

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA**  
**JAPONESA**

**FELIPE MENDES PINTO**

**Entre o Nascer e o Pôr do Sol: *Yūgen* (幽玄) e Transcrições Estéticas  
em Tomie Ohtake e Haroldo de Campos**

**Versão corrigida**

**SÃO PAULO**

**2022**

FELIPE MENDES PINTO

Entre o Nascer e o Pôr do Sol: *Yūgen* (幽玄) e Transcrições Estéticas  
em Tomie Ohtake e Haroldo de Campos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Michiko Okano

Financiamento: CAPES

SÃO PAULO

2022

FELIPE MENDES PINTO

Entre o Nascer e o Pôr do Sol: *Yūgen* (幽玄) e Transcrições Estéticas  
em Tomie Ohtake e Haroldo de Campos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Michiko Okano

Financiamento: CAPES

Aprovada em: 20/04/2022

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Michiko Okano (Orientadora)  
Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)

Profa. Dra. Christine Greiner  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Gisele Giandoni Wolkoff  
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Aos/às viajantes, migrantes, retirantes, andarilhos/as. Aos/às que se deslocaram em navios, botes, aviões, ônibus, motocicletas, paus de arara e a pé, e então construíram morada em entre-espacos transcriados.

## AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa, e também, de certa forma posso dizer, esta jornada, assim como eu, é construída por fragmentos. De possibilidades, de pensamentos, de tempo. Sou, eu também, formado por fragmentos que outros depositaram em mim. Esses fragmentos que se desprendem de nós e descobrem morada no outro transformam o mundo, e transformaram o meu mundo ao me transcriarem. Sigo acreditando que nenhum trabalho acadêmico pode ser feito por uma pessoa só. Muitas mãos teceram as cordas invisíveis que amarram estas palavras aqui marcadas. Por isso, mais uma vez e sempre, tenho muito a agradecer.

À minha família, meus pais, Roseanne e Edilberto, minha irmã, Marianne, minha avó, Maria do Carmo, e meus tios Adriano e Márcia, por todo o apoio e toda a presença, em todos os momentos, desde o início de tudo. Ao Eldo, por absolutamente tudo que me falou e me fala sempre, por ser bússola e também refúgio todos os dias.

À professora Michiko Okano, que tão pacientemente e com tanto respeito, generosidade, carinho e cuidado foi mais que uma orientadora, foi uma companheira nos momentos mais diversos e desafiadores dos últimos anos. Sensei, a encontrei por acaso ao pesquisar sobre o *Ma* ainda na Graduação. Lá em Fortaleza, lendo seus trabalhos sobre arte japonesa em um computador da universidade, não imaginava que fosse possível essa conexão. Mas mesmo assim, aqui estamos. E sou imensamente grato pela oportunidade de tudo isso.

À professora Gabriela Reinaldo, que não importa quanto tempo passe, sempre continua me ensinando sobre a vida, a universidade e a humanização necessária da sociedade. Gabi, tenho uma saudade de suas aulas que aperta o coração. Obrigado por esse incentivo inicial que tem repercutido em tudo que faço na vida, por me apresentar à semiótica, à transcrição, aos temas que se tornaram paixões na minha vida acadêmica e que constroem os pilares desta dissertação.

À professora Christine Greiner, por me conceder a honra de avaliar este trabalho tanto na banca de qualificação quanto na defesa final do texto. Professora, o seu vasto conhecimento não apenas sobre a obra de Haroldo, mas também sobre as muitas linguagens artísticas do Japão foram essenciais para o formato que este trabalho tomou.

À professora Gisele Wolkoff, pelas palavras sempre gentis e afetuosas nos encontros do Grupo de Estudos Arte Ásia, pelos ensinamentos oferecidos em palestras às quais pude assistir e aprender bastante sobre tradução, em especial no que toca a linguagem poética.

À professora Lica Hashimoto, pela dedicação à graduação e à pós em Letras - Japonês da USP, pela orientação sempre gentil e atenta no meu estágio na disciplina de Literatura Japonesa II. Às professoras Leiko Matsubara e Neide Nagae, pela contribuição incansável ao PPG-LLCJ/USP, aos Estudos Japoneses no Brasil e à formação de pesquisadores/as, pela receptividade calorosa e gentil em todas as aulas e conversas.

Aos amigos do mestrado, agradeço em especial a Narumi Ito, Helena Mindlin, Rafael Hett, João Kurohiji, Keiko Nishie e Ivette Job. Aos/às colegas do Grupo de Estudos Arte Ásia da Unifesp e do *Kinyōkai*, por todas as discussões que me levaram um passo mais próximo das muitas culturas do Japão. Essas páginas escritas aqui também têm muitos ecos das palavras de vocês em mim.

Ao meu psicólogo, Sávio de Borba, pelas tantas conversas sobre esta pesquisa, as tristezas em meio à pandemia, as felicidades das conquistas e os medos das possibilidades de futuro.

À professora Liliana Oda, do Centro Interdepartamental de Línguas da USP, que, com todas as dificuldades em meio à pandemia de Covid-19, se reinventou com maestria e fez funcionar online o curso de língua japonesa, além de ter me acolhido com gentileza e simpatia, me instruindo nesse idioma que me é um eterno misto de desafio e fascínio.

À professora Madalena Hashimoto e ao professor Atílio Avancini, por me acolherem no Grupo de Estudos Arte Ásia e oferecerem contribuições preciosas à pesquisa que desenvolvi junto ao grupo.

À professora Laura Iwakami, coordenadora do curso de extensão em Língua Japonesa da Universidade Estadual do Ceará, onde foi iniciada a minha jornada com esse idioma tão rico e diferente da minha primeira língua, que me permitiu descobrir tantas paixões pelas muitas manifestações culturais do Japão.

À Luise Malmaceda e ao Jo Takahashi, que tão atenciosa e gentilmente responderam às perguntas que muito nos auxiliaram no processo de escrita desta pesquisa.

Àqueles/as que constroem diariamente a possibilidade da universidade pública no Brasil.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, a CAPES, pela concessão da bolsa que me permitiu uma dedicação profissional completa à pesquisa, e que também me possibilitou a compra de muitos livros essenciais para o estudo, aos quais não pude ter acesso em bibliotecas, fechadas durante os muitos meses da pandemia de Covid-19.

À Fundação Japão e, em especial, à bibliotecária Grace Nakata, por tão gentil e educadamente auxiliar na busca de materiais para esta pesquisa.

Ao Instituto Tomie Ohtake e ao Centro de Referência Haroldo de Campos, por manterem viva a memória desses dois artistas tão plurais e importantes para a arte do nosso país.

À Tomie Ohtake, por ter escolhido o Brasil, por ter insistido na arte. Ao Haroldo de Campos, por ter buscado o Japão e feito desse país o tema central de tantos poemas.

Por fim, agradeço aos Felipes que sou, aos que fui e aos que serei, aos muitos, aos tantos, por se permitirem uma mudança constante, por entenderem que é na mudança que se descobre a vida, que respira, que bate, que festeja e que está sempre em transformação, em transcriação.

*Dōmo arigatō gozaimashita.*

どうもありがとうございました。

Muito obrigado.

“O Brasil tem sol muito claro. Quando saí do navio, olhei para o céu e senti cheiro de amarelo. Ali, gostei do Brasil.”

Tomie Ohtake

“Esqueça a gravura e olhe para a arte. /  
Esqueça a arte e olhe para a flor. / Esqueça a  
flor e olhe para a ideia. / Esqueça a ideia e  
você compreenderá o *yū-gen*.”

Haroldo de Campos



## RESUMO

A arte nipo-brasileira é uma expressão artística formada a partir de um processo de hibridização, como o próprio nome já evidencia. Em 1998, Tomie Ohtake e Haroldo de Campos produziram juntos um álbum caligráfico-poético-pictórico composto por doze gravuras em metal, nas quais, sobre criações abstratas que a artista plástica desenvolveu a partir de poemas do poeta, este transcreveu seus versos. Intitularam a obra *yū-gen*. Em japonês, o termo *yūgen* (幽玄) é usado para fazer referência a uma concepção estética antiga, introduzida no Japão há muitos séculos, e cujas traduções interlinguais mais aceitas dialogam com as noções de charme sutil, beleza profunda, elegância suave, dentre muitas outras. Com isso em mente, este estudo é dedicado, em um primeiro momento, a um percurso historiográfico dessa palavra, desde a China, passando por diversas mudanças de sentido ao longo dos anos, por meio de sua introdução no arquipélago japonês. Com desafios complexos postos às múltiplas traduções interlinguais, intertemporais e interculturais dessa ideia, recorreremos às proposições da semiótica peirceana sobre a primeiridade sígnica, e da semiótica lotmaniana no que toca a semiosfera e as relações fronteiriças. Essas discussões teóricas fundamentam nosso percurso até chegar à tradução transcriativa desenvolvida por Haroldo de Campos. Em meio às circunstâncias de produção das gravuras, também contextualizamos a antropofagia, a poesia concreta e o abstracionismo no Brasil, bem como a arte nipo-brasileira e o trabalho em conjunto de Tomie e Haroldo anterior a esse álbum. Analisamos, assim, o processo transcriativo apresentado na obra, não apenas de uma aura estética do signo *yūgen*, mas também de diversos elementos culturais japoneses que compõem as temáticas da obra verbo-visual dos artistas. A partir da realização do estudo, foi possível confirmar como são multifacetadas e repletas de desafios as traduções de elementos estéticos, originados em espaços culturais e tempos específicos, como já nos apontara Julio Plaza (2013). Apesar de complexas, essas operações são possíveis e estão acontecendo a todo instante, diversas e ricas, explosivas — nos termos de Lotman —, geradoras de novos textos culturais, enriquecidos a partir da experiência dialógica não aniquiladora, mas geradora de um novo espaço culturalmente híbrido, capaz de fazer nascer uma expressão transcultural e polissêmica.

**Palavras-chave:** Arte nipo-brasileira. Estética japonesa. *Yūgen*. Transcrição. Tomie Ohtake e Haroldo de Campos.

## ABSTRACT

Japanese-Brazilian art is an artistic expression formed from a hybridization process, as the name itself already shows. In 1998, Tomie Ohtake and Haroldo de Campos produced together a calligraphic-poetic-pictorial album composed of twelve metal engravings, in which, over abstract creations that the artist developed from poems by the poet, he transcribed his verses. They titled the work *yū-gen*. In Japanese, the term *yūgen* (幽玄) is used to refer to an ancient aesthetic concept, introduced in Japan many centuries ago, and whose most accepted interlingual translations dialogue with the notions of subtle charm, deep beauty, gentle elegance, among many others. With that in mind, this study is dedicated, at first, to a historiographical journey of this word, from China, going through several changes of meaning over the years, through its introduction in the Japanese archipelago. With complex challenges posed to the multiple interlingual, intertemporal and intercultural translations of this idea, we turn to the propositions of Peircean semiotics on sign firstness, and of Lotman's semiotics regarding the semiosphere and border relations. These theoretical discussions are the basis of our journey to reach the transcreative translation developed by Haroldo de Campos. Amidst the circumstances of production of the prints, we also contextualize anthropophagy, concrete poetry and abstractionism in Brazil, as well as Japanese-Brazilian art and the joint work of Tomie and Haroldo prior to this album. Thus, we analyze the transcreative process presented in the work, not only of an aesthetic aura of the *yūgen* sign, but also of several Japanese cultural elements that make up the themes of the artists' verbal-visual work. After carrying out the study, it was possible to confirm how multifaceted and full of challenges are the translations of aesthetic elements, originated in specific cultural spaces and times, as Julio Plaza (2013) had already pointed out. Despite being complex, these operations are possible and are happening all the time, diverse and rich, explosive — in Lotman's terms —, generating new cultural texts, enriched from the non-annihilating dialogic experience, but generating a new culturally hybrid space, capable of giving birth to a transcultural and polysemic expression.

**Keywords:** Japanese-brazilian art. Japanese aesthetics. *Yūgen*. Transcreation. Tomie Ohtake and Haroldo de Campos.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – Álbum *yū-gen* (1998), de Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Fonte: Instituto Tomie Ohtake. 21
- Figura 2 – Exposição *Tomie Ohtake: Poesia se medita*, no Instituto Tomie Ohtake, visitada em março de 2020. Fonte: Acervo do autor (2020). 22
- Figura 3 – Álbum *yū-gen* impresso e colado com anotações de impressões iniciais sobre a obra na parede do meu quarto, durante os primeiros meses da pandemia de Covid-19. Fonte: Acervo do autor (2020). 23
- Figura 4 – As muitas palavras que são utilizadas para traduzir linguisticamente a ideia de *yūgen*, com base nos textos visitados. Fonte: Autor. 49
- Figura 5 – Imagens comparativas entre dois *torii*. À esquerda, na ilha de Miyajima, no Japão; à direita no bairro da Liberdade, em São Paulo. Fonte: James Bolinger e acervo do autor (2018). 72
- Figura 6 – *Manifesto Antropófago* (Oswald de Andrade, 1928), *Macunaíma* (Mário de Andrade, 1928) e *Abaporu* (Tarsila do Amaral, 1928), expoentes da antropofagia e do modernismo brasileiros. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, Unicamp e BBC. 75
- Figura 7 – Os 5 volumes da publicação *Noigandres*, que datam, respectivamente, dos anos 1951, 1955, 1956, 1958 e 1962. Fonte: Watanabe (2009). 77
- Figura 8 – Obras *rain* (1966) e *river or sand-bank* (1966), de Niikuni Seiichi. Fonte: Site do *The National Museum of Art, Osaka*. 79
- Figura 9 – Gravura *akari*, com detalhe à direita, série *yū-gen* (1998), de Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Fonte: Instituto Tomie Ohtake. 83
- Figura 10 – Gravura *genji monogatari*, com detalhes à direita, série *yū-gen* (1998), de Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Fonte: Instituto Tomie Ohtake. 85
- Figura 11 – Gravura *túmulo em gichu-ji*, com detalhe à direita, série *yū-gen* (1998), de Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Fonte: Instituto Tomie Ohtake. 86
- Figura 12 – Pinturas de Ohtake, *sem título* (1952, 38 x 55 cm), *sem título* (1953, 46 x 55cm) e *sem título* (1962, 85 x 75 cm), respectivamente. Evidenciam a migração do figurativismo para o abstracionismo. Fonte: Google Arts and Culture e Instituto Tomie Ohtake. 93
- Figura 13 – Tomie Ohtake nas décadas de 1930, 1960 e 2010, respectivamente. Fonte: O Globo e Revista Veja SP. 94
- Figura 14 – Escultura de Tomie Ohtake localizada na Av. 23 de maio, São Paulo, instalada em 1988. Fonte: Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. 96

Figura 15 – À esquerda, fachada do Instituto Tomie Ohtake. À direita, sala de exposições das obras de Tomie (exposição <i>Tomie Ohtake Brasa Rubor</i> , 2019). Fonte: Acervo do autor (2019).	97
Figura 16 – Haroldo de Campos nas décadas de 1950 e 1990. Fonte: Site Poesia Concreta e German Lorca.	99
Figura 17 – Haroldo de Campos e Tomie Ohtake à época do lançamento de <i>Hagoromo de Zeami</i> , em 1993. Fonte: Programa Roda Viva TV Cultura.	102
Figura 18 – Composições de Tomie Ohtake no livro <i>Hagoromo de Zeami</i> , edição de 2006. Fonte: Campos (2006).	102
Figura 19 – Álbum <i>yū-gen</i> (1998), de Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Fotografias feitas por nós a partir da cópia presenteada por Haroldo a Guita e José Mindlin, em 1998. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.	107
Figura 20 – Álbum <i>yū-gen</i> (1998), de Tomie Ohtake e Haroldo de Campos, na ordem de apresentação para análise nesta pesquisa, com segmentação em grupos temáticos. Fonte: Instituto Tomie Ohtake.	109
Figura 21 – Álbum <i>yū-gen</i> (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura 幽玄 <i>yū-gen</i> , com caligrafia de Tomie Ohtake. Fonte: Instituto Tomie Ohtake.	114
Figura 22 – Capa do livro <i>Yugen (cuaderno japonés)</i> , de Haroldo de Campos, publicado na Espanha (1993). Fonte: Site biblioteca <i>La poeteca</i> .	116
Figura 23 – Álbum <i>yū-gen</i> (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura <i>este livro é um vôo</i> . Fonte: Instituto Tomie Ohtake.	117
Figura 24 – Álbum do <i>Sutra do Lótus em formato de leque</i> . Século XII. Autoria desconhecida. Templo <i>Shitennōji</i> , localizado em Osaka. É possível ver a relação entre imagem e palavra. Fonte: Takashina (2018).	120
Figura 25 – Sengai Gibon (1750-1837). Pinturas <i>zen-ga</i> . Século XIX. É possível ver a relação entre imagem e palavra. Fonte: Wikimedia Commons.	120
Figura 26 – Álbum <i>yū-gen</i> (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura <i>akari</i> . Fonte: Instituto Tomie Ohtake.	121
Figura 27 – Detalhe da gravura <i>akari</i> , de Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Fonte: Instituto Tomie Ohtake.	124
Figura 28 – Álbum <i>yū-gen</i> (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura <i>genji monogatari</i> . Fonte: Instituto Tomie Ohtake.	126
Figura 29 – Tosa Mitsuoki. Detalhe da obra <i>Portrait-Icon of Murasaki Shikibu (Murasaki Shikibu zu)</i> . Século XVII, Período Edo. Pergaminho, tinta e pigmento sobre seda. 90.5 x 52.7 cm. Fonte: The Metropolitan Museum of Art.	130
Figura 30 – Álbum <i>yū-gen</i> (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura <i>dança nō</i> . Fonte: Instituto Tomie Ohtake.	131

Figura 31 – Pés do ator em uma peça de <i>nō</i> . Fonte: Jukka O. Miettinen, site <i>Asian traditional theatre and dance</i> .	133
Figura 32 – Poema de Haroldo de Campos em <i>Noigandres 4</i> (1958). Fonte: Site Templo Cultural Delfos.	134
Figura 33 – Álbum <i>yū-gen</i> (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura <i>matsukaze</i> . Fonte: Instituto Tomie Ohtake.	135
Figura 34 – À esquerda, Tsukioka Kōgyo (1869-1924), cena da peça de <i>nō Matsukaze</i> , obra da década de 1910, xilogravura e tinta sobre papel, 36.8 x 50.8 cm. À direita, ilustração indicativa de elementos do palco de <i>nō</i> , chamamos a atenção para os pinheiros. Fonte: <i>The Metropolitan Museum of Art</i> e site <i>Japanese symbols of presence</i> .	138
Figura 35 – Álbum <i>yū-gen</i> (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura <i>ōsaka, jardim de pedras</i> . Fonte: Instituto Tomie Ohtake.	140
Figura 36 – Álbum <i>yū-gen</i> (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura <i>ryoan-ji</i> . Fonte: Instituto Tomie Ohtake.	143
Figura 37 – Jardim <i>karesansui</i> do templo <i>Ryōan-ji</i> , em Quioto. Fonte: Site <i>Japan Guide</i> .	145
Figura 38 – À esquerda, fotografia do dorso de um tigre branco. À direita, detalhe da gravura <i>ryoan-ji</i> . Fonte: Site <i>China News</i> e Instituto Tomie Ohtake.	147
Figura 39 – Álbum <i>yū-gen</i> (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura <i>túmulo em gichu-ji</i> . Fonte: Instituto Tomie Ohtake.	148
Figura 40 – Templo <i>Gichu-ji</i> , localizado na cidade de Ōtsu, próximo a Quioto. Fonte: Tripadvisor.	150
Figura 41 – Álbum <i>yū-gen</i> (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura <i>templo de ouro (kinkaku-ji)</i> . Fonte: Instituto Tomie Ohtake.	152
Figura 42 – Obras de Tomie Ohtake que dão destaque à cor amarela, em diferentes momentos da carreira. <i>Sem título</i> (1953, 54x65cm, óleo sobre tela, Instituto Tomie Ohtake), <i>Sem título</i> (1985, 20 m de diâmetro, 17 toneladas, escultura em ferro, Instituto Tomie Ohtake) e <i>Sem título</i> (1964, 135x100 cm, óleo sobre tela, coleção Saul e Sabina de Libman), respectivamente. Fonte: Instituto Tomie Ohtake.	153
Figura 43 – Fotografias do Kinkaku-ji, localizado em Quioto. À esquerda, o templo em 2022. À direita, após ter sido destruído pelo incêndio em 2 de julho de 1950. Fonte: Acervo pessoal do autor (2022) e Peak Experience Japan.	155
Figura 44 – Álbum <i>yū-gen</i> (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura <i>templo de prata (ginkaku-ji)</i> . Fonte: Instituto Tomie Ohtake.	158
Figura 45 – Fotografias do <i>Ginkaku-ji</i> e parte de seu jardim de areia, localizado em Quioto. Fonte: Site <i>Discover Kyoto</i> e <i>Wikimedia Commons</i> .	159

- Figura 46 – Álbum *yū-gen* (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura *ideoplastia*. Fonte: Instituto Tomie Ohtake. 163
- Figura 47 – À esquerda, Carmen de Arruda Campos e Haroldo de Campos. À direita, fotografia de um jarro (século XV, 48,3 cm, porcelana com decoração de azul sobre esmalte) da Dinastia Ming. Fonte: Coleção Família Haroldo de Campos e *Metropolitan Museum of Art*. 165
- Figura 48 – Álbum *yū-gen*, gravuras: *ōsaka, jardim de pedras; dança nō; túmulo em gichu-ji; templo de ouro (kinkaku-ji); templo de prata (ginkaku-ji); ideoplastia*. É possível perceber diagonalidades e curvaturas em todas. Fonte: Instituto Tomie Ohtake. 167
- Figura 49 – Álbum *yū-gen*, gravuras: *genji monogatari; dança nō; matsukaze; ideoplastia*. É possível perceber que há poucos elementos visuais, em comparação às demais gravuras. Fonte: Instituto Tomie Ohtake. 168
- Figura 50 – Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Detalhe da gravura *túmulo em gichu-ji*, álbum *yū-gen* (1998). Fonte: Instituto Tomie Ohtake. 177

## **NOTA SOBRE A UTILIZAÇÃO DO SISTEMA *HEPBURN* DE TRANSCRIÇÃO DO JAPONÊS**

A transcrição fonética da língua japonesa utilizada na pesquisa foi feita a partir das regras do Sistema Hepburn (へボン式, *Hebon-shiki*), desenvolvido pelo Reverendo James Curtis Hepburn (1815-1911). Este sistema é o mais utilizado nos textos internacionais para a romanização dos sons do japonês, e tem o inglês como língua de chegada mais aproximada para a pronúncia. Apesar de não ser o mais adequado à transcrição para o português, optamos por este método pela inexistência de um outro sistema de correspondência sonora mais próximo entre os dois idiomas. Em linhas gerais, no Sistema Hepburn:

- As vogais prolongadas são sinalizadas com a utilização de um macron.  
Por exemplo: *yūgen* se lê *yuuguen* ou *yúguen*, com ênfase na letra assinalada.
- O *ch* possui som de *tch*, como em *tchau*.
- O *ge* e o *gi* não se pronunciam *je* e *ji*, mas *gue* e *gui*. Ou seja: *yúguen*, e não *yújen*.
- O *s* não tem som de *z*, e é sempre pronunciado sibilante como *ss* ou *ç*.
- O *r* é alveolar, como em *Haroldo*.
- O *sh* tem som de *x*.
- O *h* é aspirado, como em *hungry*, do inglês.

## **NOTA SOBRE A ESCRITA DOS NOMES JAPONESES**

Para os nomes próprios de pessoas japonesas citadas na pesquisa, foi adotada a ordem utilizada no Japão: Sobrenome Prenome, com exceção daqueles/as que emigraram e fixaram residência no Brasil, para as quais a ordem adotada foi: Prenome Sobrenome, como é utilizado para os/as brasileiros/as. Os demais nomes de pessoas de diferentes nacionalidades seguem o padrão ocidental Prenome Sobrenome.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

#### Deslocamentos interexistenciais:

Uma jornada verbo-visual transcriada no entre-espaço da arte	18
--	----

### CAPÍTULO 1

#### Estéticas viajantes entre fronteiras espaço-temporais:

Diálogos semióticos na experiência estética intercultural Japão-Brasil	28
--	----

1.1. O nomadismo errante da elegância sutil: voos de yūgen sobre mares e eras	29
---	----

1.1.1. <i>O yū-gen (1998) de Tomie Ohtake e Haroldo de Campos</i>	30
---	----

1.1.2. <i>Propostas de olhares sobre a estética yūgen</i>	32
---	----

1.2. Estética japonesa em perspectiva semiótica: o yūgen, a fenomenologia e a fronteira	50
---	----

1.2.1. <i>Uma primeira viagem: yūgen e a Primeiridade peirceana</i>	51
---	----

1.2.2. <i>A viagem intercultural: um yūgen peregrino entre fronteiras semiosféricas</i>	57
---	----

1.3. As viagens modificadoras: Japão em traduções transcriativas	61
--	----

1.3.1. <i>A tradução como viagem entre sistemas sígnicos</i>	62
--	----

1.3.2. <i>Uma peregrinação transcriativa</i>	66
--	----

1.3.3. <i>Do outro lado da jornada: um Japão brasileiro transcriado</i>	69
---	----

### CAPÍTULO 2

#### Poéticas transculturais em realidades diversas:

Contextos artísticos do transcriar	73
------------------------------------	----

2.1. Cenário artístico brasileiro em contexto no século XX	73
--	----

2.1.1. <i>Canibais e devorados virados do avesso</i>	74
--	----

2.1.2. <i>No espaço curvo nasce um poeta concretista</i>	76
--	----

2.1.3. <i>O lirismo informal da abstração no Brasil</i>	88
---	----

2.1.3.1. <i>O grupo Seibi e a arte nipo-brasileira</i>	89
--	----

2.2. Pintora e poeta na experiência transcriativa	93
---	----

2.2.1. <i>Tomie Ohtake: breves recortes da vida e da obra</i>	94
---	----

2.2.2. <i>Haroldo de Campos: breves recortes da vida e da obra</i>	98
--	----

2.2.3. <i>A dança de um manto de plumas sob o brancocinza da lua</i>	101
--	-----

### CAPÍTULO 3

#### Saltos modificadores entre universos:

Transcrições estéticas e culturais em Tomie e Haroldo	106
---	-----

3.1. yū-gen (1998): elementos estéticos e culturais japoneses transcriados no espaço intermediário	107
--	-----

3.1.1. <i>幽玄, yū-gen</i>	114
--------------------------	-----

3.1.2. <i>este livro é um vôo</i>	117
-----------------------------------	-----

3.1.3. <i>akari</i>	121
---------------------	-----

3.1.4. <i>genji monogatari</i>	126
--------------------------------	-----

3.1.5. <i>dança nō</i>	131
------------------------	-----



3.1.6. <i>matsukaze</i>	135
3.1.7. <i>ōsaka, jardim de pedras</i>	140
3.1.8. <i>ryoan-ji</i>	143
3.1.9. <i>túmulo em gichu-ji</i>	148
3.1.10. <i>templo de ouro (kinkaku-ji)</i>	152
3.1.11. <i>templo de prata (ginkaku-ji)</i>	157
3.1.12. <i>ideoplastia</i>	162
<b>3.2. Diálogos, viagens, transcrições e yūgen em yū-gen</b>	<b>165</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	
<b>Fendas na parede ou borboletas em torno das chamas:</b>	
<b>A incapacidade das palavras de conterem o mundo</b>	<b>168</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	
<b>177</b>	
<b>ANEXO A</b>	
<b>Transcrição dos poemas de Haroldo de Campos no álbum yū-gen (1998)</b>	<b>184</b>
<b>ANEXO B</b>	
<b>Entrevistas realizadas com pessoas relacionadas à obra e aos artistas</b>	<b>192</b>
<b>ANEXO C</b>	
<b>Textos curatoriais da exposição Tomie Ohtake: Poesia se medita (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, outubro de 2019 – setembro de 2020)</b>	<b>200</b>
<b>ANEXO D</b>	
<b>Textos nos jornais Estadão e Folha de S.Paulo sobre o Projeto Yūgen (Fundação Japão, outubro de 2000)</b>	<b>204</b>

## INTRODUÇÃO

### Deslocamentos interexistenciais:

#### Uma jornada verbo-visual transcriada no entre-espaço da arte

Nas sociedades contemporâneas, a troca informacional entre culturas atinge, a cada amanhecer, novos horizontes. Diferentes possibilidades de existência e produção de signos entram em contato, dialogam e se descobrem mutuamente. As fronteiras físicas e imaginárias que delimitam os países e suas realidades culturais são borradas, ficam difusas, tornando cada vez mais difícil a distinção de onde inicia e termina o espaço cultural de um povo. As migrações, desde a aurora dos tempos, transformam os “textos” da cultura. Mais recentemente, durante o século XX e no que temos vivido do século XXI, com o avanço da tecnologia, vimos surgir meios de locomoção mais rápidos, formas de comunicação mais imediatas e produção artística cada vez mais interdisciplinar, intermediática e intercultural.

Na década de 1960, Theodor Adorno (1903-1969)<sup>1</sup> já falava sobre a tendência da arte contemporânea de fluidificação das suas fronteiras, em um entrelaçamento de suas linhas demarcatórias, a exemplo de técnicas musicais sendo inspiradas por pictóricas. Em outra instância, proponho o questionamento: a quantos filmes assistimos nos últimos anos que não tiveram o roteiro adaptado de uma obra literária? Literatura, cinema, teatro, música, poesia, artes plásticas... Tal qual as culturas que se misturam, se assimilam e, assim, se tornam algo novo, as muitas linguagens da arte se transformam no contato com o diferente. Aqui, não nos interessa distinguir essas fronteiras, mas abraçar a inter-relação, que dá origem ao espaço entre, sobre o qual este estudo procura tratar.

Sons se transformam em palavras, que se transformam em cores, que se transformam em formas, que se transformam em quê? A pluralidade de possibilidades talvez seja impossível de ser delimitada, nem deveria, me parece. Esta dissertação busca se inserir nesse entre-espaço das produções artísticas contemporâneas, que encontram a sua existência na união de culturas, ideias, estéticas e linguagens. O que podemos descobrir quando assumimos o entre como marco inicial? O lugar primeiro a partir do qual a subjetividade humana adquire forma em palavras e imagens marcadas na superfície que guarda a potência da arte.

Sob o olhar que gostaria de propor aqui, essas relações plurais se mostram presentes no encontro do Japão com o Brasil em solo brasileiro, que tem início expressivo com a

---

<sup>1</sup> ADORNO, Theodor W.. *A arte e as artes e Primeira introdução à Teoria Estética*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018. Texto transcrito de palestra proferida na Academia Berlinense de Artes, em 23 de julho de 1966.

imigração japonesa, principalmente a partir de 1908. A presença e a transformação do Japão no Brasil enriqueceu e enriquece nossa cultura em níveis múltiplos, como acontece na culinária, com as novas configurações que a tradução intercultural do sushi imprime sobre esse prato típico nipônico, ao receber versões com *cream cheese*, por exemplo; ou na formação da variante linguística *koronia-go* (コロニア語), nascida do encontro entre a língua japonesa e o português brasileiro, no século XX. Voltando a atenção para os artistas que imigraram, temos contribuições significativas às artes plásticas, como nas pinturas figurativas de Tomoo Handa (1906-1996) e nos abstracionismos cromáticos de Manabu Mabe (1924-1997), Tikashi Fukushima (1920-2001) e Tomie Ohtake (1913-2015), dentre tantos/as outros/as. É nesse espaço entre países, culturas e linguagens artísticas que surge meu interesse de pesquisa, de pensar o que pode resultar do contato, da mistura, o tipo de arte que emerge a partir da experiência dialógica.

Dentre a produção dos muitos artistas que nasceram no Japão e migraram para o Brasil na juventude, escolhendo esse país como morada definitiva, as pinceladas de Tomie Ohtake me pararam, como se dissessem: “olhe mais, demore, respire, sinta”. Nascida em 1913, a jovem de Quioto veio para o Brasil em 1936, visitar um irmão que morava em São Paulo. Com o início dos conflitos bélicos na Ásia, que resultaram na entrada do Japão na Segunda Guerra Mundial em 1941, foi impossibilitada de retornar ao país natal. Decidiu, então, permanecer no Brasil, onde iniciou sua carreira artística por volta dos 40 anos. Idade a partir da qual criou, ao longo de seis décadas, centenas de obras, que continuou produzindo até suas últimas semanas de vida, quando faleceu, aos 101 anos, em 2015.<sup>2</sup>

Tomie instalou-se no espaço entre o Japão e o Brasil. Começou pelo figurativismo, mas logo voltou-se para o abstracionismo. Na gestualidade caligráfica, encontrou ritmo e gestos só seus, nunca se vinculando totalmente a um só estilo ou vertente artística. De fato, no espaço intervalar. Transitando entre o lá e o cá, a sua obra dialoga com diversos aspectos da cultura japonesa, como na concisão do *haikai*,<sup>3</sup> sobre o qual a própria artista comentou.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Informações sobre Tomie Ohtake podem ser encontradas na página do Instituto que leva seu nome. Disponível em: <[https://www.institutotomieohtake.org.br/o\\_instituto/tomie\\_ohtake](https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/tomie_ohtake)> Acesso em 18 jul. 2020.

<sup>3</sup> Forma de poesia japonesa surgida no século XVI. Composta por três versos de cinco, sete e cinco unidades sonoras, tem, como um dos princípios, a concisão. Em geral, versam sobre temáticas relacionadas à natureza.

<sup>4</sup> “A minha obra é ocidental, porém, sofre grande influência japonesa, reflexo de minha formação. Essa influência se verifica na procura de síntese: poucos elementos devem dizer muita coisa. Na poesia haikai, por exemplo, fala-se do mundo em 17 sílabas. Sendo poucos os elementos, eles devem ser muito precisos, tanto na forma quanto nas cores e nas relações.” Disponível em: <[https://www.institutotomieohtake.org.br/o\\_instituto/interna/o-edificio-de-formas-tomie-ohtake](https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/interna/o-edificio-de-formas-tomie-ohtake)> Acesso em 25 jul. 2020.

No fim do século XX, o feliz encontro: a criação cromática e visual de Tomie inspirada nos poemas escritos pelo poeta brasileiro, tradutor transcriador e japonólogo Haroldo de Campos (1929-2003). Minha atenção já havia sido voltada à obra de Haroldo há alguns anos. Suas teorizações sobre a tradução poética foram de grande importância para estruturar meu interesse em pesquisar relações interculturais. Haroldo nasceu em São Paulo, no fim dos anos 1920. Entre as décadas de 1950 e 1960, tornou-se um dos pioneiros na vanguarda da poesia concreta no Brasil, que muito se inspira nos caracteres chineses, também utilizados cotidianamente na escrita japonesa.

O poeta é reconhecido também como grande teórico da tradução, e seus escritos acadêmicos — como desenvolveremos ao longo deste trabalho — produzem uma interlocução muito próxima com sua obra artística. Haroldo era apaixonado pelo Japão. Na década de 1990, depois de mais de trinta anos de estudo da cultura japonesa, uma viagem ao arquipélago é o disparador para a criação de dezenas de poemas, como logo veremos.

Tomie e Haroldo já se conheciam no início dos anos 1990, quando trabalharam na publicação *Hagoromo de Zeami*, uma transcrição do poeta dessa peça clássica do tradicional teatro *nō* (*nōgaku*, 能楽). O livro traz algumas imagens abstratas feitas por Tomie, que intercalam as seções do texto, em uma espécie de interlúdio meditativo.

Em 1998, pintora e poeta, juntos, trazem à luz da existência o álbum *yū-gen*, no qual Brasil e Japão encontram-se no meio do caminho, palavras transformam-se em cores e cores transformam-se em palavras, estéticas japonesas são transcriadas em meio à caligrafia imagética dos artistas. Composta por doze gravuras, a obra consiste em formas e cores criadas por Tomie, que materializam sua própria visão sobre os poemas de Haroldo, que, por sua vez, os transcreve por cima dos elementos criados pela artista plástica.

A decisão por esse recorte de objeto de estudo em meio à vasta produção de ambos os artistas se deu em visita que pude fazer ao Instituto Tomie Ohtake, no dia 1º de março de 2020. Foi quando tive a felicidade de conferir a exposição *Tomie Ohtake: Poesia se medita*, pouco antes do Instituto suspender as atividades presenciais como medida de segurança devido à chegada da pandemia de Covid-19 ao Brasil, que nos privaria de tanto e levaria tantos dos nossos.

Figura 1 – Álbum *yū-gen* (1998), de Tomie Ohtake e Haroldo de Campos.



Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

Com curadoria de Luise Malmaceda, o espaço expositivo contava com mais doze gravuras feitas por Tomie entre 1989 e 1994, além das doze que compõem o álbum *yū-gen*. Foi observando as formas de Tomie e lendo as palavras de Haroldo, na união entre olhares sobre o Japão a partir das lentes híbridas dos dois, que percebi a multiplicidade de visões e temáticas imbuídas na obra. A pintora, na condição de imigrante, tendo sua subjetividade humana construída entre duas culturas, pela experiência do deslocamento migratório; e o poeta, nas aproximações com o Japão por meio dos estudos, e também no desenvolvimento paralelo, mas não completamente à parte, de suas ideias em torno do termo *transcrição*.<sup>5</sup>

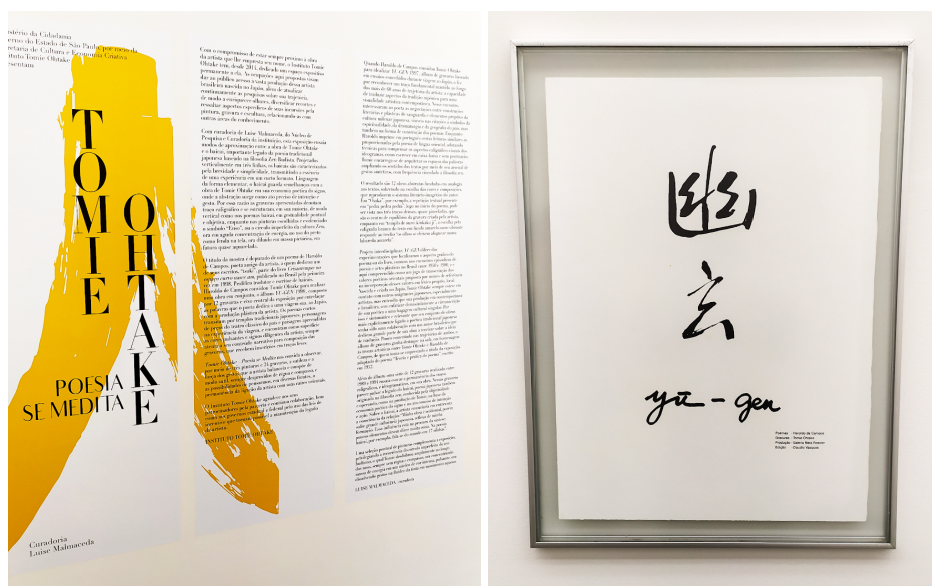
Deixei a exposição com as obras na mente e no arquivo de imagens do celular. Passei, então, a ler/ver os poemas verbo-imagéticos todos os dias, sempre pensando que uma pesquisa acadêmica surge de perguntas. Questionamentos não me faltavam, mas como articulá-los com as ideias que vinham tentando abrir espaço em meio aos tantos temas passíveis de abordagem na obra? Uma questão, desde o início, me pareceu central: a união, no estudo, de dois Haroldos, o artista e o teórico, ambos transcriutores.

As semanas passaram e a pandemia de Covid-19 chegou ao Brasil. Por algumas semanas, fiquei atônito, paralisado pelo horror. A impossibilidade de sair de casa, acessar bibliotecas, assistir a aulas e encontrar os amigos, junto ao choque com o número crescente de vidas perdidas devido à doença e da forma completamente absurda e inacreditável como o

<sup>5</sup> A operação tradutora teorizada por Haroldo. Segundo ele, o único meio pelo qual se torna possível a tradução poética. Questões teóricas envolvendo a transcrição serão discutidas no primeiro capítulo deste estudo.

Governo brasileiro lidou com a crise. Tudo isso teve impacto na pesquisa pois teve impacto em mim, enquanto pessoa. Passaram-se cerca de dois meses do início do distanciamento social no Brasil para que eu conseguisse me recompor o bastante para dar andamento à pesquisa. Foi quando, seguindo uma sugestão da professora Michiko Okano, orientadora deste trabalho, imprimi e coleí, na parede do quarto, as fotos da obra que eu havia tirado na visita à exposição, em março — com fins exclusivamente acadêmicos.

Figura 2 – Exposição *Tomie Ohtake: Poesia se medita*, no Instituto Tomie Ohtake, visitada em março de 2020.



Fonte: Acervo do autor (2020).

O privilégio de ter podido permanecer em casa, em isolamento, durante os meses mais difíceis da pandemia, de algum modo possibilitou uma convivência diária — mesmo que involuntária — com a obra. Todos os dias, eu olhava as gravuras e tentava me propor respostas a perguntas que eu havia me feito, bem como fazer novos questionamentos. Assim, o primeiro momento de desenvolvimento da pesquisa foi feito dessa maneira, com uma repetição diária da atividade de observação.

Com o avançar dos meses, a observação foi dando espaço a uma investigação atenta acerca das muitas temáticas presentes — direta ou indiretamente — nos poemas de Haroldo, de obras clássicas da literatura japonesa, como *As narrativas de Genji* (*Genji monogatari*, 源氏物語), passando por referências a templos e jardins, e finalizando com o ritmo característico do deslocamento corporal do ator no teatro *nō*.

Figura 3 – Álbum *yū-gen* impresso e colado com anotações de impressões iniciais sobre a obra na parede do meu quarto, durante os primeiros meses da pandemia de Covid-19.



Fonte: Acervo do autor (2020).

Quanto aos instrumentos que me auxiliaram a abordar a obra, a Semiótica possui um papel estruturante. As perspectivas de Charles S. Peirce (1839-1914) e Iuri Lotman (1922-1993) adicionam, neste estudo, contribuições com suas noções de fenomenologia, divisão triádica do signo, semiose, semiosfera e fronteira. Essas ideias entram, aqui, em diálogo com os escritos de autores que pensam a tradução a nível intersemiótico, como Roman Jakobson (1896-1982), Julio Plaza (1937-2003) e o próprio Haroldo de Campos, que, neste texto, localizamos no cerne da discussão acerca da tradução da concepção estética *yūgen*, que nomeia a obra artística aqui estudada.

Recorro à Semiótica também para abordar esses trânsitos estéticos entre o Japão e o Brasil, pensando na forma como expressividades culturais japonesas se fazem presentes transcriadas numa obra produzida por artistas transcriadores e transculturais no Brasil do fim do século XX. Assim, para estruturar a discussão, com uma orientação próxima e atenciosa da professora Michiko, organizei a dissertação em três capítulos, cada parte com uma temática própria relevante para a construção do todo, mas todos em conexão com o fio que amarra o trabalho: o álbum *yū-gen*.

No primeiro capítulo, **Estéticas viajantes em fronteiras espaço-temporais: Diálogos semióticos na experiência estética intercultural Japão-Brasil**, estabeleço as bases a partir das quais serão abordados os fenômenos estudados. Para isso, busco uma fundamentação

sobre a ideia de *yūgen*, que dá nome à obra estudada e é tão associada na bibliografia à tradição teatral japonesa do *nō*. Desse modo, o capítulo apresenta um percurso histórico de *yūgen* desde suas origens na China, sua introdução no Japão e modificações em seus significados, ao longo dos séculos de história do termo em terras japonesas. Em seguida, volto-me a uma proposta de abordagem dessa concepção tradicional por meio da Semiótica, que me auxilia a pensar *yūgen* como um signo estético fruto dos diálogos que ocorrem em fronteiras culturalmente bilíngues. Essas ideias, então, nos levam às possibilidades de tradução pensada entre sistemas sógnicos, culturas, tempos e suportes artísticos, em diálogo com a ideia de transcrição desenvolvida por Haroldo de Campos.

No segundo capítulo, **Poéticas transculturais em realidades diversas: Contextos artísticos do transcriar**, discuto alguns temas relevantes ao objeto estudado no contexto artístico no Brasil do século XX, como a antropofagia, a poesia concreta, o abstracionismo e a produção de artistas nipo-brasileiros, com foco na maneira como essas vanguardas e espaços de produção de arte se relacionam com as gravuras estudadas. Nesse capítulo, também apresento a trajetória artística de Tomie e Haroldo com algumas reflexões acerca de suas produções, para situar melhor o/a leitor/a em meio ao contexto no qual se inserem as gravuras estudadas.

No terceiro e último capítulo, **Saltos modificadores entre universos: Transcrições estéticas e culturais em Tomie e Haroldo**, exponho uma a uma as doze gravuras que compõem o álbum, tecendo comentários sobre aspectos estéticos e também culturais em uma perspectiva mais geral sobre o Japão — autores, obras literárias, peças de teatro *nō*, templos etc — que, de alguma maneira única aos artistas, são traduzidos na obra, sejam com palavras, cores ou formas. Apesar desse capítulo ser destinado a um olhar mais demorado sobre cada gravura, estabelecendo associações temáticas, estéticas e semióticas entre elas, busco desenvolver percepções sobre a obra por todo o trabalho.

Além dos três capítulos que constituem o corpo da dissertação, optei pela inclusão de alguns anexos de modo tornar a experiência do/a leitor/a mais plural. No **Anexo A**, disponibilizei a transcrição dos poemas de Haroldo presentes na obra, devido à dificuldade de legibilidade da caligrafia que senti ao observar os poemas pela primeira vez. O **Anexo B** traz algumas entrevistas que realizei com indivíduos próximos aos artistas. Os entrevistados selecionados foram Luise Malmaceda (curadora da exposição *Tomie Ohtake: Poesia se medita*) e Jo Takahashi (produtor cultural que trabalhou com Tomie e Haroldo, sendo um dos



organizadores do *Projeto Yūgen*, desenvolvido na Fundação Japão, em 2000), e suas falas trazem uma perspectiva mais próxima da obra e dos artistas, em contraste com a que desenvolvi no estudo, de observador externo. No **Anexo C**, transcrevi os textos curatoriais da exposição *Tomie Ohtake: Poesia se medita* (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, outubro de 2019 – setembro de 2020), com destaques feitos por mim de alguns trechos que dialogam diretamente com a pesquisa. Por fim, o **Anexo D** traz duas matérias de jornais que comentam o *Projeto Yūgen*, de 2000.

Falar sobre uma outra cultura é sempre um desafio. Nosso olhar, inevitavelmente, carrega uma “lente” própria, formada a partir de nossas vivências em sociedade. Nessa perspectiva, Claude Lévi-Strauss (1908-2009) fala sobre como as culturas são incomensuráveis<sup>6</sup>. O olhar do/a pesquisador/a sempre partirá de algum ponto. Um/a estrangeiro/a, diferentemente de um/a nativo/a, pela não naturalização cotidiana daquela cultura, é capaz de perceber elementos invisíveis àqueles/as que cresceram imersos na sua realidade cultural. Assim como um/a nativo/a conseguirá sentir — mas nem sempre articular verbalmente — aspectos da sua cultura frequentemente inacessíveis a um/a estrangeiro/a. Cada olhar, em si, possui sua riqueza e importância única. Estudamos aquilo que nos desperta perguntas. Ao pesquisar, realizamos uma tentativa de tornar o mundo um pouco menos alheio a nós, e nós ao mundo. Foi nessa linha que desenvolvi aqui minhas percepções.

Pensando nisso, estudar o Japão torna-se uma busca constante de compreensão de uma outra cultura, não longínqua e inacessível, mas presente aqui, se transformando e enriquecendo uma experiência cultural múltipla num país étnico, social e territorialmente plural. Unindo imagem e palavra, Japão e Brasil, esta pesquisa se debruça sobre um Japão vivido, imaginado, transcrito e vivo, que pulsa e alcança os mais diversos cantos do mundo com suas expressividades culturais, que se transformam nesses outros lugares além-mar. Com o cuidado para não recorrer a estereótipos que tanto são prejudiciais, busquei desenvolver o trabalho recorrendo a autores tanto ocidentais quanto japoneses, verificando as fontes no original sempre que possível, numa busca pela visão nacional e estrangeira em conjunto.

Por acreditar que um trabalho de pesquisa nunca é um trabalho individual, apesar de escrever esta introdução na primeira pessoa do singular, adotei a voz plural “nós” na redação dos capítulos. Vejo a pesquisa como uma construção coletiva minha, de minha orientadora, de

---

<sup>6</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *A outra face da lua*: Escritos sobre o Japão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 119 p.

meus/minhas professores/as, amigos/as e colegas de grupos de pesquisa e disciplinas que me ofereceram sugestões preciosas no andamento das leituras e das apresentações. Com isso em mente, de alguma maneira, tentei canalizar, nestas páginas, os conhecimentos que essas pessoas me passaram.

Quanto às traduções de textos estrangeiros, estas são de minha responsabilidade. Nesses casos, disponibilizei o texto original em notas de rodapé. Sou particularmente inclinado à utilização dessas notas, das quais também fiz uso para comentar termos específicos que achei pertinentes de maior conceituação sem que houvesse uma quebra da leitura do texto, procurando indicar leituras para aprofundamento nos temas ao fim dos comentários nas notas. Além disso, por acreditar que a obra estudada traz uma feliz união entre palavra e imagem, não poderia deixar de inserir, por todo o trabalho, muitas figuras, para possibilitar e sugerir uma leitura do texto em paralelo à leitura das imagens.

Este trabalho surgiu por meio de deslocamentos, para tratar sobre deslocamentos. Um deslocamento pessoal, meu, de sair da minha terra natal, Fortaleza, para desenvolver a pesquisa em São Paulo, onde as possibilidades de estudar o Japão são potencializadas pela existência do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo, onde esta pesquisa foi desenvolvida, além das tantas instituições vinculadas ou não ao Governo do Japão, que fornecem meios para auxiliar na concretização desse tipo de empreitada acadêmica. E também, e principalmente, um deslocamento dos artistas na busca de suas próprias expressividades, ao resgatar e transcriar elementos japoneses numa arte que se faz, mutuamente, Oriente e Ocidente.

Este é um trabalho sobre viagens. Viagens de imagens, de ideias, de pessoas e de processos artísticos. Sobre o que esses deslocamentos podem nos comunicar e em que eles nos fazem pensar. Segundo Etienne Samain (Unicamp)<sup>7</sup>, toda imagem é portadora de pensamentos e, assim, *veicula* pensamentos, levando consigo o objeto representado por ela. Nas imagens, estão presentes os pensamentos de quem as produziu, mas também os de todos/as aqueles/as que as recepcionaram e, desse modo, as incorporaram em seu acervo imagético interno. Aqui, nos debruçamos sobre esses signos viajantes, andarilhos, migrantes e mutantes, sobre o que eles podem ser e o que podem — ou não — nos dizer.

Tendo isso em mente, algumas perguntas movem esta investigação acadêmica. Qual a potência de uma arte construída no entre-lugar, que busca referências em uma cultura

---

<sup>7</sup> Em SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

estrangeira? **Nomear a obra como *yū-gen* torna a estética *yūgen* presente nela? Estas gravuras de Tomie e Haroldo transcriam *yūgen*? Se sim, de que maneira?** Quais diálogos podemos identificar com esse signo estético? Haveria uma espécie de romantização dessa concepção, decorrente do fascínio de Haroldo pelo Japão? A transcrição pode ser um método consciente de criação artística buscada nesse processo dos artistas estudados? Almejada ativamente pelos autores da obra? Como imagem e palavra dialogam nestas gravuras? As peças apresentam uma hierarquia entre as linguagens artísticas? Foi a partir desses questionamentos que pensei os capítulos que se desenvolvem nas páginas seguintes. Nossa principal hipótese é a de que temos acesso, nestas gravuras, a uma transcrição da estética *yūgen*, sendo ambos os artistas poetas transcriadores — da palavra e da imagem — que conscientemente buscam, nesta obra, uma expressão plural, fruto de diálogos intercontinentais.

Desse modo, proponho a reflexão sobre como são complexas as relações entre culturas, entre linguagens artísticas, entre palavra e imagem. Espero conseguir transmitir a sensação que tenho da pluralidade sígnica e interpretativa do encontro entre o lá e o cá, encontro este que, na verdade, borra essas distinções, nas trocas diversas que dão origem ao novo, não numa relação hierarquizada, não num aniquilamento, mas numa explosão de vida que se instala num entre-espço, a partir do qual uma nova aurora da arte poética verbo-visual transcultural pode surgir.

## CAPÍTULO 1

### Estéticas viajantes entre fronteiras espaço-temporais:

#### Diálogos semióticos na experiência estética intercultural Japão-Brasil

A questão não é se um/a poeta falha em expressar a realidade de uma forma “lógica”. O problema é que a língua japonesa contém muito mais do que o que é sintaticamente articulado em um poema. Como Heine apontou, o projeto de Izutsu destaca o fato de que “a multiplicidade de significados do campo semântico não pode ser contida pela gramática sintática e, portanto, *requer uma expressão sugestiva e deliberadamente ambígua que abre caminho, em vez de obstruir seu fundamento filosófico.*”<sup>8</sup>

Michael Marra em *Essays on Japan: Between Aesthetics and Literature* (2011, p. 8) com citação de Steven Heine em *Philosophy East and West* (1984). Grifo nosso.

Nossa experiência estética do mundo se dá pelos sentidos. Tudo que pensamos, dizemos, fazemos e vivenciamos passa por eles, e é também por meio deles que o mundo se apresenta a nós enquanto fenômeno. Neste primeiro capítulo, buscamos apresentar uma introdução das concepções estéticas abordadas nesta pesquisa, a base conceitual a partir da qual lançamos nosso olhar.

Para isso, buscamos apoio em teóricos/as ocidentais, japoneses/as e chineses/as para desenvolver delimitações conceituais quanto ao que toca a ideia estética *yūgen* (幽玄)<sup>9</sup>, que empresta seu nome à obra de Tomie Ohtake e Haroldo de Campos estudada aqui. Realizamos um panorama conceitual que recorre a alguns dos principais textos acerca dessa temática no Brasil e também no exterior, de modo a construir uma fundamentação teórica tão plural quanto possível, percorrendo as trajetórias espaciais e temporais de *yūgen* ao longo dos séculos.

Como veremos, esse elemento estético da cultura japonesa é frequentemente associado ao tradicional teatro *nō* (能, *nō* ou 能楽, *nōgaku*), bem como às formas poéticas *waka* (和歌) e *renga* (連歌), e, por esse motivo, contextualizaremos brevemente essas manifestações artísticas tão importantes na história da arte no Japão, com foco no *nō*, para o qual

---

<sup>8</sup> Texto original: The question is not whether a poet fails to express reality in a “logical” way. The problem is that the Japanese language contains much more than what is syntactically articulated in a poem. As Heine has pointed out, Izutsu’s project highlights the fact that “the multiplicity of meanings of the semantic field cannot be contained by the syntactic grammar, and therefore require a suggestive and deliberately ambiguous expression which opens up rather than obstructs their philosophical ground.”

<sup>9</sup> A transcrição romanizada da palavra em japonês 幽玄, segundo o sistema Hepburn, é *yūgen*. Adotaremos essa forma quando estivermos nos referindo a essa concepção estética, sobre a qual trataremos adiante. Nas referências à obra feita por Tomie Ohtake e Haroldo de Campos, a grafia utilizada será *yū-gen*, com o traço entre o som correspondente a cada ideograma, segundo consta na primeira gravura do álbum, em caligrafia com pincel. A utilização de outras grafias como *yūgen*, *yugen*, *yūguen* ou *yūguen*, tanto em referência à ideia estética quanto à obra, se deve em razão da reprodução fiel à maneira como a palavra foi escrita nos textos fonte.

comentaremos acerca de seu surgimento, consolidação, refinamento estético e transformação ao longo dos séculos. Nos interessa, principalmente, pensar os modos como *yūgen* pode dialogar com essas expressões, além de construir um panorama conceitual sobre essa ideia, pensando em quais redes de palavras-chave podem nos direcionar em vias de compreensão de tal elemento.

### 1.1. O nomadismo errante da elegância sutil: voos de *yūgen* sobre mares e eras

A discussão sobre o Belo é um terreno fértil nos departamentos de estética e história da arte das universidades no Japão contemporâneo. Foi, no entanto, apenas no contato mais intenso com o Ocidente a partir da Restauração Meiji (*Meiji Ishin*, 明治維新, 1868) que os japoneses se viram face à necessidade de desenvolver um vocabulário próprio para tratar acerca de ideias que já vinham, há algum tempo, adquirindo forma e nome em países europeus. Como apontam diversos/as pesquisadores/as (GREINER, 2017; MARRA, 2010; OKANO, 2016; SUZUKI, 2008), é dessa época o desenvolvimento de palavras como *bijutsu* (美術, belas artes) e *bigaku* (美学, estética), mas também de ideias mais amplas, a exemplo da própria noção de Filosofia como disciplina (*tetsugaku*, 哲学).

É certo que há muitos séculos já havia uma profícua produção artística no Japão, no entanto, foi no encontro com a alteridade que se percebeu a necessidade de criar o vocabulário para esses aspectos culturais, em meio às diversas modificações sociais pelas quais passou a sociedade japonesa com a reabertura dos portos após mais de dois séculos e meio de isolamento sob o governo do Xogunato Tokugawa, durante o Período Edo (*Edo jidai*, 江戸時代, 1603-1868).

Muitos/as pesquisadores/as se debruçam sobre as várias ideias estéticas características da arte e da cultura japonesa, como são comumente referenciadas na ampla literatura acadêmica pós-Meiji. Dentre as mais estudadas e conhecidas, estão, por exemplo, *mono no aware* (もののあはれ), *wabi* (わび), *sabi* (さび), *iki* (いき), *ma* (間) e *yūgen* (幽玄). Uma das maiores dificuldades, ao nosso ver, para se pesquisar essas concepções no Ocidente, é a de não se deixar cair em abordagens por uma visão ocidental “engessada” que não cabe à estética japonesa, tentando encaixá-la em moldes ou linhas conceituais estreitas.

A tradução linguística também se coloca como um desafio para estudar esse assunto. Como traduzir em palavras ideias que reúnem tantas noções complementares e sobrepostas,

em camadas múltiplas de complexidades interpretativas? Além disso, existem as dificuldades da compreensibilidade cultural da informação para o novo público, que pode desconhecer o contexto do qual a informação se deslocou. Já nas primeiras traduções de obras literárias clássicas do Japão, essa diferença cultural se colocou como uma questão, como aponta o pesquisador da área Michael F. Marra (1956-2011)<sup>10</sup> ao comentar sobre o caso de uma das traduções para o inglês da obra *Makura no Sōshi* (枕草子, *The Pillow Book*)<sup>11</sup>, realizada por Ivan Morris, em 1967. Na ocasião, o tradutor optou pela inclusão de um volume extra, dedicado inteiramente a notas de rodapé, de modo a fornecer mais informações sobre aquele contexto aos/às leitores/as estrangeiros/as.

Para além das dificuldades da dimensão linguística da tradução do termo *yūgen* para o português, que em si já constituem um grande desafio de concisão sem que se percam ideias importantes, podemos também pensar no modo intersemiótico de abordar a operação tradutória — a ser comentado adiante. Muitas são as possibilidades nesse caso, por exemplo, das maneiras a partir das quais podemos conceber *yūgen* para além do Japão e das manifestações artísticas nas quais tradicionalmente esse elemento estético se manifesta, segundo o que propõe a bibliografia à qual recorreremos.

Para discutir esses pontos, portanto, propomos uma abordagem fragmentada, iniciando com uma breve apresentação da obra de Tomie Ohtake e Haroldo de Campos que recebe o nome de *yū-gen* em alusão à estética homônima. A partir disso, passamos então a uma amarração teórica de alguns/mas dos/as autores/as que discorreram sobre o tema, tanto numa perspectiva filosófica asiática quanto de tradição europeia.

### 1.1.1. *O yū-gen (1998) de Tomie Ohtake e Haroldo de Campos*

No espaço intermediário entre Oriente e Ocidente, o álbum *yū-gen* (1998), de Tomie e Haroldo, traz gravado em si temáticas construídas de um Japão de templos, jardins, obras literárias, divindades, natureza, peças de teatro e poesia. Nesta primeira seção, introduziremos

---

<sup>10</sup> MARRA, Michael F. *Essays on Japan: Between Aesthetics and Literature*. Danvers: Brill, 2010. 505 p. Marra foi professor da Universidade da Califórnia em Los Angeles, na área de estética e literatura japonesa. Sua contribuição intelectual a esses estudos é extensa, com diversos livros sobre o assunto publicados em inglês. Faleceu precocemente em 2011, aos 54 anos, acometido de câncer.

<sup>11</sup> Escrito por volta da primeira década do século XI pela dama da corte imperial de Heian Sei Shōnagon. Com o título no Brasil de *O livro do travesseiro*, tem duas traduções publicadas em português brasileiro, uma feita por pelo professor da UFRGS Andrei dos Santos Cunha (Escritos, 2008) e outra pelo conjunto de professoras do Centro de Estudos Japoneses da USP, Geny Wakisaka, Junko Ota, Madalena Hashimoto Cordaro, Lica Hashimoto e Luiza Nana Yoshida (Editora 34, 2013).

algumas informações básicas sobre essa obra que se insere num entre-espaço da produção de arte, em meio às linguagens verbal e visual da escrita e da imagem, desenvolvida no Brasil e que retrata muitos elementos do Japão a partir das vivências e dos olhares dos próprios artistas.

Com dimensões aproximadas de 53 cm de altura por 38 cm de largura cada, as gravuras em metal foram expostas pela primeira vez em 1998, na galeria Nara Roesler, em São Paulo. Portando, enquanto gravuras, a ideia da reprodutibilidade técnica da arte, como aponta Walter Benjamin (1892-1940),<sup>12</sup> o álbum teve uma tiragem de 60 cópias, algumas das quais ainda podemos localizar sendo comercializadas em leilões de arte, décadas depois de sua primeira exposição.<sup>13</sup> Nessa primeira exibição das gravuras, que aconteceu de 9 a 23 de setembro daquele ano, o valor comercial de cada cópia do álbum foi de três mil reais.<sup>14</sup>

Compostos após uma viagem feita por Haroldo ao Japão no início da década de 1990, os poemas escritos nas gravuras sobre as formas e as cores foram publicados pela primeira vez em 1993, na Espanha,<sup>15</sup> em um pequeno livro de 30 páginas. Em terras brasileiras, podem ser encontrados na seção *yūgen: caderno japonês*, que integra coletânea *Crisantempo: no espaço curvo nasce um* (CAMPOS, 1998),<sup>16</sup> com diversos outros trabalhos do poeta. Nessa seção específica que também deu título à obra desenvolvida com Tomie, Haroldo traz 17 poemas que versam sobre temáticas envolvendo o Japão. Desses, dez inspiraram a artista a desenvolver suas criações imagéticas que compõem as gravuras.

Em *yū-gen* (1998), todos os poemas são escritos com letra minúscula, algo recorrente na carreira artística de Haroldo. No contexto da produção de Tomie, o álbum contrasta — em certa medida — com um aspecto comum à maioria de suas criações: a titulação das peças. Tomie, usualmente, não atribuía título às suas obras, numa ação de permitir que o receptor da mensagem artística desenvolvesse o seu próprio caminho interpretativo, aventurando-se na abstração das cores e formas, livre de indicadores de quais caminhos seguir. Nesta obra, no

---

<sup>12</sup> Ver *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* em BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense Ltda, 2012, p. 179-212.

<sup>13</sup> Disponível em:

<<https://www.leilaodearte.com/leilao/2020/marco/84/tomie-ohtake-haroldo-de-campos-danca-no-album-yu-gen-14887/>> Acesso em 10 ago. 2020

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq07099807.htm>> Acesso em 05 ago. 2020.

<sup>15</sup> Segundo texto publicado na Folha de S.Paulo, em 04 de outubro de 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0410200002.htm>> Acesso em 04 ago. 2020.

<sup>16</sup> Ver texto *O espaço curvo da poesia: Poemas de "Crisantempo", de Haroldo de Campos, oscilam entre as tradições do Ocidente e do Oriente*, publicado na Folha de S.Paulo, na ocasião do lançamento do livro, em 27 de setembro de 1998, <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs27099814.htm>> Acesso em 04 ago. 2020.

entanto, apesar de termos, no documento de autorização de reprodução de imagem dado a nós pelo Instituto Tomie Ohtake, a identificação de cada gravura como “sem título”, acabamos por adotar os títulos dos poemas de Haroldo como uma espécie de guia, uma vez que as cores e formas de Tomie têm inspiração nas palavras do poeta, num desenvolvimento conjunto da obra, como temos argumentado.

Na exposição *Tomie Ohtake: poesia se medita* (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, outubro de 2019 – novembro de 2020)<sup>17</sup>, citada na Introdução, as gravuras estavam dispostas na seguinte ordem: 1. 幽玄, *yū-gen*; 2. este livro é um vôo; 3. *ōsaka*, jardim de pedras; 4. ideoplastia; 5. *matsukaze*; 6. *ryoan-ji*; 7. túmulo em *gichu-ji*; 8. templo de prata (*ginkaku-ji*); 9. templo de ouro (*kinkaku-ji*); 10. *genji monogatari*; 11. *akari*; 12. dança *nō*.

Em entrevista concedida a nós, a curadora Luise Malmaceda<sup>18</sup> afirmou que a ordenação seguiu a mesma orientação do acervo pessoal da colecionadora Marcy Junqueira, que cedeu as peças para a exposição temporária no Instituto. Malmaceda nos informou, ainda, que, na ocasião da primeira exposição da obra, em 1998, as gravuras também podiam ser adquiridas pelos compradores de modo individual.

