

## SESSHÛ EM BUENOS AIRES, BASHÔ EM SÃO PAULO – A PARTICIPAÇÃO DE SHIMAZAKI TÔSON NO PEN CLUBE INTERNACIONAL E A CONFERÊNCIA SOBRE “O MAIS TÍPICO DO JAPÃO”

*Shigemi Inaga*

Em 1936, foi realizada em Buenos Aires, Argentina, o 14º. Congresso do PEN Clube Internacional, ocasião em que o Japão participou oficialmente pela primeira vez, representado por Shimazaki Tôson<sup>1</sup> (1872-1943), o então presidente do PEN Clube do Japão. Em que circunstância o autor da coletânea poética Wakana-shû “Coletânea de Folhas Tenras” e do romance Yoakemae “Antes do Amanhecer” teria partido para a América Latina e o que ele teria visto durante a sua trajetória de viagem? Ainda, como as visões e as experiências relatadas em seu romance Junrei “Peregrinação” (1937-40) se relacionam com seus últimos anos de vida e que tipo de repercussão teriam provocado? E como seu percurso pode ser reavaliado nos dias de hoje?

### *Fundação do PEN Club do Japão*

O PEN Clube do Japão foi estabelecido em 1935, no ano anterior ao evento em questão. Na fala de Tôson na ocasião da inauguração, em 26 de novembro, o PEN Clube Internacional foi apresentado como uma associação que “promove a compreensão e incentivo internacional de literatura e intercâmbio de escritores de diferentes países”, explicando que a criação da organização com a mesma característica ocorria devido à conscientização da necessidade de ter uma similar também no Japão. Através de

1. N.de T. Todos os nomes japoneses do texto foram escritos na ordem de sobrenome, seguido de nome, conforme costume no Japão.

sua fundação, Tôson desejava que os escritores que se dedicavam à criação literária deixassem seu “total isolamento” de até então. Mas a situação não era tão simples. Com o Incidente da Manchúria em 18 de setembro de 1931, e a formação do estado da Manchúria no ano seguinte, o Japão requereu o reconhecimento internacional da nação-marionete, mas foi recusado, e em 1933, já se retirava das Nações Unidas. Na época, longe de “sair do isolamento”, pelo contrário, o país começava a trajetória de seu isolamento.

E a criação do PEN Clube do Japão fazia parte da política cultural liderada pelo Ministério das Relações Exteriores, para se recuperar do isolamento diplomático do país. Assim como Tôson relatou em seu discurso, a criação do PEN Clube contou com a iniciativa do departamento de Atividades Culturais do Ministério das Relações Exteriores e da Associação para Relações Culturais Internacionais, mas a última, assim como foi traduzida para o inglês, por *Society for International Cultural Relations*, tinha um caráter que não se sustentava por si só, sem a complementação de que se tratava de uma instituição que contribuísse para o desenvolvimento internacional de atividades culturais do Japão. Mesmo essa organização, que viria a ser posteriormente a atual Fundação Japão, era uma entidade externa do ministério das Relações Exteriores, que teve seu estabelecimento oficial em 1934, logo após a saída do Japão das Nações Unidas.<sup>2</sup>

O PEN Clube Internacional, por sua vez, foi criado em 1921, e seu primeiro Congresso foi realizado em 1923. Nos anos 30, o Clube passou a sofrer diretamente as vicissitudes ligadas à situação internacional, que se agravava cada vez mais. No 11º Congresso Internacional em 1933, em Dubrovnik, logo após a ascensão do Hitler no poder, o Clube manifestou repúdio ao nazismo pela queima de livros e repressão aos escritores. Nesse congresso, H.G. Wells tomou posse como segundo diretor, sucedendo John Galsworthy. Sob o regime nazista, os quatro PEN clubes internacionais, de Berlim, Hamburgo, Colônia e Munique, fecharam suas portas até o outono de 1933. Foi em outubro de 1935 que Alemanha se retirava das Nações Unidas.

Comparado com os casos na Alemanha, as circunstâncias da fundação do PEN Clube no Japão tiveram um caráter especial. O PEN Clube do Japão era de fato

2. Recebi o comentário do Sr. Suzuki Sadami, segundo o qual as declarações de kokutai meichô (política tradicional japonesa) não devem ter influído na associação do Japão ao PEN Clube Internacional. É uma questão sutil e importante, mas permanece o fato de o Japão não ter se a ele associado. Embora seja aparentemente uma entidade privada, o PEN Clube do Japão, fundado com o apoio do Ministério das Relações Exteriores, era entidade governamental na prática e não deve ter sido possível afiliar-se oficialmente ao PEN Club Internacional na ocasião de outono de 1935. Tendo essa suposição como hipótese no estágio atual, gostaria de deixar como tarefa futura a sua comprovação. Nos relatos dos “30 Anos da História do PEN Clube no Japão”, encontra-se a opinião que apoia esta interpretação, mas a própria confiabilidade da mesma requer uma comprovação. A criação do PEN Clube no Japão mostra sua ambiguidade, justamente por se autodefinir como uma entidade privada no Japão, sem se associar oficialmente ao PEN Internacional. A nota da secretaria deve ser interpretada ao menos como declaração de sua consonância com a política vigente.

uma organização que não estava afiliada diretamente ao PEN Clube Internacional, cuja matriz estava sediada em Londres. A fala habilidosa de Tôson não deixava transparecer essa questão no discurso, mas no boletim impresso, um adendo da secretaria esclareceu que o PEN Clube do Japão era independente da entidade em Londres (Nihon PEN Kurabu 30nenshi) “Os 30 Anos de história do PEN Clube no Japão”, 1970), o que nos leva à suposição de que houve então uma avaliação política do corpo burocrático que tratou da questão. No congresso internacional em Bruxelas, em 1927, o primeiro presidente Galsworthy declarara que as obras artísticas não podiam ser influenciadas pelos sentimentos nacionalistas e pela política, cujo teor será válido também nas declarações posteriores do PEN Clube. Mas em outubro de 1935, o governo japonês e o parlamento reafirmavam a política tradicional japonesa (kokutai meichô). Concordar com os princípios do PEN Clube Internacional iria contra os princípios básicos da política nacional do Japão. Foi nesse contexto que o PEN Clube do Japão fora fundado.

