

O UKIYO-E COMO CRÔNICA VISUAL OU A MODERNIDADE DO PROSAICO*

*Afonso Medeiros***

RESUMO: Este ensaio tem como objeto de estudos a gravura japonesa dos séculos XVIII e XIX a partir da análise das gravuras do acervo do Instituto Moreira Salles. Em linhas gerais, essa análise está baseada no desenvolvimento do conceito de crônica visual aplicado ao universo histórico e estético das gravuras desse período e, de permeio, utiliza-se da noção de modernidade e da teoria sígnica do filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce.

ABSTRACT: The object of this essay is the research of the 18th and 19th centuries Japanese woodblock prints by the analysis of the Moreira Salles Institute Collection. In general lines, this analysis is based on the development of the concept of visual chronicle applied to the historical and aesthetic universe of the woodblock prints in this period. In between, it employs the notion of modernity and the American philosopher Charles Sanders Peirce's theory of signs.

PALAVRAS-CHAVE: xilogravura japonesa, crônica visual, estética, modernidade, Peirce.

KEYWORDS: Japanese woodblock prints, visual chonicle, aesthetics, modernity, Peirce.

* Tema de tese de doutoramento em Comunicação e Semiótica defendida no dia 22 de outubro de 2001 na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

** José Afonso Medeiros Souza, mestre em Arte-Educação pela Universidade de Shizuoka, doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, é professor de Estética e História da Arte da Universidade Federal do Pará, em Belém.

*kakitsubata
nitari ya nitari
mizu no kage*

A íris
parece se parece
reflexo n'água

Nesse haikai de Matsuo Bashô (1644-1694), que denota o verão, há uma chamada de atenção para a fugacidade da beleza. Numa tradução livre o poema poderia ter a seguinte leitura: *Como se parece / ao seu reflexo na água / a íris*. O ideograma *kage* tem o amplo sentido de “reflexo, sombra, silhueta, ilusão”. O efeito onomatopaico de *nitari ya nitari* reforça a sensação de reflexo tremeluzente na água. Assim, esse haikai estabelece uma inversão. Reflexo é efeito e, portanto, é este que se assemelha ao objeto refletido. Reflexo na água, silhueta, algo impermanente, impreciso. Aí está! Bashô conduz nossa atenção para a beleza flor – a paixão pelo reflexo no espelho não resume o mito de Narciso? Invertendo a lógica de causa e efeito, Bashô sublinha o jogo de espelhos, das aparências e estabelece uma inversão de valores, de percepção... Em última instância, nos conduz tortuosamente para a contemplação da beleza fugidia da íris, comparada à sua imagem refletida na água. Ou, em outras palavras, chamar a atenção para a beleza contida na ilusão equivale a enfatizar a beleza do fugidio, do transitório.

Pela impermanência, pela imprecisão, pela impressão em linhas gerais, a crônica pode ser comparada ao reflexo na água – a íris equivaleria, então, ao cotidiano refletido. Segundo Antonio Candido (*apud* Andrade, 1992, p. 492) a crônica é uma “composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo dia. Principalmente porque fala de perto ao nosso ser mais natural... e recupera com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição”

A crônica visual é assim: reflete o passageiro e a “insignificância” do dia-a-dia e é, por assim dizer, um esboço impreciso e híbrido de temas menos “nobres”. E mais: considerando-se o ukiyo-e como narrativa visual, pode-se apreendê-lo como uma imagem refletida da beleza fugidia do cotidiano – presente inclusive no grotesco –, tal como a crônica literária. Mas, nesse jogo de aparências, o que é a flor, o que é narciso e o que é reflexo?

Sabemos que alguns intelectuais consideram ilícito o uso de um conceito oriundo de uma área de conhecimento em outra esfera científica. É notória a celeuma que a aplicação de palavras como “linguagem” e “gramática” no universo das artes visuais causa nos lingüistas, por exemplo. O que dizer, então sobre o uso de expressões como “imagem verbal” e “figuras de linguagem” pelos teóricos da lingüística e da literatura? Sem entrar no mérito dessa questão, começo a defender aqui o conceito de *crônica visual* para esboçar as linhas gerais da estética ukiyo-e. Mesmo considerando o conselho de Peirce para que procuremos novas palavras para designar novas idéias – o que, me parece, não é o caso –, comecemos pelo conceito literário de crônica e veremos em que medida sua tradução para a esfera do ukiyo-e pode ser sustentada.

“Do Grego *chronikós*, relativo a tempo (*chrónos*), pelo Latim *chronica* (*m*), o vocábulo “crônica” designava, no início da era cristã, uma lista ou relação de acontecimentos ordenados segundo a marcha do tempo, isto é, em seqüência cronológica. Situada entre os anais e a História, limitava-se a registrar os eventos sem aprofundar-lhes as causas ou tentar interpretá-los. Em tal acepção, a crônica atingiu o ápice depois do século XII [...], quando se aproximou estreitamente da História, não sem ostentar acentuados traços de ficção literária. A partir da Renascença, o termo “crônica” cedeu vez a “História”, finalizando, por conseguinte, o seu milenar sincretismo. Não obstante, o vocábulo ainda continuou a ser utilizado, no sentido histórico, ao longo do século XVI, como, por exemplo, [...] nas *chronicle plays*, peças de teatro calcadas em assunto verídico, como não poucas de Shakespeare” (Moisés, 1987, p. 245).

A crônica de costumes na literatura japonesa atinge seu primeiro ápice nos 54 volumes do *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu no século XI – obra que narra, de forma romanceada, os costumes da aristocracia do período Heian (714-1185) através das peripécias amorosas do personagem Hikaru Genji. Embora o termo *monogatari* seja normalmente traduzido como “conto”, seu significado literal nos remete ao conceito moderno de crônica. O termo é formado pela junção do substantivo concreto-abstrato *mono* – “algo, coisa (material, física ou abstrata)” – e o verbo *kataru* – “narrar, contar, falar, dizer” –, ou seja, *monogatari* significa literalmente “contar coisas, falar sobre coisas”. Mesmo que o ideograma *ki* denote “descrição, crônica, registro” – muito próximo, portanto, do sentido original de crônica como relato de acontecimentos ordenados segundo a passagem do tempo –, a própria definição do termo *monogatari* já explicita seu caráter narrativo, de comentário coloquial. Se lançarmos um olhar mais atento às maiores obras desse gênero literário (*Taketori Monogatari*, *Ise Monogatari*, *Genji Monogatari*, *Heike Monogatari*), verificaremos um acentuado sincretismo entre o comentário de episódios verídicos (mesmo que de forma indireta) e pronunciados traços de ficção literária. É *monogatari*, portanto, o termo que melhor expressa o moderno conceito de crônica. Não é à toa que a escrita na gravura ukiyo-e é feita com os silabários *kana* (tal como na obra de Murasaki), de modo a facilitar a leitura e atingir um número expressivo de leitores. Pois bem. *Genji Monogatari* transformou-se rapidamente em tema das artes visuais japonesas (denominado *genji-e* “desenhos de Genji”): ilustrações em rolos, pinturas em biombos, portas corrediças, em seda ou papel, em laca, jogos de cartas e, finalmente, gravuras tornaram-se os equivalentes visuais dessa famosa obra. Tal como na narrativa original, essas pinturas têm um caráter de crônica – de crônica visual – onde se misturam o comentário histórico, a genealogia, fatos da atualidade, biografias... mixando características do conto, da reportagem e da novela num comentário – às vezes com matizes folhetinescas – sobre o cotidiano de uma determinada época.

