O CRISÂNTEMO E O SEFVE: O CONCEITO DE ÉTHOS NA CULTURA JAPONESA

**MARY KIMIKO GUIMARÃES MURASHIMA
UERJ / FAC. ECL. DE FIL. JOÃO PAULO II**

Luzes de glória na tarde. Seria essa a tradução literal do título do romance de Yukio Mishima, publicado no Japão em 1963 - *Gogo no Eiko* - mas que, em sua edição para o português, realizada a partir da versão inglesa, dá lugar a *O marinheiro* que perdeu as graças do mar.¹ Entre um e outro enunciado, insinua-se uma fenda que separa a escritura oriental do seu processo de leitura e interpretação no Ocidente, desde a dimensão ideogramática muito mais simbólica, quase icônica, do que propriamente sígnica dos caracteres japoneses até a sedução pelo vazio no qual essa escritura se abisma, embalada pela pura glória de cair, numa vertigem particular muito diferente das expressões niilistas ocidentais, o que se afigura como profundamente significativo do encontro entre o conceito de ética japonês, fruto de um passado distante, e os valores éticos ocidentais, com os quais se confronta o Japão desde sua entrada na modernidade.

Marguerite Yourcenar² soube muito bem perceber a sedução, sem contudo dissociá-la de um par constante - o perigo -, que nos repele e nos atrai para a dimensão dessa fenda em que o exotismo oriental se mistura, fora das terras do sol nascente, com o banal e o estranho, na escritura de arte no Japão. Uma escritura que flutua entre o excesso quase barroco, que se predispõe ao espetáculo alegorizante e à turbulência das paixões tão próprias ao *kabuki*, e o sóbrio equilíbrio épico no olhar lançado à cultura ancestral japonesa, sob a ponderação da filosofia zen. Uma escritura que oscila entre o lirismo contido, quase monótono, do excesso de descrições, em um fundo só colorido pela neve, e a violência de um desnudamento frio e seco, cortante como a lâmina destinada a sangrar toda a aparência de inverdade na carne do mundo sensível. Um olhar que contempla a flor e empunha a espada.

De um lado, o crisântemo, símbolo do Tao, elemento essencialmente solar, que comunga com as idéias de longevidade e imortalidade; emblema da Casa Imperial japonesa, em cujo centro encontra-se representada a figura do Imperador, que rege e resume as direções do espaço; uma flor

que, no Oriente, dentre todas as flores, esconde-se e evita o mundo por trás de sua simplicidade e simetria espontâneas. De outro, o sabre, símbolo da honra e da lealdade dos antigos guerreiros samurais, que, outrora, silvando os ares e tingindo a lâmina com uma cor ainda não proibida, afirmavam que toda a arrogância sempre seria pouca.

Tal dualidade, própria da cultura japonesa, nunca foi plenamente compreendida no mundo ocidental. Antes e durante a Segunda Guerra Mundial, quase todos os comentários do Ocidente enfatizavam o aspecto marcial de uma tradição que forjava guerreiros bárbaros e implacáveis, que mesclavam a sede de sangue com a de vitórias, como as impostas à China e à Coreia, nos anos 30. Depois da guerra, convenientemente, o Ocidente preferiu destacar, no Japão, suas qualidades estéticas, inofensivamente localizadas entre o zen-budismo e o ritual do chá; qualidades em muito favoráveis à harmonização do evento da "rosa" atômica à vida dos japoneses do pós-guerra e à consciência ocidental, tal qual um galho seco que imita a vida ao ser rearranjado na arte do ikebana. Entretanto, a literatura japonesa nos lembra, a todo instante, que o samurai ideal vivia da mesma forma que morria: segundo a prática do Bunburyodo - o duplo caminho da Literatura (Bun) e do Sabre (Bu).

