

PECULIARIDADES DAS PINTURAS ERÓTICAS DO MUNDO FLUTUANTE [*SHUNGA UKIYOE*]

Monta Hayakawa¹

Como é sobejamente conhecido, no período Edo foi produzido um número surpreendente de pinturas eróticas, numa categoria nomeada *makura-e* [“pintura-travesseiro”]² do gênero ukiyoe. No Japão, antes da Segunda Guerra Mundial, sabe-se que eram numerosos os que, ao ouvirem falar de ukiyoe, ocorriam-lhes secretamente à mente as pinturas *makura-e*; também nos Estados Unidos, ao se referirem “pinturas do mundo flutuante” associava-se, como que num reflexo, o termo *shunga*, “pintura-primavera”. Também há três anos, no Museu Municipal de Arte de Helsinque, na Finlândia, quando fui convidado, juntamente com colegas japoneses, a participar da organização de uma ampla exposição de *shunga*, percebi a grande admiração que todos sentiam pelas características intrínsecas e extrínsecas que cercam tais imagens. A primeira impressão que recebi dos responsáveis de Helsinque, e também do Japão dessa época, foi a de que, ao se falar em *shunga*, não existia outro juízo senão o de que tais imagens não passavam de uma expressão direta e crua que, empregando um método expressivo delicado como o das estampas multicoloridas [*nishiki-e*, “pinturas-brocado”] ukiyoe, tratavam de cenas de sexo entre homens e mulheres. Também a minha

1. Professor doutor da International Research Center for Japanese Studies.
2. Nota do Tradutor: quando julgado conveniente ou necessário, o tradutor se utiliza do sinal [...] para inserir possibilidades de maior claridade no texto. Todas as notas são do tradutor.

pessoa, até ter a oportunidade de investigar um grande número de *shunga* e inquirir sobre seu sentido, defendia a mesma posição. Por isso, certamente não poderia haver outra forma de percepção como a anteriormente referida para pessoas que nunca tivessem tido oportunidade tal. Isso se deveu ao fato de que, em primeiro lugar, apesar de os *shunga* terem sido normalmente editados como álbuns [*kuminono*] de 12 estampas independentes e também os livros eróticos [*ehon* ou, posteriormente, *enpon*] terem sido publicados contendo dez a vinte desenhos em cada volume, entre as imagens amplamente acessíveis até o momento, apresentam-se somente na maior parte as mais refinadas e estimulantes. Por causa disso, neste artigo, mostrar-se-ão as principais peculiaridades dos temas e das formas de expressão da categoria *shunga* do gênero ukiyoe.

(1) *Sobre a Expressão do Corpo e a Representação dos Órgãos Sexuais*

Assim como, nos Estados Unidos, referir Utamaro tem o mesmo significado de, reconditamente, falar de pênis gigantescos, todos apontam a representação exagerada do órgão sexual masculino como característica primeira da expressão de *shunga*. Mas tal modo de desenhar grande o pênis nos desenhos que representam relações sexuais não se restringe ao gênero *shunga* ukiyoe, pois, segundo as palavras de um monge samurai, discípulo que chegou a se comparar ao mestre Toba Sôjô, que se encontram no rolo 11, “Pinturas e Desenhos” da Coletânea de Narrativas Setsuwa *Kokonchomonjû*³, do período Kamakura:

“Existem, desde muito antigamente, exímios exemplos de pinturas chamadas *osoku-zu* (*shunga*); tais imagens são de dimensões muito reduzidas, mas o que se desenha ali é muito grande, e faz pensar como poderiam existir na verdade. Se tivessem sido representadas do tamanho como são, não se tornariam dignas de nota, e, portanto, pode-se dizer que são fictícias [“coisas inventadas pelo desenho”]. Mesmo dentre as pinturas com que se diverte o pintor (Monge Toba Sôjô), são muitos os que o assim o têm.”

Assim, quanto às pinturas de amor sexual do período Heian, supõe-se que seguiam tal tradição já existente. Mesmo nos rolos de pintura erótica [*kôshoku*] do período Medieval ou nas pinturas eróticas do início do período Edo, não diferia o estilo de representação. Dessa forma, pode-se dizer que é uma tradição japonesa representar

3. Trata-se de uma coletânea de 20 rolos e 30 volumes, terminada em 1254 por Tachibana Narihida, que contém também muitas narrativas setsuwa (contos curtos de fundo moralizante com personagens baixos) de célebres antologias anteriores, como *Konjaku monogatarijû* ou *Ujishûi monogatarijû*, entre outras.