Com essas informações iniciais acerca do álbum, voltamos nossa atenção para a ideia estética japonesa — de difícil tradução entre idiomas e entre culturas — que empresta seu nome à obra: *yūgen*, 幽玄. Retomaremos os comentários sobre a criação conjunta de Tomie e Haroldo ao longo dos capítulos, trazendo mais informações sobre as gravuras e propondo relações com as ideias apresentadas.

### 1.1.2. Propostas de olhares sobre a estética *yūgen*

Para estabelecer as bases teóricas a partir das quais desenvolvemos a discussão sobre a estética *yūgen*, selecionamos definições de dicionários e de pesquisadores/as da área acerca desse signo<sup>19</sup>, recorrendo a fontes ocidentais e asiáticas para a construção de um panorama conceitual tão plural quanto nos foi possível. Para darmos início, portanto, à subida das colinas enevoadas que cercam o *yūgen*, há de tomarmos um caminho que leva ao passado,

---

<sup>17</sup> Fechada durante o período de isolamento social, como parte das medidas de contenção da Pandemia de COVID-19 no Estado de São Paulo.

<sup>18</sup> Mestre em Estética e História da Arte pela USP (2018) e integrante do Núcleo de Pesquisa e Curadoria do Instituto Tomie Ohtake desde 2016. A entrevista está disponível na íntegra no Anexo 2.

<sup>19</sup> A partir da perspectiva de Charles S. Peirce, segundo a qual signo é algo que representa alguma coisa para uma mente que o interpreta (PEIRCE, 2008). A semiótica peirceana em relação com *yūgen* será discutida mais à frente.



aqui, para o Japão, entre os séculos XIII e XV, e para o leste do continente asiático, ainda antes disso, onde se originou muito do que hoje se tem como partes fundamentais da cultura japonesa.

Iniciamos com a contribuição do pesquisador chinês Zheng Zilu (Universidade Normal de Jiangxi)<sup>20</sup>, que desenvolve trabalhos acerca das origens do *yūgen* no continente. No texto *De onde veio o “yūgen”? Elucidação de “yūgen” em materiais clássicos chineses*<sup>21</sup> Zheng aponta que

[...] ao contrário de conceitos como *mono no aware*, a palavra *yūgen* veio da China e pode ser considerada uma palavra chinesa pura. A história, de modo sucinto, é a seguinte. Em outras palavras, na época em que *yūgen* começou a ser usado, o termo tinha um significado religioso bastante forte, era associado a crenças peculiares à China e se referia a um outro mundo. Depois disso, tornou-se gradualmente secular, e foi usada não apenas em escrituras budistas, mas também como um “adjetivo” geral que pode expressar “profundo, secreto e ininteligível”. Nessa mesma época, o termo se espalhou para o Japão por meio de livros de arte chinesa e traduções chinesas de textos budistas, atraiu a atenção de poetas e teóricos japoneses como Ki no Tsurayuki e Fujiwara no Shunzei, e começou a ser usada no campo da arte (ZHENG, 2016, p. 45).<sup>22</sup>

Tendo essa origem continental chinesa, como muitos outros elementos que hoje constituem a cultura japonesa, a ideia de *yūgen* foi transposta ao Japão e adquiriu, ao longo dos séculos que se seguiram, novas nuances, a depender da manifestação artística na qual foi buscada com mais intensidade. No livro publicado a partir de sua tese de doutorado, intitulado *Estética do Yūgen: Espírito artístico e pensamento estético do Leste Asiático* (2021)<sup>23</sup>, Zheng sugere que *yūgen* é uma das mais elevadas ideias desenvolvidas nesse contexto estético do Japão. Para o pesquisador, que escreve em língua japonesa tendo como leitor primeiro, em grande parte, um público do leste asiático, evidencia isso em sua escrita falando diretamente com o/a leitor/a, supondo possíveis imagens mentais que poderiam ser evocadas a partir da palavra:

---

<sup>20</sup> Professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade Normal de Jiangxi, China. Doutor em Filosofia pela Universidade de Hiroshima, Japão, defendeu, em 2019, a tese *“Estética Étnica” na Era do Multiculturalismo: Pesquisa sobre “yūgen” para formulação da “Estética Japonesa”* [多元文化の時代における「エスニックな美学」—〈日本美学〉の構築に向けての〈幽玄〉の研究—].

<sup>21</sup> Em japonês, 「幽玄」はどこからきたのか—中国古典資料における「幽玄」の解明—。

<sup>22</sup> Texto original: [。。。]「もののあはれ」などの概念と違い、「幽玄」という言葉は中国から伝わってきたものであり、純粋な漢語ともいえる。その歴史を簡略に述べると、以下のようなものになる。つまり、「幽玄」が用いられ始めたころには、この言葉は宗教的意味がやや強い用語であり、中国固有の信仰と関わり、現世以外の他次元の世界を指していた。その後、徐々に世俗化し、仏典だけではなく、「深遠・奥妙・難解」を表現できる一般的な「形容詞」としても使われていた。まさにこの時期において、この言葉は中国芸文類書や漢訳仏典を通じて日本に広まり、紀貫之や藤原俊成などの和歌者・和歌理論家の関心を引き付け、芸術領域で用いられ始めたのである。

<sup>23</sup> Em japonês, 幽玄の美学 東アジア芸術精神と美的思想。

Quando você ouve a palavra “*Yūgen*”, que tipo de cenário vem de início à sua mente? Seria uma paisagem de uma montanha profunda, dentro da qual a luz solar é insuficiente, onde uma paisagem vespertina é cercada pelo ar úmido, como uma densa neblina que se flui de uma queda d'água? Ou seria vaguear por uma pequena ilha cujo nome você desconhece, e estar numa paisagem noturna de intensa escuridão, a observar a lua da madrugada face ao som do mar? [...] (ZHENG, 2021, p. 200).<sup>24</sup>

A partir dessas descrições quase oníricas de possíveis cenários mentais evocados pela menção à palavra *yūgen*, percebemos como ela está envolta em diferentes *gradações de sensações*. Zheng segue seu pensamento afirmando que essa é uma ideia que torna difusas as fronteiras entre o celestial e o terreno, e que é comum à experiência sensível do mundo a partir de uma perspectiva filosófica do leste asiático. Aqui, voltamos esse olhar ao contexto da produção artística.

No estudo de aspectos estéticos japoneses, é comum que, logo nas primeiras incursões teóricas, percebamos que algumas dessas ideias são mais comumente associadas a determinadas manifestações culturais. No caso de *yūgen*, essa relação é frequentemente estabelecida com três expressões de artes tradicionais: as formas poéticas *waka* (和歌),<sup>25</sup> *renga* (連歌),<sup>26</sup> e a arte cênica do *nō* (能) — à qual também recorre Haroldo, nos poemas que compõem a série de gravuras estudadas aqui, como veremos mais à frente.

Michael Marra (2010) escreve sobre esses primórdios das manifestações de *yūgen* no Japão especificamente em referência ao *Mumyōshō* (無名抄, Tratado sem nome), escrito na primeira metade da década de 1210, de autoria do famoso poeta Kamo no Chōmei (鴨長明, 1153 ou 1155-1216). Segundo Marra, Chōmei faz uma ligação entre *yūgen* e a publicação *Shin Kokin Waka Shū* (新古今和歌集, Nova coletânea de poemas de outrora e de hoje; 1205):

[Chōmei] escreve que *yūgen* é o que as palavras não podem transmitir e a forma poética não pode captar adequadamente; é a ausência de cor e som, e ainda assim tem o poder de mover a alma humana, assim como Deuses e espíritos; é sofrer em silêncio, em vez de expor a própria dor; é uma visão dificultada pela névoa. O

---

<sup>24</sup> Texto original: 〈幽玄〉という言葉を聞くと、まず目に浮かぶのはどんな風景であろう。日差しが十分ではない奥深い山にある溪流の源に辿り着き、滝から流れてくる濃い霧のような湿った空気に囲まれる午後の風景であろうか。それとも、名も知れぬ小島まで一人で放浪し、未明の月に向い海波の声を立ち聞く漆黒の夜の風景であろうか。

<sup>25</sup> A poesia *waka* (和歌), na qual o primeiro ideograma do nome carrega a ideia de estilo japonês e, o segundo, de poesia, é uma expressão poética antiga, cuja origem pode ser traçada até mesmo antes dos primórdios do Período Nara (奈良時代, *Nara jidai*, 710-794). Sua composição segue uma métrica de 5-7-5-7-7 unidades de som por linha, totalizando 31 por poema. Essa forma de poesia também pode ser referenciada pela palavra *tanka* (短歌, poema curto).

<sup>26</sup> Posterior ao surgimento da anterior, a poesia *renga* (連歌) consiste em um estilo colaborativo, no qual poetas constroem os versos em conjunto. O primeiro ideograma da palavra diz respeito a agrupamento, conexão, e o segundo, como visto, a poesia. Seu grande florescimento aconteceu no Período Muromachi (室町時代, *Muromachi jidai*, 1336-1573).

silêncio do crepúsculo do outono se tornou o local privilegiado para *yūgen* (CHŌMEI *apud* MARRA, 2010, p. 54).<sup>27</sup>

Outra associação entre *yūgen* e a obra de Chōmei pode ser encontrada no verbete *Japanese aesthetics* [Estética japonesa] da *Stanford Encyclopedia of Philosophy*<sup>28</sup> [Enciclopédia de Filosofia de Stanford], escrito por Graham Parkes e Adam Loughnane.<sup>29</sup> Ao longo do texto, os autores apontam *yūgen* como o “mais inefável” ou “indescritível” elemento estético japonês, e recorrem a uma citação do poeta em questão:

“É como uma noite de outono sob uma extensão incolor de céu silencioso. De alguma maneira, como se por alguma razão que devíamos ser capazes de lembrar, as lágrimas caem incontroláveis”. Outra caracterização [desta vez, de Nancy G. Hume,] menciona a importância da imaginação: “Ao olhar para as montanhas de outono através da névoa, a vista pode ser indistinta, e mesmo assim ter grande profundidade. Embora poucas folhas de outono possam ser visíveis através da névoa, a vista é sedutora. A vista ilimitada criada na imaginação ultrapassa em muito qualquer coisa que possamos ver com mais clareza” (CHŌMEI; HUME *apud* PARKES; LOUGHNANE, 2018).<sup>30</sup>

Percebemos a referência à dimensão sentimental da ideia, com uma profundidade que nos comove, mesmo sem que nos lembremos exatamente o motivo, tocando também num ponto de insubstancialidade: algo que não se consegue perceber ou distinguir com clareza.

Voltamo-nos, então, para uma outra manifestação artística repetidamente associada ao *yūgen*: o teatro *nō* (能, ou *nōgaku*, 能楽), uma forma teatral antiga que se mantém até os dias atuais como uma das mais tradicionais do Japão, reconhecida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

O desenvolvimento mais expressivo dessa arte remonta ao período Muromachi (*Muromachi jidai*, 室町時代, 1333-1573) do Japão, época marcada por uma intensa tomada de consciência, por parte da elite e dos intelectuais japoneses, da necessidade de formação de uma identidade nacional forte, com características próprias, para além das influências ou

---

<sup>27</sup> Texto original: [Chōmei] writes that *yūgen* is what words cannot convey and poetic form cannot adequately catch; it is the absence of color and sound, and yet it has the power to move the human soul, as well as Gods and spirits; it is suffering in silence rather than the exposure of one’s grief; it is a view hampered by mist. The silence of dusk in autumn became the privileged site for *yūgen*.

<sup>28</sup> Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/>> Acesso em 27 ago. 2020.

<sup>29</sup> Professores da *University College of Cork* (Irlanda) e, respectivamente, diretor fundador e codiretor do Instituto Irlandês de Estudos Japoneses.

<sup>30</sup> Texto original: “It is like an autumn evening under a colorless expanse of silent sky. Somehow, as if for some reason that we should be able to recall, tears well uncontrollably.” Another characterization helpfully mentions the importance of the imagination: “When looking at autumn mountains through mist, the view may be indistinct yet have great depth. Although few autumn leaves may be visible through the mist, the view is alluring. The limitless vista created in imagination far surpasses anything one can see more clearly”.

contaminações continentais.<sup>31</sup> Esse tempo viu a aurora de diversas manifestações hoje consideradas tradicionais da cultura japonesa, como o *sumi-e* (墨絵, pintura com tinta sumi), a cerimônia do chá (*chadō*, 茶道), o *ikebana* (生け花, arranjo floral), o *karesansui* (枯山水, jardim de pedras e areia), a poesia *renga* (連歌) e os teatros *nō* e *kyōgen* (狂言) (KUSANO, 1984).

A pesquisadora especialista em teatro japonês Darci Kusano (1984)<sup>32</sup> propõe uma abordagem sensorial de ver/ouvir/sentir o *nō*, e refere-se a essa arte como um “ritual de comunhão cósmica” (*ibid.* p. 8). Na apreciação das peças deve-se, portanto, ver não apenas com os olhos e ouvir não apenas com os ouvidos, mas unir todos os sentidos numa comunhão. A experiência deve ser apreendida com todo o corpo. Com essa proposta, o *nō* surgiu como uma possibilidade ritualística de estabelecer pontes entre o humano e o divino. Inicialmente, era apresentado em contato direto com a natureza, em palcos improvisados ou construídos em campos próximos a florestas e bosques, territórios sagrados dos *kami* (神, divindades)<sup>33</sup>, amplamente relacionados ao xintoísmo (*ibid.*).

Segundo aponta Sakae Murakami Giroux (1991)<sup>34</sup>, especialista em *nō*, as raízes desse teatro têm origem chinesa, no *sangaku* (散楽, espécie de circo popular à época, no continente), que foi introduzido no Japão por volta do século VIII, e posteriormente se desenvolveu para o que ficou conhecido como *sarugaku* (猿楽, uma forma teatral burlesca e popular entre os séculos XI e XIV). Foi principalmente com o trabalho do ator Zeami Motokiyo (世阿弥 元清 1363-1443), que deixou muitos tratados escritos sobre essa forma artística, como o famoso *Fūshikaden* (風姿花伝, *Da transmissão da flor de interpretação*, segundo a tradução de Giroux), que o *sarugaku* passou a ser chamado de *nō*.

---

<sup>31</sup> Utilizamos este termo no trabalho para fazer referência ao continente asiático, tendo em vista que o Japão é um arquipélago. Quando citamos “continente”, estamos referindo-nos a culturas como a coreana e a chinesa, especialmente a esta última.

<sup>32</sup> KUSANO, Darci. *O Que é Teatro Nô*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

<sup>33</sup> O Xintoísmo, crença autóctone do Japão, tem forte relação com o antigo animismo japonês, e traz consigo uma ideia de proximidade com a natureza. Para essa crença, as florestas, as montanhas, os oceanos, dentre outros espaços, são territórios sagrados, morada dos divinos. A palavra xintoísmo (em japonês, 神道, *shintō*; 神, divindade; 道, caminho) passou a ser usada apenas a partir da Restauração Meiji, para fazer referência a esse sistema de crenças nativas. Vale ressaltar, contudo, que nem toda manifestação de xintoísmo promove uma relação harmônica com a natureza, a exemplo do institucionalizado, utilizado como argumento de uma suposta ascendência divina da família imperial japonesa. Esse pensamento foi usado como justificativa nas investidas imperialistas do Japão sobre a Ásia entre os séculos XIX e XX, quando, na Coreia, muitas árvores foram cortadas para que a madeira fosse usada para a construção de portais xintoístas, os *torii* (鳥居).

<sup>34</sup> GIROUX, Sakae Murakami. *Zeami: cena e pensamento nô*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Zeami é uma personalidade de grande relevância para a discussão sobre a estética *yūgen* e, de maneira mais ampla, para a arte cênica do *nō*. Filho do também ator e escritor de peças Kan'ami Kiyotsugu (観阿弥 清次, 1333-1384) — autor da peça *Matsukaze* (松風, *Vento pelos pinheiros*), que se tornou o tema de uma das gravuras da obra de Tomie e Haroldo, como veremos no terceiro capítulo —, Zeami é amplamente considerado um dos grandes nomes, senão o mais famoso, da arte do *nō*. Segundo Kusano (1984), foi a partir da atração do jovem xogum Ashikaga Yoshimitsu (足利 義満, 1358-1408) pelo garoto Zeami que se possibilitou o caminho do desenvolvimento do *nō* como uma arte culta.

em 1374, o shogun yoshimitsu ashikaga 1358-1408 assiste pela primeira vez, aos 16 anos, a uma apresentação de sarugaku *nō*, no santuário imakumano, em kyoto. extasia-se com a excelência de atuação do ator kan'ami kiyotsugu 1333-1384 e, impressionado com o talento e rara beleza de seu filho towaka, na época um garoto de 12 anos, e mais tarde conhecido como zeami, o shogun, de agudo senso estético e motivado por uma velada atração homossexual por towaka, imediatamente toma-os sob sua proteção, dando-lhes total apoio artístico e financeiro. [...] estabelece-se assim os precedentes que viriam a possibilitar o processo de consolidação do teatro *nō*, iniciado por kan'ami e continuado por seu filho, zeami, a transição do sarugaku *nō*, teatro burlesco e popular, para o *nōgaku*, teatro culto e elegante. o empreendimento de uma verdadeira revolução qualitativa nesse até então simples divertimento. o gradual refinamento artístico do *nō*, com a finalidade de agradar ao público das classes superiores (KUSANO, 1984, p. 16-17).

A história do *nō* é bastante longa e complexa, e desenvolvê-la aqui não se mostra oportuno face aos objetivos desta pesquisa. Para nossa discussão, limitamo-nos a comentar que há diversas categorias de peças, escolas de tradições distintas, além de uma infinidade de máscaras. A linguagem teatral é composta por variadas expressões artísticas, sendo algumas das mais importantes: a música, as vestimentas, o deslocamento corporal do ator, a arquitetura do palco e os elementos cenográficos, a exemplo da figura do pinheiro, que é pintado no painel ao fundo, chamado *kagami-ita*. Juntos e acrescidos ainda a outros, esses aspectos constroem a aura performática do *nōgaku*.

Em meio a tudo isso, para Zeami, durante o espetáculo, o ator deve seguir um estilo em particular: o estilo *yūgen*, sendo capaz, assim, de transmitir ao público a ideia da flor, algo central em sua obra. Vejamos o que escreve Giroux sobre essa flor:

A flor representa, de fato, a vida do *nō*, conhecê-la significa atingir os arcanos do caminho desta arte. Qual seria então o sentido da palavra flor? Se quisermos traduzir em linguagem teatral, seria o efeito cênico da representação de *nō*. Ou melhor, o efeito emocional por ela provocado, graças ao trabalho do ator. *Zeami tinha utilizado a palavra flor para exprimir o Belo do teatro nō*, pensando nas flores das árvores e das plantas, cuja beleza reside na diversidade das formas e das cores mas, segundo Narukawa, a flor eclode no palco possui uma complexidade diversa daquela da natureza. Esta flor do palco é captada, em primeira instância, pelo espectador como *o objeto do Belo*, da mesma forma que a flor da natureza. [...] a flor não é outra coisa senão o insólito que sente espectador, ou seja, *a flor é a imagem do Belo que suscita*

*o sentimento do espectador através da linguagem de representação.* Por outro lado, ela difere da simples flor da natureza na medida em que esse Belo refletido nos olhos do espectador deve coincidir com aquele que é concebido subjetivamente pelo ator (GIROUX, 1991, p. 106, grifos nossos).

A própria sensação do Belo, a imagem construída por essa flor de Zeami se faz em diálogo direto com a manutenção e perpetuação de um estilo em particular, que teve grande incentivo do público da época e permitiu a permanência do *nō* como uma arte relevante, enquanto outras manifestações artísticas decaíram e permaneceram no passado, com pouca ou nenhuma presença nos dias de hoje. Estamos nos referindo ao que Zeami chama de estilo *yūgen*. Ainda segundo afirma Giroux, desta vez, sobre o *yūgen*:

Esta palavra *exprime diferentes nuances* mas, pode-se dizer, grosso modo, que o sentido a ela atribuído por Zeami, é o *de graça, de fineza*. Explicando de uma forma mais analítica, ao sentido original de “profundo”, juntou-se o de “beleza charmosa”, *como a de uma jovem dama de classe*. Por isso, o tipo apropriado para exprimir esse *yūgen* é a dama da corte da época Heian [794-1185]. Mas esse significado do Belo do *yūgen* se fixa na época Muromachi. Nessa época, a vida elegante como a da época Heian já tinha desaparecido há tempos mas, justamente por essa razão, a aspiração por esse tipo de vida era muito mais forte. *Certamente, o yūgen governava esse desejo de imaginação coletiva, designando uma beleza mais pura do que a da realidade*. O que exprimiam Kan'ami e Zeami no palco era este conceito abstrato. Se eles o escolheram para integrá-lo em sua arte, não o foi baseando-se em estudos estéticos, mas simplesmente porque, entre as diferentes técnicas adaptadas em cena, a expressão deste *yūgen* cativou o público (*ibid.*, p. 116, grifos nossos).

Com uma nostalgia por um tempo passado de requinte já inexistente, a profundidade da beleza charmosa do estilo *yūgen* no *nō* conquistou os apreciadores desse teatro, e garantiu um desenvolvimento sólido que o permitiu sobreviver até a contemporaneidade, quando, mesmo no acelerado, frenético e tecnológico século XXI, ainda é possível assistir a uma peça de *nō* em grandes centros urbanos japoneses, como Tóquio, Osaka ou Quioto — embora seja bem menos popular entre as gerações mais jovens. Essa “beleza mais pura que a realidade” à qual se refere Giroux parece colocar o *yūgen* numa posição de elevação espiritual, como numa referência a um outro espaço-tempo, não pertencente ao domínio do mundo físico, do palpável e do visível. Também estabelecendo uma relação com a corte de Heian, Michael Marra comenta:

A nobreza da corte do período Heian (794-1185) foi o modelo para o “estilo de *yūgen*” (*yūgen no fūtei*) que o dramaturgo Zeami considerava “o mais alto ideal de perfeição em muitas artes”. Era exigido que os atores de *Nō* dominassem esse estilo em suas performances, como Zeami apontou em seu tratado *Kakyō* (Conhecendo a Flor, 1424). O ator deve parecer um nobre digno, cujo *yūgen* garante a ele o devido respeito; ele deve reproduzir a graça do discurso e das ações do nobre. Mesmo ao personificar um temível demônio, o ator deve se esforçar para preservar uma aparência graciosa para ser capaz de manifestar o “*yūgen* do papel de um demônio” (*oni no yūgen*). O maior perigo para um ator é parecer vulgar no palco — uma vulgaridade que desaparece assim que ele adentra o reino de *yūgen*. *Em outras*

palavras, *yūgen* é a reprodução no palco de um mundo há muito desaparecido, e de um mundo que a poética de *yūgen* contribuiu para criar (MARRA, 2010, p. 54, grifo nosso).<sup>35</sup>

Aqui, o pesquisador estadunidense também nos sugere esse resgate de um tempo já não mais existente, e reforça a importância de *yūgen*, relacionando-o à beleza graciosa, oposta à vulgaridade. Mas a conceituação dessa ideia ainda parece estar nebulosa e abstrata. Estabelecido esse primeiro pilar estrutural no que toca o *yūgen* em diálogo com essas formas poéticas e teatrais tradicionais do Japão, seguimos em nossa escalada rumo às terras enevoadas. Passemos às definições dicionarizadas.

No *Dicionário Michaelis Japonês-Português*, organizado pela Aliança Cultural Brasil Japão, podemos encontrar: “*yūgen* 幽玄 substantivo: beleza; sensualidade requintada; elegância; requinte.” (BRASIL-JAPÃO, 2016, verbete *yūgen*, 幽玄, ゆうげん). Já o Dicionário online *Jisho Japanese-English*<sup>36</sup> nos traz as seguintes possibilidades: “ゆうげん 幽玄 substantivo, adjetivo-Na.<sup>37</sup> 1. profundidade misteriosa; beleza quieta; o sutil e o profundo; *yūgen*”<sup>38</sup>. O site apresenta ainda um detalhamento do que significa cada ideograma separadamente: “幽 recluso, confinado a uma sala, fundo, profundo, isolado, brando, escuro, tranquilo, calmo” e “玄 misterioso, oculto, preto, fundo, profundo”<sup>39</sup>. No Dicionário japonês de termos antigos *Weblio Kogojiten* (*Weblio* 古語辞典), o verbete de *yūgen* traz uma perspectiva sobre a ideia em três partes: “いゝげん 【幽玄】 substantivo: 1) estado [espiritual, mental] profundo; 2) charme profundo e elegante; 3) beleza suave e graciosa”.<sup>40</sup>

<sup>35</sup> Texto original: The court nobility of the Heian period (794–1185) was the model for the “style of *yūgen*” (*yūgen no fūtei*) which the playwright Zeami considered to be “the highest ideal of perfection in many arts.” Nō actors were required to master this style in their performances, as Zeami pointed out in his treatise *Kakyō* (Knowing the Flower, 1424). The actor must look like a dignified nobleman whose *yūgen* assures him proper respect; he must reproduce the grace of the nobleman’s speech and action. Even when impersonating a fearsome demon, the actor must strive to preserve a graceful appearance in order to be able to manifest the “*yūgen* of a demon’s role” (*oni no yūgen*). The highest danger for an actor is to appear vulgar on stage — a vulgarity that disappears once he has entered the realm of *yūgen*. In other words, *yūgen* is the reproduction on stage of a world long gone, and of a world that the poetics of *yūgen* had contributed creating. (MARRA, 2010, p. 54)

<sup>36</sup> Disponível em: <<https://jisho.org/word/幽玄>> Acesso em 05 jun. 2020.

<sup>37</sup> Adjetivo-Na é uma tradução comum para a classe de palavras japonesas chamada *Keiyōdōshi* (形容動詞), substantivos adicionados à partícula *na* (～な) que se tornam qualificadores de outros substantivos. Ou seja, segundo o *Jisho*, 幽玄 (*yūgen*) seria algo profundo, misterioso, sutil, belo etc; enquanto 幽玄な (*yūgen-na*) qualificaria algum outro substantivo, a depender do contexto, como profundo, misterioso, sutil, belo etc.

<sup>38</sup> No original: “ゆうげん 幽玄 Noun, Na-adjective. 1. mysterious profundity; quiet beauty; the subtle and profound; *yūgen*.”

<sup>39</sup> Texto original: “幽 seclude, confine to a room, deep, profound, secluded, faint, dark, tranquil, calm” e “玄 mysterious, occultness, black, deep, profound”

<sup>40</sup> Texto original: 名詞 | ①奥深い境地。②優雅な深い味わい。③優雅で柔和でととのった美しさ。 Disponível em: <<https://kobun.weblio.jp/content/幽玄>> Acesso em 27 ago. 2020.

Com base nas proposições dos/as teóricos/as e dos dicionários consultados, percebemos, assim, as primeiras delimitações do que constituiria essa ideia tão importante para a estética japonesa. Passando a mais escritos de acadêmicos/as que se dedicaram a discutir o *yūgen*, temos outra contribuição importante de Darci Kusano, citada anteriormente. Para a pesquisadora, são dois os elementos ditos como “essências da estética japonesa” a serem imitados pela arte do *nō*, são eles: o *yūgen* e o *tsuyoki* (強気). Sobre o primeiro, que nos diz maior respeito neste estudo, é proposto:

o *yūgen*, princípio do charme sutil, possui um significado além das aparências, uma verdade velada, que a gente sente, mas não consegue descrever, como a sensação do místico. os fatores primordiais que constituem o *yūgen* são a beleza e a elegância, aliadas à suavidade; o refinamento físico e espiritual, com ressonâncias do zen (KUSANO, 1984, p. 22-23).

Essa sensível descrição poética por Kusano parece começar a solidificar o terreno conceitual sob nós, tornando mais nítida a visão em meio à névoa mística na qual *yūgen* faz morada. Com uma proposta de aproximação pelos sentidos, a pesquisadora nos sugere uma abordagem estética de *yūgen* pelo sentir — com todo o corpo, assim como a experiência do *nō* —, mas de difícil tradução em palavras. Como veremos adiante, a dificuldade na tradução conceitual desse signo se põe como desafio a outros pesquisadores ocidentais. Por outro lado, essas ressonâncias do zen apresentam uma nova dimensão à ideia a partir de ligações com a espiritualidade dessa vertente do budismo praticada no Japão.

O pesquisador estadunidense Donald Richie (1924-2013), que por cinco décadas viveu em território japonês, autor do famoso e basilar *A Tractate on Japanese Aesthetics* [Um tratado sobre estética japonesa] (2007), propõe que *yūgen* é derivado do termo chinês *you xuan*: “algo muito profundo para ser compreendido ou mesmo visto” (RICHIE, 2007, posição 495, ebook). Ainda segundo ele,

Como qualidade, o *yūgen* é associado nos dias atuais principalmente ao teatro *nō*, com uma natureza velada vista através de uma atmosfera de beleza rica, embora misteriosa. Aqui, o *yūgen* do *nō* é definido pelo dramaturgo, ator e esteticista Motokiyo Zeami (1363-1443) como uma combinação do *yūgen* da fala, o *yūgen* da dança e o *yūgen* da música. O ator deve (na tradução de Zeami feita por Rimer e Yamasaki) “compreender esses vários tipos de *yūgen* e absorvê-los dentro de si”. Não importa o personagem (senhor, camponês, anjo, demônio), “deve parecer como se cada um estivesse segurando um ramo de flores nas mãos. Ele deve oferecer esta realidade nova e misteriosa.” (*ibid.*, posição 526-532, ebook).<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Texto original: As a quality yugen is now mostly associated with the No drama, with a veiled nature seen through an atmosphere of rich if mysterious beauty. Here the yugen of No is defined by the dramatist, actor, and aesthician Zeami Motokiyo (1363–1443) as combining the yugen of speech, the yugen of dance, and the yugen of song. The actor must (in the Rimer and Yamasaki translation) “grasp these various types of yugen and absorb



Ao recorrer a Zeami, Richie ressalta como o *yūgen* deve ser buscado pelo ator do *nō*, o corpo canalizador das sensações a serem transmitidas ao público no espetáculo, numa combinação tridimensional de fala, dança e música. Com a conquista da compreensão dessa beleza sutil, profunda e misteriosa, o ator tornaria-se capaz de construir, no palco, uma nova realidade sensorial envolta na névoa mística de *yūgen*, o que fez grande sucesso com o público, como vimos anteriormente com Giroux.

Zeami é autor de muitas peças de *nō*, dentre elas, *Hagoromo* (羽衣, *O manto de plumas*), que recebeu uma transcrição<sup>42</sup> por Haroldo de Campos, publicada pela primeira vez no Brasil em 1993, com o título *Hagoromo de Zeami: o charme sutil* — atentemos especialmente a essas duas últimas palavras —, e rendendo a Haroldo o Prêmio Jabuti de 1994, na categoria Tradução.<sup>43</sup> A publicação também conta com algumas ilustrações abstratas feitas por Tomie Ohtake, e marca uma etapa de parceria dos artistas anterior à obra *yū-gen*, que seria lançada cinco anos depois. Comentaremos mais sobre esse projeto em conjunto no segundo capítulo.

A peça de Zeami conta a história de Hakuryō, um pescador que, no caminho de volta para casa, encontra um manto de plumas (*hagoromo*) caído sobre o galho de um pinheiro. O homem fala para si mesmo que levará o objeto consigo, e que sua moradia será guardiã desse grande tesouro. Neste momento, eis que surge uma *Tennin* (天女, um tipo de anjo/ninfa celestial do budismo), afirmando que o manto a ela pertence e pedindo que não o leve embora, pois precisa dele para voar de volta aos céus. Hakuryō se recusa a devolver o tesouro encontrado, a menos que o ser celeste mostre a ele a dança dos anjos sobre a qual havia ouvido falar. A *Tennin*, então, aceita a condição e dança no ar vestindo o manto — que o pescador devolve para que ela possa performar os movimentos. Aos poucos, em meio à dança, a figura celestial vai ascendendo, até desaparecer sobre o pico do monte Fuji.

Nos últimos versos da peça que temos na transcrição de Haroldo, lemos: “Passa-se agora o tempo: / o celeste manto de plumas está no vento. / Sobre o Pinheiral de Miho / sobre as Ilhas Balouçantes / sobre o monte Ashitaka / sobre o pico do Fuji / flutua / excelso / dissolvido no céu do céu. / Esfuma-se na névoa / e a vista o perde.” (CAMPOS, 2006, p. 42).

---

them within himself.” No matter the character (lord, peasant, angel, demon), “it should seem as though each were holding a branch of flowers in his hand. He should offer this fresh, mysterious reality.”

<sup>42</sup> Tipo de tradução poética teorizada por Haroldo. Será conceituada e discutida mais à frente, neste capítulo.

<sup>43</sup> Disponível em: <<https://www.premiojabuti.com.br/premiados-por-edicao/premiacao/?ano=1994>> Acesso em 04 set. 2020.

Numa espécie de texto introdutório à transcrição da peça, Haroldo sugere que a expressão maior do *yūgen*, neste caso, pode ser observada na figura da *Tennin*, emanadora das sensações de charme sutil que, como vimos, atravessam essa concepção estética.

No repertório Nô, *Hagoromo* pertence à categoria das peças centradas na heroína (no caso, a *Tennin*, anjo do céu budista, espécie de fada ou ninfa lunar). Nela, a “sutileza” e o “charme” — qualidades resumidas na palavra-chave *yūgen* — prevalecem, ao invés da violência, característica das peças que têm como protagonista um demônio ou uma aparição fantasmagórica (*ibid.*, p. 13-14).

Em nota de rodapé do texto, o autor nos oferece a sua própria visão sobre o que seria o *yūgen*, recorrendo a textos de outros pesquisadores da área, como do japonólogo francês René Sieffert (*Institut National des Langues et Civilisations Orientales* [Instituto Nacional de Línguas e Civilizações Orientais]), e de Sakae Murakami Giroux, citada anteriormente. Com essas referências, Haroldo aponta:

Sieffert traduz o conceito de *yūgen*, fundamental na estética de Zeami, por “charme sutil”, frisando que, em *Hagoromo*, essa qualidade “atinge alturas inigualáveis”. Sakae M. Giroux elucida: “os dois ideogramas que compõem essa palavra significam, respectivamente, mistério e obscuridade” (lato sensu, “o que é profundo e sutil”). [...] Yasunari Takahashi, num estudo literário de cunho semiótico, opina: “Etimologicamente, poderia significar algo sombrio e obscuro, mas o que o termo realmente implica é a beleza crepuscular, antes do que o terror e o desespero da extrema escuridão. Esse crepúsculo seria, para Zeami, uma metáfora da mente atenta no seu mais profundo grau.” (CAMPOS, 2006, p. 25-26).

Apesar da repetição de termos e ideias já apontadas anteriormente pelos autores e pelos dicionários, vemos também uma sobreposição de novas camadas interpretativas sobre *yūgen*, como a dimensão da atenção no seu “mais profundo grau”, uma beleza sutil, profunda, elegante, sentimental e crepuscular, no entanto, oposta à escuridão como algo negativo.

Ao voltarmos nosso olhar para o que pesquisadores japoneses afirmam sobre *yūgen*, encontramos, no texto *As transformações da concepção de yūgen* (1994), de Fukuda Hideichi<sup>44</sup>, algumas observações enriquecedoras à nossa discussão. O resgate historiográfico da concepção estética nos elucida as suas transformações ao longo das Eras do Japão, e apresenta uma definição de *yūgen* a partir dos ideogramas, semelhante às propostas dos dicionários.

Genericamente, a palavra *yūgen* (幽玄), de origem chinesa, é constituída de *yū* (幽), “tênuê”, que adjetiva *gen* (玄), “escuro”, e exprime, então, a ideia de “ligeiramente escuro” ou “alguma coisa não ser clara”, correspondendo a *obscure*, do inglês, e pode ser traduzida como “místico” ou “difícil de descrever” (FUKUDA, 1994, p. 9-10).

---

<sup>44</sup> Foi professor na *International Christian University* [Universidade Internacional Cristã], em Tóquio (国際基督教大学, *Kokusai Kirisutokyō Daigaku*), e também lecionou como professor visitante no Departamento de Letras Orientais (DLO) da USP, na década de 1990. O texto do professor Fukuda foi traduzido pela professora Junko Ota, do DLO-USP, para os anais do V Encontro de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa, em 1994.

Essa abordagem de Fukuda, que em parte se assemelha às dicionarizadas ao trazer um significado a partir dos ideogramas, parece estar de acordo, na tradução ideogramática, com o que temos visto. Contudo, nos parece ser um pouco divergente em um aspecto: face à complexidade da ideia. Em parte, discordamos do professor na correspondência à palavra inglesa *obscure* [obscuro/desconhecido], uma vez que, como vimos com outros textos, *yūgen* é mais polissêmico que isso, e *obscure* não parece abranger todo o seu significado. É aí que vemos a inserção, por Fukuda, das ideias como “místico” e “difícil de descrever”, talvez numa tentativa de expandir o termo inglês com outras expressões. Aqui, deparamo-nos com as dificuldades de encontrar palavras únicas que sejam realmente capazes de traduzir ideias complexas, e, principalmente, ideias estéticas, que são tão específicas do contexto no qual se originam — como veremos algumas páginas à frente.

Outro pesquisador cuja contribuição nos é cara é Takahashi Hironobu,<sup>45</sup> que aborda diversas ideias que tocam a estética japonesa em perspectiva mais geral, como *mono no aware* (もののあはれ), *iki* (いき) e *miyabi* (雅), organizando-as numa lista. Sobre *yūgen*, numa proposta historiográfica, ele escreve:

*Yūgen* é uma ideia estética importante principalmente nas poesias *waka*, *renga* e no teatro *nō* do Período *Chūsei*.<sup>46</sup> Expressa um sentimento profundo que é externalizado, mas difere de acordo com o período histórico e social. [...] A palavra *yūgen* foi utilizada pela primeira vez no budismo, e então passou também a ser usada na crítica literária, além de se tornar uma das concepções basilares da arte cênica do *nō*. *Yūgen* se refere a “um lugar muito distante e sombrio” e, na China, era um termo específico para indicar “a vida após a morte e o reino dos mortos [relacionado ao budismo]”. No entanto, quando começou a ser usado no Japão, passou a significar, por exemplo, “profundidade” dos ensinamentos budistas. Desta forma, o *yūgen* relacionado às ideias de “profundidade e sutileza”, mais tarde começa a ser utilizado como um termo para a crítica poética. Assim, o antigo significado de “profundidade” em *yūgen* foi, gradualmente, tendo a ênfase deslocada para a ideia de “sutileza”, significando mais intensamente “beleza tênue”, “elegância e delicadeza sofisticada”. No Período *Chūsei*, quando se torna um termo usado no teatro *nō* e na poesia *renga*, parece significar ideias mais próximas a “suavidade” ou

---

<sup>45</sup> Professor da Universidade da Província de Kumamoto, Japão (*Kumamoto Kenritsu Daigaku*, 熊本県立大学), no texto *As mudanças temporais do conceito estético japonês e o seu modelo composicional: Pesquisa básica para a criação de um espaço estético* (2018), em japonês, 日本の美的概念に関する時代推移とその構成モデル 美的空間創造のための基礎的研究。

Disponível em: <[https://www.jstage.jst.go.jp/article/designresearch/77/0/77\\_158/article/-char/ja](https://www.jstage.jst.go.jp/article/designresearch/77/0/77_158/article/-char/ja)> Acesso em 04 set. 2020.

<sup>46</sup> Optamos por não traduzir a palavra *Chūsei* (中世), que teria como equivalente próximo “Idade Média”, por questões de imprecisão de uma tradução como tal, e consequente condução a um pensamento errôneo sobre o que seria essa época no Japão. Segundo a Profª. Dra. Tae Suzuki (FFLCH-USP): “*Chūsei*, literalmente ‘Idade Média’ é a denominação comumente dada por historiadores japoneses ao longo período que vai do século XII ao XVI, compreendendo as épocas da instalação do primeiro xogunato (*Kamakura*), da divisão do governo central em cortes do sul e do norte (*Nanbokuchō*), do domínio do xogunato Ashikaga (*Muromachi*) e das lutas internas (*Sengoku*). O termo ‘Idade Média’, no entanto, comporta valores políticos, sociais e econômicos próprios da história do Ocidente que, embora muitas vezes equiparáveis, nem sempre são coincidentes com os do Japão.” (SUZUKI, 1997, p. 171)

“graça”. Dessa maneira, quando o modo de usar o termo passa por uma revisão cronológica, ele significava inicialmente, na China, “a existência tangível de um reino dos mortos distante e sombrio”. Quando é utilizado no Japão, perde essa dimensão concreta [ou tangível] e começa a ser empregado, a depender da sensibilidade, passando pelas mudanças: “profundidade → sutileza → leveza → delicadeza” (TAKAHASHI, 2018, p. 162-163, grifos nossos).<sup>47</sup>

Essas mudanças nos revelam como, apesar da palavra ter sido trazida da China para o Japão, seu significado foi reapropriado, ganhando e perdendo sentidos, a depender da sensibilidade, como diz Takahashi. Podemos afirmar que os japoneses imprimiram, de certa forma, novas dimensões semânticas sobre o termo, realizando sua própria tradução intercultural da ideia. São esses saltos espaço-temporais e semânticos que nos interessam nesta pesquisa, essas traduções que modificam a ideia “inicial”, fazendo-a perder e ganhar diferentes aspectos, tornando-a algo novo após o processo tradutório, seja este temporal, espacial ou cultural — ou até mesmo numa junção dos três, como vemos nas gravuras de Tomie e Haroldo, desenvolvidas no Brasil.

Pensando nas questões sobre a tradução linguística do termo para o inglês, o pesquisador Miyazaki Massao<sup>48</sup> comenta sobre o que considera uma boa tradução interlingual dessa ideia estética: “*Yūgen* é colocado como o elemento mais elevado do *nō*. [...] Thomas Immoos (1918-2001) traduziu isso como ‘beleza oculta’ [*hidden beauty*]. Se você pensa nela como uma ‘flor que guarda um segredo’, certamente é uma ótima tradução.” (MIYAZAKI, 2005, p. 59).<sup>49</sup> Percebemos, com evidência, a relação estabelecida entre *yūgen* e a ideia da flor na obra de Zeami, ambas convergindo nas noções de beleza, suavidade e elegância.

---

<sup>47</sup> Texto original: 「幽玄」とは、主として中世の和歌・連歌・能などでの重要な美的理念。言外に漂う奥深い情趣美を言うが、時代や人によって異なる。[。。。]「幽玄」という言葉ははじめ仏教の世界で使われ、文芸批評の用語に広がり、能という舞台芸術の一つの理念として使われるに至ったものである。幽玄とは、「はるかに遠くて暗いところ」をいい、中国では具体的に「冥界・冥土」を指す言葉だった。ところがこれが日本に入って使われはじめると、仏法などの「深遠」という意味になってきた。こうした、「深遠・微妙」という意味の「幽玄」は、やがて歌の批評の用語として使われはじめた。このように、幽玄の持つ「深遠」という古い意味は次第に「微妙」という意味へと力点を移すようになり、「かすかな美しさ」を表すに至って、「優雅とか、上品なやさしさ」とかの意味へと幽玄は移って行く。そして幽玄が中世の能楽や連歌の用語となるとときに、それはむしろ、「柔和」とか「優美」とかを意味しているようにみえる。こうした幽玄の使い方を、時代順に見直すと、幽玄は、はじめ中国では、「具体的な遠くて暗い冥土」を意味していた。それが日本で使われると、その具体性を失って、次第に気分的に使われはじめ、「深遠→微妙→ほのか→やさしい」、という変化をとげている。

<sup>48</sup> No texto *Observações sobre o pensamento de Zeami em seu trabalho “Izutsu”*, em japonês: 世阿弥考—上花『井筒』見聞, publicado no periódico 融合文化研究 (*Yūgō bunka kenkyū*) [Estudos de fusão cultural], disponível em <<https://ishcc.stars.ne.jp/bulletin/05/>> Acesso em 04 set. 2020.

<sup>49</sup> Texto original: 「幽玄」を能における至上の事と位置づけている。[...] トマス・インモー (Thomas Immoos, 1918-2001) はこれを ‘hidden beauty’ と訳した。「秘する花」と考え合わせれば、蓋し、名訳である。

Em um paralelo com o que aponta o conhecido romancista Tanizaki Jun'ichirō (谷崎潤一郎, 1886-1965), acreditamos que essa discussão conceitual de *yūgen*, envolto nas ideias de profundidade sombria, misticismo, elegância refinada e beleza oculta, pode ser relacionada às proposições do seu famoso ensaio *Em louvor da sombra* (*In'ei raisan*, 陰翳礼讃, 2017), publicado pela primeira vez no Japão em 1933.

No texto, Tanizaki comenta sobre a acelerada modernização dos espaços urbanos e domésticos do Japão com a chegada da energia elétrica, fazendo uma relação com a suposta preferência dos japoneses por objetos e lugares sombrios em um tom saudosista dos tempos já não mais existentes à época, nos grandes centros urbanos japoneses. Apesar de não citar a palavra *yūgen* em nenhum momento do ensaio, o autor desenvolve linhas de pensamento que, ao nosso olhar, trilham os mesmos caminhos enevoados e assombreados de *yūgen* ao trazer as ideias de profundidade sombria envolta numa aura meditativa para os objetos e lugares referenciados no texto.<sup>50</sup>

Adentrando uma discussão mais voltada à experiência dos fenômenos pelos sentidos, o filósofo japonês Izutsu Toshihiko (1914-1993)<sup>51</sup> é da ideia de que *yūgen* não é apenas um elemento estético, mas uma ideia complexa fundamentalmente relacionada à consciência da existência, envolvendo uma especificidade no olhar humano sobre o mundo fenomenológico — aquele que se apresenta a nós por meio dos sentidos. Ele argumenta que se pode afirmar que este é a indicação de uma realidade experienciada pelos/as artistas quando direcionam seu foco a esse aspecto específico do mundo fenomenológico, o das ideias que se relacionam a *yūgen*. Acerca dessa percepção pelos/as artistas que buscariam alcançar tal estética em suas obras, como poetas das formas *waka* e *renga* e atores de *nō*, o autor propõe:

Com base na consciência metafísica e epistemológica de que todas as coisas e eventos possíveis que são articulados à existência nesta realidade empírica por meio de nossos cinco sentidos não indicam nem seu único modo de ser nem seu único significado existencial, esses/as poetas e artistas olham atentamente para o invisível além do visível. Eles se esforçam para ir além de suas limitações sensoriais. O que parece justificá-los em estabelecer *yūgen* como uma palavra de valor é

---

<sup>50</sup> Ressaltamos a necessidade, no entanto, de lançarmos um olhar crítico sobre o texto de Tanizaki, que faz afirmações um tanto generalizantes. Nessa cautela, somos amparados pelo que argumenta o referenciado historiador da literatura japonesa Katō Shūichi, ao se referir à estética das sombras comentada por Tanizaki: “[...] esta é uma estética desenvolvida especificamente no período Tokugawa, e sua aplicabilidade em uma escala mais geral é duvidosa. Ainda mais duvidosa é a afirmação de Tanizaki de que, ‘a tendência de buscar a beleza na escuridão é marcada apenas nos orientais.’ Isso parece duplamente errado. Em primeiro lugar, não há nenhuma evidência real de que a tendência seja de fato particularmente notável no Oriente; certamente, belos edifícios, como o templo Tiendan, em Pequim, não foram projetados para serem apreciados na escuridão, mas em um belo dia de outono.” (KATŌ, 1997, p. 291).

<sup>51</sup> Em IZUTSU, Toshihiko; IZUTSU, Toyo. *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*. Heidelberg: Springer, 1981.

principalmente sua aspiração transcendental de atingir o inatingível, de expandir sua capacidade sensorial e até mesmo ampliar o domínio de sua cognição (IZUTSU, 1981, p. 27-28).<sup>52</sup>

Estabelecendo *yūgen* nesse lugar além do visível e do cognoscível, Izutsu também comenta sobre os vocábulos que constituem a palavra e os modos de manifestação da ideia:

*Yū*, o primeiro componente da palavra *yūgen*, geralmente conota leveza ou sombreado, no sentido de que nega a solidez auto-subsistente da existência, ou que sugere insubstancialidade, ou mais precisamente *a qualidade rarefeita de concretude física na dimensão de realidade empírica*. *Gen*, o segundo componente da palavra, significa obscuridade, escuridão ou breu. *É a escuridão causada pela profundidade; tão profunda que nossa visão física não pode atingir sua profundidade, isto é, a escuridão na região da profundidade incognoscível*. Como às vezes experimentamos, até mesmo o mundo empírico em que vivemos, observando coisas e eventos que entram e saem da existência, transforma-se diante de nossos olhos em um campo intangível e misterioso, no qual coisas e eventos assumem um tom de *yūgen*, perdendo a solidez empírica da auto-subsistência, flutuando por assim dizer no ar, apontando, desse modo, para a presença da realidade primordial não articulada subjacente a eles. [...] A beleza de *yūgen* é tênue, delicada, sugestiva porque *se baseia na consciência da insubstancialidade e na delimitação do campo existencial humano*. É uma beleza de aspiração espiritual e anseio motivado pelo desejo de ter imagens sensuais da *realidade não articulada e não sensorial de silêncio eterno e enigma no meio do mundo fenomenológico* (IZUTSU, 1981, p. 27-28, grifos nossos).<sup>53</sup>

As palavras de Izutsu mostram-nos uma outra dimensão de *yūgen* como algo anterior à existência, um pré-estágio de concretude. Podemos associar essa abordagem do filósofo às ideias relativas à Primeiridade fenomenológica, desenvolvidas pelo semioticista estadunidense Charles S. Peirce (1839-1914), sobre a qual discutiremos no próximo tópico. Por hora, ressaltamos a importância de se pensar esse elemento estético japonês como multifacetado, plural e impossível de reducionismos a ideias fechadas, uma vez que, como temos visto, ele

---

<sup>52</sup> Texto original: Standing on the basis of the metaphysical and epistemological awareness that all possible things and events that are articulated out into existence in this empirical reality through our five senses indicate neither their sole mode of being nor their sole existential significance, these poets and artists gaze intently at the invisible beyond the visible. They exert themselves to go beyond their sensuous limitations. What seems to justify them in establishing *yūgen* as a value word is mainly their transcendental aspiration to attain the unattainable, to expand their sensuous ability and even enlarge the domain of their cognition.

<sup>53</sup> Texto original: *Yū*, the first component of the word *yūgen*, usually connotes faintness or shadowy-ness, in the sense that it rather negates the selfsubsistent solidity of existence, or that it suggests insubstantiality, or more accurately the rarefied quality of physical concreteness in the dimension of empirical reality. *Gen*, the second component of the word, means dimness, darkness or blackness. It is the darkness caused by profundity; so deep that our physical eyesight cannot possibly reach its depth, that is to say, the darkness in the region of unknowable profundity. As we sometimes experience, even the empirical world in which we live, observing things and events coming into and going out of existence, becomes transformed before our eyes into a field, intangible and mysterious, in which things and events assume a tinge of *yūgen*, losing the empirical solidity of self-subsistency, wafting as it were in the air, thus pointing to the presence of the primordial, non-articulated reality underlying them. [...] The beauty of *yūgen* is faint, delicate, suggestive because it is based on the awareness of insubstantiality and delimitation of the human existential field. It is a beauty of spiritual aspiration and yearning motivated by the desire to have sensuous images of the non-articulated, non-sensuous reality of eternal silence and enigma in the midst of the phenomenal world.

apresenta diversas nuances distintas, que se aproximam ou se divergem a depender da época do estudo ou do contexto cultural no qual foi pesquisado.

Para concluirmos essas considerações conceituais sobre *yūgen*, recorreremos ao que diz Inaga Shigemi,<sup>54</sup> que aponta a primeira utilização da palavra *yūgen* no Ocidente no livro *The Noh drama in Japan* [O drama *Nō* no Japão], publicado em 1922, de autoria do inglês Arthur Waley (1889-1966), no qual explica que *yūgen*: “se trata daquilo que se encontra sob a superfície, vago e oposto ao óbvio, uma sugestão mais do que manifestação.” (WALEY *apud* INAGA, 2015, p. 80)

A partir disso, Inaga propõe uma discussão sobre a forma como o Ocidente vê e organiza a estética japonesa, tentando colocá-la em moldes ocidentais nos quais ela não cabe. Na tentativa de interpretá-las a partir de termos da filosofia ou da estética ocidentais, essas noções japonesas “se descaracterizam e se dissipam no ar” (*ibid.*, p. 82). Isso acaba tornando-as inacessíveis, e acrescentamos ao que diz o autor: inadequadamente reduzidas a apenas fragmentos de seu potencial comunicativo.

Também por este motivo, buscamos, neste capítulo, trazer diferentes visões sobre *yūgen* a partir de textos de períodos e espaços distintos, desde os antigos escritos do poeta Kamo no Chōmei, no século XIII, passando pelos tratados de Zeami, no século XV, e chegando na filosofia japonesa contemporânea, além dos/as autores/as ocidentais, que carregam sua bagagem de estrangeiros à cultura estudada, visão também valiosa em nossa abordagem sobre esses fenômenos.

Iniciamos este capítulo com uma citação de Michael Marra. Nela, destacamos a importância de pensar uma “expressão sugestiva e deliberadamente ambígua que abre caminho, em vez de obstruir seu fundamento filosófico”. A partir de todas as incursões teóricas realizadas sobre *yūgen* na bibliografia selecionada, podemos conceber, neste ponto, a centralidade imperativa da pluralidade interpretativa, o esgarçamento de amarras ou viseiras que limitam o campo de visão com uma percepção filosófica ocidentalizada ou cartesiana. *Yūgen* é tão plural porque é ambíguo, é palimpsesto, possui camadas de sentidos sobrepostas, que se complementam e se enriquecem mutuamente.

Numa tentativa de organização e associação entre os textos e as ideias apresentadas neles, preparamos um mapa conceitual das palavras associadas a *yūgen* pelos/as

---

<sup>54</sup> Pesquisador do Centro Internacional de Pesquisa para Estudos Japoneses, ou *Nichibunken* (日 文 研), localizado em Quioto, no texto *Do japonismo ao medievalismo: a formação da estética oriental e a crise da cultura urbana moderna* (2015).

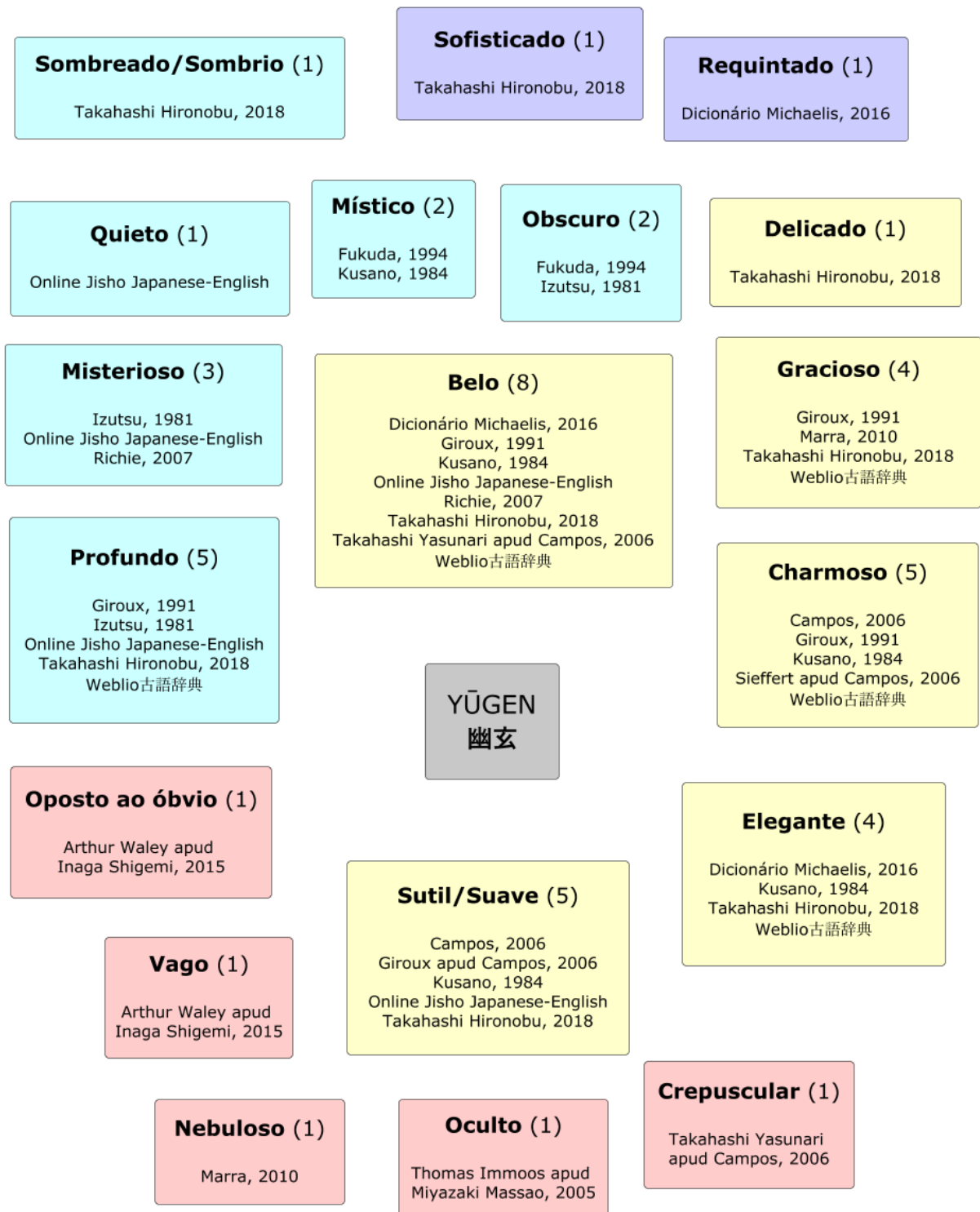
pesquisadores/as, em tentativas de traduzir linguisticamente esse termo tão polissêmico (página 49). Ao centro, estão dispostas as ideias com maior número de ocorrência nos escritos aqui apresentados, enquanto, aproximando-se das extremidades, as ocorrências vão diminuindo. Todas, no entanto, são relacionáveis a esse elemento estético e importantes para a construção de sua significação. Ao lado de cada palavra, há o número de fontes que a citam. Os termos também estão associados em grupo por meio de cores, que aproximam alguns significados convergentes.

Face a essa multiplicidade de possibilidades, fazer afirmações categóricas de que algo é *yūgen* parece ser um terreno escorregadio. É preciso cautela para não tentar “encaixar” uma ideia em espaços nos quais ela não cabe, fazendo-a perder características e possibilidades ao limitá-la. É importante atentar também para o fato de que muitas das palavras apresentadas no mapa da página seguinte são traduções nossas dos termos encontrados nos textos originais em inglês e em japonês. Essas ideias passam, desse modo, por muitos processos tradutórios até chegarem aqui. Mesmo as palavras encontradas nos textos originais em português, como, por exemplo, as que referenciamos como “Campos, 2006”, são propostas por Haroldo a partir dos estudos de Sieffert e Giroux, cujos escritos o poeta acessou em francês.

São, de fato, múltiplas as etapas de tradução — ou reconstrução semântica — dessas ideias. Afirmações como “isso de fato expressa *yūgen*” não estão, portanto, sob nosso interesse aqui. Acreditamos ser mais profícuo o estabelecimento de diálogos, a construção de pontes conceituais. É nessa linha que desenvolvemos nossa abordagem. Talvez mais que supostamente “identificar” uma suposta expressão de *yūgen* em uma obra, o que gostaríamos de propor é uma perspectiva dialógica e sugestiva entre essa ideia estética e a obra artística que estudamos. O que mais nos interessa é perceber *de que modo* essas gravuras *fazem alusão* ou *se relacionam* às muitas ideias que, como vimos nas últimas páginas, constroem a significação em torno das noções plurais de *yūgen*.



Figura 4 – As muitas palavras que são utilizadas para traduzir linguisticamente a ideia de *yūgen*, com base nos textos visitados.



Fonte: Autor.

Para nos auxiliar a pensar, portanto, as possibilidades comunicativas e tradutórias de *yūgen* para o Brasil, na obra de Tomie e Haroldo, bem como dos outros elementos japoneses que se apresentam a nós nas gravuras, recorreremos também à Semiótica, especialmente às proposições do estadunidense Charles S. Peirce (1839-1914) e do russo Iuri Lotman (1922-1993). Apesar de ambos serem considerados autores ocidentais e bastante estudados no Ocidente, seguem lógicas de pensamento não dualistas que nos permitem olhar para a obra artística de modo amplo e dialógico, o que nos parece um bom caminho para lançar o olhar sobre nosso objeto de pesquisa, como numa abordagem de *yūgen* a partir da Primeiridade — o estágio sêmico da pré-existência, segundo a semiótica peirceana —, ou nos processos de comunicação intersemiosferas — segundo uma abordagem lotmaniana —, tal qual desenvolveremos a seguir.

## **1.2. Estética japonesa em perspectiva semiótica: o *yūgen*, a fenomenologia e a fronteira**

Se hibridismo é heresia, então blasfemar é sonhar. Sonhar não sobre o passado ou sobre o presente, nem sobre o presente contínuo; não é o sonho nostálgico da tradição, nem o sonho utópico do progresso moderno; é o sonho da tradução como “sobrevivência”, conforme Derrida traduz o “tempo” do conceito de Benjamin de pós-vida da tradução, como *sur-vivre*, o ato de viver em fronteiras. Rushdie traduz isso para o sonho de sobrevivência do imigrante; interstícios *iniciático* [sic]; uma condição fortalecedora de hibridismo; uma emergência que transforma “retorno” em reinscrição ou redescrição; uma iteração que não é atrasada, mas irônica e insurgente.

Homi Bhabha (1994) apud Anthony Pym em *Explorando as teorias da tradução* (2017, p. 270-271).

Nesta segunda seção do capítulo, sonhamos com essa tradução como sobrevivência de um signo de outro modo, em outro contexto, que viaja para além das fronteiras demarcatórias do seu espaço inicial. Apresentamos, para tanto, nossa visão sobre a estética *yūgen* e as suas relações com o Brasil a partir da Semiótica. Analisar concepções estéticas japonesas tão antigas à luz de teorias ou de reflexões filosóficas ocidentais constitui um caminho traiçoeiro. Originadas e desenvolvidas em contextos tão diferentes do europeu ou do estadunidense, ao serem abordadas por uma lógica cartesiana, essas ideias, como afirma o professor Inaga Shigemi (2015), que vimos há pouco, podem se dissipar, além de perder muito de seu potencial comunicativo. Há, no entanto, algumas exceções, como a da Semiótica, propostas que pensam possibilidades dialógicas e que permitem uma visão tridimensional da estética japonesa, sem forçá-la a uma delimitação em conceitos fechados.

Primeiramente, portanto, nos auxiliam as proposições do lógico estadunidense Charles S. Peirce, cuja fenomenologia nos parece um caminho oportuno para buscar a compreensão de *yūgen* como fenômeno múltiplo, que se apresenta de diferentes modos, em épocas e linguagens distintas da arte. Em complementação, nos são também caras as noções de espaço semiosférico e fronteira do semiótico russo Iuri Lotman, que, neste caso, possibilitam-nos a discussão acerca das relações culturais entre o Brasil e o Japão, passíveis de interlocução a partir da obra analisada aqui.

Em seguida, discutimos as estratégias da tradução entre culturas — ou, aqui, intersemiótica —, passando por algumas das suas abordagens, com foco na transcrição — teorizada por Haroldo de Campos. Desenvolvemos essa abordagem tendo em mente o contexto do nosso objeto de pesquisa, que surge dos trânsitos sógnicos entre países, culturas e tempos, bem como a partir das múltiplas reconfigurações estéticas pelas quais passa o Japão em território brasileiro. A essas proposições teóricas, são somados alguns comentários sobre o que entendemos como transcrições de elementos estéticos e culturais japoneses no Brasil, muitos dos quais se desenvolveram a partir de mais de 110 anos de história da imigração japonesa em terras brasileiras.

### *1.2.1. Uma primeira viagem: yūgen e a Primeiridade peirceana*

Para desenvolvermos nossa abordagem de *yūgen* nesta pesquisa como um tipo de signo estético — a ser conceituado adiante —, em vista de suas potencialidades comunicativas entre indivíduos, sociedades e temporalidades, recorreremos à Semiótica, mais especificamente, neste momento, a uma abordagem de linha peirceana. Apesar de ter origem nos Estados Unidos, as teorizações de Peirce sobre o signo possibilitam-nos conceber *yūgen* sem amarras conceituais ocidentais rígidas, que dualizem ou simplifiquem uma ideia abstrata e complexa como esta. Faremos, portanto, uma breve introdução das noções de signo para que possamos compreender melhor nosso objeto de pesquisa à luz dessas ideias.

O estadunidense Charles Sanders Peirce (1839-1914), matemático, linguista, filósofo e lógico, desenvolveu seus estudos principalmente durante as últimas décadas do século XIX e início do XX<sup>55</sup>. Suas muitas contribuições científicas versam sobre diferentes áreas do

---

<sup>55</sup> Muitos são os estudos no Brasil sobre a obra de Peirce. Para um aprofundamento no seu pensamento, indicamos a leitura de *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração* (1995), de Lúcia Santaella, e *Semiótica, informação e comunicação* (2010), de J. Teixeira Coelho Netto, além do trabalho do próprio autor em seus

conhecimento, com enfoque na lógica — também referenciada por Peirce como Semiótica. Cerca de seis mil das milhares de páginas escritas pelo autor em vida podem ser encontradas nos *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*.<sup>56</sup> Para o autor, “Um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” (PEIRCE, 2005, p. 46).