Não foi, portanto, por transgressão a quaisquer interditos, como se deu no Ocidente, que a idéia de amor sempre correspondeu a uma idéia de morte, na escritura japonesa. Pulsão de vida e pulsão de morte são idéias complementares no seio dessa cultura embalada por muitos séculos de tradição, mas nunca opostas ou dissonantes, como ensinam o ying e o yang. Elas existem em harmonia na história dos samurais que aprendiam a morrer em pensamento a cada manhã, para não mais temer a morte; sintetizam a essência das principais seitas religiosas orientais, que pregam a impassibilidade absoluta, longe de qualquer pensamento metafísico; têm testemunho, ainda, no ideal de beleza oriental simbolizado pela sakura - a flor de cerejeira, que, mal acaba de nascer, queda no chão coberto de neve, antes de perder o vermelho que lhe dá toda a distinção, o que bem reproduz, numa simbologia semelhante, a bandeira do país do sol nascente. Os maiores escritores do Japão moderno - Yukio Mishima, Yasunari Kawabata, Akutagawa Ryunosuke e Dazai Ozamu - são representativos dessa literatura tipicamente japonesa, pois espelham as mesmas variantes que tingem de sangue o espaço vazio - seja o da folha, seja o da vida - com o tema da morte ou do suicídio.

É inegável, contudo, que na violência e no excesso tão comumente encenados por essa literatura exista um quê narcísico espetacular como as personagens do teatro nô, porém muito mais passional do que qualquer uma delas poderia ser, compondo uma tragicidade que ultrapassa todos os limites do ideal de impassibilidade e harmonia orientais. De fato, é no amálgama composto pela nostalgia do passado histórico japonês, seus mitos e lendas anônimos, mas também pela atração por um futuro sedutoramente vestido com costumes ocidentais, que se forma a moderna literatura japonesa: como o Japão, os maiores escritores japoneses, sem desviar os olhos do passado oriental, entraram de costas na modernidade, pois o sol sempre morre no Ocidente.

MISHIMA: ENTRE O PASSADO ORIENTAL E AS PORTAS DO FUTURO ABERTAS AO OCIDENTE

Dividido entre Ocidente e Oriente, vencedores e vencidos, o crisântemo que velava pela pena e a paixão pelo sabre que orientou toda a sua vida, talvez nenhum outro escritor tenha sido mais representativo de um éthos dividido que Yukio Mishima. Excessivo em todas as suas contradições, há que se distinguir claramente o brilhantismo dos textos de Mishima do seu extremismo de direita, flagrante após a Segunda Guerra. Como elemento representativo de um dos clãs mais tradicionais da nobreza japonesa, Mishima nunca se importou com a diferença de classes ou com a hierarquia social coercitiva do passado japonês que defendia e queria resgatar, em contraste com a orientação política de outros autores japoneses como Abê e Oe, de tendência marcadamente esquerdista, desde sua preocupação com o destino da aristocracia, até o discurso final, pronunciado por ele em 25 de novembro de 1970, no quartel general das forças militares japonesas - o Jieitai -, no qual, antes de selar com o eventramento voluntário a identidade entre sua vida e sua obra, discursou a uma multidão de soldados acerca da esterilidade do Japão moderno, invocando seu passado guerreiro e afirmando que, acima do respeito à vida, da liberdade e da democracia, estava o Japão, senhor absoluto de sua história e filho de suas tradições.

Mishima, na verdade, foi o defensor de uma estrutura social para nós assustadora, uma vez que nela os dominados espontaneamente se omitem do direito de revolta que alimentou a lógica de todas as nossas revoluções; um regime em que a passividade e a submissão são perigosamente tão sólidas quanto sinceras; uma idéia que se torna ainda

mais aterradora, na medida em que reconhecemos não ser necessário retornar até os antigos samurais e seu rígido código de honra, no Japão medieval, para encontrarmos o sonho de Mishima: não estava ele presente ao fim da Segunda Guerra, em cada um dos pilotos que decolavam nos já escassos Zeros japoneses, sem o freio de pouso? O horror ocidental por essa estratégia de combate suicida se fortalece na felicidade com que aqueles voluntários iam ao encontro da promessa de morte, saudada alegremente em homenagem à divindade solar de seu Imperador, através de um grito de guerra que se confundia com a mais sincera das orações - Tenno Heika Banzai!