exageradamente os órgãos sexuais masculinos nas cenas de sexo. Entretanto, gostaria de chamar a atenção, quanto à representação do pênis, que é tão chamativo à primeira vista, de que não se deve menosprezar o fato de que tal método não se restringe apenas aos órgãos masculinos, pois o mesmo se pode afirmar quanto aos órgãos femininos (fig.1). Se pensarmos um pouco sobre o assunto, concluiremos pela obviedade, pois não se poderia existir uma cena de sexo na qual apenas o órgão masculino fosse representado maior. Em seguida, se fôssemos acrescentar mais alguma coisa, diríamos que ambos os órgãos que foram exageradamente representados no *shunga* ukiyoe, de modo geral, o foram aproximadamente seguindo a mesma proporção das faces femininas e masculinas.

Assim como apontava o monge samurai anteriormente referido, o engrandecimento de detalhes não se restringiu à representação do órgão masculino nas imagens *osoku-zu*: na arte japonesa, desde o período Heian, prosseguiu-se desenhando de forma maior que existem (ou mais minuciosamente do que o olho nu poderia revelar) determinadas secções que se queria enfatizar. Se analisadas sob a perspectiva linear ocidental racional, pode-se dizer que tal representação não é natural; entretanto, se formos ver do ponto de vista do interesse e do tamanho contidos no coração daquele que expressa tais partes atributivas, pode-se afirmar que, para o pintor, era uma técnica natural. Poder-se-ia, talvez, dizer tratar-se de um método de perspectiva psicológica. Ou seja, do ponto de vista de uma perspectiva psicológica, no *shunga*, é uma expressão mais natural desenhar os órgãos sexuais femininos e masculinos com proporções mais generosas do que as que são simplesmente visíveis.

Não é apenas a proporção a característica da representação dos órgãos sexuais nas pinturas eróticas. Pode-se também referir a minudência característica de sua representação (fig. 2). A representação do corpo humano no ukiyoe em geral enfatiza a expressividade facial e simplifica em apenas uma linha as outras partes externas da silhueta, mas, no *shunga*, os órgãos sexuais são desenhados com a mesma minudência em qualidade e temperamento das fisionomias. Um exemplo claro: admira-se a habilidade técnica do entalhador de ukiyoe de um modo especial em sua execução dos cabelos; pode-se afirmar que os entalhadores devotavam o mesmo fervor na expressividade conferida tanto aos intrincados penteados quanto aos pelos pubianos. Nos fins do período Edo, alocam-se no início dos livros eróticos, imagens chamadas *ôkubi-e*, close-ups de faces que servem de frontispícios, e, no fim, close-ups de órgãos sexuais da personagem antes representada, apodando-as *ôtsubi-e*⁴. A obra *Kachôjô Azuma Genji* [Genji do Leste: Impressão Poética de Flores-e-Pássaros], de Utagawa Kunisada é dos exemplos mais clássicos (figs. 3-1 e 3-2).

4. *Ôkubi-e*, literalmente significa “pintura de grande pescoço”, e *ôtsubi-e*, “pintura de grande abertura”, ou seja, os livros ou álbuns se iniciam com um grande busto de famosas cortesãs e terminam com suas vaginas em close-up.

O que aqui se acentua como importante, quanto à representação do corpo na pintura erótica ukiyoe, é que tanto as faces quanto os órgãos sexuais masculinos e femininos se encontram representados coordenadamente. Na série referida anteriormente, *Azuma Genji* de Kunisada, há uma imagem que se supõe tratar de um intercuro sexual em noite de verão de um casal nu em pelo, em moradia pobre geminada, representando-se de modo a saltar à vista tanto as faces quanto os órgãos, através de linhas de facho de luz da luminária que se encontra à cabeceira (fig.4). E, ainda, no álbum de 12 estampas soltas *Sode-no Maki* [Volume das Mangas de Quimono] de Torii Kiyonaga, considerada um obra-prima de *shunga* ukiyoe, a composição, grandiosa, segue o esguio e longo formato “pintura-pilar” [*hashira-e*], horizontal, distribuindo à direita e à esquerda faces e órgãos sexuais masculinos e femininos, abreviando com muito charme e sagacidade⁵ as partes restantes e expletivas dos corpos de ambos. Trata-se certamente de uma ênfase intencional, apenas e tão somente nas faces e nos órgãos do homem e da mulher que se amalgamam. Tal composição intencional não se restringe nos *shunga* desta série, mas também o mesmo pode ser percebido quando se aprecia a representação dos corpos de grande parte dos *shunga* ukiyoe.

