

singular de sua expressão. A sua obra ressalta exatamente pelos traços formais individualíssimos, que lhe garantem ainda hoje grande popularidade. Eis as observações que a nosso ver justificam o empreendimento de Düsseldorf e, aliás, características relevantes, no volume orientado por Jost Hermand.

ERWIN THEODOR

* *

*

ANESAKI, Masaharu

Art, life and nature in Japan with an Introduction to the new edition by Terence Barrow, Ph. D., Charles E. Tuttle Company, Rutland, Vermont and Tokyo, Japan, 1973. 178. p., 43 ilustrações.

Em 1868 dá-se no Japão a Restauração Meiji. Termina assim um longo período de dois séculos e meio em que o país tinha vivido em isolamento rigoroso do resto do mundo. O interesse dos intelectuais japoneses da época pelo ocidente é vivo, assim como o dos ocidentais pelo Japão, considerado o país mais impenetrável do extremo Oriente. Surge, então, uma plêiade de estudiosos, orientais e ocidentais, que concentram seus esforços para, não só penetrar nos mistérios de um mundo, novo para si, mas também revelar os aspectos mais peculiares de suas próprias culturas, para uma maior compreensão recíproca.

Masaharu Anesaki pertence à segunda geração de intelectuais que tiveram a liberdade de viajar fora de seu país em busca do conhecimento do mundo ocidental. Nascido em Kyoto em 1873, Masaharu Anesaki diplomou-se em literatura na Universidade de Tóquio, viajando em seguida pela Europa e pela Índia. Mais tarde, quando já professor na mesma Universidade, atravessou várias vezes os oceanos, durante os primeiros trinta anos do século, para entrar em contato com o mundo intelectual europeu e norte-americano, que revelaram um grande interesse pelos estudos japoneses. Lecionou em Tóquio, pesquisando sobre religião japonesa (veja-se seu *History of Japanese Religion* publicado pela Charles E. Tuttle Company) Vive o suficiente para assistir aos terríveis acontecimentos da guerra do Pacífico, mas também, como justamente diz Terence Barrow, na introdução do livro, conseguiu presenciar o “revival among the Japanese people of interest in Japanese art and traditions, as well as a tremendous response from the West” (XV). Como outros estudiosos orientais, que empreenderam a tarefa, de certo não fácil, de penetrar na essência da civilização ocidental, tão diferente da própria, Anesaki percebeu (tendo em vista o vivo interesse dos ocidentais da época pelo extremo oriente e, em particular pelo Japão) que poderia dar, assim como receber. Com Kakuzo Okakura, que deu ao ocidente livros esclarecedores sobre a essência da cultura japonesa, tais como *Ideals of the East* e *The Book of Tea*, assim Ane-

saki deu o seu *Art, life and nature in Japan*, que se tornou um clássico desde 1932, quando foi publicado pela Marshall Jones Company de Boston, a qual reuniu em livro uma série de conferências proferidas pelo A., no Fogg Museum of Art, em Cambridge, Massachusetts.

A presente edição, revista pelo A., apresenta algumas observações sobre as mudanças da situação atual e um capítulo sobre o sentimentalismo decadente na última fase da cultura Heian.

Terence Barrow, na Introdução, nota no livro a mesma linha Zen observada na obra de Kazuko Okakura, chegando à conclusão que os dois autores conseguem transmitir em seus livros “the same general message of Zen enlightenment and, at the same time, offer a clear view of the central core of Japanese culture” (XIII)

O livro, dividido em seis partes e um post-scriptum, pretende dar uma visão panorâmica da cultura japonesa, focalizando a arte e sua relação com a natureza.

