

O estrangeiro na obra de Tanizaki

The Stranger in Tanizaki's Work

Olga Donata Guerizoli Kempinska*
Universidade Federal Fluminense - UFF

339

RESUMO: Este artigo propõe uma reflexão sobre a ambivalência manifesta no processo de assimilação da cultura estrangeira, devida ao caráter mimético do desejo humano. A obra ficcional e teórica do escritor japonês Junichiro Tanizaki mostra a intensidade dessa ambivalência no domínio estético. Uma leitura atenta de seus textos aponta não apenas para a oposição entre as duas estéticas, a oriental e a ocidental, mais deixa entrever uma curiosa contaminação da cultura própria pela alteridade.

PALAVRAS-CHAVE: Desejo mimético. Alteridade. Estética. Junichiro Tanizaki.

ABSTRACT: The paper discusses the ambivalence present in the process of the assimilation of the foreign culture, related to the mimetic character of human desire. The fictional as well as the theoretical work of the Japanese writer Junichiro Tanizaki shows the intensity of this ambivalence in the domain of aesthetics. An attentive reading of his work reveals not only the opposition between the two aesthetics, the western and the eastern, but also a curious contamination by the culture of the other.

KEYWORDS: Mimetic Desire. Alterity. Aesthetics. Junichiro Tanizaki.

* Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

A última década presenciou um intenso processo de tradução dos romances do escritor japonês Junichiro Tanizaki (1886-1965) no Brasil: *A chave* (TANIZAKI, 2000), *Voragem* (TANIZAKI, 2001), *Diário de um velho louco* (TANIZAKI, 2002), *Há quem prefira urtigas* (TANIZAKI, 2003), *O amor insensato* (TANIZAKI, 2004), *As irmãs Makioka* (TANIZAKI, 2005), *A vida secreta do senhor de Musashi e Kuzu* (TANIZAKI, 2009). Sua leitura atenta permite desnudar o desejo mimético presente na constituição das identidades culturais, característica que foi logo ficcionalmente explorada por Bernardo Carvalho na recente narrativa *O sol se põe em São Paulo*. Publicado em 2007, o romance de Carvalho remete diretamente a tramas de narrativas de Tanizaki para tematizar o problema da identidade de um imigrante japonês no Brasil.

“Precisava buscar no Ocidente objetos que satisfizessem meu desejo de beleza...”

Seria, sem dúvida, exagerado atribuir a Tanizaki as palavras de Oswald de Andrade que afirmava no início “Manifesto Antropófago” que considerava interessante apenas aquilo que não era dele. No entanto, a perturbadora presença do outro, que é para Tanizaki a cultura ocidental com seu racionalismo e seu individualismo, e a violência envolvida no ambivalente movimento de assimilação de seus elementos permeiam seus romances e seus ensaios. No caso dos escritores criativos inseridos no âmbito da rica intertextualidade, a assimilação dos elementos da alteridade efetuada por meio do contato com os produtos culturais do outro permite, de fato, evitar o abuso dos “critérios simbólicos primordialistas” (SEYFERTH, 1997, 103), levando, antes, à elaboração de uma atitude irônica. A vivência do conflito entre as culturas consideradas do ponto de vista de sua complexidade, ou seja, envolvidas elas mesmas em diversos conflitos internos, proporciona, assim, a valorização das identidades plurais, diferentes daquelas “culturalmente demarcadas” (TRUZZI, 2012, p. 532).

A própria intensidade da experiência de conflito entre as duas estéticas, presente na obra e na vida de Tanizaki, é a consequência da violência e da velocidade com a qual a ocidentalização do Japão, iniciada em 1868, prosseguiu durante a primeira metade do século XX. Tendo estudado literatura na Universidade de Tóquio e publicado suas primeiras narrativas em revistas, o jovem Tanizaki, que nunca viajou para fora do Japão, experimentou uma intensa e irresistível curiosidade estética pelo Ocidente. Em sua narrativa *O espião alemão*, de 1915, encontramos uma eloquente expressão dessa excessiva atração:

Descobri que havia em mim, um japonês moderno, desejos artísticos violentos que me queimavam e que não podiam ser saciados enquanto estava rodeado por japoneses. Infelizmente para mim, não conseguia encontrar no Japão atual, meu país natal, mais nada que pudesse satisfazer minha sede de beleza. [...] Naquele momento pensei que precisava observar mais profundamente e mais intimamente o Ocidente, cuja arte era tão infinitamente maior do que a nossa. Precisava buscar no Ocidente objetos que satisfizessem meu desejo da beleza e subitamente fui inundado por uma admiração apaixonada pelo Ocidente (KEENE, 2003, p. 10).