A abertura dos portos e a conseqüente ocidentalização foram muito mais do que marcos temporais na história do Japão, que ainda hoje difunde um lema nascido na era Meiji - *Wakon Yosai* (espírito japonês, saber ocidental). Contudo, não era absolutamente contra a invasão de costumes e modismos ocidentais que Mishima se posicionava, o que o incomodava era o duro golpe de ver o Japão entrar em contato com a realidade ocidental, na posição de vencido que lhe foi imposta ao fim da Segunda Guerra. Colocar-se contra a Constituição que defendia os tempos de paz do pós-guerra foi sua maneira de demonstrar a insatisfação pela derrota imposta pelos aliados aos japoneses - um povo que, desde a era Tokugawa (séc. XVII), embalou a crença na superioridade de sua raça e no seu destino de conquistar outras nações. Posicionar-se, ainda, contra a Constituição que destituía do Imperador o direito de divindade solar era reafirmar a glória da guerra tão exaltada por samurais antigos e modernos: sejam os longínquos daimyos, na Idade Média; sejam os pilotos kamikazes, durante a Segunda Guerra; pois, se o Imperador era um homem como qualquer outro, qual o sentido da morte daqueles que, religiosamente, sacrificaram-se por essa divindade então perdida?

Criticar o ideário político de Mishima, contudo, não é tão fácil como nos pode parecer à primeira vista. Ao contrário de toda e qualquer experiência que tenhamos testemunhado na história ocidental (com exceção talvez dos gregos, como convenientemente esqueceu Marx), a obediência cega dos governados aos seus governantes, cujo expoente máximo, no Japão, é a figura do Imperador, constituiu a base de um regime que prevaleceu durante séculos, nesse país, na mais perfeita harmonia.

A idéia de liberdade para Mishima, sua glória, só existe nesse excesso; no extremismo de sua fidelidade às tradições que lhe conferem o

direito e o dever de empunhar o sabre, e, aquém de suas visões reacionárias, sua escritura nos demonstra que o carrasco não poderia, substituindo o crime pelo seu oposto - o auto-sacrifício -, ter-se transformado em vítima sem vislumbrar a neutralidade do grande vazio em que todos os opostos se diluem e que constitui a excelência de sua obra literária, diluindo os limites entre o individualismo trágico do Ocidente e a abnegação moral do sacrifício na tradição japonesa.

UM *ÉTHOS* IMANENTE E UM OUTRO TRANSCENDENTE

A literatura, a vida e a morte de Yukio Mishima ilustram, com perfeição, traços específicos da cultura japonesa, em muito distanciados da maneira de pensar, sentir e viver ocidentais.

“A autoridade no Ocidente é transcendente, no Japão imanente”,³ afirma Maurice Pinguet, que soube perceber que o indivíduo ocidental se formou através de sua resistência ao mundo social, não apenas em virtude da declaração universal dos seus direitos, como também por influência da doutrina cristã, que afirma a relação do indivíduo com Deus, não somente fora do mundo, mas também em oposição a ele. A antiga afirmação de Platão sobre a transcendência do Bem e, por conseguinte, a separação entre alma individual e corpo social nunca foi, até os dias de hoje, significativamente ouvida pelos japoneses. Colocando a justiça acima do mundo, o Ocidente adotou a condenação moral do real através da fonte platônica do niilismo moderno e, nesse sentido, afastou-se ainda mais da visão japonesa, que soube sempre e apenas conceber a justiça como um excesso que transborda da realidade.

O Japão nunca reconheceu a razão contra o mundo, porque para ele toda a razão só pode existir na harmonia que integra este mesmo mundo. Assim, enquanto se vela pelo bem no Ocidente, exercendo-se o direito individual sobre o mundo, pratica-se no Japão a vigilância do indivíduo sobre si mesmo, a favor de todo bem que existe em seu próprio mundo.