Como já foi esclarecido, o PEN Clube do Japão carregava consigo um terrível dilema desde a fase de sua criação. Porque embora defendesse a harmonia com a organização que prezava a consonância internacional, era esperado que cooperasse para auxiliar na política do país, que ganhava o teor cada vez mais nacionalista. A “harmonia e fidelidade mútua” era lema que a Associação para Relações Culturais Internacionais reafirmava na época. Já no meio internacional, a “harmonia mútua” e a “fidelidade” do Japão estavam muito desacreditadas. E a “harmonia mútua” que Tôson afirmava era na realidade um subterfúgio para expressar de forma indireta a realidade que era a “não-filiação” à matriz de Londres. Ainda, suas palavras, que afirmaram a expectativa de “salvar do isolamento de longa data” os escritores japoneses, eram as expressões que cabiam no máximo do limite, enquanto primeiro presidente do clube. Mesmo lamentando o isolamento internacional do Japão, decorrente de sua saída das Nações Unidas, evitou mencionar diretamente a situação internacional, limitando-se a dizer: “(...) sendo agora a época em que os passos do país estão dificultosos...” (p. 358). E, com destreza, desviou o assunto do isolamento diplomático para o isolamento cultural do Japão, para fazer menção ao significado de salvar o país desse isolamento através da participação no PEN Clube Internacional, formulando uma declaração inicial que também fosse coerente às políticas demandadas pelas políticas do sistema burocrático. Zombá-lo pela subserviência demonstrada ao regime seria fácil. Porém, por outro lado, não há dúvida de que o sistema burocrático tenha escolhido justamente a pessoa que exerceria essa função com perfeição. Considera-se que o burocrata que lhe atribuiu tal função é Yanagisawa Ken, do departamento de Atividades Culturais, poeta de tanka, quem tinha ligação estreita com o círculo de Tôson.

## *A participação no Congresso de Buenos Aires*

Considerar o PEN Clube do Japão como a máquina de propaganda do militarismo japonês seria um erro, mas por outro lado, não se pode negar que o Clube exercia os encargos do departamento de Atividades Culturais do Ministério das Relações Externas, sendo uma entidade externa ao mesmo. Tôson havia declarado que o clube executava “pequenos trabalhos do setor privado”, e que “gostaria de atuar como uma entidade, cujos membros tivessem suas próprias iniciativas” mas isso também seria resultado de concessões requeridas. Enquanto entidade oficial, o Clube não deveria ser aparentemente conduzido pela autoridade governamental, e sim um grupo de entidade privada. Perante os escritores, que tiveram anteriormente a experiência do Colóquio Literário, acompanhado de confusões, era absolutamente necessário evitar causar a impressão de subserviência ao regime vigente. Possivelmente pela consideração a todos esses detalhes, e tendo a mesma surtido seus efeitos, a fundação do Clube no Japão foi recebida pelas felicitações de H.G. Wells, da matriz londrina. Supõe-se também que, trás do contexto, havia a intenção do Ministério das Relações Exteriores do Japão em Londres, que se preocupava com o isolamento do Japão após a saída das Nações Unidas. Fora exatamente o Ministério das Relações Exteriores da Inglaterra o qual havia sugerido a criação do clube para o mesmo ministério do Japão (idem *ibidem* “30 Anos de História” p. 56).

Foi no meio dessas circunstâncias que Shimazaki Tôson recebeu a solicitação de participar do congresso do PEN Clube Internacional em Buenos Aires. Arishima Ikuma (1882-1974), vice-presidente do clube, participou juntamente com a esposa. Embora o convite houvesse sido feito em reconhecimento de sua proficiência em francês e italiano, dizem que foi a condição oferecida a Tôson de que Arishima, enquanto vice-presidente, se encarregaria dos trabalhos, que o convenceu a assumir o cargo de presidente. O grupo partiu de Kobe em 16 de julho de 1936, passando por Colombo, no extremo da Terra Indo-Asiática, e Cabo da Boa Esperança, na África do Sul, atravessou por via ocidental o Oceano Atlântico e chegou a Santos em 29 de agosto. A chegada via terrestre à Buenos Aires foi em 03 de setembro, dois dias antes do evento. No congresso, reuniram-se 75 representantes de 39 países, e o evento foi franqueado pela primeira vez para o público em geral, lotando o local, que foi a Sala de Reunião da Assembléia da Prefeitura. Sobre o congresso, Tôson o gravou no registro oficial e no seu manual, mas a seguir, concentraremos o assunto em três itens, conforme as questões expostas inicialmente, para procedermos à análise. São, em primeiro lugar, a missão oficial da comitiva representante do Japão, e a seguir, a declaração de Tôson na reunião dos escritores, e por fim, a conferência aberta de Tôson na América Latina. E gostaria de examinar a escolha de seus temas e o contexto em que se inseria.

## *O projeto de convite para o Congresso do PEN Clube Internacional em Tóquio, em 1940*

A delegação japonesa estava incumbida de obter consenso para a realização do Congresso do PEN Clube Internacional em Tóquio em 1940. Para o mesmo ano, em celebração das comemorações dos 2.600 anos do Império, Tóquio estava sendo também convidada para sediar as Olimpíadas e a Exposição Universal. Com relação ao PEN Clube, não se sabe exatamente as circunstâncias em que a proposta surgiu. Entretanto, conforme registra com nomes verdadeiros, Serizawa Kôjirô (1896-1993), em sua obra *Ningenno jôken* ("As condições do homem", 1967: 239), o diplomata de formação, Ashida Hitoshi, propôs a questão como pauta urgente na reunião extraordinária, na ocasião da festa de despedida da delegação japonesa, sendo então aprovada. Nos "adendos" do relatório do Congresso em Buenos Aires, Tôson, que havia tocado no assunto, descreve com franqueza: "Por um lado retirar-se das Nações Unidas e por outro buscar apertar as mãos do ponto de vista cultural apresenta em si uma dificuldade, o que me deixa cético com relação à questão da intenção de realizar o Congresso do PEN Clube Internacional, apesar de ser incumbido para essa tarefa." (p. 408). Para a felicidade de Tôson, a proposta apresentada por Arishima em italiano no último dia do congresso, apesar da condição excepcional de não ser afiliado ao PEN Clube Internacional, foi aceita por unanimidade (relatório em inglês, p. 194-6; em francês, p. 178-80). De fato, relendo o texto traduzido do relatório, o discurso de Arishima demonstra sua desenvoltura quanto ao uso da estilística de texto ocidental, de modo que se pode sentir vivamente a forma como a proposta foi transmitida ao expectador. Se bem que, embora tendo a proposta aprovada, o presidente Tôson não havia descartado de todo a sua apreensão. Ele não se esqueceu de alertar o pessoal ligado ao Clube e diretores, mesmo tendo a aprovação: "A partir de agora, convidar os representantes do mundo todo para o Japão requer uma reflexão madura. Sem a magnanimidade em todos os aspectos, considero-o uma tarefa impossível." (p. 409).