O movimento de curiosidade apaixonada pela estética do Ocidente não é neutro quanto à relação com a cultura própria. A admiração de Tanizaki pela cultura do outro envolve inicialmente um gesto bastante violento de rejeição, acompanhado de ridicularização da estética do Oriente:

A pintura e a música ocidental haviam me deixado frio antigamente, mas agora faziam com que tremesse de excitação a cada contato. Os quadros da escola impressionista, por exemplo, subjugavam-me com seu caráter intenso e poderoso, tão diferente da forma de expressão da pintura japonesa, caracterizada apenas pela habilidade manual e falta total de conteúdo e estimulação. Apenas em raras ocasiões pude ouvir a música ocidental, executada por um japonês ou gravada, mais com que potência ela canta as alegrias e tristezas da vida humana em comparação com os sons fracos e sonolentos do *shamisen* ou com o curiosamente perverso, retrógrado e superficial som dos instrumentos como *hauta* ou *yoruri*. Os cantores japoneses cantam com vozes treinadas para produzir sons artificiais *falsetto*, enquanto os cantores do Ocidente cantam com vozes incorporadas e com ímpeto, como pássaros ou feras selvagens, e ao exteriorizar com tamanho ardor suas vozes naturais arriscam queimar suas gargantas. A música instrumental japonesa produz um som delicado parecido com uma pequena corrente, enquanto a música instrumental do Ocidente é

cheia de grandeza das ondas e possui a intensa beleza de um infinito oceano (KEENE, 2003, p. 10-11).

Aos olhos de Tanizaki, que tem na época da escrita desse texto vinte e nove anos, adota roupas e estilo de vida ocidentais, aprende a dançar, se interessa pela técnica cinematográfica e parece arrependido de ter nascido no Japão, a estética do Ocidente opõe à estética do Oriente sua força e sua intensidade. Naquela época Tanizaki vê na assimilação da cultura ocidental a única possibilidade para o desenvolvimento de sua própria estética. Veremos ainda na segunda parte do presente ensaio que essa oposição se encontrará invertida dezoito anos mais tarde e que a estética oriental passará a ser o elemento positivo da oposição. Pois Tanizaki, que experimentou a ruptura da identidade cultural própria, acompanhada pela assimilação intensa da cultura ocidental, demonstrou ao longo de sua vida e de sua obra toda a extensão da ambivalência inerente à relação com o outro. Se nos anos 20 a relação do escritor com a cultura do outro é marcada pela aceitação amorosa entusiasta e completa, haverá ainda uma reviravolta em sua vida e em sua obra, acompanhada de uma repentina rejeição do estilo ocidental e de um retorno ao modo de vida e gostos orientais.

Se o problema da ambivalência e da violência relacionadas à assimilação da cultura do outro não está de todo ausente na proposta dos modernistas brasileiros, sua elaboração carece, no entanto, de profundidade. Tão próximo da pressa e da irreverência dos ímpetus unilaterais de todas as vanguardas, o “Manifesto Antropófago” excluía uma reflexão sobre a complexidade do processo de assimilação da cultura do estrangeiro, pois ao eliminar a ideia da imitação do outro, facilmente eliminou o problema da mediação. Na teoria da literatura foi René Girard quem mais se debruçou sobre a relação entre as narrativas e a exacerbação do caráter mimético do desejo humano, sobretudo, entre classes sociais em processo de democratização. Os grandes romances europeus, os de Cervantes, Stendhal, Flaubert, Dostoievski e Proust, possuiriam um mesmo alcance antropológico e uma mesma vocação epistemológica: a de revelar a “verdade romanesca” (GIRARD, 2009, p. 42), segundo a qual o desejo

do homem moderno, que perdeu a confiança no centro metafísico, passa a ser fruto de uma imitação do desejo dos outros. Mostrar que o desejo é resultante de uma mediação torna-se possível graças à tematização da presença de um mediador e o esquema gráfico desta relação mimética é o triângulo.

Nas narrativas de Tanizaki, a exacerbação do desejo mimético, copiado do outro, possui origens diferentes daquelas analisadas por Girard nos romances da modernidade ocidental. Se no romance europeu o desejo mimético é uma resposta à crise da metafísica e ao nivelamento democrático, no romance tanizakiano a mediação claramente envolve a perda da unidade, ou até da identidade, da cultura de origem e seu confronto, brusco e intenso, com a cultura ocidental.