Dessa forma, para mostrar de modo colateral as faces e os órgãos de homens e mulheres em ato sexual, os *shunga* ukiyoe tiveram de inventar uma composição não natural na representação de seus corpos. Mesmo quando observamos a quinta imagem da série *Utamakura* [Travesseiro de Poemas] (fig.5), de Kitagawa Utamaro, nota-se que aos corpos humanos seria impossível uma torção semelhante; também na sétima imagem (fig.6) da série *Fûryû Jûniki-no Eiga* [Glórias e Flores das 12 Elegantes e Eróticas Estações], de Isoda Koryûsai, é impossível distinguir claramente como seriam os pés de ambos. Diz-se que aparecem freqüentemente cenas de atos sexuais de corpos anormais no *shunga* ukiyoe; entretanto, não se trata de uma intenção definida do pintor em expressar tal condição física, mas pode-se pensar que tal padrão encontrado tenha se devido a um incentivo expressivo para mostrar de modo coordenado faces e órgãos masculinos e femininos de modo o mais aproximado à verdade das coisas, somente conseguida através de uma visão fixa inventada.

Os órgãos masculinos e femininos são desenhados com uma acuidade de mesma qualidade e dimensões de igual proporção, mas parece-me que esse método representacional sugere que os pintores que os produziram foram atraídos para esse tipo de produção devido ao gosto dos habitantes da cidade de Edo, que assim compreendiam, de modo inconsciente, o amor sexual. Se pudermos interpretar as faces humanas como símbolos do mundo *omote* [o verso, a consciência, a ordem pública], e os órgãos sexuais como os de seu *ura* [o reverso, a inconsciência, a desordem], não se poderia dizer que o *shunga* ukiyoe representa o universo do amor sexual humano como uma unidade corpórea que amalgama ambas as expressões?⁶ Ou seja, essa pro-

5. O que aqui se traduz por “charme e sagacidade” é *iki*, conceito estético fundamental para as artes amorosas, artísticas e até mundanas (vestuário, alimentação, usos e costumes) do período.

6. Hayakawa utiliza a expressão *ura-omote ittai*, “verso-e-reverso: um só corpo”.

dução indicaria que o amor sexual dos homens não é apenas sua face *ura* [interna e íntima], nem tampouco apenas a sua face *omote* [externa e pública].

(2) *A Imagem e o Texto*

Na verdade, em quase todo o *shunga* ukiyoe há inserções de textos que registram diálogos dos personagens. Tais textos são chamados *kakiire* [“escrita-inserida”] e, dependendo da inteligência de tais inserções, torna-se possível compreender a situação colocada e a os sentimentos concretos dos personagens, o que não se apreenderia somente com a apreciação puramente visual de sua qualidade formal e seus planos pictóricos.

Tomemos por exemplo um desenho que se encontra no álbum *Kôshoku Zue Jûnikô* [Representações de Doze Senhores de Amantes do Amor], de Katsukawa Shuncho (fig.7). Levantando-se suposições apenas pela imagem, parece ser uma cena em que um homem em traje de banho, a quem agradam os jogos amorosos, encontra-se em confortável relaxamento enquanto uma cortesã ou assemelhada lhe serve saquê. Ainda, do lado de fora da redonda janela há uma representação de *hagi* [lespedeza versicolor], o que indica que a estação é o outono. Do ponto de vista do desenho, iríamos apenas até aí. Vamos, portanto, ler o texto, *kakiire*:

Homem: “Ah, sei não se é por causa da lua, mas nesta noite ’tá tão bão...”

Mulher: “Pra mim também, esta noite ’tá demais! Até ’tô a fim de chegar a umas cinco vezes.”

Homem: “Ei, vamos pegar um fôlego, que tal um golinho?”

Mulher: “Não fique aí só bebendo saquê, é um veneno pro corpo, viu?”

Homem: “Que saquê, que nada, veneno és tu!”

Das primeiras palavras do homem, compreende-se que se está na noite da “apreciação da lua” [*tsuki-mi*], portanto, é solstício de outono, décimo quinto dia do oitavo mês. E se formos levantar suposições pelo tratamento que se dão, em meio a brincadeiras leves e descompromissadas, poder-se-ia dizer tratar-se não de um relacionamento entre uma mulher profissional dos amores e seu cliente, mas de um casal muito íntimo. Se assim concluirmos, e observarmos melhor os lábios da mulher, percebe-se certamente uma linha mais espessa em sua base e reconheceremos os dentes pintados de preto, índice de mulher casada. Portanto, conclui-se que se trata de uma cena de marido e mulher que, em profunda intimidade, apreciam a lua enquanto descansam languidamente após o sexo. Nas imagens eróticas *shunga* aparecem de modo muito recorrente representações de cópulas entre maridos e mulheres como esta, de grande intimidade. Podemos dizer que inexistem tais representações na pornografia mais recente.