Tôson menciona então como lição a discussão que houve entre Jules Romains (1885-1972), representante da França, e Filippo Tomaso Marinetti (1876-1944), representante da Itália. Jules Romains problematizou a atitude de Marinetti, quem considerava as guerras como atos purificadores do mundo e pregava a necessidade das mesmas junto aos jovens, e o acusou por desafiar as diretrizes do PEN Clube, segundo as quais busca as pazes, e questionou se não seria o caso de aplicar sanções enquanto PEN Clube, conforme o próprio Marinetti havia incentivado na reunião da manhã daquele mesmo dia. Como o lado italiano acusou a fala do lado francês, afirmando ser calúnias com más intenções, houve troca de insultos, "tornando a cena da reunião um catástrofe." (p. 404). Diante disso, Marinetti afirmou que "Na Itália, jamais oprimirá aqueles que estão ligados à arte, de modo que os fascistas italianos jamais poderiam ser comparados com os hitleristas alemães, e esclareceu

a posição fascista (...).”(p. 403). Através desses relatos, “os leitores poderão observar as experiências amargas de discussões que o PEN Clube teve em Argentina na ocasião” Tôson parecia sugerir que os choques entre a resistência francesa e o fascismo italiano eram também ao mesmo tempo espelho que iluminava as dificuldades enfrentadas pelo Japão, após sua retirada das Nações Unidas. “Após o retorno da viagem à América do Sul e outros”, Tôson explica ainda esse episódio e declara sua apreensão com relação à “tendência da perda da liberdade de expressão com a política de cada país do mundo, que se inclina hoje à extrema direita ou à extrema esquerda”. Na sua mente, deve ter vindo à tona a memória do incidente de 26 de fevereiro, eclodido na primavera do mesmo ano.

Ele ainda menciona o fato de Georges Duhamel (1884-1966), quem havia se interferido nas discussões entre a França e Itália, ter declarado a sua saída do PEN Clube, no Rio de Janeiro, no caminho de volta. Ainda, como assunto não mencionado no relatório oficial, chamou-lhe a atenção a figura de Stefan Zweig (1881-1942). Autor decerto mais lido na América do Sul entre todos os representantes de diversos países, Zweig guardava silêncio durante todo o Congresso, mas pediu a palavra somente uma vez e, com francês fluente e com vigor, elogiou as virtudes de H.G. Wells, que deixaria a presidência após sua gestão, e pediu a todos que se levantassem, para felicitar o aniversário de seus setenta anos (p. 409). O gesto dele, do autor exilado da Áustria, continha certamente uma crítica velada ao nazismo. Seis anos após, Zweig encerraria sua vida na terra do exílio, através do suicídio.

### *O discurso abortado de Tôson*

Teria então Tôson podido manifestar sua própria opinião no local do PEN Clube? Falando já a conclusão, o discurso que Tôson gostaria de ter proferido foi abortado por nada menos que o seu colega, Arishima Ikuma (p. 430). “De fato, não havia como fazer contra à voz da promoção pela paz, defendida ardentemente pelo representante francês, mas o sofrimento do homem moderno residia justamente na impossibilidade de resolver de forma tão simples.” (p. 429). Tôson, que teve essa impressão no local do congresso, não tinha como não pensar que “até mesmo o tal ponto de vista internacional era demais centrado em Paris.” (p. 430). Na viagem de volta via África do Sul, Tôson afirmava que “sentia na pele o quão profundo era o preconceito infundado dos europeus com relação aos orientais” “Tudo se resume na ignorância dos europeus com relação ao oriente. Os europeus em geral nada sabem sobre oriente.”. Ao tomar conhecimento de que havia um tópico chamado “O saber e a vida” nos temas do congresso, Tôson pareceu ter pensado em lançar a questão da falta de reconhecimento do oriente, “do ponto de vista humanista”, perante os representantes de quarenta países do mundo.

Mas por que Arishima teve que refrear a intenção de Tôson? Não se pode reconstituir a conversa dos dois, mas pensando nas circunstâncias diplomáticas do momento, é possível

supor os motivos por que Arishima rejeitou “essa questão tão delicada” Para ele, que estava incumbido de propor no último dia a cidade de Tóquio como sede do Congresso de PEN Clube, uma atitude provocadora como essa não seria de forma alguma estratégica. O “ponto de vista humanista” traria muito pelo contrário um resultado oposto. Em meio às circunstâncias após o Incidente da Manchúria, situações que suscitassem desconfianças da Europa e Estados Unidos com relação ao Japão seriam interpretadas direta e imediatamente como críticas à política colonialista da Grã-Bretanha. Numa circunstância em que a matriz do PEN Clube solicitava, com o apoio diplomático de Londres, a participação do Japão no comitê internacional, criticar seu apoio atrás das portas fechadas poderia ser considerado somente como uma tolice ao extremo. Arishima, que apoiava a Itália, era um sujeito que jamais ficava atrás quanto à crítica contra a dominação britânica e americana. Ainda assim, uma declaração crítica e aberta contra a Inglaterra de Tôson, representante do Japão, por mais correta que seja, era melhor ser evitada – isso devia ser o que Arishima sentia.