Aliás, a cultura japonesa, grosso modo, pode ser considerada como uma cultura da visualidade. Os *emakimono*s (narrativas em rolos ilustrados), os jogos de cartas e a arte da caligrafia são apenas alguns exemplos ilustrativos.

Dito isto, vamos à definição do termo *crônica* constante do Novo Dicionário da Língua Portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1986, pp. 502-503), onde encontramos as seguintes acepções:

1. Narração histórica ou registro de fatos comuns, feitos por ordem cronológica. 2. Genealogia de família nobre. 3. Pequeno conto de enredo indeterminado. 4. Texto jornalístico redigido de forma livre e pessoal, e que tem como temas fatos ou idéias da atualidade, de teor artístico, político, esportivo, etc., ou simplesmente relativos à vida cotidiana. 5. Seção ou coluna de revista ou de jornal consagrada a um assunto especializado: crônica política; crônica teatral. 6. O conjunto das notícias ou rumores relativos a determinados assuntos [...]. 7. Biografia, em geral escandalosa, de uma pessoa [...].

Narração histórica” “genealogia” “conto de enredo indeterminado” “texto redigido de forma livre e pessoal” “notícias ou rumores relativos a determinados assuntos”... Todas essas acepções podem ser aplicadas à gravura japonesa dos séculos XVIII e XIX, conforme veremos nas próximas páginas.

No capítulo 17 (“Modern plebeian art in Yedo”) de seu *Epochs of Chinese and Japanese art*, Ernest Fenollosa (1853-1908) introduz seus comentários sobre a gravura ukiyo-e da seguinte maneira:

“Ali ainda permanece uma grande escola de arte popular que se estendeu por boa parte dos três últimos séculos como uma espécie de estudo sobre a vida das massas, muito importante tanto para a história quanto para a estética” (2000, p. 179).

Interessa-me aqui, chamar a atenção para “arte popular” “espécie de estudo sobre a vida das massas” e “importante tanto para a história quanto para a estética” “Arte popular” porque o consumo de gravuras estava disseminado sobretudo entre a população de Edo e Osaka – não nos esqueçamos que a “pesquisa” feita pelos editores sobre os temas mais populares entre os consumidores determinava, em larga medida, o sucesso de uma publicação. “Espécie de estudo sobre a vida das massas” porque o ukiyo-e abordava vários aspectos da cultura popular – diversas profissões, os festivais, os mercados, as feiras, o folclore, a literatura popular, o teatro, a vida em família, as relações sociais, os prazeres. “Importante tanto para a história quanto para a estética” porque como “composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo dia. [...] e recupera com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição” segundo a citação anterior de Antonio Candido.

Logo veremos que o ukiyo-e (como a crônica) tanto reza no terreiro da realidade quanto na catedral da ficção... Sendo essa transição contínua entre expressão mais ou menos colada ao cotidiano e exercício ficcional, a gravura do período Edo é basicamente um meio propício à provocação de similaridades entre esses dois mundos. Contraste-se essas afirmações com a definição corrente de crônica encontrada nos dicionários e teremos esboçado, em linhas gerais, o conceito de crônica visual.

Em suma, o conceito de crônica é aplicável à estética ukiyo-e: uma narrativa sobre o passageiro, sobre o momentâneo, sobre o diário, sobre o prosaico (mesmo que eivado de tragédias). A posição da crônica num jornal (ou sua veiculação através desse meio) reforça essas características e a gravura ukiyo-e, também destinada ao consumo popular através da serialização, tinha, em certa medida, uma função de “reportagem” de informação. Aliás, essa serialização (inimiga da aura) através dos meios de reprodução, é uma das marcas distintivas da modernidade, conforme nos ensina Walter Benjamin.

1. Imagem e Texto na Gravura Ukiyo-e

O impacto que os tipos móveis de Gutenberg tiveram para a difusão do conhecimento escrito – um dos pilares daquela primeira modernidade – pode ser considerado como uma força equivalente à disseminação das imagens através da gravura. Aliás, relacionar texto e imagem numa mesma publicação logo se tornou um poderoso instrumento de divulgação do conhecimento – uma década depois do advento dos tipos móveis no século XV, começou-se a impressão de livros ilustrados com gravuras. Na cultura japonesa, a simbiose entre texto e imagem (como nos *emakimono*) é uma tradição que precede em vários séculos a sua utilização no ukiyo-e.

Os *emakimono* são narrativas em rolo onde imagem e texto são conjugados e vão aparecendo gradativamente no ato da leitura. Esse tipo de narrativa ilustrada é considerada por muitos historiadores como o mais antigo protótipo das histórias em quadrinhos japonesas (Luyten, 1991, p. 110). O mais importante conjunto de *emakimono* – *Chôju Jinbutsu Giga*, “Caricatura (paródia) de aves, bichos e personagens (humanos)” – é atribuída ao monge budista Kakuyû (1053-1140), também conhecido como Toba Sôjô. Nessa famosa obra, o traço refinado de Kakuyû antropomorfizou animais e, através das peculiares características destes (sapos, macacos, coelhos, raposas etc.), criou uma sátira contundente dos costumes sociais do final do período Heian. Além de constituir-se num ancestral exemplo da relação entre imagem e texto na cultura japonesa, *Chôju* também é um paradigma daquele viés satírico e parodístico que posteriormente será explorado no kabuki, no kyôgen, na poesia e no ukiyo-e.

Devedora dessa tradição, as relações entre linguagem visual e linguagem verbal no ukiyo-e é de tal importância que torna-se necessário esclarecer os diversos níveis de interação existente entre elas. Em linhas gerais, encontramos seis tipos diferentes de relações entre palavra e figura na gravura ukiyo-e:

1. o texto é um complemento da imagem, ou seja, é o esclarecimento da imagem em forma de comentário escrito – o texto reitera e complementa a significação da imagem. Como exemplo, podemos citar a série “Álbum ilustrado: produção do Império Japonês” (*dai nippon bussan zue*, ca. 1867) de Hiroshige III (Andô Tokubê).

2. a imagem acompanha o texto e, num certo sentido, torna-se a visualização da ficção literária (às vezes com diálogos). Com textos e imagens normalmente seqüenciadas, essa relação pode ser considerada como prototípica da fotonovela e da história em quadrinhos. Um exemplo possível é a série “O bisbilhoteiro de pêlo castanho pela Tôkaidô” (*tôkaidô chû kurige yajiuma*, 1860) de Ochiai Yoshiiku.

3. as palavras nomeiam indiretamente os atores e as peças, nos casos em que aparecem somente o nome dos personagens representados. Nesses casos, as palavras são algumas pistas (dentre outras oferecidas pela imagem) para a designação do ator e da obra teatral representada. A estampa “Hanaregoma no Chôkichi, Nuregami Chôgorô” (1854) em que Utagawa Kunisada mostra os dois principais personagens da peça kabuki “Crônica de duas borboletas na zona do meretrício” (*futatsu chôchô kuruwa nikki*) é um paradigma desse tipo de relação.

4. as palavras nomeiam diretamente as imagens nos casos em que referem-se a um lugar, evento, personagem (mitológica, histórica ou teatral) ou performance

específica – são legendas. A série “53 estações da Tôkaidô” (*tôkaidô go-jû-san tsugi*, ca. 1806) de Katsushika Hokusai é um exemplo.

5. as imagens são acompanhadas de um poema; nesse caso, há realmente uma interação, visto que o poema explicita algumas informações e a imagem outras – a significação se estabelece nessa interação. “Ogura, cem poesias de cem poetas: comparação” (*ogura nazorae hyaku-nin isshu*, 1845-1847), série de Utagawa Hiroshige, Utagawa Kunisada e Utagawa Kuniyoshi é um bom exemplo.