Na primeira parte (“Art, life and nature in Japan”) o A. aponta a finalidade do livro: focalizar o relacionamento íntimo estabelecido no Japão, desde os primórdios de sua civilização, com a arte e a vida, e o relacionamento de ambas com a natureza. Antes de tudo, pretende o A. demonstrar a associação direta da arte japonesa com o povo e sua ligação com a natureza, que “is the condition of life and the source of artistic inspiration” (p. 5) Anesaki é um profundo observador deste relacionamento e o encontra no dia a dia da vida popular, nas casas do povo, em seus utensílios. Baste lembrar os nomes tirados da natureza, para indicar os objetos mais triviais, como a colher do tipo “pétala de lótus esvoaçante” ou a tijela “ramo de ameixas”. A ligação íntima do japonês com a natureza se revela em seus jardins (miniatura das grandes paisagens), prosseguimento natural da moradia. O conceito japonês de natureza é sempre o de bondosa mãe do gênero humano da qual a arte que permeia toda a vida do Japão deriva seus modelos e procura sua inspiração.

O japonês ama observar as mudanças da “Mãe-Natureza” durante todo o ano. Esta observação atenta e carinhosa é inspirada pela própria paisagem das ilhas do Japão. Paisagem esta sempre suave, sem montanhas abruptas, mas apresentando curvas harmoniosas que se evanessem nas brumas leves. É interessante aqui uma observação do A., que compara os japoneses com os italianos e os franceses do sul encontrando similaridades de gênio. Entretanto, a produção artística é bastante diferente; enquanto os ocidentais, e em particular os italianos, pintam com traços nítidos e cores brilhantes devido à luminosidade de sua terra, os artistas japoneses usam traços macios e cores delicadas devido à própria paisagem do Japão, que perde seus contornos e atenua suas cores nas brumas que a envolvem. O mesmo contraste se encontra na poesia. O A. cita o canto VII do Purgatório de Dante, onde o poeta descreve com maravilhosa precisão o Vale dos Príncipes, observando que nunca poder-se-ia esperar tal precisão num poeta japonês, uma vez que, tanto na poesia como

na pintura japonesa, encontramos sempre algo de velado ou simplesmente sugerido.

Freqüentemente os críticos ocidentais afirmam que a arte japonesa é mais decorativa do que representativa. Afirma o autor, entretanto, que é muito difícil estabelecer-se um limite, uma vez que, mesmo em pintores eminentemente decorativos, como Kōrin, encontra-se grande fidelidade à natureza.

Uma das características peculiares à arte japonesa é a assimetria. Herdeiro da arte budista importada da China e da Índia, o gênio japonês introduz na composição elementos novos, sempre colocados de maneira assimétrica. O mesmo gosto se verifica na decoração de objetos e na disposição das estantes de um aposento ou nos pilares desiguais da alcova (To-Ko-no-ma). Divergem desses padrões a arquitetura religiosa e os brasões nobiliários; mesmo respeitando a simetria da arquitetura religiosa, o fundo das colinas e a hábil colocação de árvores e plantas, ao lado da construção, quebram de certa forma esta simetria, como por exemplo na Catedral Central de Nara.

O japonês sempre se preocupou em erigir os seus edifícios em harmonia com a natureza; daí as curvas suaves dos pagodes cercados por altas árvores. E aqui vem outra observação bastante aguda do Autor, que compara um templo japonês com a Notre Dame de Paris. Considerando que o templo católico nada ganharia se tivesse uma colina atrás, ou se estivesse ladeado de árvores, conclui ele que a diferença básica entre a arte japonesa e a ocidental consiste em que a primeira considera a natureza como parte do efeito arquitetônico, enquanto a segunda (o Autor se refere particularmente à arte gótica) “is pre-eminently a style of domination, expressing the determination of man to conquer nature” (p. 18)

O japonês não se detém nos processos regulares e rítmicos do universo, os quais são invisíveis, mas sim sobre os aspectos visíveis da natureza, que se manifesta em suas irregularidades e sua assimetria. Ele é um Augenschensch e não um Ohrenschensch. Desta observação da natureza deriva a habilidade do artista japonês em retratar o movimento, as formas e as cores. A vitalidade de sua obra provém da profunda impressão que lhe vem da prolongada observação da natureza. A sombra é conseguida com o reforço da linha na pintura em branco e preto e com a variação do tom da mesma cor na pintura em cores, técnica essa retomada e enriquecida com pesquisas posteriores pelos impressionistas franceses.

