

A CULTURA JAPONESA E A IMAGINAÇÃO DA CATÁSTROFE

Andrei dos Santos Cunha

Professor de Literatura Japonesa e Tradução do Curso de Bacharelado em Letras – Tradutor Japonês/Português da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Tradutor literário com traduções publicadas de Tanizaki Jun'ichirô, Tawada Yôko, Ogawa Yôko (no prelo), Nagai Kafû e Inoue Yasushi. Traduziu **Cem poemas de cem poetas** (2019) e **Poemas do Japão antigo: seleções do Kokin'wakashû** (no prelo). Doutor em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Mestre em Relações Internacionais e Bacharel em Direito Japonês pela Universidade de Hitotsubashi, Tóquio, Japão. Bolsista do Ministério da Educação do Japão de 1994 a 2001.

E-mail: andrei.cunha@ufrgs.br

Resumo

A imaginação da catástrofe tem uma longa história na cultura japonesa. A começar pelo Kojiki (século VIII), os desastres naturais foram associados aos deuses e vários rituais foram desenvolvidos para tentar aplacar a fúria da natureza. Essa conceptualização da natureza como algo provido de personalidade, majestosa e temível, é retomada nas artes — seja no século XIX, na obra de Hokusai, como no século XX, em filmes como Godzilla ou nos títulos do Estúdio Ghibli. Kamo no Chômei, no século XII, busca refletir sobre as catástrofes como indícios da fragilidade da condição humana. A natureza, no Japão, não é vista como um inimigo a ser aniquilado — ainda que seja respeitada como perigosa e formidável. A guerra, as epidemias e a destruição do meio-ambiente são temas recorrentes da literatura japonesa, a começar pelos autores imbuídos do conceito de mappô, na Idade Média, até os dias de hoje, na obra de escritoras como Ogawa Yôko, por exemplo — sem esquecer importantes nomes, como Ibuse Masuji, Ôe Kenzaburô e Miyazawa Kenji. As atitudes japonesas tradicionais e as reflexões contemporâneas sobre esses temas são um interessante tópico a abordar nesta era em que vivemos, quando o luto, a catástrofe e o desequilíbrio do meio-ambiente são cada vez mais fenômenos de alcance global.

Palavras-chave

catástrofe, cultura japonesa, pandemia, luto coletivo, concepção de natureza

Em seu romance **Hisoyakana kesshō**, a escritora Ogawa Yōko descreve como o povo de uma ilha imaginária — cujas características são curiosamente próximas às dos japoneses que conhecemos — tem a sua vida destruída, muito lentamente, ao longo de décadas, pela erosão da memória. Em um sombrio futuro distópico, os objetos da vida cotidiana vão, aos poucos, um a um, desaparecendo, e a memória desses objetos vai sendo apagada das mentes das pessoas. A história é tão triste e assombrada que não raro o leitor se vê tentado a pensar: “Agora não pode ficar pior”. Em meio a toda a tristeza, morte e perda causada pela silenciosa cristalização do esquecimento, ocorre um terremoto. Novamente, pensamos: “Agora sim, chegamos ao fundo do poço!”. Mas depois do terremoto, vem um tsunami... a narradora mal tem tempo de subir ao topo de uma colina próxima ao mar e, dali, contempla a catástrofe:

Foi então que aconteceu. A terra tremeu, e a linha do horizonte pareceu balançar. Em seguida, uma parede branca de ondas veio se aproximando da praia.

Deixei o lenço cair aos meus pés.

— O que é aquilo?

— É o tsunami.

Toda a paisagem diante de nossos olhos mudou de súbito. Era como se, simultaneamente, o mar estivesse sendo sugado pelo céu e tragado por uma cratera no solo. A água subia, subia, como se fosse cobrir toda a ilha. Todas as pessoas à nossa volta soltaram ao mesmo tempo um grito de horror.

O mar tragou a balsa, ultrapassou os molhes e derrubou as casas à beira-mar. Tudo devia ter se passado em poucos segundos; no entanto, meus olhos viram a destruição como que fragmentada em inúmeros pequenos eventos: a cadeira em que o velho tirava sua soneca sendo levada pela água; uma bola boiando; um telhado vermelho sendo dobrado como papel para origami, engolido em seguida pelas vagas.

Quando a paisagem parou de se mover, o primeiro a abrir a boca foi o cachorro. Subiu num toco de árvore e, voltado para o mar, deu um uivo grave e demorado. Como se fosse um sinal, todos começaram lentamente a se mover. Algumas pessoas desceram a colina; outras foram em busca de um telefone. Havia os que queriam beber água e os que choravam.