Vale a pena mencionar ainda o fato de que, dentre os escritores japoneses da primeira metade do século XX, Tanizaki é quem mais valorizou a composição da intriga. É famosa, neste sentido, sua controvérsia com Akutagawa, nos anos 20, na qual defendia a ideia da literatura enquanto artifício e fabricação contra a ideia da literatura enquanto confissão do vivido. Ao defender a ficção contra a confissão, Tanizaki enfatizava que “uma intriga interessante ou até perversa é o elemento mais importante da narrativa” (SEIDENSTICKER, 1966, p. 178), propondo, dessa forma, uma relativa autonomia da arte enquanto campo de experiência imaginária. E esta complicação da intriga, levada ao excesso no romance *Voragem*, de 1931, remete geralmente à tematização de um jogo de desejo, pois a poética tanizakiana valoriza a dinâmica do triângulo amoroso, que, aliás frequentemente se desdobra em relações mais complicadas.

Ao fazer do jogo do desejo o centro das tramas de suas narrativas e ao insistir no caráter ambivalente do desejo, Tanizaki valoriza a tematização da presença do triângulo mimético, que introduz entre o sujeito desejante e o objeto desejado ainda um terceiro elemento, o mediador, no qual o desejo se origina e pelo qual o desejo é conduzido. O triângulo mimético aparece nas narrativas de Tanizaki sob formas muito diversas, envolvendo frequentemente a figura

imaginária de uma mulher ocidental no papel de mediadora do desejo. Assim, por exemplo, em *Amor insensato* o desejo de Joji por Naomi é mediatizado pela imagem de uma atriz ocidental, com a qual a jovem japonesa se parece cada vez mais. Uma mediação parecida retornará no *Diário de um velho louco*, pois a nora desejada pelo protagonista possui aqui características e gostos ocidentais: prefere roupas contemporâneas e lutas de boxe.

Mas em nenhuma obra de Tanizaki o funcionamento do desejo segundo o outro foi, a meu ver, mais bem representado do que na pequena narrativa de 1936, ainda não traduzida para o português, intitulada “*Neko to Shôzô to Futari no Onna*” (O gato, Shôzô e duas Mulheres). Na edição francesa que aqui utilizo o título é particularmente evocativo: “*Le chat, son maître et ses deux maîtresses*” (O gato, seu amo e suas duas amantes), pois logo sugere a dinâmica de um jogo de possessão. A mediação torna-se particularmente visível graças ao caráter cômico desta obra, que narra o jogo do desejo envolvendo um triângulo amoroso, no qual as duas mulheres, Shinako e Fukuko, passam a disputar não o homem, mas a possessão de um gato.

Shinako, mulher abandonada por Shôzô, escreve uma carta endereçada a Fukuko, sua rival e atual mulher de Shôzô. Nesta carta pede que lhe seja cedida apenas uma coisa do lar de Shôzô: o gato. Trata-se, na verdade, de uma gata de raça ocidental, chamada Lily. Shinako ao pedir a gata sugere a Fukuko que o animal talvez seja mais precioso para Shôzô que qualquer mulher. Assim começa a narrativa sobre o ciúme, o ódio e a rivalidade, sobre um jogo de desejo mediatizado por um gato.

O que muito impressiona nesta narrativa não é apenas a visibilidade da mediação, grotescamente concentrada em um animal doméstico, dotado de nome e raça ocidentais que o tornam ainda mais fascinante e que fazem pensar na paródia da figura de Naomi. É também a visibilidade do papel da escrita e da narrativa transformadas no importante veículo da mediação. A narrativa começa diretamente com a carta na qual Shinako pede a gata e insinua a

importância exuberante do animal, tentando introduzir assim a discórdia entre seu marido infiel e suscitar o ciúme em sua rival:

Quero lembrar-lhe que ele me expulsou para construir um lar com você porque não me suportava mais. Ora, se ele precisava tanto da sua Lily quando vivia comigo, agora, quando vocês estão juntos, o que é ela, senão um obstáculo? Deveríamos pensar que Lily lhe faz falta de qualquer maneira? Neste caso, você seria que nem eu, menos preciosa para ele do que um gato! Ah! Perdoe-me, deixei levar-me por divagações... (TANIZAKI, 2009, p. 13).

Inútil dizer que a carta de Shinako produz todos os efeitos esperados, levando Fukuko a um acesso de ciúme e à expulsão do gato. A ausência da gata Lily provoca a tristeza de Shôzô, atraído para a casa da mulher por ele abandonada. Mas a própria Shinako, que até então detestava a gata vendo nela um estorvo, quando se torna sua dona, passa por um encantamento com o animal e uma forte identificação, chegando até a compreender e a compartilhar o amor de Shôzô pela gata e tornando-se, desta vez, a rival do homem.