Torna-se mais fácil entender, então, o porquê de o dever para com o Estado existir acima de todas as outras obrigações para o superego japonês. A idéia de infinito que alivia os egos ocidentais, elevando-os acima de suas responsabilidades, por demais onerosas, nunca foi suficientemente forte para afastar os japoneses do peso individual dos encargos sociais. No Ocidente, isso autoriza a valorização do distanciamento quase brechtiano entre o que se é e a profissão que se exerce, influencia nas artes o

distanciamento entre o autor e a obra, justifica e acentua os procedimentos de alteridade na escritura literária; mas, no Japão, tal distanciamento é impossível: dilui-se naquilo que se faz, só no ato toda a potência se realiza, em arte todo autor só existe nos limites interpretativos de sua obra e a ficção é o fingimento que não há em virtude dessa alteridade impossível, na qual o autor veste a máscara do indivíduo.

Tão longe dos limites da mimesis platônica quanto da aristotélica; nem acima do real, em direção a verdades inalcançáveis, nem apenas verossímil em relação a ele: esse é o lugar que se deve dar à ficção japonesa. Nesse sentido, a literatura de Mishima, como as máscaras do teatro nô, é um signo dramático não da alteridade alcançada, mas da impossibilidade de se desvencilhar daquilo que se é através daquilo que se faz. O personagem do jovem tenente que escapa à condenação, junto com seus amigos, pelo golpe militar de 26 de fevereiro de 1936, conhecido no Japão por Ni Ni Roku, no conto que trinta anos mais tarde relembra esse incidente político e que também se fez filme - *Yokoku* (Patriotismo: ritos de amor e morte) -, ao sangrar o ventre com a adaga ritual dos antigos samurais, encena o ato final da vida de Mishima, um drama tipicamente japonês.

DO PASSADO AO PRESENTE: UMA ÉTICA DE RESPEITO AOS INTERDITOS

Uma das formas mais dolorosas e atrozes de morte. Essa é a maneira como, freqüentemente, o Ocidente costuma interpretar o eventramento voluntário - o *haraquiri* ou *seppuku* -, que tão fortemente se associa a um antigo conjunto de valores morais só conhecido pela cultura japonesa. No passado japonês, de fato, inscreve-se o regime de mortes sangrentas regidas durante séculos pelo *Bakufu* (Governo da Tenda), onde o que prevalecia era a força militar dos xoguns e a superioridade dos samurais, quando, segundo o *Hagakure* - seu código de honra -, até mesmo as crianças e os idosos não estavam fora do alcance da morte voluntária a que teriam de recorrer, eventualmente, por dever ou compromisso com a honra. É muito conhecida no Japão uma história que data do século XVII: quando dois irmãos tentaram, inutilmente, assassinar seu senhor, foi-lhes concedida a honrosa possibilidade do eventramento. Contudo, para coibir qualquer vingança, era necessário que o último filho dessa família acompanhasse os mais velhos - uma criança de oito anos, que se decidiu também pelo *seppuku*. Igualmente conhecida é a história de Fukasawa,

imortalizada pelo filme de Imamura Shohei, de 1983 - *Narayama bushiku* (A balada de Narayama), que dramatiza um fato histórico: as mortes voluntárias de idosos que, outrora, em épocas de grande pobreza no Japão, resistiam com bravura, lutando toda a vida contra as condições de penúria e que, ao fim da utilidade do corpo, retiravam-se voluntariamente para o cimo de uma montanha, na qual esperavam, solitários e pacientes, que o frio lhes chegasse ao coração.

Menos endurecida do que a noção de ética que durante séculos embasou a filosofia de guerra presente no Hagakure, a modernidade no Japão, vigente desde a era Meiji, impondo uma filosofia de paz que possui no sistema familiar e educacional os seus alicerces mais sólidos, contudo, também só existe em diferença com o mundo ocidental.