O signo constitui, desse modo, a unidade mais básica da comunicação, aquilo a partir do qual todo processo comunicativo poderá se desenvolver.<sup>57</sup> Para além da noção de signo linguístico desenvolvida pela vertente francesa dos estudos semióticos, como, por exemplo, com o linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913) ou com o francês de origem lituana Algirdas Julius Greimas (1917-1992), a concepção de signo de Peirce diz respeito aos fenômenos que se apresentam à mente [*mind*], extrapolando a dimensão do verbal e sendo passíveis de concepção nos mais diversos meios e formatos.

Entendendo signo, portanto, como um fenômeno com potencial comunicativo para uma mente interpretante, Peirce desenvolve a noção de *semiose*: a ação autogerativa do signo. Em outras palavras, na mente que o interpreta, a interpretação de um signo sempre será um outro signo mais complexo, que gerará outro signo, e assim por diante, numa cadeia de produção sígnica infinita.

Para classificar os diferentes tipos de signos existentes, Peirce, que utiliza frequentemente divisões triádicas, organiza o que chama de tricotomias.<sup>58</sup> Dentro da primeira, que diz respeito ao próprio signo, Peirce subdivide nos tipos qualissigno, sin-signo e

---

*Collected Papers*, que no Brasil foram parcialmente compilados e traduzidos na publicação *Semiótica* (2005), da editora Perspectiva. As referências completas estão listadas ao fim do trabalho.

<sup>56</sup> Segundo Lucia Santaella (1994), essas seis mil páginas não podem ser consideradas como a totalidade ou significativamente representativas da obra de Peirce, uma vez que o autor produziu muitos outros escritos. No Brasil, esse compilado de textos foi parcialmente traduzido no livro *Semiótica* (PEIRCE, 2005), que propõe um panorama introdutório das ideias do autor sobre essa ciência que tem, na noção de signo, um expoente importante.

<sup>57</sup> No entanto, Santaella sugere cautela ao abordar essa definição peirceana de signo. Em *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração* (1995), a pesquisadora propõe que a simplificação “signo é alguma coisa que representa algo para alguém” é superficial e prejudica a concepção do signo *in abstracto*, de modo a perceber o fenômeno de maneira mais ampla. O maior equívoco seria o de pensar que um signo necessariamente representará alguma coisa para alguém. Segundo a autora, Peirce afirma que, pela angústia de não ser compreendido pelos seus contemporâneos, se viu forçado a diminuir o nível de abstração de suas ideias.

<sup>58</sup> “243. Os signos são divisíveis conforme três tricotomias; a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante; a terceira, conforme seu Interpretante representá-lo como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão.” (PEIRCE, 2005, p. 51 [CP 243]).

legi-signo, voltamos aqui nossa atenção para o primeiro. Segundo o autor, “um Qualissigno é uma qualidade que é um Signo.” (*ibid.*, p. 52 [CP 244]). Temos, portanto, a noção do signo voltado para si com uma ideia *qualitativa*, uma qualidade que em si mesma constitui signo.

Na segunda tricotomia, que diz respeito ao objeto, aquilo ao qual o signo faz referência, algo externo a ele, as subdivisões são denominadas: ícone, índice e símbolo. Aqui, também nos detemos no primeiro. Mais uma vez, Peirce nos propõe:

247. [...] Um Ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. [...] Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa é utilizado como um seu signo. (*ibid.*, p. 52 [CP 247])

A terceira tricotomia faz referência ao interpretante, a imagem mental que se forma a partir da ideia que o signo pode comunicar. Nesta última divisão tricotômica, as possibilidades são: rema, dicente e argumento. Ainda mais uma vez, nossa atenção se volta ao primeiro:

250. [...] Um Rema é um Signo que, para seu Interpretante, é um Signo de Possibilidade qualitativa, ou seja, é entendido como representando esta e aquela espécie de Objeto possível. Todo Rema propiciará, talvez, alguma informação, mas não é interpretado nesse sentido. (*ibid.*, p. 53 [CP 250])

Uma ideia em comum amarra essas noções de qualissigno, ícone e rema: a dimensão qualitativa do signo. Essas três possibilidades sógnicas combinadas dão origem ao que Peirce chama de qualissigno, que só tem como possibilidade também ser icônico e remático.

254. [...] Um Qualissigno (*e.g.* uma sensação de “vermelho”) é uma qualidade qualquer, na medida em que for um signo. Dado que uma qualidade é tudo aquilo que positivamente é em si mesma, uma qualidade só pode denotar um objeto por meio de algum ingrediente ou similaridade comum, de tal forma que um Qualissigno é necessariamente um Ícone. Além do mais, dado que uma qualidade é uma mera possibilidade lógica, ela só pode ser interpretada como um signo de essência, isto é, como um Rema. (*ibid.*, p. 55 [CP 254])

Muitos signos que se apresentam na dimensão estética, quer seja visual, sonora, tátil etc, ou seja sensorial, podem ser associados à questão das primeiras possibilidades das tricotomias peirceanas. São o que o alemão Max Bense (*Pequena estética*, 2009) e o espanhol Julio Plaza (*Tradução intersemiótica*, 2013) chamam de signo estético — discussão que desenvolveremos melhor mais à frente quando chegarmos à temática da tradução de *yūgen* através dos tempos e para o Brasil.

Tendo em mente a noção *qualitativa* desse tipo de signo, é aqui que sugerimos a intersecção com a estética *yūgen*. A palavra-chave para o qualissigno peirceano parece ser *sensação*, segundo o exemplo do próprio autor, que nos propõe a “sensação de ‘vermelho’”

como uma possibilidade de qualissigno. Na relação com esse elemento da estética japonesa, temos, portanto, uma convergência entre essa proposta peirceana e as ideias de *sensação* de profundidade, *sensação* de beleza sutil, *sensação* de elegância graciosa, e assim por diante, a partir das ideias que tocam *yūgen*, apresentadas no capítulo anterior.

Uma outra característica de *yūgen* que nos leva à associação com o qualissigno icônico remático de Peirce é a abstração desse elemento estético. Parece-nos algo fino como uma névoa, abstrato e ainda não existente, mas na iminência de emergir. Voltamos ao que diz Takahashi Hironobu em sua pesquisa historiográfica sobre as mudanças de *yūgen*: “Expressa um sentimento profundo que é externalizado, mas difere de acordo com o período histórico e social.” (2018, p. 162). Também às palavras Arthur Waley, quando afirma que *yūgen* “se trata daquilo que se encontra sob a superfície, vago e oposto ao óbvio, uma sugestão mais do que manifestação.” (apud INAGA, 2015, p. 80).

Todas essas ideias sobre qualidade e abstração se relacionam com o que Peirce chama de Primeiridade, a primeira das três categorias do *faneron*, que são divididas, como o signo, em tríades. Segundo o autor, *faneron* seria o total coletivo de tudo aquilo que se mostra presente na mente, sejam os fenômenos reais ou não. (PEIRCE, CP 1.284 apud IBRI, 2015). Ou seja, tudo aquilo que pode ou não existir e se apresenta à mente [*mind*] como fenômeno pode ser considerado parte do *faneron*.

Ivo Assad Ibri (PUC-SP) é autor de *Kósmos Noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce* (2015), no qual se debruça sobre a percepção peirceana acerca da categorização dos fenômenos que se apresentam à mente. Sobre a Primeiridade, a que mais nos interessa devido ao nosso recorte nesta pesquisa — sem desmerecimento das demais —, Peirce escreve:

Vá sob a abóbada celeste e olhe para o que está presente tal como aparece aos olhos do artista. O modo poético aproxima o estado no qual o presente surge como presente [...] O presente é apenas o que é, sem considerar o ausente, sem relação com o passado e o futuro [...] A qualidade de sentimento é o verdadeiro representante psíquico da primeira categoria do imediato tal qual é em sua imediatidade, do presente em sua positiva e direta presentidade [...] *A primeira categoria, então, é Qualidade de Sentimento ou o que quer que seja tal como é, positivamente, e sem relação com nada mais.* (PEIRCE, CP 5.44, apud IBRI, 2015, p. 32, grifo nosso)

A Primeiridade é a categoria do presente, da sensação imediata, monádica, fugidia. É na Primeiridade que as sensações se manifestam tal como são, sem tempo para racionalização e interpretações segundas. O signo peirceano pertencente à Primeiridade é o qualissigno

[icônico remático], que reúne em si todas as subdivisões primeiras de cada uma de suas tricotomias sugeridas por Peirce. Nesse contexto, *yūgen* é ambíguo, fugidio, “uma sugestão mais do que uma manifestação”, é vago e oposto ao óbvio. Parecem todas serem características relacionáveis à Primeiridade, à pré-existência, e nos soam como boas palavras para descrever as montanhas altas e enevoadas nas quais *yūgen* faz morada.

Aqui, retomamos as palavras do filósofo Izutsu Toshihiko, citado no capítulo anterior, que relaciona o *yūgen* a um estado de inacessibilidade da mente, devido à sua profundidade. Vejamos novamente alguns trechos nos quais ele atribui alguns adjetivos a esse signo. A citação pode ser lida na íntegra novamente na página 46.

[...] a qualidade rarefeita de concretude física na dimensão de realidade empírica. [...] a escuridão causada pela profundidade; tão profunda que nossa visão física não pode atingir sua profundidade, isto é, a escuridão na região da profundidade incognoscível. [...] coisas e eventos assumem um tom de *yūgen*, perdendo a solidez empírica da auto-subsistência, flutuando por assim dizer no ar, apontando, desse modo, para a presença da realidade primordial não articulada subjacente a eles (IZUTSU, 1981, p. 27-28).

Apesar de Izutsu não ter uma abordagem por meio da fenomenologia peirceana, podemos estabelecer aqui diálogos próximos entre esses dois autores. Em Peirce, a Primeiridade é a categoria daquilo independente de qualquer correlação. É imediata, fugidia, monádica, como temos dito. É também, segundo o lógico, inacessível ao conhecimento, pois, para que este possa se efetivar, torna-se necessária a passagem do tempo, que se estrutura no domínio da terceira categoria fenomenológica, a Terceiridade, que requer as duas anteriores para a sua existência. A partir do que nos propõe Izutsu, associamos que a ideia inicial de *yūgen* como pré-fenômeno é convergente com a proposta peirceana da primeira categoria, pois é como o é, e nada mais, sem qualquer relação com um segundo. Aqui, o estágio de pré-existência permite que o signo, ainda amorfo e impossível de chegar à consciência, ferverilhe em possibilidades de materialização.

Para tomar a forma das muitas ideias relacionadas a *yūgen* que vimos no capítulo anterior, tais como beleza, suavidade, elegância, graciosidade etc, é preciso que essa ideia inicial se desloque do domínio da profundidade incognoscível e adentre a existência, em vias da Secundidade, formando-se em um elemento passível de identificação nas obras artísticas, como nos escritos poéticos e na aura performática do teatro *nō*. Nesta segunda categoria, é edificada uma relação entre um primeiro: a sensação pré-existente, antes reclusa à profundidade mental do incognoscível; e um segundo: o que existe no mundo, seja no nível

do palpável ou não — por exemplo, em uma mudança de estado na mente ou no corpo de um/a espectador/a de *nō*, como em um arrepio, em um suspiro ou na produção de lágrimas.

Essa identificação existente de *yūgen*, porém, para se constituir como conhecimento e processo comunicativo entre as coisas como são e a mente que interpreta tais signos, traz consigo a necessidade de adentrar o território da terceira categoria, uma vez que apenas esta permite o conhecimento incontornavelmente condicionado à passagem do tempo para a sua construção. É na Terceiridade que se tornam possíveis as associações, as interpretações realizadas pela mente no processo de semiose. Somente assim, o signo tricotômico se torna completamente formado e passível de transmissão como informação estruturada nos processos comunicativos, seja entre poeta e observador/a, seja entre ator/a e espectador/a, enfim, as possibilidades se tornam infinitas nessa associação mental de signos que Peirce chama de semiose.

É a partir dessa abordagem que Michiko Okano (Unifesp), pesquisadora de arte e estética japonesa e orientadora desta pesquisa, no seu extenso trabalho sobre o signo japonês *ma* (間) (2007; 2008; 2014; 2016), relaciona esse outro elemento cultural à ideia pré-sígnica que existe como qualidade em potencialidade de estruturação<sup>59</sup>. Seguindo os passos da pesquisadora, a abordagem de *ma* como qualissigno é a mesma que temos aqui, de também entender *yūgen* como tal.

Tendo os estudos de Okano como referência no Brasil, o *ma* pode ser concebido como uma potencialidade, um estado que antecede a existência passível de identificação num entre-espaço, num silêncio, num vazio. *Ma* carrega a ideia de intervalo enquanto possibilidade de manifestação de algo, um espaço intervalar a partir do qual a comunicação pode ser efetivada. No entanto, o *Ma* não poderia ser associado a qualquer silêncio ou espaço-tempo vazio, apenas naquele que carrega em si o potencial da iminência do surgimento de algo.

Também o texto *A Iconicidade da Cultura Japonesa* (2002) é de autoria de Okano, no qual a pesquisadora desenvolve percepções sobre o signo icônico como elementar para diversos aspectos da cultura japonesa. Como exemplos de signos icônicos desse contexto cultural, ela cita a “lógica da emoção” e a “razão intuitiva” advinda da noção de *kokoro* (心),

---

<sup>59</sup> Esse signo estético foi trabalhado também por nós na pesquisa de conclusão de curso de graduação *Deslocamentos espaço-temporais: Espacialidades Ma (間) em 'A viagem de Chihiro', de Hayao Miyazaki* (2019), orientada pela professora Gabriela Reinaldo no Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. No trabalho, buscamos a discussão de possíveis manifestações de *Ma* como elementos estruturantes da narrativa do filme de Miyazaki.



coração<sup>60</sup>) que rege a sociedade japonesa, numa perspectiva de pensar e sentir com todo o corpo, em contraponto à racionalização sistemática advinda das culturas ocidentais. Além disso, segundo Okano, a ambiguidade da cultura japonesa também pode ser vista como um signo icônico, a partir da qual florescem as estéticas da insinuação e da incompletude, tão presentes nas manifestações culturais do Japão (*ibid.*, 2002).

É esse o tipo de signo peirceano que acreditamos se relacionar com a ideia de *yūgen* que estudamos aqui. Tal elemento estético, no entanto, como vimos em seus possíveis diálogos com obras de arte, não se limita unicamente à manifestação artística das poesias *waka*, *renga* e do teatro *nō*, como tradicionalmente se observa. *Yūgen* viaja tempos e espaços, deslocando-se temporal, geográfica e — talvez o mais interessante aqui — semanticamente. Ora, de que modo poderíamos realizar uma viagem e não sermos modificados pela experiência? Se estamos em constante deslocamento — espacial ou temporal — também encontramos-nos em constante transformação. É sobre esses deslocamentos espaço-temporais que gostaríamos de tratar a seguir.

### 1.2.2. *A viagem intercultural: um yūgen peregrino entre fronteiras semiosféricas*

Nosso percurso teórico acaba por nos levar, neste momento, ao Leste da Europa, mais especificamente à Escola de Tártu-Moscou (ETM), o berço das investigações semióticas de tradição russa, distinta da de Peirce, que abordamos na seção anterior. As propostas da semiótica russa — ou Semiótica da Cultura, como ficou conhecida essa abordagem acerca dos processos sígnicos — se debruça, fundamentalmente, sobre as *relações* intra e interculturais, concebendo a cultura como um tipo de texto<sup>61</sup> e, em convergência com a perspectiva filosófica japonesa tradicional, não há dualização opositiva entre cultura e natureza.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Optamos por essa tradução mais usual ressaltando, contudo, que a palavra *kokoro* possui um significado mais amplo que “coração”, podendo significar também algo como “mente” ou “alma”.

<sup>61</sup> A proposta da ETM de pensar texto se difere daquela à qual possamos estar tradicionalmente mais habituados. Para esses/as pesquisadores/as, os textos da cultura se desenvolvem de muitas maneiras diferentes, entendendo cada manifestação cultural humana como um tipo de texto. Por exemplo: o texto de uma música não seria apenas as letras cantadas ou uma partitura com as notas musicais, mas a própria expressão sonora.

<sup>62</sup> Para Irene Machado (ECA-USP), uma das precursoras nos estudos da semiótica da cultura no Brasil, “Segundo a linha de raciocínio que entende o texto como a realidade da cultura na natureza, não é a cultura o objeto de estudo da semiótica. Na verdade, a semiótica da cultura se ocupa dos textos e de seus mecanismos de semiose, que tanto o constituem como sistema semiótico, quanto desencadeiam formações interpretantes e de leitura, o que, em última instância, implica a constituição do próprio conhecimento. Ao semioticista compete, pois, compreender não apenas a construção do texto, isto é, o processo modelizante de seus códigos e linguagens, como também propor a leitura do encadeamento de seus interpretantes” (MACHADO, 2010, p. 161).

É na relação entre esses diferentes textos que vão se estabelecendo as teias da cultura, que se modificam e complexificam seguindo o espírito do tempo. Interessa à semiótica da cultura, pois, principalmente, a relação *entre* os textos culturais, o modo como dialogam e se modificam a partir da interação.<sup>63</sup> Assim, esta abordagem nos auxilia a pensar os modos como Japão e Brasil estabelecem comunicação nas mais diversas esferas culturais, com ênfase, aqui, na artística e estética. Antes de discutir isso, no entanto, busquemos solidificar um pouco mais as proposições dessa vertente dos estudos semióticos.

Iuri Lotman (1922-1993), um dos mais influentes teóricos da ETM, pensa a cultura como um texto numa perspectiva dialógica,<sup>64</sup> desenvolvido a partir de um código verbal. A língua seria, nos termos do teórico, um *sistema modelizante primário* que daria origem às mais diversas linguagens — ou textos — da cultura, como o teatro, o cinema, a música, a literatura, a ciência, as artes visuais etc (LOTMAN, 2011).<sup>65</sup>

Em meio a essa discussão sobre os processos comunicativos da cultura, para nós, sem o intuito de diminuir outros pontos da vasta obra de Lotman e da ETM, talvez o que seja mais relevante para tratarmos das temáticas que tocam esta pesquisa seja a noção de *semiosfera*, desenvolvida a partir do conceito de biosfera cunhado pelo bioquímico também russo Vladimir Vernadsky (1863-1945). Enquanto esse último diz respeito à esfera da vida, dos processos químicos e físicos, dos seres e dos elementos naturais, Lotman pensa numa esfera relativa aos processos comunicativos culturais, aos sistemas de linguagens e à decodificação

---

<sup>63</sup> Na perspectiva da ETM, cultura consiste em *memória não-genética*. A pesquisadora Ana Paula Machado Velho (PUC-SP) aponta para essa visão da cultura como “[...] um conjunto de informações que os grupos sociais acumulam e transmitem por meio de diferentes manifestações do processo da vida, como a religião, a arte, o direito (leis), formando um tecido, um “*continuum* semiótico” sobre o qual se estrutura o mecanismo das relações cotidianas” (VELHO, 2009, p. 250).

<sup>64</sup> A noção de dialogismo surge a partir dos estudos do russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), que “entende o diálogo como força da consciência responsiva que move o mundo. No movimento em direção ao outro, e na dinâmica dialógica da resposta, as coisas do mundo ganham sentido.” (MACHADO, 2010, p. 159)

<sup>65</sup> Por outro lado, Irene Machado, com cautela, chama a atenção para um equívoco comum ao leitor da ETM: o de que a semiótica da cultura seria uma divisão da semiótica, ou mesmo um ramo que se ocupa “do mapeamento dos signos formadores das diferentes culturas, como a própria expressão linguística sugere. [...] Semiótica da cultura não é a expressão de uma relação em que “semiótica” indicaria o método e o termo “cultura”, o assunto ou fundamento (LOTMAN, 2001, p. 100). O escopo da semiótica da cultura concebida pelo pensamento eslavo diz respeito a um *modus operandi* em que cultura é fruto da *semiose* (*semeiose*) da própria natureza. Ou melhor, das transformações dialéticas da natureza (cf. Friedrich Engels) em que quantidades se transformam em qualidades.” (MACHADO, 2010, p. 159-160). É preciso atenção para não cair em antigos equívocos acerca da abordagem da semiótica da cultura sobre os processos comunicativos. Parece ser, inclusive, exatamente este o foco de interesse desses estudos: os processos, os modos possíveis de diálogos entre os muitos textos culturais, que dão origem a novos textos, ao mesmo tempo em que outros são esquecidos.

de informações, todos com relação aos textos da cultura — sem, no entanto, colocá-las como opositivas.<sup>66</sup>

Segundo Lotman, a semiosfera é composta por níveis diversos, nos quais grupos de semiosferas se interconectam, participando tanto do diálogo intersemiosferas (por estarem em contato com outras esferas internas àquela que as engloba), quanto do local de diálogo, por participarem do espaço cultural interno da semiosfera como um todo. Nesse espaço interno, haveria também a existência de núcleos irradiadores de cultura, pontos privilegiados que reorganizam o conteúdo sógnico interno ao definirem quais informações são as mais relevantes para a cultura. Somente dentro do espaço semiosférico seria possível a existência dos processos comunicativos, uma vez que o não-texto exterior seria indecodificável, em contraste com os signos internos, decodificáveis, pertencentes àquele contexto cultural (LOTMAN, 2005).

A semiosfera, no entanto, não é impermeável ou intransponível. Como uma célula que possui uma membrana, paredes que delimitam o espaço interno, a semiosfera conta com o espaço fronteiro, uma zona dinâmica e bilíngue — e por que não? poliglota — culturalmente, na qual o não-texto, a não-cultura do exterior, pode ser traduzida para o interior da “membrana celular”. Essa zona intermediadora do interior com o exterior é permeada por filtros tradutores bilíngues — entendendo aqui bilinguismo como uma possibilidade cultural, não apenas linguística — que permitem a entrada ou a saída de signos que atualizam o espaço semiosférico. Para o autor, a fronteira é um espaço rico de troca, híbrido, de encontro dialógico com o diferente.

É a partir da fronteira que as novas informações assimiladas adentram a semiosfera, transformando o signo antes tido como não-texto — ou não-cultura — em texto, algo decodificável para os processos culturais internos àquela semiosfera específica. Esses encontros dialógicos intersemiosferas que não se aniquilam, mas sim dão origem ao novo a partir da fusão da não-cultura com a cultura, são chamados por Lotman de explosão, uma agitação no sistema interno da cultura pela introdução de novos signos. Essa ideia de explosão não traz em si a destruição, mas o nascimento de novas possibilidades sógnicas até então

---

<sup>66</sup> Iuri Lotman escreveu diversos textos que tratam sobre a semiosfera, nos quais baseamos nossa discussão aqui, dentre eles, os livros *La semiosfera I, II e III* (1996; 1998; 2000), *Estructura del texto artístico* (2011), *Universe of the mind: a semiotic theory of culture* [Universo da mente: uma teoria semiótica da cultura] (1990), além do artigo *On the semiosphere* [Sobre a semiosfera], publicado na revista científica *Sign Systems Studies* [Estudos de sistemas de signos], fundada pelo autor em 1964, em Tartu, na Estônia.

estranhas àquele sistema, como a inserção de tantas temáticas relacionadas ao Japão na obra conjunta de Tomie e Haroldo. Ao evocarem um Japão vivido de cores, formas, peças de teatro, jardins, templos, escritores e obras literárias, os artistas efetivam, na obra, uma comunicação intersemiosférica que insere um Japão transcriado no contexto cultural brasileiro, no qual as gravuras foram produzidas e expostas ao público.

Pensando na realidade da concepção estética estudada, nossa proposta aqui é a de que *yūgen* transpõe os limites semiosféricos, primeiro da China, onde se originou, para se deslocar ao Japão, recebendo novas dimensões imbuídas em sua semântica. Realizando esses deslocamentos espaciais e temporais da China para o Japão e durante o decorrer dos séculos, *yūgen* foi sendo modificado pelos filtros tradutores existentes nas fronteiras das semiosferas geográficas tanto chinesas quanto japonesas, bem como das manifestações artísticas nas quais aparece tradicionalmente, como do *nō* e das formas poéticas *waka* e *renga*.

Ao acompanhar o avançar dos séculos, *yūgen* sofre modificações pelas diferentes épocas, uma vez que concebemos a semiosfera, na perspectiva de Lotman, como um sistema não apenas determinado pelo espaço geográfico da cultura, mas também pelos tempos. O *yūgen* no Japão contemporâneo — ou pelo menos a ideia passível de manifestação hoje que talvez mais se relacione com *yūgen* — é diferente do *yūgen* tradicional do *nō* e da poesia, que, por sua vez, também é diferente do *yūgen* originário da China, daquela época e daquele espaço. Por fim, todas essas diferentes formas desse qualissigno — em nossa abordagem — igualmente se diferem em manifestações artísticas contemporâneas ocidentais que de alguma maneira estabelecem diálogo com *yūgen*, como a obra de Tomie e Haroldo. Podemos ver esses artistas que manifestam novos tipos de *yūgen* como um tipo de tradutores. Pensando nos termos de Lotman: seres de fronteira, viajantes que transitam entre semiosferas e, consigo, levam e trazem signos, com o potencial de resignificá-los, modificando-os no outro sistema cultural.

Pensando na possibilidade de entrelaçamentos das duas abordagens semióticas — da fenomenologia peirceana e da semiosfera lotmaniana — que propusemos nesta seção, muitos pesquisadores têm estabelecido profícuos diálogos entre as obras de ambos autores. Um deles é o semioticista Floyd Merrell (*Purdue University*, Estados Unidos), que no texto *Iūri Lótman, C. S. Peirce e semiose cultural* (2003) discute uma possível relação entre as categorias de Peirce, a biosfera de Vernadski e a semiosfera de Lotman, referenciando o que chama de biossemiosfera. Nesse espaço de intensas trocas sígnicas, seria visível a “formação de

múltiplos nós borromeanos de inter-relações que estão em um movimento fluido e perpétuo dentro e fora um do outro enquanto entram e saem de inter-relações triádicas.” (MERRELL, 2003, p. 165).

Merrell também comenta sobre como Lotman concebe o processo de tradução, em um ato de transformação na maneira de conceber uma determinada ideia:

A tradução, assegura Lótman, é “um mecanismo primário de consciência”. Expressar uma ideia em uma linguagem e em seguida em outra é repensá-la, num processo de compreendê-la de outro modo e de maneira mais profunda. Como na maioria dos casos, “as diferentes linguagens” da biossemiosfera são “semioticamente assimétricas, ou seja, não têm correspondências semânticas mútuas”, então toda a biossemiosfera “pode ser considerada como um gerador de informação” (LOTMAN *apud* MERRELL, 2003, p. 166).

Percebemos essa concepção de revisitar os sentidos das ideias a partir do processo tradutório como uma das peças centrais neste estudo aqui desenvolvido. Se, segundo o russo Mikhail Bakhtin (*apud* MACHADO, 2010), o mundo ganha sentido por meio do diálogo, para Lotman e Merrell, com a tradução, os sentidos são esgarçados, expandidos e transformados.

Esse pensamento dialoga com o que propõe a pesquisadora de cultura japonesa Christine Greiner (PUC-SP) em *Fabulações do corpo japonês e seus microativismos* (2017), livro no qual sugere que olhemos as culturas não como “essências dadas *a priori*” (p. 61), mas como processos nos quais não há nada de pronto ou fixo, para que assim possa existir a possibilidade de tradução, o trânsito das ideias e de sentidos sobre os quais comenta Merrell.

Acreditamos que essas noções de semiosfera e fronteira que articulamos se fazem importantes para refletir acerca dos trânsitos — ou traduções — intersemiosferas que podem ocorrer, operações para as quais voltamos nosso olhar. Estamos falando de processos comunicativos complexos, de um tipo de tradução entre sistemas culturais, uma tradução de cultura, ou, mais especificamente no caso estudado aqui: de estética, um processo tradutório de atenuada complexidade, como veremos a seguir.

### **1.3. As viagens modificadoras: Japão em traduções transcriativas**

Ao demorarmos nosso olhar sobre a série *yū-gen*, percebemos como a tradução acontece em níveis múltiplos: a construção da poesia de Haroldo a partir da experiência vivida no Japão, a criação imagética de Tomie com base nas palavras do poeta, a manutenção e atualização de uma cultura japonesa reconstruída em solo brasileiro... Poderíamos talvez até mesmo pensar na tradução que nossos olhos de apreciadores da obra realizam ao

incorporarem a composição dos artistas ao nosso acervo imagético interno, descobrindo diálogos com outras imagens que nos constroem.

Referimo-nos, como dito há pouco, a um tipo de tradução que tem, em si, uma dimensão para além da linguística, estamos falando da tradução *intersemiótica* — entre sistemas sígnicos, entre semiosferas, entre *linguagens*, e não apenas entre *línguas*. Esse modo de conceber a operação tradutora nos evidencia uma perspectiva dialógica da produção de sentido a partir da possibilidade de traduzir não apenas termos, expressões idiomáticas e palavras, mas os mais diversos *textos* da cultura — numa visão lotmaniana do termo. No encontro entre Japão e Brasil, as potencialidades comunicativas se plurificam. É sobre essas potencialidades e sobre o modo como as suas existências se tornam possíveis que trataremos neste terceiro e último momento do capítulo.

### 1.3.1. A tradução como viagem entre sistemas sígnicos

Os chamados Estudos da Tradução têm ramificações cada vez mais plurais. Essa grande diversidade no modo de abordar a transposição de ideias, ao mesmo tempo em que enriquece as discussões da área, demanda recortes mais precisos nos estudos realizados. Aqui, temos como foco o modo intersemiótico de traduzir (também referenciado como transmutativo) — que mais nos interessa para introduzir, em seguida, o pensamento de Haroldo de Campos sobre a transcrição. A tradução intersemiótica foi referenciada inicialmente pelo linguista russo Roman Jakobson (1896-1982), em 1959, no texto *Aspectos linguísticos da tradução*, que no Brasil integra o referenciado *Linguística e Comunicação* (2001). Nele, o russo propõe a existência de três tipos distintos de tradução:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 2001, p. 64-65, grifos do autor).

No início deste capítulo, apresentamos exemplos da segunda possibilidade, a interlingual, ao recorrermos aos dicionários e propormos uma tradução da palavra *yūgen* para a língua portuguesa, chegando ao outro lado dessa viagem entre línguas com vários sentidos, alguns bastante distintos entre si, outros, convergentes. Neste momento, como comentado,

voltamo-nos para a terceira possibilidade referenciada por Jakobson, a que transborda o aspecto linguístico da tradução, alcançando possibilidades além do verbal.

No Brasil, o pesquisador e artista espanhol Julio Plaza (1937-2003), autor de *Tradução intersemiótica* (2013), publicado pela primeira vez em 1987, é um dos mais referenciados teóricos no assunto. Em seus escritos, Plaza defende a ideia de que o próprio pensamento seria intersemiótico, uma vez que possui um caráter transmutativo de signo em signo, num processo de semiose — a autogeração do signo que faz com que a interpretação de um signo seja sempre outro, como já discutido anteriormente.

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante. Segundo Peirce, um conhecimento imediato não é possível, visto que não há conhecimento sem antecedentes pensamentais (PLAZA, 2013, p. 18).

Se até o pensamento é intersemiótico, e tudo se cria a partir de pensamentos que foram traduzidos de outros que os antecederam, pelo que propõe Plaza com base em Peirce, qualquer produção artística poderia ser considerada intersemiótica? É preciso ter cautela. Sobre este ponto, o autor comenta:

[...] todos os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas mas não se confundem com elas. Trazem, por assim dizer, o germen dessas relações, mas não as realizam, via de regra, intencionalmente. Nessa medida, para nós, *o fenômeno da TI [tradução intersemiótica] estaria na linha de continuidade desses processos artísticos, distinguindo-se deles, porém, pela atividade intencional e explícita da tradução*. A arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação (*ibid.*, p. 12).

Não seria, portanto, toda expressão artística que se desenvolveria a partir de uma tradução entre sistemas sígnicos. No caso da série de gravuras que estudamos, especificamente, no entanto, acreditamos estar presente a questão intersemiótica exatamente pela evidente aproximação de Haroldo com todas essas teorias, estando o poeta, inclusive, no centro estruturante das teorizações acerca da transcrição. Entendemos a experiência dessa obra de Tomie e Haroldo como efetivada numa dimensão permeada por diversos níveis de transmutação, pautada na busca consciente e ativa — por parte de Haroldo, pelo menos, que nomeou a obra *yū-gen* — por elementos estabelecidos há mais tempo em outras semiosferas que não a brasileira. Os níveis de transposições (de linguagem artística, de cultura etc) são

pluralizados pela experiência dialógica intercultural, que é, em si, intersemiótica, incontornavelmente, por estabelecer o contato entre diferentes semiosferas.

Esse tipo de tradução tem sido abordado em muitas pesquisas como meio para analisar adaptações, muitas vezes, entre obras literárias e cinematográficas, livros a partir dos quais são produzidos filmes, usualmente. Nossa proposta aqui, no entanto, se volta para o pensamento da tradução entre redes sógnicas da cultura japonesa e da brasileira, e entre linguagens da arte, como da poesia verbal e da visual. Nesses contextos, torna-se importante a noção de *informação estética* ou de *signo estético*.

O filósofo alemão Max Bense (1910-1990) auxilia-nos a pensar esse tipo de informação em uma discussão sobre estética com base semiótica e teórico-informacional em seu *Pequena estética* (2009), de 1971. No livro, o autor desenvolve uma teoria dos “estados estéticos” que se preocupa com o que existe materialmente, considerando o emissor e o receptor das sensações estéticas, e não apenas estas por si mesmas. Com base nisso, entendemos que sua abordagem privilegia uma noção comunicacional intersógnica e pautada na materialidade para a produção e a comunicação da arte. Para nós, no entanto, em convergência com uma noção estética e filosófica nipônica baseada na não separação entre mente e corpo (como na própria ideia de *kokoro*, 心, apresentada anteriormente), a materialidade como imperativa para a existência da arte não se aplica necessariamente. A dualidade material / imaterial, logo, perde o sentido. Nossa proposta, portanto, se aproxima da de Bense, mas apenas até certo ponto.

Segundo esse teórico alemão, seccionando o processo de criação artística, tornaria-se possível uma análise mais atenta da semiose, que dá origem ao novo, resultando num conjunto de signos formadores do estado estético por meio do qual a obra se apresenta.

Justamente a possibilidade de reduzir o processo gerador de arte a seleções dependentes de repertório permite interpretar, dentro da *semiose* gerativa de inovação, o estado estético resultante como uma classe especial de informações selecionadas, que podemos designar brevemente por *informação estética* (BENSE, 2009, p. 124, grifos do autor).

Leitor de Bense, Haroldo de Campos (1963) aponta para uma possível compreensão das diferentes classes de informação segmentadas pelo alemão, que são três: a documentária, a semântica e a estética. Vejamos o que diz Campos:

Informação, já o definira alhures, é todo o processo de signos que exhibe um grau de ordem. A “informação documentária” reproduz algo observável, é uma sentença empírica, uma sentença-registro. Por exemplo (transporemos a exemplificação de Bense para uma situação de nosso idioma): “A aranha tece a teia”. A “informação semântica” já transcende a “documentária”, por isso que vai além do horizonte do



observado, acrescentando algo que em si mesmo não é observável, um elemento novo, como, por exemplo, o conceito de falso ou verdadeiro: “A aranha tece a teia é uma proposição verdadeira”, eis uma ‘informação semântica’. A “informação estética”, por sua vez, transcende a semântica, no que concerne à “imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos”. Assim, quando João Cabral de Melo Neto escreve:

A aranha passa a vida  
tecendo cortinados  
com o fio que fia  
de seu cuspe privado

estamos diante de uma “informação estética”. Essa distinção é básica, permite a Bense desenvolver, a partir dela, o conceito de “*fragilidade da informação estética, no qual reside muito do fascínio da obra de arte*. Enquanto a informação documentária e também a semântica admitem diversas codificações, podem ser transmitidas de várias maneiras [...], a *informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista* [...]. A *fragilidade da informação estética é, portanto, máxima* (de fato, qualquer alteração na sequência de signos verbais do texto transcrito de João Cabral perturbaria sua realização estética, por pequena que fosse, de uma simples partícula). [...] A informação estética é, assim, inseparável de sua realização, “sua essência, sua função, estão vinculadas a seu instrumento, a sua realização singular”. De tudo isso conclui: “O total de informação de uma informação estética é em cada caso igual ao total de sua realização (donde), pelo menos em princípio, sua intraduzibilidade. *Em outra língua, será uma outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente.*” (CAMPOS, 1963, p. 2-3, grifos nossos)

Esses signos que transmitem a informação estética podem ser relacionados aos qualissignos que discutimos anteriormente. Segundo Julio Plaza, “produzir linguagem em função estética significa, antes de mais nada, uma reflexão sobre as suas próprias *qualidades*” (2013, p. 23, grifo nosso). Retomando a discussão sobre a dimensão qualitativa do signo, a informação estética — ou os signos estéticos — parece se voltar à sensação, à qualidade que é passível de transmissão à mente que a interpreta. “O que caracteriza o signo estético, portanto, é a proeminência ao tratamento das qualidades materiais do signo, procurando extrair daí a sua função representativa de quase-signo, isto é, aquele que oscila entre ser signo e fenômeno.” (*ibid.*, p. 24).

Nessa oscilação existencial entre signo e fenômeno, pela especificidade e pelo nível de degeneração do signo estético, um signo icônico (por ser qualissigno, referente à qualidade), ele negaria-se como processo de semiose — já que seu poder representativo se dá apenas como mera possibilidade. Pensamos que, contudo, talvez, nesse território do signo icônico, pertencente à Primeiridade, no lugar da *negação* da semiose, esteja exatamente a *ignição* desta, o momento primeiro a partir do qual todo o encadeamento sógnico desenvolve-se. Ou seja, seria a fálscia geradora da semiose, e não a interrupção desta antes mesmo do seu início.

De qualquer modo, a fragilidade devido à sua especificidade põe em risco o desenvolvimento do signo icônico em outro signo mais complexo, em um outro contexto que requer a tradução. Isso acaba por lançar alguns desafios complexos às suas possibilidades tradutórias para sistemas semióticos distintos, seja uma outra linguagem artística, época ou cultura, como no caso da obra *yū-gen*.

### 1.3.2. Uma peregrinação transcriativa

Esses desafios de traduzibilidade do signo estético são bastante discutidos no campo da poesia, que envolve aspectos diferentes no processo de transposição, levando em conta, de um lado, a tradução da ideia, de outro, a da forma — ou ainda: da sonoridade das palavras empregadas. Roman Jakobson, no mesmo texto referenciado anteriormente, afirma que

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) — em suma, todos os constituintes do código verbal — são confrontados, justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, *a poesia, por definição, é intraduzível*. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual — de uma forma poética a outra —, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica — de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. (JAKOBSON, 2001, p. 72, grifo nosso)

Ao falar sobre “transposição intersemiótica” e já citar a linguagem poética, Jakobson evidencia-nos como, desde as primeiras proposições, as questões relativas à tradução de poesia já vinham sendo relacionadas à dimensão intersemiótica da ação tradutória, aparecendo imersas em dificuldades de abordagem. Essa “transposição criativa” citada pelo linguista russo é trabalhada por Haroldo de Campos no que este último chamou de *transcrição*, talvez o ponto principal sobre o qual gostaríamos de tratar aqui, que nos auxilia a construir esquemas mentais para acenos *em vias de compreensão*, mesmo que parcial, das inspirações de Tomie e Haroldo nas gravuras aqui estudadas.

De Haroldo, trazemos aqui dois ensaios que consideramos de relevância significativa para a construção da noção de transcrição, são eles: *Da tradução como criação e como crítica*, de 1963, e *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*, publicado em

1985, mais de duas décadas depois do primeiro, com reelaborações das ideias iniciais resultantes dos anos de estudo.<sup>67</sup>

No primeiro texto, o poeta e teórico discute a intraduzibilidade da informação estética com relação à poesia, sendo esses signos, portanto, apenas passíveis de tradução por meio do que ele chama inicialmente de *recriação*.

Para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inchado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2015 [1963], p. 5, grifos do autor)

Essa primeira ideia de recriação é retrabalhada e repensada ao longo das décadas de estudos e de produção artística de Haroldo, passando a ser referida como transcrição nos estudos posteriores, como já no segundo texto citado, que data de 1985. É pertinente ressaltar a importância da produção poética de Haroldo para a estruturação dessas teorias envolvendo a transcrição. É por meio do estudo das mais variadas línguas (como o japonês, o hebraico, o grego e o russo) com o intuito de traduzir — transcriber — coletâneas de poesia estrangeiras para o Brasil, que Haroldo pôde conceber a tradução de poesia como uma ação transcritiva. Ele sentia diretamente em seu trabalho diário a relevância de se pensar nas possibilidades de transposição de signos de um meio linguístico para o outro.

Além desse termo, Haroldo também é responsável por muitos outros neologismos para o campo da tradução poética, como *reimaginação*, *transtextualização*, *transparadisação* e *transluciferação*.<sup>68</sup> Segundo o que diz o próprio poeta:

Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original) — ideia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”), da operação tradutora. (CAMPOS, 2015 [1985], p. 78-79)

---

<sup>67</sup> Ambos os textos são referenciados aqui a partir da publicação *Haroldo de Campos – Transcrição* (2015), organizada por Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega.

<sup>68</sup> Esses outros termos não serão discutidos por nós por não serem o nosso foco aqui e por acreditarmos que a ideia de transcrição produz um encontro satisfatório com nossas proposições relacionadas à estética japonesa. Tais neologismos haroldianos podem ser consultados na coletânea de textos do autor organizada por Tápia e Nóbrega (2015), que consta listada em nossas referências.

Percebemos como Haroldo *não* está interessado em um tipo de tradução que busca a suposta fidelidade ao texto original, transpor à nova língua as informações tal como estão na fonte. Essa ideia se dá, principalmente, pela informação estética ser, em si, intraduzível em razão da sua fragilidade e especificidade do formato no qual se origina, como comentamos há pouco. A transcrição traz consigo, assim, a ideia de *participação ativa* do/a tradutor/a no processo criativo, numa construção de novos significados do texto no decorrer do trabalho, fazendo nascer uma estrutura poética *reinventada* a partir do original.

A pesquisadora da área de tradução intersemiótica Gabriela Reinaldo, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA-UFC), no artigo *Fronteiras tradutoras: as ondulações da cobra coral de Montaigne a Caetano* (2010), aponta uma questão importante na produção de Haroldo, a construção do conhecimento a partir de diálogos “constelativos”, tendo “a noção de constelação como sistema de correspondências entre culturas e eras. Assim, abolindo as diferenças entre centro e periferia, os conceitos de plágio e originalidade perdem o sentido.” (REINALDO, 2010, p. 59-60).<sup>69</sup>

Em complementação a essa discussão, o professor estadunidense K. David Jackson (Universidade Yale, Estados Unidos), em texto presente no livro *Haroldo de Campos, tradutor e traduzido* (2019)<sup>70</sup>, associa as proposições de Haroldo sobre transcrição à antropofagia, algo que marcou com tanta ênfase a produção artística brasileira no século XX, e sobre a qual comentaremos no capítulo seguinte.

A tradução criativa é uma forma de hibridismo estético ou artístico, atuando pela apropriação transgressiva levada aos seus limites, onde quase qualquer texto pode ser expropriado e seu significado alterado. Haroldo recomenda uma atitude não-reverencial diante da tradição, atuando por expropriação, reversão e deshierarquização, método que reflete o “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade (1928) e o tema da devoração cultural (Haroldo confessa que a transcrição poderia ser uma “modalidade cultural da antropofagia oswaldiana, talvez”). Numa conferência na Universidade de Oxford (1999), defendeu a sua posição ao colocar a transcrição entre o hibridismo barroco brasileiro e a transculturação globalista: “assimilação não-reverencial do legado cultural universal”. (JACKSON, 2019, p. 6)

---

<sup>69</sup> Com relação a essa perda de sentido nos conceitos de plágio e originalidade, podemos estabelecer um diálogo até mesmo com a ideia que a cópia teve por muitos séculos no Japão, em especial nas artes. No teatro *nō*, por exemplo, o aprendiz deve repetidamente copiar o estilo do mestre por longos tempos, para, só então, com uma base sólida formada em diversos tipos de peças, desenvolver o seu estilo com traços mais próprios. Isso não é visto com maus olhos, como seria o plágio, mas exatamente como o caminho natural a ser seguido. Nos campos da poesia e da pintura, essa concepção da repetição pode ser referenciada pelo termo 見立 (*mitate*). Acerca desta discussão, indicamos a leitura do artigo *Mitate: a retórica japonesa da repetição renovada* (2013), de Madalena Hashimoto Cordaro (ECA-USP). A referência completa está disponível ao fim do trabalho.

<sup>70</sup> Organizado por Andréia Guerini, Walter Carlos Costa e Simone Homem de Mello.

Com todas essas referências, Haroldo desenvolve seus ensaios teorizando sobre a tradução dos poemas a nível linguístico. Nesta pesquisa, contudo, propomos uma expansão dessa concepção haroldiana. Acreditamos que o signo transcriado pode ser pensado para além da dimensão verbal. As informações estéticas seriam, assim, passíveis de transcrição nos mais diversos textos da cultura.

É o que acontece na obra *yū-gen*, quando Tomie transcreve em imagens abstratas os poemas escritos por Haroldo, ou quando pintora e poeta externalizam, sobre a superfície do material, suas imagens internas do Japão, o *leitmotiv* que permeia todas as gravuras. Ou, ainda, com (a possível) transcrição que se coloca com referência mais evidente pelos artistas: a da própria ideia estética de *yūgen*, que nomeia o álbum, sobre a qual tanto discutimos na primeira seção deste capítulo. Retomaremos essas questões sobre de que modo e quais signos japoneses podem ser pensados como transcritos nas gravuras dos artistas no terceiro capítulo, aquele que reservamos para nossas impressões sobre esses trânsitos — ou atravessamentos — estéticos e culturais na obra.

No que toca os temas do nosso objeto de estudo de maneira mais ampla, em relação à arte e à formação de uma cultura *nipo-brasileira*, pensamos nas muitas reconfigurações dos elementos estéticos do Japão que se apresentam no Brasil a partir de eventos de grande escala variados, como tanto com a imigração japonesa iniciada em 1908, quanto com a popularização da cultura pop com os animês e mangás, fazendo emergir na superfície da cultura brasileira novas configurações do Japão transcriadas.

### *1.3.3. Do outro lado da jornada: um Japão brasileiro transcriado*

É comum, no Brasil, ouvir que o Japão está do “outro lado do mundo”. Talvez pela diferença de fuso horário de exatas doze horas, pela distância linguística entre o português brasileiro e o japonês, ou mesmo pelos tantos contrastes entre as duas culturas, muitos brasileiros condicionam o Japão e a cultura japonesa a um lugar distante e inacessível, ou pior: exotizado. Fisicamente, o país está, de fato, do outro lado do globo terrestre, mas os fluxos migratórios e o advento da internet de modo algum mantiveram-no recluso unicamente a esse “outro lado do mundo”.

Trazido em malas, em sons, em textos, em fotografias, em diários e, mais recentemente, em *bytes*, o Japão tem reconfigurado a cultura brasileira, ao mesmo tempo em

que tem *se* reconfigurado ao chegar no Brasil. As manifestações culturais das mais diversas praticadas pelos/as imigrantes se transformaram na nova realidade cultural. A transcrição desses signos culturais enriquecem e plurificam a cultura brasileira, contribuindo, ao seu modo, para a construção de um país multicultural. Observamos essas operações, por exemplo, na prática brasileira da cerimônia do chá (茶道, *sadō* ou *chadō*) e de artes marciais como *karate* (空手) e *jūdō* (柔道), na formação de bairros como o da Liberdade, na capital paulista, e até no surgimento da variante linguística *Koronia-go* (コロニア語, língua da colônia), que mistura termos de japonês com português brasileiro.<sup>71</sup>

Para além dessas manifestações culturais citadas, nas últimas décadas, com o grande *boom* na produção de mangás e animês, principalmente a partir dos anos 1980, a cultura pop japonesa se torna um produto de exportação e passa a conquistar jovens por todo o mundo (LUYTEN, 2005). Nas dublagens de séries animadas como *Pokémon* (ポケモン, *Pokemon*, 1997-) e *Dragon Ball* (ドラゴンボール, *Doragon Bōru*, 1986-1989), populares no Brasil principalmente durante as décadas de 1990 e 2000, com a exibição em canais abertos de televisão como *Rede Manchete* e *Rede Globo*, mais uma camada transcriativa se instala com a criatividade dos estúdios de dublagem, que abraçam o desafio de transcriar expressões idiomáticas japonesas que seriam incompreendidas pela maior parte do público brasileiro.

Um dos exemplos mais conhecidos é o do animê *Yū Yū Hakusho* (幽☆遊☆白書, 1990-1994), com a frase “Tá pensando o quê? Rapadura é doce, mas não é mole, não”, dentre tantas outras falas que se tornaram referência. Observamos ainda outro exemplo na dublagem produzida em 2019, pela *Netflix*, para a série *Neon Genesis Evangelion* (新世紀エヴァンゲリオン, *Shin Seiki Evangelion*, 1995-1996), de Anno Hideaki, na qual uma personagem diz “Miga, sua louca”, em referência ao linguajar contemporâneo.

Em meio a essas realidades plurais das muitas formas de Japão existentes no Brasil, o antropólogo Koichi Mori (*apud* KOBAYASHI, 2011), que foi professor do Departamento de Letras Orientais da Universidade de São Paulo, é da ideia de que não existe, no Brasil, cultura japonesa. Uma vez deslocada de seu contexto de origem, essa cultura se modifica, ganhando e perdendo elementos a partir do choque e da assimilação da cultura de chegada, passando a

---

<sup>71</sup> Especificamente sobre o *Koronia-go*, indicamos a leitura da tese de doutorado da professora Leiko Matsubara Morales (FFLCH-USP), *Cem anos de imigração japonesa no Brasil: o japonês como ensino de língua estrangeira* (2008), especialmente da página 143 à 150, defendida no Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da FFLCH.

operar como uma nova cultura híbrida — adicionamos: transcriada —, japonesa e brasileira, ou ainda: nipo-brasileira.

Um outro caso específico para exemplificar esse processo de transcrição de uma informação estética da cultura que nos parece bastante oportuna, concreta e cotidiana para muitas pessoas é a das especificidades do sushi brasileiro. No Japão, rodeado pelo Oceano Pacífico, seres marinhos, juntamente ao arroz (米飯, *gohan*), são elementos base da culinária. Ao ser assimilado pela cultura brasileira, antropofágica, o sushi japonês recebe novas possibilidades de apresentação no novo contexto cultural — semiosférico —, tornando-se algo novo, transcriado. Temakis de salmão com *cream cheese* e variantes preparadas com peixes de água doce como a tilápia são algumas das possibilidades inexistentes no país de origem.<sup>72</sup>

O bairro da Liberdade, em São Paulo, também nos parece ser um exemplo interessante de transcrição de um Japão imaginado. Elementos da arquitetura japonesa como o *torii* (鳥居, portal xintoísta), lanternas e jardins estão presentes, e até a fachada dos prédios onde funcionam bancos possuem características que nos remetem a uma estrutura japonesa clássica — assimilada da China.

Afirmamos que esses elementos são transcriados porque, uma vez deslocados de seu contexto e finalidades originais na cultura de origem, passam a existir com outras propostas. Por exemplo, um *torii*, no Japão, tem um propósito relacionado às crenças xintoístas (*shintō*, 神道)<sup>73</sup>, que acreditam que, ao passar entre as duas pilastras, um indivíduo estaria adentrando o espaço sagrado dos *kami*. Por outro lado, no caso do *torii* no bairro da Liberdade, no Brasil, a ideia do xintoísmo pode até continuar presente, mas entendemos não ocupar mais um espaço central do intuito da construção, que é preenchido por novos significados nesse outro contexto cultural, muito mais voltados ao turismo, ou seja ao Capital, atravessando também — por uma parte dos visitantes — um discurso de exotização de uma cultura asiática, algo historicamente recorrente no Ocidente.

---

<sup>72</sup> No vídeo *Japonesa prova sushis abrisileirados pela primeira vez*, publicado pelo canal BuzzFeed Brasil no YouTube, é possível perceber como são significativas as diferenças entre o sushi do Japão e o transcriado no Brasil. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=D62zH\\_pUYCI](https://www.youtube.com/watch?v=D62zH_pUYCI)> Acesso em 19 jun. 2020.

<sup>73</sup> O Xintoísmo é um sistema de crenças autóctones do arquipélago japonês. Seus princípios envolvem o credo em múltiplas divindades, os chamados *kami*. Para aprofundamento no tema, recomendamos o texto *Valores culturais e sociais nipônicos* (2011), de Elisa Sasaki (UERJ). Pensando numa proposição de olhar intercultural sobre o Xintoísmo por meio da semiótica da cultura, consideramos pertinente a leitura do trabalho de Josieldo Pereira intitulado “*Da Terra Vermelha vêm os humanos*”: *comunicação Inter-religiosa na semiosfera xinto-budista-cristã de Neon Genesis Evangelion* (2019). As referências completas estão disponíveis ao fim da dissertação.

Figura 5 – Imagens comparativas entre dois *torii*. À esquerda, na ilha de Miyajima, no Japão; à direita no bairro da Liberdade, em São Paulo.



Fonte: James Bolinger e acervo do autor (2018).

Diante dessa multimodal sobreposição cultural e do entrecruzamento incessante de signos entre o Japão e o Brasil, pensamos nos signos estéticos presentes nas obras artísticas como novas camadas de possibilidades (trans)criativas que são geradas em meio a essa explosão oriundas das reconfigurações culturais.

Neste capítulo, discorreremos acerca de muitos elementos-chave para esta pesquisa. Realizamos um panorama introdutório sobre o que toca a tão complexa e polissêmica noção de *yūgen*, recorrendo a autores dos mais diversos. As semióticas de Peirce e de Lotman, bem como as proposições tradutórias de Jakobson, de Plaza e de Campos, constroem os pilares estruturais do que possibilita esta nossa viagem através dos séculos e de diferentes territórios das culturas japonesa e brasileira, tão plurais que são, para narrarmos a história das tantas retraduições pelas quais *yūgen* passa, em diversos espaços, tempos e suportes. É nessa perspectiva de travessia — ou saltos — entre diferentes universos que possibilita a comunicação de ideias e sensações, que realizamos, no próximo capítulo, um percurso pelo Brasil do século XX, com foco em algumas ideias, correntes e movimentos importantes da arte para o contexto da obra de Tomie e Haroldo, além de nos debruçarmos sobre a vida e a obra de ambos.



## CAPÍTULO 2

### Poéticas transculturais em realidades diversas:

#### Contextos artísticos do transcriar

Anos depois, atravessando a ponte tupi-japonesa, a passos oswaldianos, Décio Pignatari concluiu que a arte é sempre o oriente dos signos. Pouco importa de onde veio ou para onde vai. O signo artístico é o signo da criação e da liberdade. Ele rompe o automatismo verbal que durante séculos conduziu o pensamento ocidental para a ilusão de que as coisas só têm significado quando são traduzidas para o mundo das palavras. O oriente dos signos mostra que os antípodas não estavam do outro lado do mundo, mas eram, ao mesmo tempo, o nosso avesso do avesso, do avesso...

Christine Greiner em *Tokyogaqui* (2008, p. 38).

Tendo em mente que nada constrói sua existência de modo autônomo, isolado e independente, logo entendemos que todo texto se faz em relação dialógica com um contexto. Já vimos, com Lotman, que as quase infinitas teias que amarram o que chamamos de cultura podem ser percebidas como uma sobreposição dos mais diversos textos culturais, dentre eles, os artísticos. Se o signo da arte é o da criação e da liberdade, que rompe o automatismo do verbo, como nos aponta acima a pesquisadora Christine Greiner, o que pode surgir das dialogias trazidas por essa liberdade de criação?

É tendo em vista essas ideias que, neste segundo capítulo, discutimos alguns momentos importantes do cenário da arte no Brasil do século XX, a partir dos quais podemos conceber a criação do álbum de gravuras desses artistas transcriadores: a antropofagia, a poesia concreta e o abstracionismo. Seguindo esses tópicos, voltamos-nos, então, à apresentação da vida e da obra de Tomie e de Haroldo, comentando produções e eventos importantes para conceber seu trabalho em conjunto na década de 1990, em um primeiro momento, na publicação do livro *Hagoromo de Zeami* (CAMPOS, 1993), seguido, cinco anos mais tarde, pelo lançamento do álbum *yū-gen*.

#### 2.1. Cenário artístico brasileiro em contexto no século XX

Nesta seção, além de reflexões sobre a antropofagia, a poesia concreta e o abstracionismo, como dito há pouco, tecemos também breves comentários sobre alguns/mas artistas nipo-brasileiros/as e sobre suas produções no decorrer do século passado, de modo a situar minimamente o/a leitor/a nesse tema, infelizmente ainda pouco estudado.

### 2.1.1. *Canibais e devorados virados do avesso*

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. [...] (ANDRADE, 1928)

Se, no primeiro capítulo, discutimos a importância da tradução intersemiótica para refletirmos acerca dos trânsitos estéticos entre sistemas sógnicos, com a antropofagia cultural, a operação tradutora se manifesta de maneira latente no modernismo brasileiro. Inaugurada a partir do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade — do qual acabamos de ler as primeiras frases —, publicado em 1928, no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, essa proposta marca formalmente o início de uma tradição que permeou — e permeia — diversas manifestações artísticas no Brasil, nos mais variados formatos. O texto foi uma consequência direta da Semana de Arte Moderna de 1922, que criticava a importação de ideais estrangeiros, muitas vezes sem sentido de aplicação no contexto brasileiro, e exaltava a valorização de modelos nacionais.

A inspiração inicial da antropofagia (do grego: *anthropos*, ἀνθρωπος, humano; *phagein*, φαγεῖν, comer) remete às histórias contadas pelos europeus sobre os nativos da terra que viria a ser chamada de Brasil. A antropofagia praticada por algumas etnias dos muitos povos originários era vista com um misto de horror e fascínio pelos europeus. Essa prática, no entanto, não tinha como objetivo a nutrição carnal: era um ato ritualístico, segundo afirma Gabriela Reinaldo (2010)<sup>74</sup> a partir de leituras do texto *Des Cannibales* (Os Canibais), do francês Michel de Montaigne (1533-1592). Apenas os considerados fortes eram devorados, com a ideia de que a força física seria então transferida para aquele que ingerisse a carne.

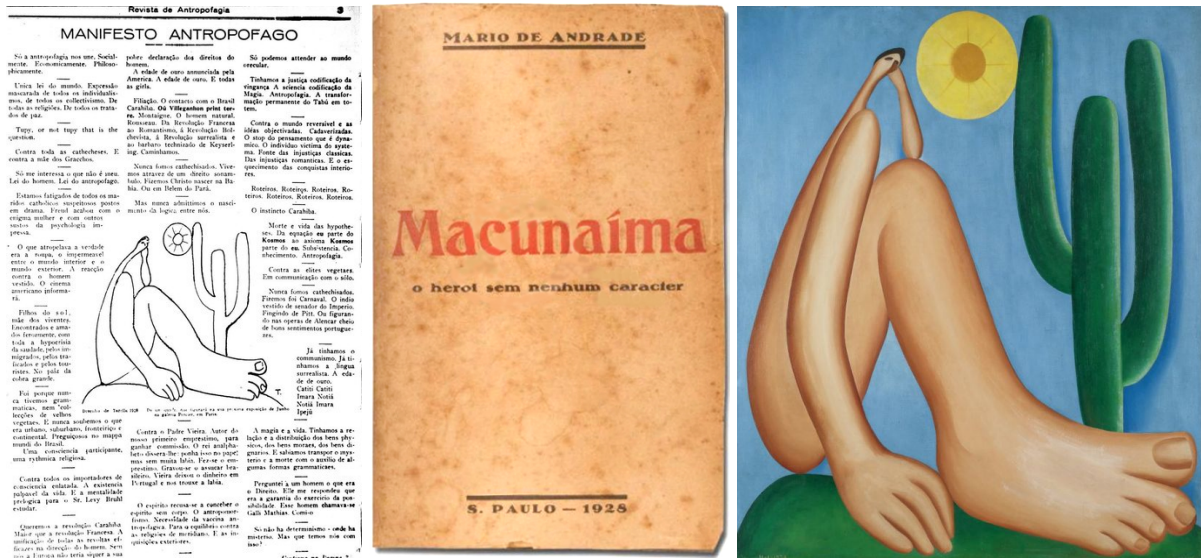
A antropofagia oswaldiana reinventa o tema da devoração do outro. É ao devorar técnicas e temáticas estrangeiras e regurgitar uma arte própria, com elementos nacionais e estrangeiros reapropriados, que o modernismo brasileiro estabelece sua posição na história da arte mundial. As professoras Lilia Schwarcz (USP) e Heloisa Starling (UFMG) apontam<sup>75</sup> que a antropofagia apresentava um processo de deglutição crítica da alteridade. Nesse meio, obras como o romance *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade (1893-1945), e a tela *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral (1886-1973), por exemplo, tornaram-se símbolos do movimento.

---

<sup>74</sup> REINALDO, Gabriela. Fronteiras tradutoras: as ondulações da cobra coral de Montaigne a Caetano. *Ghrebh – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, São Paulo, v.2, n.16, p. 41-65, 2010.

<sup>75</sup> SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Figura 6 – *Manifesto Antropófago* (Oswald de Andrade, 1928), *Macunaíma* (Mário de Andrade, 1928) e *Abaporu* (Tarsila do Amaral, 1928), expoentes da antropofagia e do modernismo brasileiros.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, Unicamp e BBC.

Fazemos referência a esses momentos da arte brasileira por considerá-los pertinentes em relação à expressividade de Tomie e Haroldo. A ideia da antropofagia cultural parece-nos ter certa importância para as criações artísticas de ambos, que expressam plasticamente seus signos construídos por visões plurais de Japão formadas de modos distintos: a primeira, nascida e construída por 23 anos de vivência em sua terra natal; e o segundo, por um interesse acadêmico por descobrir e tentar decifrar essa cultura milenar. Ambos, ao longo de suas carreiras, trabalharam para a solidificação de pontes entre os dois países, pontes estas que se mostraram firmes o suficiente para permitirem o desenvolvimento atual de investigações acadêmicas como esta que aqui realizamos, muitos anos depois de suas mortes.

O pesquisador suíço Rainer Guldin<sup>76</sup> (*Università della Svizzera italiana*), a partir de uma visão externa à cultura brasileira, aponta uma questão pertinente ao indicar esses processos assimilativos da antropofagia cultural como uma possibilidade de multiplicação de vozes, construídas pelas mais diversas experiências:

O canibalismo cultural brasileiro não é apenas uma resposta à experiência do mundo colonial e pós-colonial, mas um modelo que, de acordo com H. de Campos, é capaz de explicar todos os tipos de recombinações, reescritos, traduções e *processos de reciclagem culturais*. Desta forma, o canibal marginalizado transforma-se no *reciclador universal* de uma “civilização planetária politópica e polifônica” (GULDIN, 2007, p. 39, grifos nossos).

<sup>76</sup> Professor de Língua e Cultura Alemã na Università della Svizzera italiana. GULDIN, Rainer. *Devorando o Outro: Canibalismo, Tradução e a Construção da Identidade Cultural*. Ghrebh – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, São Paulo, n.10, p. 29-50, jun. 2007.

É também relevante ressaltar que foi a existência dessas ideias relativas à antropofagia cultural que possibilitaram um ambiente favorável à teorização de Haroldo de Campos sobre a transcrição. Se demoramos o olhar e nos aprofundamos um pouco mais no que dizia o poeta e teórico da tradução, para além das ideias acerca da transcrição, percebemos os inegáveis traços antropofágicos de seu fazer artístico: a curiosidade insaciável por outras línguas e pelas transposições criativas, pela estruturação de um saber composto por constelações múltiplas que se interconectam. Um universo de muitas galáxias no céu da subjetividade motora da criação do novo, de uma tradução nos aponta para uma (trans)criação que tanto privilegia a polifonia de vozes no material, múltiplas, elevadas, potencializadas *ad infinitum*.

### 2.1.2. *No espaço curvo nasce um poeta concretista*

Na continuação dos escritos sobre Haroldo, adentramos agora os terrenos angulares, transversais e imagéticos do concretismo brasileiro.<sup>77</sup> No Brasil, os primeiros passos mais articulados do que se tornou conhecido como poesia concreta foram dados pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos (1931-), juntos do amigo Décio Pignatari (1927-2012). No início da década de 1950, em meio ao cenário de crescente modernização vivido pelo país, findada a ditadura de Getúlio Vargas, os três poetas, à época, estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, passaram a se reunir para conversar acerca das tendências das expressões artísticas da época.

A partir desses encontros, foi criado o grupo Noigandres, que veio a se tornar um dos grandes expoentes da produção de poesia concreta no Brasil, principalmente durante a década de 1950. Formado em 1952 pelos três jovens poetas, o grupo publicou, ao longo de dez anos, cinco volumes de uma revista-livro de mesmo nome, na qual eram reunidos poemas autorais. Segundo a pesquisadora Edna Watanabe<sup>78</sup>, o grupo Noigandres é de grande importância para o estabelecimento do Brasil como participante de um movimento internacional de poesia de vanguarda desde os seus primeiros momentos.