Nunca a arte japonesa se teria desenvolvido sem o impulso da arte continental, em particular a coreana e a chinesa. Entretanto, nenhuma arte foi aceita sem sofrer profundas modificações imprimidas pelo espírito japonês.

As três grandes correntes de arte continental que penetraram no Japão foram: a arte budista da China setentrional, durante a dinastia Wei (386-436 a. C.); a arte da dinastia Tang (618-906 a. C.), considerada o período clássico; a arte conhecida pelo nome do imperador artista Hui-Tsung (1101-1125), que floresceu durante quatro séculos sob as dinastias Sung e Ming.

A arte budista, que penetrou no Japão nos séculos sexto e sétimo, foi de delicado requinte. Em meados dos séculos oitavo e nono, aparecem características puramente japonesas devidas à influência da vida sentimental dos nobres da corte estabelecida em Miyako, atual Kyoto. Estas características manifestam-se na maior suavidade das cores e na preciosidade do desenho.

A segunda corrente, a Sung, manifestou-se na pintura idealista em branco e preto e no estilo mais decorativo que se distingue pelas cores vivas e brilhantes. O primeiro gênero sofre intensamente a influência do Zen (escola meditativa do Budismo), introduzido no Japão em meados do século XII e que se torna principalmente a arte da classe dos guerreiros (samurai).

O terceiro momento da arte japonesa se desenvolve num ambiente relativamente democrático, em longo período de paz (séculos XVII-XIX) quando o país vive praticamente isolado do resto do mundo. Existe, entretanto, uma certa penetração da cultura ocidental (que interessa e atrai grandes artistas japoneses) através da colônia holandesa de Deshima.

Achamos interessante nos deter, com certa insistência, sobre o conteúdo da primeira parte do livro, não só porque estabelece os pontos focais da arte japonesa, como também porque resume os tópicos que são desenvolvidos nas partes seguintes.

De fato, na segunda parte (“Art in the Home Life of the Japanese”) o Autor desenvolve o tema do conúbio da vida íntima familiar com a natureza. Descreve a simplicidade da decoração da casa onde ressaltam a alcova (To-Kono-ma), dedicada à beleza pura, e o Kaké-mono, em frente ao qual se encontra sempre um vaso cheio de flores. A pintura do Kaké-mono e as flores são mudadas de acordo com a estação do ano.

Retomando o que foi dito na parte anterior, o Autor nos dá uma descrição do jardim japonês (considerado como continuação da casa) e dos utensílios domésticos, chegando à descrição minuciosa da decoração gastronômica e do vestuário. Realça a importância das festas ligadas ao florescer de determinadas plantas anunciadas no Calendário Floral, que contém indicações sobre os melhores locais para admirá-las.

A terceira parte do livro (“The Life and Art of the Court Noble”) nos leva a uma época que corresponde à primeira Idade Média da nossa civilização. É o momento do sentimentalismo que se desenvolve entre os nobres, cuja vida gira ao redor da Corte Imperial. O sentimentalismo, ligado ao luxo mais requintado, durará quatro séculos. É neste momento, em que a família dos Fujiwara detém o poder, que a influência chinesa vai desaparecendo, para começar a se esboçar numa cultura tipicamente japonesa.

Surgem os palácios dos nobres com seus belos jardins imitando a paisagem; com a simplicidade da decoração interna da casa, contrastam as cores vivas e variadas do vestuário requintado, com suas inúmeras combinações (rosa-verde, branco-violeta, azul-verde, etc.) que recebiam nomes de flores.

Nascem os jogos de salão, como o jogo do incenso, em que se devia adivinhar as várias combinações, as competições poéticas e as de danças.