(OGAWA, 2013 [1994], s/p; minha tradução)

A catástrofe não é nunca um acontecimento único, autônomo: ela ocorre no contexto de “inúmeros pequenos eventos”. A personagem principal e narradora de **Hisoyakana kesshō** aceita a destruição de sua vida com grande resignação e a catástrofe como inexorável — como se toda resistência fosse inútil. Em outras situações, a protagonista tolera a destruição trazida pela ação humana e violências que não têm nada de naturais. Assim, por exemplo, ela encara com passividade o trabalho da polícia quando sua casa é invadida e os pertences de seu pai são destruídos. Em outra cena do mesmo romance, ao testemunhar a destruição dos livros em uma grande fogueira pública, a narradora avista uma mulher que se rebela, começa a gritar e é em seguida levada pelos policiais, diante da inércia da multidão que a tudo assiste — todos constrangidos, porém sem reação. Trata-se de um alerta da autora para um dilema bastante humano: aceitar o que não se pode evitar, reconhecer nossa posição frágil no contexto da enormidade do universo, não é a mesma coisa que aceitar a violência que a sociedade impõe. Ao longo da história do Japão — país especialmente exposto a um grande número de desastres causados

tanto pela natureza como pelo homem — a discussão sobre os limites entre a humildade diante daquilo que não se pode controlar e a passividade diante daquilo que adquiriu a aparência de algo natural irrompe periodicamente, na forma de debate ético, nas artes.

A aparente passividade diante da morte e da destruição pode não ser uma escolha, e sim uma reação inevitável diante do choque e do luto. Assim, na cidade de Kurihara, um monge budista que oficiou funerais após o tsunami de 2011 relatou o seguinte ao escritor Richard Lloyd Parry:

Quase 20 mil pessoas haviam morrido por causa do tsunami. Em um mês, Kaneda celebrou cerimônias fúnebres para 200 delas. Mais terrível que o número de mortos foi o espetáculo oferecido pelos sobreviventes enlutados. “Eles não choravam”, Kaneda me disse um ano mais tarde. “Não havia emoção nenhuma. A perda era demasiado profunda, a morte havia chegado de repente. Entenderam cada um dos fatos: a perda da casa, do meio de subsistência e da família. Entendiam um a um, mas não conseguiam compreender a situação como um todo, o que deveriam fazer ou até mesmo onde estavam. Para falar a verdade, não conseguimos conversar efetivamente. Só me restou ficar ao lado deles, ler os sutras e celebrar as cerimônias. (PARRY, 2014, s/p)

A ambivalência da cultura do Japão frente a uma natureza que pode tanto gerar o belo como a catástrofe é o tema daquela que talvez seja a mais conhecida obra de arte japonesa: **A grande onda de Kanagawa**, de Katsushika Hokusai (1831; vide Figura 1).

Figura 1 — A grande onda de Kanagawa



A grande onda de Kanagawa, de Katsushika Hokusai (1831), talvez a mais conhecida obra pictórica japonesa.

Sobre essa obra, afirma Edmond de Goncourt (um dos primeiros críticos de arte da Europa a reconhecerem a importância da pintura japonesa) que se trata de uma

representação um pouco divinizada de uma onda, composta por Hokusai sob o efeito do terror religioso do medonho mar que circunda toda a sua pátria: desenho que nos mostra a cólera do vagalhão subindo ao céu, o azul profundo do interior transparente de sua curva, e o rasgo de sua crista que se espalha em uma chuva de gotículas, com a forma de garras de animais. (GONCOURT, 2006 [1892]; minha tradução)

Embora carregada do melodrama característico de um autor ocidental de sua época, a descrição de Goncourt penetra corretamente no fundo religioso, e enxerga a importância da presença do mar para um artista japonês. Faltaria apenas fazer referência à miniaturização das figuras humanas diante da imensidão das forças da natureza, e a interessante brincadeira com o contorno do Fuji (que, até o século XVIII, era um vulcão em atividade), repetido pelo próprio desenho da onda *em escala maior*, como que a advertir que o tamanho da catástrofe depende principalmente da proximidade da vítima.

No desenho animado de longa metragem **Ponyo, uma amizade que veio do mar** (2008), de Miyazaki Hayao, a personagem principal é filha de duas entidades que poderiam ser descritas como o “rei do mar” (que um dia foi um cientista ou mago humano e agora vive no fundo dos mares) e o “princípio feminino ancestral das águas” (outra personagem a descreve como a *bodhisattva* Kannon ou Avalokiteśvara). Quando Ponyo decide se tornar humana, isso provoca tal desequilíbrio nas forças que regem o mundo que a cidadezinha em que se passa a ação é atacada por ondas gigantescas que assumem a forma de seres marinhos ameaçadores. A intervenção da mãe de Ponyo se faz necessária, o equilíbrio natural é restabelecido e a história termina de forma positiva. A principal referência visual das cenas em que o mar ataca a terra é precisamente o mundo aquático de Hokusai, que dedicou muitos anos de sua carreira ao aperfeiçoamento da representação da violência dos oceanos. Como se trata de uma história dirigida ao público infantil, os habitantes da pequena cidade costeira são todos salvos — mesmo após as suas casas terem sido engolidas pelas vagas — graças aos poderes mágicos da mãe de Ponyo.