---

<sup>77</sup> Neste trabalho, temos como foco o concretismo que se desenvolveu na linguagem da poesia. Ressaltamos, contudo, a importância do concretismo no Brasil no campo das artes plásticas, com artistas como Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980), dentre tantos/as outros/as, responsáveis, no fim da década de 1950, pela fundação do neoconcretismo brasileiro.

<sup>78</sup> Doutoranda e mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, defendeu, em 2009, a dissertação *Voices das formas na poesia concreta do grupo Noigandres*, à qual recorreremos aqui.

Figura 7 – Os 5 volumes da publicação *Noigandres*, que datam, respectivamente, dos anos 1951, 1955, 1956, 1958 e 1962.



Fonte: Watanabe (2009).

No legado das experimentações poéticas primeiro apresentadas pelo francês Stéphane Mallarmé (1842-1898) em *Un coup de dés* (1897),<sup>79</sup> e, no Brasil, pelo poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999) em publicações da década de 1940,<sup>80</sup> o grupo Noigandres expandiu os horizontes do que significava criar poesia, especialmente com relação à disposição visual das palavras. Sobre o estabelecimento da poesia concreta enquanto arte vanguardista em suas principais características, Augusto de Campos<sup>81</sup> comenta:

Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia *concreta*. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se, no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para esta as palavras são signos enquanto para aquela são *coisas*, aqui essa distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que os *poemas concretos* caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, “verbivocovisual” — é o termo de Joyce — de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamados, à disposição do poema (CAMPOS, 1975, p. 34, grifos do autor).

Essa valorização da forma criada a partir dos signos verbais — forma esta que em si também constitui aqui uma informação estética na linguagem poética — parece se tornar um ponto elementar na construção desse modo de criar poesia. Talvez possamos identificar nisto um ponto precursor importante para a teorização da transcrição por Haroldo anos depois, em relação à intraduzibilidade da informação estética. O apreço pela forma, ainda, surge de

<sup>79</sup> Os três poetas vanguardistas brasileiros tiveram grande absorção das ideias de Mallarmé. É possível identificar a admiração dos irmãos Campos e de Pignatari pelo francês em diversos manifestos sobre a poesia concreta, que o têm como inventor da forma poética mais tarde desenvolvida pelo concretismo.

<sup>80</sup> Augusto de Campos (1975) faz menção aos poemas *O engenheiro* (1945), *Fábula de Anfion* e *Antiode* (1946-1947).

<sup>81</sup> Em *Poesia concreta*, que compõe a coletânea de textos *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960* (1965), de autoria dos irmãos Campos e de Pignatari.

intensos diálogos com a escrita ideográfica que tem origem no continente asiático, onde hoje se localiza a China. Objetividade e autonomia são características do ideograma nas quais os poetas se inspiram. No *plano piloto para poesia concreta* (1958),<sup>82</sup> de autoria dos três fundadores do grupo Noigandres, nos é apresentado:

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaciotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da ideia de ideograma, desde seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual até o sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos. [...] ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1958, online).

Vale ressaltar que esse “plano piloto” dos poetas concretistas é publicado dois anos antes da inauguração de Brasília como nova capital do país, em 1960. Com a iminência da transferência do centro político da nação para uma cidade planejada, cuja área central estava sendo construída no formato de um avião, a noção de organização objetiva do espaço disponível era presente em diversos setores da sociedade brasileira, inclusive nas artes.

Com relação às estratégias tradutórias propostas por Haroldo, Gabriela Reinaldo (2010)<sup>83</sup> também estabelece diálogos entre as propostas do grupo Noigandres e a antropofagia oswaldiana, sobre a qual comentamos há pouco.

O canibalismo de Oswald, subversivo, rebelde e de acento debochado, é revisitado pelo Noigandres. Neste, a luta simbólica contra o neocolonialismo se centra principalmente na discussão entre o que é centro e o que é periferia. Haroldo está interessado na constelação, no sistema de correspondências entre culturas e eras. Há um canibalismo múltiplo e recíproco. [...] Não se deve pensar em termos de primeiro e terceiro mundos, mas de transculturação. A antropofagia oswaldiana é encarada por Haroldo como pensamento da “devoração crítica do legado cultural universal” [...] (REINALDO, 2010, p. 267).

Pensamos ser pertinente comentar também que o movimento do concretismo na poesia não aconteceu única e exclusivamente no Brasil, e tem representantes reconhecidos em diversos países. Para estabelecer brevemente aqui uma ponte com essa vanguarda no Japão, apresentamos o poeta japonês Niikuni Seiichi (新国 誠一, 1925-1977), que trabalhou bastante com a utilização dos ideogramas, propondo processos criativos a partir dos significados e dos

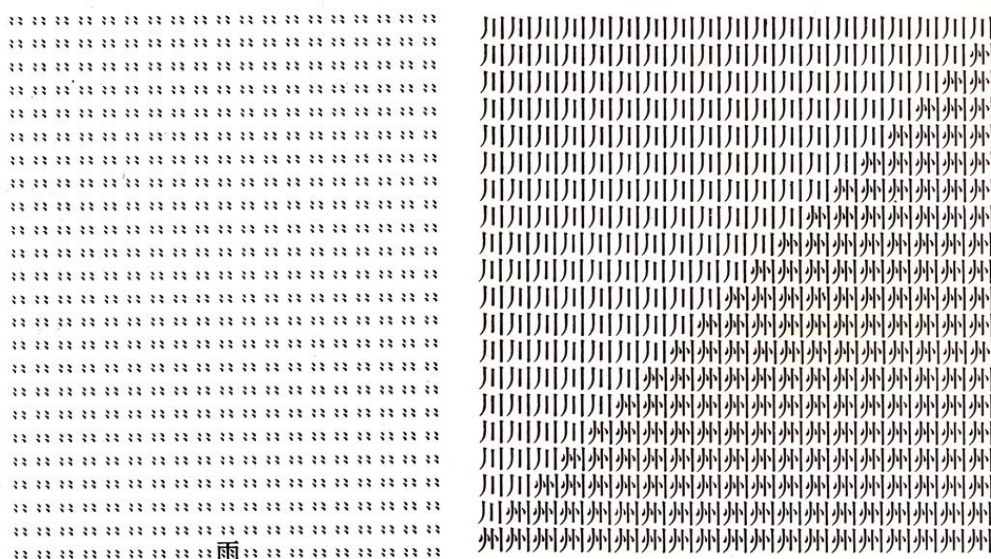
---

<sup>82</sup> Publicado originalmente em *Noigandres 4*, São Paulo, edição dos autores, 1958. Disponível no site *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual* <<https://poesiaconcreta.com.br/texto.php>> Acesso em 15 out. 2020.

<sup>83</sup> REINALDO, Gabriela. *Estômago de ostra – notas sobre processos tradutores em Haroldo de Campos, Vilém Flusser e Guimarães Rosa*. Galáxia (PUC-SP), São Paulo, n.19, p. 263-273, jul. 2010.

elementos formadores do *kanji*.<sup>84</sup> Uma de suas criações mais famosas pode ser contemplada na imagem seguinte (à esquerda). Niikuni faz uso do ideograma 雨 (*ame*) — que, em japonês, significa chuva —, extraíndo os quatro traços internos e replicando-os diversas vezes de modo a criar um efeito visual de gotas caindo. Em um outro exemplo (à direita), o poeta utiliza 川 (*kawa*, rio) e 州 (*su*, restinga)<sup>85</sup> para criar a impressão do local de encontro entre as águas de um rio e a sua margem.

Figura 8 – Obras *rain* (1966) e *river or sand-bank* (1966), de Niikuni Seiichi.



Fonte: Site do *The National Museum of Art, Osaka*.

De volta ao Brasil, percebemos uma forte relação com a poesia japonesa nas transcrições feitas por Haroldo dos poemas de Matsuo Bashō (松尾 芭蕉, 1644-1694), um dos maiores nomes da expressão poética chamada *haikai*, bastante tradicional e importante para a escrita no Japão — Bashō é, inclusive, o tema de uma das gravuras de *yū-gen* que analisaremos de modo mais demorado no próximo capítulo. O *haikai* é uma forma de poesia

<sup>84</sup> *Kanji*, grafado em japonês 漢字 (漢, dinastia Han [da atual China]; 字, caractere), é a palavra japonesa para fazer referência aos símbolos de origem chinesa que foram introduzidos no Japão por volta do século V. Anteriormente um país ágrafo, o Japão se apropriou dos ideogramas realizando a sua própria tradução intersemiótica desse sistema de escrita, mantendo algumas leituras da língua chinesa, ao mesmo tempo em que atribuiu novas leituras com base nas palavras que os japoneses já tinham para se referir às ideias referentes a cada ideograma. A partir dessa incorporação dos caracteres, acabaram sendo desenvolvidos, posteriormente, dois outros sistemas de escrita, chamados *kana*, o *hiragana* (ひらがな, utilizado atualmente, em maior parte, para palavras japonesas) e o *katakana* (カタカナ, comumente empregado para palavras estrangeiras de introdução mais moderna, além de ser também bastante usado para onomatopeias e ênfases). Estes dois são silabários fonéticos, ou seja, cada símbolo representa um som, diferentemente da escrita dos *kanji*, ideográfica, na qual cada unidade representa uma ideia, e pode ter diferentes leituras no Japão, a depender do contexto. A palavra *kanji* é grafada, em alfabeto latino, sem o S final que, no português e em outras línguas latinas, é marcador de plural, pelo motivo de, na língua japonesa, não haver essa marcação, devendo o/a falante orientar-se pelo contexto.

<sup>85</sup> Uma outra leitura mais comum para 州 é *shū*, e seu significado é o de província ou estado.

centrada na síntese: poucos elementos devem ser capazes de comunicar profundas emoções. Com apenas três versos de cinco, sete e cinco unidades sonoras cada, o/a poeta busca uma expressão em palavras do que sente o coração — para fazer referência ao que diz Hattori Tohō (服部 土芳, 1657-1730), um dos discípulos de Bashō, do qual os escritos temos acesso por meio da publicação *Haikai: antologia e história* (2012), de Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti (ambos da Universidade de Campinas).

Uma das mais famosas transcrições de Bashō feitas por Haroldo é a do seguinte poema, cuja tradução proposta por Doi e Franchetti reproduzimos à direita (2012, p. 81):

古池や	<i>furu ike ya</i>	O velho tanque —
蛙飛びこむ	<i>kawazu tobikomu</i>	Uma rã mergulha,
水の音	<i>mizu no oto</i>	Barulho de água.

Haroldo, empregando sua dimensão criativa sobre o ato da tradução, em *Haikai: homenagem à síntese* (2010, p. 62), modifica a estrutura destes versos, dando origem a um novo poema, com a seguinte disposição espacial:

o velho tanque  
 rã salt'  
 tomba  
 rumor de água

Sobre como chegou a este resultado final, Haroldo comenta:

Neste *haikai* de Bashō, talvez o mais famoso do gênero, o eixo da ação está na palavra composta *tobikomu*, formada pela aglutinação dos verbos saltar (*tobu*) + entrar (*komeru*). No original, a transição dos “shots” visuais se faz assim, sem solução de continuidade, de uma tomada para outra, até o remate, que se resume, como numa etapa final de montagem cinematográfica, no rumorejar da água agitada pelo baque de um corpo que saltou e nela imergiu. *Por aqui se pode avaliar a pobreza, para não dizer infidelidade, que haveria numa tradução convencional, que só fixasse a imagem da rã saltando, por exemplo.* Com a “palavra-valise” à maneira joyciana, “saltomba” (fragmentada visualmente por um recurso à cummings de apostrofação, “salt'/tomba”), procurei acompanhar o desenrolar filmico da ideia, “esse desejo de fundir imagem em imagem” que, para D. Keene, caracteriza a poesia japonesa. De outro lado, a textura fônica de “saltomba” não deixa, de certo modo, de responder à de *tobikomu*. Lembre-se o leitor de exemplos como o “Tudo *turbulindo*” (fundindo “turbilhonar” + “bulir”), de Guimarães Rosa (CAMPOS, 2010, p. 62, grifo nosso).

É inegável a rica teia de referências a partir das quais o poeta realiza sua transcrição das palavras de Bashō: James Joyce, E. E. Cummings, Donald Keene, Guimarães Rosa...



Chama-nos a atenção, no entanto, que todos os autores referenciados têm uma formação ocidental — com exceção de Keene, que, em sua carreira, voltou-se completamente ao Japão. A abordagem de Haroldo sobre o *haikai* é, inegavelmente, ocidental — assim como é também este nosso estudo aqui desenvolvido. Cada olhar carrega uma lente própria, única, e é certo que, se desenvolvido por uma pessoa com formação diferente — de outra área do conhecimento ou de outro lugar do mundo —, este estudo traria uma outra visão acerca de todos os elementos sobre os quais tratamos.

Acreditamos que a abordagem de Haroldo para com o ideograma não é mais ou menos válida que outras que priorizem diferentes aspectos da formação desses signos. Poetas ou pesquisadores chineses e japoneses, que desde o início da vida viveram imersos em um contexto cultural de uso diário do ideograma, certamente terão uma visão distinta sobre todo o processo de semiose que pode ser iniciado a partir do *kanji*.

Tais escolhas de Haroldo para esta tradução transcriativa de Bashō, no entanto, são polêmicas e não agradam a todos os gostos. Paulo Franchetti, no livro citado há pouco, é da opinião de que ela rompe com alguns elementos importantes para a construção do *haikai* como poesia. Segundo Franchetti, as transcrições feitas por Haroldo de experiências ocidentais como *Un coup de dés*, de Mallarmé, são de alto nível, uma vez que a proposta transcriativa haroldiana encontra boa interlocução com um trabalho em língua francesa, mais próximo do português. Quando esse processo se desloca para traduzir um *haikai* da língua japonesa, contudo, “que provém de um outro universo de referências, esses pressupostos têm mais efeitos nocivos do que positivos” (FRANCHETTI; DOI, 2012, p. 50). O pesquisador cita, então, o exemplo deste poema do velho tanque e da rã.

Em um comentário em que enfatiza o fato de o *haikai* tratar de qualquer tema e não só dos consagrados e nobres, Tohō cita esses versos de Bashō e acrescenta: “e é esse ruído que a rã faz ao deixar a erva seca para entrar no elemento líquido que é a ressonância própria do *haikai*”. Em outras palavras, Shiki enfatiza a objetividade do poema, realçada pelo despojamento e pela recusa aos tratamentos convencionais do tema; e Blyth enfatiza o enraizamento do texto na atitude do zen ante o universo. Já H. de Campos vai centrar a atenção na “materialidade do signo” e tentar recuperar a composição do verbo “*tobikomu*” (*Tobu* [voar] + *Komu* [entrar]). Por isso, sua tradução apresenta um problema sério: “salt’tomba” é evidentemente trabalhado, pouco discreto, e desequilibra o poema ao concentrar sobre si a atenção do leitor. Em face da poética de Bashō, que sempre demonstrou aversão à mera exibição técnica em *haikai* [...], a utilização de uma “palavra-valise” à James Joyce parece completamente inadequada: o *hokku* de Bashō, célebre por inaugurar a maneira despojada e não simbólica de uma escola que se dizia acessível a crianças e incultos, converte-se em um precioso micropoema ostensivamente trabalhado com agudeza e engenho (*ibid.*, 50-51).

Franchetti argumenta também o que identifica como um segundo problema na tradução haroldiana: a sua interpretação do ideograma. No texto de Haroldo (2010, p. 62), ele propõe uma explicação sobre a montagem de cada ideograma, e tenta interpretá-los também a partir de seus radicais ou elementos individuais, fragmentando-os e buscando sentidos em cada um de seus aspectos. Franchetti, por outro lado — com quem concordamos —, é contrário a uma abordagem desse tipo.

Na grande maioria das vezes, no entanto, o *kanji* não tem papel tão fundamental [no *haikai*] quanto o que lhe empresta a leitura de Haroldo de Campos: uma estrofe de *haikai* tem aproximadamente o mesmo sentido escrita em *kanji* ou em *hiragana* [o silabário fonético] — o *kanji* servindo frequentemente para distinguir os homófonos, e o *hiragana* servindo também frequentemente para valorizá-los. Que não se deve enfatizar excessivamente a importância ideográfica do *kanji* em *haikai* percebe-se também quando se considera que em uma sessão de *renga* os versos são compostos e declamados pelos poetas, sendo anotados a seguir pelo escriba; em um *haiga* (desenho de *haikai*), por outro lado, os *kanji* são escritos de modo “desmanchado” (em que o que conta é o ritmo, o traço geral da letra), de tal forma que os harmônicos já não “vibram contra o olho”, como nos caracteres chineses de Fenollosa (FRANCHETTI; DOI, 2012, p. 51).

Mais uma vez, deparamo-nos com as dificuldades de realizar uma abordagem sobre um aspecto cultural asiático — neste caso, o ideograma — a partir de autores ocidentais que possuem formação e referências pautadas numa visão de mundo que, muitas vezes, não produz um encontro tão frutífero com pensamentos que se desenvolveram de outros modos. Foi este o cuidado que tentamos manter ao longo de nossa abordagem sobre o *yūgen*, no capítulo anterior.

Fizemos este breve desvio para tratar sobre as transcrições haroldianas de Bashō porque pensamos ser pertinente evidenciar como essas escolhas na tradução são complexas e nada passivas ou tidas como realidades dadas. Enquanto Haroldo critica uma tradução mais literal, Franchetti rejeita um processo transcriativo que busca, com uma abordagem ocidentalizada, entender ou interpretar o *haikai* e o ideograma.

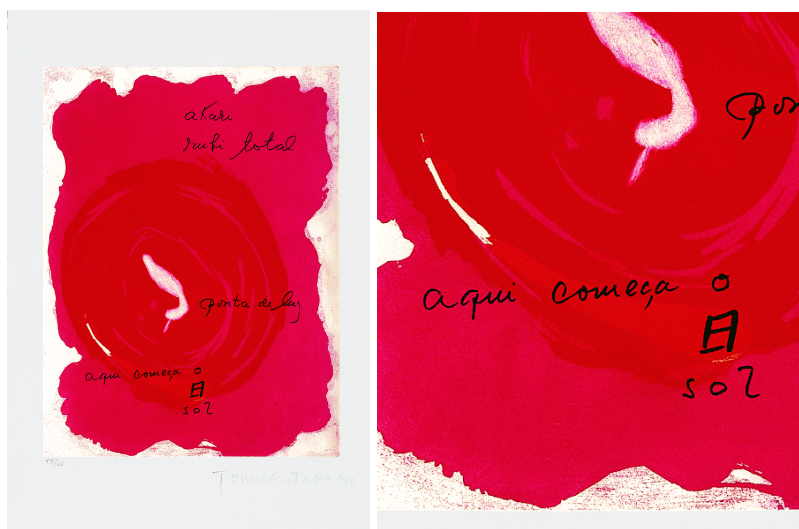
De volta às questões que tocam a escrita ideográfica na produção de Haroldo, podemos observar que aproximações se fazem presentes nas suas criações inclusive literalmente. Na série *yū-gen*, a tendência de valorização da forma no concretismo do poeta manifesta sua presença em diversas gravuras, principalmente com a disposição de *kanji* na escrita dos poemas, que constroem uma linguagem poética verbalmente bilíngue — se pensamos além, numa dimensão também *visual* da linguagem da poesia, temos, então, poliglotismos poéticos, que se transformam e modificam em diversas formas, cores e gestos.

É importante comentar que não acreditamos se tratem de poesia concreta os textos de Haroldo na obra *yū-gen*. Em entrevista<sup>86</sup> ao programa Roda Viva, da TV Cultura, em 1996, o poeta comenta que só considera poesia concreta aquilo que ele produziu até por volta da década de 1960. Há, nos poemas de *yū-gen*, no entanto, uma espécie de eco da fase concretista de Haroldo, especialmente, acreditamos, na questão da organização espacial das palavras no alfabeto latino e nos ideogramas.

De modo a priorizar a estrutura criada por Haroldo e Tomie na obra, sem prejudicá-la ao tentar transcrevê-la aqui, disponibilizamos as gravuras com uma transcrição dos poemas verbais no Anexo A (página 184). Convidamos o/a leitor/a, neste momento, à sua leitura e observação, antes de darmos prosseguimento à discussão apresentada neste capítulo.

De volta às impressões sobre a dimensão concreta impressa por Haroldo na linguagem poética da obra, podemos observar um dos exemplos da utilização do ideograma aliado à escrita em português nos últimos versos do poema *akari*. É particularmente interessante a escolha do poeta para a construção espacial e semântica desse verso, uma vez que é feito um jogo de palavras com o ideograma 日 (*hi, nichi*), que significa sol em japonês.

Figura 9 – Gravura *akari*, com detalhe à direita, série *yū-gen* (1998), de Tomie Ohtake e Haroldo de Campos.



Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

Ao nosso olhar, a inserção da escrita ideográfica parece enfatizar algumas ideias do poeta ao “ecoar” palavras do texto em português. É importante ressaltar também o modo

<sup>86</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=z7eyMRvd5Ag>> Acesso em: 28 ago. 2021.

como os versos são organizados espacialmente. Segundo Augusto de Campos,<sup>87</sup> na poesia concreta, “a própria pontuação se torna desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos de dicção” (1965, p. 18). Essa substantivação do espaço gráfico parece estar presente nas gravuras da série *yū-gen*, que propõem ao/à leitor/a uma estrutura de escrita não completamente linear.

Estruturação não-linear esta que nos parece flertar com algumas propostas sobre a leitura de imagens. Teóricos que pensam questões envolvendo a imagem como linguagem comunicativa, a exemplo de Etienne Samain (Unicamp),<sup>88</sup> discutem a leitura imagética como distinta daquela do texto escrito — evidentemente, não haveria como ser de outra maneira, em se tratando de propostas e modos diferentes de comunicar por meio de signos com suportes diversos.

Ao observar uma imagem, nossos olhos são convidados a passear por ela. Não há, a princípio, uma sequência lógica indicada que devemos seguir para compreender as mensagens proposta por aquele objeto — embora possamos seguir algumas ordens específicas ao observar, por exemplo, uma pintura figurativa, sendo guiados, inicialmente, por figuras de pessoas, animais, objetos etc. No texto escrito organizado em frases, em contrapartida, a sequencialidade é essencial para que as palavras possam se fazer compreendidas, nas línguas europeias, da esquerda para a direita, de cima para baixo; na língua japonesa, por exemplo, no modo tradicional de escrita, de cima para baixo, da direita para a esquerda.

Na série aqui estudada, Haroldo se insere no limiar, na fronteira, no espaço entre línguas, expressões artísticas e linguagens poéticas. Essa fusão entre leitura imagética e verbal, bem como entre o alfabeto latino e os ideogramas, é recorrente em algumas gravuras além de *akari*, em outras quatro ocasiões, das doze que compõem a série: *genji monogatari*, *túmulo em gichu-ji*, *templo de prata (ginkaku-ji)* e *templo de ouro (kinkaku-ji)*.<sup>89</sup>

A gravura *genji monogatari* faz referência à narrativa cuja autoria é atribuída à dama da corte imperial Murasaki Shikibu (紫式部, 978-1014),<sup>90</sup> por volta da primeira década do

---

<sup>87</sup> No texto *Pontos—Periferia—Poesia Concreta*, que integra a publicação *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960* (1965).

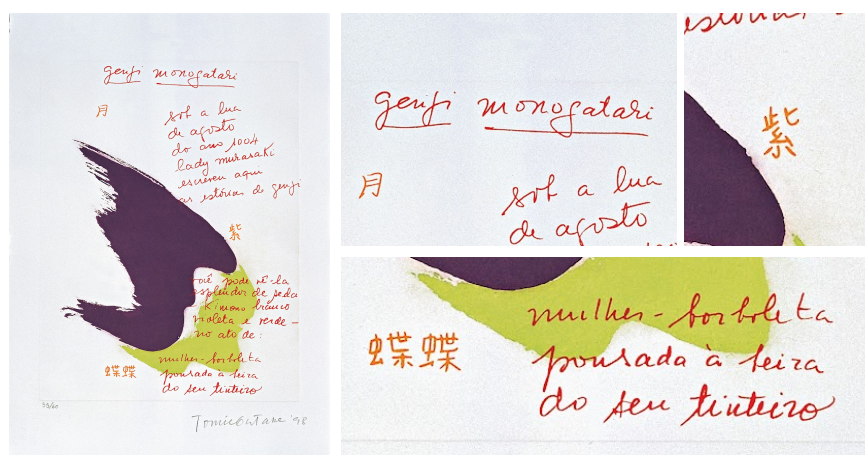
<sup>88</sup> Doutor em Ciências Teológicas e Religiosas pela *Université Catholique de Louvain* (Bélgica) e mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

<sup>89</sup> Na romanização, o ideograma 寺 (*tera*), que significa templo budista, ao fim das palavras, é transcrito “-ji”.

<sup>90</sup> Este é um nome atribuído à autora em documentos da época dos quais se têm registro. Seu verdadeiro nome, no entanto, é desconhecido.

século XI, durante a era Heian do Japão (*Heian jidai*, 平安時代, 794-1185).<sup>91</sup> No poema de Haroldo ao qual nos voltamos aqui, três palavras passam por esse “eco” que rompe a barreira da língua portuguesa, numa transcrição de significação pelo ideograma: 月 (*tsuki*, lua), 紫 (*murasaki*, roxo) e 蝶蝶 (*chōchō*, borboleta).<sup>92</sup> Gostaríamos de chamar a atenção, mais especificamente, para 紫, que rompe o nível verbal e invade as cores escolhidas por Tomie em suas pinceladas. Além da cor roxa, nesse caso, faz-se relevante ressaltar que Murasaki é também o nome pelo qual é conhecida a autora de *Genji*.

Figura 10 – Gravura *genji monogatari*, com detalhes à direita, série *yū-gen* (1998), de Tomie Ohtake e Haroldo de Campos.



Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

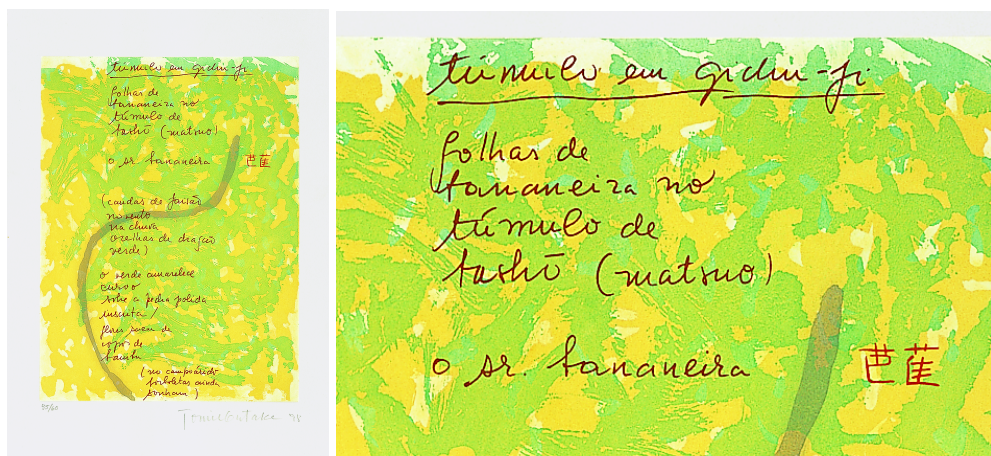
Em *túmulo em gichu-ji*, uma homenagem ao poeta Bashō, sobre o qual comentamos há pouco, Haroldo apresenta mais um jogo interlingual de palavras. Os versos “folhas de / bananeira no / túmulo de / bashō (matsuo) / o sr. bananeira” dão início ao poema. Nesta gravura, Tomie sobrepõe tons de amarelo e verde — não poderíamos deixar de notar: as cores da bananeira e de seus frutos. À direita das palavras “sr. bananeira”, Haroldo escreve os ideogramas 芭蕉 (*bashō*), o nome do poeta japonês. Na escrita, no entanto, é deixado de fora um dos elementos que compõem o segundo *kanji* do nome de Bashō, 蕉, que possui quatro traços na parte inferior — e não constam na obra. Se intencionalmente ou por falta de um conhecimento mais avançado de Haroldo na língua japonesa, não sabemos. Um fato curioso é que os mesmos ideogramas também são utilizados para escrever o nome científico da planta

<sup>91</sup> *Genji Monogatari* (源氏物語), em tradução livre, algo como as Narrativas de Genji, será apresentada melhor no Capítulo 3, no qual abordaremos com maior ênfase as questões envolvendo o texto e sua autora, estabelecendo algumas relações entre estas temáticas e a série *yū-gen*.

<sup>92</sup> Apesar da maneira mais comum de escrever borboleta em japonês ser 蝶々 (*chōchō*), com o segundo *kanji* que indica uma repetição do som do primeiro, a forma utilizada por Haroldo também é reconhecida em dicionários como pertencente à língua padrão.

*Musa basjoo*, um tipo específico de bananeira japonesa. Retomaremos os comentários sobre a relação de Haroldo com a produção de Bashō no próximo capítulo.

Figura 11 – Gravura *túmulo em gichu-ji*, com detalhe à direita, série *yū-gen* (1998), de Tomie Ohtake e Haroldo de Campos.



Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

A partir desses exemplos do uso de *kanji* por Haroldo, percebemos como as possibilidades interpretativas da obra podem ser potencializadas a partir do conhecimento das duas línguas, o japonês e o português brasileiro, para além de uma noção ampla das culturas dos dois países. Tal junção de línguas por Haroldo não é exclusiva das poesias que inspiraram as criações abstratas de Tomie, e estão também presentes em outras criações do poeta, como veremos na seção dedicada a ele, mais à frente, neste capítulo.

Esse aspecto da inserção do ideograma adiciona à obra uma dimensão profícua de produções de sentido, uma vez que parte da escrita ideográfica se desenvolve num limiar entre escrita e representação de imagens: os chamados pictogramas. Por exemplo, a palavra usada para montanha, *yama*, é escrita 山, cuja origem se dá a partir da imagem de uma montanha, 山. Nesse espaço intermediário entre modos de comunicar, Haroldo marca suas escritas plurais sobre as cores de Tomie.

Não diríamos que os poemas da série *yū-gen* são poesia concreta, uma vez que diferem em muitos aspectos das experiências de Haroldo nos anos 1950 e 1960, além do próprio poeta ter comentado no programa Roda Viva, na década de 1990, poucos anos antes da criação das gravuras estudadas aqui, que só produziu poesia concreta naqueles tempos do grupo Noigandres. Podemos afirmar com certa segurança, no entanto, que esses poemas inspirados pela sua viagem ao Japão dialogam bastante com aspectos do concretismo de vários anos antes. Dentre esses elementos dialógicos, poderíamos citar a disposição espacial que age

também como pontuação — algo que Augusto de Campos cita ser uma das características da poesia concreta —, além da relação próxima com o ideograma que, como já vimos, possui uma centralidade para o desenvolvimento dessa vanguarda.

É importante também comentar que esses poemas de *yū-gen* não são os únicos nos quais Haroldo recorre à escrita ideográfica. Em *Lacunae*, uma seleção de textos poéticos de 1971 e 1972, por exemplo, o poeta publica *via chuang-tsé 1* e *via chuang-tsé 2* (CAMPOS, 2000, p. 70-71). Vejamos como, já nessa época, ele fazia uso dessa pluralidade de línguas na construção de sua expressão artística:

**via chuang-tsé 1**

na  
                   gaiola do lá  
 entrar  
   sem que os  
 鳥 pássaros-nomes  
   arrulhem

**via chuang-tsé 2**

recanto  
 onde o  
 canto  
 ex-  
 canta  
  
 o zero  
 zereia  
  
 零 o canto  
 da  
  
 serena  
 serena  
   sereia

No primeiro poema, está presente o *kanji* 鳥 (*tori*, pássaro); no segundo, 零 (*rei*, zero, nadidade). Aqui, assim como em *yū-gen*, os ideogramas ecoam palavras que já constam nos versos em português. Torna-se importante perceber como, quase três décadas antes do lançamento do álbum junto de Tomie, Haroldo já demonstrava esse interesse pela escrita chinesa.

Passemos, então, à outra metade mente criativa da série, a aclamada artista plástica, com suas composições abstratas, que, no Brasil, são referenciadas como parte do movimento artístico do abstracionismo informal, o que torna a conceituação e contextualização desse momento da arte brasileira relevante para melhor compreendermos o contexto do álbum *yū-gen*.

### 2.1.3. O lirismo informal da abstração no Brasil

Com experimentações artísticas que remontam à década de 1910, na Europa, o Abstracionismo se desenvolveu como um movimento extremamente importante de ruptura com a necessidade de *representação* na arte. O pintor russo nascido em Kiev, Kazimir Malevich (1879-1935), conhecido como o fundador do Suprematismo, foi um forte defensor de uma expressão artística não figurativa, livre da obrigação de representar algo. Para ele, “a representação de um objeto (isto é, o objeto enquanto razão de ser da representação) é uma coisa que, em si, nada tem a ver com arte” (MALEVICH *apud* COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 13).

Segundo os pesquisadores Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale (1987),<sup>93</sup> o Abstracionismo é responsável por marcar uma autonomia entre arte e representação, questão que já vinha se desenvolvendo desde o Impressionismo, tendo também como precursores ideias associadas ao Fauvismo e ao Cubismo. Seria, então, a partir das aquarelas abstratas do artista russo Wassily Kandinsky (1866-1944), pintadas ainda na década de 1910, que se iniciaria um movimento de produção artística não figurativa abstrata pelo continente Europeu, que foi se expandindo para outros lugares do planeta, chegando ao Brasil algumas décadas depois.<sup>94</sup>

Para o crítico belga de artes visuais Léon Degand<sup>95</sup>, convidado pelo empresário Ciccillo Matarazzo para ser o primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e organizador da exposição inaugural do museu, *Do figurativismo ao abstracionismo* (1949),

É abstrata toda pintura que não invoca, nem nos seus fins, nem nos seus meios, as aparências visíveis do mundo. Não se invoca nos seus fins, porque ela não tem por objetivo, em nenhum grau, representar aquelas aparências. Não as invoca nos seus meios, porque uma pintura realmente abstrata não é feita por meio de elementos tirados ao mundo exterior, mesmo simplificados, deformados, a ponto de torná-los irreconhecíveis, mas partilhando de linhas, formas e cores, privadas, em *princípio*,

---

<sup>93</sup> No livro *Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

<sup>94</sup> Na década de 2010, o início do Abstracionismo com as obras de Kandinsky tem sido posto em revisão a partir da crescente valorização do trabalho da artista sueca Hilma af Klint (1862-1944), que alguns anos antes do russo já vinha desenvolvendo pinturas que poderiam ser consideradas abstratas. Entre março e julho de 2018, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, foi realizada a exposição *Hilma af Klint: Mundos Possíveis*, que reuniu 130 trabalhos da artista. Para mais informações, ver:

<<https://pinacoteca.org.br/programacao/hilma-af-klint-mundos-possiveis/>> Acesso em 13 dez. 2020.

<sup>95</sup> Em *Do figurativismo ao abstracionismo*, texto que integra a publicação *Abstracionismo; geométrico e informal*, citada anteriormente.



de toda relação de imitação com os objetos pertencentes ao mundo visível (DEGAND, 1987, p. 245, grifo do autor).

Para os/as abstracionistas, seria a subjetividade que daria o tom à criação. A posição do/a artista seria assumida, portanto, a partir de sua própria experiência subjetiva e particular do mundo. No Brasil, esses/as artistas que produziram obras associadas pela crítica brasileira ao abstracionismo informal, segundo Geiger e Cocchiarale, não atuaram em blocos formados, sendo contrários às tendências de associação grupal, uma vez que, reunidos, poderiam-se ditar ideais que extrapolariam a experiência individual. “O Informalismo não produziu discursos de grupo porque a questão da liberdade ocupa um lugar central em sua ação. Sistematizá-las em princípios seria, portanto, profundamente contraditório” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 20).

Olhando para a realidade dos artistas japoneses imigrantes — meio no qual se inicia a carreira de Tomie — percebemos a formação de um grupo não vinculado ao abstracionismo. Devido à relevância para a formação da artista aqui estudada, comentaremos brevemente o caso do grupo Seibi — ou *Seibi-kai*, em japonês. Embora certos artistas de produção abstracionista tenham sido vinculados ao Seibi inicialmente em suas carreiras, entendemos que os seus deslocamentos individuais para o abstracionismo aconteceram já após alguns anos de participação no grupo — no qual, quando entraram, produziam obras figurativas. É relevante ressaltar também que o fator principal de formação do Seibi não foi uma afinidade de técnica ou de formato artístico, mas de identificação étnica dos integrantes, todos japoneses ou com ascendência japonesa. Além disso, foi a própria divergência entre visões no fazer artístico um dos fatores que acabou por encerrar as atividades do grupo na década de 1970, como veremos a seguir.

#### 2.1.3.1. O grupo Seibi e a arte nipo-brasileira

É notável a extensa contribuição de artistas nascidos no Japão e naturalizados brasileiros para o campo do abstracionismo informal — também referenciado como abstracionismo lírico —, como é o caso de Manabu Mabe (1924-1997), Tikashi Fukushima (1920-2001) e Tomie Ohtake. Os três integraram a segunda fase (1947-1971) do grupo Seibi, fundado por, dentre outros, Tomoo Handa (1906-1996), um dos primeiros japoneses a ser reconhecido no meio artístico brasileiro.

O Seibi foi um grupo formado por artistas com origem japonesa que teve sua importância tanto para a comunidade nipo-brasileira paulista quanto para a arte brasileira no século XX, com foco no contexto do estado de São Paulo. Com duas fases de atuação, a primeira teve início em 1935 e foi até 1941, quando teve de ser interrompida face à perseguição sofrida pelos japoneses com a entrada do Japão na Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A criação do grupo veio da necessidade sentida por Handa de existir um espaço para troca de experiências entre artistas japoneses imigrantes, à época, figurativistas. Em artigo publicado no jornal *Nippak Shimbun*,<sup>96</sup> em 17 de abril de 1935, Handa escreve sobre a experiência de ser um artista japonês na “colônia”,<sup>97</sup> convida interessados a participarem da próxima reunião do grupo e comenta sobre a importância de reconhecer o Brasil como morada definitiva.<sup>98</sup>

A primeira fase no Seibi — no pré-guerra — foi marcada por encontros dos membros para discutirem tanto as tendências artísticas vindas da Europa quanto as produções dos associados. Era comum a realização de passeios pelo campo, ao ar livre, que agiam como inspiração para as pinturas. Tomoo Handa, diferentemente de artistas que ingressaram no Seibi após a guerra e migraram para o abstracionismo, como veremos mais adiante, permaneceu figurativista até o fim da vida, sendo um grande defensor de seu estilo, independentemente de “modismos” dos tempos — em suas palavras —, mesmo que isso não o trouxesse grande reconhecimento em vida (TANAKA, 2019).

Com a escalada do conflito bélico de proporções intercontinentais — no qual Brasil e Japão se encontravam em lados opostos —, o preconceito enfrentado pelos imigrantes japoneses em terras brasileiras foi crescendo, bem como a restrição de seus direitos enquanto

---

<sup>96</sup> Um dos principais jornais voltados para a comunidade japonesa no Brasil, sua primeira edição foi publicada em 1916. O trabalho da professora Monica Okamoto (UFPR) e da pesquisadora Yukako Nagamura (Universidade Sofia, Japão), especialistas em imigração japonesa, é bastante elucidativo acerca da imprensa dos japoneses em terras brasileiras. Ver OKAMOTO, Monica; NAGAMURA, Yukako. *Burajiru Jihō (Notícias do Brasil) e Nippak Shimbun Jornal Nipo-brasileiro*: os primeiros tempos dos jornais japoneses no Brasil (1916-1941). *Revista Escritos*, (S.l.), ano 9, n. 9, 2016, p. 147-179.

<sup>97</sup> A palavra colônia é comumente usada para fazer referência à comunidade de japoneses no Brasil. Isto é evidenciado por diversos aspectos culturais como, por exemplo, a variante linguística surgida a partir do contato do idioma japonês e do português brasileiro, que é chamada *Koronia-go* (コロニア語, língua da colônia).

<sup>98</sup> “Queremos formar a nossa cultura. Temos de abandonar a ideia de que o Brasil, para nós, é um lugar de residência temporária, apenas para o trabalho. É desejável que surjam não apenas pintores, mas também músicos e escritores. Nós, que crescemos aqui destinados a ter apego por esta terra, sempre sonhamos com isso. Para fazer a arte nascer, é necessário um ambiente que lhe permita completar-se. Para os pintores, será muito vantajoso e encorajador ter amigos com quem se pode conversar, criticar, inspirar-se, consolar-se. Sentíamos falta de oportunidades para nos encontrarmos com colegas que estão espalhados por outras regiões. Resolvemos, a todo custo, fazer encontros e constituir um grupo.” (HANDA, 1935 *apud* TANAKA, 2019).

indivíduos. A partir da entrada do Japão na guerra, em 1941, a continuidade das reuniões do Seibi se tornou insustentável, e as atividades do grupo foram suspensas (TANAKA, 2019). Nessa época, os japoneses foram proibidos de se reunir em grupos. Jornais e escolas foram fechados. Artistas, professores/as, jornalistas e diversos outros profissionais trabalhavam como podiam, muitas vezes, escondidos, tentando manter viva a memória e os ensinamentos do país de origem para as novas gerações de descendentes. Segundo o pesquisador de arte nipo-brasileira Tanaka Shinji (2019),<sup>99</sup> a época foi marcada por violência e repressão para os japoneses no Brasil, quando sequer podiam ser vistos conversando em sua língua materna, sob a ameaça de serem presos.<sup>100</sup>

A retomada das atividades do Seibi só aconteceu dois anos após o fim da guerra, em 1947. Nesta segunda fase, que durou até 1971, novos artistas passaram a integrar o grupo. Os novos membros eram tanto imigrantes recentes, do pós-guerra, quanto do pré-guerra, mas que só então ingressaram na organização. Essas novas personalidades, que incluem Mabe, Fukushima e Ohtake, mas também Flávio Shiró (1928-) e Kazuo Wakabayashi (1931-), dentre tantos outros, representaram algumas mudanças na maneira de ver e de pensar as expressões artísticas, como veremos a seguir.

Durante essa fase do grupo, foram organizados diversos salões com premiações para artistas, totalizando, segundo a professora Maria Cecília Lourenço (1995),<sup>101</sup> 14 eventos, que aconteceram entre os anos de 1952 e 1970, sendo em seguida continuados pelos Salões Bunkyo. Foi em um desses eventos que se tornou ainda mais evidente as diferenças internas do grupo, não apenas em estilo, entre figurativistas e abstracionistas, mas também entre gerações. Em sua tese de doutorado, a professora Maria Fusako Tomimatsu (2014)<sup>102</sup> comenta

---

<sup>99</sup> TANAKA, Shinji. *História da arte nipo-brasileira*. São Paulo: Hucitec, 2019.

<sup>100</sup> Diante dessa realidade vivida pelos imigrantes, torna-se pertinente ressaltar, ainda, a seletividade do preconceito especificamente contra os japoneses. Embora imigrantes italianos e alemães também fossem originários de países do Eixo, inimigos do Brasil na guerra, estes não tiveram os direitos cerceados como aconteceu com os nipônicos, numa evidente ideologia racista do Poder brasileiro, subserviente às nações europeias. Se, de um lado, no entanto, os japoneses fora de seu país de origem sofriam as duras repressões do Estado brasileiro e de outros países como o estadunidense, na Ásia, o poderio bélico do império japonês expansionista abria feridas profundas em muitos países, como é o caso das centenas de milhares de mulheres coreanas, chinesas, taiwanesas, dentre muitas outras nacionalidades, que foram sequestradas e submetidas à escravidão sexual. Mais informações acerca dessas mulheres escravizadas podem ser lidas em <[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/12/151228\\_escravas\\_sexuais\\_japao\\_rs](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/12/151228_escravas_sexuais_japao_rs)> Acesso em 26 out. 2020.

<sup>101</sup> Professora titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, no artigo *Originalidade e recepção dos artistas plásticos nipo-brasileiros*, publicado na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 39, p. 21-37, 31 dez. 1995.

<sup>102</sup> Docente na Universidade Estadual de Londrina (UEL). A segunda fase do Grupo Seibi até a sua dissolução é comentada pela professora a partir da visão do artista Kazuo Wakabayashi, com quem a autora realizou

sobre esse episódio, ocorrido após a 14ª Exposição de Arte, organizada pelo grupo em parceria com o Bunkyo em 1970, que envolveu Kazuo Wakabayashi, um artista imigrante do pós-guerra que passou a integrar o Seibi na segunda fase, e Yuji Tamaki (1916-1979), um dos fundadores do grupo, ainda na década de 1930.<sup>103</sup>

Essa situação de conflito geracional e, de certo modo, desafio da autoridade de um veterano,<sup>104</sup> causou um mau estar no grupo, que já vinha se diversificando em idade e em estilo de produção, chegando a contar com uma centena de membros (*ibid.*). Apesar da dissolução do Seibi em 1971, é importante ressaltar a importância que a organização teve para a formação da carreira artística dos que o integraram. Para alguns que migraram para o abstracionismo, foi local inicial de discussão e formação de suas longas trajetórias enquanto artistas. A participação no grupo foi marcante para o desenvolvimento das carreiras individuais de Mabe, Fukushima e Ohtake, inicialmente figurativistas, que acabaram por construir nomes que furaram a “bolha dos japoneses” na qual esses artistas foram colocados pela visão hegemônica da crítica da época.

A passagem para o abstracionismo se deu de modo gradual, e é possível perceber essa mudança nas obras dos três artistas, ao longo da década de 1950. A estadunidense Mariola Alvarez (2016)<sup>105</sup> é pesquisadora de arte nipo-latino-americana e oferece uma visão estrangeira sobre os processos que caracterizaram o abstracionismo informal no Brasil, especialmente com relação aos imigrantes japoneses. Segundo Alvarez, esse movimento brasileiro, produzido a partir de um contexto transnacional e diaspórico, rompe com uma ideia de arte nacional apenas definida quando em comparação com produções estrangeiras. Especificamente sobre a experiência dos artistas nipo-brasileiros, a professora afirma que

---

entrevistas, na tese de doutorado *Kazuo Wakabayashi: vida e obra de um artista imigrante*, especialmente entre as páginas 147 e 196. A pesquisa foi defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, na USP, em 2014.

<sup>103</sup> “Após o concurso, Wakabayashi relembra que todos saíram para beber e, durante aquele momento de descontração, Tamaki, um artista de feição nervosa, encorajado pelo álcool, desabafa o descontentamento do rumo que tomou a premiação. Wakabayashi lhe dirige, na ocasião, a seguinte pergunta: “Por que não manteve firme a sua opinião, em vez de se lamentar depois do ocorrido?” A pergunta era pertinente, mas ocorre que o queixoso era um dos fundadores do Grupo Seibi, o veterano a que os novatos deviam submissão inquestionável.” (TOMIMATSU, 2014, p. 162).

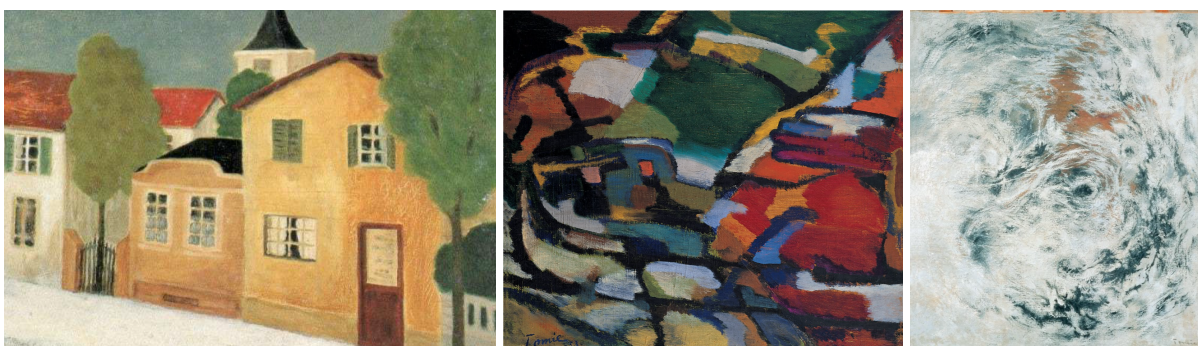
<sup>104</sup> Acerca disso, pensamos ser pertinente comentar sobre um forte traço existente na sociedade japonesa, que tem como regra social o rigoroso respeito aos mais velhos. Essa característica pode ser exemplificada até mesmo na utilização da língua japonesa, que possui flexões verbais específicas para demonstrar respeito com quem se fala, como, por exemplo, a utilização do 敬語 (*keigo*), que poderíamos traduzir como “linguagem de respeito” ou “linguagem honorífica”, e é normalmente utilizada com pessoas hierarquicamente consideradas superiores, como professores/as e chefes.

<sup>105</sup> Professora na Universidade de Temple, Estados Unidos. ALVAREZ, Mariola V. Minor Transnational Brazilian Art: lyrical abstraction and the case of Manabu Mabe. *Third Text*, v. 30, p. 76-89, 2016.

[...] artistas nascidos no Japão dominaram o campo do Abstracionismo Lírico no Brasil. Eles não apenas pegavam emprestado ou copiaram estilos europeus ou americanos, mas formavam parte de uma rede transcultural de artistas que modernizavam as técnicas tradicionais de pintura do leste asiático e inovavam o modernismo caligráfico. Rompendo com o binarismo nacional e internacional que definira a história da arte moderna, o Abstracionismo Lírico brasileiro desenvolveu-se a partir de uma história transnacional de artistas e de arte, e da união de elementos japoneses, brasileiros e europeus para criar uma forma brasileira única de pintura (ALVAREZ, 2016, p. 79).<sup>106</sup>

É com esse contexto que voltamos nosso olhar de modo mais enfático, na segunda parte do capítulo, à produção de Tomie Ohtake, que, mulher, imigrante e sem parentes economicamente abastados — com todas as dificuldades que isso significava na sociedade da época e significa ainda hoje —, ao longo de seis décadas de produção artística, rompeu barreiras e ofereceu uma contribuição imensurável à arte brasileira, especialmente no campo da abstração. Apresentaremos também a trajetória de Haroldo de Campos, que se aventurou por caminhos dos mais diversos, desenvolvendo arte e teorias refinadas que, muitas vezes, caminham de mãos dadas na produção do poeta.

Figura 12 – Pinturas de Ohtake, *sem título* (1952, 38 x 55 cm), *sem título* (1953, 46 x 55cm) e *sem título* (1962, 85 x 75 cm), respectivamente. Evidenciam a migração do figurativismo para o abstracionismo.



Fonte: Google Arts and Culture e Instituto Tomie Ohtake.

## 2.2. Pintora e poeta na experiência transcriativa

Nas páginas a seguir, dedicamo-nos a um panorama acerca de pontos relevantes no que toca a vida e a obra de ambos os artistas estudados aqui, Tomie e Haroldo, mantendo sempre em mente o contexto de criação do álbum *yū-gen*, anos mais tarde.

---

<sup>106</sup> Texto original: Japanese-born, or Nipponese, artists dominated the field of Lyrical Abstraction in Brazil. They did not simply borrow or copy European or American styles; they formed part of a cross-cultural network of artists that modernized traditional East Asian painting techniques and innovated calligraphic modernism.<sup>19</sup> Breaking from the binary of national and international that had defined the history of modern art, Brazilian Lyrical Abstraction developed from a transnational history of artists and art and the coming together of Japanese, Brazilian and European elements to create a unique Brazilian form of painting.

### 2.2.1. Tomie Ohtake: breves recortes da vida e da obra

Figura 13 – Tomie Ohtake nas décadas de 1930, 1960 e 2010, respectivamente.



Fonte: O Globo e Revista Veja SP.

Pintora, gravurista, escultora, nascida no Japão e estabelecida em terras brasileiras aos 23 anos de idade, Tomie Ohtake é um dos maiores nomes da arte no Brasil entre a segunda metade do século XX e o início do século XXI. Devido ao seu amplo reconhecimento nacional como uma das principais artistas do abstracionismo, temos acesso facilitado a um número considerável de textos de críticos de arte e pesquisadores sobre sua vida.<sup>107</sup> É principalmente nesses materiais que baseamos os comentários desta seção, e é também em razão da existência deles que não nos demoraremos em demasia acerca desses pontos biográficos sobre Tomie.

Nascida em 21 de novembro de 1913, no segundo ano da era Taishō (*Taishō jidai*, 大正時代, 1912-1926), em Quioto,<sup>108</sup> Tomie Nakakubo — sobrenome que recebe a partir da família do pai, Inosuke —, cresce em uma família de madeireiros com cinco irmãos mais velhos. No Japão, Tomie tem pouco ou nenhum estudo formal de arte além daquele ensinado na escola. Como mulher japonesa do início do século XX, sua educação era voltada para que cuidasse dos filhos e do marido, reduzindo a possibilidade de desenvolvimento de uma atividade pessoal para além destas socialmente impostas.

<sup>107</sup> Ver ALMEIDA, 2006; FARIA, 2020; HERKENHOFF, 2013; HERKENHOFF, 2014; TANAKA, 2019; e a página biográfica no site do Instituto Tomie Ohtake, disponível em <[https://www.institutotomieohtake.org.br/o\\_instituto/tomie\\_ohtake](https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/tomie_ohtake)> Acesso em: 27 ago. 2021.

<sup>108</sup> Capital imperial do Japão entre 794 (início da era Heian) e 1868 (fim da era Edo).

Tomie, junto de um de seus irmãos, viaja de navio ao Brasil em 1936, para visitar outro irmão, Masutaro Nakakubo, que já morava em terras brasileiras.<sup>109</sup> Com o início dos conflitos no Oceano Pacífico que resultaram na entrada do Japão na Segunda Guerra Mundial, em 1941, Tomie acaba permanecendo em São Paulo, onde conhece o japonês também imigrante Ushio Ohtake, com quem se casa, adota o sobrenome e tem dois filhos, Ruy (1938-2021) e Ricardo (1942-).

Em 1951, aos 39 anos de idade e após seus filhos já não serem mais crianças pequenas, Tomie permite-se adentrar o universo das tintas, telas, formas e cores vibrantes, que viriam a se tornar uma de suas características mais memoráveis. Neste primeiro momento, suas experimentações são figurativas, como assim eram também muitas das obras de pintores nipo-brasileiros integrantes do grupo Seibi, do qual a artista participou na segunda fase, no pós-guerra, a exemplo dos muitos quadros de Tomoo Handa, sobre o qual comentamos brevemente há pouco.

As produções mais figurativas de Tomie, no entanto, estão presentes apenas nesse momento inicial. Logo sua preferência migra para o abstracionismo, no qual firma sua base e permanece até o fim da vida, muitas décadas depois. A jovem de Quioto que escolheu o Brasil vive uma carreira ascendente nos anos que se seguem. Suas pinceladas firmes, atentas e precisas trazem à luz centenas de obras das mais diversas em cortes, tamanhos e elementos.

Tomie falece em fevereiro de 2015, à época, com 101 anos e uma produção fruto de mais de seis décadas de trabalho incansável. Sua conexão com a arte era tamanha que, mesmo debilitada pela idade, continuou produzindo até suas últimas semanas de vida. Seu legado é extenso — pinturas, gravuras, esculturas, cenários de ópera<sup>110</sup> — para a história da arte não apenas dos artistas de origem japonesa, mas para a arte brasileira também de modo mais amplo, meio no qual a artista se inseriu e conquistou espaço de destaque.

Dentre os muitos momentos marcantes em sua carreira, destacamos inicialmente o mês de outubro de 1988, quando acontece uma exposição de suas obras no Museu de Arte Hara (*Hara Bijutsukan*, 原美術館), em Shinagawa, Tóquio. É importante perceber esse

---

<sup>109</sup> Segundo dados do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil, a jovem Tomie partiu do arquipélago japonês no dia 16 de outubro de 1936, na embarcação chamada Buenos Aires-Marú, que aportou em Santos (SP) em 28 de novembro do mesmo ano, totalizando um percurso de 44 dias. Informações dessa natureza podem ser conferidas em visita ao Museu, em computadores disponibilizados em uma das salas abertas ao público.

<sup>110</sup> Tomie foi responsável pela criação de dois cenários para o espetáculo de ópera *Madame Butterfly*. A primeira ocasião foi em 1983, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e a segunda em 2008, no Theatro Municipal de São Paulo. Disponível em: <[https://www.institutotomieohtake.org.br/o\\_instituto/tomie\\_ohtake](https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/tomie_ohtake)>. Acesso em 17 dez. 2021.

retorno de Tomie ao Japão enquanto artista premiada no Brasil: seu reconhecimento alcança até mesmo seu país de origem. No mesmo ano, dois meses depois, na celebração dos 80 anos do início do processo de imigração japonesa para o Brasil, a Prefeitura de São Paulo encomenda à artista uma obra, que é então idealizada, produzida e instalada na Avenida 23 de maio, uma das mais movimentadas da capital paulista. A escultura pública consiste em quatro ondas feitas de concreto que representam as quatro gerações de japoneses imigrantes e seus descendentes (*issei*, nascidos no Japão; *nissei*, filhos; *sansei*, netos; e *yonse*, bisnetos).

Figura 14 – Escultura de Tomie Ohtake localizada na Av. 23 de maio, São Paulo, instalada em 1988.



Fonte: Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo.

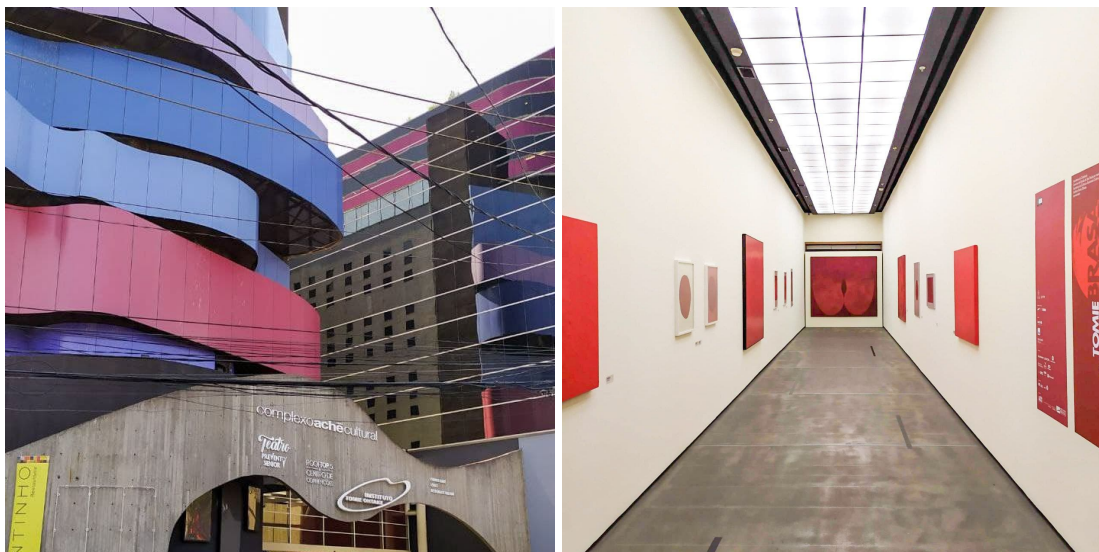
Um outro ponto importante na sua carreira acontece em 2001, quando é inaugurado o Instituto Tomie Ohtake, no bairro Pinheiros, Zona Oeste de São Paulo, que passa a atuar com diferentes núcleos para a realização de mostras nacionais e internacionais de artes plásticas, design e arquitetura, bem como para a promoção da obra da artista. Atualmente, no prédio, uma sala é dedicada permanentemente a exposições que se renovam de tempos em tempos, apresentando diferentes recortes da ampla produção de Tomie. Foi nesta sala que encontramos o álbum *yū-gen*, e lá ele nos escolheu, disparando em nós um encadeamento signífico que acabou tornando-o o objeto central de estudo nesta pesquisa. O Instituto recebe com frequência obras também de outros artistas, muitos deles japoneses e bastante reconhecidos internacionalmente como grandes nomes da arte contemporânea.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> Como foi o caso das exposições *Yayoi Kusama: Obsessão Infinita* (22 de maio a 27 de julho de 2014), de Kusama Yayoi (1929-); *O céu ainda é azul, você sabe...* (1 de abril a 28 de maio de 2017), de Ono Yoko (1933-); e *Murakami Por Murakami* (4 de dezembro de 2019 a 15 de março de 2020), de Murakami Takashi (1962-).



Figura 15 – À esquerda, fachada do Instituto Tomie Ohtake. À direita, sala de exposições das obras de Tomie (exposição *Tomie Ohtake Brasa Rubor*, 2019).



Fonte: Acervo do autor (2019).

Tomie recebeu diversos prêmios ao longo de suas mais de seis décadas de produção. A listagem completa pode ser encontrada no site do Instituto que leva seu nome.<sup>112</sup> Sua obra extensa e diversa estabelece diálogos com elementos tanto brasileiros — devido ao desenvolvimento de sua formação artística — quanto japoneses — devido às suas vivências iniciais em Quioto.

É necessário cautela, no entanto, ao realizar algumas dessas associações com o Japão. Dizer que Tomie, pelo fato de ser japonesa, evoca em sua arte aspectos dessa cultura parece ser um discurso que carrega algumas pré-concepções sobre o que seria cultura japonesa, além de colocar uma artista em uma caixa conceitual, condicionando sua produção a necessariamente dialogar com o Japão, quando, ao nos atentarmos para sua vasta obra, percebemos que Tomie nunca se prendeu à sua terra natal, mas buscou exatamente um desenvolvimento no meio artístico brasileiro e ocidental. Uma de suas maiores inspirações, inclusive, era o trabalho do artista naturalizado norte-americano Mark Rothko (1903-1970).

Portanto, associar a expressão artística de Tomie ao Zen, por exemplo, não nos parece um caminho interessante. O trabalho de Daniela Faria (2020)<sup>113</sup> é bastante elucidativo neste aspecto, principalmente no momento em que a pesquisadora contata Kanazawa Takeshi, curador da mostra que reuniu as obras de Tomie no Museu Hara, em 1988, sobre a qual

<sup>112</sup> Disponível em <[https://www.institutotomieohtake.org.br/o\\_instituto/tomie\\_ohtake](https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/tomie_ohtake)> Acesso em: 27 ago. 2021.

<sup>113</sup> Mostra em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), Daniela defendeu, em 2020, a dissertação *TOMIE OHTAKE MEMÓRIA E GESTO: Inferências sobre o Zen e o Abstracionismo informal através das Pinturas cegas (1959-1962)*.

comentamos há pouco. Faria questiona se Kanazawa identifica algo de Zen na obra da artista, ao que o curador responde:

A Sra. indicou que nas obras da Tomie se nota uma certa influência de Zen Budista. Mas com nossos olhos não distinguimos nada disso, talvez porque o conceito de Zen se assimilou à nossa vida sem perceber durante muitos séculos. A ideia de Zen se considera como uma filosofia que não respeita muito a lógica europeia e o sentido comum do mundo. Naturalmente, essa ideia se aplica muito às atividades culturais e religiosas, também quando se trata da moda de viver em forma correta no Japão (FARIA, 2020, p. 169).

É possível que realizar associações da obra de Tomie com o Zen, ou com o suposto papel das sombras na cultura japonesa — *à la* Tanizaki Jun'ichirō —, ou mesmo ao sincretismo religioso japonês entre xintoísmo e budismo, dentre outras coisas, seja mais algo do olhar ocidental sobre a obra de uma artista que, sim, era japonesa, mas que apresentava uma produção que não necessariamente buscava esse Japão — contrariamente ao modo como muitas vezes nos sugere a crítica de arte sobre seus trabalhos.

No próprio álbum *yū-gen*, percebemos que tal busca pelo Japão se apresenta muito mais pelas mãos de Haroldo, que ativamente busca a cultura desse país como temática em seus poemas, até mesmo nomeando-os a partir de aspectos diversos relacionados, como templos, jardins, obras literárias, poetas etc. Passemos, então, ao contexto biográfico do poeta transcriador.

### 2.2.2. Haroldo de Campos: breves recortes da vida e da obra

Poeta, teórico, professor, poliglota e transcriador, Haroldo Eurico Browne de Campos nasce em São Paulo, em 19 de agosto de 1929.<sup>114</sup> Com escritos acadêmicos e obras artísticas de grande relevância para pensar as possibilidades da linguagem poética e do papel criativo do tradutor em seu ofício, seus livros foram traduzidos por especialistas para línguas como o inglês, o francês e o espanhol.