6. a palavra nomeia unicamente o artista e/ou os demais profissionais envolvidos na produção da gravura. Estampas onde não aparecem referências escritas sobre o tema abordado são exemplares.

Em muitas gravuras, observa-se mais de uma das relações acima descritas. Entretanto, no que tange ao plano do conteúdo, podemos resumi-las em dois tipos gerais:

Relação de redundância ou paralelismo: caso em que tanto o texto quanto a imagem, analisados separadamente, contém o mesmo tipo de informação (cf. Santaella e Nöth, 1998, p. 54) e cuja relação não acrescenta novos e importantes elementos à significação, ou seja, texto e imagem são paralelos e não interagem explicitamente.

Relação de complementaridade ou interferência recíproca: “caso em que conteúdos de imagem e de palavra utilizam os variados potenciais de expressão semióticos de ambas as mídias” (*idem*, 1998, p. 55), numa relação de equivalência e interpenetração.

No plano da expressão, verifica-se um só tipo de relação entre imagem e escrita nesse tipo de gravura, qual seja, a *coexistência* (Kibédi-Varga apud Santaella e Nöth, 1998, p. 56), visto que “a palavra está inscrita na imagem”

Desnecessário dizer que essa breve incursão pelas relações entre figura e escrita na gravura ukiyo-e configurariam o protótipo de um outro ensaio.

Defender o conceito de crônica visual através do estabelecimento de possíveis paralelos entre o ukiyo-e e a crônica literária pode parecer uma capitulação àquela tendência semiológica / estruturalista de impor uma moldura lingüística aos fenômenos plásticos. Sem menosprezar os méritos dessa vertente, quero deixar claro que a tentativa de verificar similaridades entre essas duas narrativas calcadas no prosaico, tem, antes de mais nada, a intenção de desvelar categorias gerais, não necessariamente exclusivas dos fenômenos plásticos e/ou literários. Precisamente por esse motivo, recorrerei à teoria sígnica de Charles Sanders Peirce.

“A afirmação de que a imagem é sempre e meramente ícone já é relativamente enganadora; a de que a palavra é pura e simplesmente símbolo é decididamente equivocada” (Santaella e Nöth, 1998, p. 63). Essa afirmação permite-nos vislumbrar sutis nuances impregnadas na teoria sígnica de Peirce – afirmação essa que vai na contramão do reducionismo verificado em vários compêndios sobre a semiótica do filósofo norte-americano encontrados no Brasil.

Para corroborar a visão dos *sensei* Santaella e Nöth e pedindo desculpas pela auto-citação, recorro a um *insight* que tenta dar conta de algumas dessas sutilezas:

“Consideremos um cartão postal do monte Fuji com o cume nevado. Sendo uma fotografia analógica, *semelhante* às formas do objeto representado (a montanha), podemos classificá-lo como um ícone. A neve no cume do monte pode ser interpretada

como *indício* de frio e/ou inverno; ou então, tendo o monte Fuji a forma de um vulcão, sua imagem, funcionando por *contiguidade/proximidade*, pode ser considerada como um índice de um solo vulcânico e montanhoso como o da geografia japonesa. Finalmente, se este cartão postal é associado à cultura japonesa, temos aqui uma relação *convencional* entre signo e objeto, pois a representação do Japão através da imagem do Fuji assumiu o caráter de norma geral tanto quanto o Grande Buda de Nara, o palácio imperial de Kyoto, o cogumelo atômico sobre Hiroshima, uma gravura de Hokusai, um lutador de sumô etc. O cartão postal revela, ao mesmo tempo, as características plásticas de uma dada montanha, um indício ou rastro de uma estação ou de uma geografia e a imagem convencionalizada de um país e sua cultura. Temos, portanto, uma imagem que permite, pelo menos, três interpretações e se refere a três objetos (que não necessariamente devem ser apreendidos nessa mesma seqüência). Mudando as funções, mudam as interpretações e os objetos ou, para concordar com Peirce, a interpretação é um supersigno que reelaborando-se constantemente refaz a relação entre o signo e o objeto” (Souza, 2000, p. 160).

Resumindo, diria que a interpretação do signo visual (tanto quanto dos signos de outras linguagens), depende da dominante que a mente interpretadora desvela, ou seja, uma mesma imagem pode ser percebida sob o ponto de vista icônico, indicial ou simbólico. Dito de outra maneira – e embora respeitando o fato de que essa tricotomia é aquela baseada na relação entre signo e objeto –, podemos conjecturar que quando consideramos o signo em si sublinhamos a dominante icônica; quando estabelecemos conexões interativas com a(s) referência(s) desvelamos seus pressupostos indiciais; e quando reiteramos sua capacidade de determinar seu(s) interpretante(s) revelamos seu caráter simbólico. Conforme a clássica definição de Peirce (1990, pp. 46-47), um signo só pode ser considerado como tal se for a representação de alguma coisa (seu objeto) de modo a estabelecer um nexos com um terceiro (seu interpretante). Ou seja, o signo puro só se estabelece numa relação de três e, também por isso, está no nível da terceiridade.

Já vimos, superficialmente, as interações entre texto e imagem na gravura japonesa. Portanto, é necessário considerá-la enquanto signo com a totalidade dos elementos que a compõem. Nela verificamos, no plano do conteúdo, referências geográficas, literárias, históricas e mitológicas. Mesmo quando a gravura é um retrato (de um ator, de uma cortesã, de um guerreiro), ela traz embutida convenções pictóricas que, por si só, já nos autorizam a classificá-la como símbolo. Ainda que uma determinada gravura revele similaridades (mesmo que hipotéticas) com o objeto – característica do ícone –, ou então mantenha uma relação de contigüidade com o objeto e seja “realista” ou “fotográfica” – característica do índice –, ainda assim verificaremos elementos simbólicos como as metáforas visuais, por exemplo. É nessa tessitura tricotômica da semiose que pretendo continuar abordando o ukiyo-e em paralelo com a crônica.

2. *Paralelos Icônicos, Indiciais e Simbólicos entre o Ukiyo-e e a Crônica*

Dizia que tanto a crônica quanto o ukiyo-e são narrativas calcadas no prosaico. Pois bem.

Talvez possamos dizer que o primeiro dos papéis universais da narrativa que devemos considerar, portanto, é o papel da narrativa como a raiz da transmissão da cultura, a raiz, como o diz Brooke Williams no seu ensaio sobre “História e Semiótica” (1985), da semiose distintamente humana pela qual a herança biológica é ultrapassada na transmissão cumulativa de conhecimento que apenas a narrativa pode assimilar (Deely, 1990, p. 19).

A narração, então, é uma característica eminentemente humana exercitada através da fala, da escrita, da imagem e do gesto desde que o mundo é mundo enredado pelos signos. A narrativa, através das palavras, das imagens, dos gestos, dos sons – e seja qual for a quantidade de ingredientes icônicos, indiciais e simbólicos –, configura-se como um traço universal, pois não existe cultura que não se utilize dela. O termo “narrar” (do latim *narrare*) significa 1. “expor, contar, relatar; referir, dizer” e 2. “pôr em memória; registrar; historiar” Essa definição encontrada nos dicionários pode muito bem servir de alicerce para a percepção da crônica como narrativa do prosaico, isto é, um modo de expor, de contar, de relatar, de registrar a volatilidade do passageiro.

“O estilo em que se vaza o monodialogo repercute todo o hibridismo da crônica: direto, espontâneo, jornalístico, de imediata apreensão, nem por isso deixa de manusear todo o arsenal metafórico que identifica as obras literárias” (Moisés, 1987, p. 256). Esse hibridismo que Moisés vislumbra na crônica é também uma marca distintiva da gravura ukiyo-e, inclusive no uso de metáforas. Mas vamos discuti-lo através de possíveis paralelos.