A terra em desequilíbrio de **Hisoyakana kesshô** e de **Ponyo** é bastante diferente do mundo hostil e predatório de filmes como, por exemplo, **Os pássaros**, de Alfred Hitchcock (1963), ou **Tubarão**, de Steven Spielberg (1975). Como **Ponyo**, os dois filmes se passam em cidadezinhas à beira-mar e o perigo vem na forma de criaturas marinhas. Mas as diferenças são mais importantes. Tanto em **Os pássaros** como em **Tubarão**,

a natureza é descrita como o inimigo, algo que deve ser combatido e eliminado, para que os humanos sobrevivam: o conflito se dá em termos de “se quisermos existir, precisamos destruir a natureza”. Em **Os pássaros**, a natureza vence e expulsa os humanos de suas casas: o final do filme tem um apelo quase filosófico, deixando ao espectador a tarefa de imaginar o que acontecerá depois que os pássaros dominarem a face da terra. Em **Tubarão**, cabe a um policial e um biólogo a missão de aniquilar o monstro marinho, restabelecendo a ordem social e a supremacia das ciências.

Antes de prosseguir, talvez fosse útil eu explicitar a minha definição operacional de “natureza” para o presente texto. Não se trata da natureza do biólogo, na qual está inserida também a espécie humana, sua fisiologia e suas atividades. Shirane (2012) fala de “entendimento leigo da definição de natureza” — a palavra seria

Figura 2 — Ponyo, uma amizade que veio do mar



Em **Ponyo, uma amizade que veio do mar**, de Miyazaki Hayao (2010) [2008], a pintura de Hokusai é a principal referência visual para as cenas em que o mar ameaça o mundo dos humanos.

usada em referência a elementos comumente observáveis no mundo: o ambiente natural (oposto ao urbano e ao industrial: paisagens, áreas não-cultivadas, o campo, o rural), animais (domésticos e silvestres), a materialidade do corpo no espaço e as matérias-primas. (SHIRANE, 2012, s/p; minha tradução)

A definição precisa ser adaptada ao contexto japonês e levar em conta a dimensão diacrônica. A agricultura *tradicional* pode ser considerada como parte da natureza, mas as monoculturas de grande escala que fazem uso de pesticidas, não. O mesmo princípio vale para separamos a pesca artesanal da de navios pesqueiros. A jardinagem, tal como desenvolvida no Japão, é uma arte e uma técnica (paisagismo, *feng shui*, etc.), e entra antes na categoria de *representações* da natureza, não no reino do natural. A essa atividade vêm se somar outras artes tradicionais japonesas, como o *bonsai*, o *ikebana* e a gastronomia, que, ainda que façam uso de matérias primas naturais, são produtos culturais e representacionais.

É claro que essa delimitação tem problemas e “zonas cinza”. Até onde podemos dizer que a paisagem japonesa é natural, após mais de um milênio de seleção humana de espécies? O rural pode realmente ser considerado como “natural”? A materialidade do corpo humano existe sem cultura que a defina? Isso posto, existe algum fenômeno natural que seja observado pelo humano sem a contaminação do cultural? Poderíamos exemplificar citando a lua, que, para um japonês, tem conotações diferentes das que possui para um brasileiro (SHIMON, 2002); ou o sapo, considerado repulsivo e indesejável aqui, e grande cantor e um deus benéfico no Japão. Esses elementos (sapo e lua) não são nunca “apenas um animal”, ou “apenas um corpo celeste”: eles têm sempre uma camada de cultura que os impede de serem totalmente naturais.

É importante diferenciar também, no caso japonês, as catástrofes naturais e as de origem humana. Podemos nos basear nos escritos de Kamo no Chômei (século XII¹) para o levantamento de uma lista tradicional de catástrofes: tornados, tufões e tempestades, de um lado; e terremotos, de outro, seriam dois tipos de catástrofes naturais. A fome e os incêndios podem entrar na categoria intermediária de tragédias humanas que se devem a fatores naturais. Por último, a tirania dos governantes é uma catástrofe social. Kamo no Chômei não menciona, mas poderíamos acrescentar a esse rol a guerra como catástrofe humana; as pestes e epidemias, como catástrofes híbridas (humanas e naturais, ao mesmo tempo); e as enchentes, os *tsunami* (maremotos) e as erupções de vulcões como fenômenos naturais que ocorrem esporadicamente em território japonês. Modernamente, vêm se somar a essas forças destruidoras as mudanças climáticas, o desmatamento, a poluição e os acidentes nucleares (catástrofes humanas).