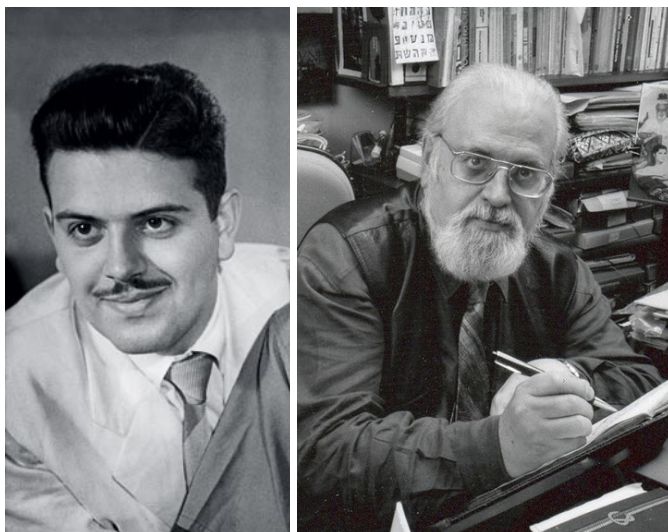
Formado em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo em 1952, Haroldo, ainda durante a graduação, começou a realizar encontros para discutir os rumos artísticos do país junto do irmão Augusto de Campos e do amigo Décio

---

<sup>114</sup> As informações sobre Haroldo neste tópico são apresentadas, em maior parte, a partir das biografias disponíveis nos sites do Centro de Referência Haroldo de Campos e da Enciclopédia Itaú Cultural, disponíveis, respectivamente, em <<https://www.casadasrosas.org.br/centro-de-referencia-haroldo-de-campos/>> e <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21896/haroldo-de-campos>>. Todos os acessos foram realizados em 17 dez. 2021.

Pignatari, dando início ao que logo em seguida se tornaria o Grupo Noigandres, sobre o qual já comentamos alguns tópicos atrás.

Figura 16 – Haroldo de Campos nas décadas de 1950 e 1990.



Fonte: Site Poesia Concreta e German Lorca.

Durante a década de 1940, o poeta publica poemas e traduções em jornais de circulação estadual, para lançar, em 1950, aos 21 anos de idade, seu primeiro livro de poesia, *O auto do possesso*. Os anos seguintes são especialmente marcantes na carreira de Haroldo pelo desenvolvimento do movimento de vanguarda da poesia concreta. No início da década de 1960, são publicadas as primeiras teorizações sobre a transcrição no ensaio *Da tradução como criação e como crítica* (1962). Ainda nessa época, desenvolve projetos com cantores como Caetano Veloso (1942-), Gilberto Gil (1942-), além do artista plástico Hélio Oiticica (1937-1980). É também nesse meio que Haroldo realiza sua pesquisa de doutoramento acerca da obra *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade (1893-1945). No contexto de sua vida pessoal, casa-se com Carmem Arruda, com quem tem um filho, Ivan.

Ao longo da vida, Haroldo é agraciado com sete prêmios Jabuti — e uma menção honrosa —, além de um título de doutor *honoris causa* da Universidade de Montreal (Canadá). Atua também como professor na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde dá início, em 1999, junto da Profa. Dra. Christine Greiner, ao Centro de Estudos Orientais, um grupo de pesquisas voltado aos pensamentos e às formas artísticas da Ásia.

Em agosto de 2003, aos 73 anos, falece em São Paulo.<sup>115</sup> Do século XX, é um dos poetas e tradutores brasileiros mais estudados. Sua ampla fortuna crítica — são diversos os

---

<sup>115</sup> Obituário de Haroldo publicado na Folha de S.Paulo, em 17 de agosto de 2003: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1708200320.htm>> Acesso em 17 dez. 2021.

livros escritos, tanto teóricos quanto artísticos, e, por que não?: teórico-artísticos — inspirou muitas publicações posteriores de estudiosos de sua obra, principalmente na área da poesia e da tradução. Em 2004, seu extenso acervo bibliográfico é doado pela família ao Estado de São Paulo. Passa, então, a funcionar, na Casa das Rosas, localizada na Av. Paulista, o Centro de Referência Haroldo de Campos, cujo acervo soma, na data de realização desta pesquisa, mais de vinte mil volumes, em 34 línguas diferentes.<sup>116</sup>

Dos aspectos da carreira de Haroldo que mais convergem para os nossos interesses aqui — no que da sua obra se relaciona com o Japão —, destacamos alguns momentos. O primeiro deles é a construção da teoria da poesia concreta — publicada em formato de livro em 1975 —, junto de Augusto e Décio, na qual a montagem do ideograma possui um papel central, como já vimos.

Outro marco importante é a publicação da coleção de ensaios *A arte no horizonte do provável* (1969), na qual estão presentes os textos *Haikai: homenagem à síntese; Visualidade e concisão na poesia japonesa*; e *O samurai e o kakemono*. Todos três são centrais para buscar uma compreensão do pensamento de Haroldo sobre o Japão, moldado a partir de seus próprios interesses, que agiram como suas portas de entrada para a cultura japonesa, convergindo, na maior parte das vezes, para as expressões poéticas da escrita.

Em 1977, Haroldo organiza um livro de ensaios, desta vez, completamente voltado à escrita chinesa, que também é utilizada no Japão. *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem* apresenta seis ensaios de diferentes escritores: os estadunidenses Ernest Fenollosa e Samuel Ichiye Hayakawa, o soviético Serguei Eisenstein e os chineses Yu-Kuang Chu e Chang Tung-Sun.<sup>117</sup>

Apresentamos estes exemplos de publicações não com o intuito de desenvolver as ideias apresentadas nos textos, mas com o de ressaltar a importância da poesia japonesa e da escrita chinesa para a fundamentação do pensamento haroldiano em sua arte e no desenvolvimento teórico da transcrição.

Para finalizar este capítulo, comentamos sobre o primeiro trabalho conjunto de Haroldo e Tomie, que antecede o lançamento do álbum *yū-gen* em alguns anos. Vejamos que

---

<sup>116</sup> Disponível em: <<https://www.casadasrosas.org.br/centro-de-referencia-haroldo-de-campos/>>. Acesso em 17 dez. 2021.

<sup>117</sup> Aqui, apenas dois textos são de autoria de Haroldo, intitulados *Fenollosa revisitado* e *Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa*. Em ambos, ele nos propõe uma amarração teórica com as propostas apresentadas pelo pesquisador norte-americano, que foi convidado a proferir palestras no Japão, no início do século XX, logo após a reabertura do país com a Restauração Meiji.

experiência precede as gravuras caligráfico-poético-pictóricas — segundo as próprias palavras do poeta para se referir à obra.

### 2.2.3. *A dança de um manto de plumas sob o brancocinza da lua*

A proximidade de interesses convergentes de Tomie, nascida no Japão e naturalizada brasileira, e Haroldo, nascido no Brasil e apaixonado pelo Japão, leva a uma contribuição imagética da artista plástica à publicação *Hagoromo de Zeami*, lançada em 1993 com uma transcrição feita pelo poeta da peça atribuída ao conhecido ator de teatro *nō* do período Muromachi.

O livro traz também uma tradução interpretativa e mais literal do texto de Zeami, realizada pelas especialistas Darci Kusano e Elza Taeko Doi, e é um marco na carreira de Haroldo no que se refere ao Japão, sendo agraciada com o Prêmio Jabuti em 1994, na categoria Tradução. Não sabemos exatamente, no entanto, até que ponto o seu trabalho foi feito a partir do texto original em japonês antigo e quanto foi realizado a partir das diferentes traduções existentes à época, como a das professoras Kusano e Doi — encomendada por ele —, além de outras para o francês e para o inglês, às quais o poeta se refere no texto introdutório da obra (CAMPOS, 2006).

Na orelha direita da edição de 2006 do livro, Kusano, que no primeiro capítulo nos auxiliou a compreender algumas das muitas ideias relativas ao *yūgen* no *nō*, escreve:

Em 1986, Elza Doi e eu entregamos ao poeta Haroldo de Campos uma tradução interpretativa de *Hagoromo*. Com quase sete séculos de existência, o drama poético *nō*, hoje reputado como teatro de vanguarda, chega a nós na exuberante transcrição de Haroldo de Campos neste *Hagoromo de Zeami* (Prêmio Jabuti de 1993).<sup>118</sup> Que os contemporâneos o leiam como um longo poema, um tesouro pleno de pensamentos renovadores, pois *a vanguarda japonesa intemporal encontra a vanguarda brasileira e juntas apontam para o futuro artístico universal*. E, ao depararem com esse manto de brocado de seda, *se deixem envolver pela tapeçaria de ricas imagens e com o seu yuguen (charme sutil) ascendam ao reino de uma beleza pura* (KUSANO in CAMPOS, 2006, orelha direita, grifos nossos).

Percebamos com maior atenção as palavras de Kusano que nos indicam possíveis caminhos que levaram Haroldo a, anos mais tarde, publicar os poemas do *yūgen: cuaderno japonés*, na Espanha, em 1993, e depois no álbum *yū-gen*, com Tomie. Ao que notamos, desde a tradução de *Hagoromo*, pelo menos, entre as décadas de 1980 e 1990, o poeta vinha sendo

---

<sup>118</sup> Apesar da fonte citar o ano de 1993, preferimos seguir a listagem disponível no site oficial da premiação, que indica o livro como agraciado em 1994. Disponível em <https://www.premiojabuti.com.br/premiados-por-edicao/premiacao/?ano=1994&categoria=7d9de0cb-481e-e811-a837-000d3ac0bcfe> Acesso em 28 ago. 2021.

seduzido pela profundidade sutil e elegante desse elemento estético do Japão. Kusano nos propõe que atentemos ao encontro entre as vanguardas japonesa e brasileira, em vias de um “futuro artístico universal”. Parece falar exatamente sobre o que testemunhamos na obra conjunta de 1998. Além, certamente, da menção direta ao charme sutil da estética *yūgen*, que nos volta o olhar diretamente ao que viria a seguir.

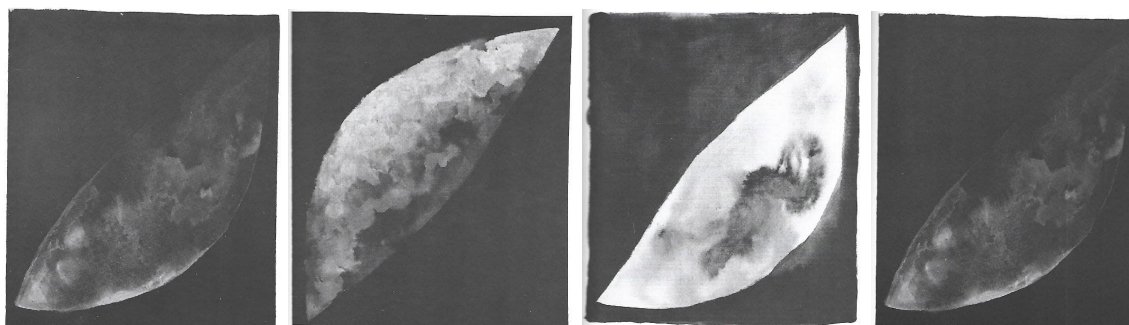
Figura 17 – Haroldo de Campos e Tomie Ohtake à época do lançamento de *Hagoromo de Zeami*, em 1993.



Fonte: Programa Roda Viva TV Cultura.

Em *Hagoromo de Zeami*, a contribuição de Tomie acontece com a inserção de quatro composições, que são apresentadas no decorrer das páginas, quase como interlúdios entre diferentes momentos da leitura dos textos traduzidos e das notas de contextualização. Diferentemente do que acontece em *yū-gen*, na qual pintora e poeta trabalham juntos em uma obra assinada por ambos, cada um recebendo a mesma carga de autoria da criação como um todo, aqui, a participação de Tomie parece estar mais em segundo plano.

Figura 18 – Composições de Tomie Ohtake no livro *Hagoromo de Zeami*, edição de 2006.



Fonte: Campos (2006).

No texto *Haroldo de Campos traduz a magia verbal do teatro Nô*, escrito pelo poeta e tradutor Nelson Ascher e publicado na Folha de S.Paulo em 9 de janeiro de 1994, já podemos

observar as relações que vinham sendo edificadas com o *yūgen* no imaginário de Haroldo.<sup>119</sup> No contato com a obra de Zeami, o poeta foi tornando-se cada vez mais próximo dessa ideia estética tão presente no *nō*, e que floresceu — para fazer referência à noção de flor na obra do dramaturgo japonês — nas doze gravuras posteriores.

Uma outra relação artística entre pintora e poeta pode ser apreciada desde 1998. No livro *Crisantempo: no espaço curvo nasce um* — o mesmo no qual também se encontram os textos poéticos de *yū-gen*, anteriores à contribuição da artista plástica —, Haroldo apresenta uma série de poemas chamada *ut pictura*. Dentre eles, está o que reproduzimos a seguir, intitulado *tsuki* (月, em japonês, lua), uma homenagem a Tomie. Nestes versos, vemos palavras relacionáveis aos poemas que estão tanto na obra *yū-gen* quanto no mesmo livro, além de nos remeter também ao trabalho anterior de Haroldo que contou com a contribuição imagética de Tomie, o livro *Hagoromo de Zeami*, que acabamos de ver.

**tsuki**

o violeta invade  
o brancocinza da lua  
semiluna o azul  
no amarelo da lua negra  
branquiluna barcalua  
vermelha

*tomie ohtake*

enluara o papel :  
na noite nanquim  
a tennin                   vórtice de plumas sereníssimas  
d a n ç a

(CAMPOS, 2004 [1998], p. 123)

---

<sup>119</sup> “Todo poeta tem uma ou mais obsessões. Haroldo de Campos há décadas persegue – ou é perseguido por – um pequeno drama japonês, uma peça *Nô* chamada “Hagoromo” (O Manto de Plumas). Essa obsessão levou-o ao outro lado do mundo, onde escreveu um livro de poemas com temas (temas, desculpem a redundância, não só temáticos como formais) japoneses, “Yugen”, já publicado em espanhol e prestes a sair em português. “Yugen” (traduzível como “charme sutil”) é um termo-chave na estética do *Nô*. A palavra “*Nô*”, que dá nome ao teatro tradicional do Japão, quer dizer, segundo Donald Keene, “talent” (talento), e, de acordo com Royall Tyler (e, salvo engano, Pound antes dele), “accomplishment” (algo como: consumação, arte consumada, realização, perfeição). Mais do que um programa de ação, tradutores, leitores, dramaturgos e, sobretudo, poetas ocidentais do presente século têm visto nesse nome a definição precisa de um resultado estético. [...] A consequência lógica do “Hagoromo” brasileiro é o “Yugen” haroldiano, ambos apontando para “plenilúnio/ plenitude/ perfeição”: *Nô*.” (ASCHER in FOLHA DE S. PAULO, 9 de janeiro de 1994). Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/09/mais!/8.html>> Acesso em 28 ago. 2021. Apesar do texto de Ascher trazer alguns pontos que consideramos elucidativos à nossa discussão, como este que reproduzimos, não concordamos com tudo que afirma, como no momento no qual escreve que “O mérito, porém, de começar a implantar firmemente a literatura japonesa clássica (e algo da moderna) em nossa língua pertence exclusivamente a Haroldo de Campos [...]”. Consideramos essas palavras bastante desrespeitosas, pois desconsideram o trabalho de tradutores e pesquisadores de literatura japonesa no Brasil, que, em 1994, já vinham desenvolvendo trabalhos sólidos de tradução há anos.

Vejamos, em primeiro lugar, a utilização de diversas palavras que dizem respeito ou podem ser relacionadas a cores: violeta, brancocinza, azul, amarelo, branquiluna, vermelho, nanquim. Esse emprego de termos de tal modo nos remete diretamente aos dez poemas presentes em *yū-gen*, dos quais nove trazem, na escrita de Haroldo, nomes de cores. Ainda, neologismos a partir da união de duas palavras em uma só, como em “brancocinza”, está presente também no texto da gravura *matsukaze*, quando o poeta escreve, por exemplo, “moça pinheirovento” ou “quimono roxoprata”.

Essas formações de novas palavras a partir de duas outras é algo recorrente na obra do poeta. Nos casos que remetem a cores, como “brancocinza”, o que percebemos é uma união entre dois signos de tal modo que propõe não um dualismo opositivo, mas uma coexistência na qual ambos são capazes de manter suas características cromáticas de origem, sem mesclar-se. Essa coexistência é algo também bastante importante para a cultura japonesa em diversos aspectos: a utilização dos ideogramas chineses na escrita e a leitura japonesa atribuída a esses símbolos; as negociações entre as assimilações do Ocidente e a celebração de uma cultura tradicional anterior à era Meiji (1868-1912) — e a consequente abertura do país a tais ideias estrangeiras...

Mas talvez o que pode estar de modo mais evidente a uma primeira leitura deste poema *tsuki* é a relação que Haroldo estabelece entre a figura de Tomie e a da *tennin*, o ser celestial do budismo que aparece ao pescador Hakuryō na peça *Hagoromo*, a realizar posteriormente a dança das “ninfas celestiais”, ascendendo “no céu do céu”. Inês Oseki-Dépré, pesquisadora de tradução, autora de textos sobre o poeta e organizadora de coletâneas de suas poesias, sugere uma ligação entre este poema e as criações de Tomie para o livro com a transcrição de *Hagoromo* (figura 18), publicado cinco anos antes, e estabelece ainda uma ponte com o álbum *yū-gen*:

Haroldo de Campos parece se inspirar na ilustração (imagem) do livro, um quarto crescente lunar semelhante, mas não idêntico, aos luars de *Hagoromo*. Pode-se imaginar que o original é em cores, violeta, branco acinzentado, amarelo, negro, vermelho. A pintora aqui é identificada com uma dançarina ou aquela cujo pincel efetua uma dança entre as palavras. O poeta identifica-a ainda à *tennin*, o anjo celeste de *Hagoromo*, cujo manto de plumas é achado por um pescador e que ela vem reclamar. Essa colaboração vai se confirmar com a publicação e mostra do trabalho transcriador conjunto efetuado pelos dois artistas, que deviam já se apreciar e desejar conjugar ambas as performances. (OSEKI-DÉPRÉ in GUERINI; COSTA; HOMEM DE MELLO, 2019, p. 80)

Quanto ao título *tsuki*, que, como apontamos anteriormente, significa lua em japonês, a nós estabelece uma relação com uma história importante do longínquo século VIII no Japão,



registrada a partir de narrativas que eram transmitidas oralmente. Estamos nos referindo ao *Takekoto monogatari* (竹取物語), ou *O Conto do Cortador de Bambu*, que narra a história de um homem que, um dia, em meio à floresta de onde tirava seu sustento, encontra uma garotinha saindo de dentro de um bambu. A partir daí, ele e a esposa passam a criá-la como uma princesa e chamam-na Kaguya. Ao fim do conto, Kaguya, após contemplar a lua repetidas vezes com ares melancólicos, revela-se um ser lunar. Para a tristeza do cortador de bambu e de sua esposa, que a criaram como filha, a princesa informa que seus pais do céu irão buscá-la na próxima lua cheia. Como antecipado, assim acontece, e Kaguya, ao cobrir-se com um manto de plumas celestiais e perder todas as suas lembranças do mundo terreno, deixa a terra, retornando à lua.<sup>120</sup>

A partir desse conto presente no imaginário social, vale ressaltar também que a apreciação da lua é algo que carrega um significado especial tanto no Japão quanto em outros países do leste asiático. Na língua japonesa, essa atividade é chamada *Tsukimi* (月見; 月, *tsuki*, lua; 見, *mi*, ver), e há um evento específico para isso, que acontece no outono — a data varia anualmente, entre setembro e outubro, a depender da noite na qual a lua estará naquela posição e fase específicas —, quando as pessoas vão ao ar livre para apreciar a vista do céu.

Não temos ciência se Haroldo tinha consigo essas referências quando escreveu suas palavras no poema. No entanto, nosso objetivo neste trabalho não é identificar ou apontar o que Haroldo *quis dizer*, mas o que lá está escrito, independente de intencionalidade do autor ou das possíveis referências não citadas diretamente, e que podemos receber e interpretar com nossas próprias referências individuais, como receptores da mensagem artística, dentro do processo comunicativo da obra.

Com este segundo capítulo, apresentamos aspectos importantes para buscar compreender o contexto brasileiro a partir do qual é originado o álbum *yū-gen*, passando pela antropofagia, a poesia concreta, o abstracionismo e a arte nipo-brasileira. Por meio das informações discutidas acerca da vida e da obra dos artistas, temos o intuito de tornar menos nebulosa a relação próxima entre palavras, temáticas e estilos, que já vinham construindo um caminho comum para o que resultou na criação posterior das doze gravuras.

---

<sup>120</sup> Este conto foi traduzido intersemioticamente para a linguagem audiovisual, em 2013, no formato animê, em longa-metragem do diretor Takahata Isao (1935-2018), co-fundador do Studio Ghibli, sob o título *Kaguya Hime no Monogatari* (かぐや姫の物語; no Brasil, *O conto da princesa Kaguya*).

## CAPÍTULO 3

### **Salto modificadores entre universos:**

#### **Transcrições estéticas e culturais em Tomie e Haroldo**

Poetas são aumentadores de universo. [...] Nos espaços de interpenetração antropofágica de competências existe a possibilidade da tradução. E a tradução é sempre a modificação das estruturas. Ela é um salto modificador entre universos.

Vilém Flusser em *Jogos* (1967) apud Gabriela Reinaldo (2010, p. 61).

Nos espaços entre o Brasil e o Japão, nesses saltos tradutórios modificadores dos universos das culturas, entre as linguagens artísticas da poesia escrita e da visualidade, voltamo-nos mais enfaticamente, neste capítulo final, a alguns aspectos estéticos e culturais japoneses presentes no álbum *yū-gen*. Retomaremos alguns comentários iniciais sobre as doze gravuras que compõem a obra, exposta pela primeira vez no ano de 1998, na Galeria Nara Roesler, em São Paulo. Seguindo essas informações contextuais, teceremos comentários relacionando as ideias que identificamos nas imagens e nas palavras com expressividades japonesas, que juntas marcam a superfície do papel serializado.

Ressaltamos, mais uma vez, que nossa intenção é a de buscar o estabelecimento de possíveis diálogos de experiências estéticas e expressividades culturais do Japão com uma obra produzida no Brasil, por dois artistas cujas trajetórias são construídas pela experiência dialógica da transculturalidade. Propomos essa abordagem por não nos parecer profícuo dizer que a produção de Tomie e Haroldo é isto ou aquilo, cristalizando uma manifestação artística em conceitos ou ideias fechadas, uma vez que, em sua própria concepção como arte, a obra sugere uma abertura à complementação pela subjetividade do receptor da mensagem, como já nos sugeriu Umberto Eco.<sup>121</sup>

Nossos comentários aqui dizem respeito ao que essas gravuras/poemas ecoam em nós, fazendo fluir as sensações relativas às categorias da experiência sobre as quais Peirce tanto escreveu. Nossas impressões, são, portanto, fruto da nossa subjetividade enquanto humanos, sendo elas apenas algumas das muitas possibilidades de olhares sobre essa obra.

---

<sup>121</sup> ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

### 3.1. *yū-gen* (1998): elementos estéticos e culturais japoneses transcriados no espaço intermediário

Desenvolvido em um espaço intervalar de hibridismo, o álbum *yū-gen* de Tomie e Haroldo traz gravado em si temáticas vividas e imaginadas de um Japão de templos, jardins, obras literárias, divindades, natureza, teatro e poesia. Nesta seção, apresentaremos alguns desses elementos que entendemos como transcriados na obra, uma vez que esta foi feita por artistas no Brasil, retratando muitas ideias de Japão a partir das suas próprias vivências plurais.<sup>122</sup>

Figura 19 – Álbum *yū-gen* (1998), de Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Fotografias feitas por nós a partir da cópia presenteada por Haroldo a Guita e José Mindlin, em 1998.



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Além da cópia do álbum que encontramos no Instituto Tomie Ohtake, também tivemos acesso a uma outra no acervo da Biblioteca Brasileira (USP), onde a obra é conservada em um tipo de pasta de tecido preto, com os ideogramas 幽玄 (*yūgen*) inscritos em tom

<sup>122</sup> As reproduções fotográficas do álbum em alta qualidade que trazemos aqui foram concedidas pelo Instituto Tomie Ohtake, e estão assinadas apenas pela artista plástica. Outras cópias da obra, no entanto, contêm as assinaturas de ambos os artistas, como a que se encontra no acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, na Universidade de São Paulo, à qual também tivemos acesso para a realização desta pesquisa.

acobreado no centro (figura 19). Um diferencial desta cópia é a dedicatória de Haroldo ao casal Mindlin, dos quais era amigo pessoal e de quem provém o acervo da biblioteca.<sup>123</sup> Na mensagem, o poeta chama a obra de “caligráfico-poético-pictórica”. A sequência das gravuras que encontramos na pasta não foi a mesma observada na exposição no Instituto Tomie Ohtake, *Tomie Ohtake: Poesia se medita* (outubro de 2019 – setembro de 2020), com curadoria de Luise Malmaceda, que visitamos em março de 2020. Essa observação de diversas sequências das gravuras nos leva a crer que os artistas, de fato, não tinham uma ordem específica em mente para elas.

No que diz respeito à ordem de apresentação e análise das gravuras aqui, adotamos uma sequência diferente da organização do álbum presenteado aos Mindlin e também da exposição no Instituto.<sup>124</sup> O contraste na sequência de apresentação se dá por certas associações temáticas feitas por nós entre as gravuras, partindo, a princípio, dos poemas. Realizamos os agrupamentos seguindo critérios pensados com base nos elementos verbais e imagéticos de cada gravura, principalmente de relações entre os temas abordados nos poemas. Entendemos a escolha como um método para estabelecer diálogos entre as peças, dividindo-as em cinco grupos. A numeração individual das gravuras abaixo está de acordo com a da exposição. Comentaremos adiante sobre os temas que as unem. Com isso em mente, a classificação foi a seguinte:

#### **Grupo 1: Introdução do álbum**

1 - 幽玄, *yū-gen*; 2 - este livro é um vôo.<sup>125</sup>

#### **Grupo 2: Registros escritos antigos**

11 - *akari*; 10 - *genji monogatari*.

#### **Grupo 3: Teatro *nō***

12 - dança *nō*; 5 - *matsukaze*.

#### **Grupo 4: Jardins e templos**

3 - *ōsaka*, jardim de pedras; 6 - *ryoanji*; 7 - túmulo em *gichu-ji*;

9 - templo de ouro (*kinkaku-ji*); 8 - templo de prata (*ginkaku-ji*).

---

<sup>123</sup> Haroldo escreve: “Aos caros amigos Guita e José Mindlin, esta homenagem caligráfico-poético-pictórica. Com o abraço de Haroldo de Campos. São Paulo, ‘98” (figura 19, linha superior, à direita).

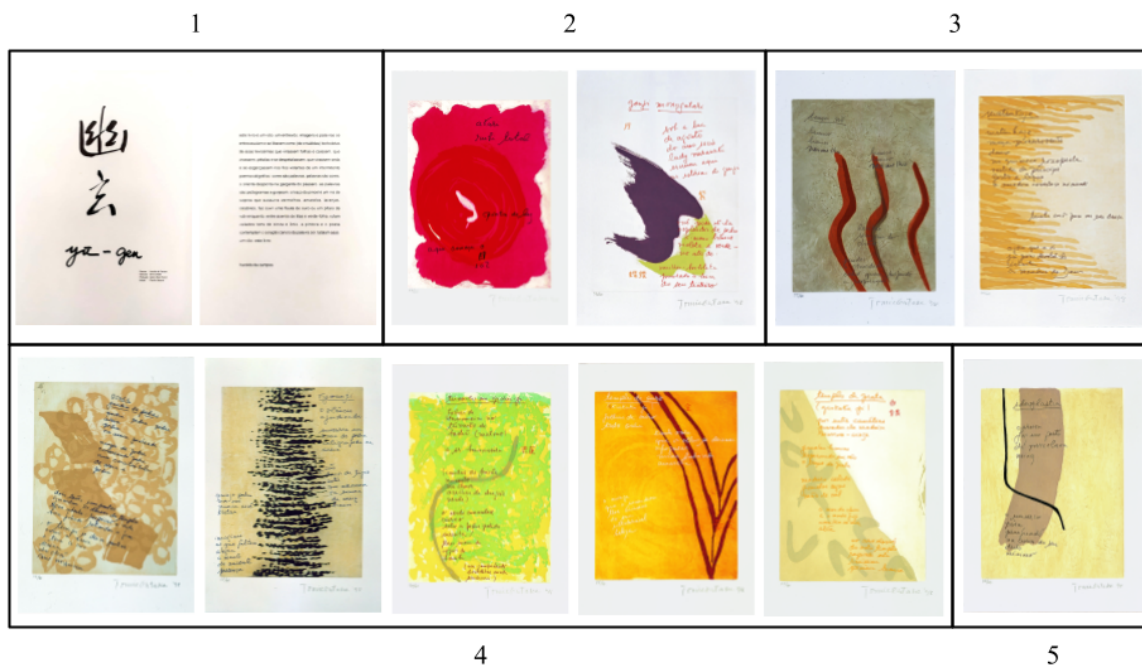
<sup>124</sup> Em entrevista concedida a nós (disponibilizada no Anexo B), Malmaceda afirmou que a ordem escolhida para o espaço expositivo foi a mesma observada no acervo particular de Marcy Junqueira, colecionadora que cedeu as gravuras para a exposição temporária, como já comentamos no primeiro capítulo (nota)

<sup>125</sup> Segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2016, a palavra “voo” é grafada sem acento. No entanto, adotaremos aqui a grafia utilizada por Haroldo, “vôo”, que estava dentro dos padrões da norma ortográfica na época da criação da obra, em 1998.

## Grupo 5: Vida pessoal

### 4 - ideoplastia.

Figura 20 – Álbum *yū-gen* (1998), de Tomie Ohtake e Haroldo de Campos, na ordem de apresentação para análise nesta pesquisa, com segmentação em grupos temáticos.



Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

Além das doze gravuras que compõem o álbum, também estavam presentes na exposição mais doze composições individuais de Tomie. Na entrada do espaço expositivo, uma sala que o Instituto destinou permanentemente à exposição de obras da artista, dois textos escritos recebem o/a visitante — ambos disponibilizados no Anexo 3 desta dissertação. O primeiro é assinado pelo Instituto; o segundo, pela curadora, Malmaceda, que escreve:

Quando Haroldo de Campos convidou Tomie Ohtake para idealizar *yu-gen* (1997)<sup>126</sup>, álbum de gravuras baseado em ensaios concebidos durante viagem ao Japão, o fez por reconhecer um traço fundamental mantido ao longo dos mais de 60 anos de trajetória da artista: *a capacidade de traduzir aspectos da tradição nipônica para uma visualidade artística contemporânea*. Nesse encontro, interessaram ao poeta *as negociações entre construções literárias e plásticas de vanguarda e elementos próprios da cultura milenar japonesa, visíveis nas citações a símbolos da espiritualidade, da dramaturgia e da geografia do país, mas também na forma de construção dos poemas*. Enquanto Haroldo imprime em português certas leituras similares às proporcionadas pela poesia de língua oriental, *adotando técnicas para compensar os aspectos caligráfico-visuais dos ideogramas, como escrever em caixa-baixa e sem pontuação, Tomie encarrega-se de arquitetar os espaços das palavras ampliando os sentidos dos textos por meio de seu arsenal de gestos*

<sup>126</sup> Algumas fontes trazem 1997 como o ano de lançamento da obra. Aqui, adotamos 1998 como padrão tendo em vista: 1) A primeira exposição do álbum na galeria Nara Roesler, em setembro de 1998; 2) A assinatura de Tomie no canto inferior direito das gravuras: *Tomie Ohtake '98*.

*sintéticos, com frequência vinculado à filosofia zen.*<sup>127</sup> O resultado são 12 obras abstratas fundadas em analogia aos textos, sobretudo na escolha das cores e composições, que *reproduzem o sistema literário-imagético do autor* (MALMACEDA, 2019, grifos nossos).

Numa obra na qual texto e imagem se complementam mutuamente, como temos comentado ao longo de todo este trabalho, as possibilidades interpretativas são amplificadas pela existência de mais de uma linguagem artística, na união verbo-visual transcriada em níveis diversos. Em meio às múltiplas possibilidades de olhar, em texto publicado na Folha de S.Paulo, em 7 de setembro de 1998, dois dias antes da abertura da exposição do álbum na galeria Nara Roesler, Haroldo sugere um caminho possível para observação da obra:

Esqueça a gravura e olhe para a arte.  
Esqueça a arte e olhe para a flor.  
Esqueça a flor e olhe para a ideia.  
Esqueça a ideia e você compreenderá o *yū-gen*.<sup>128</sup>

Essa proposta do poeta parece ter inspiração direta nas palavras atribuídas a Zeami:

出来庭（できば）を忘れて能を見よ。[*Dekiba wo wasurete nō wo miyo.*]  
能を忘れて為手（して）を見よ。[*Nō wo wasurete shite wo miyo.*]  
為手を忘れて心を見よ。[*Shite wo wasurete kokoro wo miyo.*]  
心を忘れて能を知れ。[*Kokoro wo wasurete nō wo shire.*]<sup>129</sup>

Para as quais encontramos uma tradução feita pelo próprio Haroldo a partir do autor inglês Arthur Waley<sup>130</sup> — imaginamos que se trate de uma tradução indireta do japonês, passando pelo inglês —, presente na publicação *Hagoromo de Zeami* (2006), que discutimos no capítulo anterior:

Esqueça o teatro<sup>131</sup> e olhe para o *nō*.  
Esqueça o *nō* e olhe para o ator.  
Esqueça o ator e olhe para a ideia (*kokoro*).<sup>132</sup>  
Esqueça a ideia e você compreenderá o *nō*.  
(ZEAMI apud WALEY in: CAMPOS, 2006, p. 24).

<sup>127</sup> Tema comentado no capítulo anterior, com auxílio da pesquisa de Daniela Faria (2020).

<sup>128</sup> Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq07099807.htm>> Acesso em 19 jan. 2022.

<sup>129</sup> Disponível em: <<https://www.ne.jp/asahi/sindaijou/ohta/hpohta/fl-zeami/zeami2.htm>> Acesso em 19 jan. 2022.

<sup>130</sup> Arthur Waley (1989-1966) foi um poeta, tradutor e orientalista inglês. Traduziu para a língua inglesa antologias de poesia japonesa e peças de *nō*, além dos clássicos *Makura no sōshi* e *Genji monogatari*.

<sup>131</sup> A palavra *dekiba* (出来庭), utilizada por Zeami e que Haroldo traduz como teatro, pode portar um sentido mais amplo que este, e, segundo o dicionário online *Jisho* (que a apresenta com o último *kanji* alterado), significa resultado, efeito, performance, sucesso. Neste contexto, parece-nos aproximar melhor da terceira possibilidade, referindo-se à performance do ator. Disponível em: <<https://jisho.org/search/dekiba>> Acesso em 19 fev. 2022.

<sup>132</sup> Faz-se pertinente lembrar que *kokoro* (心), como já exposto em capítulos anteriores, possui um significado complexo e significa uma convergência múltipla entre corpo, mente, alma, coração e sentimento. Tal multiplicidade de sentidos o torna um termo de difícil tradução, assim como *yūgen*. Acreditamos que Haroldo poderia ter ciência dessa complexidade, justificando, desse modo, a inserção da palavra no original entre parênteses, após a sua tradução como “ideia”.

O processo de apreensão do *nō* com todo o corpo — como propõe Darci Kusano (1984) — parece ser também um processo gradual de abstração, ou, nas palavras de Zeami, de esquecimento: *wasurete* (忘れて), forma modificada do verbo *wasureru* (忘れる, esquecer). Um deslocamento entre estados de consciência que uma apresentação de *nō* teria a potencialidade de disparar — essa compreensão se torna evidente tão logo tenhamos assistido a um espetáculo desse teatro tradicional, envoltos na sua aura tão característica, quase onírica — uma ponte entre mundos? Afinal, como vimos, pilares estruturais que constituem o *nō* têm origem no estabelecimento de conexões entre o humano e o divino (KUSANO, 1984).

Ao nos depararmos com o que propõe Haroldo nas palavras publicadas na Folha, podemos entender como cada pessoa terá a sua própria compreensão da obra e da estética *yūgen*, numa experiência muito particular e individual de fruição das gravuras. Com isso em mente, não temos a intenção de buscar um esgotamento desse objeto artístico, uma vez que isso seria impossível. Em se tratando de pesquisa interdisciplinar, entendemos que cada olhar é único, carregado com suas próprias subjetividades e objetividades. O/a pesquisador/a faz uso de seu repertório cultural, social, acadêmico e humano nessas abordagens de identificação de *possibilidades do olhar*, como a que propomos aqui, tornando singular cada experiência de visão e interpretação. Isso faz com que o *outro* possa lançar ao objeto *outros* questionamentos, que geram *outras* ideias e discussões a partir disso, como em qualquer pesquisa acadêmica.

Em nossa abordagem, ao apresentarmos as gravuras, optamos por transcrever os caracteres presentes nos poemas, devido à dificuldade de compreensão de algumas palavras escritas por Haroldo, em termos de caligrafia. Para não interromper o ritmo de apresentação das obras nas páginas a seguir, a transcrição foi disponibilizada para consulta no Anexo A. Como sugestão de percurso, propomos, antes de iniciar a leitura dos comentários sobre cada gravura, que o/a leitor/a observe, no seu próprio ritmo, as transcrições dos poemas ao lado das imagens das gravuras no anexo ao fim do trabalho.

Nas páginas que se seguem, desenvolvemos uma análise da obra em diálogo com estéticas referentes a diversas linguagens da arte e da cultura do Japão, como a caligrafia (*shodō*, 書道), o *nō* (能), o xintoísmo (*shintō*, 神道), o zen-budismo (*zenbukkūyō*, 禅仏教), a inter-religiosidade, o *yūgen* (幽玄), o *ma* (間), o *wabi-sabi* (侘び寂び), a relação verbo-imagética, o *haikai* (*haiku*, 俳句), o *Kojiki* (古事記, Relatos de fatos antigos, 712), as *Narrativas de Genji* (*Genji monogatari*, 源氏物語, década de 1000, Murasaki Shikibu), *O Pavilhão Dourado* (*Kinkaku-ji*, 金閣寺, 1956, Mishima Yukio), além de alguns espaços

físicos comuns ao país, como templos e jardins. Essas expressividades culturais serão discutidas a seguir estabelecendo relações com elementos presentes na obra, e foi tendo-as em mente que segmentamos as gravuras em grupos. Alguns comentários são relativamente extensos, já outros, mais breves, uma vez que cada peça nos tocou e nos levou a refletir sobre aspectos diferentes, com intensidades também distintas.

Quanto às dimensões sobrepostas de palavras e imagens que se transformam e se alternam em nossos acervos imagéticos internos, elas nos fazem pensar em como os artistas tinham domínio não apenas da técnica, mas também do que queriam retratar na obra, em três instâncias diferentes de significação, que relacionamos aqui às três categorias fenomenológicas de Peirce — apresentadas e discutidas no primeiro capítulo.

Estando o ideograma no limiar entre imagem e escrita, olhamos para ele como esse lugar do quase e da possibilidade que a Primeiridade sígnica traz, o signo sob o domínio do ícone. Associamos o ideograma à Primeiridade pois, apesar de ser um símbolo que comunica, completamente formado — e, portanto, já no domínio da Terceiridade — ele carrega em si também uma certa iconicidade latente que não podemos deixar de lado, uma aproximação imagética que pode trazer consigo as sensações relativas à primeira categoria peirceana.

Em seguida, a imagem gestual de Tomie, com sua sutileza e elegância firme, nos remete à Secundidade. Na gravura *genji monogatari*, por exemplo, um índice de borboleta, de mulher-borboleta vestida de quimono, à beira de seu tinteiro. O índice, segundo Peirce, é um signo que aponta para algo, uma vez que o indica. Apesar de ser abstrata, a obra de Tomie pode ser um dispositivo disparador que nos aciona diversas associações com outras imagens — abstratas ou não.

Por fim, os sistemas de escrita — e aqui estão tanto os ideogramas quanto o alfabeto latino — por meio dos quais Haroldo escreve os versos dos poemas são encarado por nós como signos pertencentes à Terceiridade, pelas convenções sociais de significados em torno das palavras que desenvolvem ideias e se tornam capazes de transmitir mensagens, novos signos na mente de quem os interpreta, perpetuando o processo de semiose.

Podemos também associar as categorias peirceanas da existência sígnica à própria experiência da composição de Haroldo e de Tomie, em qualquer uma das gravuras da série. Poderíamos pensar nas *primeiras sensações evocadas* pelas palavras e pelas imagens como pertencentes ao domínio da Primeiridade — assim como as sensações evocadas pelo afloramento da estética *yūgen*. Quase-signos ainda não estruturados que carregam a



potencialidade da pré-existência, além da própria informação estética como referenciada por Haroldo ao citar a poesia de João Cabral de Melo Neto, a exemplo da disposição espacial dos elementos — comentada no segundo capítulo. Na Secundidade, estariam *os signos que vemos*. No processo mental, aqueles que já adentraram o reino da existência, como as ideias — ou imagens mentais, poderíamos dizer — mais estruturadas que são despertadas pelas palavras apresentadas nos versos, mas ainda imediatas, sem tempo para conjecturas. À Terceiridade, pertenceria *todo o restante do processo de semiose* da leitura ou da declamação de um poema, bem como de observação de uma gravura abstrata: a associação em cadeia com outros signos conhecidos, o estabelecimento de conexões, relações com o que é cognoscível, que demanda a passagem do tempo para se efetivar, como já comentamos.

Muitas são as referências na obra de Tomie e Haroldo. Por nosso trabalho buscar, principalmente, uma abordagem sobre a tradução estética, ressaltamos que tratar com profundidade sobre cada uma das muitas linguagens da arte e da cultura japonesa presentes não é nosso foco principal. Disponibilizamos, portanto, em notas de rodapé, referências consideradas por nós pertinentes para uma leitura mais plural e aprofundada sobre esses temas que dialogam com a obra. Passemos, então, à apresentação individual e discussão de cada uma das doze gravuras que compõem essa arte híbrida e transcriada.

3.1.1. 幽玄, *yū-gen*

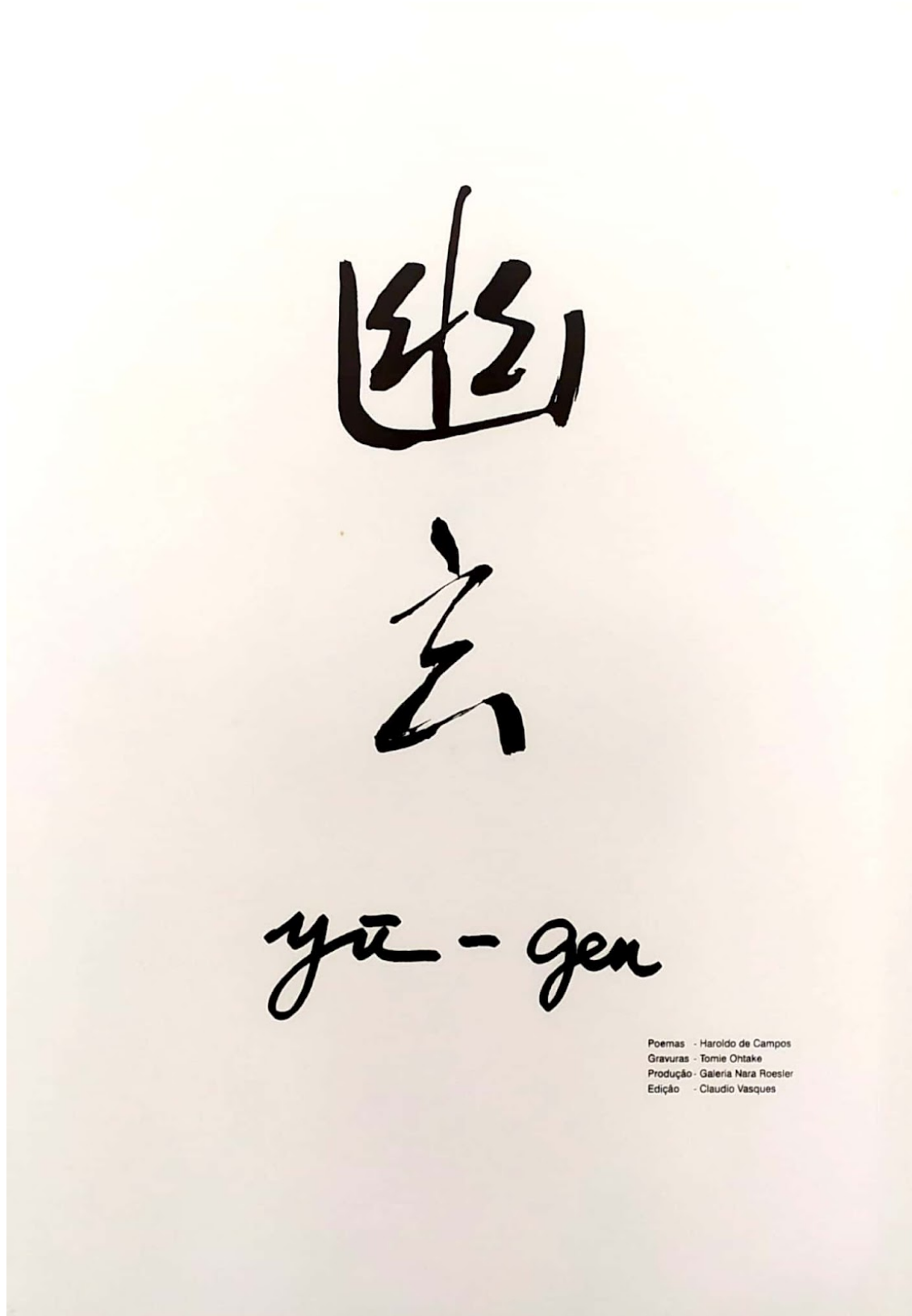


Figura 21 – Álbum *yū-gen* (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura 幽玄 *yū-gen*, com caligrafia de Tomie Ohtake. Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

Ao chegarmos neste momento, depois de atravessarmos páginas, conceitos, autores/as e obras, pode ser que o/a leitor/a ainda esteja se questionando o que realmente há de *yūgen* de modo tão intenso nesta obra para que os artistas tenham sido levados a intitular a série como tal. É um questionamento muitíssimo pertinente, pois, ao chegarmos a este capítulo, nós também seguimos nos propondo a mesma pergunta: afinal, o que realmente há de *yūgen* (estética) em *yū-gen* (obra)?

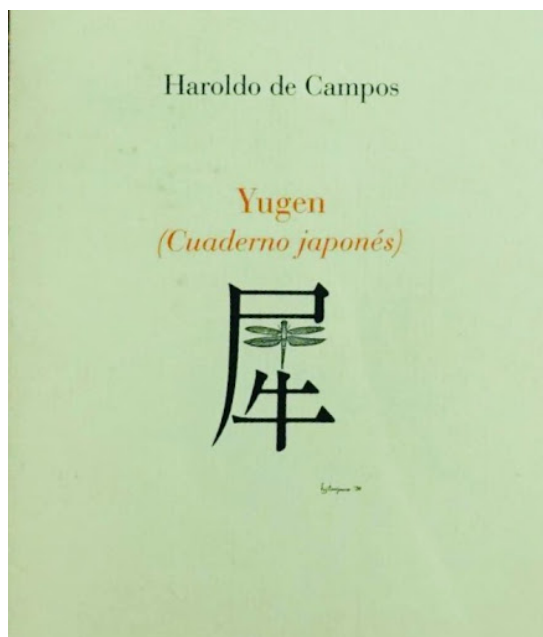
Num primeiro instante, nos voltamos para as cores de Tomie. Os vermelhos, amarelos, verdes, pretos, cinzas... Poderiam essas abstrações cromáticas conter algo que nos remete às ideias de sutileza, charme sutil, profundidade, elegância, dentre tantas outras que vimos no primeiro capítulo como traduções interlinguais possíveis da palavra *yūgen*? E quanto à contribuição de Haroldo? Seus versos contêm respiros enevoados por uma aura mística relacionada ao sutil e ao profundo? E as imagens mentais que elas evocam, individualmente? Seriam representativas dessas ideias?

Propomos aqui pensar em *yūgen* nesta obra não de forma isolada, única, em uma composição de cores ou em um verso de poesia. Parece-nos que Haroldo e Tomie buscam apresentar esse signo num nível mais sutil. Aqui, entendemos esse signo como a sensação evocada pelo conjunto das doze gravuras que compõem a série. Juntas, acreditamos que podem nos remeter a algumas das semânticas que vimos ainda no início destas páginas. Mais à frente, em algumas gravuras, comentaremos sobre um ou outro aspecto que nos remete mais intensa e diretamente a essa estética tradicional discutida aqui. Não diríamos, no entanto, que o *yūgen* transcriado pelos artistas se limitaria a tais momentos pontuais. Ressaltamos: a proposta dos artistas é a de que uma transcrição da estética do charme sutil e da beleza profunda permeia toda a criação — ou pelo menos talvez tenha essa sido a intenção de Haroldo. Aparenta-nos que há, no entanto, também uma certa romantização por parte do poeta, na busca consciente desse elemento em seus poemas. Trataremos dessa percepção ao fim deste capítulo, após as análises individuais das gravuras.

Como mencionado nos dois primeiros capítulos, essa estética pode se manifestar de diferentes maneiras, além de ser passível de diálogo com muitas manifestações artísticas japonesas e também estrangeiras. É importante destacar que o título da série de Tomie e Haroldo vem antes da contribuição da artista plástica à obra. Em 1993, quando Haroldo publicou, na Espanha, seus poemas sobre o Japão, já emergia ali: *Yugen (cuaderno japonés)*.

Sabemos que o poeta tinha algumas referências sólidas no estudo da cultura japonesa que o guiaram nesse aparente primeiro momento de incursão sobre os terrenos de *yūgen*. Em *Hagoromo de Zeami: o charme sutil*, também publicado em 1993, a partir da pesquisa de Sakae Giroux, René Sieffert e Yasunari Takahashi, Haroldo descreve algumas das ideias atribuídas ao signo por esses autores, utilizando-se de palavras como “charme sutil”, “mistério e obscuridade”, “beleza crepuscular e uma metáfora da mente atenta no seu mais profundo grau.” (GIROUX; SIEFFERT; TAKAHASHI *apud* CAMPOS, 1993, p. 25-26)

Figura 22 – Capa do livro *Yugen (cuaderno japonés)*, de Haroldo de Campos, publicado na Espanha (1993).



Fonte: Site biblioteca *La poeteca*.

A inspiração em *yūgen*, evidentemente, não permaneceu apenas nos poemas publicados após a viagem ao Japão. Foi o que levou Haroldo a procurar Tomie para trabalharem juntos na obra que estudamos aqui. Com uma força emergente na criação de ambos, esse signo abriu caminho para se instalar nessa produção, à sua própria maneira.

### 3.1.2. *este livro é um vôo*

este livro é um vôo. um entrevôo. imagens e palavras se entrecasulam e se liberam como (de crisálidas) borboletas de asas levíssimas que virassem folhas e caissem. que virassem, pétalas e se despetalassem, que virassem seda e se esgarçassem nos fios volantes de um intermitente poema caligráfico. cores são palavras. palavras são cores. o oriente desponta na garganta do pássaro. as palavras são pictogramas e gorjeiam. o traço do pincel é um iris de sopros que sussurra vermelhos, amarelos, laranjas. ciñábrios, faz ouvir uma flauta de ouro ou um píforo de rubi enquanto, entre acenos de lilás e verde-folha, rufam velados tons de cinza e ônix. a pintora e o poeta contemplam o coração canoro da palavra cor. tatalam asas: um vôo. este livro.

haroldo de campos

Figura 23 – Álbum *yū-gen* (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura *este livro é um vôo*.  
Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

Nesta segunda gravura do álbum, somos apresentados a um texto introdutório de Haroldo, no qual estão presentes elementos que nos acompanharão por toda a obra. Em um “entrevô”, o poeta nos convoca a uma jornada na qual “cores são palavras e palavras são cores”. Nessa dança poética entre linguagens artísticas, somos convidados a adentrar um universo de constante metamorfose, de impermanência, como borboletas de asas levíssimas que se liberam de suas crisálidas. Instalamo-nos no intervalo, onde nada é apenas um único elemento, mas a comunhão de diferentes possibilidades, nos “fios volantes de um intermitente poema caligráfico”.

Em japonês, muitas palavras que se referem à poesia têm como um dos componentes o ideograma 歌 (*uta*, canção), que é constituído por, dentre outros elementos, 口. Este símbolo, que sozinho pode constituir um ideograma à parte cuja leitura japonesa é *kuchi* (e pode significar boca, entrada/saída, abertura etc), é formado a partir da imagem de uma boca aberta e traz à palavra a ideia de oralidade, fala, discurso... O radical 欠 (*akubi*), posicionado à direita na montagem ideogrâmica, carrega a ideia de boca aberta, bocejo etc, e adiciona mais um nível de diálogo com a oralidade. Alguns dos termos que trazem o ideograma de canção dizem respeito a formas de poesia clássica japonesa, como *waka* (和歌), *renga* (連歌) e *tanka* (短歌). Desse modo, percebemos como a noção de poesia carrega em si, com mais de um elemento evidente, a concepção de algo a ser declamado, proferido, falado. Em reforço a este argumento, o verbo *utau* (歌う) pode significar tanto cantar quanto declamar um poema, a depender do contexto.

Essas observações, aliadas a outros aspectos culturais que temos trabalhado ao longo da pesquisa, nos levam a inferir que, diferentemente do que ocorre em alguns países que desenvolveram uma tradição clássica europeia em relação à música, o Japão, historicamente, não possui uma distinção tão demarcada entre música e poesia.

Não dualização esta que também se ramifica a muitos segmentos da cultura japonesa, como na relação entre palavra e imagem, que dialogam de modo tão próximo nas expressões artísticas visuais como pinturas e gravuras; ou mesmo na formação do ideograma — que, apesar de ter origem estrangeira, a importância da sua visualidade é mantida no Japão, ao se integrar e se perpetuar numa cultura que tanto preza pela relação entre os códigos verbal e imagético.

Podemos, em convergência com essas concepções, estabelecer intercâmbios com a ideia desenvolvida por Haroldo a partir do trabalho do escritor irlandês James Joyce, a do

termo *verbivocovisual*. As pesquisadoras de tradução Célia Luiza Prado e Lenita Maria Esteves (ambas da FFLCH-USP) comentam<sup>133</sup> sobre tal questão:

A proposta de trabalhar de maneira integrada o som, o sentido e a visualidade das palavras, aproximando-se dos ideogramas, ou seja, a organização do texto segundo critérios que enfatizem os valores gráficos e fônicos relacionais das palavras é sintetizada no termo verbivocovisual (PRADO; ESTEVES, 2009, p. 116).

Essa multidimensionalidade do texto — unindo sonoridade, semanticidade e visualidade — que Haroldo relaciona à tradução anda a passos próximos à noção de transcrição desenvolvida pelo poeta. Ainda segundo o que afirmam Prado e Esteves, “A tradução verbivocovisual para o idioma de chegada implica não só um exercício criativo e inventivo, mas também uma leitura crítica dos aspectos que caracterizam e conferem expressividade ao texto fonte.” (*ibid.*, p. 126).

É desse modo que Tomie e Haroldo desenvolvem sua arte, unindo múltiplas dimensões poéticas do fazer artístico, nas gravuras que adentraremos nas páginas a seguir. Neste texto introdutório do poeta, já nos são apontadas as multiplicidades e as transmutações sígnicas que podemos observar no que se segue. “Imagens e palavras se entrecasulam e se liberam [...]”.

Pertinente se torna também, portanto, comentar como as linhas que costuram os códigos verbal e imagético tecem longos fios na história da arte no Japão. Em contraste com as manifestações artísticas ocidentais, principalmente as europeias — que se pretendem hegemônicas ao longo de séculos de historiografia da arte —, as artes visuais japonesas apresentam, desde o período clássico, uma fusão palavra e imagem, numa manifestação muito característica dessas tradições ao longo dos séculos.

O historiador da arte Takashina Shūji (Universidade de Tóquio) dedica um capítulo de seu livro *O que é a beleza segundo os japoneses?*<sup>134</sup> a uma explanação da vasta correlação verbo-imagética em diversos segmentos da arte japonesa, passando por obras tais como textos de sutras budistas escritos sobre representações de pessoas, pinturas zen (*zen-ga*, 禅画) que trazem alguns escritos nas margens do papel, além de usos iniciais de *emoji* (絵文字; 絵, *e*, imagem; 文字, *moji*, letra/caractere), ainda no século XVIII. Introduzimos apenas brevemente essa ampla discussão, cujo desenvolvimento não cabe ser realizado aqui, para argumentar

---

<sup>133</sup> Em *A tradução “verbivocovisual” de Haroldo de Campos*, publicado em *Tradução & Comunicação - Revista Brasileira de Tradutores*. [S.l.], v. 19, 2009, p. 115-127.

<sup>134</sup> TAKASHINA, Shūji. *Nihonjin ni totte utsukushisa to wa nani ka* [日本人にとって美しさとは何か, O que é a beleza segundo os japoneses?]. Tóquio: Chikumashobō, 2015. Também disponível em inglês com o título *The Japanese sense of beauty*. Tóquio: Japan Publishing Industry Foundation for Culture (JPIC), 2018.

como nos parece uma ação aproximada de alguns desses exemplos tão plurais o que Haroldo e Tomie nos apresentam em seu álbum. Passemos, então, aos comentários acerca dessas gravuras.

Figura 24 – *Álbum do Sutra do Lótus em formato de leque*. Século XII. Autoria desconhecida. Templo *Shitennōji*, localizado em Osaka. É possível ver a relação entre imagem e palavra.



Fonte: Takashina (2018).

Figura 25 – Sengai Gibon (1750-1837). Pinturas *zen-ga*. Século XIX. É possível ver a relação entre imagem e palavra.



Fonte: Wikimedia Commons.



3.1.3. akari



Figura 26 – Álbum *yū-gen* (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura *akari*.  
Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

Com uma grande forma de bordas irregulares que nos remete a certa organicidade, como um líquido que escorre e se espalha sobre uma superfície, sem que saibamos exatamente que caminho tomará, observamos aqui, logo de início, uma vermelhidão que invade nosso campo de visão. Sobre um fundo branco, discreto, que mal se deixa observar, o vermelho parece um tanto aquoso, e é complementado no centro por movimentos circulares de um pincel que marca um outro tom mais escuro, puxado para o carmim. No ponto interno dos círculos, um traço em branco, também orgânico, quase vivo, uma “ponta de luz”, exatamente à esquerda do verso do poeta que apresenta essas palavras. A poesia, dividida em três blocos, é posicionada em espaços bastante distintos da gravura (direita superior, direita central e esquerda/centro inferior). Nossos olhos, curiosos, logo são levados à última estrofe, que é enfatizada pela adição do ideograma, pluralizando os códigos verbais presentes.

Iniciamos o percurso pelas dez gravuras que unem pintora e poeta de modo mais evidente com uma questão surgida a partir do que nos propõem os artistas ao fim deste poema *akari*. Afinal, onde começa o sol? Este é um dos signos que têm mais destaque na mitologia e no imaginário simbólico dos japoneses, e para tratar dele propomos uma abordagem pelo caminho das divindades.

O xintoísmo (*shintō*, 神道, 神, *shin*, divindades;<sup>135</sup> 道, *tō*, caminho; ou seja, o caminho das divindades ou o caminho do divino) é um sistema de crenças considerado nativo do arquipélago japonês, ao contrário de religiões introduzidas no país, como o budismo ou o cristianismo, ambos inseridos a partir de textos, monges e missionários estrangeiros. Apesar dessa origem antiga que se relaciona com o animismo japonês, a palavra *shintō* só começou a ser usada no Período Meiji, no contato mais intenso com as nações estrangeiras após os dois séculos de isolamento do Período Edo. As crenças xintoístas são marcadas pelo politeísmo, bem como pela preservação de uma relação direta com a natureza. Segundo essa fé, os *kami*

---

<sup>135</sup> Existe uma discussão polêmica quanto à tradução de 神 (*kami*, ou, neste caso, *shin*) como divindades. Há quem considere esta uma correspondência errônea, uma vez que a própria ideia de divino no Ocidente, de modo geral, diz respeito a outras concepções que talvez não se aproximem de forma satisfatória dos *kami* xintoístas. Para este trabalho, no entanto, manteremos esta tradução pela falta de um termo único melhor. A título de elucidação, no entanto, apontamos para uma possibilidade que nos parece se aproximar de uma definição mais apropriada, apresentada por Shunsuke Sugita (*apud* YONEYAMA, 2019), que, a partir do trabalho do folclorista Nobuo Origuchi, propõe que o *ka* de *kami* significaria “escondido ou invisível”, e o *mi*, “vida”, ou seja, uma tradução mais próxima de supostos primórdios etimológicos da palavra apontariam para a ideia de “vida escondida ou invisível”.

estão presentes nos mais diversos espaços naturais, como numa montanha, nos rios, nas florestas, no mar e até mesmo no sol.<sup>136</sup>

Um dos registros escritos japoneses mais antigos de quem se tem conhecimento é chamado *Kojiki* (古事記, literalmente: narrativas/relatos de fatos antigos), cuja origem é estimada em torno do ano 712. Redigida em língua clássica, essa obra é amplamente considerada a primeira compilação escrita das histórias sobre o surgimento do Japão a partir dos *kami* xintoístas.<sup>137</sup>

Dentre as muitas divindades citadas no *Kojiki*, está o grande *kami* do sol, Amaterasu-Ōmikami (天照大神), nascida do olho esquerdo de seu pai, Izanagi (伊邪那岐).<sup>138</sup> Essa figura feminina é bastante importante para a sociedade japonesa, uma vez que dela supostamente descenderia a linhagem da família imperial, que teria, no imperador, a personificação da ancestralidade divina.

É por meio desse simbolismo que se desenvolvem diversas narrativas do Japão como o país do sol nascente. Esse elemento está presente em vários segmentos culturais, como, por exemplo, no próprio nome do país: *Nihon* 日本 (日, *ni*, sol; 本, *hon*, origem<sup>139</sup>), o país da origem do sol. Na bandeira nacional, que traz um círculo carmesim — representativo do sol — sobre um fundo branco, também vemos a presença desse imaginário originado com Amaterasu.

De volta ao poema de Haroldo, especificamente para o título, *akari*, ao recorrermos novamente ao Dicionário Michaelis Japonês-Português, temos a definição “**akari** 明かり

---

<sup>136</sup> Para aprofundamento no tema, recomendamos o texto *Valores culturais e sociais nipônicos* (2011), de Elisa Sasaki (UERJ), além do livro *Shinto: The Kami Way* (2004), de Sokyō Ono (Universidade Kokugakuin). Pensando numa proposição de olhar intercultural sobre o Xintoísmo por meio da Semiótica da Cultura, com a qual trabalhamos na pesquisa, consideramos pertinente também a leitura do trabalho de Josieldo Pereira, “*Da Terra Vermelha vêm os humanos*”: comunicação Inter-religiosa na semiosfera xinto-budista-cristã de Neon Genesis Evangelion (2019). As referências completas podem ser encontradas ao fim da dissertação.

<sup>137</sup> Uma das traduções mais referenciadas do *Kojiki* para o inglês é do estadunidense Donald L. Philippi (Universidade de Tóquio, 1968). No Brasil, as pesquisadoras Nana Yoshida e Lica Hashimoto, do Centro de Estudos Japoneses da USP, transcriam do original em japonês antigo algumas dessas narrativas na publicação *A origem do Japão: mitologia da era dos deuses* (2018), que traz fotos de obras do artista Carlo Giovani, pequenas esculturas dos personagens feitas a partir de dobraduras e modelagem de diferentes papéis.

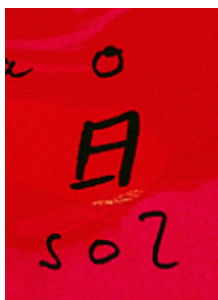
<sup>138</sup> Na mitologia japonesa, os deuses-da-criação, os primeiros seres existentes, que nunca deixaram o Mundo Celestial (*Takama-no-Hara*, 高天原), dão origem a muitas gerações de divindades, dentre elas, Izanagi (masculino) e Izanami (feminina), os *kami* da união. Estes são então incubidos, pelos deuses-da-criação, de criar uma terra sólida sobre a massa disforme que era o mundo até então. Izanagi e Izanami, assim, criam a terra que hoje chamamos de Japão, e dão origem a muitos outros *kami*, dentre eles, Amaterasu. (YOSHIDA; HASHIMOTO, 2018)

<sup>139</sup> Apesar de 本 ser mais comumente utilizado, na língua japonesa moderna, como o ideograma para se referir a livros (*hon*) ou como contador de objetos longos (*hon* ou *pon*), ele também carrega a ideia de origem ou principal, como em *Honshū* (本州), o nome da maior ilha do arquipélago.

*substantivo*: luz; luminosidade; raio de luz; claridade” (BRASIL-JAPÃO, 2016, verbete *akari*). Em japonês, também podemos usar *akarui* (明るい), para atribuir qualidade a uma pessoa. Referir-se a alguém como tal pode significar que aquela pessoa é “iluminada”, em um sentido próximo ao de feliz, como alguém que emana uma boa energia. É relevante ressaltar que o próprio ideograma de *akari*, 明かり, é formado pela união de dois elementos, o do sol (日) e o da lua (月), denotando, inclusive desse modo, tal aspecto de brilho ou luz.

Na obra, vemos algumas correspondências entre essas ideias, como nos versos “ponta de luz / aqui começa o / 日 / sol”, a partir dos quais podemos estabelecer diálogos com os espaços em branco em meio ao vermelho de Tomie. Também o círculo de tom carmesim mais intenso, no centro, pode remeter ao sol. Especificamente quanto aos últimos versos, atentamos para a estrutura espacial segundo a qual são dispostas as palavras:

Figura 27 – Detalhe da gravura *akari*, de Tomie Ohtake e Haroldo de Campos.



Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

A forma como Haroldo escreve o alfabeto latino e o ideograma parece-nos evidenciar uma certa simetria, se traçamos uma linha vertical imaginária no centro da imagem acima. Mesmo a última letra da palavra sol nos remete, além de um L minúsculo, a um tipo de S espelhado: 2. O ideograma de sol também não escapa a essa linha de pensamento acerca do equilíbrio visual, uma vez que faz parte da lista de vários ideogramas que possuem uma simetria vertical, como aponta Takashina Shūji (2015; 2018).<sup>140</sup>

Nessa perspectiva de espelhamento, uma vez que recorremos ao *Kojiki* para pensar a simbologia do sol nesta gravura, não poderíamos deixar de citar os objetos que são considerados os três tesouros imperiais japoneses: o espelho, a espada e a joia *magatama*. Tendo em vista a discussão desenvolvida aqui, destacamos o primeiro, que, segundo afirma a crença, seria o mesmo objeto que teria refletido a imagem de Amaterasu em um dos episódios

<sup>140</sup> Em meio a essa listagem, estão também, por exemplo: 一 (um), 二 (dois), 三 (três), 大 (grande), 中 (dentro, centro), 小 (pequeno), 山 (montanha), 川 (rio), 木 (árvore), 水 (água), 金 (metal), 土 (terra), 東 (leste), 西 (oeste), 南 (sul), 北 (norte), dentre diversos outros.

narrados no *Kojiki*, e simboliza a alma desse *kami*. Todos os três tesouros possuem um significado importante para o xintoísmo e, em correlação, à família imperial japonesa.<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> Segundo as professoras Nana Yoshida e Lica Hashimoto, “O espelho, *yata-no-kagami*, que refletiu a imagem da Deusa-do-Sol, fazendo-a sair da gruta, simboliza a sua alma. Ele se encontra no santuário de Ise, província de Mie, considerado o local sagrado mais importante do Japão. A espada, *kusanagui-no-tsurugui*, está no santuário de Atsuta, província de Aichi. Ela é o símbolo da sucessão imperial: foi encontrada pelo Deus-do-Mar ao retalhar uma das caudas da serpente gigante, que, por sua vez, ofereceu-a à Deusa-do-Sol, que, posteriormente, entregou a seu neto *Ninigi*, junto com o espelho e as contas de magatama. O colar de contas de magatama, *yasaka-no-magatama*, confeccionado para tirar a Deusa-do-Sol da gruta onde ela havia se isolado de tristeza por causa das maldades provocadas por seu irmão, Deus-do-Mar, encontra-se no Palácio Imperial de Tóquio. Trata-se de uma espécie de amuleto que conduzia os deuses ao Mundo Celestial.” (YOSHIDA; HASHIMOTO, 2018, p. 91)

3.1.4. genji monogatari



Figura 28 – Álbum *yū-gen* (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura *genji monogatari*.  
Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

Se na gravura anterior fomos impactados com o vermelho latente acompanhado de poucos elementos textuais, aqui temos o contrário: as cores ocupam menos espaço e o texto se expande acompanhando as cores lado a lado, primeiramente, para então também colocar-se sobre elas. Três ideogramas em cor laranja são posicionados em diferentes pontos da gravura — entremeando dois grandes blocos de texto —, enquanto as palavras no alfabeto latino são grafadas em vermelho, marcando também uma dinamicidade na disposição levemente diagonal. As formas, em roxo e verde limão, expressas por uma unicidade do traço parecem evidenciar uma proximidade da artista com a superfície, como se Tomie estivesse com o rosto e a mão muito próximos da gravura.

Nesta quarta gravura do álbum, temos como temática, desta vez citada diretamente pelo poeta, a obra literária *Genji monogatari* (源氏物語), ou *As Narrativas de Genji*, ainda sem tradução em português brasileiro.<sup>142</sup> Para comentarmos a gravura, apresentaremos uma contextualização básica dessa referência dos artistas.

A criação da obra remonta ao Período Heian (794-1185), quando uma dama de companhia da consorte imperial, com o nome Murasaki Shikibu (紫式部), conhecida como Lady Murasaki — cujo verdadeiro nome permanece desconhecido —, escreveu os 54 capítulos que compõem o que é considerado em diversos meios como o primeiro romance do mundo. O texto teria sido redigido por volta das duas primeiras décadas do século XI, na corte imperial japonesa, à época localizada na antiga capital, *Heian-kyō*, hoje chamada Quioto.

No Japão de Heian, a escrita com *kanji*, ideográfica, era considerada algo masculino, uma vez que a língua chinesa era tida como a da tecnologia e das ideias complexas — que supostamente deveriam ser tratadas a partir do pensamento do homem.<sup>143</sup> Portanto, tendo como autora uma mulher, *Genji monogatari* foi escrito em silabário *kana*, a escrita japonesa desenvolvida a partir dos ideogramas (MORALES, 2003). Atualmente, a versão em japonês amplamente comercializada não traz o texto original de Murasaki — por este último ser uma expressão do que é chamado hoje de língua clássica —, mas uma tradução para a língua moderna falada no Japão, com a exceção de cópias voltadas para a pesquisa, que trazem o texto supostamente original. Esse é um fator importante de ser destacado aqui, pois se trata de

---

<sup>142</sup> Há uma tradução indireta e incompleta em dois volumes em português de Portugal, realizada por Carlos Correia Monteiro Oliveira, publicada em Lisboa, pela editora Relógio D'Água, em 2008. Além dessa, a Editora Exodus também possui uma edição publicada em 2008, esta, completa.

<sup>143</sup> Temos ciência que as relações sociais do uso do *kanji* e do *kana* são mais complexas que isso. Para este momento, no entanto, limitamo-nos a este breve comentário.

um tipo de tradução intersemiótica entre diferentes contextos temporais, embora no mesmo espaço.

No que se refere ao título da obra, o termo *monogatari* (物語), que é comumente traduzido como história ficcional ou narrativa, significa algo além dessas ideias e constitui um gênero literário importante em Heian. Além de *Genji*, um outro expoente famoso desse gênero é o *Taketori monogatari*, sobre o qual comentamos no capítulo anterior. Ao fragmentarmos a palavra para pensar o significado de seus ideogramas, temos *mono* (物, coisa) e *gatari* (語, relacionado a linguagem, palavra, discurso, oralidade), que juntos podemos então traduzir como algo próximo de histórias ou narrativas que possuem a oralidade como um elemento importante.

No decorrer das dezenas de capítulos que compõem essa obra de Lady Murasaki, acompanhamos a saga de Hikaru Genji, um filho do imperador com uma de suas muitas parceiras, mas não a primeira esposa, e assim, portanto, sem direito à sucessão do trono. A história cobre um período de sete décadas, é iniciada em um tempo que antecede o nascimento do protagonista, e se encerra bem após a sua morte, narrando também acontecimentos da vida de seus descendentes. O texto traz muitas informações relevantes sobre a organização social da corte imperial, inspiradas na realidade vivida por Murasaki.

A partir desta breve contextualização sobre esse romance épico, podemos investir numa tentativa de discussão do que Haroldo e Tomie nos apresentam na gravura, que traz Genji e Lady Murasaki como protagonistas. Logo de início, percebemos uma relação entre a mulher-borboleta e as “borboletas de asas levíssimas” no “entrevô” do texto introdutório de Haroldo na segunda gravura. A distribuição espacial dos elementos verbais em *kanji* também nos chama a atenção: a lua (*tsuki*, 月) acima de todo o resto, seguida de Murasaki (紫), e, por fim, mais abaixo, a(s) borboleta(s) (*chōchō*, 蝶蝶).

月	sob a lua
	[...]
紫	lady <b>murasaki</b>
	[...]
蝶蝶	mulher- <b>borboleta</b>

Essa associação entre as imagens da mulher e da borboleta, unida à das crisálidas no texto introdutório de Haroldo, nos é de particular interesse quando percebemos que o terceiro capítulo da narrativa de Genji é intitulado *Utsusemi* (空蟬; 空, *utsu*, vazio; 蟬, *semi*, cigarra), palavra que pode significar a “casca” — ou o exoesqueleto de quitina — deixada pela cigarra



no processo chamado muda ou ecdise. Essa camada externa presente nesses insetos protege seus corpos, mas os impede de crescer. É preciso, portanto, que seja deixado para trás, para permitir a mudança.<sup>144</sup>

Nesse capítulo, cujo título na tradução em inglês utilizada por nós<sup>145</sup> é *The shell of the locust* [A casca do gafanhoto], Genji tenta conversar com uma personagem chamada exatamente Utsusemi. A moça, no entanto, não está interessada no encontro. Rejeitando-o, ao sair apressada do cômodo, parte de suas vestes acaba sendo deixada para trás. O protagonista — nesse momento da narrativa, ainda um jovem rapaz — compara os tecidos no chão com a casca deixada por esses insetos. Incomodado com a rejeição de Utsusemi,

Genji ainda não conseguia dormir. Ele disse que precisava de uma pedra de tinta. Em uma dobra de papel, escreveu rapidamente um verso como se estivesse praticando: “Debaixo de uma árvore, a casca vazia de um gafanhoto. Tristemente devaneio sobre a casca de uma dama.” (SHIKIBU, 2019, p. 57)<sup>146</sup>

Ao comentar sobre a mulher-borboleta, Haroldo acaba por nos remeter a esse capítulo da obra de Lady Murasaki. Aqui, mais uma vez, se o poeta tinha ou não esta referência, infelizmente não encontramos meios para confirmar. De todo modo, esta nos parece uma associação possível.

Em um outro aspecto da gravura, as pinceladas roxa e verde de Tomie traduzem numa linguagem visual as cores citadas por Haroldo na escrita, em uma das raras vezes em que isso acontece nas dez gravuras que unem elementos verbais e imagéticos dos dois artistas. Essas formas de Tomie também nos lembram algo relacionável ao formato de uma borboleta, ou, visto de um ângulo de cima, uma pessoa sentada, vestindo quimono, com o tecido espalhado pelo chão, aberto como asas de borboleta, a exemplo do que vemos na obra de Tosa Mitsuoki a seguir (figura 29). O traço roxo de Tomie, pela sua unicidade decisiva aparentemente sem retoques, também nos remete a ideias relacionadas à velocidade, ao voo.

Na gravura de Tomie e Haroldo, também podemos estabelecer uma relação mais direta com *yūgen* a partir da figura de Lady Murasaki. Duas das estrofes do poema trazem: “você pode vê-la / esplendor de seda / kimono branco / violeta e verde – / no ato de: / mulher-borboleta / pousada à beira / do seu tinteiro”. Quanto a isso, lembramos de imediato

---

<sup>144</sup> Informações sobre o exoesqueleto dos insetos consultadas em <https://www.infoescola.com/biologia/exoesqueleto/> Acesso em 20 jan. 2022.

<sup>145</sup> SHIKIBU, Murasaki. *The Tale of Genji*. [S.L.] MyBooks Classics, 2019.

<sup>146</sup> Texto original: Genji was still unable to sleep. He said that he required an inkstone. On a fold of paper he jotted down a verse as if for practice: “Beneath a tree, a locust’s empty shell. Sadly I muse upon the shell of a lady.”

do que propõe Sakae Giroux (1991), que vimos no primeiro capítulo, sobre o *yūgen* no *nō*, quando a pesquisadora o associa a uma “beleza mais pura que a da realidade”,

[...] como a de uma jovem dama de classe. Por isso, o tipo apropriado para exprimir esse *yūgen* é a dama da corte da época Heian [794-1185]. Mas esse significado do Belo do *yūgen* se fixa na época Muromachi. Nessa época, a vida elegante como a da época Heian já tinha desaparecido há tempos mas, justamente por essa razão, a aspiração por esse tipo de vida era muito mais forte (GIROUX, 1991, p. 116).

Assim como na época Muromachi o público do *nō* se encantou com a elegância sutil da interpretação dos atores com relação ao requinte das damas da corte, numa nostalgia de tempos passados, Haroldo reproduz a estética elegante da imagem de uma jovem em um palácio japonês, escrevendo debruçada sobre o pergaminho, leve como uma borboleta pousada sobre a superfície do papel.

Figura 29 – Tosa Mitsuoki. Detalhe da obra *Portrait-Icon of Murasaki Shikibu (Murasaki Shikibu zu)*. Século XVII, Período Edo. Pergaminho, tinta e pigmento sobre seda. 90.5 x 52.7 cm.



Fonte: The Metropolitan Museum of Art.

3.1.5. dança nō

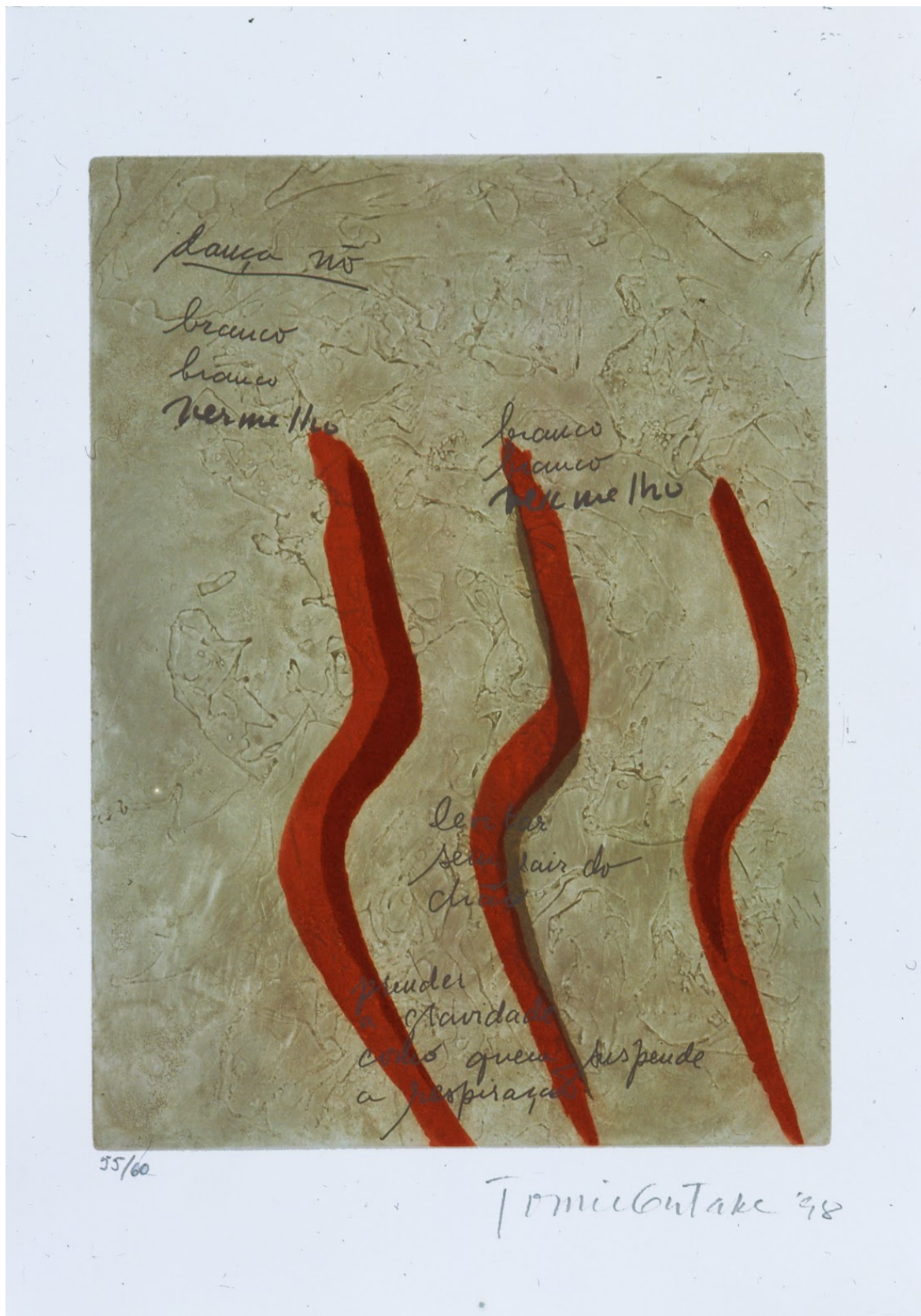


Figura 30 – Álbum *yū-gen* (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura *dança nō*.  
Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

Assim como o título deste poema fala sobre dança, os elementos visuais também parecem dançar sobre o fundo cinza texturizado. Três traços curvos posicionam-se lado a lado, sobrepostos por camadas de cores diferentes, o que sugere uma certa dança das linhas. O vermelho, o carmim e o marrom dialogam entre si em curvaturas que são também acompanhadas pelas estrofes do texto, dispostas em locais diversos. A escrita, devido à cor acinzentada, assim como o fundo, tem sua legibilidade um tanto como desafio.

Adentramos, neste momento, o terreno do teatro *nō*, tendo aqui a primeira das duas gravuras que nos propõem esse diálogo mais direto entre linguagens artísticas. Comentamos brevemente, no primeiro capítulo, algumas informações contextuais sobre essa forma performática que é considerada o teatro mais antigo do mundo ainda apresentado nos dias atuais.<sup>147</sup> É no *nō* que o *yūgen* tem maior desenvolvimento ao longo dos séculos na história da arte no Japão, e é também a partir dessa aura evocada pelos atores que as sensações relativas a essa estética podem ser despertadas no público.

Haroldo era um admirador do *nō*. É o que nos evidencia seu grande interesse pela tradução criativa de *Hagoromo*, além da nomeação da obra que estudamos aqui como uma estética tão característica dessa arte do corpo. Corpo este que é uma peça central de toda essa rede sígnica complexa da qual o *nō* se constitui. É verdade, sim, que muitas linguagens constroem esse teatro: as máscaras, os quimonos, a música dos instrumentos, o canto, a arquitetura do palco... Neste momento, no entanto, gostaríamos de focar especificamente na corporalidade dos atores, afinal, é também sobre isso que Haroldo parece estar comentando nos dois últimos versos do poema.

Nesta gravura, assim como em *genji monogatari*, que analisamos anteriormente, podemos identificar algum diálogo mais evidente com o que os/as teóricos/as propõem sobre *yūgen*. Nesses versos finais, o poeta faz referência ao andar específico dos atores nas peças dessa tradição teatral. “[...] levitar / sem sair do / chão / prender / a gravidade / como quem suspende / a respiração”. Uma vez que Zeami aponta que o ator, para manifestar a flor da interpretação — a manifestação do belo no *nō* —, deve seguir o estilo *yūgen*, acreditamos que aqui temos o estabelecimento de uma relação mais evidente com a concepção estética que nomeia a obra.

---

<sup>147</sup> Disponível em 'The Spirit of Noh 能' - Oldest surviving form of theater in the world [O Espírito do Nō 能' - A mais antiga forma de teatro sobrevivente do mundo] <<https://www.youtube.com/watch?v=108d4KnZPx0>> Acesso em 21 jan. 2022.

Ao assistirmos uma peça de *nō*, imediatamente percebemos a proposta específica da performance dos atores. Movimentos contidos, lentos e expressivos demandam atenção e paciência de um público desavisado, que é convidado a desacelerar e adentrar um outro espaço-tempo, anterior às tecnologias que integram nosso cotidiano, um lugar em contato com uma outra ideia de expressão corporal, de canto e de fala. Nesse andar característico dos atores comentado por Haroldo, pode residir a comunicação com as ideias de *yūgen*, acreditamos. O movimento mínimo que traz consigo anos — por vezes, décadas, até — de prática, e que é difícil de alcançar. Ao mover-se em passos treinados, com um característico deslizar dos pés descalços, apenas de meias — afinal, esse é considerado um espaço sagrado e, portanto, sapatos não são permitidos —, na madeira que compõe o palco, o ator de *nō* apresenta ao público uma das características, ao nosso olhar, mais memoráveis dessa tradição performática.

Figura 31 – Pés do ator em uma peça de *nō*.



Fonte: Jukka O. Miettinen, site *Asian traditional theatre and dance*.

Esse deslocamento característico pode ser referenciado pela palavra *suriashi* (すり足), e não está presente apenas no *nō*, manifestando-se também em diversas artes marciais japonesas que lidam diretamente com o corpo. Quaisquer que sejam as suas origens, ele acabou por tornar-se indissociável da imagem que temos do *nō*.<sup>148</sup>

Por fim, a repetição de palavras nos dois versos iniciais do poema não nos parece algo inédito no trabalho de Haroldo. É possível perceber essa estética da reincidência em outras criações suas, a exemplo de um pequeno poema publicado na quarta antologia poética do grupo Noigandres, ainda em 1958.

---

<sup>148</sup> Sobre a origem do *suriashi*, ao que parece, não há exatamente um consenso. O website *the-Noh.com*, uma base de dados bilíngue japonês-inglês de peças e outras informações, traz uma possibilidade para o surgimento desse deslocamento a partir de *Uho* (禹歩), um tipo antigo de dança mística que havia no território que atualmente corresponde à China. “Em escritos clássicos, há algumas referências a *ai-sakusezu*, que significa ‘ficar de pé com a coluna reta antes de dar um passo à frente sem levantar um pé à frente do outro’.” Disponível em <<https://www.the-noh.com/en/trivia/113.html>> Acesso em 24 jan. 2022.

Figura 32 – Poema de Haroldo de Campos em *Noigandres 4* (1958).

**branco**    **branco**    **branco**    **branco**  
**vermelho**  
**estanco**    **vermelho**  
                  **espelho**    **vermelho**  
                                  **estanco**    **branco**

Fonte: Site Templo Cultural Delfos.

Notemos como a obra do poeta dialoga não apenas com outras culturas e outros tempos — como constatamos de modo tão intencional nessas gravuras estudadas —, mas com a sua própria produção de décadas passadas. Evidentemente, a criação artística é indissociável de seu autor, seu meio, sua história e seu contexto.

3.1.6. matsukaze

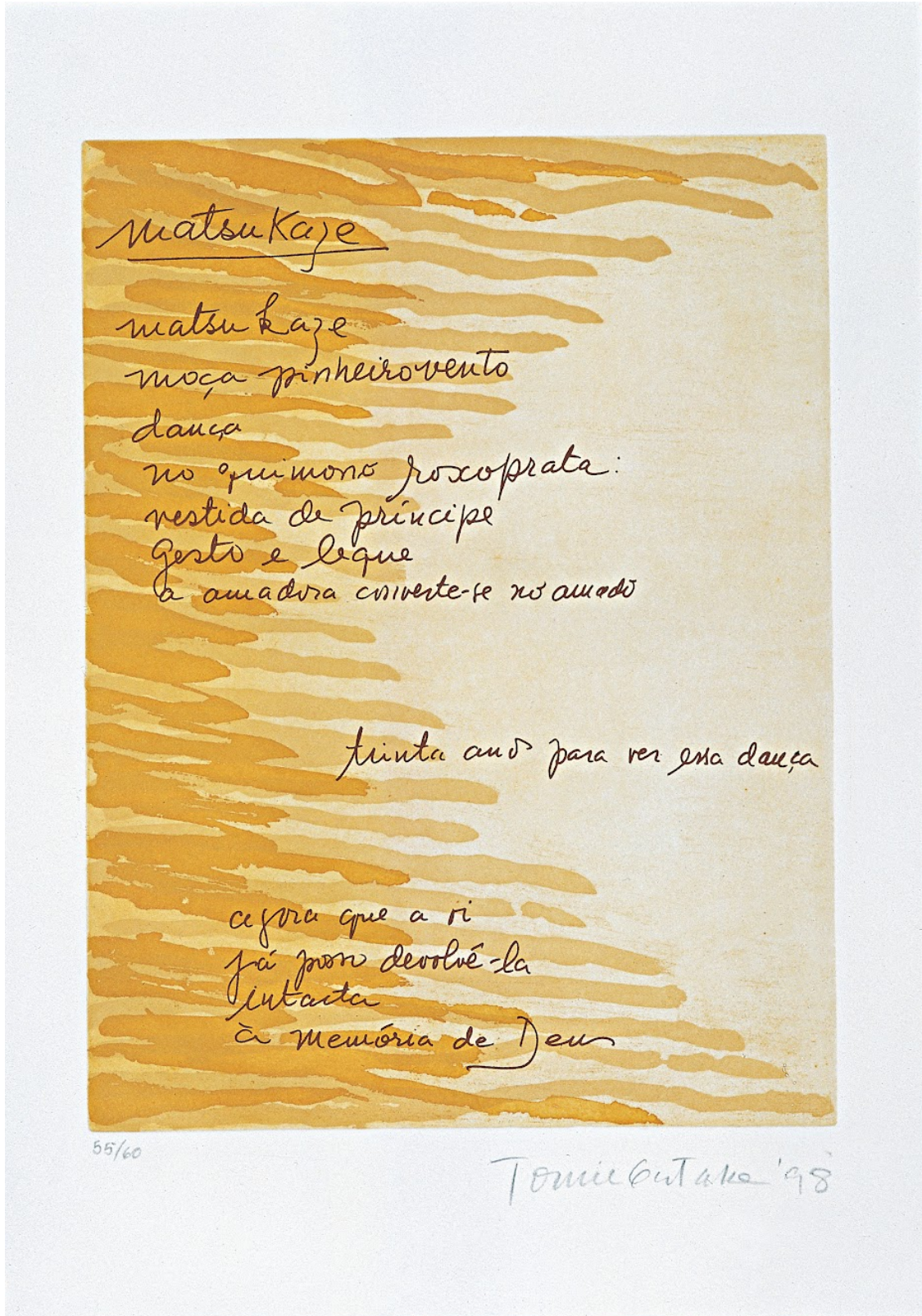


Figura 33 – Álbum yū-gen (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura matsukaze.  
Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

Com três tonalidades diferentes de amarelo, do fundo uniforme aos traços horizontais que ocupam pontos distintos e parciais da gravura, Tomie apresenta uma sutileza de linhas que parecem desaparecer, enevoando-se, sobrepondo-se umas às outras com comprimentos que variam progressivamente, quanto mais se aproximam dos extremos superior e inferior da gravura. São traços orgânicos e suaves, leves pinceladas a sugerir o ar em movimento ou, ainda, o passar do tempo. Com três blocos de textos com tamanhos bem diversos entre si, Haroldo escreve as palavras dialogando com a horizontalidade dos traços da artista.

A sexta gravura do álbum tem o título inspirado na peça de teatro *nō Matsukaze* (松風; 松, *matsu*, pinheiro; 風, *kaze*, vento), atribuída a Kan'ami Kiyotsugu (観阿弥 清次, 1333-1384), e que supostamente teria sido reescrita *a posteriori* por seu filho Zeami. Segundo Sakae Giroux (1991), pouco se sabe sobre a biografia de Kan'ami, com exceção do que se encontra em alguns documentos escritos, como o *Fūshikaden* (風姿花伝), tratado sobre o *nō* de autoria de Zeami.<sup>149</sup>

Voltando-nos para a peça em questão na gravura, diríamos que tem como tema amores perdidos e sonhos impossíveis. Bastante citada por Zeami no *Fūshikaden*, seu enredo pode ser classificado dentro do segmento *Mugen nō* (夢幻能), no qual a narrativa apresentada é fruto de um sonho ou de uma ilusão vivida pelo personagem que faz o papel de *Waki* (coadjuvante). Em muitas dessas histórias, o *Shite* (protagonista) é uma divindade, um espírito ou algum outro ser divino ou sobrenatural que narra ao *Waki* sua vida passada.<sup>150</sup>

Sendo a protagonista uma personagem feminina, neste caso, um fantasma, é um espetáculo de categoria três, aqueles cujo foco é em uma mulher. As ações da *Shite* exprimem de forma lírica uma nostalgia por tempos passados, e ao *Waki* — geralmente um monge — não cabe qualquer interferência no curso das ações narradas, servindo apenas como instrumento revelador da essência da *Shite*.

---

<sup>149</sup> A pesquisadora aponta que Kan'ami era capaz de modular a sua arte a partir do público, levando sempre em conta os costumes locais, de modo a cativar os espectadores. Quanto à beleza do seu trabalho no palco, Giroux conta que Kan'ami faleceu aos 52 anos, enquanto fazia uma turnê. Segundo Zeami, sua última apresentação foi como “a eclosão de uma flor sobre o galho de uma velha árvore com folhas esparsas”. Esta *flor* que restou, mesmo no corpo envelhecido de Kan'ami, foi uma flor verdadeira que a ele pertenceu realmente” (GIROUX, 1991, p. 18-19). Aqui, vemos menção à flor da qual Zeami tanto comenta como sinônimo do belo no *nō* e, por consequência, tendo em vista um panorama mais geral de seus escritos, a aproximação com a beleza sutil, graciosa e elegante de *yūgen*. Essa passagem nos evidencia, especialmente, como Kan'ami atingiu os mais altos níveis de técnica, pois Zeami também afirma que apenas os mais elevados mestres conseguem acessar essa flor, após anos de prática.

<sup>150</sup> Disponível em <[https://db2.the-noh.com/edic/2010/02/mugen\\_noh.html](https://db2.the-noh.com/edic/2010/02/mugen_noh.html)> Acesso em 24 jan. 2022.



Quanto ao título da peça, é o mesmo atribuído a um dos capítulos de *Genji monogatari*, e é possível que tenha havido inspiração de Kan'ami na obra clássica de Lady Murasaki, afinal, ainda atualmente Genji é considerado uma grande referência para textos artísticos no Japão.

Um outro aspecto destacável no título é a sua homofonia com uma outra ideia que possui um significado passível de expandir a compreensão da narrativa. A palavra *Matsukaze* como título da peça é encontrada grafada em *kanji* da seguinte forma: 松風, na qual o primeiro ideograma corresponde a pinheiro(s) e, o segundo, vento(s). No entanto, também podemos representar esse som fazendo uso de outro ideograma: 待つ風. Neste segundo caso, os dois primeiros símbolos correspondem ao verbo *esperar*, o que nos leva à ideia: vento que espera. Para compreendermos melhor, vejamos o que ocorre no enredo.

A narrativa trágica conta a história de duas irmãs, Matsukaze (vento pelos pinheiros — ou vento que espera?) e Murasame (村雨, chuva passageira), que eram *ama* (海女, um tipo de mergulhadoras) na baía de Suma — hoje um dos distritos da cidade de Kōbe. Ambas se apaixonam por Ariwara no Yukihiro (818-893), um cortesão e burocrata japonês do período Heian que ocupou várias posições ao longo de sua vida, mas teve desavenças com o Clã Fujiwara — no poder à época — e foi mandado ao exílio em Suma. Após três anos juntos, Yukihiro deixa a vila para retornar à sua casa. Pouco tempo depois disso, chega às irmãs a notícia da sua morte. Matsukaze e Murasame, então, vêm a falecer, tamanha tristeza.

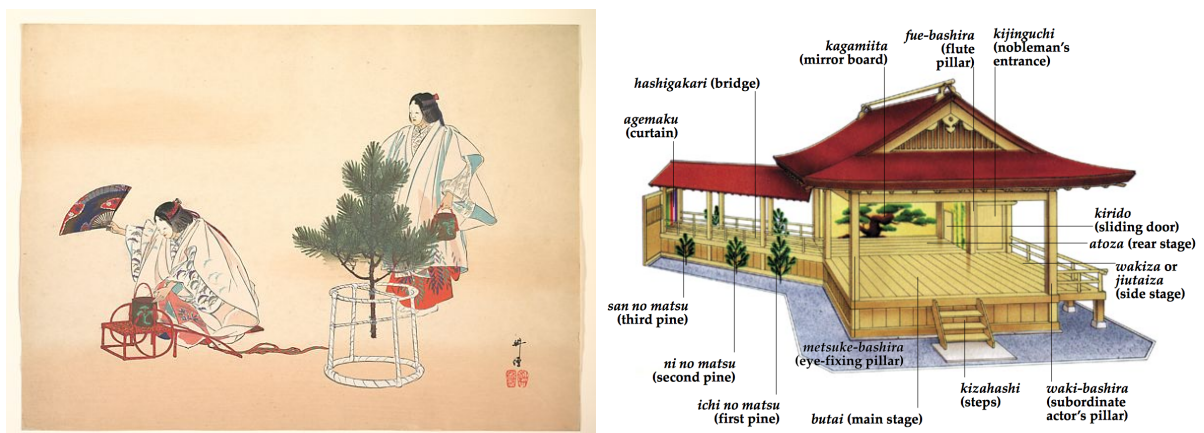
A peça inicia com um monge budista, no papel do *Waki*, chegando de viagem à vila na baía de Suma. O religioso se depara com um pinheiro, e um homem da vila o explica que é um tipo de memorial às duas jovens irmãs falecidas. Durante a noite, o monge sonha que pede abrigo na casa das duas. Ao tomarem conhecimento de que ele é um monge, deixam-no entrar e contam-no sua triste história de amor, revelando que são fantasmas.

Matsukaze ainda tem as roupas de Yukihiro, um quimono e um *ebōshi* (tipo de chapéu tradicional), os quais veste para se lembrar do amor perdido. Tomada pela dor ainda insuportável do luto, a protagonista se desespera. Numa angústia crescente, ela acaba confundindo um pinheiro com Yukihiro. Murasame se junta à irmã na dor, e juntas abraçam a árvore. Quando chega a manhã, a irmã mais nova consegue retomar os sentidos, mas Matsukaze permanece em sua dor. Com o alvorecer, tudo que resta é o vento soprando pelos pinheiros, esperando para sempre o que nunca se realizará: o reencontro com o amado.

Na peça, acreditamos ser possível estabelecer diálogos indiretos com *yūgen* a partir da figura dos mortos, algo muito comum nas narrativas de *nō*. A imagem do pinheiro é relevante aqui, uma vez que traz consigo uma simbologia associada à vida, como a longevidade, além do divino, no contexto desse teatro, e também da cultura japonesa de modo mais amplo, em referência ao animismo xintoísta, na relação com a natureza. O pinheiro é uma das únicas árvores que não perde a folhagem e permanece verde mesmo no inverno severo em locais nevados.

Na imagem seguinte, podemos perceber como os pinheiros são uma parte importante também da própria estrutura física do palco de *nō*. Ressaltamos, em especial, as seis pequenas árvores que estão dispostas ao longo do *hashigakari* — a ponte que leva ao palco principal —, três de cada lado. Esses pinheiros possuem diferentes tamanhos, e vão se tornando maiores progressivamente, quanto mais próximos do palco estiverem. Eles simbolizam, dentre outros aspectos, a mudança de território rumo ao espaço sagrado do palco.

Figura 34 – À esquerda, Tsukioka Kōgyo (1869-1924), cena da peça de *nō Matsukaze*, obra da década de 1910, xilogravura e tinta sobre papel, 36.8 x 50.8 cm. À direita, ilustração indicativa de elementos do palco de *nō*, chamamos a atenção para os pinheiros.



Fonte: *The Metropolitan Museum of Art* e site *Japanese symbols of presence*.

Na gravura de Tomie e Haroldo, acreditamos que aqui, notadamente, podemos identificar algo em diálogo com o *Ma* (間) na composição imagética da artista, essa ideia não-conceitual presente em diversos aspectos da cultura japonesa. Ao observarmos o espaço não pintado em relação ao visualmente preenchido, as pinceladas amarelas abrem caminho em meio ao vazio, que aqui não nos parece se apresentar como falta, mas como espaço possível, característico das manifestações de *Ma* nas artes visuais. Numa dança complementar, o vazio também abraça o espaço pintado, um transforma-se no outro, invadindo-se mutuamente.

Um último aspecto que nos chama a atenção está na última estrofe de Haroldo: “agora que a vi / já posso devolvê-la / intacta / à memória de Deus”. Voltamo-nos, ainda mais especificamente, à última palavra: Deus. A única grafada em letra maiúscula em todas as doze gravuras, que trazem até mesmo nomes próprios, inclusive o de Haroldo na segunda peça do álbum, em minúsculas. Essa ideia de um Deus com D maiúsculo parece-nos diferir bastante dos “deuses do templo” que aparecem na gravura *ōsaka, jardim de pedras*, sobre a qual comentaremos em seguida.

3.1.7. ōsaka, jardim de pedras

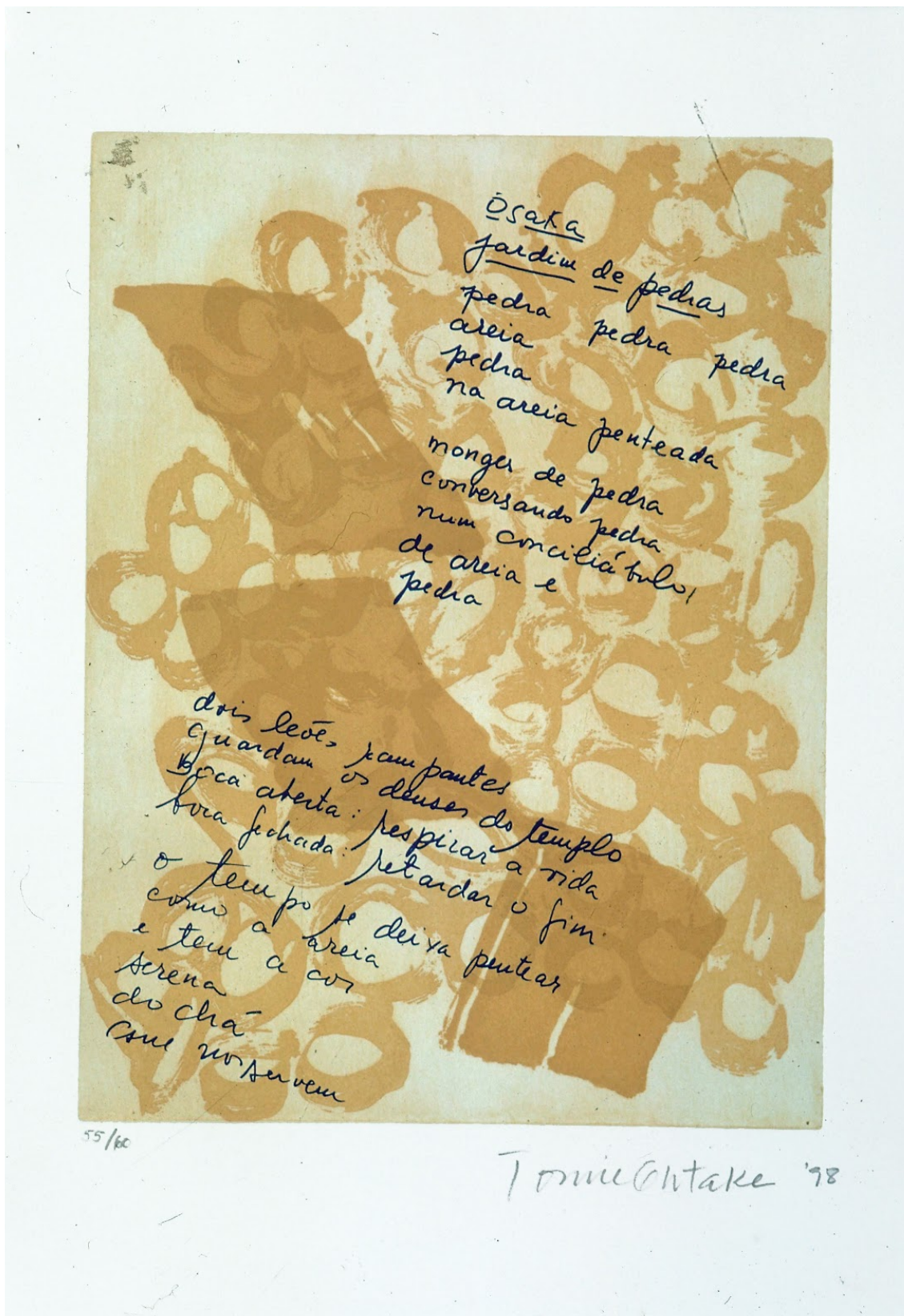


Figura 35 – Álbum *yū-gen* (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura *ōsaka, jardim de pedras*.  
Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

Nesta gravura — a primeira do grupo de cinco que traz como temática templos —, de início, logo nos chamam atenção as cores de Tomie, que parecem reproduzir a cor da areia citada por Haroldo no início do poema. A “areia penteada” da primeira estrofe pode nos remeter aos famosos jardins de pedra japoneses, os *karesansui*, associados ao zen, que, contudo, não possuem a areia no tom das pinceladas da artista plástica, mas numa cor mais alva. Um dos mais famosos é o do templo *Ryōan-ji*, exatamente o tema da próxima gravura. Trabalharemos esses jardins, portanto, algumas páginas à frente.

Junto de *túmulo em gichu-ji e kinkaku-ji* — ainda a serem comentadas neste grupo temático —, esta gravura é uma das que mais preenche nossos olhos com elementos visuais. Os círculos repetidos dezenas de vezes chamam a atenção pelo agrupamento. Estão todos lado a lado, distribuídos quase integralmente pelo espaço. O círculo é algo recorrente em diversos trabalhos de Tomie. Essas formas em outras peças da artista são associadas por alguns, como o crítico de arte Paulo Herkenhoff (2014), no que parece uma busca minuciosa por supostos elementos da origem nipônica da autora, ao símbolo budista do *ensō*.

No caso desta imagem de *ōsaka jardim de pedras*, no entanto, não nos parece se tratar disso. Nas artes visuais japonesas, vemos com frequência a representação do *ensō* em um único círculo sozinho, de modo bastante distinto do que visualizamos na serialização à qual somos apresentados na gravura em questão. Em outras obras de Tomie, é possível que pinceladas circulares apresentadas individualmente façam alusão ao *ensō*, mas não nos parece que o representam de fato.

Neste poema, ao falar sobre areia penteada, monges, deuses do templo e leões rampantes, o poeta evoca signos relacionados a elementos religiosos no Japão, principalmente do budismo. Apesar da palavra *kami* ser comumente traduzida como “divindade” ou “deuses”, ela diz respeito ao xintoísmo. Já “templos” é uma tradução mais comum para os *otera* (お寺), budistas. Os *jinja* (神社), xintoístas, são mais usualmente traduzidos como “santuários”. Quando Haroldo escreve “deuses do templo”, portanto, diferentes religiosidades estão sendo colocadas em evidência. Mais uma vez, se o artista tinha ou não ciência disso, somos impossibilitados de saber.

É, no entanto, comum a ambos esses espaços, os “leões rampantes” citados na penúltima estrofe. Segundo o dicionário Michaelis, rampante é um adjetivo destinado a “quadrúpede que, no campo do escudo de armas, se ergue sobre as patas traseiras, sempre

com a cabeça voltada para o lado direito.”<sup>151</sup> Chamados no Japão de *Shishi* (獅子) ou *Koma-inu* (狛犬), essas são criaturas míticas representadas por estátuas que guardam, cada uma de um lado, a entrada do espaço sagrado. “boca aberta: respirar a vida / boca fechada: retardar o fim” diz respeito à abertura da boca, que é um dos únicos aspectos que difere os dois leões-cães entre si.

Segundo informações disponibilizadas do site da Aliança Cultural Brasil-Japão,

O *shishi* aparece com sua boca aberta (para assustar os demônios) ou fechada (para abrigar e manter os bons espíritos). Outra tradicional explicação para a boca aberta e fechada tem relação com “Ah” e “Un” (“Ah” [あ] é a primeira letra do silabário japonês e simboliza boca aberta, enquanto “Um” [ん] é a última letra e representa uma boca fechada). Dizem que esta combinação representa simbolicamente nascimento e morte. Essa besta mítica foi provavelmente introduzida no Japão pela China e/ou Coreia, nos séculos VII ou VIII. Para os japoneses, o *shishi* combina elementos do *Koma-inu* coreano (Cão coreano) e *Kara-shishi* chinês (Leão chinês).

152

Percebemos o modo como Haroldo atribui seu próprio significado à abertura da boca dos *Shishi* ou *Koma-inu*. Uma transcrição? Enquanto o poeta comenta sobre *respirar a vida*, o texto indica que a boca aberta é voltada a *assustar demônios*. Já a boca fechada, para Haroldo, significa *retardar o fim*. Segundo a citação, no entanto, essa característica estaria voltada à *permanência de bons espíritos*.

Essas relações possíveis a partir da obra de Tomie e Haroldo seguem nos evidenciando um número extenso de referências e complexo contexto intercultural sobre os quais podemos comentar a partir das temáticas trabalhadas nestas gravuras de *yū-gen*. A própria formação da identidade japonesa acontece a partir de empréstimos, adaptações e contínuas transcrições.

---

<sup>151</sup> Disponível em <<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=rampante>> Acesso em 02 fev. 2022.

<sup>152</sup> Disponível em <<https://site.aliancacultural.org.br/shishi/>> Acesso em 02 fev. 2022.

3.1.8. ryoan-ji

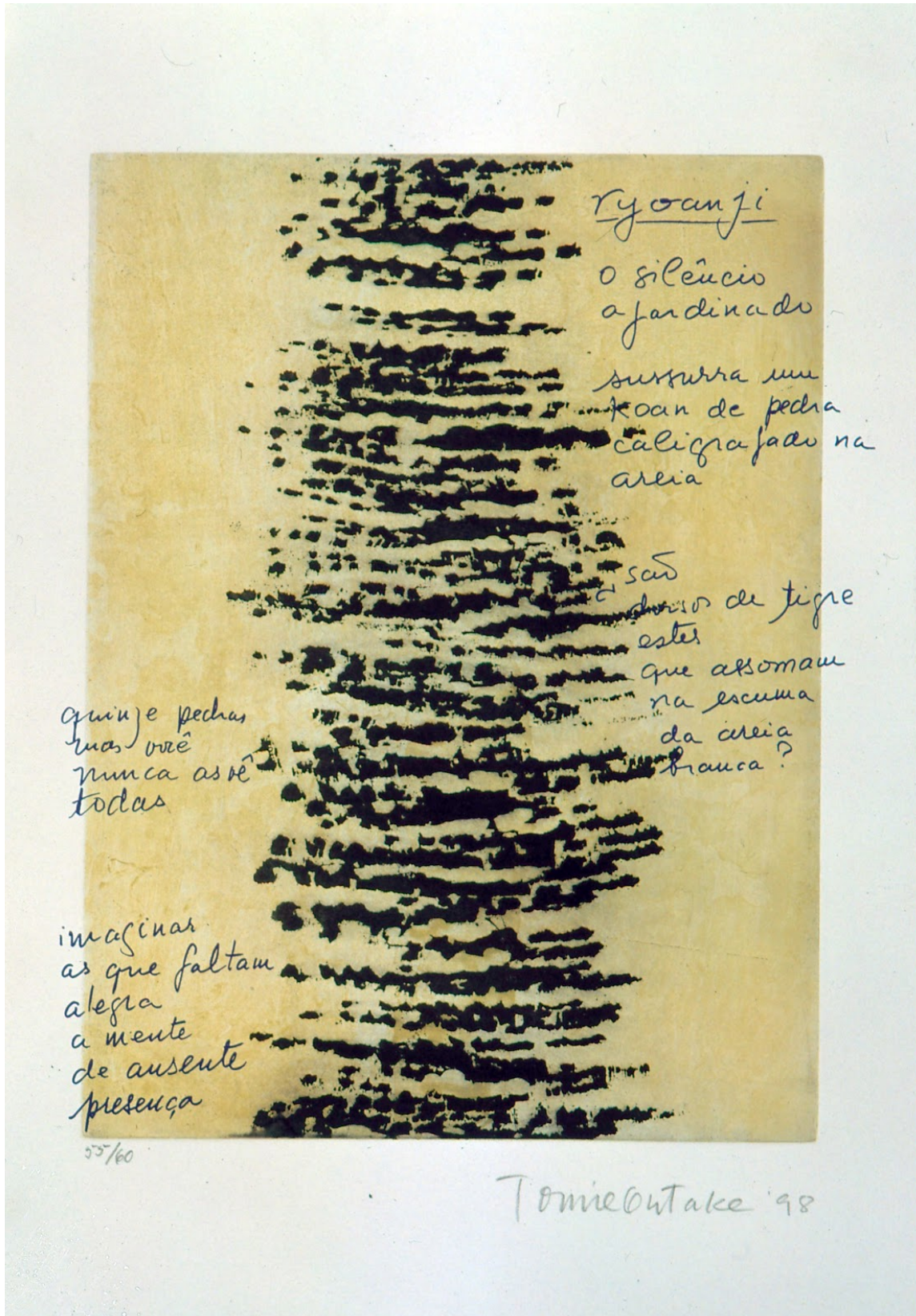


Figura 36 – Álbum *yū-gen* (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura *ryoan-ji*.  
Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

Também num tom de ocre, um tanto semelhante ao da gravura anterior, Tomie apresenta um fundo que não é chapado ou uniforme, ao qual se sobrepõem intermitentes traços horizontais, salientes e reentrantes, em preto, em uma das raras vezes nas quais esta cor é utilizada no álbum — o único outro caso é uma linha curva na gravura *ideoplastia*. Essas formas que vemos concentradas em eixo vertical ao centro não são completamente retas. Na verdade, evidenciam uma leve curvatura nas pontas, voltadas para o lado superior. Aqui, a escrita de Haroldo, em azul, ultrapassa as margens do desenho da artista visual.

O templo budista *Ryōan-ji* (龍安寺; 龍, dragão; 安, paz; 寺, templo), que intitula o poema desta gravura, é localizado em Quioto e tornou-se famoso por seu jardim de areia com exatas quinze pedras. Por meio do código verbal, nesta peça, Haroldo apresenta aspectos tanto das tradições budistas quanto de sua própria percepção sobre o espaço do templo, o que nos faz refletir acerca de alguns elementos particularmente instigantes relacionados à estética japonesa.

O *karesansui* (枯山水; 枯, seco; 山, montanha; 水, água) é apenas um dos muitos tipos de jardins que podemos encontrar no Japão do século XXI. Esse espaço, muito relacionável à arquitetura dos templos, propõe uma ação contemplativa que possibilita uma meditação sentado (*zazen*, 座禪) em frente às pedras, atividade bastante associada ao zen.

Segundo o suíço Christian Tschumi (Universidade Harvard),<sup>153</sup> o desenvolvimento do *karesansui* data provavelmente do período Muromachi (1333-1568). O especialista aponta, no entanto, que existem indícios dessas construções já no período anterior, Kamakura (1185-1333), em templos zen e residências de samurais.

Em complementação, o pesquisador José Vela Castillo (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid)<sup>154</sup> afirma que os jardins de pedras japoneses não são construídos com um intuito distrativo ou de “passar o tempo” dos visitantes, e é precisamente a sugestividade à prática meditativa que “permite que o jardim incorpore aquilo que está além de seus limites físicos e suporte” (p. 38).<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> Mestre em Arquitetura de paisagem pela Universidade Harvard, morou em Quioto por quatro anos enquanto desenvolvia pesquisa sobre a modernização dos jardins japoneses. TSCHUMI, Christian A.. Between Tradition and Modernity: The *Karesansui* Gardens of Mirei Shigemori [Entre tradição e modernidade: Os jardins *karesansui* de Mirei Shigemori]. *Landscape Jnl.*, jan. 2006, vol. 25 no. 1, p. 108-125.

<sup>154</sup> Doutor em Arquitetura pela Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. VELA CASTILLO, José. A Rocky garden: Five (Woodblock) Prints of Ryōan-ji [Um jardim rochoso: cinco gravuras do *Ryōan-ji*]. *VLC arquitectura* 7, no. 1 (Abril 2020), p. 33-63.

<sup>155</sup> Texto original: “[...] es capaz de incluir aquello que se encuentra mas allá de su estricto límite físico y su soporte”



Especificamente sobre o espaço do *Ryōan-ji*, Vela Castillo comenta:

As quinze rochas no jardim do templo *Ryōan-ji*, dispostas em cinco grupos (um com cinco rochas, dois com três e dois com duas), ficam em um mar liso de cascalho esbranquiçado, cuidadosamente varrido pelos monges todas as manhãs. Elas não podem ser observadas simultaneamente, exceto do ponto zênite. Nosso olhar pode observar diariamente as mudanças na superfície do cascalho; as ondas criadas pelo ancinho em torno de cada rocha são ligeiramente diferentes, sugerindo um movimento necessário em torno de cada ondulação. O espaço, sendo inicialmente estático, torna-se temporal, ou melhor, o espaço é interrompido para oferecer um sentido (mutativo). O tempo se repete (o ciclo natural da noite e do dia, a continuidade das estações, tão marcante no clima japonês), mas nunca é o mesmo. O processo de varrer reorganiza o espaço entre as rochas, transformando-o em uma matriz ativa, não apenas metafórica. Contribui também para seu caráter simbólico: o vazio da superfície se faz presente, não apenas como vazio, mas como fundamento material (e conceitual) (VELA CASTILLO, 2020, p. 37-38).<sup>156</sup>

Mesmo que as quinze pedras permaneçam as mesmas, a cada novo momento, o tempo não é o mesmo, tampouco a maneira como a areia foi penteada, ou *kokoro* — que, como já vimos, pode significar uma união entre corpo, mente e alma — do/a visitante que se senta frente ao jardim. Lembramos nos últimos versos da gravura anterior: “o tempo se deixa pentear / como a areia / e tem a cor / serena / do chá / que nos servem”. Tanto o tempo quanto a areia estão sujeitos à impermanência, uma das mais centrais ideias do budismo.

Figura 37 – Jardim *karesansui* do templo *Ryōan-ji*, em Quioto.



Fonte: Site *Japan Guide*.

<sup>156</sup> Texto original: The fifteen rocks in Ryōan-ji temple’s garden, arranged in five groups (one of five rocks, two of three and two of two), sit in a smooth sea of fine whitish gravel, carefully raked by the monks every morning. They cannot be observed simultaneously, except from the zenith point. One’s gaze can observe daily the changes in the gravel’s surface; the waves created by the rake around each rock are slightly different, suggesting a necessary movement around each undulation. Space, being initially static, becomes temporal, or rather, space is interrupted to offer a (changing) meaning. Time repeats itself (the natural cycle of night and day, the continuity of the seasons, so marked in the Japanese climate) but it is never the same. The process of raking rearranges the space among rocks, transforming it into an active matrix, not only in a metaphorical sense. It also contributes to its symbolic character: the emptiness of the surface becomes present, not only as emptiness, but as a material (and conceptual) foundation.

Um outro aspecto da obra relacionável ao budismo e à meditação é a palavra *koan*, citada por Haroldo em uma das primeiras estrofes do poema. Esta é uma ideia central para diversas vertentes dessa religião, dentre elas, o zen, e seu significado é elucidado por T. Griffith Foulk (Sarah Lawrence College, Estados Unidos)<sup>157</sup>:

Conforme entendido atualmente nas escolas Ch'an, Son e Zen do budismo, os *koans* são breves dizeres, diálogos ou anedotas que foram extraídos das biografias e de registros de discursos dos patriarcas dessas escolas, e mantidos para alguma espécie de escrutínio especial. Esse escrutínio sempre envolve interpretar e comentar a passagem em questão, que se supõe ser uma expressão especialmente profunda ou encapsulamento da mente desperta do patriarca a quem as palavras são atribuídas. Na prática especializada das “frases contemplativas”, a investigação de um *koan* também implica em usar a passagem, ou parte dela (a “frase crítica”), como objeto de intensa concentração mental, cultivada principalmente em conjunto com meditação [...] (FOULK, 2000, p. 16).<sup>158</sup>

Referências diretas a palavras como esta corrobora com a ideia de algo que percebemos estar presente por toda a criação de Haroldo: a da busca contínua e ativa pela inclusão de signos culturais japoneses e também, em alguns casos, asiáticos de modo mais geral. Temos sentido, no entanto, que, por vezes, esses elementos vêm citados sem um desenvolvimento mais elaborado. Haveria, por parte do poeta, certa romantização do Japão e de suas expressividades culturais? Acreditamos que sim. Retomaremos esta questão após as análises individuais, no fim deste capítulo.

Mais um elemento, desta vez, visual, ao qual voltamos nosso olhar de modo mais enfático são os respingos escuros de tinta feitos por Tomie, que se organizam horizontalmente em linhas no centro da gravura, em eixo vertical, como descrevemos há algumas páginas. Com uma obra quase completamente abstrata — à exceção de algumas primeiras pinturas, como vimos no segundo capítulo —, a artista plástica não intitula suas peças. Não temos, portanto, indicações declaradas de quais caminhos interpretativos seguir. Nestas gravuras aqui estudadas, no entanto, os poemas de Haroldo acabam nos provendo diferentes signos

---

<sup>157</sup> FOULK, Griffith T.. The Form and Function of Koan Literature: A Historical Overview. In: HEINE, S.; WRIGHT, D. S.. The Kōan: Texts and Contexts in Zen Buddhism. Nova York: Oxford University Press, 2000, p. 15-45

<sup>158</sup> Texto original: As understood today in the Ch'an, Son, and Zen schools of Buddhism, koans are brief sayings, dialogues, or anecdotes that have been excerpted from the biographies and discourse records of Ch'an/Son/Zen patriarchs and held up for some sort of special scrutiny. That scrutiny always involves interpreting and commenting on the passage in question, which is assumed to be an especially profound expression or encapsulation of the awakened mind of the patriarch to whom the words are attributed. In the specialized practice of “contemplating phrases”, the investigation of a koan also entails using the passage, or a part of it (the “critical phrase”), as an object of intense mental concentration, which is cultivated mainly in conjunction with seated meditation [...].

linguísticos. Sabemos que Tomie desenvolveu suas criações para este álbum a partir dos textos. No caso desta gravura, desse modo, pensando no que o poeta nos propõe, associamos as formas das pinceladas às listras que podemos visualizar no dorso dos tigres, como a exemplo da figura a seguir.

Figura 38 – À esquerda, fotografia do dorso de um tigre branco. À direita, detalhe da gravura *ryoan-ji*.



Fonte: Site *China News* e Instituto Tomie Ohtake.

Tais imagens que dialogam e se confundem em nosso imaginário são exatamente onde parece-nos estar uma das maiores riquezas da arte abstrata: a do potencial disparador das mais diversas conexões no processo de semiose sígnica, que é capaz de levar a muitas divagações e associações mentais.

Por fim, gostaríamos de comentar sobre a última estrofe do poema, quando Haroldo refere-se às quinze pedras e à impossibilidade de vê-las todas de uma só vez: “imaginar / as que faltam / alegre / a mente / de ausente / presença”. Os jogos entre a presentificação e a ausência, o não-dito e a sugestão implícita são características manifestas em diversos aspectos da cultura japonesa, da língua — como na supressão dos sujeitos nas frases — às artes visuais — a exemplo das diversas possibilidades do *ma* (間) em pinturas como espaço vazio potencial, ou *yohaku* (余白). Essa “ausente presença” acaba por se tornar uma configuração estética recorrente e que logo nos vêm à mente quando lemos essas palavras de Haroldo.

3.1.9. túmulo em gichu-ji



55/60

Tomie Ohtake 98

Figura 39 – Álbum *yū-gen* (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura *túmulo em gichu-ji*.  
Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

Com dois tons de amarelo e um verde vibrante próximo do *neon*, Tomie traz, nesta gravura, um dos visuais que mais inundam nossos olhos, com cores e pinceladas em direções distintas. Um único risco curvo abre espaço no centro da gravura, partindo da base para o topo direito da imagem. Em contraponto à curvatura marcada pela artista, o texto de Haroldo é escrito quase inteiramente ao centro, com exceção da última estrofe, posicionada mais à direita.

Temos aqui uma homenagem a Matsuo Bashō (松尾 芭蕉, 1644-1694), um dos poetas japoneses mais conhecidos no mundo. Nesta análise, recorreremos novamente à publicação *Haikai: antologia e história* (FRANCHETTI; DOI, 2012), que aponta a importância dessa expressão poética para a escrita no Japão. Tendo Bashō como um dos principais expoentes, o *haikai* é uma forma derivada da poesia *renga* — poesia de cunho colaborativo sobre a qual comentamos no primeiro capítulo, e que é associada por alguns teóricos às primeiras manifestações de *yūgen* na escrita em terras japonesas.

No *haikai*, a métrica de três versos com cinco, sete e cinco unidades sonoras cada sintetiza um pensamento estético específico na temática, esta que muitas vezes é ligada à natureza, principalmente com a presença de signos relacionáveis a uma estação do ano. Essa tradição poética tem, em Bashō, um grande marco devido, em parte, à sua visão particular acerca da vida e da poesia. De acordo com Elza Doi e Paulo Franchetti:

A obra capital de Bashō foi a elevação do haikai ao estatuto de um *michi* [caminho], um *dō*<sup>159</sup>, isto é, um caminho de vida, uma forma de ver e de viver o mundo. A partir do estabelecimento da *Shōmon* [escola de Bashō], o haikai passa a ser um equivalente do *Sadō* — caminho do chá —, enquanto forma iniciática de disciplina e exercício espiritual (*ibid.*, p. 20).

Com dezenas de seguidores, esse poeta teve seus ensinamentos perpetuados por gerações, e tornou a arte do *haikai* reconhecida internacionalmente, com diversas modificações, inclusive, transculturais, até mesmo no Brasil, onde a imigração japonesa reconfigurou essa tradição poética. Doi e Franchetti ainda comentam sobre a importância de ter em mente o contexto japonês quando pensamos sobre o desenvolvimento do *haikai*. É preciso lembrar que, no Japão, bem como na China, “as questões éticas, religiosas e estéticas são frequentemente as mesmas” (*ibid.*, p. 21). À expressão desses poemas concisos e potentes cabe, portanto, o diálogo com muitas ideias acerca do Belo no país, como as noções de *yūgen*, *wabi*, *sabi*, dentre diversas outras.

---

<sup>159</sup> Outras das chamadas “artes do caminho” são, por exemplo, o *shodō* (書道, caligrafia), o *bushidō* (武士道, código de conduta dos samurais) e o *kadō* (花道, arranjos florais).

Para apreciar ou escrever um *haikai*, faz-se necessário um cultivo do espírito. Sobre este aspecto, os autores referenciados estabelecem uma relação com o *nō*: “[...] o conhecedor vê o *nō* com o espírito; o não conhecedor, com os olhos. O que se vê com o espírito é a substância. O que se vê com os olhos é o efeito.” (*ibid.*, p. 26). O processo de aprendizagem, seria, assim, segundo Bashō, uma abertura do caminho para “o exercício da *visão livre*” (*ibid.*, p. 27). Essa libertação da mente de pré-concepções está também bastante relacionada ao budismo e a uma percepção da transitoriedade de tudo que nos cerca.

Haroldo tinha ciência da importância de Bashō para a poesia japonesa e admirava seus escritos. Na viagem que realizou ao Japão e que o inspirou a escrever os poemas de *yū-gen*, o poeta brasileiro visitou o templo *Gichū-ji* (義仲寺; 義, justiça; 仲, relação; 寺, templo), localizado na província de Shiga, a nordeste de Quioto, no qual acredita-se que estejam os restos mortais de Bashō. Uma fotografia da pedra com o nome deste poeta, inclusive, é a imagem que abre as páginas destinadas à série *yūgen: caderno japonês*, na publicação *Crisantempo: no espaço curvo nasce um* (1998).

Figura 40 – Templo *Gichū-ji*, localizado na cidade de Ōtsu, próximo a Quioto.



Fonte: Tripadvisor.

Se lembramo-nos dos *haikai* de Bashō transcritos por Haroldo, logo compreendemos a importância desta homenagem feita na obra. Os escritos do poeta haicaísta tiveram grande atenção de Haroldo, a ponto deste último ter dedicado-se à transcrição de alguns fragmentos, como a famosa tradução criativa daquele sobre a rã e o velho tanque que, como vimos, divide opiniões entre os teóricos.

Seguindo, tanto em escrita quanto em imagem, nesta gravura, temos referência à bananeira. Com a utilização do amarelo e do verde, Tomie traz, imagetivamente, a referência de Haroldo à planta e aos frutos que aparecem no fundo da foto no livro do poeta, por trás do túmulo de Bashō. Este nome também é usado para denominar popularmente a espécie cuja

nomenclatura científica é *musa basjoo*, e diz respeito a um tipo específico de bananeira comum no Japão.

Ao descrever as folhas dessa planta como “orelhas de dragão / verde”, “no vento / na chuva”, Haroldo aciona, em nossos imaginários, um tremular associado a esse animal mítico, que em diversas culturas asiáticas assume um espaço de destaque no imaginário cultural.

Tomie traz à imagem — na única ocorrência além da gravura *genji monogatari* — as cores citadas no texto escrito. Assim como lemos nos versos que “o verde amarelece”, na imagem, também podemos observar uma espécie de relação simbiótica entre as duas cores, que se alternam em alguns intervalos. Sobre o amarelo, o verde se impõe, ao mesmo tempo no qual também se deixa entrever a cor subjacente em espaços “vazios” que, como já sabemos, viabilizam o potencial, e não a ausência.

A última estrofe — particularmente, uma de nossas favoritas em todo o álbum —, “no campo árido / borboletas ainda / sonham”, nos parece, estilisticamente, se assemelhar a um *haikai*. Assim pensamos devido à síntese, objetividade e relação com a natureza, apesar de não seguir as normas dessa construção poética, da métrica precisa das unidades sonoras, também chamadas *mōra* (モーラ).<sup>160</sup> Relação esta com a natureza que, presente não apenas nesta gravura, deixa-se observar por toda a obra, trazendo um elemento recorrente, visto no texto introdutório e também na gravura de *genji monogatari*: as borboletas.

Parece-nos que a elegância desses pequenos insetos, leves e metamórficos, sobrevoa momentos distintos do álbum caligráfico-poético-pictórico. A reincidência do signo da borboleta nos ativa algumas associações com ideias relativas às muitas semânticas de *yūgen*. Lembremos que a maior referência de Haroldo sobre essa estética — evidenciada nas notas de rodapé do texto de *Hagoromo de Zeami* (CAMPOS, 1993) — era René Sieffert e Sakae Giroux, que trazem uma definição com as palavras “charme sutil”.