Como conclusão, a declaração breve de Tôson no local do PEN Clube era, assim como ele próprio registra, meras expressões de concordância à proposta de Vermeilan, representante de língua flamenga da Bélgica para a publicação de uma revista internacional, e de agradecimento pela solicitação da matriz londrina para participação na comitê internacional. A fala em japonês foi traduzida pelo intérprete e dificilmente se pode considerar que a viva voz de Tôson tenha chegado aos ouvidos dos participantes. Mesmo lendo todos os volumes do relatório, traduzidos para francês inglês, é inegável que a presença de Tôson tenha se limitado a uma das falas menos expressivas.

### *Discussão na América do Sul sobre “Rolo Longo de Montanhas e Água” (Sansui chôkan), de Sesshû*

Foi na ocasião de duas conferências em Buenos Aires que Tôson teve a oportunidade de transmitir sua mensagem à América do Sul. Deve ter havido então os esforços do escritor no sentido de como transmitir “a verdadeira imagem do oriente” ao público de um país estrangeiro que mal conhece o Japão. Ainda hoje, a escolha do tema de palestra para um público indeterminado e estrangeiro é mais difícil do que para uma platéia de especialistas ou amantes do Japão. Não se deve esquecer ainda de que eventos como palestras de um escritor assumiam uma função social muito maior do que hoje, e era um evento em locais como espaços oficiais no país estrangeiro ou instituições de ensino superior, nas universidades, antes de se tornarem espaços populares. E, acima de tudo, Tôson e Arishima Ikuro eram escritores que foram enviados oficialmente do Japão para a América do Sul, encarregados pela primeira para uma missão cultural, nos tempos em que a longa viagem pelo navio era o único meio de transporte.

Tôson realizou duas conferências relativamente curtas. A primeira foi “Sobre el desarrollo de la literatura japonesa contemporânea” (Sobre o desenvolvimento da literatura japonesa contemporânea), em 17 de setembro, no auditório da Faculdade de Letras da Universidade de Argentina. A outra, no dia seguinte, na Embaixada do Japão na Argentina, intitulada *Lo más típico del Japón* (O mais típico do Japão). Para fazer uma discussão na segunda conferência, sobre o monge pintor Sesshû, Tôson havia levado especialmente do Japão dois rolos de reproduções de “Rolo Longo de Montanhas e Água” (*Sansui chôkan*, 1486), do tamanho do original. Tratando-se de rolos com 0,04m de altura e 15,70m de comprimento, seu transporte não deve ter sido fácil. A obra original é considerada de Sesshû aos seus 67 anos, vinte após o retorno da China, sendo que uma de suas reproduções fazia parte do acervo da família Yamauchi, e outra de Hara Sankei, de acordo com o registro de Tôson<sup>3</sup>.

Tôson confessa que, na ocasião em que partia do Japão, não tinha certeza se as pinturas de Sesshû realmente tocariam a sensibilidade das pessoas da América do Sul. Como a obra era de acervo particular, o número de pessoas que puderam apreciá-la com tranqüilidade era pouco até os anos recentes, mesmo no Japão. Diz-se que, dos imigrantes japoneses que estavam entre o público, a grande maioria via a obra pela primeira vez. De fato, em 1936, Sesshû já tinha o reconhecimento de “um dos grandes gênios que nasceram no nosso país” e Tôson registra a sua proposta, segundo a qual “só o fato de informar sua existência já era significativo” (p. 412). Mas se assim fosse, a partir de quando o monge de zen budismo da Ásia - Oriental Sesshû - passou a ser considerado um pintor representativo do Japão? E por que Tôson, por qual critério, o escolhera com o tema “O mais típico do Japão” para sua conferência na América do Sul? Sua escolha teria sido de caráter nacionalista? Ou é possível dizer que se tratava do critério coerente com o clima “internacional” que predominava na época?

### *A sombra de Okakura Tenshin*

O conteúdo da breve conferência sobre Sesshû, proferida por Tôson em Buenos Aires, pode ser conferido nas antigas obras completas de Tôson (p. 418-420 de Chikuma Shobô Zenshû ‘Obras Completas da Editora Chikuma’ 1967, 13 volumes, doravante ‘obras completas’). Neste artigo, destacar-se-ão alguns pontos essenciais para a discussão. Em primeiro lugar, Tôson compara a presença do pintor de zen budismo do oriente, Sesshû, com

3. A obra original é atualmente do acervo da família Môri e a reprodução da mesma é considerada “Shikisan-suizu” (Pintura de quatro estações de montanhas e água), da autoria de Unkoku Tôeki. Ainda, quem serviu de intérprete da conferência foi Harinoha Kimi, e a tradução de G. Yosida Shinya foi publicada num livreto, mas o autor não tem os detalhes dos mesmos nomes e da tradução, aguardando as indicações dos que os tiverem.

a do grande mestre considerado o ápice da Europa renascentista. No ocidente, Michelangelo atingiu a integração da arte e religião, assim como Sesshû o fez no oriente. No quesito da expressividade e pureza, poderia ser equiparado a Giotto, afirma Tôson. Na época em que os padrões do belo ocidental tinham a reputação universal, convinha explicar sobre o grande mestre desconhecido do oriente, comparando-o com o grande mestre familiarizado no ocidente. Em seguida, Tôson enfatiza que Sesshû se baseia nas suas experiências de contato com as paisagens reais da China. Tôson valorizava as experiências que o pintor teve na China, na região norte, onde se surpreendeu com os atos de destruição dos mongóis, e na região sul, onde teve contato com o florescimento de uma nova religião e artes, incorporadas em suas obras. Sobre seus significados, mencionarei posteriormente. Em terceiro lugar, Tôson destaca em Sesshû seu aspecto iconoclasta. A partir desse ponto, conduz à sua teoria de um escritor moderno, valendo-se das experiências próprias da Restauração Meiji e afirmando que “O espírito moderno do Japão encontrou suas primeiras expressões nas obras de Sesshû.” (idem anterior, p. 420). “A paixão latente da vida moderna e seu ardor espreitavam a oportunidade de romper as cascas da tradição com esse fogo a arder, a espriar pelo domínio da liberdade de espírito”. A visão de Tôson, que viu os sinais do “moderno” na “ruptura da tradição” de uma personalidade histórica que exercitou a liberdade espiritual, foi chamada de “visão histórica da obra Yoakemae (Antes do amanhecer)”, e tradicionalmente considerada convencional demais, e, portanto, muitas vezes criticada. Mas qual seria seu verdadeiro significado?