Crônica-poesia: Há um tipo de crônica que faz fronteira com a poesia. Para exemplificá-la, valho-me de Rubem Braga:

Foi em sonho que revi a longamente amada. Havia praia, uma lembrança de chuva na praia, outras lembranças: água em gotas redondas correndo sobre a folha da taioba ou inhame, pingos d’água na sua pele de um moreno suave, o gosto de sua pele beijada devagar... Ou não será gosto, talvez a sensação que dá em nossa boca tão diferente uma pele de outra, esta mais seca e mais quente, aquela mais unida e mansa. Mas de repente é apenas essa ginásiana de pernas ágeis que vem nos trazer o retrato com sua dedicatória de sincero afeto; essa que ficou para sempre impossível sem, entretanto, nos magoar, sombra suave entre morros e praia longe (*apud* Moisés, 1987, p. 254).

Nessa crônica de Rubem Braga percebemos imediatamente a referência ao ser amado. No entanto, a qualidade da narrativa é de tal monta que somos irremediavelmente seduzidos por seu ritmo. Para além do lirismo contido no texto – ou até por causa dele –, nessa crônica há uma vibração emotiva, uma reiteração de qualidades sensitivas que provocam no leitor não somente a configuração da amada, mas também – e sobretudo – dirigem nossa atenção para a beleza do texto, para a construção do modo narrativo, para suas qualidades intrínsecas, diria. Paralelamente, quando a gravura ukiyo-e – antes de conectar-nos com qualquer referência – nos faz absorver suas qualidades enquanto poética visual, quando nos torna admiradores de suas qualidades plásticas, está proporcionando similaridades entre sua sensualidade implícita e as difusas sensações que em nós são por ela provocadas. Esse é um primeiro momento da percepção, quando

nossa atenção se volta única e exclusivamente para os aspectos intrínsecos de uma obra: a qualidade da cor, a tessitura das linhas, das texturas e das formas... Enfim, quando a obra não nos remete de imediato a uma referência exterior a ela mas, ao contrário, torna-se auto-referente, estamos no campo da primeiridade, da ênfase no signo em si, ou seja, nas malhas da iconicidade (Peirce, 1990, p. 52). Uma outra característica amplamente divulgada do ícone é o seu caráter de semelhança com o objeto representado. Na crônica de características poéticas-icônicas, essa semelhança se dá *a posteriori*, visto que um ícone pode ser um signo em estado de potência e, num certo sentido, é auto-suficiente e auto-reflexivo (Merrel, 1998, p. 67).

Crônica-conto: Há um outro tipo de crônica que se mimetiza com o conto.

A crônica voltada para o horizonte do conto prima pela ênfase posta no “não-eu” no acontecimento que provocou a atenção do escritor. Na verdade, a ocorrência detonadora do processo de criação não só possui força intrínseca para se impor ao “eu” do cronista como não lhe desperta qualquer lembrança oculta ou sensação difusa. Não significa que o escritor se alheia do acontecimento, pois que a própria crônica testemunha uma adesão interessada – mas que o acontecimento tão-somente requer o seu *cronista*, inclusive no sentido etimológico do termo, ou seja, o seu historiador (Moisés, 1987, p. 254).

Para corroborar essa visão de Moisés – e antes que apontem qualquer possível tendência etnocêntrica neste que vos escreve – recorrerei à Charles Baudelaire.

Diante das trinta e cinco telas de Delacroix, a primeira idéia que se apodera do espectador é a de uma vida bem vivida, de um amor obstinado e incessante pela arte. Qual é o melhor quadro? Não saberíamos apontá-lo. O mais interessante? Hesitamos. Pensamos descobrir aqui e ali exemplos de progresso, mas, se alguns quadros mais recentes revelam que certas qualidades importantes foram levadas além dos limites, o espírito imparcial percebe embaraçado que desde suas primeiras produções, desde sua juventude (*Dante et Virgile aux Enfers – Dante e Virgílio no Inferno*, é de 1822), Delacroix foi grande. Algumas vezes foi mais delicado, outras vezes mais singular, algumas vezes mais autenticamente pintor, porém sempre foi grande (1988, p. 49).

Se percebermos que a crônica é um primeiro (um signo) e nela reconhecemos o episódio que lhe afetou (um segundo, um objeto), teremos a possibilidade de estabelecer conexões entre esses dois elementos. Trata-se de um segundo momento, quando a obra presentifica um objeto – e, em certa medida, é afetado por este –, quando há o choque do reconhecimento de uma referência que está fora da representação, quando “prima pela ênfase posta no ‘não-eu’ no acontecimento que provocou a atenção do escritor” (segundo a definição de Moisés)... Estamos no campo da secundidade, da ênfase no objeto, nas teias do indicial (Peirce, 1990, p. 52). Assim também no ukiyo-e, quando observamos que ele estabelece através de algum viés foto-jornalístico um liame com um episódio, quando atualiza um ente, quando se nos provoca a presentificação de um fato ou de um personagem – como Baudelaire fez com um pintor, sua obra e sua estética –, reitera-se suas características indiciais.

Crônica-ensaio: Há, ainda, um terceiro tipo de crônica que tende para o ensaio. Vamos saborear um bocadinho de Machado de Assis:

Talvez o leitor lastime não ver em toda essa enfiada de recreios públicos alguma coisa que entenda com a mentalidade humana. Não a havemos de ir procurar no Teatro Lírico, aonde, em geral, só vão os dois primeiros sentidos. Nos teatros dramáticos encontraríamos essa coisa, se na maior parte não se compusessem de mágicas aparatosas, operetas medíocres, e o melodrama intenso, inofensivo e plural. Danças, vistas, tramóias, tudo o que pode nutrir a porção sensual do homem, nada que lhe fale a essa outra porção mais pura; nenhum ou raro desses produtos do engenho, frutos da arte que deu à humanidade o mais profundo dos seus indivíduos (1994, p. 27).

A crônica teatral ou cinematográfica, por exemplo, para além de seu caráter jornalístico, comumente resvala no debate de idéias, no exercício da crítica. Além desse exemplo em Machado de Assis, Paulo Emilio Salles Gomes (no cinema) e Sábato Magaldi (no teatro) são modelos, entre nós, de cronistas diários que não se furtavam ao embate no campo das idéias e – por que não? – dos conceitos. Do mesmo modo, quando o ukiyo-e estabelece através da paródia ou da ironia uma crítica sobre os hábitos de uma época, está configurando uma opinião, uma tomada de posição em relação ao acontecimento que registra. Ora, a consciência crítica que pode ser expressa na crônica de coloração ensaística é, antes de mais nada, uma *interpretação* calcada em conceitos, valores e hábitos pré-existentes. Encontramo-nos num terceiro momento onde a obra é capaz de gerir seu interpretante ou – dito de outro modo – quando verificamos na obra certos hábitos, certas leis como, por exemplo, algumas convenções que nos permitem reconhecer o estilo de um determinado artista (ou de uma fase de sua produção), quando reconhecemos um dado movimento artístico através das convenções pictóricas presentes na obra... Estamos, portanto, no campo da terceiridade, na ênfase no interpretante, ou seja, seduzidos pelas características simbólicas da obra (Peirce, 1990, pp. 52-53).