E, ainda, existe uma imagem (fig.8) no livro erótico [*ehon*: “livro-sedução”] de Katsushika Hokusai intitulado *Kinoe no Komatsu* [Jovens Pinheiros de Fertilidade],

que, à primeira vista, parece indicar uma cena em que mulher mais velha encontra-se a engajar amorosamente um rapaz mais jovem. Entretanto, ao lermos o texto *kakiire*, compreendemos não se tratar de uma cena assim tão banal.

Homem: “Mamãe, por favor, vai descansar hoje, depois da terceira vez. Amanhã de manhã, como sempre, te dou mais, como sempre.”

Mulher: “Ei, ei, esta criança sempre diz coisas ingratas. Depois de implorar aos budas e me tornar viúva, e quando pensava que não mais seria espezinhada pelos parentes, lembro-me do momento em que te encontrei, no templo dos Portais Preciosos. Ah, que beleza e meiguice, como se fosses um bebê, naquele tempo! No instante mesmo em que te vi, não queria nada mais, somente receber-te como filho adotivo, fiquei mais e mais desesperada, e enganei, afinal, o monge Lascívio e consegui que nos tornássemos mãe e filho e agora, que palavras são estas, tão insensíveis? Trate bem a tua única mamãezinha! Vê isto, vê, coloca até a raiz, *fufufu u fufufu usuusuu yoyo yoyo ah ah!*”

E seus lábios emitiam sons: “*tsuppa, tsuppa, chuuchuu, gobo gobo tsubo tsubo hicha hicha*”

Mulher: “Ah, ôô, que bom!, bom!, *yo, yo*, êta filho bão!, que obediente, *youu!*”

O rapaz, portanto, é filho adotivo provindo da posição de pajem⁷ de templo na casa dessa viúva mais idosa. Mesmo assim, a mulher é deveras audaciosa. Sente-se em suas palavras algo de intraduzível, de amedrontador. Dessa forma, nos textos inseridos nas imagens *shunga* ukiyoe, existe em todos os trechos uma efusão verdadeiramente expansiva do sexo nas mulheres comuns, que não são profissionais do amor. Pode-se constatar, mais uma vez, que tal categoria de expressão encontra-se ausente da pornografia dos tempos modernos.

E, indo um passo mais à frente, numa das estampas do álbum *Negai no Itoguchi* [O Despertar dos Desejos], de Kitagawa Utamaro, aparecem duas personagens escandalosas (fig.9):

Mulher: “Vê só, Kume, tua mulher é que é feliz. Comendo todos os dias de tal iguaria superior, assim tão gostoso, e ainda provando de tudo que gosta e adora..., ah! Sob que signo terá nascido ela? Que inveja! O meu marido, como bem sabes, tem cara ruim, temperamento ruim. E ainda, o ‘material essencial’ dele é pequeno, é fino, já não, já não agüento mais, ah, fudis, fudis, num güento mais!”

7. Os garotos que serviam em templos, *chigo*, são célebres por também prestarem serviços sexuais aos monges, que eram proibidos de se associarem com mulheres. Embora muitas narrativas existam desde o século XII, durante o período Edo tornam-se tópica predileta.

8. *Bobo*, em japonês, é termo chulo popular para nomear a vagina.

Homem: “Tudo bem, tudo bem, vou fazer de conta de que és uma esposa por imposição e, na medida do possível, vou fazer de tudo para não sujar a tua xoxinha⁸.”

Mulher: “Ah, ah, que bom, é bom mesmo!”

Homem: “Pra mim também, é bão, é muito bão!”

Quer dizer, trata-se de uma cena extra conjugal de uma mulher com um homem também casado. Enfatize-se, entretanto, que, quanto ao adultério de ambos, não se percebe sequer a mínima consciência de culpa. Ao invés disso, nota-se no modo de falar de ambos um ar escancarado e direto. Tal tratamento entre os dois, que normalmente é inimaginável, existe em proeminência no universo dos *rakugo*⁹ do período Edo, e por isso, se pensarmos nas expressões dele derivadas, soa como se possuíssem uma verdadeira realidade.