Surge a primeira escritora, Lady Murasaki, que em sua *História de Genji* (século XI) nos dá uma descrição fiel da vida na corte.

O sentimento que prevalece neste período é o romântico, ou melhor, o *awaré* “which means an emotion of tender affection in which there is both passion and sympathy” (p. 65) Tanto na poesia como na pintura deste período encontramos este mesmo estado d’alma, estando sempre as emoções humanas ligadas a correspondentes aspectos da natureza. Todo artista procura não somente representar o episódio que pretende pintar, mas também expressar seu estado emocional. É o momento em que a mulher desempenha um grande papel na pintura e na poesia.

Torna-se muito popular a ilustração de contos e poesias numa representação contínua em que o artista obtém uma certa perspectiva colocando o horizonte ótico no alto, de forma que a cena seja vista de cima para baixo. Diz o autor: “The sentiment, the romance and poetry of life were inseparable from the pictorial art of this age, as art was an indispensable part of the refined life of the noble” Ao lado da arte da corte chamada Escola Yamato, porque se ligava à poesia Yamato, desenvolve-se a arte budista que também tende a se libertar das influências estrangeiras para produzir obras originais.

As graves convulsões políticas do século XII refletem-se nas artes: aparecem representações de pesadelos e visões, delírios e espectros do inferno. Aparecem, na pintura, cenas de guerra a vida no campo de batalha. As expressões atormentadas dos personagens contrastam com os rostos inexpressivos do período precedente. Caem os Fujiwara e com eles desaparece a vida brilhante e romântica da corte. A arte, entretanto, continua ilustrando a vida de Buda, dos santos e dos anjos, assim como dos vários reformadores da religião.

O período que precede a tomada do governo por parte da classe militar é examinado na quarta parte (“The Beauty of Decadent Sentimentalism”). É a última fase da cultura Heian que tem seus heróis em Shigemori e sua irmã “who represented in their lives all the pathos and beauty of a perishing sentimentalism” (p. 90) Além deles, dois homens fortes encontraram consolação, não na aspiração de uma vida ideal, mas na contemplação da natureza: o sacerdote shintoísta Chomei e o monge poeta Saigyō. Ambos se retiraram da vida para se dedicar à calma contemplação da natureza.

Na quinta parte o Autor descreve a ascensão da classe militar depois da guerra civil. É a parte mais rica de informações do livro, onde se destacam a figura de Yoshimitsu e a influência Zen na cultura japonesa, influência essa que permanecerá profundamente enraizada na alma do povo através dos séculos.

O Zen, levando o homem ao diálogo espiritual com a própria alma do universo, dava alívio à dura vida do soldado. Estabelecia um relacionamento entre o homem e o ritmo vital da natureza, abrindo novas vias para compreendê-la. (“it set the minds of its followers on her calm serenity instead of on her charming colors and fascinating aspects” (p. 105) Com o Zen

penetra no Japão a grande pintura chinesa Sung, um conúbio do espírito transcendental da contemplação Zen e do gênio poético chinês.

No século XIV o Zen consolida-se no Japão; entretanto permanecem os resíduos da cultura Fujiwara, mas a forte personalidade de Yoshimitsu consegue realizar “a union of the virile spirit of the warriors with refinement of Miyako, moulded by the influence of Zen culture and Chinese art” (p. 112) Desenvolve nesta época de Kamakura o drama lírico Nō e nasce a cerimônia do chá, elemento importante na procura de refinamento da classe guerreira. A serenidade e a calma da sala de chá, passaram a influenciar toda a vida japonesa. Era também o único lugar onde, segundo os ensinamentos Zen, podia-se democraticamente encontrar altas patentes militares ao lado de seus subalternos (“The fundamental idea of Zen was individualistic, and the discipline taught its followers to defy social distinction and human institutions”.) (p. 118)