Na absoluta simbiose entre mãe e filho, que vai do desmame tardio até uma indulgência com as faltas infantis quase desmesurada, durante os primeiros anos de vida, bem como com o afastamento quase que completo da figura paterna, o ciúme edipiano é francamente poupado às crianças no Japão moderno. O quarto dos pais pertence à criança e a própria idéia de um quarto isolado é estranha à arquitetura tradicional japonesa. Dessa forma, em lugar da sexualidade conjugal, prevalece, ao contrário do Ocidente, a intimidade familiar. No Ocidente, a educação dita sadia se torna cognata da experiência precoce da separação, da disciplina e da punição, na qual o indivíduo não se distingue da lei, através da autoridade do pai. O Édipo japonês, entretanto, é modulado pela ampla liberdade que se vai perdendo lentamente. Assim, enquanto nossa escola de pais culpa a dependência, a tendência japonesa é a de deixar que uma estreita intimidade se estabeleça, culpando a independência e acusando o filho, nesse caso, de infiel e leviano.

Nossas faltas são de transgressão, afirma Maurice Pinguet, mas, no Japão, as faltas são de defecção, porque “o elo japonês é um estado de fato, produzido pela vida em comum, atado pelo entrelaçamento vegetativo das solidariedades silenciosas”,⁴ enquanto que nossos valores se formulam em princípios e ordens que se separam da vida para dominá-la e corrigi-la. Todavia, entre a ética de um mundo passado e a que se difunde no presente, o que se percebe é que a cultura japonesa nunca incentivou em toda a sua história um movimento transgressor, fruto da soberania de individualidades isoladas. A violência medieval se justificou como um movimento apoiado pelo Estado, bem como a favor dele. Seguindo os mesmos parâmetros, foi

condenada a partir do momento em que o Japão optou pela sua reformulação, quando o ingresso no mundo capitalista e o desenvolvimento industrial exigiam uma época de paz. Os samurais nunca foram derrotados, não caíram como a nobreza francesa, sob a lâmina de uma classe rival, consentiram em desaparecer sob as ordens da ideologia a que prestavam juramento: do princípio ao fim de sua história, a morte nunca lhes significou a transgressão de um interdito, mas apenas a mais franca aceitação da lei. Bataille afirmou que a violência - fruto da busca do prazer que esbarra com o sentido da destruição da vida - é um ato de soberania do indivíduo que se opõe à consciência de si, da mesma forma que o excesso próprio dos atos de barbárie se opõe ao pensamento racional, que é característico da civilização. Nesse sentido, se a linguagem é a expressão do homem civilizado, a violência só pode ser silenciosa. No Japão moderno, a violência foi silenciada, deixando, contudo, seu testemunho, nas formas teatralizadas do nô e do kabuki: deslumbrantes excessos de imagens e movimentos, que mantêm abertas para o Japão as portas do passado, mas que falam apenas através do seu silêncio.

O teatro japonês levou muito tempo para conhecer a modernidade, uma vez que os autores estrangeiros eram proibidos até o séc. XIX e ainda porque, mesmo após as mudanças da era Meiji, o teatro ocidental só se fez significativamente presente no Japão depois da Segunda Guerra, quando os principais atores do kabuki disputavam os papéis de Ibsen, Gogol, Tolstói e Tchecov.

Talvez tenha sido o Shingeki - grupo de atores jovens seduzidos pelo teatro ocidental -, ao se interessar principalmente pelas obras de Eurípides e Racine, sem, contudo, abandonar as tendências do teatro nô, o responsável pela aproximação entre o teatro japonês e o drama ocidental, realizada através da antiguidade grega. Foi através da valorização grega do equilíbrio entre corpo e espírito, aliada à consciência de extrema fragilidade dessa relação, capaz de criar beleza contínua em sua luta para mantê-la, que o Japão encontrou, através da bela morte dos heróis homéricos, um lugar no Ocidente para os antigos samurais que sonhavam com a morte no auge da juventude, mesmo que seu trágico fim não visasse à glória individual, mas à honra de servir.