Em **A viagem de Chihiro** (2001), desenho animado de longa metragem, também dirigido por Miyazaki Hayao, a protagonista se encontra presa em um mundo mágico no qual ela deve trabalhar como atendente na estalagem de uma estação termal para deuses xintoístas e outros seres sobrenaturais. Um de seus primeiros clientes é um visitante que ninguém quer atender: um “deus fedido”. Ele é representado como uma aglomeração de lama e de fezes de odor tão pungente que, ao se aproximar dos serviços da estalagem, deixa-os sem ar. Chihiro é obrigada a se aproximar dele e lavá-lo com grandes quantidades de água, retirar dele detritos, sujeiras, bicicletas velhas, pedaços de móveis. Após o espetacular banho medicinal, o deus, agora cristalino, revela ser um rio, agradece a gentileza da protagonista e alça voo na forma de um dragão.

Desde a pré-história, surge, no arquipélago japonês, a crença de que os elementos naturais — as montanhas, os rios, os fenômenos meteorológicos, as pedras, as árvores e os animais — possuem um espírito. Essas crenças se consolidaram posteriormente na religião xintoísta, que, juntamente com o budismo, forma o binômio sincretista da religião

¹ Para informações sobre Kamo no Chômei e sua obra, vide mais adiante.

japonesa. Muitos deuses desse culto são elementos da natureza. Por exemplo, na costa da província de Mie, há ainda hoje um “casal de rochas” (*meotoiwa*, vide Figura 3), que representaria os deuses Izanami e Izanagi (o par que dá origem aos outros deuses, segundo o **Kojiki**¹¹).

Figura 3 — o “casal de rochas”



Paisagem de inverno com o “casal de rochas” (*meotoiwa*), na costa de Futami, província de Mie. Note a gigantesca corda que liga as duas pedras em matrimônio e o portal xintoísta no topo da pedra masculina, um sinal de que se trata de um local sagrado.

Durante a transição entre os períodos Jômon e Yayoi (3000 a.C.), os japoneses passaram do modelo caça-pesca-coleta para o estágio da sociedade agrária. Essa mudança exigia que as florestas e montanhas fossem transformadas em propriedades produtivas. No processo de conversão da natureza em ordenados campos de arroz, houve desmatamento, derrubada de árvores centenárias e matança de animais. Nesse momento histórico, fortaleceram-se as crenças de que a natureza selvagem abrigava deuses violentos que representavam os perigos das cheias e das intempéries, numa sociedade que já dependia totalmente da produção agrária.

Susanoo, o deus que combate as forças da natureza, era associado à organização social e política na Antiguidade japonesa — uma ordem necessária para a construção de barragens e canais, destinados a conterem as águas e enchentes (SHIRANE, 2012). No entanto, o contexto em que Susanoo surge no **Kojiki** é mais complexo do que um mero “bom” ou “mau”. Susanoo é irmão da deusa Amaterasu, a mais importante na hierarquia xintoísta. Em um episódio da história, os dois irmãos se envolvem em uma disputa para determinar quem seria capaz de criar as melhores divindades. Amaterasu quebra a espada de Susanoo e cria três deusas; e Susanoo, esmigalhando as contas do cabelo de Amaterasu, cria cinco divindades masculinas. Mas Susanoo, acreditando ter vencido a disputa, pois as delicadas deusas haviam nascido de sua espada, fica tão empolgado com sua vitória, que destrói os campos de arroz de Amaterasu, espalha suas fezes no santuário e abre um buraco no telhado da sala de tecelagem de sua irmã, pelo qual lança um cavalo tordilho esfolado. Uma tecelã, que trabalhava ali, assusta-se tanto que morre com um pente de tear cravado na vagina.

Em sua fúria incontrolável, semelhante à das intempéries, e que também é uma alegria, Susanoo pode ser visto como o princípio vital da natureza, que tanto cria como destrói.

¹¹ Crônica compilada no século VIII. Começa com o relato do início dos tempos e a criação da terra, pelos deuses Izanagi e Izanami.

Em sua trajetória no **Kojiki**, ele vai depois realizar uma jornada de herói para se redimir de seus erros, passando então a ser associado à ordem e à agricultura. O mundo do **Kojiki** não opõe divindades que querem destruir umas às outras; o que existe é um universo cheio de forças vitais que interagem e se complementam. A paz não é o silêncio dos vitoriosos (mais frequentemente associado, no Japão, ao luto e não à alegria); trata-se antes da construção de uma harmonia entre elementos.

No período seguinte, ocorre uma mudança importante nas atitudes religiosas com relação à natureza. Os deuses violentos são agora associados ao plantio do arroz, tornando-se deuses benfazejos, que protegem a lavoura. A religião passa a ser um culto dos ciclos da natureza, que devem ser observados para a prática da agricultura. Nota-se a transição de uma concepção da natureza como sendo hostil para uma natureza domesticada e benigna. Aqui se consolidam os dois modos de estilização da natureza: o aristocrático e o rural. Nas narrativas *setsuwa* (contos populares) que, ainda que redigidas por membros da aristocracia, têm sua origem em tradições orais dos habitantes das aldeias, encontramos “cães, lobos, castores, guaxinins, raposas, gatos, tigres, ursos, vacas, veados, javalis, ovelhas, esquilos voadores, ratos, coelhos, macacos e até mesmo elefantes”. Essa sensibilidade se opõe à da literatura aristocrática, cuja fauna “se resume a insetos, pássaros, veados e gatos”. Trata-se de uma natureza estilizada, elegante, que privilegia a “harmonia entre a esfera do natural e a do humano, com as duas esferas se tornando uma metáfora uma da outra” (SHIRANE, 2012, s/p).