Mas voltemos ao início da narrativa e ao papel da carta que inicia a disputa pela afeição do gato. Este uso da carta que no “*Neko to Shôzô to Futari no Onna*” inicia o jogo da mediação do desejo é apenas um exemplo do uso especial da escrita nas narrativas de Tanizaki. De fato, na maioria de seus romances e novelas, um ato de narrar, frequentemente por escrito, ativamente participa da mediação do desejo. Os protagonistas de Tanizaki quase sempre recorrem a diversas formas de escrita para exteriorizar, estimular ou manipular suas emoções. Assim, no romance *Amor insensato*, de 1924, o protagonista Joji, loucamente apaixonado pela adolescente Naomi, mantém um diário intitulado “O crescimento de Naomi”, no qual detalhadamente anota a intensificação da semelhança entre a menina e a atriz americana Mary Pickford. No romance *Voragem* o jogo do desejo é mediatizado não apenas pelas cartas, mas também pelos curiosos contratos nos quais os quatro protagonistas, duas mulheres e dois homens, delimitam por escrito a natureza e os limites de suas relações. A importância da escrita e da narração na mediação do desejo adquire seu auge na narrativa intitulada *A chave*, de 1956, na qual a vida íntima de um casal

encontra-se manipulada pela troca dissimulada de diários, transformando-se em uma verdadeira guerra de vida e morte. Reencontramos ainda o uso mediador da escrita no último romance de Tanizaki, *Diário de um velho louco*, de 1962, no qual a prática do diário mediatiza e estimula o desejo de um homem velho por sua jovem nora.

Este protagonismo da narração, transformada em agente ativo da mediação do desejo, aponta, a meu ver, para a elaboração da imagem de si através da imagem do outro. Tanizaki, ao problematizar as tensões resultantes do encontro da cultura japonesa com a ocidental e ao insistir na violência envolvida no jogo mimético, deslocou a insistência no caráter essencialmente mimético do ser humano da esfera coletiva da cultura para a esfera da intimidade dos casais. Ao envolver nos jogos do desejo os contrastes entre mulheres tipicamente japonesas e mulheres mais ocidentalizadas, Tanizaki mostrou a identidade cultural como um espaço de jogo mimético no qual a esfera individual, erótica, prolonga-se em esfera coletiva. No romance *Há quem prefira urtigas*, por exemplo, o protagonista Kaname oscila indeciso entre sua esposa independente Misako, sua amante mestiça Louise e a jovem Ohisa que segue os costumes do passado. Mas o exemplo mais tocante da erotização do contraste cultural e das tensões dele resultantes talvez seja a relação extremamente complexa entre as duas das mais jovens das quatro irmãs Makioka: a indecisa, tradicional e no entanto estranhamente imperturbável Yukiko e a mais jovem, moderna, desinibida e no entanto muito vulnerável Taeko, a mais nova das irmãs, colocada em espera interminável do casamento de sua irmã mais velha em nome do respeito aos costumes.

Entusiasta do Ocidente, Tanizaki acolheu com uma chocante alegria o terremoto de 1923, esperando que, graças à destruição, Tóquio ia finalmente se transformar em uma cidade plenamente ocidental:

Avenidas bem ordenadas; ruas com um novo brilhante pavimento; fluxo de carros; prédios elevados andar sob andar, nível sob nível com uma beleza geométrica; e fios elétricos estendidos pela cidade,

ônibus, metrô. E a animação de uma grande cidade, uma cidade com todas as diversões de Paris e de Nova York, uma cidade na qual a vida noturna nunca termina. Então e então realmente os moradores de Tóquio adotarão o estilo de vida puramente europeu e norte-americano e os jovens, homens e mulheres também, todos usarão roupas ocidentais. [...] A mudança será tão grande que parecerá que pertencem a uma outra raça. Suas figuras, a cor de suas peles e seus olhos se tornarão como os das pessoas do Ocidente e o japonês que falarão terá o som de uma língua europeia (KEENE, 2003, p. 11-12).

De fato, é difícil imaginar uma expressão mais forte da assimilação da cultura do outro, que chega a ser transformada em desejo de ser o outro. Mas justamente a partir desse momento, quando, com a modernização de Tóquio, uma parte de suas aspirações ocidentalistas se tornará realidade, Tanizaki sentirá uma inesperada nostalgia, que o levará a mudar radicalmente o estilo de vida e a partir em busca da cultura própria. Tendo vislumbrado o teor da violência mimética que acaba por levar à incorporação da alteridade negativa, o escritor insistirá na necessidade da comparação das culturas e na importância da alteridade para o conhecimento de si mesmo.