Além dos elementos já apontados nas crônicas citadas para estabelecer paralelos com o conceito de ícone, índice e símbolo, poderemos observar na crônica de Rubem Braga também a presentificação de uma saudade; na de Baudelaire, também a manifestação de uma crítica; e na de Machado de Assis, também um viés poético... Pronto! Embaralhei as configurações tão cirurgicamente traçadas. Mas como o leitor não se deixa enganar, claro está que essa capacidade de metamorfoseamento da crônica literária e da crônica visual é, na verdade, o resultado de um amálgama, de um hibridismo com camadas icônicas, indiciais e simbólicas. Visto que um símbolo, sendo um terceiro, embute um segundo (o índice) e um primeiro (o ícone), diria que a crônica visual é simbólica na medida em que configura-se como um signo portador da generalização (ou convenção) da lei, da regra, do hábito. Isto é, quando além da relação de semelhança estabelecida *a posteriori* com o objeto – caso em que é um ícone – e de funcionar como uma conexão entre o signo e uma experiência particular – caso em que é um índice –, a crônica visual funcionará simbolicamente se essa lei, regra ou hábito que o signo veicula determinar o seu interpretante.

Resumindo, diria que a própria apreciação de uma gravura ukiyo-e é uma prova cabal da possibilidade de desvelamento de camadas icônicas, indiciais e simbólicas num determinado signo. Vejamos:

As primeiras sensações advindas da percepção das qualidades intrínsecas do ukiyo-e, a impossibilidade de conectá-las imediatamente a um objeto qualquer (sua

capacidade auto-referencial) são características da dominante icônica, ou seja, daquele primeiro momento em que o signo se nos configura como mera possibilidade. Num segundo momento, detectando-se sutis diferenças entre as personagens desenhadas, percebe-se que são retratos. Essas diferenças foram provocadas pelo objeto retratado – atores e cortesãs, por exemplo – e indicam uma conexão necessária entre o signo e o objeto ao qual se refere... É o que se pode denominar de dominante indicial. Por fim, apreende-se certas invariantes, certos esquemas compositivos que nos permitem reconhecer o estilo de um artista ou escola. Isso se dá naquele terceiro momento em que percebemos hábitos ou convenções presentes numa dada obra e que são capazes de estabelecer sua autoria... Eis a dominante simbólica.

Uso aqui o termo *dominante* para deixar claro que num signo genuíno (sempre no nível da terceiridade), onde esses níveis estão obrigatoriamente imbricados, podemos destacar uma hierarquia de funções sem, contudo, estabelecer um rígido monopólio de qualquer uma delas.

Isto posto, sigo adiante enfatizando um e/ou outro desses níveis (ou funções).

3. *O Ukiyo-e como Crônica Visual*

Populares (porque atingem um público mais diversificado), de certo modo provisórias (porque moldadas no calor do dia-a-dia), reproduzidas em série, acessíveis, às vezes graves, em outras melodramáticas, eróticas, maliciosas, divertidas... Com essas características, tanto a crônica quanto o ukiyo-e contemplam o efêmero. O efêmero – diria – é a própria razão de ser do ukiyo-e enquanto crônica visual. Em suma, a gravura ukiyo-e, retratando o teatro e suas estrelas, a vida e a beleza de cortesãs, gueixas e mulheres do povo, os campeonatos de sumô, a mutação das paisagens urbanas e interioranas (através da variação das estações do ano), a flora e a fauna, a moda e os costumes do período Edo, é uma crônica visual – às vezes com características de folhetim ou de fotonovela – que amiúde resvala na caricatura.

“Ambigüidade, brevidade, subjetividade, diálogo, estilo entre oral e literário, temas do cotidiano, ausência de transcendente, – eis os requisitos essenciais da crônica, a que falta adicionar tão-somente um outro, anteriormente mencionado: a efemeridade” (Moisés, 1978, p. 257).

Efemeridade... Chegou o momento de considerar mais amplamente o que é *ukiyo-e*.

Inicialmente, o termo *ukiyo-e* não definia uma técnica ou uma arte, mas um eixo temático. As primeiras obras ukiyo-e (era Kaei, 1624-1644) são pinturas cujo foco é o entretenimento na zona da boemia ao longo do rio Kamogawa em Kyoto. Essas cenas retratam reuniões, festivais, performances etc., refletindo a busca pelo prazer na sociedade da época, recém apaziguada após um longo período de guerras internas. O termo define esse tipo de tema abordado em pinturas, ilustrações e gravuras. *Ukiyo-e* significa literalmente “pinturas (ou cenas) do mundo flutuante” e é derivado do termo *ukiyo*.

Originalmente, *ukiyo* era uma expressão de origem budista que denotava a transitoriedade, a fugacidade, as vicissitudes e, conseqüentemente, o sofrimento e as

penas da vida terrena – em síntese, a aflição advinda do caráter ilusório da permanência. Em meados do século XVII, trocando-se o primeiro ideograma, *ukiyo* passa a significar “mundo flutuante” para designar também as características da nova cultura citadina, calcada no culto ao prazer, às sensações da carne – em uma expressão, ao “aqui-e-agora” Em mais um caso de trocadilho parodístico, o termo conota o que está na moda, o chique, o erótico, o hedonístico, o picante e o malicioso. O escritor Asai Ryoï (?-1691), em sua obra *Contos do Mundo Flutuante (ukiyo monogatari)*, descreve as nuances do termo:

Viver só para este momento, concentrar toda a atenção na beleza da lua, da neve, das flores de cerejeira e das folhas do bordo; cantar canções, beber vinho, simplesmente abandonar-se ao prazer, flutuando, flutuando; não preocupar-se minimamente com a pobreza próxima, afugentar todas as tribulações, comportar-se como a cabaça na corrente do rio: isto é o que chamamos de mundo flutuante (*ukiyo*) (trad. de Richard Lane *apud* Stanley-Baker, 2000, p. 188).

O “mundo flutuante” que esse gênero de gravura retrata é, portanto, o mundo da sociedade secular, dos prazeres, do divertimento e da sensualidade – idéia muito próxima do conceito de “carnavalização” de Mikhail Bakhtin (1996). O *ukiyo-e*, ao expressar o “mundo flutuante” transmuta a realidade dura, rígida, da censura, da hierarquia, numa “outra realidade”, numa realidade paralela através da metáfora, da paródia, do pastiche e, assim, veicula uma inversão de valores. Dessa maneira, *ukiyo*, “o mundo da flutuação” é um lenitivo para o *ukiyo*, “o mundo da aflição”

Para estabelecer mais um paralelo entre o *ukiyo-e* e a crônica, confronte-se a definição que Asai Ryoï nos legou sobre o conceito de *ukiyo* com as seguintes citações de Arrigucci Jr.:

Plenitude passageira do que foi ou está indo e agora vira imagem, aos olhos atentos do cronista, habituados ao efêmero dos fatos do dia. [...] Em conseqüência, a necessidade de gozar o presente antes que a vida fuja parece adquirir [...] a dimensão materialista do velho tema pagão do *carpe diem*, pois se liga diretamente ao prazer material dos sentidos, numa espécie de negaceio erótico que torna o instante presente inadiável. [...] A fulguração do instante é breve e fugidia: um mostrar-se repentino e rápido daquilo que logo se esvai no esquecimento. Por isso, há sempre realmente alguma coisa de vão no gesto que busca fixá-la, como o do cronista, movido pela iluminação de um momento, mas imobilizado na atitude de coletor de sombras passageiras (1987, pp. 32, 33, 43).

Para estabelecer apenas um paralelo visual com a “atitude de coletor de sombras passageiras” da qual nos fala Arrigucci Jr., basta lembrarmos-nos da série de pinturas de Claude Monet sobre a catedral de Rouen (1894).