Se lermos os textos *kakiire* dessa forma, pode-se compreender o cenário e as relações concretas entre as personagens que aparecem, e também seus respectivos sentimentos. Mas dentre as pessoas que examinam apenas a forma visual, são numerosas as que estão convencidas de que quase todos os homens e mulheres que estão representados no *shunga* não passam de clientes que têm ligações com cortesãs ou de homens lascivos e suas parceiras de jogos sexuais. Mesmo que nos conformemos com a idéia de que os americanos assim compreendam as delicadas obras-primas e os cabelos japoneses das estampas multicoloridas, constatamos passar-se o mesmo entre numerosos japoneses. Entretanto, se persistimos em ler os textos, discriminamos múltiplos caminhos, posições sociais e situações: alargamos o espectro da idade desde a mais tenra até a velhice e percebemos que se trata, em noventa por cento dos casos, de combinações entre homens e mulheres de várias categorias dentre a população comum.

E, além disso, o que é muito importante, discernimos que tais modos e relações se manifestam através de muitos tipos e formas. É claro que, dentre elas, existem também cenas muito comuns no Extremo Oriente desde tempos antigos e modernos representando jogos amorosos de homens nas áreas-de-prazeres ou as seduções assertivas de lascivos homens amorosos, mas, em termos numéricos, a proporção de tais cenários é extremamente baixa. Os pintores *ukiyo-e*, ao invés de representarem cenas clichês como estas, competiam entre si para expressar, através de várias tendências, cenas de amor sexual que existissem no mundo em geral, ou que pudesse ser

9. *Rakugo*, “palavra decaída”, conhecida no período Edo como “*otoshi banashi*”, compõe-se de técnica de entretenimento na qual um “contador” se posta perante uma platéia e relata histórias cômicas. Caracteriza-se por se valer de interpretação dramática e imitação de falas variadas, com muitos trocadilhos de palavras e situações sociais, de expressividade local e popular. O gênero tem ressuscitado interesse nos teatros e programas de televisão ultimamente.

imaginável existirem. E assim, construíram uma verdadeira variedade estilística em relação ao variegado amor sexual.

(3) *Shunga* 春画 é *Warai-e* 笑絵 [pintura-riso], *Ehon* 艶本 [livro-sensualidade] é *Ehon* 笑本 [livro-riso]

Costuma-se chamar as estampas e pinturas *shunga* do período Edo, de modo geral, *warai-e* “pintura-riso” Registram-se através de ideogramas diferentes *ehon* 艶本 [“livro-sensualidade”], *ehon* 絵本 [“livro-encontro”], *ehon* 栄本 [“livro-florescimento”], *ehon* 笑本 [“livro-riso”], todos igualmente lidos da mesma forma. O primeiro é hoje lido como *enpon*, mas o ideograma *en* foi utilizado com o significado de caso amoroso de homem e mulher; o segundo, da mesma forma, é ideograma que associa o encontro entre homem e mulher. Quanto ao “livro-florescimento”, tal ideograma é utilizado desde o tempo da coletânea *Man'yôshû*, com o significado de botão em flor a desabrochar, lido à maneira japonesa, sendo originariamente o antigo termo “rir” Os japoneses da época da *Coletânea das Dez Mil Folhas*, *Man'yôshû*, parecem ter interpretado a aparência de uma flor em desabrochamento como a imagem dos lábios dessa flor, que estariam rindo. Feitas essas premissas, resume-se que as referidas formas grafadas diferentemente e lidas igualmente como *ehon* designavam um “livro-pintura” que contivesse *shunga*, um “livro-encontro” que tratasse de confluências de homens e mulheres por se tratar de um livro que levaria ao riso; enfim, um termo sofisticado que cobria toda essa gama semântica através da fonética. Tal aspecto nos leva a considerar que os habitantes da cidade de Edo relacionavam o sexo ao riso. Assim pensando, se formos ler mais uma vez os três textos inseridos *kakiire* apresentados anteriormente, esclarece-se que, em seu afluente subterrâneo corre, de fato, o veio do riso.

De fato, existem muitos exemplos claros nos textos *kakiire* que mostram ter consciência do riso. Em primeiro lugar, leiamos uma das imagens contidas na série *Fûryû Maneemon* [O Elegante Maneemon] de Suzuki Harunobu (fig. 10). Trata-se de uma cena do tipo folclórico em que, numa casa que se abre para um arrozal, um homem lascivo trajado de máscara amedrontadora encontra-se a iniciar o ato sexual por trás da moça.

Homem mascarado: “Delícia, delícia, sou o deus do corvo noturno do pequeno santuário¹⁰ de Inari. Se me concederdes vossa donzela, farei multiplicar os grãos em grande colheita nesta vossa plantação.”

Esposa camponesa: “Ai!, que medo!”

Marido camponês: “Oh, forma estranha de corvo noturno de dádivas! Concedo-vos não só minha esposa, como também a minha velha, e imploro-vos a mediação benfazeja da divindade Inari!”