Entretanto, ainda que o teatro grego e o teatro nô se encontrem na conjuntura da representação do sagrado, as diferenças entre ambos se tornam latentes, sobretudo em vista da natureza do sentimento religioso

encenado nas peças gregas - supostamente sepultado para os espectadores modernos. A tragicidade do nô, ao contrário, advém do fato de ele se impregnar de duas religiões ainda vivas no Japão - o shintô e o budismo -, por meio das quais se diluem no palco os limites entre os vivos e os mortos: fantasmas de um mundo onde a instabilidade ainda era a lei que regia os códigos éticos e morais.

A MORTE VOLUNTÁRIA: UM DIREITO, MUITO MAIS DO QUE UM DEVER

Compreender as religiões orientais significa partir do pressuposto de que, no Ocidente, o sagrado se confunde com a busca, com o amor de Deus, mas, no Oriente, essa busca não coloca necessariamente em jogo uma representação divina. Por essa cisão torna-se mais fácil perceber porque, sob múltiplas formas, a visão do Ocidente, que exaltou o amor, separando-o do prazer dos sentidos, é estranha ao Japão, onde o sentimento idealizado nunca transcendeu a carne.

Nos primórdios de sua história, o Japão se orientou pelo shintô, no seu descaso com o além, em contrapartida à valorização do mundo que deve ser protegido e ornamentado, suficiente e satisfatório nos deveres que impõe e nos prazeres que oferece. O shintô foi uma filosofia simples, uma religião sem ascetismo que, a princípio, confirmou o amor à vida e o horror simples e ingênuo à morte na aversão ao sangue e no acolhimento de oferendas sem sacrifícios, o que, por muito tempo, bastou a uma civilização agrícola e, portanto, sem necessidade de dar caução ao abate de seus animais. Entretanto, como nos lembra René Girard, que sociedade primitiva poderia sobreviver às custas da economia sacrificial?⁵ E o shintô se encontrou com a morte, desde as tentativas de fornecer energia vital à estrutura de cada nova construção, quando se enterravam vivas uma ou várias pessoas sob as fundações das pontes e dos castelos, até o estrangulamento e o conseqüente enterro dos familiares junto com seus mortos.

Ao budismo, que se desenvolve a partir do séc. V, o pensamento de morte também não era estranho, na sua implacável descrição de um real sem deuses e sem almas, no qual o ser se mistura com o nada em um devir sem finalidade e sem origem, onde morrer é dar lugar a outras vidas, numa roda da qual não se pode escapar para a transcendência, donde a valorização do meio-termo entre o ascetismo e os prazeres: “Vive como se

estivesse morto, eis a verdadeira vida - contemplação sem comoção, ação sem paixão, liberdade sem destino”.⁶ Foi no séc. XII, quando o budismo se misturou às lutas do século e os monges desejaram fazer do desprezo pelo corpo, forjado na austeridade, um bem para a causa, que a violência encontrou seu lugar no pensamento religioso: dividido entre a técnica da impassibilidade, perante a inutilidade da vida diante do devir, e a religião da compaixão, inspirada pelo sacrifício do corpo. De um lado, a impassibilidade budista fez prevalecer a crença em um mundo sem transcendência, através da filosofia zen; por outro, as cisões que se engendraram no budismo, abrindo concessões de compaixão, em um tempo no qual grassavam a destruição e a culpa, deixaram espaço para que uma nova corrente, o amidismo, transformasse o nada fundamental do Nirvana na Terra Pura da salvação universal.

Mesmo tingindo com tons transcendentos o pensamento oriental, o amidismo, como todas as correntes religiosas no Japão, não condenou o prazer nem a morte voluntária. Ao contrário, incentivou que os guerreiros vencidos e os amantes separados olhassem para oeste, à procura da Terra Pura, antes de morrer.