Com relação a esse ponto, Tôson cita Okakura Tenshin: “As obras de maestria de Sesshû não são pura imitação da natureza”, “Cada traço de pincel tem seus momentos de vida e de morte, e o todo expressa uma ‘ideia’, que é a vida dentro da vida.” Estas duas citações foram extraídas ambas de Tôyôno risô (O ideal do oriente) (1904), supostamente escrita por Tenshin nos períodos anterior e posterior à sua estadia na Índia. Citamos o trecho original: “a great work by Sesshu (...) is not a depiction of nature.” “Each stroke has its moment of life and death; all together assist to interpret an idea, which is life within life.” No primeiro trecho, encontra-se um vocábulo desconhecido “depictment” (neologismo do autor?) que, na tradução do espanhol para o japonês da conferência de Tôson, tornou-se “mosha” (imitação). No segundo trecho, abundam as expressões poéticas rimadas de Okakura Tenshin, mas em japonês, é considerado trecho de difícil compreensão. Tôson fez uma apologia a Okakura Tenshin, chamando-o de ‘Winkelman japonês’ e enalteceu a sua obra “O livro do chá” (1906) como uma obra-prima que deveria ser traduzida para o espanhol, na ocasião em que foi convidado à Associação Cultural Japão-Argentina, em 15 de setembro (idem p. 412). Porém, isso tão somente não constituiria o motivo por que Tôson escolhera Sesshû, pois o livro Tôyô no risô (O ideal do oriente) é uma obra que delineia a história das belas artes do Japão, não chegando a destacar em especial Sesshû, pintor das montanhas e águas do zen budismo, como o “pintor que representa o Japão”

## *A consolidação da valorização de Sesshû*

Torna-se aqui necessário traçar o histórico das avaliações de Sesshû. Em primeiro lugar, deve-se destacar o fato de que a obra “Rolo Longo de Montanhas e Água” (Sansui chōkan) do pintor tornou-se pública somente em 1930. A Exposição de Tesouros Ilustres, no Museu de Ueno, promovida pelo Jornal Yomiuri, foi marcante, incluindo amplamente obras de arte e artesanato. Mesmo Tōson escreveu um texto intitulado “Meihōten ichibetsu” (Um lance de olhar na Exposição de Tesouros Ilustres) (Jornal Yomiuri, 07-08/051930. Obras completas, vol.13, p. 331). Dentre os rolos de pinturas, Tōson faz menção aos da “Narrativa do Clã Taira” (Heike Monogatari), “Narrativa de Nayotake” (Nayotake Monogatari), “Livro de Cabeceira” (Makurano Sōshi), pintados ou feitos somente com os traçados em nanquim, e também sobre “Rolo Longo de Montanhas e Águas” (Sansui chōkan) e comenta que “por muito tempo eu não conseguia me sentir próximo às pinturas de Sesshû, que me eram distantes”, mas recorda que, após a viagem à região de San’in e ter visto os jardins projetados por Sesshû nos templos budistas Ishimi e Manpuku, sentiu as pinturas do monge mais próximas. Sua afirmação: “O que me atraiu foram as eulálias na tela.” nos mostra a posição que Sesshû passou a ocupar dentro de Tōson. Mas não está claro até agora com que enquadramento intelectual se pode apreender essa impressão.

Entretanto, a partir dessa época, surgem repentinamente muitas obras referentes a Sesshû. Em 1934, a revista Tōei do mês de setembro edita um especial sobre o pintor. Juntamente com os ensaios escritos pelos pintores e calígrafos representantes da época, como Kawai Gyokudō (1873-1957), Shimada Bokusen (1867-1943), foi publicado o conto fantástico do escritor Kunieda Shirō (1888-1943), no qual, tendo como pano de fundo a China, Sesshû, ainda estudante, é envolvido numa cilada por um ser sobrenatural feminino durante sua viagem, mas consegue se escapar do perigo pelas forças mágicas de seus traçados feitos com espada que, sem saber, estava com nanquim. Por outro lado, Tanaka Isshō (1895-1983) desenvolve uma cuidadosa, mas longa discussão sobre a questão delicada em torno da autenticidade da obra de Sesshû, Kachōga byōbu “Biombo com pintura de flores e pássaros” (acervo de Ōhashi Shintarō na ocasião, atualmente do Museu Nacional de Kyoto). Percebe-se que, com o reconhecimento público do pintor, questões de autenticidade tornaram assunto de discussões, contrastando-se com a reserva para com os proprietários e teorias precedentes. É portanto difícil de acreditar que Tōson estivesse completamente indiferente a todas essas tendências do ano anterior à criação do PEN Clube.

Enquanto estudava na China, Sesshû teve uma excelente reputação e na mesma época, teve abundantes encomendas, entre as quais as oficiais da corte de Ming do século XVI. Muitos japoneses certamente teriam se orgulhado de Sesshû, que apesar de sua condição desvantajosa de ser um estrangeiro, foi elogiado especialmente na China,

considerada o centro da civilização na época. Mesmo Ernest Fenollosa, em *Epochs of Chinese and Japanese Art* (traduzido para o japonês em 1921), sua obra póstuma, considera Sesshû como um pintor de renome na área cultural chinesa de então e, ainda que seja num registro um pouco ambíguo, considera-o um dos seis grandes da história da arte do mundo. É uma verdadeira exceção um pintor ter tido uma fama internacional tão expressiva na história da arte japonesa, antes do período moderno. Não é estranho que na década de 30, a posição de Sesshû tenha chegado a um lugar de destaque, tornando-se uma figura que satisfazia o orgulho dos japoneses em busca de liderança na Ásia Oriental.