A casta dos guerreiros tomou a prática das armas como uma arte e aplicou à mesma uma terminologia tirada da própria natureza. Foi no século XV que se manifestou uma maior originalidade nos artistas, — aparecem nomes que refulgem na história da arte japonesa, tais como Sesshū e Masanobu, fundador da escola Kano. No século seguinte, o Napoleão do Japão, Hideyoshi, representa a aspiração da nação para um novo reino de esplendor artístico e glória nacional. Hideyoshi constrói a grande fortaleza e o palácio de Osaka, num estilo grandioso. Com estas construções novos elementos são introduzidos na arquitetura japonesa: os telhados pesados, a decoração dos pilares e painéis com gravações bastante elaboradas e o novo tipo de goteiras. Os pintores desta época revivem todo o passado da raça japonesa numa previsão de uma futura nação mais forte, mais gloriosa. Inspirava-os para tanto a figura magnífica de Hideyoshi, que a'mejava conquistar o continente Asiático e quase o sonseguiu. Infelizmente uma série de guerras falidas fizeram declinar o astro glorioso de Hideyoshi e, com ele, encerra-se também esse período histórico.

“The life and art of Bourgeoisie” é o assunto da sexta parte do livro. Trata da ascensão da burguesia. Continua a distinção de classes, das quais as mais vigorosas são a dos samurais e a dos comerciantes.

Os primeiros continuam ligados à aristocrática escola de Kano, enquanto os segundos apreciam um tipo de pintura do gênero denominado Ukiyo-ye. A dama toca o Koto (espécie de harpa); a plebéia, o samisen (espécie de guitarra). Os nobres assistem aos antigos dramas, os comerciantes apreciam o novo tipo de teatro dramático jó-ruri. Entretanto, ambas as classes se imitam e se influenciam.

Dominado pelos homens da família Tokugawa, o Japão atravessa uma época de isolamento nacional em que se procura apagar a lembrança da época anterior e da propaganda católica. Insiste-se no sistema feudal, impondo ao povo uma determinada moral e um determinado comportamento. A opressão do governo Tokugawa revela-se na arquitetura pesada da época, exemplificada

pelo mausoléu de Nikko (1636) Nasce, então, a necessidade de conciliar o convencionalismo com algo de original, assim como a burguesia, que surge do povo, sente o desejo de gozar o bem da arte e procura alcançar o requinte dos nobres.

A arte decorativa atinge seu ponto de maturidade e nasce uma nova escola de pintura à qual pertence Kōrin, o maior artista decorativo do Japão.

Nesse período artístico adquire grande importância a cidade de Osaka, onde se concentra o maior número de comerciantes e banqueiros os quais encontram no drama a melhor forma de lazer Além dos teatros a cidade oferecia vários lugares de divertimento e até “pleasure boats” para entretenimento ou aventuras amorosas. A palavra “ukiyo” passou a significar, nesta sociedade rica e bem humorada, o mundo alegre, flutuante como um “pleasure boat” A vida agradável de Osaka começou a se difundir em outras cidades. Uma delas foi Yedo, a nova capital, onde aos poucos os próprios samurais foram atraídos por este tipo de vida. Entretanto mantinham-se as qualidades peculiares da classe dos guerreiros, entre elas a otogo-gi (hombridade) transmitida para o povo pelos samurais que se empregavam como professores.

Em Yedo o povo vestia-se em cores vivas e usava penteados complicados e bastante elaborados. Amava as reuniões e as festas em que se comia alegremente e ouvia-se música, cantos e palhaçadas. Estas cenas são representadas na cultura Ukiyo-ye no século XVII. As pinturas representam grupos de homens e mulheres sentados num banquete ou num teatro. Mais tarde preferem-se pequenos grupos ou figuras isoladas revelando uma tendência maior para a delicadeza do que para o realismo, procurando expressar os sentimentos.