---

<sup>160</sup> A “divisão silábica” da língua japonesa ocorre de modo distinto do português, uma vez que os intervalos são definidos a partir do ritmo sonoro das palavras, e não de sílabas. Assim, por exemplo, em *konnichiwa* [olá], temos cinco *mōra*: ko-n-ni-chi-wa (こんにちは), e não quatro sílabas, já que o som *n* (ん) é considerado uma *mōra*.

3.1.10. templo de ouro (kinkaku-ji)

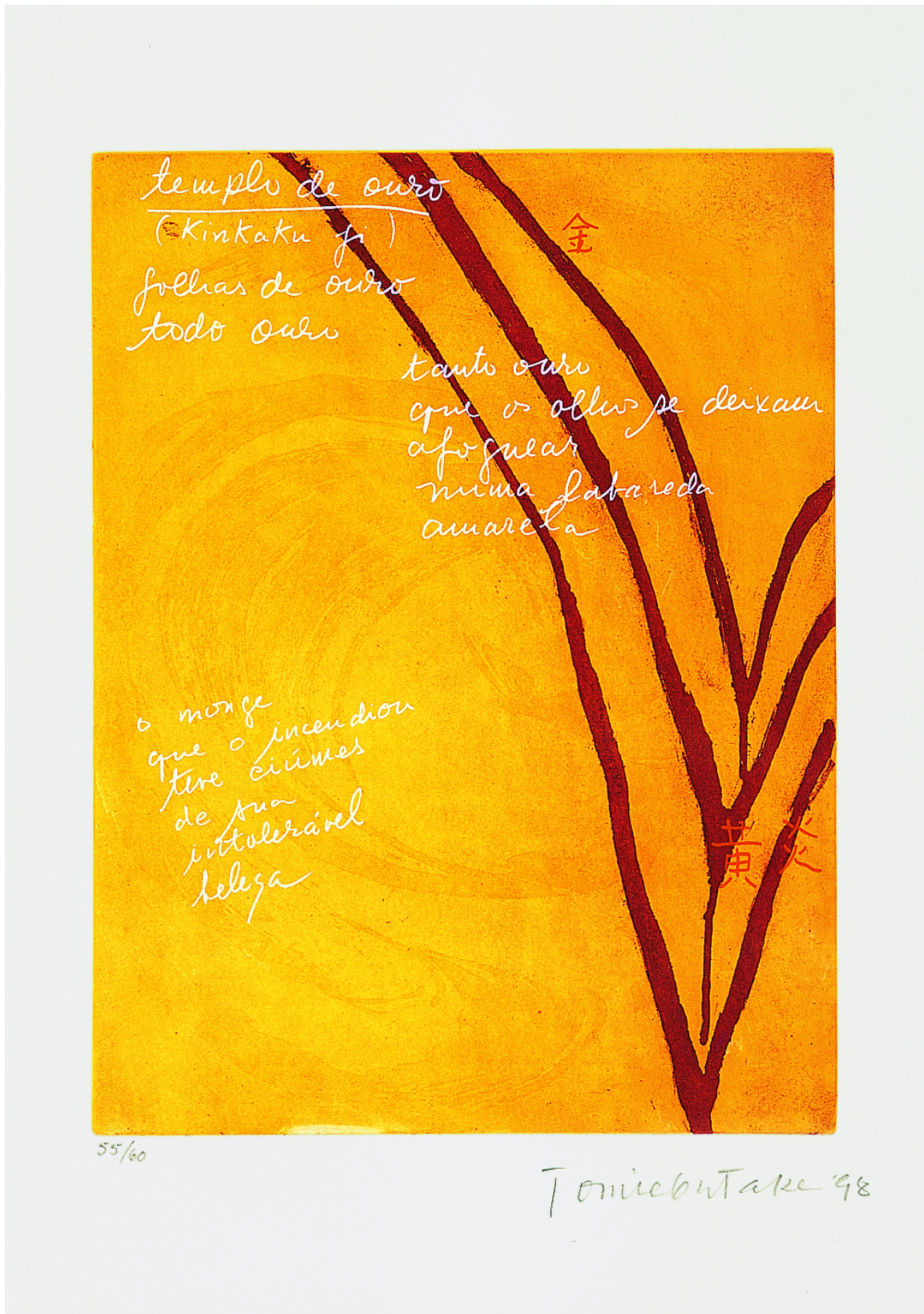


Figura 41 – Álbum *yū-gen* (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura *templo de ouro (kinkaku-ji)*.

Fonte: Instituto Tomie Ohtake.



“O Brasil tem um sol muito claro. Quando saí do navio, olhei para o céu e senti cheiro de amarelo.” Estas são palavras de Tomie em uma das muitas entrevistas que concedeu ao longo da vida.<sup>161</sup> A artista refere-se ao momento no qual desembarcou em terras brasileiras, aos 23 anos, em 1936, e foi banhada pelo forte sol das terras tropicais.

O amarelo é uma cor que a acompanhou em diversas obras nas décadas seguintes, desde suas primeiras pinturas figurativas, como em uma tela de 1953 (figura 42, à esquerda) que retrata o bairro da Mooca, em São Paulo, onde vivia, até grandes obras públicas como a enorme estrela de ferro na Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro, em 1985 (figura 42, ao centro), dentre muitas outras pinturas abstratas que produziu ao longo da vida, a exemplo de uma óleo sobre tela de 1964 (figura 42, à direita) que põe essa cor em diálogo com o preto e o branco.

Figura 42 – Obras de Tomie Ohtake que dão destaque à cor amarela, em diferentes momentos da carreira. *Sem título* (1953, 54x65cm, óleo sobre tela, Instituto Tomie Ohtake), *Sem título* (1985, 20 m de diâmetro, 17 toneladas, escultura em ferro, Instituto Tomie Ohtake) e *Sem título* (1964, 135x100 cm, óleo sobre tela, coleção Saul e Sabina de Libman), respectivamente.



Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

Em *templo de ouro (kinkaku-ji)*, os tons vibrantes inundam nossos olhos, “folhas de ouro / todo ouro // tanto ouro / que os olhos se deixam / afoguar / numa labareda / amarela”. Os signos de Haroldo encontram os de Tomie numa explosão que está dentre as mais expressivas do álbum, as que logo nos convocam a atenção pelas suas tonalidades chamativas. Com uma permissão do corpo para fruir essa experiência, “os olhos se deixam / afoguar”, recepcionando a vividez dos tons de amarelo em nossa retina.

O fundo não é uniforme, com traçados curvos livres e orgânicos em laranja sobre o amarelo, e as diferenças de intensidade entre pontos distintos da gravura nos lembram o modo

<sup>161</sup> Disponível em:

<<https://epoca.globo.globo.com/vida/noticia/2015/02/tomie-ohtake-pintora-da-bluzb-e-do-acaso.html>> Acesso em 14 fev. 2022.

como o ouro também reflete a luz de maneira diferente em cada parte de sua superfície, adquirindo tonalidades que variam, a depender da hora do dia ou da luminosidade que incide sobre a peça, além do ângulo a partir do qual lançamos nosso olhar. Seis traços avermelhados marcam o lado direito da obra, encontrando-se em convergência no canto inferior, onde se inscrevem os ideogramas 黄炎 (labareda amarela). A escrita de Haroldo, em branco para o português e em laranja para os *kanji* (金, ouro; 黄炎, labareda amarela), mantém as cores presentes na gravura num espectro branco-amarelo-laranja-vermelho.

O templo que nomeia este poema tem o nome oficial de *Rokuon-ji* (鹿苑寺, Templo do parque dos veados), mas é popularmente conhecido como *Kinkaku-ji* (金閣寺, Templo do pavilhão dourado), localizado no *Kita-ku* (北区) de Quioto, literalmente, distrito do norte da cidade. A edificação, composta por três andares, com exceção do térreo, é toda folheada a ouro, e possui, no topo, a estátua dourada de uma fênix, além de ser rodeada por um parque e um lago. O espaço é um grande ponto turístico da antiga capital imperial do Japão, que ocupou essa função de 794, no início da Era Heian, até 1868, quando, com o início da Restauração Meiji (明治維新, 1868), aconteceu a transferência da sede administrativa para Tóquio.

O Pavilhão Dourado de Quioto foi construído em 1397, a mando do xogum Ashikaga Yoshimitsu (足利 義満, 1358-1408), durante o Período Muromachi (1336-1573). A estrutura do templo sofreu danos por diversos pequenos incêndios ao longo dos séculos. Na madrugada do dia 2 de julho de 1950, no entanto, foi quase completamente destruído, quando um jovem monge aprendiz de 22 anos chamado Hayashi Yoken ateou fogo ao pavilhão.

O historiador estadunidense especialista em criminologia Albert Borowitz (2005)<sup>162</sup> narra o acontecimento com detalhes. Segundo os dados coletados pelo pesquisador acerca da madrugada do crime, Yoken ateou fogo ao pavilhão utilizando papel e rede de mosquito. Seu plano inicial era permanecer dentro do prédio e morrer com o fogo, mas ficou com medo ao ver as chamas e fugiu para algumas montanhas próximas ao local, onde esfaqueou a si mesmo no peito, mas não acertou o coração, o que resultou em sua sobrevivência ao fatídico evento.

---

<sup>162</sup> BOROWITZ, Albert. The Burning of Kyoto's Temple of the Golden Pavilion (1950). In: BOROWITZ, Albert. *Terrorism for Self-glorification: The Herostratos Syndrome*. Kent: Kent State University Press, 2005, p. 49-63.

Figura 43 – Fotografias do *Kinkaku-ji*, localizado em Quioto. À esquerda, o templo em 2022. À direita, após ter sido destruído pelo incêndio em 2 de julho de 1950.



Fonte: Acervo pessoal do autor (2022) e *Peak Experience Japan*.

Por volta das 3h17m da manhã de 2 de julho de 1950, um incêndio no Pavilhão Dourado foi visto da torre de observação do posto de despacho regional do corpo de bombeiros. Quando dez caminhões de bombeiros chegaram ao terreno do templo, o Pavilhão Dourado já estava envolto em chamas, e quando o fogo morreu, às 3h50m da manhã, todos os três andares tinham sido reduzidos a cinzas. Os bombeiros perguntaram se havia alguém dentro do templo e foram informados de que “não havia ninguém além de estátuas budistas de valor inestimável”. Enfrentando as chamas, vários bombeiros retiraram o autorretrato esculpido em madeira pelo fundador do templo, Ashikaga Yoshimitsu, mas “a essa altura, a cabeça da estátua havia queimado e sua forma original estava irreconhecível” (BOROWITZ, 2005, p. 50-51).<sup>163</sup>

Quando as autoridades chegaram à conclusão de que era Yoken o provável culpado pelo incêndio, foi iniciada uma busca, que terminou ao fim da tarde, quando um morador da região avistou um homem vagando por uma montanha próxima. O monge aprendiz foi então levado para receber atendimento médico e, em seguida, preso, quando confessou o crime. O psiquiatra que o avaliou atribuiu o diagnóstico de transtorno de personalidade esquizóide, um tipo de psicopatia que limita o desejo do indivíduo de criar ou manter relações com outras pessoas, dentre outros sintomas.

Para Donald Keene, tradutor e historiador de literatura japonesa, o crime de Yoken seria, para o rapaz, uma forma de protesto contra a “comercialização do budismo”, uma vez que o templo, em sua beleza e elegância requintada, era um celebrado ponto turístico em Quioto, servindo mais a um propósito capitalista de atração de dinheiro do que ao que deveria

---

<sup>163</sup> Texto original: At about 3:17 A.M. on July 2, 1950, a fire at the Golden Pavilion was seen from the observation tower of the regional fire department dispatch station. By the time ten fire trucks arrived at the temple grounds, the Golden Pavilion was already enveloped in flames, and when the fire died down at 3:50 A.M. all three floors had been reduced to ashes. The firemen asked whether anyone was inside the temple and were told that there were “no people but priceless Buddhist statues.” Braving the flames, several firefighters pulled out the self portrait carved in wood by the temple’s founder, Ashikaga Yoshimitsu, but “by then the head of the statue had burned off, and its original form was left all but unrecognizable.”

ser originalmente: voltado à prática dos ensinamentos budistas (KEENE *apud* BOROWITZ, 2005).

Esse episódio de destruição do templo é a inspiração principal do romance *O pavilhão dourado* (que, no original em japonês, tem o mesmo título do pavilhão, *Kinkaku-ji*), do aclamado romancista Mishima Yukio (三島 由紀夫, 1925-1970).<sup>164</sup> Publicado no Japão em 1956, o livro narra — com toques de ficção — os eventos que levaram ao atentado no *Kinkaku-ji*. A obra chegou ao público seis anos após o ocorrido, e um ano depois de findada a reconstrução do prédio. Há relatos, inclusive, de que o autor teria visitado Yoken na prisão, para coletar informações para a escrita. O romance foi um sucesso de vendas, também influenciadas pela curiosidade da sociedade da época, uma vez que as memórias da destruição do templo ainda estavam muito vivas na mente dos japoneses.<sup>165</sup>

Combinando uma reconstituição parcial dos fatos que levaram à destruição do templo com uma refinada imaginação artística, Mishima constrói um romance com temáticas difíceis e pertinentes à discussão, principalmente no Japão da década de 1950, como a deterioração da saúde mental. *O pavilhão dourado* acabou por se tornar um de seus livros mais aclamados.<sup>166</sup>

É essa narrativa do personagem Mizoguchi, que por tantas vezes se confunde se à do monge Yoken, que viaja para além das fronteiras territoriais do Japão e alcança outros espaços e tempos, inspirando Haroldo e Tomie no álbum *yū-gen*, em um contexto bem diferente daquele da Tóquio de 1956, e também em um outro suporte artístico, muito distinto do literário. Ao fim do poema, somos deixados com as palavras: “o monge / que o incendiou / teve ciúmes / de sua / intolerável / beleza”.

---

<sup>164</sup> O escritor é um dos nomes mais conhecidos da literatura japonesa do século XX, e era um grande admirador dos teatros *nō* e *kabuki*. Por três ocasiões concorreu ao Prêmio Nobel de Literatura, tendo, na última dessas vezes, a distinção sido concedida ao seu amigo próximo Kawabata Yasunari (川端 康成, 1899-1972), em 1968. Mishima se suicidou realizando *seppuku* — o antigo ritual de suicídio dos samurais, que consiste em cortar o próprio ventre com uma lâmina e em seguida ser decapitado por um companheiro — em 1970. Apesar de morrer jovem, apenas aos 45 anos, Mishima deixou dezenas de romances, peças de teatro, poemas e ensaios, que têm sido traduzidos para diversos idiomas, como para o português brasileiro em recentes reedições e novos lançamentos de seus textos.

<sup>165</sup> No livro, acompanhamos a história de Mizoguchi, o protagonista inspirado na figura do monge Hayashi Yoken. A narrativa se inicia na infância do personagem, e nos guia pelos eventos tumultuados de uma vida difícil. Após a perda do pai na infância, Mizoguchi cresce e torna-se um acólito no *Kinkaku-ji*. No desenrolar da narrativa, seguidas vezes nos deparamos com a obsessão que o protagonista desenvolve pelo templo. Em evidente e crescente deterioração da saúde mental do personagem, nós leitores somos tomados pela impotência de intervir no trágico desfecho do qual temos ciência. Ao fim do livro, o protagonista segue os passos não ficcionais de Yoken e incendeia o prédio. A história se encerra após a fuga do personagem, em meio às árvores, já longe o bastante para não se avistar o pavilhão, mas perto o suficiente para ver a fumaça e a claridade que emanam de lá.

<sup>166</sup> Outra de suas obras mais famosas é *Confissões de uma máscara* (*Kamen no kokuhaku*, 假面の告白), cuja primeira publicação, que data de 1949, aconteceu quando o autor era um jovem de apenas 24 anos.

3.1.11. templo de prata (ginkaku-ji)

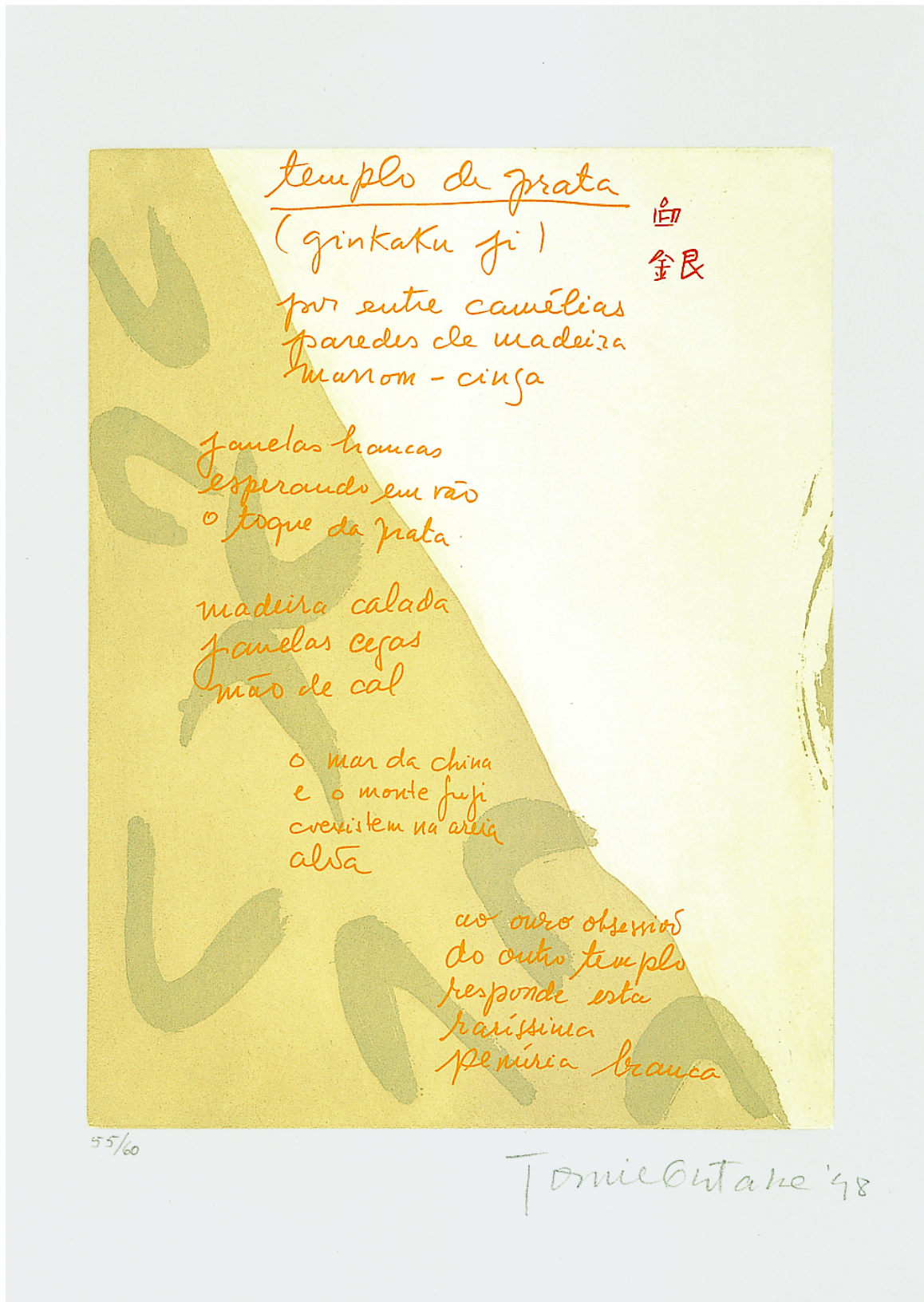


Figura 44 – Álbum *yū-gen* (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura *templo de prata (ginkaku-ji)*.  
Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

Com uma diagonalidade demarcada sem uso de réguas — assim como em diversas obras de Tomie, que recusava a utilização desse tipo de instrumento —, vemos, nesta última gravura que tem um templo como temática, uma divisão em diferentes tons de marfim ser sobreposta, no lado mais escurecido, por algumas formas curvadas, em cor acinzentada. A disposição do texto em português, escrito em laranja e um dos mais longos do álbum, de certo modo, parece estabelecer diálogos com as pequenas curvas existentes, cada estrofe sendo posicionada com centímetros ou milímetros de diferença da margem onde se inicia a anterior.

Na extremidade direita, ao centro, uma pincelada solitária deixa um pequeno fragmento de circunferência na qual a tinta do pincel, apenas com seus resquícios finais, marca linhas intermitentes. Ao lado das palavras que formam o título da gravura, dois ideogramas em vermelho, 白 (*shiro*, branco) e 銀 (*gin*, prata), pluralizam os códigos verbais apresentados.

Organicidade e envelhecimento parecem ser duas palavras que logo nos vêm à mente quando observamos *templo de prata* (*ginkaku-ji*). Tanto a imagem quanto o texto nos evocam uma rusticidade característica do local sobre o qual se fala aqui, o *Ginkaku-ji* (銀閣寺, 銀, prata; 閣, torre; 寺, templo), templo budista localizado no leste de Quioto.

Figura 45 – Fotografias do *Ginkaku-ji* e parte de seu jardim de areia, localizado em Quioto.



Fonte: Site *Discover Kyoto* e *Wikimedia Commons*.

O prédio foi erguido no século XV, período Muromachi, por iniciativa do xogun Ashikaga Yoshimasa (足利 義政, 1435-1490), neto do líder Yoshimitsu, que, como vimos, foi o maior patrocinador para o desenvolvimento do *nō* como forma artística junto à elite da época. Relembramos que Yoshimitsu foi também quem determinou a construção do suntuoso *Kinkaku-ji*, tema da gravura anterior.

Donald Keene (2003) estabelece alguns comparativos entre os dois templos:

O Pavilhão Dourado foi revestido com uma folha de ouro brilhante, mas não havia nada de prateado no Pavilhão Prateado. Em vez disso, as diferenças entre os dois edifícios eram simbolizadas por seus nomes: o gosto não convencional e, às vezes, até vulgar de Yoshimitsu era simbolizado pelo brilho do ouro, enquanto Yoshimasa preferia a austeridade das pinturas chinesas a efeitos mais obviamente artísticos. E porque o ouro é mais precioso que a prata, o Pavilhão de Prata sugere um declínio nas fortunas do xogum e de todo o Japão, embora a beleza sem adornos do pavilhão de Yoshimasa esteja mais perto dos corações dos japoneses atualmente do que o templo palaciano de Yoshimitsu (*ibid.*, p. 74).<sup>167</sup>

O *Ginkaku-ji*, cujo nome oficial é *Jishō-ji* (慈照寺; 慈, misericórdia; 照, iluminação; 寺, templo), tornou-se um espaço mais voltado à prática religiosa apenas com a morte de seu fundador. Yoshimasa encomendou a construção do complexo, que, além do prédio principal, também compreende um grande jardim de areia, para que fosse uma espécie de retiro das complexas tramas políticas da capital. Durante a construção do espaço, segundo Keene (*ibid.*) — que escreveu um livro<sup>168</sup> totalmente dedicado a esse tema —, o xogum consultou diversos monges, mas não parecia estar tão interessado em aspectos meditativos do zen, e sim estéticos, de modo que a imagem do pavilhão traduzisse características visuais dessa vertente do budismo.

Keene comenta sobre como Yoshimasa é também conhecido por ter sido o xogum durante a Guerra de Ōnin (*Ōnin no Ran*, 応仁の乱, 1467-1477), um conflito interno da classe guerreira após o qual o poder do xogunato foi enfraquecido. Para o autor, é a partir dessa perda de influência política que Yoshimasa volta-se mais intensamente a uma busca pela beleza, em especial, às artes visuais, como pinturas chinesas.

Amplamente associado às concepções estéticas *wabi* (侘び) e *sabi* (寂び), o *Ginkaku-ji*, certamente, também está entre os locais pelos quais passou Haroldo em sua viagem ao Japão. Para comentar sobre essas noções de beleza, recorreremos a Michiko Okano (2018),<sup>169</sup> que discorre sobre a dificuldade de tradução de termos estéticos como estes. Assim como o *yūgen*, *wabi* e *sabi* são formados por ideias complementares e diversas, construindo uma rede de signos rica e impossível de delimitação em linhas estreitas.

---

<sup>167</sup> Texto original: The Golden Pavilion was coated with shining gold leaf, but there was nothing silvery about the Silver Pavilion. Instead, the differences between the two buildings were symbolized by their names: Yoshimitsu's unconventional and sometimes even vulgar taste was symbolized by the glitter of gold, whereas Yoshimasa preferred the austerity of Chinese ink paintings to more obviously artistic effects. And because gold is more precious than silver, the Silver Pavilion suggests a decline in the fortunes of the shogun and of all Japan, even though the unadorned beauty of Yoshimasa's pavilion is closer to the hearts of the Japanese today than is Yoshimitsu's palatial temple.

<sup>168</sup> KEENE, Donald. *Yoshimasa and the Silver Pavilion: the creation of the soul of Japan* [Yoshimasa e o Pavilhão de Prata: a criação da alma do Japão]. Nova York: Columbia University Press, 2003.

<sup>169</sup> OKANO, Michiko. A estética wabi-sabi: complexidade e ambiguidade. *ARS* (São Paulo), v. 16, n. 32, p. 173-195, 2018.

Segundo a pesquisadora, é possível observar a utilização dessas palavras em textos antigos como a coletânea *Man'yōshū* (万葉集, Coleção das Dez Mil Folhas), que data do século VIII, período Nara (奈良時代, 710-794). Mas é no budismo de linha zen, nos períodos Kamakura e Muromachi, entre os séculos XII e XIV, e também na prática da cerimônia do chá, aprimorada em Muromachi, que *wabi* e *sabi* mais se tornam conhecidos, sendo associados a essas práticas, assim como aconteceu com *yūgen* em relação ao *nō*. Okano comenta que

De acordo com Haga, *wabi* na cerimônia do chá, juntamente com *sabi* na poesia, e *yūgen* no teatro *nō* seriam expressões características dos princípios artísticos japoneses. No entanto, é relevante salientar que a estética wabi-sabi não foi inventada na cerimônia do chá, mas ali aprimorada e refinada pelos mestres dessa arte. (*ibid.*, p. 187)

Após a restauração Meiji (1868), *wabi* e *sabi* são exportados como duas das principais ideias estéticas do Japão, a partir da contribuição de nomes como Okakura Kakuzō (岡倉 覚三, 1862-1913), autor de *O livro do chá* (*The book of Tea*), publicado originalmente em inglês exatamente para apresentação das ideias relativas a essa cerimônia ao público estadunidense e europeu.

Com ideias que dialogam com a beleza na rusticidade, na simplicidade e no envelhecimento com o passar do tempo, *wabi* e *sabi* estabelecem um forte diálogo com a prática budista, e, além disso, podemos pensar, de modo geral, com diversos aspectos do que concebemos como uma postura cultural que centraliza a natureza. Okano elucida:

[...] ao passo que *wabi* é relacionado à vida modesta e à exigência desse estilo dos praticantes, *sabi* é a beleza preexistente que brota naturalmente, e que, para ser percebida, requer um senso estético peculiar. Desse modo, *wabi* caracteriza-se por uma escolha de vida e de estilo, e *sabi* por ser algo natural, porque a passagem do tempo é inerente aos homens. É uma estética que depende apenas de se desenvolver um certo olhar para discernir o belo na pátina dos anos. (*ibid.*, p. 183)

Isto é algo que nos parece entrar em diálogo com o templo em questão na gravura de Tomie e Haroldo. Os versos iniciais “por entre camélias / paredes de madeira / marrom-cinza // janelas brancas / esperando em vão / o toque da prata”, complementados pela última estrofe “ao ouro obsessivo / do outro templo / responde esta / raríssima / penúria branca”, estabelecem uma relação com a gravura anterior. Ao passo que o *Kinkaku-ji* de Yoshimitsu é uma possível expressão *kazari* (かざり), de uma aparência marcada pela ornamentação, que o historiador da arte Tsuji Nobuo (2019) define como um dos mais importantes aspectos para



entender a arte japonesa,<sup>170</sup> o *Ginkaku-ji* de Yoshimasa não parece estar interessado na ostentação hiperbólica, mas na simplicidade embebida, por exemplo, em uma rusticidade das paredes amadeiradas envelhecidas pelo tempo.

As janelas brancas que contrastam com a madeira escura da edificação que nunca viu folhas de prata — diferentemente da relação do *Kinkaku-ji* com o ouro — também são citadas pelo poeta: “janelas brancas / esperando em vão / o toque da prata // madeira calada / janelas cegas / mão de cal”. Ao lado do pavilhão, em meio à areia conhecida como *Ginshadan* (銀沙灘, 銀, prata; 沙, areia; 灘, mar aberto), ergue-se uma forma circular cônica (figura 45, à direita). Diz-se popularmente que a elevação representa o Monte Fuji, a montanha mais famosa do país, que possui um aspecto de sacralidade na sociedade japonesa. Percebemos, assim, a origem dos versos “o mar da china / e o monte fuji / coexistem na areia / alva”, e notamos a relação intercultural com esse outro país asiático, tão importante para a formação do Japão, desde os seus primórdios.

---

<sup>170</sup> TSUJI, Nobuo. *History of art in Japan*. Nova York: Columbia University Press, 2019. Tsuji Nobuo (1932-) é historiador da arte e professor emérito da Universidade de Tóquio e da Universidade de Arte Tama. Possui muitos textos publicados sobre diversos aspectos da arte no Japão, inclusive o livro *Kazari no biteki* 「かざり」の美術 (2013), ou *A estética do Kazari*, no qual comenta sobre três concepções que considera centrais para o estudo dessa área: *kazari*, *asobi* e animismo.

3.1.12. ideoplastia

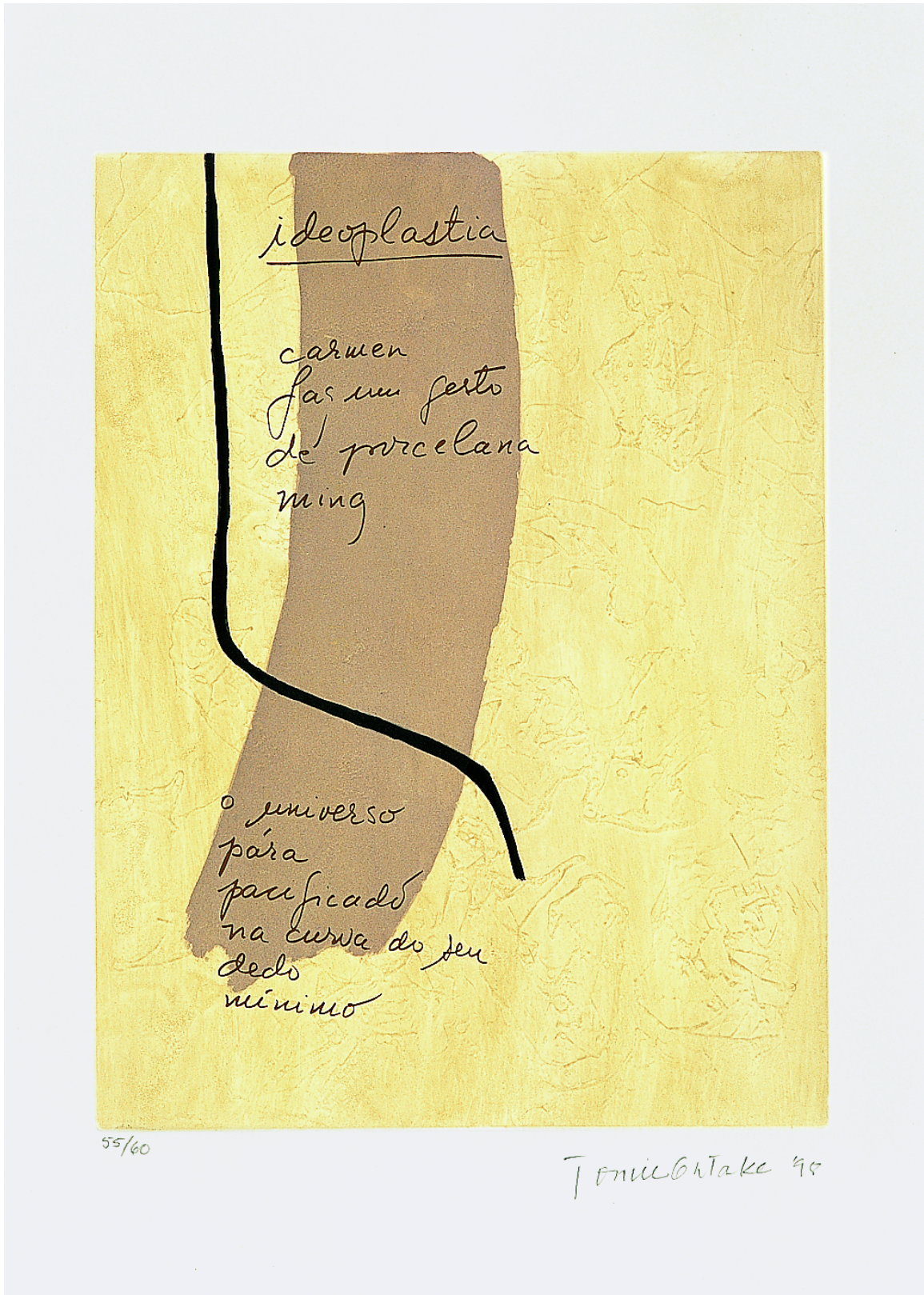


Figura 46 – Álbum *yū-gen* (1998), Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Gravura *ideoplastia*.  
Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

Esta última gravura foi assim posicionada por nós no processo de análise pelo fato de nos parecer um tanto *sui generis* em meio às demais peças do álbum, no que se estabelece em relação às temáticas dos poemas. Por não encontrarmos nenhum elemento ou tema que se associasse a outra peça, decidimos olhá-la como pertencente a um grupo à parte.

Aqui, assim como o poema é conciso — com duas estrofes —, assim também são as poucas informações visuais, constituídas de apenas três elementos pensados por Tomie. Sobre um fundo texturizado marfim, uma pincelada larga e marrom em uma suave curvatura, que se inicia na borda superior e se finaliza antes da margem inferior do papel. A isso, soma-se uma linha preta, inicialmente reta, que desce do lado esquerdo da margem superior, indo então ao encontro da mancha maior deixada pelo pincel, em uma diagonal descendente. Entre a intersecção das duas formas, lemos os versos do poeta sobrepostos ao marrom.

A palavra ideoplastia, segundo Inês Oseki-Dépré (2019), estudiosa da obra de Haroldo, diz respeito à concretização de uma visão. A especialista recorre ao poeta francês Saint-Paul Roux (1861-1940) para comentar sobre o título deste poema:

Basta abrir um livro (de poesia) para que jorrem sobre vocês as palavras, insetos alfinetados vivos demais que se libertariam do alfinete. E cores variadas, como por uma pluma mergulhada aqui e ali no arco-íris [...] e perfumes e sabores! (ROUX *apud* OSEKI-DÉPRÉ, 2019, p. 82)

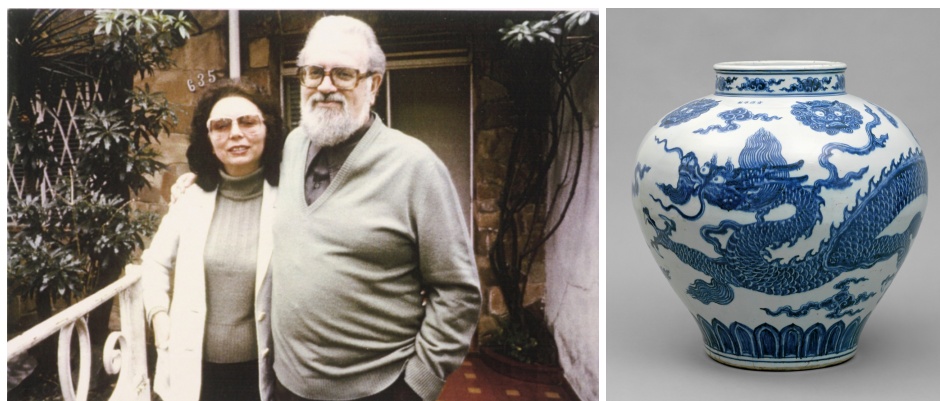
Infinito é o processo de semiose uma vez iniciado. O encadeamento sígnico pode levar às mais diversas rotas associativas. A tomada de forma das pré-concepções do terreno da Primeiridade peirceana representa a evolução do processo de interpretação de signos, da concatenação de ideias. Ao lermos um poema, podemos ser levados a muitos lugares. Assim como, para Roux, os “insetos alfinetados vivos demais” se libertam do alfinete, para Tomie e Haroldo, “imagens e palavras se entrecasulam e liberam como (de crisálidas) borboletas de asas levíssimas”, como nos é apresentado no texto introdutório da segunda gravura.

O curto texto de Haroldo nesta última peça, um dos menores do álbum, nos soa, de certo modo, um tanto mais intimista. “carmen / faz um gesto / de porcelana / ming”. Carmen é o nome da esposa do poeta, que o acompanhou na viagem realizada ao Japão, a partir da qual todos estes poemas foram criados.

Em todas as outras gravuras, conseguimos fazer conexões aparentes e declaradas com aspectos diversos da cultura japonesa. Aqui, no entanto, o que percebemos é a inserção de um elemento chinês — a porcelana Ming —, estabelecendo-nos um diálogo com um outro país asiático.

A produção de porcelana é uma atividade cultivada que possui um valor artístico elevado em diversos países do leste da Ásia.<sup>171</sup> A porcelana Ming, em específico, citada por Haroldo no poema, é assim chamada em razão da época na qual foi feita, remontando à Dinastia Ming, que governou o território chinês de 1368 a 1644 — tempos nos quais a produção de cerâmica e porcelana azul e branca, cores características de muitas dessas peças, atingiram números elevados.<sup>172</sup> Os objetos feitos nessa época, na China, produziram posteriormente um profícuo diálogo com as porcelanas desenvolvidas em diversos outros países — não apenas asiáticos.

Figura 47 – À esquerda, Carmen de Arruda Campos e Haroldo de Campos. À direita, fotografia de um jarro (século XV, 48,3 cm, porcelana com decoração de azul sobre esmalte) da Dinastia Ming.



Fonte: Coleção Família Haroldo de Campos e *Metropolitan Museum of Art*.

Interessa-nos perceber esta breve menção direta a um elemento chinês no álbum *yū-gen*, uma vez que, tendo acesso aos seus textos sobre ideograma, notamos como Haroldo foi introduzido às culturas asiáticas por meio da China, com seu interesse pela escrita desse povo, e pela potencialidade que tal código verbal poderia trazer para o desenvolvimento da poesia concreta.

---

<sup>171</sup> No Japão, por exemplo, são famosas as peças provenientes da cidade de Arita, localizada no extremo oeste do país, próximo à costa sul-coreana. Essa marcação espacial na nomenclatura é algo que contrasta com a porcelana Ming, que tem a época na qual foi produzida como característica que a nomeia.

<sup>172</sup> No território chinês, à época, uma das principais cidades na produção desses objetos foi Jingdezhen, na província de Jiangxi, localizada no leste do país, entre as cidades de Xangai e Hong Kong. Disponível em: <[https://www.worldhistory.org/Ming\\_Porcelain/](https://www.worldhistory.org/Ming_Porcelain/)> Acesso em 14 fev. 2022.

### 3.2. Diálogos, viagens, transcrições e *yūgen* em *yū-gen*

Ao atravessarmos esses comentários sobre cada uma das doze gravuras, percebemos como os signos apresentados por Tomie e Haroldo dizem respeito a aspectos culturais e estéticos do Japão — e da China —, mas não somente. Deslocados, transcriados, esses elementos nos parecem existir no espaço intermediário da arte nipo-brasileira, construída de um diálogo consciente com o Japão, a partir do Brasil.

Neste novo espaço híbrido, tais signos asiáticos passam a operar com outros propósitos, e também no imaginário de um público distinto do japonês. Quando lemos nas gravuras sobre templos, meditação, budismo, obras literárias clássicas e modernas, *haikai*, teatro *nō*, dentre outras expressividades culturais, temos acesso a um Japão por meio do filtro artístico de ambos os autores dessa obra.

Se observamos a seção *yūgen: caderno japonês* do livro *Crisantempo: no espaço curvo nasce um* (1998), no qual Haroldo reúne diversos trabalhos poéticos, notamos que há, ainda, alguns poemas que acabaram ficando de fora da obra visual desenvolvida com Tomie. Mais sete textos compõem essas páginas e não chegaram ao álbum conjunto, são eles: *shitennoji* (p. 268), *sanjusangen dō* (p. 276-277), *túmulo de fenollosa (1853-1908)* (p. 279), *frozen music* (p. 281-282), *a casa do sino* (p. 283-284), *a casa da deusa* (p. 285), *o gorgulho mina o orgulho* (p. 287).

Acreditamos que estes tenham sido suprimidos da seleção para o álbum devido a um aspecto que percebemos ser comum a todos os sete: o tamanho demasiado longo para caber em uma gravura das proporções definidas. Devido ao nosso recorte das doze peças de *yū-gen*, não nos cabe realizar uma análise desses outros. Comentamos pontualmente, portanto, apenas que estes também apresentam diversas referências à cultura japonesa.

Apesar de Haroldo nomear seu conjunto de poemas a partir da estética *yūgen*, não identificamos diretamente, em cada uma de suas composições poéticas, elementos relacionáveis ao que reunimos bibliograficamente sobre as ideias que se relacionam com esse signo. Algumas delas, sim, apresentam convergências semânticas, mas acreditamos que nem todas o fazem.

Essa percepção nos leva ao questionamento do motivo pelo qual o poeta teria nomeado essa série desta maneira. Infelizmente, ele não se encontra mais conosco fisicamente para que pudéssemos conversar sobre sua produção e suas motivações. A esta pergunta,

portanto, a única resposta que acreditamos poder propor é pelo grande interesse, por parte do artista, na arte do *nō*. Estudioso com acesso às discussões sobre *yūgen* nesse teatro tradicional, foi inspirado pelas suas leituras e experiências artísticas no Japão, mesmo que a obra criada não necessariamente dialogue integralmente, em elementos diretos além do título, com as semânticas de *yūgen*. Retomaremos esse ponto nas considerações finais, algumas páginas à frente.

Antes de prosseguirmos a esses últimos comentários, ressaltamos que, para distribuição em grupos e ordenação das análises neste capítulo, recorreremos às temáticas presentes nos poemas — tendo em mente que eles precederam a criação visual de Tomie, lembrando que foi a partir da leitura desses versos que a artista desenvolveu as imagens que vemos sob os textos. Caberia, no entanto, comentarmos sobre algumas possíveis associações imagéticas que podemos estabelecer entre as gravuras, para além do código verbal.

É visível que a gestualidade caligráfica — pela qual Tomie tanto se tornou conhecida em meio à crítica de arte brasileira — mostra-se em evidência por toda a obra. Nas curvas, nas linhas retas e irregulares, nos círculos e até mesmo nas manchas — aparentemente — amorfas, podemos sentir a mão próxima e atenta da artista. Em alguns casos, chegamos até mesmo a imaginar seu rosto próximo da superfície, com um olhar cuidadoso e preciso.

Gravuras como *ōsaka*, *jardim de pedras*; *dança nō*; *túmulo em gichu-ji*; *templo de ouro (kinkaku-ji)*; *templo de prata (ginkaku-ji)*; e *ideoplastia* apresentam linhas curvas ou diagonais. Se relembremos a pluralidade de linguagens às quais Tomie se dedicou, suas enormes esculturas logo nos vêm à mente, e notamos que, assim como Haroldo traz sua bagagem da transcrição e da poesia concreta para esta obra, assim também o faz Tomie, evocando seu repertório artístico.

Figura 48 – Álbum *yū-gen*, gravuras: *ōsaka*, *jardim de pedras*; *dança nō*; *túmulo em gichu-ji*; *templo de ouro (kinkaku-ji)*; *templo de prata (ginkaku-ji)*; *ideoplastia*. É possível perceber diagonalidades e curvaturas em todas.



Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

Em relação à estética japonesa — e objetivamente tentando buscar elementos nipônicos na expressividade de Tomie, contradizendo o que defendemos há pouco —, percebemos também aspectos que poderiam ser vistos como dialógicos em relação a uma ideia de beleza que preza pelo mínimo e absolutamente essencial, presente em diversas linguagens artísticas do Japão, desde pinturas zen, por exemplo, que podem trazer pouquíssimos elementos visuais, a performances de *nō* e à cerimônia do chá, dentre muitas outras artes tradicionais. No álbum aqui estudado, vemos esses traços da concisão em *genji monogatari*; *dança nō*; *matsukaze*; e *ideoplastia*.

Figura 49 – Álbum *yū-gen*, gravuras: *genji monogatari*; *dança nō*; *matsukaze*; *ideoplastia*. É possível perceber que há poucos elementos visuais, em comparação às demais gravuras.



Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

Finalizamos este capítulo final de análise mais aprofundada das doze gravuras com o comentário do porquê acreditamos se tratarem de uma transcrição estes signos que observamos na obra. Intencionalidade, mas também um aparente acaso marcam estas peças. Uma busca ativa e consciente por um Japão — pelo menos por parte de Haroldo — a ser expresso a um público no Brasil. Com referências múltiplas aos aspectos mais diversos da cultura japonesa, ideogramas escritos de modo particular e reimaginações imagéticas de uma viagem que encontra pintora e poeta em momentos distintos da vida, Tomie e Haroldo nos apresentam as profundas e sutis sensações da elegante beleza mística do *yūgen*, a partir de sua própria interpretação do que seria esse signo. Estes poetas da palavra e da imagem, na identidade pessoal construída pelo trânsito de identificações, fizeram nascer doze peças serializadas às dezenas, mas únicas em cada uma delas.

Da China continental antiga ao arquipélago japonês, das poesias *waka* e *renga* ao teatro *nō*, do Japão de Muromachi ao Brasil da virada do milênio, o *yūgen* cativou poetas, atores e pintores. Chegou até nós sobrevivendo às intempéries dos tempos e desafiando os limites geográficos. Viajou mares e eras e modificou-se para sobreviver, permitindo-se metamorfosear para ser expresso nas mais diversas linguagens da arte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### Fendas na parede ou borboletas em torno das chamas:

#### A incapacidade das palavras de conterem o mundo

Sempre tive medo das certezas e, aliás, tenho poucas. Prefiro as conjecturas e as probabilidades: encontrar, numa parede, pequenas fendas, do tamanho de duas andorinhas, ou me arriscar como borboleta em torno de chamas.

Etienne Samain em *Como pensam as imagens* (2012, p. 14).

As palavras são objetos magros incapazes de conter o mundo. Usamo-las por pura ilusão. Deixámo-nos iludir assim para não perecermos de imediato conscientes da impossibilidade de comunicar e, por isso, a impossibilidade da beleza.

Valter Hugo Mãe em *A desumanização* (2017, p. 40).

Este é um trabalho sobre viagens. No Japão, a viagem é um tema central e recorrente em diversas narrativas, dos antigos *Diários de Tosa* (*Tosa Nikki*, 土佐日記, século X, atribuídos ao poeta Ki no Tsurayuki, 紀貫之, 872-945), passando pelas peregrinações de Matsuo Bashō em *Trilhas longínquas de Oku* (*Oku no Hosomichi*, おくのほそ道, 1702), chegando até as expressões artísticas modernas e contemporâneas, como no romance *Trajatória em noite escura* (*An'ya Kōro*, 暗夜行路, 1937) de Shiga Naoya (志賀直哉, 1883-1971), ou nos muitos deslocamentos dos protagonistas solitários e amantes de jazz de Murakami Haruki (村上春樹, 1949-), e até mesmo nas jornadas das fortes personagens femininas do cinema de Miyazaki Hayao (宮崎駿, 1941-). As viagens são importantes no imaginário artístico japonês.

Ao longo de toda esta pesquisa, procuramos discutir acerca de viagens dos signos presentes na série de gravuras de Tomie e Haroldo. Esses deslocamentos intertemporais e intercontinentais são processos modificadores, uma vez que percebemos toda mudança temporal ou espacial de um signo como um tipo de tradução, uma transposição entre sistemas, entre universos, entre possibilidades de existência e de comunicação de sensações diversas.

Iniciamos nossa trajetória em busca da concepção estética *yūgen*, que nomeia a obra estudada aqui, desde seus usos iniciais no lugar que hoje chamamos de China. No primeiro capítulo, observamos mudanças graduais de sentido ao longo dos séculos, a partir de sua introdução na cultura do povo que habitava o arquipélago japonês há muito tempo. Essas alterações nos parecem ter sido essenciais para a sua sobrevivência como um signo da arte e da expressão de subjetividade daquelas pessoas. O que não muda é incapaz de ter sua



existência perpetuada. Certamente, as modificações semânticas com o passar do tempo evidenciam a longevidade de *yūgen*, essa ideia tão complexa de beleza que permeia a aura performática do *nō*, mas não limita-se a ela, vive além, transforma-se e manifesta-se em muitas outras linguagens, como vemos nesta obra sobre a qual desenvolvemos a pesquisa. Talvez uma das características mais fortes que tenhamos percebido desse signo é que buscar o seu entendimento é ter ciência de que ele pode ser incognoscível. Inefável, uma névoa, um sentimento profundo, uma musicalidade no silêncio, uma meditação. Pode residir nisto a sua dificuldade de compreensão e, conseqüentemente, de tradução.

As proposições de Charles S. Peirce sobre o signo e a percepção dos fenômenos do universo nos ofereceram suporte para desenvolver uma abordagem de *yūgen* que não o condicionasse a caixas conceituais estreitas, de modo que perdesse suas potencialidades interpretativas. A incognoscibilidade de *yūgen* é uma característica que nos parece produzir um bom encontro com o que Peirce chamou de Primeiridade sîgnica. Esses adjetivos que constroem tal concepção da estética tradicional do Japão, como vimos, realizaram viagens, jornadas, e, portanto, o que Iuri Lotman apresentou acerca da semiosfera e da fronteira nos auxiliaram a compreender o modo como uma informação pode modificar-se, deslocando-se de um espaço cultural a outro.

Tais ideias sustentaram nossa compreensão da transcrição sobre a qual tanto teorizou Haroldo em seus textos, durante décadas de sua carreira como pesquisador-artista. A transcrição é central nesta pesquisa, a vemos presente até mesmo no título do trabalho. Não é à toa. Haroldo colocou essa ideia no cerne de diversas de suas obras, intencionalmente buscando signos que não faziam parte do universo imediato brasileiro. Interessavam a ele os diálogos com o outro, com o que pode existir em um outro tempo, em um outro espaço, e como tudo isso traz consigo uma potência poética quando pensado a partir do seu país.

Para contextualizar o Brasil de onde Haroldo e Tomie trouxeram à luz suas doze gravuras, portanto, no segundo capítulo, realizamos um passeio pela antropofagia e pelo modernismo na primeira metade do século XX. Observamos os eventos e as experimentações que deram origem à poesia concreta, uma vanguarda internacional com forte presença brasileira à frente nas teorizações. Também nos interessou apresentar um breve panorama da arte abstrata no que toca a experiência nipo-brasileira em conjunto — principalmente com o grupo Seibi —, que tanto foi importante para Tomie, no início de suas criações artísticas. Além disso, vimos o trabalho dos dois artistas anterior ao álbum *yūgen*, na publicação da

transcrição da peça *Hagoromo*, no início dos anos 1990, e lemos o poema-homenagem que Haroldo fez a Tomie, intitulado *tsuki* (lua).

Chegamos ao terceiro e último capítulo, no qual nos voltamos mais demoradamente às doze gravuras, dedicando algumas páginas a cada uma delas. Apresentamos uma análise mais voltada ao texto — devido aos seus elementos, em um primeiro plano, para nós, mais passíveis de associação com outros signos. Tentamos, no entanto, pluralizar a leitura sempre voltando-nos também ao visual dessas peças poético-caligráfico-pictóricas, afinal, como argumentamos, não há uma hierarquia de linguagens na obra: a imagem não está a serviço do texto, tampouco o contrário. Nesses comentários, fomos encarados pela dificuldade associativa imagética, uma vez que os elementos culturais citados nos evidenciavam mais diretamente os diálogos com expressões externas às gravuras. Concluimos esse capítulo discutindo o modo tão plural como podemos perceber tais aspectos da cultura japonesa transcritos na obra, uma vez que eram apresentados de modo singular à arte desses dois artistas.

A partir da realização da pesquisa, notamos como as palavras não conseguem traduzir a nossa experiência do mundo. Nossos sentidos são mais polifônicos do que os signos verbais podem expressar. Como o escritor português Valter Hugo Mãe, citado na epígrafe destas considerações finais, aponta em seu sensível romance *A desumanização* (2017) — que nada tem a ver com o Japão, a um primeiro olhar —, “as palavras são objetos magros incapazes de conter o mundo”. Quando, naquele mapa conceitual presente no primeiro capítulo, reunimos as muitas palavras traduzidas e retraduzidas que os autores utilizam para falar sobre *yūgen*, demo-nos conta da real impossibilidade de descrever completamente o mundo com esses signos verbais. Acreditamos ser a partir daí que temos, como humanos, a necessidade da pintura, da dança, da música, da performance teatral... Das muitas linguagens do que chamamos de arte, para além do verbal. Quando as palavras falham em conter o mundo, nossos corpos partem à procura de outros modos de comunicação.

Assim, também por isso, chegamos ao fim desse processo de muitas páginas e anos de pesquisa sem interesse em conclusões fechadas, absolutas, fixas. Tal como nos propõe o professor Samain na outra citação da epígrafe há algumas páginas, somos mais atraídos pelas conjecturas, probabilidades e pluralidades. O que pode existir no âmago de uma obra ou experiência artística, o que isso pode nos comunicar, o que pode nos fazer sentir... É certo que, por esta se tratar de uma pesquisa acadêmica, apresentamos aqui as conclusões às quais

chegamos após essa vivência teórica e metodológica. No entanto, gostaríamos de manter aberta, se não uma porta, uma janela, de onde podemos ver o sol mudar de posição no céu, lançando diferentes sombras no chão, mostrando-nos que podemos ainda olhar para esses fenômenos, em empreitadas futuras, de diversas outras maneiras.

Do nascer ao pôr do sol, ao nascer novamente e assim por diante em uma flecha de semiose jamais refratável, as trajetórias de Tomie e de Haroldo nos revelam a explosão de signos que pode advir da incorporação da alteridade em si, na sua própria expressão artística. Tais deslocamentos não são simples, fáceis ou rápidos em sua formação. Para muito além desses fluxos concretos e palpáveis de tempo cronológico e de espaço geográfico, percebemos também a existência das viagens internas, as conjecturas que são realizadas bem no cerne daquilo que somos — e que nos modificam a cada instante, fazendo nascer novas versões de nós.

A busca desses artistas pelo Japão ou pelo Brasil — ou até mesmo a nossa busca —, em toda a sua riqueza estética, evidencia quão complexos são os fluxos informacionais entre essas culturas que se distanciam em muitos aspectos, mas se aproximam em tantos outros... Olhemos para esses ensaios, esses flertes, para as explosões de vida geradas a partir do encontro dialógico, não destrutivo. O encontro da sobreposição mútua, do imbricamento, da fusão que transforma os estados anteriores em um só, em algo híbrido.

Dada a universalidade desses processos, certamente, a experiência de Tomie e Haroldo não é a única que busca inspiração em *yūgen*. Artistas são seres de fronteira, transitam entre mundos e universos para trazer à luz suas poéticas visuais, sonoras, táteis... Especificamente no que toca o signo aqui estudado, notamos o estabelecimento de diálogos a partir de diversas obras às quais tivemos acesso.

De modo mais indireto, por exemplo, podemos perceber essas conexões na performance de Emilie Sugai, dançarina nipo-brasileira de *butō* no Brasil, especificamente no espetáculo *Hagoromo* (2008),<sup>173</sup> inspirado — notemos as correspondências e as buscas conscientes pelo Japão — no texto de Zeami, também com toques importantes a partir da leitura e transcrição de Haroldo dessa narrativa do teatro *nō*. Acreditamos poder perceber os diálogos com *yūgen* em diversos momentos da dança, com destaque para uma cena na qual a artista se utiliza de uma única pluma — como o manto de plumas da *Tennin* na peça original

---

<sup>173</sup> Dirigido por Fabio Mazzoni. A obra recebeu o Prêmio APCA, da Associação Paulista de Críticos de Arte, em 2008, de melhor espetáculo de dança. Dentre muitos outros trabalhos, Sugai já desenvolveu também espetáculos inspirados nos abstracionismos de Tomie.

— que vai estabelecendo uma relação com os movimentos de seu corpo na performance. Somos apresentados a uma sensível sutileza e elegância características de *yūgen*.

Outra tradução, neste caso, citando o signo de forma direta no próprio título da obra, trata-se da composição sonora chamada *Yūgen* (1970), de autoria do germano-brasileiro Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), um compositor e musicólogo nascido em Freiburg, na Alemanha, e que mudou-se para o Brasil, fugindo da ascensão acelerada do nazismo em seu país natal. Koellreutter, assim como Haroldo, teve esse elemento estético como inspiração em seu trabalho a partir de deslocamentos ao Japão, numa viagem que realizou ao arquipélago. Segundo o próprio artista, no encarte do disco, não existem dualidades opositivas em *yūgen*. “Silêncio não é apenas ausência de som, mas também monotonia, reverberação, austeridade [...] *Yūgen* é expressão sem expressão, uma oração íntima”.<sup>174</sup>

Construída a partir de estudos e de vivências, a visão do músico sobre o que seria tal signo orienta diretamente as escolhas composicionais dos arranjos na peça. Ao sugerir mais que mostrar, Koellreutter propõe a existência de um sentimento nas profundezas, oculto. É na construção de um “contínuo sonoro” que o artista indica estar o seu diálogo com o elemento japonês da elegância sutil e profundidade emocional.

Limitamo-nos a citar apenas estas duas outras experiências artísticas, mas ressaltamos as quase infinitas possibilidades de conexões entre esse signo para muito além do tempo e do espaço do Japão de Muromachi, ou mesmo da linguagem performática do *nō*, como temos argumentado por todos estes capítulos. Os fluxos informacionais são muitíssimo plurais, e, temos percebido, desde a fala de Adorno que citamos no início da Introdução, como as linguagens artísticas parecem estar cada vez mais imbricadas umas às outras. Texto e imagem. Poesia e abstracionismo visual. *Nō* antigo e arte nipo-brasileira moderna.

No que diz respeito à relação interlinguagens na obra estudada aqui, lemos informações elucidativas em um texto publicado na Folha de S.Paulo, em 7 de setembro de 1998, e assinado por Camila Viegas.

Tomie costuma dizer que os poemas de Haroldo já têm cor. Haroldo diz que a cor não é explícita, ela é que a encontrou. “Há um movimento osmótico, a palavra transforma-se em cor e a cor em palavra”, define citando parte do texto de apresentação do álbum. De qualquer maneira é fácil notar que é necessário haver afinidade estrutural e certa sensibilidade comum para trabalhar em conjunto. “Desta maneira as gravuras de Tomie nunca serão ilustração de meus poemas”, explica

---

<sup>174</sup> Disponível em: <<http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/memoria/singlevideo.php?cid=13&lid=24>> Acesso em 09 set. 2020.

Haroldo. “Trata-se não só de uma transcrição, mas também de um recorte original da poesia.”<sup>175</sup>

É notável a admiração e o respeito mútuo dos artistas. Ambos têm ciência da importância do outro para a construção desta obra. Lado a lado, texto e imagem, imagem e texto edificam os pilares de uma transcrição multimodal, repleta de camadas enigmáticas e que se sobrepõem. Uma transcrição estética, imagética, verbal e até mesmo do não dito, do incognoscível, do que está além da razão. A sensibilidade para perceber ou sentir fragmentos e reconfigurações de *yūgen* aflora em nossos imaginários — ou melhor, em nosso *kokoro* —, transformando-nos e fazendo nascer uma experiência de fruição de uma obra fruto de lentes compostas, consonantes e complexas.

Chegamos a estas considerações finais ainda nos questionando sobre a presença do signo estudado na obra em questão. A ação de intitular seus poemas com essa palavra parece adentrar o tipo específico de criação artística da transcrição. Chamando sua série de poesias de *yūgen*, Haroldo estabelece, para si, um espaço transcriativo de produção de arte, sobre o qual tanto teorizou em seus estudos. Essa transcrição haroldiana, assim, se expande e institui um local possível de transposição estética também visualmente, não apenas de textos poéticos escritos, como ele escrevia sobre, mas de ideias geradoras de produção imagética.

Pensamos, no entanto, ser necessário realizar uma crítica sobre a visão do artista para com o Japão. Haroldo possuía, certamente, ciência de algumas definições de *yūgen*. Notamos como ele traz, em uma nota da publicação *Hagoromo de Zeami*, em 1993 (p. 25-26), as ideias às quais tinha acesso. Lemos menções às palavras mistério, obscuridade, elegância, refinamento e sombrio. Em uma seção do livro chamada “Ideogramário” (p. 47-48), recorre a uma ampla rede teórica para definir *yūgen*. Henshall, Wieger, Vaccari... Todos trazem contribuições sobre o que seria essa estética, propondo ideias como vago, enevoado, secreto, escondido, oculto, misterioso, algo difícil de ver, profundo, abstruso.

As referências bibliográficas de Haroldo não são estreitas, nem incipientes, mas não podemos deixar de notar certo reducionismo presente nestas citações, tendo em vista o que explanamos à exaustão no primeiro capítulo, sobre como *yūgen* é formado por muitas camadas interpretativas, construídas por vários séculos e expressões artísticas nas quais foi buscado. Percebemos também uma leitura quase integral, pelo poeta, de referências ocidentais, apenas. Haroldo estudava a língua japonesa e até mesmo foi agraciado com

---

<sup>175</sup> Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq07099807.htm>> Acesso em 22 fev. 2022.

grandes prêmios<sup>176</sup> pela tradução de *Hagoromo*. Suas referências, no entanto, parecem ser todas em línguas ocidentais, sem uma pesquisa aparente nos textos originalmente em japonês.

Por vezes, no processo de escrita destas páginas, ficamos nos questionando se a própria ideia de *yūgen* não é ser, em seu cerne, indefinível, incognoscível. Uma névoa, uma sugestão, um suspiro que emerge das profundezas do sentimento humano. Uma noção de beleza para com as coisas mais sutis, uma aura tão profunda, mas facilmente quebrável, que, exatamente como uma névoa, rapidamente pode se desfazer.

Haveria, portanto, por parte de Haroldo, uma romantização de *yūgen*? Acreditamos que sim. São riscos que corremos ao buscarmos ativamente uma ideia de beleza ou mesmo uma linguagem artística que admiramos. Nesta pesquisa mesmo, em nossa escrita, é possível que tenhamos nos deixado seduzir pelas tão plurais formas de arte japonesas. Mesmo como pesquisadores, que deveríamos buscar uma imparcialidade, não estamos isentos de romantizações. Um julgamento ou uma análise completamente alheia aos afetos é impossível de ser realizada. Somos construídos por vivências, pelo que vemos, ouvimos, tocamos e sentimos. Uma pesquisa em artes também é fruto do que nos afeta e ao que nos afeiçoamos.

Ao direcionarmos nosso olhar também às imagens, podemos sentir possibilidades de convergência com *yūgen* que se manifestam para além dos textos. É perceptível, nas formas, texturas e cores de Tomie, a presença de alguns traços que compõem essa estética, como a sutileza, a graciosidade, o charme... Contudo, estabelecemos esses diálogos com cautela, tendo em mente o título da obra, que coloca a ideia de *yūgen* como central na criação artística.

Tomamos esse cuidado por termos ciência de como é reducionista condicionar a expressão desta artista a referências de seu país de origem. Sua obra transborda fronteiras físicas e imaginárias, trazendo à luz uma arte complexa que, sim, — principalmente, no caso desta obra, devido à inspiração de Haroldo no Japão — pode conter inclinações às estéticas que emanam do arquipélago nipônico para o mundo, mas a arte de Tomie é um resultado dos trânsitos, das viagens, das modificações, e não das delimitações em espaços fechados. Com gestos, intenções e imaginações a partir dos poemas, a artista plástica nos mostra dez composições abstratas que não estão ali presentes como suporte ao texto, mas exatamente como parceira deste, no mesmo patamar de importância para o conjunto do álbum, e que estabelece a sua própria conexão com *yūgen*.

---

<sup>176</sup> Prêmio Jabuti de Tradução, 1994. Disponível em:

<<https://www.premiojabuti.com.br/premiados-por-edicao/premiacao/?ano=1994&categoria=7d9de0cb-481e-e811-a837-000d3ac0bcfe>> Acesso em 15 fev. 2022.

Aqui, nestas últimas páginas, retornamos às perguntas que colocamos em maior destaque na Introdução: “Nomear a obra como *yū-gen* torna a estética *yūgen* presente nela?”. Acreditamos que não. Simplesmente nomear uma obra com o nome de uma concepção estética não a torna necessariamente presente no trabalho. A intencionalidade, portanto, não nos parece ser suficiente para a estruturação dessas pontes. É preciso uma busca mais estruturada para esse diálogo — algo que vemos sendo feito bibliograficamente por Haroldo, apesar da crítica que apresentamos há pouco.