Por fim, a relação que venho estabelecendo entre o conceito de *ukiyo* (o mundo do efêmero e dos prazeres terrenos) e o conceito de crônica visual pode parecer incoerente, visto que o *ukiyo-e* retratou várias peças kabuki cujos enredos eivados de vinganças, delações, assassinatos, extorsões, roubos etc. parecem denotar a tragédia da condição humana. Em primeiro lugar, é necessário considerar que a crônica não é uma

narrativa do trivial no sentido único e exclusivo de uma “prosa sobre amenidades”, isto é, a crônica se debruça sobre a totalidade da condição humana, seja ela comédia ou tragédia. Em segundo lugar, as estampas sobre o kabuki são, antes de mais nada, um registro da atividade teatral e, num segundo plano, um comentário que sublinha a catarse provocada pelas tramóias do enredo encenado. Em terceiro lugar, a morte na cultura japonesa não pode ser apreendida nos moldes judaicos-cristãos (cf. o excelente ensaio de Pinguet, 1987). Nesse sentido, a consciência da inevitabilidade da morte (ou da “passagem”) é o que corrobora o sentido de impermanência da vida, da “necessidade de gozar o presente antes que a vida fuja” conforme a citação anterior de Arrigucci Jr.

As estampas teatrais (denominadas *yakusha-e*) podem ser consideradas como crônica visual em mais de um sentido.

Em primeiro lugar, eram uma espécie de revista onde os fãs da época podiam reconhecer seus atores prediletos, bem como conhecer detalhes de determinada montagem. Em segundo lugar, as cenas retratadas veiculam valores culturais ao abordarem aspectos históricos ou da sociedade contemporânea, mesmo contendo diversos elementos ficcionais. Nesse sentido, por exemplo, pode-se apreender a proeminência da elite guerreira ou a fama das cortesãs em gravuras que retratam as cenas tanto das peças *jidaimono* (“drama histórico”) quanto das *sewamono* (“drama mundano”). Em terceiro lugar, as gravuras *yakusha-e* constituem um manancial para o estudo da história do kabuki, pois através delas tomamos conhecimento dos figurinos, das maquiagens, dos adereços, das posturas cênicas etc. – enfim, uma riquíssima iconografia da arte teatral do período Edo. Talvez não seja demasiado redundante reiterar que a crônica é, dentre outras definições,

[...] compilação de fatos históricos. [...] Texto literário breve, em geral narrativo, de trama quase sempre pouco definida e motivos, na maior parte, extraídos do cotidiano imediato. Prosa ficcional, relato com personagens e circunstâncias alentadas, evoluindo com o tempo; romance. História ou conjunto de boatos, rumores, notícias a respeito de algo ou alguém em determinada região ou lugar. Espécie de biografia falada e, em regra, escandalosa (Houaiss, 2001, p. 877).

A crônica é, conforme a definição de Houaiss, um gênero híbrido. Sendo um gênero que, não raro, explora as fronteiras entre a ficção e a não-ficção, é uma espécie de narrativa onde comparecem os discursos da história, da biografia, do romance, do conto, do ensaio e da reportagem. Por extensão, a crônica visual não pode prescindir dessa miscigenação. Seja nas séries sobre a Tôkaidô de Hiroshige ou nas estampas com temas fantasmagóricos de Kuniyoshi, nas paisagens de Hokusai ou nas gravuras *yakusha-e* de Kunisada, também percebemos o leque de discursos acima citados e, por isso, podemos considerar o *ukiyo-e* como crônica visual.

Para sintetizar este capítulo, concluo com Charles Baudelaire:

Felizmente, de vez em quando aparecem justiceiros, críticos, amadores e curiosos que afirmam nem tudo estar em Rafael nem em Racine, que os *poetae minores* possuem algo de bom, de sólido e de delicioso, e, finalmente, que mesmo amando tanto a beleza geral, expressa pelos poetas e artistas clássicos, nem por isso deixa de ser um erro negligenciar a beleza particular, a beleza de circunstância e a pintura de costumes (1988, p. 160).

4. A Modernidade do Prosaico no Ukiyo-e

Já no título deste estudo – O Ukiyo-e como Crônica Visual ou a Modernidade do Prosaico –, tive a pretensão de exprimir um corte preciso e uma visada particular sobre o objeto da pesquisa. Agora que me desvencilhei (!?) da tarefa de dissertar sobre crônica visual, resta-me esclarecer o que a expressão *modernidade do prosaico* significa no âmbito deste ensaio.

Modernidade, aqui, deve ser entendida como um tipo de sensibilidade que perpassa a história das idéias no ocidente desde, pelo menos, a Renascença e que se torna aguçada nas duas primeiras décadas do século XX – tal como foi meticulosamente abordado em *A Crise do Passado* (1994) de Philadelpho Menezes. Em linhas gerais, a modernidade é, de um lado, a consciência do presente como fratura radical ou acentuado desenvolvimento em relação ao passado imediato (às vezes redesenhando valores de um passado remoto) e, por outro lado, uma crença na melhoria do ser humano através das rédeas da razão e do avanço científico – sendo esta última concepção, oriunda da filosofia iluminista, uma das definições da modernidade no século XX. Dentro dessa moldura, Menezes sublinha algumas características que vários autores consideram presentes nas diversas facetas do moderno: a ciência, a moral e a arte se desvencilham da religião (Max Weber); a crise da linguagem e a emergência das línguas vulgares (Le Goff); a emergência de uma consciência crítica e autocrítica (Tomas Maldonado); a vida urbana delineando uma nova moral oposta aos valores da vida rural; “uma noção de tempo como fenômeno linear e contínuo” – características estas discutidas por Menezes (através de exemplos extraídos da literatura) no primeiro capítulo de sua obra.

Alicerçado em Menezes – e correndo o risco de oferecer uma visão superficial de seu ensaio –, diria que a modernidade foi a tentativa de demolir a idéia de transcendência construída pela tradição judaico-cristã e de erigir em seu lugar a confiança na condição humana, estabelecendo, por sua vez, um outro tipo de transcendência (ou, mais especificamente, um novo idealismo). Por isso a emergência do riso, da paródia, do prazer, do presente, do cotidiano, da consciência da temporalidade, da finitude, da importância do sensório e da sede do novo são alguns dos incensos queimados nos altares da modernidade.

O humor traz impressa uma nova consciência do presente e traça uma linha parodística entre a forma da nova escritura e a realidade do mundo. O humor e a paródia são mais alguns dos traços de curiosa proximidade entre aquele período de primeira modernidade e a última, contemporânea. Tanto nas vanguardas clássicas quanto nas modernistas o elemento do humor é um dos dados marcantes da época, enquanto a paródia é vista por críticos como a característica central não só da modernidade, mas também o traço distintivo central entre esta e a pós-modernidade (Menezes, 1994, p. 21).

Paródia como “característica central da modernidade”? Vejamos – agora mais detidamente – o que é o *mitate*.

Mitate significa “comparação ou imitação entre coisas que se assemelham pela forma ou por outra característica” ou seja, o *mitate* se dá através da simulação, da

representação, da imitação – não confundir com o conceito de mimese. Conseqüentemente, a gravura ukiyo-e que se utiliza desse artifício (*mitate-e*) configura-se como uma paródia ou mímica de temas clássicos da cultura japonesa, traduzindo-os em equivalentes contemporâneos. Nesse sentido, o *mitate* é uma espécie de *aggiornamento* – expressão italiana que significa “colocar em dia”, “ser informado” “saber do corrente” “estar a par” Ou seja, essa analogia que a gravura ukiyo-e estabelece através do *mitate* é, por si só, uma espécie de crônica visual – comumente paródica, metafórica – da história, da mitologia, da vida social, da arte, enfim, de amplos aspectos da cultura japonesa. Quando Utamaro substitui os atores por belas mulheres em sua série sobre a peça *Chûshingura*, está criando, através do *mitate*, um mundo paralelo, autônomo, que auto-referencia-se. Retornando ao conceito peirceano de ícone, diria que o *mitate* é um dos viéses icônicos da gravura ukiyo-e.