O elogio da perfeição e o retorno à cultura oriental

Se nas narrativas de Tanizaki são os personagens que através de seus conflitos eróticos e estéticos tematizam o problema da imitação do outro, em reflexão teórica podemos observar uma tentativa de usar a cultura do outro como uma mediadora entre si e a descoberta da cultura própria. A importância da mediação imaginária do outro na percepção de si ultrapassa o domínio da ficção e chega a ser detalhadamente teorizada por Tanizaki, adquirindo lugar eminente na descrição dos conceitos relacionados à cultura japonesa. Assim, em seu ensaio intitulado *O elogio da perfeição*, publicado em 1933 sob o título *Geidan*, que precede de poucos meses *O elogio da sombra*, o escritor empreende uma tentativa de definição do conceito central para a estética japonesa tradicional, a saber, *gei*. A palavra *gei* pode ser traduzida como “arte” ou como “perfeição”, pois remete à ideia da arte que dispõe de uma poética plena, de um fazer adquirido através de um longo exercício, baseado na

fidelidade ao ideal legado pela tradição. Em contraste com o *gei*, que remete à necessidade da submissão, a poética da arte ocidental revela-se centrada no indivíduo, e com isso, é determinada pelas ideias de originalidade, invenção, processo e estranhamento.

No ensaio de Tanizaki chama a atenção a comparação constante do conceito central para a cultura própria, o *gei* enraizado no ideal da arte antiga, com a arte atual e ocidental. Assim, o *gei*, manifesto nas artes cênicas tais como o teatro *kabuki*, será descrito através de uma série de exemplos comparativos de produções cinematográficas ocidentais da primeira metade do século XX. Tanizaki fica particularmente impressionado com o cinema mudo expressionista alemão (filmes como “Estudante de Praga”, cujo protagonista vende sua sombra ao demônio e “Golem”, sobre o demônio moldado de lama). Admira ainda uma adaptação de “Otelo” e de “Dr. Jekyll e Mr. Hyde”. Ao lado dos filmes ocidentais que constituem o contraposto do teatro *kabuki* e *bunraku*, o escritor cita também muitas obras literárias de autores franceses, alemães, ingleses e russos. Admirador de Tolstói e de Schnitzler, critica as obras de Balzac, mas, em geral, os romances ocidentais são para ele o elemento contraposto à arte tradicional de *waka* e de *haikai*.

Mas o que é afinal a perfeição *gei*? Tanizaki confessa sua dificuldade em descrevê-la dizendo que em sua presença tem a impressão de que se trata de magia. Todo verdadeiro mestre havia adquirido toda a habilidade técnica ao longo de vários anos e seu aprendizado havia começado na infância, beirando o maltrato e chegando a colocar em perigo a saúde e inclusive a vida da criança. A respeito do rigor do treinamento, o pai adotivo de um ator *kabuki* comentou: “Quem sabe, talvez não aguarde e morra. Mas se sobreviver, há de se tornar um ator maravilhoso” (TANIZAKI, 2010, p. 13).

Se um verdadeiro mestre possui toda a habilidade técnica de sua arte, ele evita, no entanto, mostrá-la em demasia. Nesse sentido, a perfeição é evidente e, ao

citar exemplos do teatro, da literatura e da pintura, Tanizaki observa que ela está essencialmente ligada à falta da necessidade de comprová-la:

Não se trata aqui desse espírito empreendedor e progressista que se alça com a idade às alturas cada vez mais elevadas, ou que, sem considerar a passagem dos anos, aspira imperturbavelmente à conquista de novos terrenos. Aquela composição de espírito que constantemente se esforça, que com grande pena e sem trégua aspira ao avanço é frequentemente encontrada nos homens do Ocidente; os homens do Oriente, ao contrário, quando se tornam velhos, sabem seu destino e com ele se conformam. Aceitaram o fato de que de nada serve resistir e se revoltar; simplesmente toleram o declínio progressivo (TANIZAKI, 2010, p. 28-13).