10. *Massha* refere um santuário pequeno que em geral se agrega ao templo principal (*honsha*). Por associação, nas áreas-de-prazeres, o termo foi utilizado metaforicamente, uma pequena edificação que orbita em torno de uma maior, ou seja, o papel dos *taiko-mochi*, guias bajuladores e entretenedores.

Homem mascarado: “Ah, que bom, que bom! Amanhã também venho, *crau-crau!*”

[Assim dizendo, partiu o deus.]

Neste *kakiire* certamente existe um convite ao leitor para a gargalhada. O homem mascarado, quando diz “o deus do corvo noturno” [*yogarasu no kami*], faz um trocadilho fonético entre o “corvo noturno” [*yogarasu*] e o termo *yogarasu*, grafado com outro ideograma “achar bom, ficar satisfeito, alegrar-se” que não deixa de ter uma ressonância de prazer sexual. Finalmente, em “amanhã também venho, eu venho!” [*ashita mo kon kon*] nota-se um eco do gemido da raposa [*kon kon*], que é o deus dos grãos, Inari. E ainda há mais: como deixar de rir com as palavras ingênuas do marido agricultor, que, com os olhos ofuscados pela lavoura dos feixes de arroz, sem malícia, profere a frase “Concedo-vos também a minha velha”?

As pinturas de cenas de lavoura, como preces à fecundidade, ligavam-se naturalmente a imagens de tipo ancestrais nas quais, ao referirem sexo e riso, remontavam às lendas do deus Ama-no-uzume-no-mikoto, tratado no *Kojiki*¹¹ Também, em todos os cantos do Japão, desde muito antigamente, transmitem-se artes folclóricas humorísticas em festivais e eventos religiosos que louvam objetos que imitam genitálias masculinas e femininas como sendo divinos. Quer dizer, pode-se pensar que flui tal tradição na base da sensibilidade dos habitantes da cidade de Edo, os quais chamavam *shunga* de “pinturas-para-rir”, *warai-e*. Entretanto, pode-se também perceber que há uma diferença de qualidade, embora sutil, entre o fato de os habitantes de Edo chamarem-nas pinturas-primaveras e a percepção humana que ri do símbolo sexual das artes folclóricas e dos deuses que gargalham quando Ama-no-uzume-no-mikoto faz sua “aparição”

A seguir, veremos uma cena em que se representa como pano de fundo uma residência pobre, geminada, da Cidade Baixa de Edo, retirada de *Ehon Jinkôki* [Livro Ilustrado de Vigorosas Alegrias Amorosas], de Katsukawa Shunshô (fig.11):

Solilóquio do homem: “És tu que não sabias, até agora, que estavas doidinha por mim. Tu gostas de mim? Também te acho uma bonequinha. Como num tem ninguém, mi deixa lamber um pouco tua boca... Oh, oh, tua boca tem cheiro bão! Se é tua primeira vez, güenta firme! Vou colocar ele. Olha, olha, como?, que vulvinha mais umidinha... ouve o barulho: *shiku, shiku...*”

[E aí também, com certeza, estavam trepados dois ratos no membro superereto do homem.]

Rato branco: “Com a minha mão, dou cinco voltas. *Kii-kii-kii...*”

11. *Kojiki*, “Relato de Fatos Antigos”, é a obra em três volumes mais antiga que mescla história e lendas sobre o Japão, terminado de compilar no ano 712, escrito em chinês.

Rato preto: “Vem cá e dá uma olhada. `Tá saindo um líquido pegajoso, que escorrega!”

[Espiondo pela janela a situação, diz uma dona do cortiço:]

Primeira mulher: “Olha, olha, que coisa incrível! Seu Itogen parece estar tendo um sonho bem divertido. Que fala mais longa enquanto dorme!”

Segunda mulher: “Que coisa mais grande, né? Acho que tem o tamanho da coisa do Seu Kishirô...”

Solilóquio do homem: “Ah, quero ter uma mulher como a moça do vizinho! *Gou-gou!* Se for a moça da loja de queijo, melhor ainda! *Goukuu, fuufuu!*”

Exemplos como este com certeza pertencem ao universo dos *rakugo* de Edo. O público que apreciava sobremodo um riso como este, provocado pelas anedotas *rakugo*, não poderia deixar de se divertir com a alusão hilária que fazia de um homem chamado “Itogen” um perfeito idiota. Ao mesmo tempo, a idiotice de “Itogen” fazia inferir que, no interior de sua inconsciência, havia, na verdade, também incrustado o avesso de si próprio. Rindo do papel que “Itogen” interpreta, rimos de nós mesmos, reconditamente. Ao se examinar de modo geral as pinturas-primaveras de Edo, como se fossem uma grande pintura realizada em formato longo e contínuo, descobre-se vezes sem conta este “riso” à la *rakugo*. E, para aqueles que não conseguem rir de si mesmos, sinto que é como se não conseguissem compreender a verdade humana de que “o verso e o reverso habitam um mesmo corpo”