O gosto aristocrático privilegia as estações amenas: o outono ou a primavera. Por contraste, os contos populares, longe da concepção estilizada da mudança de estações, retratam catástrofes, furacões, enchentes. Pode-se dizer, portanto, que a arte e a literatura japonesas retratam a natureza ora como fonte de medo e incerteza, ora como retrato domesticado de um mundo belo e sutil. Essa dicotomia vem, de um lado, da experiência da catástrofe, e, de outro, de um desejo de suavização das arestas do mundo, desejo que foi associado historicamente à aristocracia e ao gosto artístico dos poderosos.

O Japão é a nação mais industrializada da Ásia e a terceira maior economia do mundo. Historicamente, o país fez sua revolução industrial no final do século XIX e se tornou, ao longo do século XX, um dos maiores importadores de matérias-primas e combustíveis fósseis do mundo. Durante o período do “milagre japonês”, na década de 1960, a prioridade foi dada ao desenvolvimento econômico acelerado, em detrimento da preservação da qualidade do ar e da água dos rios. A deterioração do meio ambiente, no entanto, foi revertida nos anos 1980, quando o governo direcionou investimentos e esforços importantes no sentido de recuperar todos os cursos d’água e a fauna e flora silvestre (HENSHALL, 2011, p. 254–255).

Há também o problema da energia nuclear. Ao final da Segunda Guerra Mundial, com o bombardeio de Hiroxima e Nagasáqui. Da tragédia, nasceram duas obras-primas do “romance de não ficção” japonês, ambas publicadas em 1965: **Chuva Negra** (edição brasileira de 2011), de Ibuse Masuji (1898–1993) e **Notas de Hiroxima** (ainda sem tradução no Brasil), de Ôe Kenzaburô (nascido em 1935). O primeiro narra a vida e o destino de pessoas que foram contaminadas pela radiação das bombas nucleares; o segundo faz uma reflexão sobre o significado histórico e humano da tragédia, a partir dos relatos e das vozes dos próprios sobreviventes. Muitos japoneses da geração de Ôe se tornaram pacifistas e se declaram radicalmente contra o uso de materiais radioativos, tanto para fins militares como “pacíficos”; a forte oposição interna, no entanto, não impediu a construção

e manutenção, entre as décadas de 1950 e 2000, de cerca de cinquenta usinas nucleares em todo o território japonês.

Outro fruto da imaginação da catástrofe associada ao trauma da bomba atômica é o primeiro **Godzilla**, de Honda Ishirô (1954) considerado como o primeiro “herói atômico”, criado quase uma década antes do primeiro Homem-Aranha. Godzilla é a combinação das palavras *gorilla* e *kujira* (“baleia”, em japonês), o que chama a atenção para o fato de que ele é um amálgama de referências, dialogando intertextualmente tanto com o cinema-catástrofe de Hollywood (King Kong) quanto com o imaginário de monstros marinhos nativos do Japão. É interessante notar que, desde o primeiro filme, Godzilla provocava sentimentos ambivalentes nos espectadores, que ora o viam como um monstro medonho, ora como um herói injustiçado — o mesmo tipo de reação que provocava Susano, no contexto da mitologia xintoísta.

O Japão tem uma longa história de epidemias. O Grande Buda de Nara foi construído no século VIII para pedir pelo fim de um surto de varíola. Durante toda a história pré-moderna do país, as doenças foram associadas a espíritos que podiam ser apaziguados com oferendas e orações. Um jornal de 1846 (ILUSTRAÇÃO) relatava a descoberta de um *yokai* (ser sobrenatural) chamado *amabie*, que possuía cabeça de pássaro, o corpo coberto de escamas, longos cabelos humanos e três pernas. *Amabie* teria sido vista em Kyûshû, flutuando nas ondas. Ela teria dito ao homem que a avistou que as colheitas daquele ano seriam boas e que, no caso de haver uma epidemia, ele deveria desenhá-la e mostrar o desenho às pessoas, como proteção contra doenças.

Figura 4 — Amabie



Amabie, retratada em um jornal de 1846

Amabie voltou à moda este ano, com a pandemia por que estamos passando. Ela ganhou versões modernizadas e se tornou uma espécie de mascote, ou de amuleto, contra o COVID-19. É claro que ninguém acredita que um ser sobrenatural pode ajudar na luta contra o vírus; no entanto, as mascotes *kawaii*, tão presentes no cotidiano japonês, são modos de comunicação social e mecanismos de supressão de tensões. Cada um deles auxilia no redirecionamento do foco e das energias — no caso de *amabie*, transformando uma situação de extrema angústia e incerteza em algo que pode ser vencido com a dose certa de cuidado e de otimismo. A grande diferença entre esse tipo de mascote e um personagem ocidental de desenhos animados, por exemplo, reside no fato de que esses ícones são concentradores de energias coletivas, e não meros personagens bonitinhos criados para o deleite individualizado de consumidores específicos (ALT, 2020).