O segundo ponto que deve ser destacado é o fato de que foi nos meados da mesma década de 30 que os acadêmicos japoneses passaram a valorizar a estética do Japão no período Chûsei, ou especificamente, na era Muromachi (1392-1573). O então ainda jovem Hasumi Shigeyasu (1904-1979) também publicou o texto intitulado “A visão da natureza de Sesshû” na edição de março da revista *Urushito Kôgei* “Laca e Artesanato”. Hasumi, que considerava o pintor Sesshû “um padrão do representante de orientais”, estava na época sob forte influência do filósofo Watsuji Tetsurô, e portanto tenta encaixar o pintor dentro da visão do budismo zen de Watsuji. Hasumi tenta aplicar, para compreender a essência artística de Sesshû, o espírito do zen como explica Watsuji, que preza “a aquisição prática do vazio, ou seja, da negação absoluta”. Mesmo Shimazaki Tôson apreciava muito a busca filosófica de Watsuji, que havia publicado na revista *Shisô* “Pensamento”, em 1935 (Obras completas, vol. 13, p. 337, 381). Interessante notar que logo mais, é editado pela mesma revista um número especial notas “O mais típico do Japão”. Antes disso, Okazaki Yoshie (1892-1952) havia descoberto certas terminologias que serviam de palavras-chaves para a compreensão da literatura japonesa do período Chûsei, como *yûgen* e *hiesabi*, na publicação em *Nihon bungeigaku* (Estudos da literatura japonesa), em 1935. Com relação a essa idéia, Hisamatsu Sen'ichi (1894-1976), do Departamento de Letras Japonesas da Universidade Imperial de Tóquio, escreveu manifestando sua concordância, mas por outro lado, Kondô Tadayoshi (1901-1976) encontrou nas referidas terminologias de estética provas de caráter conservador do período Chûsei, manifestando sua avaliação negativa. Entretanto, embora havendo diferenças entre a afirmação ou a negação, ambos tinham um ponto em comum, no sentido de terem encontrado a expressão do espírito japonês na estética de Chûsei. Alguns anos depois, Ônishi Katsunori (1888-1959), dando continuidade à análise da poética em “*Yûgen to aware*” (1939), do ponto de vista da estética da fenomenologia, estende como objeto de estudos para *Haikai* de Bashô, com o artigo “*Fûgaron 'sabi' no kenkyû*” (Teoria do 'Sublime': universo de refinamento). No contexto em que Shimazaki Tôson descobre “o mais típico do Japão” na era Muromachi, do período Chûsei, certamente estão em ressonância esses movimentos recentes da academia da época. De fato, Tôson, no texto em que parabeniza a edição de *Nihon Bungeigaku*, de Okazaki, interpreta que nas “considerações de *yûshin* e *yûgen*” há “uma distância que liga a partir da literatura do período Chûsei para o Moderno” (Obras completas vol. 13, p. 320;

nova edição: Chikuma Shobô, 1982, vol. 12, p. 90). Esse fato seria uma linha de apoio para compreender a conferência de Tõson em América do Sul.

Em terceiro lugar, foi exatamente na mesma época que se podem observar os movimentos de vários autores que buscavam consolidar a estética oriental. Um deles, Kinbara Seigo (1888-1958), publicou em 1931 a obra *Tõyô bigaku* (Estética oriental), em que o autor se orgulhava ser o criador da terminologia. Nessa obra, Kinbara se enaltece expressando sua visão nacionalista, e afirma que o Japão era o único país onde se expressava a estética oriental no mundo moderno. Segundo o autor, China e Índia, outrora centros do oriente, encontravam-se em decadência, não podendo mais representar a civilização do “oriente autêntico”. Essa atitude de estrutura estética egocêntrica, a ponto de chegar a ser extremada, legitimando a si próprio e considerando o Japão uma expressão máxima da estética oriental, faz paralelo com a busca de expansão para o continente da China por parte do grupo militar do grande império japonês (ou precisamente o grupo militar da região Kantô).

É inegável que a visão que buscava em Sesshû uma competência de gênio, a qual superava até mesmo os pintores chineses contemporâneos, cresceu enquanto anedota, o que enchia de orgulho os japoneses. Isso era, ao mesmo tempo, o reverso do “espírito de morador de ilha” (*shimaguni konjô*), do complexo de inferioridade, fortemente marcado no íntimo dos japoneses. Até que ponto Shimazaki Tõson esteve consciente da arrogância oculta dos japoneses, inseparável da avaliação de Sesshû? Seja lá como for, não se pode esquecer que a fama internacional dos heróis culturais tende a colaborar para o ufanismo étnico dos nacionalistas ou para a expansão dos nacionalistas intolerantes e tornam-se instrumentos fáceis da manipulação da opinião pública.

### *O iconoclasta e o alvorecer da modernidade*

Por último e em quarto lugar, gostaria de confirmar a questão em discussão, comum entre as conferências proferidas por Tõson, uma sobre Sesshû e a outra, anterior, sobre a literatura japonesa moderna. Tõson identificava a figura do iconoclasta não somente em Sesshû, mas também naqueles que se aprofundaram em Estudos Nacionais (*kokugaku*), como Kamono Mabuchi (1697-1769) e Motoori Norinaga (1730-1801). “Porque estes estudiosos apaixonados dos clássicos, sim, eram os líderes do pensamento moderno, que conduziram para a Restauração Meiji.” (Obras completas, vol. 13, p. 417, trad. Shirayama Takahisa, sem registro na nova edição). Eles estavam decerto fisicamente distantes do ocidente. Mas Tõson era da opinião de que havia um paralelismo entre o pensamento que levou Motoori Norinaga a escrever a frase “*Onozukarani kaere*” (Volte à natureza) e o que fez Jean - Jacques Rousseau (1712-1778) escrever em *Nouvelle Heloise*. (Embora na obra de Rousseau, segundo Kobayashi

Yoshihiko, não se encontre a frase "Volte à natureza" podendo ser esta uma interpretação errônea que pode ser considerada típica de Rousseau no Japão, mas sua origem não está clara até agora). Mesmo na conferência sobre a literatura japonesa moderna, Tôson interpreta em Mabuchi e Norinaga a "paixão latente da vida moderna" que nascera sob "condições sociais dentro de um sistema conservador" e defendia buscar uma oportunidade para "romper a tradição e com esse ímpeto, purificar decisivamente as circunstâncias de liberação da etnia japonesa" Todas as expressões consideram os sinais de nascimento e o brotar da modernidade no espírito do período anterior ao Japão pré-moderno.