“Estas gravuras de Tomie e Haroldo transcriam *yūgen*? Se sim, de que maneira?”. Para propormos a resposta a esse questionamento, voltemos à nossa hipótese inicial, que também apresentamos na Introdução deste estudo: “temos acesso, nestas gravuras, a uma transcrição da estética *yūgen*, sendo ambos os artistas poetas transcriadores — da palavra e da imagem — que conscientemente buscam, nesta obra, uma expressão plural, fruto de diálogos intercontinentais.” A primeira parte da afirmação foi confirmada no processo de pesquisa, no entanto, com algumas ressalvas. Haroldo e Tomie são, indubitavelmente, transcriadores, cada um à sua própria maneira, como já pudemos constatar diversas vezes ao longo destas páginas. Mas o *yūgen* transcrito se aproxima daquele do *nō*, sobre o qual tanto comentam os/as teóricos/as? Acreditamos que não efetivamente. Talvez, o ato dos artistas de hifenizar: *yū-gen*, não *yūgen*, na capa do álbum, nos permita olhá-lo de fato como uma estética reimaginada. Não é a aura do *nō*, tampouco das poesias *waka* e *renga*, mas pode carregar algo dessa névoa mística do mistério e da profundidade meditativa, da beleza e da elegância sutil, à sua própria maneira.

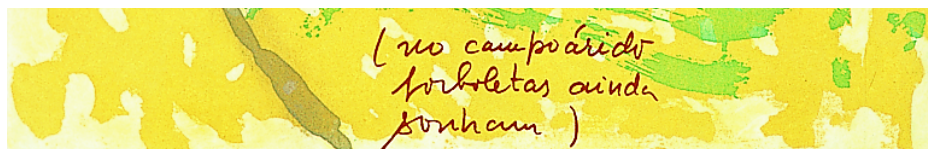
Quanto à segunda parte da hipótese, encontramos uma conclusão divergente. Acreditamos que não são ambos que buscam esse diálogo consciente. Haroldo, sim, procura o estabelecimento visível de conexões múltiplas com o Japão. Tomie, por outro lado, parece simplesmente buscar a sua própria expressão, livre de amarras étnicas — apesar da insistência da crítica brasileira em condicioná-la ao rótulo de artista japonesa. Enquanto o poeta nascido no Brasil ativamente se lança à estética e à cultura japonesa milenar, a artista plástica que emigrou de Quioto cria seguindo seu ritmo adquirido em terras brasileiras, e condicionar um ou outro aspecto de sua obra à etnia ou local de nascimento é reduzir uma grande artista a um espaço limitado de referências.

Para concluir, comentamos sobre como realizar esta pesquisa em meio a uma crise pandêmica mundial com milhões de mortos pelo mundo foi uma tarefa desafiadora, para dizer

o mínimo. Os vários desafios impostos, por vezes, nos quebraram. No entanto, graças às pessoas citadas diretamente nos agradecimentos desta dissertação e também a muitas outras, esta tornou-se uma das experiências de maior aprendizado vividas por este que escreve estas palavras aqui.

Finalizamos com um pequeno trecho de um dos poemas de Haroldo presentes no álbum de gravuras. Com a concisão cara à expressão poética do *haikai*, pensamos estas palavras produzirem um bom encontro não apenas com o que sentimos no processo de pesquisa no decorrer dos últimos anos, mas também com o que projetamos para um futuro próximo. Apesar das dificuldades — e por causa delas —, aqui chegamos. “no campo árido / borboletas ainda / sonham”.

Figura 50 – Tomie Ohtake e Haroldo de Campos. Detalhe da gravura *túmulo em gichu-ji*, álbum *yū-gen* (1998).



Fonte: Instituto Tomie Ohtake.



## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.. **A arte e as artes e Primeira introdução à Teoria Estética**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- ALVAREZ, Mariola V. **Minor Transnational Brazilian Art: lyrical abstraction and the case of Manabu Mabe**. *Third Text*, v. 30, p. 76-89, 2016.
- BELINI, Lais Santos. **A diplomacia pop-cultural japonesa de 2004 a 2014: motivações e antagonismos**. 2019. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense Ltda, 2012. 271 p.
- BENSE, Max. **Pequena estética**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BOROWITZ, Albert. The Burning of Kyoto's Temple of the Golden Pavilion (1950). In: BOROWITZ, Albert. **Terrorism for Self-glorification: The Herostratos Syndrome**. Kent: Kent State University Press, 2005, p. 49-63.
- BRASIL-JAPÃO, Aliança Cultural. **Michaelis: dicionário prático japonês-português**. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2016. 565 p. (Dicionários Michaelis).
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. **Hagoromo de Zeami: o charme sutil**. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. Haicai: homenagem à síntese. In: CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo, Perspectiva, p. 55-62, 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. **Melhores poemas de Haroldo de Campos** (Seleção de Inês Oseki Dépré). São Paulo: Global, 2000.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (org.). **Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.
- CORDARO, Madalena. H. Mitate: a retórica japonesa da repetição renovada. **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 11, n. 21, p. 42-61, 2013. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.64455. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64455>. Acesso em: 22 out. 2021.
- DEGAND, Léon. Do figurativismo ao abstracionismo. COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (org.). **Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p. 244-248.
- DYKSTRA, Yoshiko Kurata. Jizō, the Most Merciful: Tales from Jizō Bosatsu Reigenki. **Monumenta Nipponica**, vol. 33, n. 2, Sophia University, 1978, p. 179-200.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FARIA, Daniela Cristina. **Tomie Ohtake Memória e Gesto: Inferências sobre o Zen e o Abstracionismo informal através das Pinturas cegas (1959-1962)**. 2020. 172 f. Dissertação (História da

Arte - Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2020.

FOULK, Griffith T.. The Form and Function of Koan Literature: A Historical Overview. In: HEINE, S.; WRIGHT, D. S.. **The Kōan**: Texts and Contexts in Zen Buddhism. Nova York: Oxford University Press, 2000, p. 15-45

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko. **Haikai**: antologia e história. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

FUKUDA, Hideichi. As transformações da concepção de Yûgen. In: **Anais do V Encontro de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa**. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses FFLCH-USP. 1994. p. 9-18.

FUKUDA, Hideichi. As transformações da concepção de Yûgen. In: **Anais do V Encontro de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa**. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses FFLCH-USP. 1994. p. 9-18.

GENDRY-KIM, Keum Suk. **Gramá**. São Paulo: Pipoca e Nanquim, 2020.

GIROUX, Sakae Murakami. **Zeami**: cena e pensamento nô. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GREINER, Christine; FERNANDES, Ricardo Muniz (Org.). **Tokyogaqui**: um Japão imaginado. São Paulo: Edições SESC-SP, 2008.

GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês e seus microativismos**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

GUERINI, A.; COSTA, W. C.; HOMEM DE MELLO, S. (org.). **Haroldo de Campos, tradutor e traduzido**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

GULDIN, Rainer. **Devorando o Outro**: Canibalismo, Tradução e a Construção da Identidade Cultural. Ghrebh – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, São Paulo, n.10, p. 29-50, jun. 2007.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 71-120.

HELDT, Gustav (trad.). **The Kojiki**: an account of ancient matters. Nova York: Columbia University Press, 2014.

HERKENHOFF, Paulo. **Tomie Ohtake**: Construtiva. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2013.

HERKENHOFF, Paulo. **Tomie Ohtake**: Gesto e Razão Geométrica. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2014.

IBRI, Ivo Assad. **Kósmos Noetós**: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce. São Paulo: Perspectiva, 2015.

INAGA, Shigemi. Do japonismo ao medievalismo: a formação da estética oriental e a crise da cultura urbana moderna. In: URUSHIMA, Andrea; ABI-SAMARA, Raquel; COSTA, Murilo. **Modernização urbana e cultura contemporânea**: diálogos Brasil-Japão, São Paulo: Terracota, 2015, p. 69-83.

IZUTSU, Toshihiko; IZUTSU, Toyo. **The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan**. Heidelberg: Springer, 1981.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2001.

- KATŌ, Shūichi. **A History of Japanese Literature**: From the Man'yōshū to Modern Times. Londres: Routledge, 1997.
- KEENE, Donald. **Yoshimasa and the Silver Pavilion**: the creation of the soul of Japan. Nova York: Columbia University Press, 2003.
- KUSANO, Darci. **O Que é Teatro Nô**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **A outra face da lua**: Escritos sobre o Japão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 119 p.
- LOTMAN, Iuri. **Estructura del texto artístico**. Madrid: Akal, 2011.
- LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I**: semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Cátedra, 1996.
- LOTMAN, Iuri. **La semiosfera II**: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Madrid: Frónesis Cátedra, 1998.
- LOTMAN, Iuri. **La semiosfera III**: semiótica de las artes y de la cultura. Madri: Frónesis Cátedra, 2000.
- LOTMAN, Iuri. On the semiosphere. **Sign Systems Studies**, Tartu, v. 33, n. 1, 2005, p. 205-229.
- LOTMAN, Iuri. **Universe of the mind**: a semiotic theory of culture. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- LOURENÇO, M. C. **Nipobrasileiros**: da luta nos primeiros anos à assimilação local. In: Vida e Arte dos Japoneses no Brasil. São Paulo, Banco América do Sul/Masp, 1988, p. 40-104.
- LOURENÇO, M. C. Originalidade e recepção dos artistas plásticos nipo-brasileiros. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 39, p. 21-37, 31 dez. 1995.
- LUYTEN, Sônia B. (org.). **Cultura pop japonesa**: mangá e animê. São Paulo: Hedra, 2005.
- MACHADO, Irene. Cultura em campo semiótico. In: **REVISTA USP**, São Paulo, n. 86, p. 157-166, junho/agosto 2010.
- MACHADO, Irene (Org.). **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.
- MÃE, Valter Hugo. **A desumanização**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.
- MARRA, Michael F.. **Essays on Japan**: Between Aesthetics and Literature. Danvers: Brill, 2010. 505 p.
- MERRELL, Floyd. Iúri Lótman, C. S. Peirce e semiose cultural. **Revista Galáxia**, n. 5, p. 163-185, 2003.
- MISHIMA, Yukio. **O Pavilhão Dourado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MIYASHIRO, Rafael Tadashi. **Entre tempos**: a criação artística na caligrafia japonesa. 2009. 157 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- MORALES, Leiko Matsubara. **Cem anos de imigração japonesa no Brasil**: o japonês como ensino de língua estrangeira. 2008. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MORALES, Leiko Matsubara. En: do chinês à diversidade conceptual do japonês análise das palavras autóctones do domínio do belo no universo de Genji monogatari. **Estudos Japoneses**, [S. l.], n. 23, p. 23-47, 2003.

NETTO, J. Teixeira Coelho. **Semiótica, informação e comunicação**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. 217 p.

OKAMOTO, Monica; NAGAMURA, Yukako. Burajiru Jihô (Notícias do Brasil) e Nippak Shimbun Jornal Nipo-brasileiro): os primeiros tempos dos jornais japoneses no Brasil (1916-1941). **Revista Escritos**, (S.l.), ano 9, n. 9, 2016, p. 147-179. Disponível em <<http://escritos.rb.gov.br/numero09/artigo06.php>> Acesso em 13 dez. 2021.

OKANO, Michiko. **[MA]: Entre Espaço da Arte e Comunicação no Japão**. São Paulo: Annablume, 2012.

OKANO, Michiko. A estética wabi-sabi: complexidade e ambiguidade. **ARS** (São Paulo), v. 16, n. 32, p. 173-195, 2018.

OKANO, Michiko. A Iconicidade da Cultura Japonesa. In: **Anais do XIII Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, 2002, p. 309-317.

OKANO, Michiko. Bijutsu (Belas Artes): o símbolo da história da ocidentalização do Japão. In: **XV Congreso Internacional ALADAA '40 años de ALADAA: Identidad, pertinencia e impacto de los estudios de Asia y África en América Latina.'**, 2016, Santiago: Universidad del Desarrollo e Universidad Adolfo Ibáñez, 2016. v. 01. p. 1141-1155.

OKANO, Michiko. **MA: Entre-espço da comunicação no Japão**: Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente. 2007. 180 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC - SP, São Paulo, 2007.

OKANO, Michiko. Ma - a estética do 'entre'. **Revista USP**, v. 1,2/2014, p. 150-164, 2014.

OKANO, Michiko. Ma et art: une approche sémiotique et son internalisation. p. 153-172. In: MURAKAMI-GIROUX, Sakae; MASAKATSU, Fujita; FERMAUD, Virginie (Org.). **Ma et Aida**: Des possibilités de la pensée et de la culture japonaises. Paris: Philippe Picquier, 2016.

OKANO, Michiko. O espaço Ma e Hélio Oiticica. In: GREINER, Christine; FERNANDES, Ricardo Muniz (Org.). **Tokyogaqui**: um Japão imaginado. São Paulo: Edições SESC-SP, 2008. p. 176-185.

ŌNISHI, Yoshinori. **Yūgen to Aware** [Yūgen e Aware]. Tokyo: Iwanami Shoten, 1940.

ONO, Sokyō. **Shinto**: The Kami Way. Nova York: Tuttle Publishing, 2004

PARKES, Graham; LOUGHNANE, Adam. "Japanese Aesthetics", **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (Winter 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/japanese-aesthetics/>> Acesso em 26 ago. 2020.

PEIRCE, Charles S.. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Josieldo Silva. **"Da Terra Vermelha vêm os humanos"**: comunicação Inter-religiosa na semiosfera xinto-budista-cristã de Neon Genesis Evangelion. 2019. 110f. TCC (Graduação em Jornalismo) - Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Comunicação Social/ Jornalismo, Fortaleza (CE), 2019.

- PHILIPPI, Donald L. (trad.). **Kojiki**. Tóquio: University of Tokyo Press, 1968.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PRADO, Célia L. A.; ESTEVES, Lenita M. R.. A tradução “verbivocovisual” de Haroldo de Campos. **Tradução & Comunicação - Revista Brasileira de Tradutores**. [S.l.], v. 19, 2009, p. 115-127.
- PYM, Anthony. **Explorando as teorias da tradução**. São Paulo, Perspectiva, 2017.
- REINALDO, Gabriela. **Estômago de ostra – notas sobre processos tradutores em Haroldo de Campos, Vilém Flusser e Guimarães Rosa**. Galáxia (PUC-SP), São Paulo, n.19, p. 263-273, jul. 2010.
- REINALDO, Gabriela. **Fronteiras tradutoras: as ondulações da cobra coral de Montaigne a Caetano. Ghrebh** – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, São Paulo, v.2, n.16, p. 41-65, 2010.
- RICHIE, Donald. **A Tractate on Japanese Aesthetics**. Berkeley: Stone Bridge Press, 2007. Ebook.
- SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012, p. 21-36
- SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- SANDES, Luis Fernando Silva. **Geração concretista em São Paulo: uma biografia coletiva**. 2018. 127 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.
- SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.
- SANTAELLA, Lucia. **Estética: de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994. Ebook.
- SASAKI, E. M.. Valores culturais e sociais nipônicos. In: **IV Encontro sobre Língua, Literatura e Cultura Japonesa**, Rio de Janeiro, 2011.
- SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SHIKIBU, Murasaki. **The Tale of Genji**. [S.L.] MyBooks Classics, 2019.
- SHONAGON, Sei. **O livro do travesseiro**. Trad. Andrei dos Santos Cunha. Porto Alegre: Escritos, 2008.
- SHONAGON, Sei. **O livro do travesseiro**. Trad. Geny Wakisaka, Junko Ota, Madalena Hashimoto Cordaro, Lica Hashimoto e Luiza Nana Yoshida. Org. Madalena Hashimoto Cordaro. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- SHONAGON, Sei. **The Pillow Book of Sei Shōnagon, Volume I and II**. Trad. Ivan Morris. Nova York: Columbia University Press, 1967.
- SUZUKI, Sadami. Para uma releitura da história cultural do Japão moderno e contemporâneo - os conceitos de literatura (bungaku) e artes (geijutsu). **Estudos Japoneses**, [S. l.], n. 28, p. 39-62, 2008. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v0i28p39-62. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/142941>. Acesso em: 9 mar. 2021.

SUZUKI, Tae. Revendo alguns dados da história do Japão. **Estudos Japoneses**, [S. l.], v. 17, p. 167-176, 1997. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v17i0p167-176. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/141711>. Acesso em: 9 mar. 2021.

TAKAHASHI, Hironobu. **Nihon no biteki gainen ni kansuru jidai suii to sono kōsei moderu**: Biteki kūkan sōzō no tame no kiso-teki kenkyū. [As mudanças temporais do conceito estético japonês e o seu modelo composicional: Pesquisa básica para a criação de um espaço estético]. [S.L.]. Geijutsu kō gakkaiishi, n. 77, p. 158-165, out. 2018.

TAKASHINA, Shūji. **Nihonjin ni totte utsukushisa to wa nani ka** [O que é a beleza segundo os japoneses?]. Tóquio: Chikumashobō, 2015.

TAKASHINA, Shūji. **The Japanese sense of beauty**. Tóquio: Japan Publishing Industry Foundation For Culture (JPIC), 2018.

TANAKA, Shinji. **História da arte nipo-brasileira**. São Paulo: Hucitec, 2019.

TANIZAKI, Jun'ichirō. **Em louvor da sombra**. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (org.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. XI-XX.

TOMIMATSU, Maria Fusako. **Kazuo Wakabayashi**: vida e obra de um artista imigrante. 2014. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/T.8.2014.tde-28112014-153851. Acesso em: 2020-10-22.

TSCHUMI, Christian A.. Between Tradition and Modernity: The *Karesansui* Gardens of Mirei Shigemori. **Landscape Jrnl.**, jan. 2006, vol. 25 no. 1, p. 108-125.

TSUJI, Nobuo. **History of art in Japan**. Nova York: Columbia University Press, 2019.

TSUJI, Nobuo. **Kazari no Biteki** [A estética do Kazari]. Tóquio: Iwanami Shoten, 2013.

VELA CASTILLO, José. A Rocky garden: Five (Woodblock) Prints of Ryōan-ji. **VLC arquitetura** 7, no. 1 (April 2020), p. 33-63.

VELHO, Ana Paula Machado. **A semiótica da cultura**: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. Revista de Estudos da Comunicação, [S.l.], v. 10, n. 23, nov. 2009.

WATANABE, Edna Atsué. **Vozes das formas na poesia concreta do Grupo Noigandres**. 2009. 110 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2009.

YONEYAMA, Shoko. **Animism in Contemporary Japan**: Voices for the Anthropocene from post-Fukushima Japan. Nova York: Routledge, 2019.

YOSHIDA, Nana; HASHIMOTO, Lica. **A Origem do Japão**: Mitologia da Era dos Deuses. São Paulo: Sesi-SP, 2018.

ZHENG, Zilu. **Tagen bunka no jidai ni okeru “esunikuna bigaku”**: “Nihon bigaku” no kōchiku ni mukete no “yūgen” no kenkyū. [“Estética Étnica” na Era do Multiculturalismo: Pesquisa sobre “yūgen” para formulação da “Estética Japonesa”]. 2019. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Escola de Pós-Graduação em Artes e Ciências Integradas, Universidade de Hiroshima, Hiroshima, 2019.

ZHENG, Zilu. **Yūgen no bigaku**: Higashi ajia geijutsu seishin to biteki shisō. [Estética do Yūgen: Espírito artístico e pensamento estético do Leste Asiático]. Tóquio: Hakkōjo bigaku shuppan gōdōkaisha, 2021.

ZHENG, Zilu. “Yūgen” wa doko kara kita no ka: Chūgoku koten shiryō ni okeru “yūgen” no kaimei. [De onde veio o “yūgen”? Elucidação de “yūgen” em materiais clássicos chineses]. **Geijutsu Kenkyū**, vol. 19, 2016, p. 45-58.

## ANEXO A

### Transcrição dos poemas de Haroldo de Campos no álbum *yū-gen* (1998)

---

#### ōsaka

#### jardim de pedras

pedra pedra pedra

areia

pedra

na areia penteada

monges de pedra

conversando pedra

num conciliábulo

de areia e

pedra

dois leões rampantes

guardam os deuses do templo

boca aberta: respirar a vida

boca fechada: retardar o fim

o tempo se deixa pentear

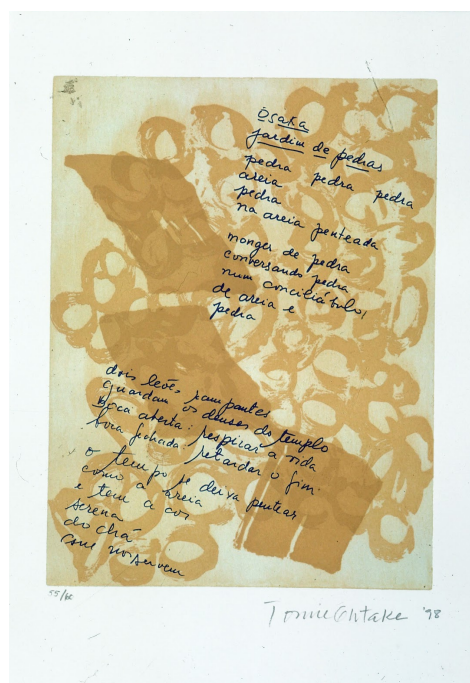
como a areia

e tem a cor

serena

do chá

que nos servem





**ideoplastia**

carmen

faz um gesto

de porcelana

ming

o universo

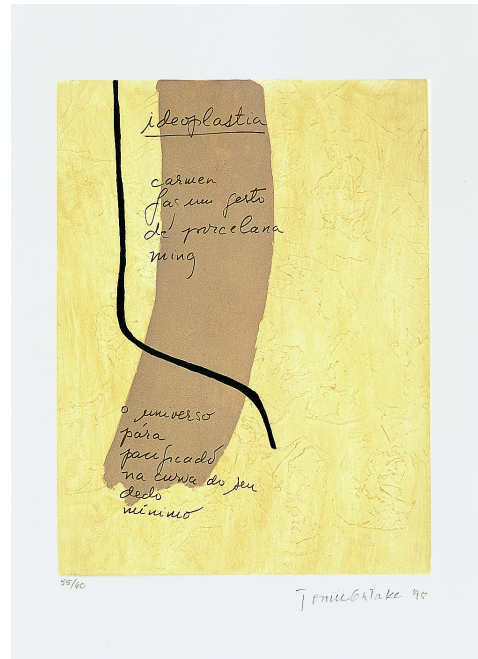
pára

pacificado

na curva do seu

dedo

mínimo



**matsukaze**

matsukaze

moça pinheirovento

dança

no quimono roxoprata:

vestida de príncipe

gesto e leque

a amadora converte-se no amado

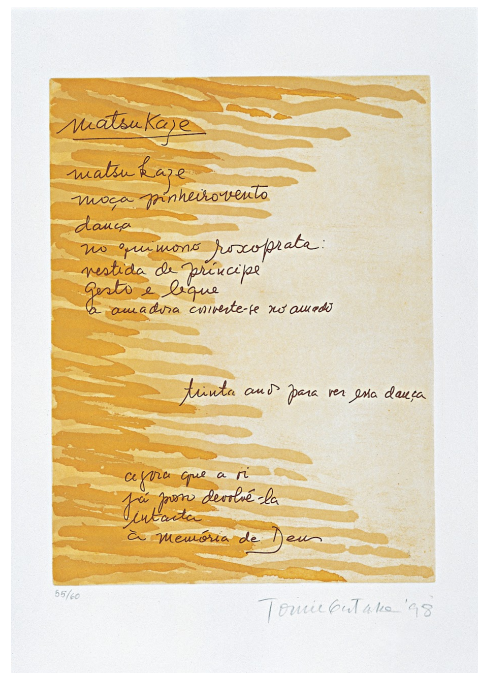
trinta anos para ver essa dança

agora que a vi

já posso devolvê-la

intacta

à memória de Deus



**ryoanji**

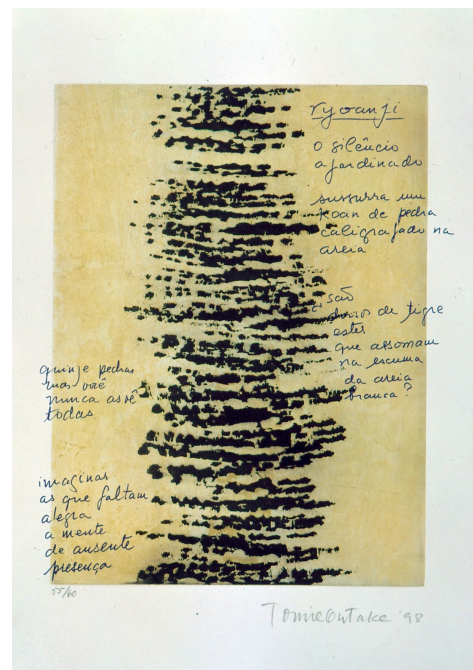
o silêncio  
ajardinado

sussurra um  
koan de pedra  
caligrafado na  
areia

¿são  
dorsos de tigre  
estes  
que assomam  
na espuma  
da areia  
branca?

quinze pedras  
mas você  
nunca as vê  
todas

imaginar  
as que faltam  
alegra  
a mente  
de ausente  
presença



**túmulo em gichu-ji**

folhas de  
bananeira no  
túmulo de  
bashō (matsuo)

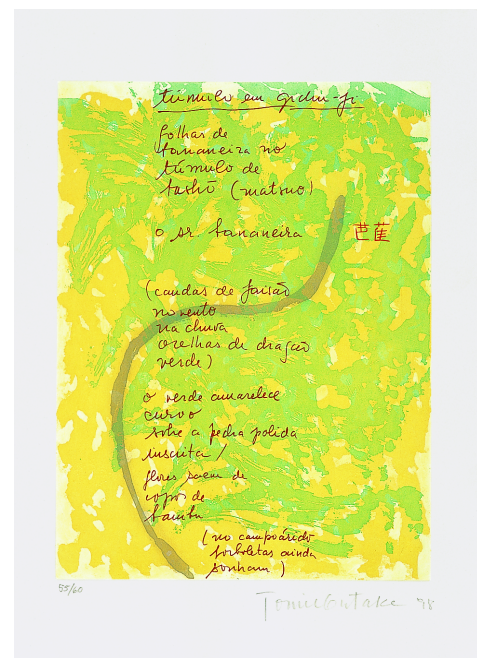
o sr. bananeira

芭蕉

(caudas de faisão  
no vento  
na chuva  
orelhas de dragão  
verde)

o verde amarelece  
curvo  
sobre a pedra polida  
inscrita /  
flores saem de  
copos de  
bambu

(no campo árido  
borboletas ainda  
sonham)



**templo de prata**

**(ginkaku-ji)**

por entre camélias  
paredes de madeira  
marrom-cinza

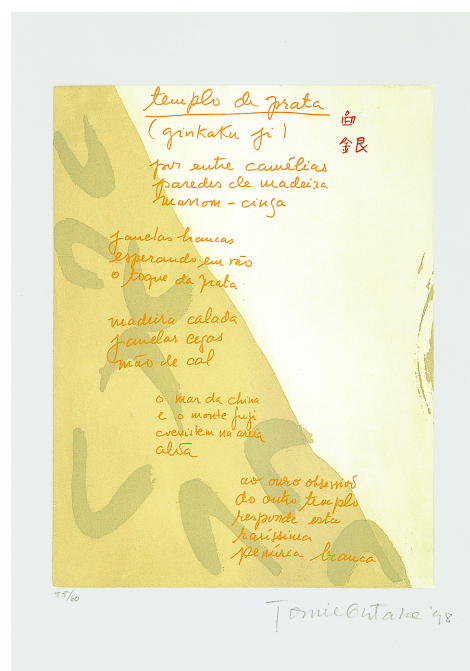
白  
銀

janelas brancas  
esperando em vão  
o toque da prata

madeira calada  
janelas cegas  
mão de cal

o mar da china  
e o monte fuji  
coexistem na areia  
alva

ao ouro obsessivo  
do outro templo  
responde esta  
raríssima  
penúria branca



**templo de ouro**

**(kinkaku-ji)**

金

folhas de ouro

todo ouro

tanto ouro

que os olhos se deixam

afogues

numa labareda

amarela

o monge

que o incendiou

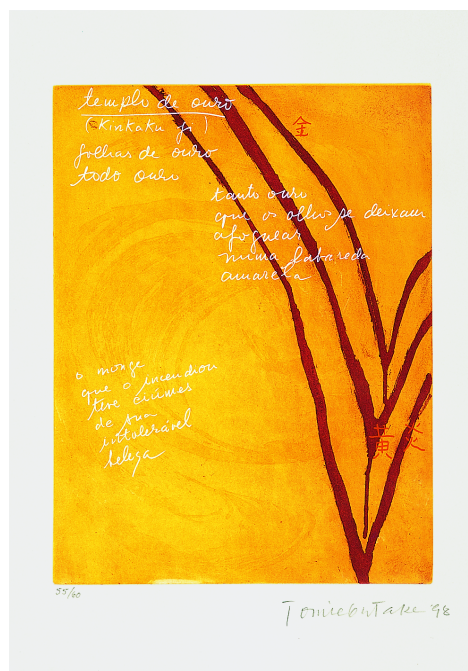
teve ciúmes

de sua

intolerável

beleza

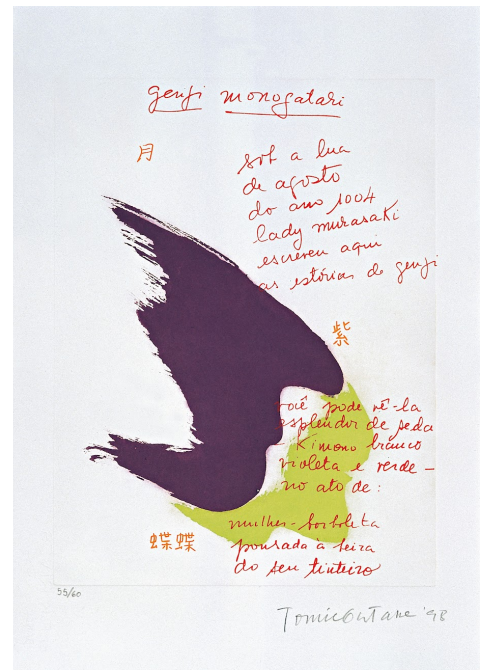
黄炎



**genji monogatari**

月 sob a lua  
de agosto  
do ano 1004  
lady murasaki  
escreveu aqui  
as histórias de genji  
紫  
você pode vê-la  
esplendor de seda  
kimono branco  
violeta e verde –  
no ato de:

蝶蝶 mulher-borboleta  
pousada à beira  
do seu tinteiro



**akari**

rubi total

ponta de luz

aqui começa o  
日  
sol



**dança nō**

branco

branco

**vermelho**

branco

branco

**vermelho**

levitar

sem sair do

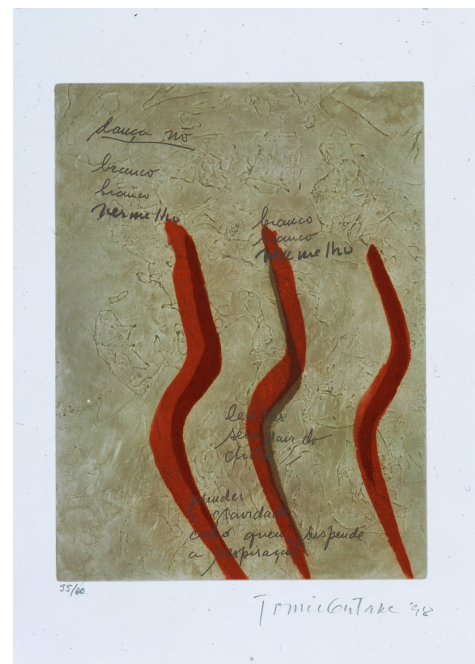
chão

prender

a gravidade

como quem suspende

a respiração



## ANEXO B

### Entrevistas realizadas com pessoas relacionadas à obra e aos artistas

De modo a expandir as fontes do trabalho para além dos textos bibliográficos, decidimos realizar duas entrevistas com pessoas próximas à obra e/ou aos artistas. Foram dois os entrevistados na pesquisa: Jo Takahashi e Luise Malmaceda. Takahashi, que por muitos anos trabalhou na Fundação Japão (FJ), organizou, junto da Profa. Dra. Christine Greiner (PUC-SP), o *Projeto Yūgen*, que aconteceu na FJ, em outubro de 2020, e homenageava Tomie e Haroldo, além do músico Hans-Joachim Koellreutter, todos em convergência na inspiração de seus trabalhos na ideia estética de *yūgen*. Já Malmaceda foi a organizadora da exposição *Tomie Ohtake: poesia se medita* (Instituto Tomie Ohtake, 2019-2020). Devido à pandemia de Covid-19, as entrevistas foram realizadas por meios digitais (e-mail e Whatsapp).

---

#### **Entrevista com Jo Takahashi, curador do *Projeto Yūgen* (Fundação Japão, 2000), realizada via texto escrito em e-mail, em novembro de 2020**

*Você organizou o Projeto Yūgen, que homenageava Tomie, Haroldo e Koellreutter, na Fundação Japão, em outubro de 2000, exatamente 20 anos atrás. Poderia comentar sobre o evento?*

Foi um trabalho coletivo, em homenagem aos três artistas, que tomaram como referência o conceito Yūgen, cada um com sua interpretação. Tomie e Haroldo trabalharam mais juntos, produzindo uma série de gravuras (12) com poemas de Haroldo. Já Koellreutter teve contato com o conceito no Japão, quando trabalhava lá como diretor do Instituto Goethe de Tokyo. Foi quando teve contato com os músicos contemporâneos japoneses, como Minoru Miki. O projeto foi realizado em etapas e concluímos até o 7º módulo. Os módulos foram crescendo de tamanho e abrangência e exigiu um fôlego maior, que não conseguimos injetar.

*Como foi a sua relação com Tomie, Haroldo e Koellreutter? O que mais o marcou em cada uma das três personalidades?*



Minha relação mais profunda foi com Haroldo de Campos, um entusiasta da cultura japonesa, mas ao mesmo tempo, uma mina fértil de referências, o que favoreceu leituras transculturais sobre o Yugen. Tomie era mais de imagem e os diálogos com ela foram sobre a sua vida em Kyoto, berço do conceito Yugen. Já com Koellreutter, o assunto adquiriu dimensões cósmicas. Tentamos relacionar a sua peça sinfônica “Yugen” (gravada no Japão) com “Acronon” (uma de suas obras mais importantes, com uma partitura escrita em uma esfera transparente, que possibilitava uma leitura tridimensional da obra e poderia ser tocada de várias maneiras, rodando a esfera).

*Poderia comentar um pouco sobre a obra yū-gen, de Tomie e Haroldo?*

São 12 gravuras de Tomie com poemas de Haroldo. Lá estão conceitos intimamente ligados à sazonalidade, ao tempo, especialmente do Teatro Nô, a efemeridade. Elas receberam uma capa dura e transformou-se em um livro-arte<sup>177</sup>.

*Como você percebe a ideia estética do yūgen originalmente no Japão? Como a descreveria?*

Ela está mais presente no Teatro Nô, que sempre trabalha com o limiar entre a luz e a escuridão e transita entre as dimensões da vida e da morte, os diálogos entre os vivos e os fantasmas, criando um universo transcendental.

*Sabendo que você teve papel importante na introdução de um pensamento dialógico com o Japão para muitos artistas no Brasil, de que modo vê essas estéticas japonesas presentes em manifestações artísticas contemporâneas brasileiras?*

O Japão foi uma referência na poesia concreta (daí Haroldo e os poetas concretistas), por causa da concisão do *haikai*. Subliminarmente até na música brasileira, visto que Koellreutter deu aula para Tom Jobim (foi seu primeiro professor) e influenciou artistas como Caetano Veloso, Marlos Nobre, Gilberto Tinetti. Encontramos traços da "estética do impreciso e do paradoxal" que Koellreutter trouxe do Japão, em obras como "Águas de Março" de Tom

---

<sup>177</sup> Ao qual tivemos acesso na Biblioteca Brasileira, da Universidade de São Paulo. As imagens estão disponíveis no terceiro capítulo.

Jobim (uma letra sem sujeito, onde nada acontece, uma métrica que lembra o tanka 5-7-5-7-7).

*Há algum(a) outro(a) artista contemporâneo(a) no Brasil que reproduz algo que você identificaria como em diálogo com a estética japonesa?*

José Roberto Aguilar, especialmente nas obras da década de 1960 e 1970. Toninho Horta, no álbum Minas-Tokyo. As parcerias de Fernanda Takai com Maki Nomiya. Fábio Caramuru em Ecomúsica (peças inspiradas no canto dos pássaros do Japão e do Brasil). Walter Rodrigues, estilismo com traços da moda contemporânea japonesa e muito mais.

---

**Entrevista com Luise Malmaceda, curadora da exposição  
*Tomie Ohtake: poesia se medita* (Instituto Tomie Ohtake, 2019-2020),  
realizada via áudio por Whatsapp, em 09 de setembro de 2020**

*Quais percursos levaram à seleção das obras presentes na exposição Tomie Ohtake: poesia se medita?*

Bem, tem uma parte mais burocrática. Nós somos uma Instituição dedicada à Tomie, mas na verdade nós não temos acervo. O Instituto é uma instituição cultural com espaços expositivos independentes. A gente trabalha sobre projetos, com arquitetura, design, cinema, música... Não só com artes visuais. Então temos uma diversidade grande dentro dessas salas, que são projetos independentes. Mas resolvemos dedicar uma sala expositiva permanente à Tomie, já que carregamos o nome dela, homenageamos ela. Então esse espaço se propõe a ser um lugar de ensaios curatoriais que revisitam a trajetória da artista tentando ampliar relações, conexões com outras áreas da cultura, outros artistas, mas também trazendo novas abordagens para a obra dessa artista que já foi tão citada, que é tão mencionada, tão conhecida.

Então, quando me veio o convite, eu era curadora associada do Instituto. Acabei de sair porque vou começar o doutorado. Quando me surgiu o convite de fazer essa mostra, eu resolvi pensar em recortes que a gente ainda não tinha feito sobre a obra da artista. Acho que tem muita repetição sobre o que já foi dito sobre a Tomie, e me interessou fazer algo que eu

faço na minha pesquisa independente, dentro da academia, que é relacionar áreas do conhecimento, da cultura, pensar num trânsito entre poéticas e entre debates, e resolvi puxar o *yū-gen*, que é um álbum super bonito, mas que tinha sido pouco discutido dentro da biografia da Tomie. Dentro dessa fortuna crítica já concebida sobre ele, foi um álbum que teve pouca repercussão. Eu acho que, nas artes visuais, a gente tem um pouco de dificuldade de se abrir para esses trânsitos. Resolvi, então, fazer uma exposição que trouxesse uma pesquisa, que relacionasse a noção de poesia — e a Tomie já citou em entrevistas a relação da obra dela com o *haikai*, a ideia de síntese, dizer muito com pouco, de ser uma linguagem concisa muito consciente, de gestos muito claros, de conseguir condensar referências em algo muito curto. Então resolvi partir do Haroldo pra pensar a Tomie.

O título da exposição se refere a um poema do Haroldo de 1969, acredito que seja o “poema se medita”, mas não tenho ele aqui de cabeça pra te dizer. Mas, basicamente, o poema começa dessa forma “um poema se medita como um círculo medita-se em seu centro”. E a Tomie foi uma artista que trabalhou muito com esse gesto circular, esse círculo que não se encerra, um pouco relacionado ao Zen Budismo. Então resolvi partir dessa ideia do Haroldo para pensar a Tomie.

Eles tinham uma relação próxima, trabalharam mais de uma vez juntos, não somente nesse álbum *yū-gen*, mas ele também a convidou para ilustrar a tradução de *Hagoromo*, uma peça clássica do teatro *nō*. Ele também fez um poema para a Tomie, em homenagem à obra dela. Então resolvi trazer o *yū-gen* pro centro da exposição. Seria muito bom se pudéssemos estar na exposição, fazendo uma visita, porque assim eu conseguiria lembrar de mais coisas. A exposição abriu já deve fazer quase um ano. Seria bom se pudéssemos estar lá para reavivar a memória... Mas a minha ideia foi pensar a obra da Tomie a partir dessa noção de transcrição, pensando que a Tomie, apesar de ter a sua origem japonesa, foi uma artista que se formou no Brasil, dentro dos debates da arte nacional que a gente já tinha, como o da abstração.

Quando a Tomie começa, com 40 anos, já entre os anos 1940 e 1950, se não me engano, a gente já tá tendo um debate sobre arte concreta no Brasil, sobre abstração geométrica, e a Tomie se forma dentro desse momento. Ela é uma artista brasileira e, de fato, tem uma questão muito brasileira no trabalho dela que é o uso das cores. Sempre muito ousadas, muito gritantes, e que ela consegue organizar com muita parcimônia. Mesmo as

cores mais extravagantes conseguem se relacionar muito bem, como em respeito umas às outras.

A Tomie tem uma obra que dialoga muito com o Brasil, é uma produção abstrata, assim como regiam os preceitos da arte concreta, e é uma obra que também tem uma ousadia no uso das cores, e muitas vezes também um flerte com um tipo de materialidade que ela usa, a tinta acrílica, que é uma tinta plástica, industrial. Ao mesmo tempo, a Tomie sempre foi uma artista muito única, muito difícil de categorizar, uma artista que nunca se enquadrou em nenhum grupo justamente porque ela trazia no seu arcabouço, no seu mosaico de referências, a sua formação no Japão. Então ela sempre soube conciliar, digamos assim, os debates nacionais com a sua origem. Por exemplo, o *ensō* sempre apareceu muito na obra dela. A noção de síntese, de dizer muito com pouco, ela sempre relacionou com a própria origem.

E é isso que me fez pensar no recorte dessa exposição e dessa seleção. Resolvi partir do *yū-gen*, como falei, que é uma obra que foi pouco comentada. Resolvi fazer dele o eixo e fui ao Haroldo para tomar de empréstimo o título da exposição, pensando também em meditação como algo muito premente da obra da Tomie, que é uma obra que é feita de gestos. Ela consegue conciliar o gesto com a concisão e a precisão. Então pensei em relacionar essas coisas.

*Qual o motivo de organização das 12 figuras do álbum yū-gen na sequência em que estavam expostas no Instituto Tomie Ohtake? Por que estavam nessa ordem?*

(1 - 幽玄, *yū-gen* | 2 - este livro é um vôo | 3 - *ōsaka*, jardim de pedras | 4 - ideoplastia | 5 - *matsukaze* | 6 - *ryoanji* | 7 - túmulo em *gichu ji* | 8 - templo de prata (*ginkakuji*) | 9 - templo de ouro (*kinkakuji*) | 10 - *genji monogatari* | 11 - *akari* | 12 - dança *nō*)

A resposta para essa pergunta é bem breve. O motivo da sequência é da colecionadora. Nós pegamos a obra de empréstimo da Marcy Junqueira, ela tinha as obras dessa forma na parede, e eu segui essa organização. Ela foi muito próxima da Tomie e me comentou que era assim a ordenação, mas não sei se essa foi a mesma ordem da exposição inaugural. Esse álbum foi impresso pela Nara Roesler, pela galerista dela e do Haroldo, e, pelo que eu entendi, a ordem era assim, mas eles também vendiam essas gravuras de forma independente, então acho que não tinha um apego, no sentido da obra feita dos dois, de que aquilo fosse uma obra para ser fruída apenas nessa sequência. Então, mesmo que essa ordem da exposição possa não ser a original, isso não me pareceu um problema na hora de colocar essas obras em exposição.

*No texto curatorial, você fala sobre “um jogo de transcrição dos valores poéticos orientais”. Pensando na transcrição, essa forma de tradução de poesia referenciada por Haroldo de Campos, de que maneira(s) você a vê presente nesse álbum de gravuras?*

Quanto a essa pergunta, acho que eu já posso ter respondido um pouco. Mas eu vejo isso muito presente. No caso da Tomie é esse jogo que ela faz com os debates da arte brasileira da década de 1950 com a sua formação, com valores poéticos da sua origem. Nessa exposição, eu puxei o *yū-gen* como o centro, como aquilo que dá o tom para a exposição, e resolvi falar do “poesia se medita”, do *ensō*. A gente tem esses dois círculos que a Tomie trabalhou extensivamente, sempre livre de compasso, ela costumava falar com certo orgulho que nunca usava compasso pras suas composições, trazendo essa organicidade desse gesto imperfeito que ela traz na poética dela. E também construindo uma relação com o que seria o *haikai*. Por exemplo, além do *yū-gen* e dessas pinturas que remetem ao *ensō*, a gente tem outras obras que trazem um pouco essa noção quase de *shodō*, de um abstrato que tende quase à escrita, uma escrita ideogramática. A Tomie praticou *shodō* quando era criança, e parece que isso ainda vem nessa linguagem gestual da artista. Nas outras obras da exposição, eu privilegiei trabalhos que tivessem uma orientação vertical, como nos *haikai*, e tivessem um pouco dessa gestualidade quase escrita, tanto que são quase todas permeadas por esse gesto dessa pincelada em preto, como numa tentativa de escrita.

Quanto aos valores da transcrição, eu acho interessante pensar nos próprios poemas do Haroldo que ela vai ler para construir as gravuras. Penso que existe um jogo dela transcriar também a partir, e numa linguagem poética e abstrata, alguns valores poéticos da escrita e das histórias de Haroldo, das impressões dele na sua viagem ao Japão. Então a gente tem, na Tomie, por exemplo, e eu cito isso no texto curatorial que agora já não lembro exatamente, mas que é interessante a gente pensar até criticamente, e isso é algo que eu teria aprofundado se fosse um trabalho teórico, um pouco dessas limitações da transcrição no sentido de que *yū-gen* não é um trabalho de ilustração dos poemas, é um trabalho conjunto, no qual isso está muito imbricado. A Tomie não está ali somente para ilustrar os poemas, mas para criar um diálogo junto com o Haroldo, e às vezes ela acaba sendo muito literal. Por exemplo, tem uma gravura que fala um pouco de areia, e aí a gente tem uma textura que ela cria, que tem uma cor meio bege e parece como se ela criasse um jardim japonês. Então acho que às vezes

caminha para uma literalidade, como uma cor citada no poema que é a cor que ela usa para a gravura, que dá o tom da gravura. Às vezes, há essa certa literalidade, por outras vezes, tem um jogo muito bonito, como o ritmo do poema. Tem um poema que fala “pedra, pedra, pedra” e, na gravura que a Tomie traça, tem traços bem demarcados, como se ela estivesse criando o mesmo ritmo da poesia. Eu acho interessante essa noção de ritmo que ela dá, do uso das cores e de como ela tenta dialogar com os poemas, também traduzindo a palavra para a imagem, apesar de que a Tomie nunca tenha sido figurativa. Ela também não falava muito sobre o próprio trabalho. Ela adorava ouvir as outras pessoas falando sobre o trabalho, mas ela não gostava muito de falar. E a arte abstrata tende a isso, uma abertura à interpretação do outro. Então a Tomie, por mais que ela tenha transcrito, ela também certamente manteve a sua independência na criação, a sua intuição.

*Por fim, para você, enquanto pesquisadora e curadora de arte, qual a importância de artistas transcritores e transculturais como Tomie e Haroldo para o cenário artístico brasileiro?*

Essa questão me parece muito interessante. Eu acho super importante esses artistas transcritores e transculturais como Tomie e Haroldo para o cenário brasileiro. Nós temos muitos artistas nipobrasileiros que trabalharam e também foram amigos da Tomie. Eu acho de extrema importância, mas o que eu acho mais interessante é justamente pensar nesses trânsitos não só culturais, no sentido de uma cultura estrangeira, mas entre áreas do conhecimento. E Haroldo e Augusto foram exemplares no sentido do quanto trabalharam nessa intersecção com outros artistas, desde os tropicalistas, da música, até artistas visuais. Se você pega, por exemplo, o álbum Navilouca, que foi uma construção super interessante, de 1971, criado por nomes como Hélio Oiticica, o trio Noigandres, Lygia Clark, Ivo Cardoso, eu acho que as décadas de 1960 e 1970 são muito ricas para quem estuda esses trabalhos poéticos culturais que expandem o seu próprio campo, que tentam abraçar, abarcar outros, de modo que a gente tem uma indistinção entre o que é uma coisa e outra. Esse é o caso do *yū-gen*, um álbum de gravuras, poesia, caixa... A gente não consegue nem identificar ou nomear essa obra de uma única forma, porque ela é o encontro de muitas poéticas diferentes.

Falando um pouco sobre transcritores e transculturais, desses artistas que se interessam nesses temas. Eu acho que o Brasil é um país em que a gente tem essa noção de

transcriadores num lugar privilegiado para quem estuda essas relações não somente pela questão das imigrações, mas talvez os mais relevantes nomes da nossa cultura como, bom, a gente poderia pensar até na origem do samba, enfim, mas os principais nomes da nossa cultura, se a gente pensa na Tropicália, o Caetano, Gil, Tom Zé, esses cantores mais populares da MPB hoje, são artistas que cunharam as suas bases a partir de um trânsito, de uma briga que eles tiveram que comprar dos valores culturais internacionais, de uma geração pós-1968, do surgimento do rock e com os ritmos brasileiros, regionais do Brasil. Talvez nada fale mais para a cultura brasileira dos anos 1960 que o *Panis et Circencis*, o álbum da Tropicália em que cada faixa musical a gente tem um estilo diferente: o rock misturado com maxixe, o rock misturado com chorinho. Cada música tem um tom. Cada faixa desse álbum é, digamos assim, uma tentativa de transcrição de valores regionais com esse estilo musical que fervia naquele momento, o rock and roll. Então acho que tem muitas formas de abordar essa noção de transcrição, transculturalidade no Brasil. Acho que a partir dessa noção também de ver o que está de fora e apropriar a gente pode pensar na noção de antropofagia. Nossa modernidade pensou muito nisso, e não à toa nos anos 1960 a gente tem uma retomada dos escritos do Oswald de Andrade sobre canibalismo, sobre se apropriar do que vem de fora e deglutir.

## ANEXO C

### **Textos curatoriais da exposição *Tomie Ohtake: Poesia se medita* (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, outubro de 2019 – setembro de 2020)**

Seguem, neste anexo, os dois textos de abertura da exposição *Tomie Ohtake: Poesia se medita*, que visitamos no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, no dia 1º de março de 2020, poucas semanas antes da pandemia de Covid-19 chegar ao Brasil. O primeiro texto é de autoria do Instituto. Já o segundo é da curadora Luise Malmaceda. Os grifos em ambos os textos foram feitos por nós, com o intuito de destacar elementos que acreditamos estar em diálogo com as principais proposições desenvolvidas na pesquisa.

---

“Com o compromisso de estar sempre próximo à obra da artista que lhe empresta seu nome, o Instituto Tomie Ohtake tem, desde 2014, dedicado um espaço expositivo permanente a ela. As ocupações aqui propostas visam dar ao público acesso à vasta produção dessa **artista brasileira nascida no Japão**, além de atualizar continuamente as pesquisas sobre sua trajetória, de modo a enriquecer olhares, diversificar recortes e ressaltar aspectos específicos de suas incursões pela pintura, gravura e escultura, relacionando-as com outras áreas do conhecimento.

Com curadoria de Luise Malmaceda, do Núcleo de Pesquisa e Curadoria da instituição, **esta exposição ensaia modos de aproximação entre a obra de Tomie Ohtake e o haikai, importante legado da poesia tradicional japonesa baseado na filosofia Zen Budista**. Projetados verticalmente em três linhas, os haicais são caracterizados pela brevidade e simplicidade, transmitindo **a essência de uma experiência em um curto formato**. Linguagem da forma elementar, o haikai guarda semelhanças com a obra de Tomie Ohtake em sua **economia poética do signo, onde a abstração surge como ato preciso de intenção e gesto**. Por essa razão as gravuras apresentadas denotam traço caligráfico e se estruturam, em sua maioria, de modo vertical como nos poemas haikai, em gestualidade pontual e objetiva, enquanto nas pinturas escolhidas é **evidenciado o símbolo “Enso”, ou o círculo imperfeito da cultura Zen**, ora em aguda concentração de energia, no uso do preto como fenda na tela, ora diluído em massa pictórica, em fatura quase aquarelada.



O título da mostra é depuração de um poema de Haroldo de Campos, poeta amigo da artista, a quem dedicou um de seus escritos, “tsuki”, parte do livro *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*, publicado no Brasil pela primeira vez em 1998. Prolífico tradutor e escritor de haicais, Haroldo de Campos convidou Tomie Ohtake para realizar uma obra em conjunto, o álbum YU-GEN (1998), composto por 12 gravuras e eixo central da exposição por entrelaçar as palavras que o poeta dedica a uma viagem sua, ao Japão, com a produção plástica da artista. **Os poemas curtos transitam por templos tradicionais japoneses, personagens de peças do teatro clássico do país e paisagens apreendidas na experiência da viagem**, e encontram como superfície as cores pulsantes e signos diligentes da artista, sempre atenta a seu conteúdo narrativo para composição das gravuras, que recebem inscrições em traços leves.

*Tomie Ohtake Poesia se Medita* nos convida a observar, por meio de três pinturas e 24 gravuras, a sutileza e a força dos gestos que a artista balanceia e compõe de modo sutil, sempre desprovidos de régua e compasso, e **as possibilidades de pensarmos, em diversas frentes, a permanência da ligação da artista com suas raízes orientais.**

O Instituto Tomie Ohtake agradece aos seus patrocinadores pela parceria e contínua colaboração, bem como os governos estadual e federal pelo uso das leis de incentivo que tornam possível a manutenção do legado da artista”

INSTITUTO TOMIE OHTAKE

---

“Quando Haroldo de Campos convidou Tomie Ohtake para idealizar YU-GEN (1997), álbum de gravuras baseado em ensaios concebidos durante viagem ao Japão, o fez por reconhecer um traço fundamental mantido ao longo dos mais de 60 anos de trajetória da artista: **a capacidade de traduzir aspectos da tradição nipônica para uma visualidade artística contemporânea.** Nesse encontro, interessaram ao poeta as **negociações entre construções literárias e plásticas de vanguarda e elementos próprios da cultura milenar japonesa, visíveis nas citações a símbolos da espiritualidade, da dramaturgia e da geografia do país, mas também na forma de construção dos poemas.** Enquanto Haroldo imprime em português certas leituras similares às proporcionadas pela poesia de língua oriental, **adotando técnicas para compensar os aspectos caligráfico-visuais dos**

**ideogramas, como escrever em caixa-baixa e sem pontuação, Tomie encarrega-se de arquitetar os espaços das palavras ampliando os sentidos dos textos por meio de seu arsenal de gestos sintéticos, com frequência vinculado à filosofia zen.**

O resultado são 12 obras abstratas fundadas em analogia aos textos, sobretudo na escolha das cores e composições, que **reproduzem o sistema literário-imagético do autor**. Em “Ôsaka”, por exemplo, a repetição textual presente em “pedra pedra pedra”, logo no início do poema, pode ser vista nos três traços densos, quase pinceladas, que são o centro de equilíbrio da gravura criada pela artista, enquanto em “templo de ouro: kinkaku ji”, a escolha pela caligrafia branca do texto em fundo amarelo-ouro vibrante responde ao trecho “os olhos se deixem afogar numa labareda amarela”.

Projeto **interdisciplinar**, YU-GEN difere das experimentações que focalizam o aspecto gráfico do poema ou do livro, comuns nos encontros episódicos de poesia e artes plásticas no Brasil entre 1950 e 1980, e é aqui compreendido como **um jogo de transcrição dos valores poéticos orientais proposto por nomes de referência na incorporação desses valores em léxico próprio, local**.

Nascida e criada no Japão, **Tomie Ohtake** sempre esteve em contato com outros imigrantes japoneses, especialmente artistas, mas **entendia que sua produção era contemporânea e brasileira, sem enfatizar demasiadamente a circunscrição de sua poética a uma bagagem cultural singular**. Por isso é sintomático e relevante que seu conjunto de obras mais explicitamente ligado à poética tradicional japonesa tenha sido uma colaboração com um autor brasileiro que dedicou grande parte de sua obra a teorizar sobre a ideia de tradução. Pouco comentado nas trajetórias de ambos, o álbum de gravuras ganha destaque na sala, em homenagem as trocas artísticas entre Tomie Ohtake e Haroldo de Campos, de quem toma-se emprestado o título da exposição, adaptado do poema “Teoria e prática do poema”, escrito em 1952.

Além do álbum, uma série de 12 gravuras realizada entre 1989 e 1994 ensaia evocar a permanência dos traços caligráficos, e ideogramáticos, em sua obra. Nessas gravuras parece pulsar o legado do haikai, poesia japonesa também originada na filosofia zen, conhecida pela objetividade e operando, como na produção de Tomie, na base da economia poética do signo e no ato conciso de intenção e ação. Sobre o haikai, a artista enunciaria em entrevista a consciência da relação: **“Minha obra é ocidental, porém sofre grande influência japonesa, reflexo de minha formação. Essa influência está na procura da síntese: poucos elementos**

**devem dizer muita coisa. Na poesia haikai, por exemplo, fala-se do mundo em 17 sílabas”.**

Uma seleção pontual de pinturas complementa a exposição, privilegiando a recorrência do círculo imperfeito do zen budismo, o qual Tomie desdobrou amplamente ao longo dos anos, sempre sem régua e compasso, ora concentrando massa de energia em um núcleo de cor intensa, pulsante, ora dissolvendo gestos na fluidez da tinta em movimento aquoso.”

LUISE MALMACEDA | curadora

## ANEXO D

### Textos nos jornais *Estadão* e *Folha de S.Paulo* sobre o Projeto *Yūgen* (Fundação Japão, outubro de 2000)

---

Texto publicado no *Estadão*, em 03 de outubro de 2000

#### **Artistas brasileiros com alma japonesa**

O Japão do poeta Haroldo de Campos, o da artista plástica Tomie Ohtake e o do compositor Hans-Joachim Koellreutter não são apenas novas formas de ver o país. São visões que surgem a partir de uma experiência brasileira — que vai gerar novos enfoques criativos para os artistas brasileiros. O trio teria compreendido, reinterpretado e se deixado contaminar pelos mais complexos conceitos da estética japonesa, contaminando também a produção artística nacional com essa cultura ocidental.

Partindo dessa premissa, a partir dessa terça-feira, a Fundação Japão promove uma série de eventos que prestam homenagens a esses transcriadores da cultura japonesa que, curiosamente, têm uma forte relação com a cidade de Kyoto: Koellreutter dirigiu lá o Instituto Goethe por sete anos, antes de vir para o Brasil; Tomie nasceu na cidade e Haroldo, um dos mais assíduos tradutores da poesia japonesa no Brasil, reforçou seus vínculos com o país numa viagem que fez a Kyoto nos anos 90.

A palavra "yuguen", para Haroldo, pode ser traduzida por "charme sutil" - e seus ideogramas têm conotação de "profundidade", "vago", "misterioso". Ela seria uma espécie de palavra-chave para entender a arte e a criação estética japonesas.

Jô Takahashi, que divide a curadoria do projeto com a pesquisadora Christine Greiner, acredita que yuguen define uma estética ligada ao sombrio, ao obscuro. "É a beleza crepuscular anterior ao terror e ao desespero da extrema escuridão", tenta resumir. Para Takahashi, a música de Tom Jobim, por exemplo, é em parte devedora da cultura japonesa, introduzida entre os músicos por Koellreutter. "Águas de Março tem uma métrica semelhante à do hai-kai, fundamentada em números ímpares de sílabas", afirma.

Repetições — Christine lança amanhã, na Fundação Japão às 18h, o livro *O Teatro Nô e o Ocidente* (Annablume/Fapesp, 144 págs., R\$ 15). Como explica na introdução, seu livro, prefaciado por Haroldo, usa a dança para mapear o diálogo entre o Japão e o Ocidente. "A quantidade de publicações a respeito dos diálogos Japão/Ocidente é incalculável, mas muitas vezes, bastante repetitiva", escreve Christine na introdução de seu livro. "No entanto, das inúmeras imagens que permeiam o universo nipo-ocidental, preferi escolher apenas uma. Uma imagem cênica, criada por um poeta e dramaturgo (William Butler Yeats) e por um coreógrafo (Michio Ito), que no tempo-espaço do palco tradicional japonês, em 1916, transformou-se no diagrama de um longo diálogo, refazendo-se até hoje", explica ela. Mas o livro de Christine é apenas um dos "atomomentos" do projeto.

O primeiro é um seminário, marcado para às 20h de amanhã. O objetivo é aprofundar ainda mais os significados dos conceitos de yuguen. Além da participação de Haroldo e de Koellreutter, o encontro conta ainda com a presença de Darci Kusano, pesquisadora da Universidade de São Paulo (USP) que se dedica ao estudo das artes cênicas tradicionais e modernas do Japão. A mediação é de Christine Greiner.

O terceiro "atomomento" do dia é a abertura da exposição de trabalhos da artista gráfica e cenógrafa Rachel Zuanon, autora do projeto gráfico de Christine. Rachel expõe painéis com ampliações do que produz em computador e também exhibe um vídeo, em torno do tema Nô. Uma outra exposição — a foto-instalação de Maureen Bisiliat — que também abre amanhã, ajuda a compor o projeto Yuguen, com registros fotográficos realizados no Japão.

No dia 25 de outubro, quando se encerra essa primeira fase do projeto, ocorre o seminário Ma, com a participação de Bisiliat, da arquiteta Anja Pratsche e da monja Coen Murayama, presidente do templo Busshinji, da seita zen-budista Soto Zenshu. Ma é um outro elemento estético da criação artística japonesa: pode estar relacionado a intervalos de espaços ou de tempo. Daí a presença de Pratsche, que defendeu a tese *O Vazio na Arquitetura*.

Mas a ambição do projeto Yuguen é maior. O objetivo da Fundação Japão, a partir desse evento, é dar início a uma série de projetos a serem apresentados no ano que vem. Um dos planos é criar uma trilha sonora para o projeto, tendo como referência a composição Yûgen, de Koellreutter, com a participação de músicos brasileiros. Outro objetivo é a criação de um

espetáculo de dança, envolvendo elementos da obra de Tomie, da poesia de Haroldo e com eixo musical de Koellreutter.

A direção geral deve ficar a cargo de Emílio Kalil e a direção artística, de Alice K, com apoio do Instituto Tomie Ohtake. Ainda dentro do projeto, uma página virtual deve ser colocada na Internet, com todo o "making of" e os resultados de cada etapa do trabalho. Haverá também segundo o planejamento, um livro de registros fotográficos do processo, escrito por Greiner.

Projeto Yuguen. Tributo a Tomie Ohtake, Haroldo de Campos e Koellreutter.

Espaço Cultural da Fundação Japão (Avenida Paulista, 37, tel. 0--11/3141- 0110).

Entrada franca.

Agência Estado, 03 de outubro de 2000 | 21h08

---

**Texto publicado na *Folha de S.Paulo*, em 04 de outubro de 2000**

## **Fundação Japão celebra cultura do Brasil**

**Yuguen, conceito que inspirou Tomie, Koellreutter e Haroldo de Campos, rege projeto que homenageia estes artistas**

Fernanda Cirenza, da Reportagem Local

A Fundação Japão abre hoje a primeira fase do projeto Yuguen, série de eventos que deve acontecer até o final de 2001, com o intuito de homenagear três grandes nomes da cultura brasileira: Haroldo de Campos, Hans-Joachim Koellreutter e Tomie Ohtake.

A programação do evento prevê seminários, exposições e lançamentos de livros, atividades que devem reunir, além dos homenageados, outros artistas e pesquisadores interdisciplinares.

Os ideogramas que compõem a palavra yuguen (yu e guen) significam, respectivamente, mistério e obscuridade, mas, para Tomie, Campos e Koellreutter, a palavra tem sentidos diversos.

Para o poeta e tradutor Haroldo de Campos, yuguen "pode ser traduzido como charme sutil".

A palavra bateu tão forte no poeta que ele lançou, em 1998, o livro "Yu-gen" com nove poemas ilustrados pela artista plástica Tomie, que nasceu em Kyoto.

"Escrevi "Yu-gen" depois de uma viagem ao Japão, em 1994. Vou ler os poemas no seminário de que vou participar", antecipou.

O compositor e musicólogo Koellreutter, ao explicar sua peça "Yugen" — que será tocada hoje, pela primeira vez no Brasil, por meio de uma gravação —, escreve que a palavra "é expressão sem expressão, uma oração íntima".

Já para Tomie, yuguen "é uma coisa muito profunda e sem fim, como o universo".

### As atividades

Jo Takahashi, diretor de projetos culturais, disse que o objetivo é levantar contribuições de artistas e pesquisadores em torno dos homenageados e da palavra.

A partir das 18h de hoje, Christine Greiner, professora doutora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, lança o livro "O Teatro Nô e o Ocidente" (editora Annablume, R\$ 15).

Às 19h serão abertas duas exposições: a de Rachel Zuanon (artista gráfica e cenógrafa), em torno do tema "Nô" (teatro japonês, cuja característica é a contenção de gestos), e a instalação fotográfica "Impressões de um Japão Incomum", de Maureen Bisilliat.

Para as 20h, está programado o seminário "Yuguen", com Campos, Koellreutter e Darci Kusano (pesquisadora livre-docente das artes cênicas tradicionais e modernas do Japão na USP).

No dia 25, encerra-se esta fase com o lançamento do livro "Instantâneos de um Japão Incomum", de Bisilliat (Instituto Takano de Projetos, sem preço definido) e o seminário "Ma" (conceito estético que significa espaço vazio). Além de Bisilliat, participam Anja Pratsche (pesquisadora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos-USP) e Coen Murayama (monja, presidente do templo Busshinji).

O quê: Projeto Yuguen

Quando: de seg. a sex., das 12h às 18h (exposições). Até 25/10

Onde: Fundação Japão (av. Paulista, 37, 1º andar, tel. 3141-0843)

Quanto: entrada franca

## ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

### Termo de Anuência do (a) orientador (a)


**Nome do (a) aluno (a): Felipe Mendes Pinto**

**Data da defesa: 20/04/2022**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Michiko Okano Ishiki**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 06/07/2022



---

*(Assinatura do (a) orientador (a))*