Para finalizar, examinemos uma imagem do rolo inicial do álbum de Katsushika Hokusai intitulado *Fukujusô* [Sob a Sombra de Flores Primaveris]. Se analisarmos apenas do ponto de vista da visualidade, poderíamos dizer tratar-se de um *shunga* na qual uma mãe faz dormir seu bebê; entretanto, se formos ler o texto, veremos tratar-se de uma cena em que esta rememora a relação sexual da noite anterior com o marido, ao mesmo tempo em que se dedica à costura (fig.12).

Mãe: “Fazem competições sobre a qualidade do pinto: primeiro, um pinto escuro; segundo, com uma cabeça esplêndida; terceiro, um pinto clarinho; quarto, um pinto curvadão; quinto, um pinto muito fermentado; sexto, grosso; sétimo, comprido; oito, fino; nono, torto; o décimo, com o formato de uma jarra... mas o do meu lá de casa tem de ser muito gostoso. É escurão, tem um cabeção, é grosso e, além disso, por mais que trabalhe, nunca se cansa. De fato é um pintão que junta todas as 32 qualidades! E isso também, graças à fé nos deuses e nos budas que tem desde a tenra idade. É verdade, quantas vezes será que fizemos ontem à noite? Ah, é só pensar nisso que fico com vontade de novo. Também hoje de noite, vamos fazer e fazer até a esbórnica!”

Homem: “Maninha, o meu também, quando fica grande, sabe?, faço também muito, como vocês dois ontem à noite, vou te mostrar, viu?”

Mãe: “Oras, oras, o que é isso?, este menino! Onde já se viu, *ohohohoho!*”

O diálogo mostra, novamente, uma expressão da franca alegria do sexo da mãe. Essa franqueza convida o leitor ao riso. De um lado, deixa-se expressar através de palavras tão precoces que é impossível imaginar terem elas teriam saído da boca de um bebê tão jovem. É uma tendência da pintura cômica tão típica da erótica de Hokusai. Também uma das características do *shunga* ukiyoe é o posicionamento casual de crianças em cenas do amor sexual, da forma mais natural, fazendo delas o veículo para o “riso”

Vimos, portanto, um painel geral das características do *shunga* ukiyoe. Seria pertinente dizer que, do ponto de vista do caráter de seus temas, é fortemente imanente uma tendência anti-literária, e daí poder-se dizer até anti-social; entretanto, o ataque violento à mensagem que traz o “riso” nessas pinturas, parece-me ser extremamente superficial. Se formos traduzir em termos de *ura* e *omote*, enquanto método leviano que convida o sorriso nos leitores, trata-se de um método o qual podemos rebaixar a uma figura popularizante se dissecamos a discriminação e os poderes sociais constituídos do *omote* [oficialidade]; e, sob essa interpretação, os temas das imagens-primaveras estão perfeitamente adequados. Quanto ao processo relativo ao intercurso sexual, tanto homens quanto mulheres também se utilizam de discriminações e posições sociais mundanas do *omote* [“mundo real”], mas em meio ao turbilhão das paixões da vida, não se preocupam de modo algum com a situação social, e qualquer um nessa situação sem dúvida haveria de negligenciar tudo. Enquanto figura humana que se tornou totalmente anulada, o ornamento retórico da auto-estima e do orgulho, para olhos estrangeiros aos da época, certamente parecem cômicos. No entanto, do ponto de vista da sátira ou do desnudamento de tais negatividades, não é possível compreender completamente o “riso” das pinturas-primaveras. Isso porque se deve acrescentar também que a maior parte dos personagens dessas imagens não se compõe de pessoas de alta posição na sociedade, mas em sua esmagadora maioria, de uma população anônima. Assim, o “riso” que é tendência do *shunga* absolutamente não se insere no tipo de “riso” de escárnio que se apraz em arrancar as máscaras dos fortes, mas em espiar o mundo do *ura* [oculto] que existe em todos nós, ou, pode-se talvez afirmar que se trata de um “riso de si mesmo” que habita em cada um de nós de modo secreto, como um delicado e secreto “riso quase revelado” Ou, em outras palavras, a razão de os habitantes da cidade de Edo rirem ao verem tais pinturas não se deveria à revelação das falhas alheias, mas à exposição de suas próprias figuras, cruas, das quais ainda se recordavam existirem dentro de si. O fato de os habitantes de Edo poderem rir tão à vontade enquanto apreciavam o *shunga*, certamente revela que eram capazes de rirem de si mesmos, sem nenhum mal-estar.