Com o aparecimento de Yoshimune no governo, o Japão entra num período de austeridade e de disciplina que a realidade desmente. Todas as medidas tomadas por Yoshimune para sufocar o luxo, resultam num requinte exagerado e múltiplo de vida e de gosto preciosos. Os pintores de Ukiyo-ye se dedicam mais à xilogravura que à pintura, mas sua arte parece não ter vitalidade. Só dois grandes mestres se destacam entre eles: Hokusai e Hiroshige. Cansado do regime Tokugawa, o povo começa a pensar na volta do imperador legítimo; ao mesmo tempo, aumentam a inquietação, os estímulos no campo da ciência e das artes, provindos do ocidente. Revelam-se neste período quatro mestres independentes: Hiraga, que introduziu a pintura a óleo (tinha estudado holandês e lido livros de botânica e física); seu discípulo Kōkan, que também pintou em óleo; Shohaku, que tentou ressuscitar a pureza dos antigos mestres Zen; e, finalmente Kwazan, morto suicida em 1841. Com esta data termina o período precedente o que o Autor chama de “New Age” e que, como se pode verificar no Post-scriptum, representa uma incógnita, uma vez que parece que “the new civilization, the agitated social conditions, the changed ways of life, all are apparently destroying the inherited art and all it implies” (p. 176) Pergunta-se o autor o que será da longa tradição artística do Japão e acaba concluindo com um pensamento otimista para o destino da arte japonesa: . . . “when we look back through the long series of changes in history, we

can see that the soul of the people has remained much the same despite vicissitudes” (p. 177)

Escrito num inglês límpido e fluente, o livro é de agradável leitura e consegue levar o ocidental ao conhecimento da essência do espírito japonês. É um daqueles livros que abrem horizontes novos, despertando no leitor o desejo de conhecer mais, pesquisar mais. Apropriadamente escolhidas, as gravuras ilustram bem o texto, acompanhando as várias fases da arte japonesa.

FRANCESCA CAVALLI

* * *

*

PRINCE, Gerald — *A Grammar of Stories. An Introduction*. Haia: Mouton, 1973. 106. p.

Qualquer pessoa sabe contar histórias, e cada uma tem certas concepções interiorizadas sobre o que constitui ou não constitui um conto. É conhecimento tácito. Mas, para o estudioso, o crítico, esse conhecimento intuitivo não é suficiente; ele não ajuda a entender melhor a *natureza* dos contos, sejam eles expressos em forma oral, teatral, literária, cinematográfica ou pantomímica. Gerald Prince, professor de letras na University of Pennsylvania, e especialista em literatura francesa contemporânea, tenta mostrar aqui que um número finito de regras explícitas pode dar a razão da estrutura de todos os conjuntos que de modo geral são intuitivamente reconhecidos como contos.

A forma de apresentação escolhida por Prince, uma gramática, é muito apropriada e muito ambiciosa. Tecendo a formulação de regras com a teorização — parte original e parte herdada de outros — ele consegue levar para frente as fronteiras de nosso conhecimento sobre as estruturas narrativas. Essa herança é substancial: Propp, Dundes, Barthes, Bremond, Greimas, Kristeva e Todorov. Apesar da aparente incompatibilidade das teorias tão variadas dos seus predecessores, Prince consegue formular, através de uma lúcida e rigorosa análise, um conjunto coerente de observações e afirmações, deles e suas, que descrevem “todas” as possíveis estruturas dos contos. E, subsequentemente, apoiando-se nas teorias da gramática transformacional de Chomsky, ele lança uma hipótese que indica como um conto pode ser produzido com o uso de um conjunto específico de regras.

Sem querer prejudicar o autor com uma descrição por demais resumida, mas por reconhecer a necessidade de demonstrar a essência da obra, apresentamos uma cápsula do seu conteúdo. Prince descreve um sistema em que cada tipo forma a substância daquele tipo que lhe é superior em complexidade: conto mínimo → conto caroço simples → conto simples → conto complexo. A unidade básica de conteúdo é o evento: existem eventos “estativos” (que descrevem um estado: “João estava feliz”) e eventos ativos (que descrevem uma ação: “João comeu uma maçã”). Esses eventos são combinados através de