Ainda, não se deve ignorar que Tôson, nesse contexto, fazia menção a Matsuo Bashô. Tendo como premissa o reconhecimento no ocidente do nome e as obras de Bashô, mestre de haikai, Tôson afirmou que ele sim era "a pessoa que consolidara a forma simbolista que continua viva até os dias de hoje" (idem p. 417). Não há dúvida de que Tôson se baseava, ao afirmar isso, na interpretação de Bashô, apresentada na conferência de Noguchi Yonejirô (1875-1947), na Inglaterra e nos Estados Unidos e na sua tradução própria. De fato, lê-se o seguinte trecho em inglês na interpretação de Bashô, em sua conferência: "*What is symbolism if not the affirmation of your temperament in other things*" (Noguchi Yonejirô, *The Pilgrimage*, 1909:193<sup>4</sup>). A linguagem poética atingida pelo simbolismo francês no fim do séc. XIX começava a ser difundida entre a população, mesmo nos países da Europa e Estados Unidos, no início do séc. XX. Através da terminologia que condizia com a teoria da linguagem poética mais recente, Noguchi Yonejirô explicava Bashô para os poetas e intelectuais ocidentais. Era uma teoria que mostrava o caráter precursor de Bashô na história da teoria poética e ao mesmo tempo destacava no cenário o próprio Noguchi que o apresentava, como um poeta que representava a Ásia Oriental.

No período de pré-guerra, era inegável o mérito de Yone Noguchi, que apresentou ao mundo a literatura poética do Japão. E o seu feito coincide também com o que Tôson havia considerado por missão, quando da fundação no PEN Clube no Japão. De fato, no congresso durante a inauguração do Clube, em 26 de novembro de 1935, Tôson sugeria com expectativa convidar Noguchi Yonejirô, também para obter o relato mais recente sobre a situação da época referente à receptividade da literatura oriental no ocidente. (Obras completas, vol. 13, p. 193).

Noguchi Yonejirô é o pai de Noguchi Isamu, que gravou seu nome como escultor de renome internacional. Mas não havia outro destino irônico como o dele. O jovem "Yone" Noguchi, no que diz respeito à divulgação da poesia japonesa no Ocidente, exerceu uma função

4. Esse trecho foi também objeto de uma discussão madura de Hori Madoka, escrita no artigo "Bashô haikaiwa kyûkyokuno shôchôshugika" (Seria o haikai de Bashô o simbolismo levado ao extremo?) no livro de SUZUKI, Sadami e IWAI, Shigeki (org.) *Wabi, sabi, yûgen*, da editora Suisei, 2006.

insubstituível e, pelo menos no Japão do período de pré-guerra, era “um poeta oriental de reputação mundial, de quem se orgulhava Japão”, uma personalidade com cultura reconhecida, equiparável ao poeta indiano Rabindranath Tagore, o primeiro oriental agraciado pelo prêmio Nobel. Porém, no período de guerra, Noguchi Yonejirô fez o papel de líder hiper-nacionalista enviesado, assumindo para si a missão de promover culturalmente as diretrizes políticas do Japão e se opôs a Tagore, e faleceu logo após a guerra, em meio ao desespero, sem ter tido tempo de limpar o seu nome denegrido de pior agitador que inspirara o nacionalismo fanático<sup>5</sup>

Ainda nesse estágio, o anseio pelo reconhecimento no círculo internacional e a consolidação do nome a nível mundial estavam em relação inversa com o nacionalismo centrado no Japão. Mesmo no sentimento de cumprimento da missão que Tôson carregava, com o anseio de levar a literatura japonesa e ainda a literatura oriental ao reconhecimento no mercado internacional, estava latente o mesmo perigo que Noguchi Yonejirô teve no seu destino desonroso. De fato, após a derrota na segunda guerra, a obra “Tôhono mon” (O portal do lado oriental), escrita nos últimos anos de Tôson, recebeu críticas do ponto de vista similar aos que haviam denunciado Noguchi. Com a morte do autor, o texto se tornou obra póstuma inacabada e o poupou de registrar as palavras que parecessem fazer apologia aos feitos de Okakura Tenshin, o que o salvou da derrocada – esta é a interpretação transmitida até hoje entre os especialistas, misturada com um certo alívio.

### *De Sesshû para Bashô*

Entretanto, avaliar a conferência de Tôson em Buenos Aires somente através desse ângulo pode levar a não enxergar a metade do significado de sua viagem. Gostaria de discutir a questão e fazer da mesma nossa conclusão.

Como é do conhecimento, Matsuo Bashô (1644-1694), em sua obra *Oino kobumi* “Pequenas cartas do cesto de bambu” (1687), defendia a tradição do ‘sublime’ (fûga): “o que há de comum em poemas waka do poeta Saigyô (1118-1190), em poemas encadeados renga de Sôgi (1421-1502), nas pinturas de Sesshû (1420-1506?), na cerimônia do chá de Rikyû (1522-1591).” E em seguida, afirma: “Que siga a criação e retorne à criação, que assim seja.”, o que nos leva a supor que, mesmo quando Tôson vislumbrou o início da modernidade na linhagem que vai de Sesshû para Norinaga, tinha em mente a continuidade ou a herança da visão da natureza poética. Não há dúvidas de que o próprio Bashô se considerava herdeiro legítimo dessa linhagem, mas essa passagem, sendo também citada na parte inicial da teoria sobre Bashô, de Hasumi Shigeyasu anteriormente mencionado, faz entrever que se tratava de ter sido voga na época. Mas a proposta de fazer desse trecho

5. Há uma reanálise dessa parte mais recente em Rustom Bharucha, *Another Asia*, Rabindranath Tagore and Okakura Tenshin, Oxford University Press, 2006. Sobre o livro, gostaria de abordá-lo numa ocasião oportuna.

introdução para traçar uma tradição intelectual que constitui a história da literatura japonesa parece ter sido lançada após a década de 1920. Sobretudo no contexto da passagem de *wabi* (simplicidade) para *sabi* (refinamento) de Bashô, do período Chûsei, e seu desenrolar, conforme apontado por Suzuki Sadami, foi grande o papel de uma série de obras de Ôta Mizuho (1876-1955), representada por “As questões fundamentais do haikai de Bashô” (Bashô haikaino konpon mondai, Livraria Iwanami, 1925, edição revisada em 1927)<sup>6</sup>.