Essa citação aponta para o primeiro grande contraste entre a poética ocidental e a poética oriental. A primeira aparece como um processo e como um constante movimento adiante, que sempre necessita novos desafios e novas provas. A poética oriental, ao contrário, apresenta-se como uma plenitude atingida, pois existe um ponto em que a formação acaba e é experimentada como completa, sem necessidade de novos desafios. A diferença entre essa poética plena e a poética do desafio própria do Ocidente depende de uma diferença de atitude tomada frente à finitude: o artista ocidental nega a morte através de sua arte, enquanto o artista oriental a aceita. Tanizaki traz como exemplo o ator *kabuki* Danzô que já muito velho ainda atuava:

Assim também Danzô, que estava no palco, já havia gastado todas suas forças de espírito; movimentava-se apenas como uma carapaça de si mesmo e seu corpo não mais lhe obedecia direito, e tudo que fazia parecia devagar, simples ou até torpe - mas apesar de tudo isso, sua arte, elaborada ao longo de dezenas de anos, transmitia nesses movimentos enfraquecidos pela velhice e precários uma indescritível dignidade e profundidade. Com efeito, não se podia escapar à impressão de que, quando alguém chegou a esse ponto, consegue extrair de dentro de si a calma e a segurança e que pode então fazer no palco o que bem quiser, pois tudo se tornará por si mesmo a arte perfeita (TANIZAKI, 2010, p. 31).

Para insistir na relação entre a arte oriental e a finitude, Tanizaki compara a poética plena à pátina acumulada na superfície de um objeto, resultante da passagem dos anos. Com efeito, na arte perfeita oriental, os efeitos do tempo

são não apenas aceitos, mas tornam-se elementos constitutivos da própria perfeição:

Quando se considera a perfeição de um artista, seu efeito é parecido ao brilho de uma pedra preciosa entregue durante anos aos atentos cuidados e que, quanto mais polida, mais profunda luz emite. A magia desse brilho é irresistível. Desde há séculos, os homens do Oriente costumam trabalhar suas antiguidades, polindo incansavelmente e em silêncio uma única peça, para dotar a pátina de um brilho muito natural (TANIZAKI, 2010, pp. 23-33).

Autoevidente e plena, a perfeição *gei* está também relacionada à humildade. A respeito dos mestres *bunraku* Tanizaki nota: “Não há nenhuma aspiração aos proveitos materiais e, na maioria dos casos, tampouco aspiração à glória” (TANIZAKI, 2010, p. 50-51). Esta é a segunda grande diferença encontrada por Tanizaki entre a estética oriental e a estética ocidental. Com efeito, a humildade, a vocação inteira e a determinação com a qual os mestres, que haviam feito a formação tradicional, exercem sua arte, concentrando-se nela completamente e desconsiderando outros aspectos da vida, são muito raramente encontradas nos artistas de orientação ocidental. No Ocidente, afirma Tanizaki, mesmo que a prática da arte não seja desprovida de entusiasmo, geralmente é motivada pelo dinheiro e, sobretudo, pelo desejo insaciável de glória. Os artistas ocidentais são “espertos”, diz Tanizaki, utilizando aqui a palavra inglesa “*smart*”. Comparada com a esperteza ocidental, a arte oriental aparece como ingênua e rude, pois, os mestres do *gei*, concentrados na prática de sua arte e a ela inteiramente dedicados, descuidam da teoria. “São ingênuos como crianças e, apesar de todo saber, muito mal preparados para a discussão teórica” (TANIZAKI, 2010, p. 52). Essa ingenuidade e falta de esperteza está, no entanto, relacionada à profunda confiança e segurança naquilo que fazem, confiança e segurança que faltam ao artista ocidental. É muito evocativa a respeito a crítica de Tanizaki da esperteza e da insegurança de Charlie Chaplin:

Que espírito eletrizante! Pode-se falar o que quiser, mas cada um dos seus filmes desperta interesse. Com cada nova obra, tenta cativar de novo as pessoas. Difícil imaginar como deve ser duro completar cada

um desses novos projetos. Esse esforço merece um grande respeito. Mas a versão final deixa a impressão de que se trata aqui de um homem calculador e frio e que em suas representações faltam o calor e a cordialidade. Certamente admiro sua arte incisiva e circunspeta, que nada negligencia; mas, ao mesmo tempo, impõe-se a ideia: trata-se de um homem com o qual é preciso ter cuidado! Muitos dizem que suas comédias são filosóficas, aqui caem até lágrimas. Mas quando o talento é exposto dessa maneira excessiva, tanto a filosofia quanto as lágrimas parecem ser apenas produto de intelecto e não consigo vê-las como algo que provém da profunda humanidade (TANIZAKI, 2010, p. 55-56).

Tanizaki chega, aliás, a estender a artificialidade dos efeitos ao filme enquanto gênero moderno de origem ocidental:

O que uma história deveria possuir sem falha, a saber, a carinhosa confiabilidade, aqui falta. Se bem pensar, talvez este seja o defeito da arte do filme em geral. O filme seja talvez apropriado a mostrar coisas bem pensadas e inteligentes, mas não a suscitar a empatia (TANIZAKI, 2010, p. 57).