É um paradoxo que, por um lado, o Japão tenha assimilado o modelo desenvolvimentista

das nações do Ocidente e baseado seu crescimento econômico em práticas predatórias do meio ambiente, e que, por outro lado, as filosofias tradicionais japonesas tenham servido como fonte de inspiração para pensadores ocidentais que buscaram nos conceitos do zen-budismo, por exemplo, uma base filosófica para o pensamento ecológico. O budismo é, afinal de contas, uma filosofia apropriada à crítica do antropocentrismo humanista europeu (GRAPARD, 1988).

Ainda assim, não se deve minimizar a medida de “realismo brutal” presente na mesma literatura. Como o exemplo de Kamo no Chômei testemunha, é possível encontrar nos autores japoneses uma visão muito pragmática de uma natureza terrível e destruidora, em conformidade tanto com a experiência nacional de uma região onde os tsunamis, vulcões, terremotos e tufões são correntes, quanto com a concepção budista de um mundo efêmero, onde as veleidades humanas não têm valor de permanência.

Kamo no Chômei (1155–1216) é o autor do **Hôjôki**, ou **Relato da cabana de nove metros quadrados**. Trata-se de um pequeno ensaio do gênero *zuihitsu* (miscelânea ou prosa de não ficção) pertencente à literatura *inja*, ciclo de textos da Idade Média japonesa escritos por homens retirados da sociedade e que decidiram viver de forma austera, praticando os preceitos budistas do desapego. Na primeira página do **Hôjôki**, afirma-se o conceito de transitoriedade das coisas. É um dos trechos mais conhecidos da literatura japonesa:

ゆく河の流れは絶えずして、しかももとの水にあらず。よどみに浮ぶうたかたは、かつ消えかつ結びて、久しくとどまりたるためしなし。世の中にある人のすみか、またかくのごとし。

A água do rio que vai não cessa e a que ora corre não é a mesma que foi. As bolhas que flutuam na água parada desaparecem, e logo ressurgem, e nem se nota o tempo que duraram. Assim também são as pessoas e as casas deste mundo.

A terra, a casa e o corpo são as “moradas” daquilo que é permanente: o espírito. As moradas são temporárias, e não está nelas a salvação. Só é capaz de atingir a paz espiritual aquele que renunciar aos bens materiais. Por outro lado, e isso é uma característica da estética japonesa do período, as obras de arte, a música, a literatura e a apreciação das belezas naturais não são consideradas como integrantes da categoria “bens materiais”; elas são, antes, caminhos de enriquecimento da alma, e conduziriam a um estado superior de sabedoria de vida.

Chômei descreve então cinco catástrofes ocorridas na capital, por ordem cronológica: um grande incêndio; um tornado; a transferência da capital por ordem de Kiyomori em 1180; a grande fome de 1181 a 1182; e um terremoto. Ao descrever os desastres, Chômei cita inúmeras vezes o destino das moradas e as atitudes das pessoas. No incêndio, as pessoas fogem de suas casas para salvarem suas vidas e não conseguem salvar seus pertences. Seus objetos mais valiosos viram cinzas. O autor busca demonstrar que, quando a vida está em risco, as pessoas percebem a irrelevância dos objetos e da moradia. Ao comentar as catástrofes naturais, Chômei destaca, entre todas, o terremoto

como a situação emblemática, em que algo que deveria ser estável e fixo (a terra) se torna incerto.

O conto “Rashomon”, de Akutagawa Ryûnosuke (2010) [1915], em um diálogo intertextual com a obra de Kamo no Chômei, descreve assim a capital, após uma série de desastres:

Kyoto, naqueles últimos anos, havia sido continuamente assolada por catástrofes: terremotos, vendavais e incêndios, que instalaram fome e miséria por toda a cidade. Crônicas dessa época falam de imagens de Buda e de utensílios de altar destruídos, transformados em lenha vendida à margem das ruas, ainda com restos de laca e de folhas de ouro e prata. Assim, não havia mais quem se importasse com a conservação do portal Rashômon. Animais passaram a fazer dele seu antro. Salteadores também. Por fim, criou-se o hábito de levar cadáveres de indigentes até ali e abandoná-los.
(AKUTAGAWA, 2010 [1915], p. 86; tradução de Shintaro Hayashi)

O conto de Akutagawa tem uma visão niilista da condição humana: quando se encontra na mais absoluta miséria e desespero, a pessoa se despe de sua humanidade, sendo reduzida a uma criatura que busca sobreviver por meio do roubo e do uso da força bruta. Quando adaptou o conto de Akutagawa para o cinema, em 1950, Kurosawa Akira não se atreveu a reproduzir essa visão selvagem do humano: o ladrão do conto torna-se um homem bom, que, mesmo miserável, decide reafirmar sua humanidade e esperança, ao adotar e cuidar de um recém-nascido abandonado. Essas duas facetas do humano estão presentes em muitos outros textos dessa cultura, assombrada desde sempre por desastres e lutos coletivos.