Finalmente, resta-me dissertar brevemente sobre outra importante chave – não só da estética ukiyo-e, mas também do haikai e de tantas outras formas de arte japonesas –, qual seja, a alusão à passagem do tempo (e da vida) através das estações do ano. Hiroshige certamente baseou sua famosa série sobre a Tôkaidô nos esboços que ele fez durante uma viagem por essa estrada. Entretanto, sua série retrata o dia-a-dia dessa rota tendo como pano de fundo as diversas estações do ano, evitando assim a função meramente jornalística que sua criação poderia reforçar. Essa passagem do tempo expressa na alternância das estações, corrobora a idéia de *ukiyo*: passageiro, transitório, flutuante, impermanente. O próprio haikai, com sua forma concisa, revela a “vã atitude do coletor de sombras passageiras” da qual nos falava Arrigucci Jr. anteriormente.

Um outro aspecto faz com que a gravura ukiyo-e seja inserida no conceito de modernidade se levarmos em consideração um traço que se distinguiu a partir das vanguardas históricas, qual seja, o de tentar amalgamar diferentes códigos no corpo da obra – particularmente no Cubismo e no Futurismo, mas também no Dadaísmo e no Construtivismo. Ainda segundo Menezes, “a arte moderna fixou seu padrão estético no definitivo e radical cruzamento das linguagens” (apostila, s.d.).

A inserção da palavra nas artes visuais desses movimentos, embora atenda a um outro tipo de impulso estético, aproxima-as daquela simbiose entre imagem e texto verificável na gravura ukiyo-e. Aliás, essa característica moderna *avant la lettre* da xilogravura japonesa está por ser devidamente considerada – sobretudo se considerarmos as relações entre imagem e escrita como uma constante na cultura japonesa desde, pelo menos, o desenvolvimento dos *emakimono*.

O Impressionismo deglutindo o ukiyo-e e o Cubismo nutrindo-se da arte africana, nos fazem lembrar que o modernismo foi beber na fonte das culturas ditas “primitivas” – para não cairmos em armadilhas etnocêntricas, melhor reconhecê-las como culturas não contaminadas pelos cânones naturalistas. A crônica literária também, ao assumir seu débito com a tradição oral, com os contadores de *causos*, faz reverberar a tradição ancestral da narrativa mito-poética. Nesse sentido, tal como a crônica literária, a crônica visual configurada pelo ukiyo-e serve-se também de “um material heterogêneo e variado, que se diria primitivo, arcaico ou tradicional, mas que serviu à constituição de obras cujo modo de ser prefigura a modernidade ou é essencialmente moderno” (Arrigucci Jr., 1987, p. 31).

Tracei até aqui, em linhas gerais, alguns aspectos distintivos da modernidade na estética ukiyo-e através de uma “visada ocidental” retrospectiva, já depurada pelo distanciamento. Mas não foi só em relação à arte ocidental que o ukiyo-e significou um sopro de modernidade. A diferenciação das camadas sociais conforme seus modos produtivos e, conseqüentemente, a setorização do espaço da produção e do espaço da diversão, inclusive em termos urbanísticos – o que no ocidente pôde ser configurado pelo processo de industrialização – são também, em certa medida, características do período Edo. Nesse arcabouço sociocultural, o ukiyo-e estabeleceu uma fratura (tanto temática quanto formal) nos cânones estéticos vigentes, principalmente com os da Escola Kanô.

Tornando-se crônica, o ukiyo-e refutou as artes tradicionais e aproximou-se da pulsação da rua para dar um novo estatuto ao vulgar, ao trivial, ao comum e ao grotesco. Apesar de sua condição de crônica visual, algo dessa percepção de mundo por ela engendrada sobreviveu ao tempo e nisso reside, provavelmente, o seu maior paradoxo – talvez porque tenha se assumido como “o reflexo da íris na água”

5. Epílogo

*No caminho, a febre:
e por meus sonhos, planura seca,
vou errante.*

Trad. de Savary, 1987, p. 29.

Esse haikai de Bashô foi escrito alguns dias antes de sua morte. Mestre em lapidar as palavras, conta-se que o poeta itinerante pretendia corrigi-lo, mas desistiu dizendo: “Não o modificarei. Isto seria ainda vaidade e apego ao mundo, apesar do muito que amei a vida e a arte” (trad. de Savary, 1987, p. 29). Essa citação poderia servir para justificar os defeitos deste ensaio... Mas não é essa a intenção consciente.

Numa primeira e turística visada, vários aspectos da cultura japonesa se nos afiguram impregnados de um ritualismo estéril, reforçado pelos longos e pacientes anos de aprendizagem que a ikebana, o bonsai, a arte da caligrafia, a cerimônia do chá e as artes marciais, por exemplo, exigem. Contudo, se tivermos a chance de observar mais detidamente os produtos desse fazer, verificaremos uma certa sensação de imperfeição e de incompletude que o dizer de Bashô tão bem expressa. As tigelas “tortas” para a cerimônia do chá, os vasos com formas inusitadas para a ikebana, a assimetria e o uso de vegetação ordinária no próprio arranjo floral, o traço impetuoso e manchado da caligrafia, a não uniformidade do papel artesanal... tudo isso reforça uma estesia que, até o advento do modernismo, nos causaria estranhamento.

De fato, a imperfeição (no sentido de incompletude) é uma constante na estética japonesa e pode ser vislumbrada num dos mais caros de seus conceitos.

Mono no aware é um ideal estético e literário expresso no *Genji Monogatari* – sempre nele – e que contaminou, desde então, diversas camadas da cultura japonesa. Seu conceito enfatiza a contemplação (acompanhada de uma certa dose de melancolia)

da efêmera beleza manifesta na natureza e na vida humana – note-se que essa contemplação não é necessariamente limitada por preceitos morais ou religiosos. Grosso modo, o conceito pode ser resumido como “a beleza do efêmero”, “a comovente fugacidade da beleza” “o que comove a alma” ou “o sentimento patético das coisas” e, num certo sentido, abarca a idéia de admirável ou de reverência. Sob o ponto de vista do médico e crítico literário Motoori Norinaga (1730-1801), contemporâneo da efervescência do kabuki, do haikai e do ukiyo-e, *mono no aware* “é um purificado e sublime sentimento, próximo do secreto coração do homem e da natureza” (*apud* Aoki, 1995, p. 307).

Em síntese, *mono no aware* é a consciência da impermanência da beleza e a intuição do espírito sensível que é capaz de contemplar essa beleza.

“Impermanência” “incompletude” “fugacidade” e “imperfeição” foram expressões utilizadas amiúde neste estudo – e isso não se deu por acaso! Além de reiterarem certas idéias presentes na cultura japonesa, oferecem uma moldura para a defesa do ukiyo-e como crônica visual. Enquanto tal, são uma tentativa de acercar-se do prosaico – tanto no sentido de “relativo a prosa” como no de “trivial, comum, vulgar” – enquanto matéria-prima da crônica.