No intuito de generalizar a presença da ambição pessoal e da vaidade, se não do oportunismo, Tanizaki busca um paralelo de Chaplin no domínio da literatura ocidental. E, de fato, a mesma tensão originada na ambição pessoal e no interesse material que domina a arte do diretor americano será encontrada nos romances de Balzac:

Entre os signos percebe-se uma disposição de espírito que se coloca constantemente sob a pressão e que aspira ao dinheiro. A impaciência apressada de um homem e escritor, que sem fôlego luta pela glória e riqueza, tem seus efeitos sobre o leitor (TANIZAKI, 2010, p. 62).

Tanizaki nota ainda também importantes efeitos das diferenças entre as duas estéticas na recepção das obras: os fruidores orientais procuram nas obras paz e calma, e não a tensão, a surpresa e o estranhamento, próprios das obras ocidentais. Desdobrando a reflexão sobre as oposições encontradas nas expectativas dos fruidores, o escritor traça uma analogia entre as diferentes estéticas e as diferentes épocas da vida humana. De fato, as pessoas impressionam-se durante a juventude com as obras de arte e literatura estrangeiras, mas esse interesse dura apenas uma ou duas décadas, no máximo até trinta e seis anos. Quando se avança na idade, retorna-se, segundo Tanizaki,

sem dúvida fiel nesse ponto à experiência pessoal, ao gosto oriental. A pressa, a impaciência, a suspense e o barulho próprios da juventude, que são encontrados na estética ocidental, opõem-se à estabilidade e à paz próprios da idade avançada e da estética oriental.

A percepção das diferenças presentes nas duas estéticas permite a Tanizaki formular uma resposta à pergunta pela verdadeira literatura. Ele a associa à busca da felicidade e por isso vê nela uma experiência incompatível com o progresso constante: “Um ano após outro ressoa em nossos ouvidos o chamado da renovação, da aspiração ao movimento que incansavelmente vai em frente. Mas que felicidade aguarda-nos, de fato, no final desse contínuo progresso?” (TANIZAKI, 2010, p. 87) Incompatível com a busca insaciável, a verdadeira literatura é capaz de propiciar uma experiência de permanência que o escritor compara à “uma pátria interior”:

Pois, afinal, a verdadeira literatura é constituída apenas dessas obras, que se folheia de vez em quando sob o brilho da lâmpada desde a juventude até a velhice, obras nas quais se encontra descanso e consolo e que, sem nunca provocar desgosto, acompanham a pessoa ao longo da vida (TANIZAKI, 2010, p. 84-85).

Aceitação da finitude, submissão à tradição, humildade e dedicação completa opõem assim a estética oriental à estética ocidental, dominada pela necessidade de avanço que rejeita a ideia do declínio, a vaidade e o individualismo interessado. Mas será que o papel do outro na definição de si é puramente negativo, limitando-se às características contrastantes que permitem a valorização da estética própria?

A comparação contrastante entre as duas estéticas, a oriental e a ocidental, leva, no final de ensaio, a uma reflexão crítica acerca da situação social do artista oriental. Tanizaki nota que, tradicionalmente, o status social dos artistas japoneses era baixo: os atores eram até chamados com desprezo de “mendigos de beira de rio”. Apenas com o início da Era Meiji (após 1868) a arte passou a ser considerada como algo de elevado e excepcional e os artistas começaram a ganhar mais respeito e foram inclusive aceitos na vida pública.

No entanto, a glória dos artistas ocidentais, cujo enterro é frequentemente acompanhado por grandes personalidades do estado, é algo de inconcebível no Oriente.

A sociedade japonesa, explica Tanizaki, está dividida de acordo com o códex de samurais bushidô, no qual não há espaço para algo como *geijutsu*. Os artistas são, em geral, bastante covardes e buscam a companhia das mulheres o que leva a serem considerados com desprezo:

Mesmo que atualmente as relações tenham mudado, pode-se dizer que os artistas, se comparados com outras profissões, são ainda afeminados em seu fazer, sensíveis e covardes. Olhar a morte de frente sem empalidecer, movimentar-se com indiferença sob a lâmina brilhante, tais façanhas da arte dos samurais não são para os artistas e a nossa relação com eles consiste antes em oposição (TANIZAKI, 2010, p. 102-103).