É necessário destacar, no entanto, que uma das catástrofes mencionadas por Kamo no Chômei em sua obra não foi ocasionada por condições naturais, mas por ações humanas. A mudança repentina da capital para Fukuhara é relatada de forma negativa. Uma vaidade daqueles que governam força a população a abandonar suas casas e ir viver em outro local, escolhido para ser a nova sede do império. Essa mudança traz consigo fome e miséria, além de não servir a nenhum propósito palpável. Nessa época, ocorria uma grande mudança na história do Japão: a tradicional corte imperial estava perdendo sua força política, e o imperador já não tinha o mesmo poder de outros tempos. Como sempre, aqueles que mais sofriam com essas mudanças eram os mais pobres e vulneráveis.

Temos em seguida uma descrição do lugar onde mora Chômei e uma comparação com suas antigas moradas e suas condições anteriores de vida. Chômei também relata o seu cotidiano no monte Hino, a prática ascética, o fazer poético, suas contemplações de paisagens, a prática com os instrumentos musicais e o charme de cada estação do ano. O autor revisita a ideia da morada provisória e reflete sobre a sua cabana, comparando-se ao paguro, crustáceo que não precisa de nada além de uma morada pequena, e à águia pescadora, que constrói sua casa à beira de penhascos por temer o contato humano. Por fim, ele percebe que não conseguiu alcançar o desapego a que se propôs, pois ainda gosta demais de sua cabana e da vida tranquila que leva ali. O tom do texto é bastante pessimista, e está de acordo com a concepção budista do *mappô*^{III}, comum à época em que Kamo no Chômei viveu.

Cabe ressaltar que o próprio Kamo no Chômei é capaz de, ao mesmo tempo, ver a natureza

^{III} Uma profecia que consta das escrituras budistas, afirmando que um dia os ensinamentos religiosos não serão mais observados e o mundo acabará. Durante a Idade Média no Japão, acreditava-se ter entrado no período do *mappô* no ano de 1052.

como algo hostil e belo, numa complementaridade de funções. Como fica claro da leitura de **Relato da cabana**, a diferença entre um meio ambiente destruidor e acalentador se revela não exatamente nos efeitos — ora desastrosos, ora benéficos — da natureza sobre os humanos, e sim sobre *a atitude que os humanos têm diante da morte, da perda, da vida e dos bens materiais*. No universo profundamente moral e budista da obra, as catástrofes existem para aqueles que não atingiram a paz espiritual, ou que não se desapegaram de uma vida de posses e vaidades.

Essa retidão moral almejada pelos autores da literatura *inja* permaneceu como um elemento da tradição literária japonesa até o século XX. Miyazawa Kenji (1896–1933), autor de uma obra extremamente original e de interessantes ressonâncias com outros modernistas (Walt Whitman, Emily Dickinson e o Alberto Caeiro de Fernando Pessoa, por exemplo), era devoto da seita budista Nichiren. Vegetariano, acreditava que as pessoas não tinham o direito de matar outros animais. Segundo seu biógrafo e tradutor americano, a sua obra é uma afirmação de “que todos os humanos e animais são parte da criação, e nós devemos todos viver em harmonia, juntos, ou então pereceremos juntos” (PULVERS, 2007, p. 20).

Miyazawa parte do princípio de que devemos renunciar ao ego para atingirmos a paz espiritual. Mais ainda: no seu universo, não há hierarquia entre as espécies, e os bichos de suas obras falam, sentem e sofrem como os humanos (motivo pelo qual muitos de seus contos, ainda que extremamente complexos do ponto de vista filosófico, são considerados como “literatura infantil”). Um poeta da natureza que não faz uso das convenções literárias para falar dos animais e plantas, ele incorpora o vocabulário das ciências (astronomia, geologia, química, etc.) para descrever um universo em expansão e sempre surpreendente. O planeta que ele imagina admite tanto a tradição, como os fenômenos naturais e a ciência que os descreve, numa utopia onde todos esses elementos convivem harmônicos, ainda que dispersos e sem hierarquia.

洪積世が了って
北上川がいまの場所に固定しだしたころには
こゝらはひばや
はんやくるみの森林で
そのところどころには
そのいそがしく悠久な世紀のうちに
山地から運ばれた漂礫が
あちこちごちゃごちゃ置かれてあった
それはその後八万年の間に
あるいはそらの著名な山岳の名や
古い鬼神の名前を記されたりして
いま秩序よく分散する

*ao final do período diluviano
quando o rio Kitami começou a se fixar em seu atual curso
havia matas de criptomérias
bosques de bétulas
nogueiras aqui e ali
ao longo de séculos tumultuados infindáveis
trazidos das serras pela correnteza seixos cascalho
espalhados amontoados por toda parte
e ao final de oitenta mil anos
como os nomes talvez de montes famosos
de deuses demônios constantes em registros
agora se dispersam seguindo uma ordem*

(21 de março de 1927)^{IV}

^{IV} Miyazawa (1927). Minha tradução.