Nessas pinturas é expresso um universo de sexo que pressiona os mundos de *ura* e *omote*, mas, se formos apreciá-las como discorrido neste artigo, não seremos tomados pela sensação opressiva da força do mundo *omote* [de formalidades vazias]. A sensibilidade do “riso” tão valorizada no *shunga* ukiyoe se transmite espontaneamente aos que o apreciam, e não se deveria isto ao fato de que tal força tenha proporcionado um equilíbrio entre os interstícios de *ura* e *omote* [indivíduo e sociedade, interior e exterior, paixão e razão]?



Figura 1

Figura 2



Figura 3.1



Figura 3.2



Figura 4

Figura 5



Figura 6





Figura 7

Figura 8



Figura 9



Figura 11



Figura 12



DADOS DAS FIGURAS:

- Fig.1: Katsushika Hokusai, *Nami Chidori* 波千鳥 (Mil Pássaros sobre Ondas), número 9 de álbum de 12 estampas [nome atribuído pela imagem da capa].
- Fig.2: Keisai Eisen, *Jikkai no Zu* 十開之図 (Representação de Dez Aberturas), número 2 de álbum de 10 estampas [título que faz trocadilho entre “aberturas”, codinome ao órgão feminino e os 10 mundos que, segundo os ensinamentos budismos, compõem os universos dos entes à busca da iluminação].
- Fig.3-1: Utagawa Kunisada, *Kachô Yojô Azuma Genji* 花鳥余情吾妻源氏 (Genji do Leste, Impressão Poética de Pássaros-e-Flores), cólofão do terceiro volume de livro em 3 vols [*Kachô Yojô* refere obra comentada de *Narrativas de Genji*].
- Fig.3-2: Idem, última imagem do terceiro volume.
- Fig.4: Idem, número 5 do primeiro volume.
- Fig.5: Kitagawa Utamaro, *Utamakura* 歌枕 (Travesseiro de Poemas), número 5 de álbum de 12 estampas [*Utamakura* refere locais famosos de todos os rincões do Japão antigo que eram tópicas de poema; no período Edo, *makura*, “travesseiro”, adquire conotação erótica].
- Fig.6: Isoda Kôryûsai, *Fûryû Jûni-ki no Eiga* 風流十二季之栄花 (Glórias e Flores das 12 Elegantes e Eróticas Estações), número 7 de álbum de 12 estampas [O termo *fûryû*, “elegante” tem aqui conotação de “erótico”].
- Fig.7: Katsukawa Shunchô, *Kôshoku Zue Jûni-kô* 好色図会十二候 (Representações de Doze Senhores de Amantes do Amor), número 8 de álbum de 12 estampas.
- Fig.8: Katsushika Hokusai, *Kinoe no Komatsu* 喜能会之故真通 (Jovens Pinheiros da Fertilidade), número 3 do primeiro volume de livro em 3 vols [*Kinoe*, “uma das dez divisões antigas do ano” e “festividade de rogos de fertilidade *kinone*” é grafado como *kinoe*, “figura de atitude alegre”; *Komatsu*, “pinheiro jovem” é grafado como “verdadeiramente especialista nos caminhos dos prazeres”].
- Fig.9: Kitagawa Utamaro, *Negai no Itoguchi* 願ひの糸ぐち (O Despertar dos Desejos), número 7 de álbum de 12 estampas.
- Fig.10: Suzuki Harunobu, *Fûryû Enshoku Maneemon* 風流艶色真似ゑもん (Maneemon, o Amoroso Elegante), número 5 de álbum de 12 estampas.
- Fig.11: Katsukawa Shunshô, *Ehon Jinkôki* 会本腎強喜 (Livro Ilustrado de Vigorosas Alegrias Amorosas), número 4 do segundo volume de livro em 3 vols [*Jintôki*, “livro didático de matemática do período Edo”, é grafado com ideogramas *jinkô*, “forte no sexo” e *ki*, “alegria”].
- Fig.12: Katsushika Hokusai, *Fukujusô* 富久寿楚宇 (Sob a Sombra de Flores Primaveraes), número 1 de álbum de 12 estampas [*Fukujûsô*, “nome das primeiras flores primaveraes que ornamentam as festas de ano novo a desejar longa vida” aludindo ao período em que se editavam livros e estampas eróticas].

(Tradução e notas: Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro - FFLCH/USP)