Levando-se em consideração que a crônica é fugaz e transitória, que traz sempre consigo o risco da senilidade precoce, que seus melhores exemplos coligidos em livros são apenas uma “mumificação” (Moisés, 1987, pp. 257-258), resta perguntarmo-nos o que faz com que muitas obras ukiyo-e – apesar de serem uma espécie de crônica visual – resistam ao tempo, mantenham o seu frescor, o encanto, vivifiquem, reverberem... É porque criaram um mundo paralelo, limítrofe ao cotidiano – que com ele se confunde, mas não se mistura. É, em outras palavras, o reflexo ilusório da realidade ou, para corroborar a máxima peirceana, é um exemplo do processo incessante de auto-geração sígnica. Em uma expressão, tornaram-se *póiesis* – que, como bem definiu Benedito Nunes, “significa um produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser” (1989, p. 20).

Ora, se é assim com o ukiyo-e, deveríamos desconfiar – contradizendo Masaud Moisés e o lugar-comum – que o mesmo pode acontecer com a crônica literária...

“Não raro ela adquire assim, entre nós, a espessura de texto literário, tornando-se pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história. Então, a uma só vez, ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelándose na direção do passado” (Arrigucci Jr., 1987, p. 53).

Concordando com Arrigucci Jr., e fazendo coro com aquela percepção poética de Bashô, diria – pretensamente – que a gravura ukiyo-e é como a íris e esta crônica, como o seu reflexo na água... A fugacidade está presente tanto na flor quanto no seu reflexo.

Finalmente, não posso deixar de recorrer mais uma vez a Baudelaire para dar o arremate a essa colcha de retalhos e tentar cerzir entre o conceito de crônica, o de ukiyo-e e o de modernidade uma possível unidade compositiva:

[...] o gênio do pintor de costumes é um gênio de uma natureza mista, isto é, no qual entra uma boa dose de espírito literário. Observador, *flâneur*, filósofo, chamem-no como quiserem, mas, para caracterizar esse artista, certamente seremos levados a agraciá-lo com um epíteto que não poderíamos aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heróicas ou religiosas. À vezes ele é um poeta; mais freqüentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno (1988, p. 164).

Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a idéia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório (*idem*, p. 173).

A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável (*idem*, p. 174).

Esse *insight* de Baudelaire sobre a modernidade da pintura de costumes – expressa em seu “O Pintor da Vida Moderna” publicado pela primeira vez no jornal *Le Figaro* em 1863 e postumamente na coletânea *L'Art Romantique* em 1869 – resume aquilo que venho chamando de “O Ukiyo-e como Crônica Visual ou a Modernidade do Prosaico” Moderno porque não é somente uma qualidade contida *no* presente, mas significa uma postura diante *do* presente. Prosaico porque se trata de uma atitude para com o trivial e o vulgar, porque não teme em sublinhar o efêmero em oposição às “coisas eternas” E crônica visual, porque essa é a narrativa que tenta dar forma à instantaneidade do presente “como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica impresso na massa passageira dos fatos” conforme tão bem expressou Arrigucci Jr. – e ecoando, de certa maneira, aquelas afirmativas de Baudelaire.

A nossa tendência em extrair da produção poética um sentido de perenização que transcenda a precariedade da vida – *ars longa, vita brevis*, segundo o primeiro aforismo de Hipócrates – é algo que os ocidentais, em certa medida, transmitiram inclusive aos japoneses. Isso se explica pelo fato de que, paradoxalmente, a valorização ou desvalorização de uma estética comumente se dá através de um “olhar estrangeiro” As gravuras ukiyo-e, tão banais e comuns, imersas na paisagem cultural japonesa, não despertaram a atenção de historiadores e críticos japoneses após o auge de sua produção. Assim, os olhares de Fenollosa, de Chiossone, de Goncourt, dos impressionistas e de tantos outros ocidentais foram, em relação ao ukiyo-e, sensíveis o suficiente para perceberem *póiesis* na banalidade das “cenas do mundo flutuante”. Nesse sentido, inadvertidamente, expressaram aquele tipo de estesia que Bashô, Issa e Buson (dentre outros) plasmaram em suas poesias – mais um caso de reflexo tremeluzente da beleza da íris.

No fundo, no fundo, para concluir sublinhando o conceito de *mono no aware*, tanto a crônica literária quanto a crônica visual são contaminadas pelo fluxo contínuo e célere da impermanência... A única invariável que podemos reiterar é a nossa crônica tentativa de apreender a beleza das coisas, de vislumbrar o admirável – inclusive no caráter transitório das crônicas.

Bibliografia

- ANDRADE, Ana Maria. "Crônica Fotográfica do Rio de Janeiro na Primeira Metade do Século XX". *A Crônica*. Campinas, Unicamp, 1992, 553 pp.
- AOKI, Eiichi (adviser) et al. *Japan: Profile of a Nation*. Tokyo / New York / London, Kodansha Internat, 1995.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e Comentário, Ensaios sobre Literatura e Experiência*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- ASSIS, Machado de. (Fernando Paixão, ed.). *Crônicas Escolhidas*. São Paulo, Ática, 1994.
- BAKHITIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo / Brasília, Hucitec / Edunb, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles (Teixeira Coelho, org.). *A Modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- BERQUE, Augustin (org.). *Dictionnaire de la Civilisation Japonaise*. Paris, Éditions Hazan, 1994.
- CALZA, Gian Carlo. *Hokusai, il Vecchio Pazzo per la Pittura*. Milano, Electa, 1999.
- DEELY, John. *Semiótica Básica*. São Paulo, Ática, 1990.
- FENOLLOSA, Ernest. *Epochs of Chinese and Japanese Art*. New York, ICG Muse, (1912) 2000.
- HENDERSON, Harold & LEDOUX, Louis. *Sharaku's Japanese Theater Prints; an Illustrated Guide to his Complete Work*. New York, Dover Publ., 1984.
- HOUAISS, Antônio et al. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.
- ISHII, Kendô. *Pesquisa sobre o Carimbo do Censor na Gravura Policrômica (nishikie no aratame in no kôshô)*. Tokyo, Geisôdô. 1995.
- KUSANO, Darcí. *Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca*. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- LANE, Richard. *Images from the Floating World*. New Jersey, Chartwell Books, 1978.
- LUYTEN, Sonia Bibe. *Mangá, o Poder dos Quadrinhos Japoneses*. São Paulo, Estação Liberdade / Fundação Japão, 1991.
- MATSUO, Bashô (trad. Francisco Villalba). *Haiku de las Cuatro Estaciones*. Madrid, Miraguano Ediciones, 1994.
- MERRELL, Floyd. *Introducción a la Semiótica de C. S. Peirce*. Maracaibo, Universidad del Zulia / Asociación Venezolana de Semiótica, 1998.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: Prosa*. São Paulo, Cultrix, 1987.
- NISHIYAMA, Matsunosuke. *Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868*. Honolulu, University of Hawai Press, 1997.
- NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo, Ática, 1989.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- PINGUET, Maurice. *A Morte Voluntária no Japão*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
- RICHARD, Naomi Noble (ed.); CLARK, Timothy T.; UEDA, Osamu & JENKINS, Donald. *The actor's Image; Printmakers of the Katsukawa School*. Chicago, The Art Institute of Chicago / Princeton University Press, 1994.
- SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfried. *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo, Iluminuras, 1998.
- SAVARY, Olga (trad.) & PAZ, Octavio (introd.). *O Livro dos Hai-kais*. São Paulo, Aliança Cultural Brasil-Japão / Massao Ohno, 1987.

- SHINDÔ, Shigeru. *Kunisada: the Kabuki Actor Portraits (Kunisada yakushae no sekai)*. Tokyo, Graphic-sha, 1993.
- SOUZA, José Afonso Medeiros. *Escrita Ideográfica Sino-japonesa*. *Cultura Vozes*, n. 4, 2000, 216 pp.
- STANLEY-BAKER, Joan. *Japanese Art*. London, Thames & Hudson Ltd., (1984) 2000.