Mas não haveria diferentes tipos de coragem? Com essa pergunta, que terá uma resposta afirmativa, Tanizaki demonstra uma certa distância com relação aos preconceitos de sua cultura. A elaboração dessa distância foi possibilitada pelo movimento de comparação com a cultura estrangeira, movimento excêntrico e relativizante. Apesar da postura crítica com relação à estética ocidental, que na maioria dos casos serve como um contraexemplo da estética oriental, no final do ensaio Tanizaki chega a relativizar a noção de coragem:

Um artista pode ser covarde: ao se concentrar em seus talentos, desenvolve, no entanto, uma disposição para dedicar completamente sua vida à arte e, inconscientemente, para colocá-la até em jogo em nome da arte. Esta é a coragem dos artistas! (TANIZAKI, 2010, p. 103-104).

A assimilação da estética ocidental por parte de Tanizaki aponta, sem dúvida para o conflito entre a tradição e a modernidade, o Oriente e o Ocidente, mas não se limita a uma oposição fácil. A experiência que o escritor faz da arte ocidental moderna leva-o também à introdução de uma escala de valores dentro da produção artística estrangeira e a criar um sistema de preferências, tais como filmes do expressionismo alemão em oposição a filmes de Chaplin ou narrativas de Schnitzler e de Tolstoi em oposição aos romances de Balzac.

Assim, a estética oriental e a estética ocidental formam na obra de Tanizaki uma relação de dualidade antagônica, mas não simplesmente excludente. A exclusão do oposto seria, aliás, alheia à cultura oriental, capaz de justapor os elementos diversos em uma mesma unidade. Talvez a reflexão de Lévi-Strauss sobre a situação do sujeito na cultura oriental possa captar melhor a natureza da relação de Tanizaki com a cultura ocidental. Fascinado, por sua vez, pela cultura japonesa, Lévi-Strauss afirma que no Oriente a construção do sujeito não se situa no início, mas, antes, no final de um percurso. “Colocar-se no ponto de chegada de uma ação exercida sobre a matéria” (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 52) permite adotar uma posição centrípeta, transformar o “eu” em um lugar de passagem, ao invés de situar o sujeito em uma posição centrífuga, fazendo dele a origem da experiência.

Apesar da tendência etnocêntrica que levará Tanizaki a valorizar finalmente a estética oriental, a necessidade do outro na definição de si não deixa de ser insistente. Nas considerações acerca do *gei*, nota-se que o próprio gesto teórico de auto-definição resulta do encontro com a estética estrangeira, com os artistas que não limitavam sua arte à prática, mas formulavam também reflexões teóricas e, inclusive, debates acerca do fazer artístico. A escrita do ensaio, que é um gesto teórico, contradiz o apelo tradicional à dedicação plena à prática. Tanizaki aceita essa contradição dizendo no final de sua reflexão que “um *geinin* já teria perseverado na prática de sua arte, sem gastar tantas palavras” (TANIZAKI, 2010, p. 105). O ensaio, cuja intenção aparente é a afirmação da cultura própria contra a cultura do outro, revela, assim, sua profunda ambiguidade, pois, enquanto gesto, é fruto da assimilação daquilo que quer negar.

Referências:

GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Tradução de L. L. da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

- KEENE, Donald. *Five Modern Japanese Novelists*. New York: Columbia University, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *L'autre face de la lune. Écrits sur le Japon*. Paris: Seuil, 2011.
- SEIDENSTICKER, Edward. The "Pure" and the "Between" in Modern Japanese Theories of the Novel. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, n. 26, p. 174-186, 1966.
- SEYFERTH, Giralda. A assimilação dos imigrantes como questão nacional. *Mana*, n. 3, p. 95-131, 1997.
- TANIZAKI, Junichiro. *Le chat, son maître et ses deux maîtresses*. Traduction de C. Sakai e J.-J. Tschudin. Paris: Folio Gallimard, 2009.
- TANIZAKI, Junichiro. *Lob der Meisterschaft*. Übersetzung von E. Klopfenstein. Zürich: Manesse, 2010.
- TANIZAKI, Junichiro. *A chave*. Tradução de J. J. Teixeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- TANIZAKI, Junichiro. *Voragem*. Tradução de L. Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- TANIZAKI, Junichiro. *Diário de um velho louco*. Tradução de L. Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- TANIZAKI, Junichiro. *Há quem prefira urtigas*. Tradução de L. Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TANIZAKI, Junichiro. *O amor insensato*. Tradução de J. J. Teixeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TANIZAKI, Junichiro. *As irmãs Makioka*. Tradução de L. Gotoda et al. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- TANIZAKI, Junichiro. *A vida secreta do senhor de Musashi e Kuzu*. Tradução de D. Miyamura. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TRUZZI, Oswaldo. Assimilação ressignificada: novas interpretações de um velho conceito. *Dados*, n. 55, p. 517-553, 2012.

Recebido em: 26 de fevereiro de 2018.
Aprovado em: 17 de outubro de 2018.