Nenhuma religião no Japão negou ao indivíduo o direito de morte e o uso dos prazeres do corpo. Confúcio aumentou ainda mais a distância com o cristianismo, ao aprovar o suicídio como meio de exortação da honra e da virtude, mas, sobretudo, condenando o amor como um ato execrável de egoísmo, fatal a toda felicidade.

Talvez seja esse o caráter mais peculiar das seitas orientais: avisar-nos não contra o prazer, mas contra o amor, como o próprio Hagakure adverte contra a paixão que se diferencia da virtude. É impossível não perceber que, por trás da aparente liberalidade da organização dos prazeres, existe um móvel condutor poderoso que se faz valer através do seu silêncio. A paixão desorganiza, expõe e desafia a descontinuidade dos seres. É nesse sentido que a única paixão dos samurais deve ser o bushido, seu código de honra; nada mais deve desafiar a sua virtude; por isso deve ele amar do mesmo modo como vive e morre: em sua carapaça de seda e aço.

O SEPPUKU E O PARADOXO DO DESNUDAMENTO DO CORPO NU

Retirando o interdito do corpo, as religiões orientais puderam manter longe a sedução dos seus perigos. Com base na religião e na estrutura

familiar, a cultura japonesa deserotizou o corpo e talvez por isso o erotismo no Japão tenha-se encontrado com o dilaceramento da carne: é esse o paradoxo do desnudamento do corpo nu, pela influência do qual os samurais mostravam, com o seppuku, a essência da sua verdade - a sinceridade escondida que se podia contemplar nas vísceras que deixavam à mostra; tal qual os amantes que, na mesma violação do corpo com a lâmina, davam a conhecer o que para eles era a única e verdadeira prova de seus sentimentos - *shinju* -, o suicídio amoroso, que literalmente significa “o fundo do coração”.

Uma violência fadada ao silêncio, eis a forma peculiar que o erotismo assumiu no Oriente, onde o amor só se acredita como potência de um ato que dispensa as palavras, pois o sentimento que fala e que pede não é bastante puro: não se pode declarar o sentimento amoroso, discuti-lo, e nisso consiste o exercício da vontade que o esconde por opção da virtude, como expressa o Hagakure, em sua defesa do amor que tem necessidade de silêncio tanto quanto de verdade, e que, quando divulgado, torna-se vulgar e está fadado a perecer.

Esse é o sentido do *shinju*: a exposição do amor como um ato de vontade decretado pelo sacrifício do corpo, que se opõe à deterioração de um sentimento fadado a perecer. Tudo se esquece, diz o budismo, mas o sentimento amoroso promete nada esquecer. E, se a vida é menos memória do que contínuo e ininterrupto recomeço e dispersão, a morte amorosa no Japão é recusa ao desaparecimento. Morre-se por amor, no Ocidente, diante da embriaguez de um sofrimento que parece sem fim. No Japão, é sobretudo a idéia de que tudo passa que leva os amantes à morte; talvez porque, como dizia Nietzsche, ferindo-nos, marcando-nos, forjamos por meio da dor uma memória que promete nada esquecer, desafiando o futuro com a lembrança do que infligimos a nós mesmos.

UMA ÉTICA DO SILÊNCIO

Hanabi, filme de Kitano Takeshi, de 1997, que significa “Flores de fogo” e que chegou aos cinemas brasileiros esse ano com o nome de *Fogos de artifício*, conta a história de um policial que abandona a carreira para conduzir a esposa doente a uma última viagem. Para isso, e também para ajudar o antigo parceiro que se torna paraplégico, endivida-se com a *Yakuza*, a máfia japonesa, e assalta um banco. Durante todo o filme, os acessos de violência e de sede de justiça desse protagonista são cortados

por apenas três ou quatro falas, secas e curtas, que se contrapõem a um exuberante festival de imagens em meio às quais se encena um cenário de morte: o suicídio do companheiro paraplégico e o seu, juntamente com a esposa. De um lado, um ato de fidelidade aos ideais do *bushido*, que defendia entre os samurais a ocultação dos sentimentos e o eventramento coletivo entre os companheiros de sabre - *junshi* -; de outro, como no *shinju*, uma recusa ao esquecimento, inscrita em um ato de amor. Uma história onde os antigos *daymios* são policiais uniformizados e onde a lâmina é substituída pelo revólver, colocados lado a lado por um mesmo pacto de silêncio que justapõe o antigo ao moderno em um só Japão.