O universo de Miyazawa Kenji guarda elementos da natureza idealizada da literatura tradicional: seu cuidado com a precisão do vocabulário (nome de árvores, de eras, de tipos de pedras) faz homenagem aos clássicos; no entanto, já não se trata de uma natureza secundária a entidade com a qual o poeta deseja se fundir — os nomes “de deuses e demônios constantes em registros” já foram esquecidos, ou estão espalhados pela terra. É o planeta geológico das ciências modernas, com suas camadas tectônicas e milênios de história mineral, que sua imaginação descreve. Em sua cegueira para hierarquias humanas (ou naturais) pré-estabelecidas, Miyazawa afirma que as pedras “se dispersam seguindo uma ordem” — a ordem a um tempo calculada e aleatória de uma eternidade que ele sonhou, de uma harmonia possível entre a cultura e a natureza.

REFERÊNCIA

A VIAGEM de Chihiro. Direção de Miyazaki Hayao. Barueri: Europa Filmes, 2003 [2001] (125 min).

ALT, M. *From Japan, a mascot for the pandemic.* **The New Yorker**, April 9, 2020. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/from-japan-a-mascot-for-the-pandemic>>. Acesso em: 24 jun. 2020.

AKUTAGAWA, Ryûnosuke. Rashomon. Tradução de Shintaro Hayashi. In: **Kappa e o levante imaginário.** São Paulo: Estação Liberdade, 2010. p. 83–93.

GODZILLA. Direção Honda Ishirô. Nova Iorque: Criterion, 2019 [1954] (98min).

GONCOURT, E. **Hokousai.** Projeto Gutenberg: 2006. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/18724>>. Acesso em: 3 dez. 2019.

GRAPARD, A. *Nature and Culture in Japan.* In: **Kyoto Journal**, n. 5, inverno 1988. Disponível em: <<http://kyotojournal.org/the-journal/culture-arts/nature-and-culture-in-japan/>>. Acesso em: 2 dez. 2013.

HENSHALL, K. **História do Japão.** Tradução de Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2011.

ILUSTRAÇÃO de jornal. 1846. Biblioteca Central, Universidade de Quioto. Disponível em: <<https://rmda.kulib.kyoto-u.ac.jp/item/rb00000122>>. Acesso em: 24 jun. 2020. [参考資料 84コマ目「肥後国海中の怪 (アマビエの図)」: 湯本豪一編『明治妖怪新聞』柏書房, 1999]

KANDA, H. et al. **Hôjôki, Tsurezuregusa, Shôbôgenzôzuimonki, Tannishô** [方丈記・徒然草・正
方眼蔵随聞記・歎異抄]. Tóquio: Shôgakukan, 1997 (*Shinpen Nippon Koten Bungaku Zenshû* [新
編日本古典文学全集], v. 44).

MIYAZAWA, K. *Kôsekisei ga shimatte* [洪積世が了って] (1927). In: Aozora Bunko. Disponível em:
<http://www.aozora.gr.jp/cards/000081/files/47029_46743.html>. Acesso em: 4 dez. 2013.

NYE, J. **Understanding International Conflicts** — *an introduction to theory and history*. Nova
Iorque: Longman, 1997.

OGAWA, Y. **Hisoyakana kesshô** [密やかな結晶]. Edição para Kindle. Tóquio: Kôdansha, 2013
[1994].

PARRY, R. L. Os fantasmas do tsunami: os vivos e os mortos depois da tragédia de março
de 2011. **Piauí**, São Paulo, ed. 92, abr. 2014. Sem crédito para a tradução. Disponível em:
<<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/os-fantasmas-do-tsunami/>>. Acesso em: 24 jun. 2020.

PONYO, uma amizade que veio do mar. Direção de Miyazaki Hayao. São Paulo: Playarte,
2010 [2008] (103min).

PULVERS, R. *Introduction*. In: MIYAZAWA, K. **Strong in the rain** — *selected poems*. Tradução
de Roger Pulvers. Glasgow: Bloodaxe, 2007. P. 9-28.

RASHOMON. Direção de Kurosawa Akira. Moema: Continental Home Video, 2004 [1950]
(91min).

SHIMON, M. A natureza como recurso para expressão do sentimento humano – uma tradição
da concepção estética japonesa. In: **Transversões**. Anais do I Colóquio Sul de Literatura
Comparada. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p.319–323.

SHIRANE, H. **Japan and the culture of the four seasons: nature, literature, and the arts**.
Edição para Kindle. Nova Iorque: Columbia University, 2012.