Calar as palavras com a ação, porque a sinceridade oriental se localiza nas entranhas e é através da sua exposição - o mais doloroso método de suicídio - que ela pode ser tornar visível. Eis porque essa marca de estoicismo de antigos soldados e antigos amantes, um modo de morrer inventado no Japão e que os estrangeiros não suportaram copiar, é definitivamente característico dos modos de expressão dessa cultura e dos valores éticos que suas artes perpetuam ao longo dos tempos. Valores presentes no ato terrorista de um escritor japonês, que sabia que suas palavras não iriam atingir modernos soldados, em prol da defesa de um passado aparentemente esquecido; um modo de vida que se encontra na falta de embaraço dos japoneses para lidar com o corpo, mas também no seu total constrangimento para expor os sentimentos; tradição que se perpetua na concisão dos *haikais*, que tudo dizem em apenas três versos na poesia japonesa; nos ideogramas que, antes de serem ouvidos ou falados como palavras, devem ser contemplados como desenhos; na explosão de cores e imagens do cinema japonês que se recusa a utilizar a palavra como primeira opção; enfim, no silêncio, que, entre o crisântemo e o sabre, ainda tem muito a nos dizer, para que se possa fazer compreender no Ocidente o sentido das diferenças, como aquela, entre tantas outras, que se inscreve entre “Fogos de artifício” e “Flores de fogo”.

BIBLIOGRAFIA:

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. de Martha Conceição

Gambini. São Paulo: UNESP/Paz e Terra, 1990.

MISHIMA, Yukio. *O Hagakure*; a ética dos samurais e o Japão moderno. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

———. *Confessions of a Mask*. Translated by Meredith Weatherby. London: Grafton Books, 1986.

———. *O marinheiro que perdeu as graças do mar*. Trad. de Waltensir Dutra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

———. *Sol e aço*. Trad. de Paulo Leminsky. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MARQUES DE OLIVEIRA, José Eduardo et alii. *Cinema japonês*. São Paulo: Massao Ohno, 1964.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra*; um livro para todos e para ninguém. Trad. de Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

———. *Vontade de potência*. Trad. de Mário D. F. Santos. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1987.

PINGUET, Maurice. *A morte voluntária no Japão*. Trad. de Regina A. Machado. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

STOKES, Henry Scott. *A vida e a obra de Yukio Mishima*. Trad. de Milton Persson. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1986 [Biografias].

SUZUKI, Eico. *Literatura japonesa*. São Paulo: Editora do Escritor, 1979.

———. *Nô*; teatro clássico japonês. São Paulo: Editora do Escritor, 1977.

YOURCENAR, Marguerite. *Mishima*; ou a visão do vazio. Trad. de Tati Moraes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

NOTAS

¹ Dos mais de cem títulos de Yukio Mishima poucos foram editados no Brasil e apenas *Tayo to Tetsu*, de 1968, foi traduzido diretamente do japonês por Paulo Leminsky como *Sol e aço*. Yasunary Kawabata, prêmio Nobel de Literatura em 1968, também só nos é conhecido através de traduções indiretas, a partir do inglês ou do francês.

² Cf. YOURCENAR, M. *Mishima ou a visão do vazio*. p. 9.

³ PINGUET, M. "Transcendência e imanência do bem" in: —. *A morte voluntária no Japão*, p. 69.

⁴ PINGUET. "Modulações do Édipo", op. cit., p. 66.

⁵ Cf. GIRARD, René. *A violência e o sagrado*.

⁶ PINGUET, op. cit., p. 150.