Tôson, como era bem conhecido, era proveniente de Umagome, região de Shinshû, e Ôta Mizuho era de Suwa, mesma região, tendo este mais tarde ingressado na mesma universidade, e desde então se mantinham em contato. Para Tôson, que após deixar Buenos Aires, passou pelo Brasil, a experiência de ter visitado o casal de Shiki Fukashi, parente de Ôta Mizuho, numa fazenda na região suburbana de São Paulo, levando-lhes notícias da família juntamente com as lembranças da terra natal, foi um acontecimento digno de registro especial de toda a viagem pela América do Sul. Shiki era o irmão mais novo da senhora Ôta. Segundo as memórias da senhora Shiki, cerca de mil imigrantes japoneses acorreram às conferências de Tôson e Arishima, sem se importar com a distância que tiveram que percorrer. Diz-se, na época, que só contando os provenientes da região de Shinshû, havia mais de 4.000 imigrantes que buscavam seus meios de vida no Brasil (Obras completas, vol. 13, pp. 421-2).

O círculo de amizade que ligava Ôta Mizuho e seus parentes estava do outro lado da Terra e deveria realçar ainda mais a admiração de Tôson com relação a Bashô. Isso porque o casal de Tôson, antes da viagem marítima a partir de Kôbe, hospedou-se especialmente uma noite em Shiunrô, em Osaka, para visitar o bairro Hisatarô, local onde falecera Bashô<sup>7</sup>. Tôson comentou seus sentimentos, afirmando: “Acredito que os antigos que

6. SUZUKI, Sadami. Seimeikanno tankyû (A busca pela visão de vida), Ed. Sakuhin, 2006, p. 520-32.
7. É conhecido o romance Sôbô, de Ishikawa Tatsuzô, que tem como temática as circunstâncias dos imigrantes que partiram do mesmo Kôbe. Principalmente a parte I, onde descreve a Centro dos Imigrantes em Kôbe, foi bem avaliada e recebeu o I Prêmio Literário Akutagawa, em 1935. O contexto se passa no ano de 1930. As partes II e III foram escritas posteriormente, baseadas na viagem marítima ao Brasil após a premiação, havendo menção indireta sobre a queima de café no porto de Santos devido à queda de preço de café após a crise econômica, o corte dos cafezais e a venda das fazendas. Heisei Hachisaburô, da Câmara de Comércio e Indústria de Kôbe, que teve relação com a política da emigração, fez uma visita pela segunda vez ao Brasil em 1935 e incentivou a plantação de algodão para os imigrantes japoneses com experiência de cultivo. Na prática, no estado de São Paulo, a colheita em 1931 foi 10 mil toneladas, contra 440 mil toneladas em 1946. Quantos imigrantes japoneses teriam se dedicado ao cultivo de algodão? Ainda, após o início da guerra entre o Japão – Estados Unidos em 1941, e o Brasil apoiando os aliados, houve ruptura das relações entre o Brasil e o Japão, e os imigrantes tiveram o infortúnio de ter seus patrimônios congelados. Ainda, com relação à crônica da viagem pelo Brasil de Ishikawa Tatsuzô, a obra de Nishi Masahiko, “Burajiru nihonjin bungakuto ‘caboclo’mondai”, em Bungakuwo yomikaeru 8, editora Impact, tem mostrado uma visão crítica, contrastando-se com o presente artigo. É certo que Sôbô, fazendo uso de traços de registro, deu espaço para o gosto duvidoso, preferência/demandas sazonais(modismo?). Porém, nem por isso os imigrantes tenham sentido uma ojeriza e distanciamento e evitado a obra. Em 2008, aproveitando a ocasião da comemoração dos Cem Anos da Imigração, encabeçada pelo governo, a obra foi traduzida pela primeira vez para o português. Mas deve-se ater à questão de que o projeto de tradução foi para atender às circunstâncias em que já são poucos os sansei que podem ler diretamente o original em japonês.

me incentivaram durante minha juventude devem agora conduzir a mim, em viagem à terra distante.”(Obras completas, vol. 13, pp.377-8). Na pedra monumental em homenagem a Bashô, no antigo local de Hanaya, onde falecera o poeta, o casal Tôson ofereceu flores como “lírio selvagem, cravina, campânula chinesa e outros”, mas o poema haikai ali gravado era um verso por demais famoso. Citamos aqui, as traduções estrangeiras:

“Sick on a journey—/ Over parched fields / Dreams wander on” (Lucian Stryke, 1985)

“Malade en voyage/ Mes rêves/ Par les champs desséchés” (Muraoka\ El-Etr, 1979)

“Enfermo durante el viaje/ Mis sueños / Por los ramos yermos” (Francisco F. Villalba, 2000)

“Doente em viagem, / Peregrinam sonhos meus/ Por uma terra morta.” (Madelena Hashimoto, Junko Ota, 2008)

Citamos as traduções mais recentes em línguas estrangeiras, na ordem de inglês, francês, espanhol e português<sup>8</sup>. O haikai “Tabini yande yumewa karenowo kakemeguru” citado no artigo para o jornal Osaka Asahi, de 17 de julho de 1936, não teve certamente seu significado cabalmente apreendido por Tôson. Somente após ter embarcado no navio de cargo e de passageiros *Rio-de-Janeiro-maru*, de Osaka Shôsen, Tôson e seu grupo perceberam que viajavam junto com os 850 imigrantes para a América do Sul. A grande maioria ia para Brasil, mas dentre eles havia oito famílias com destino ao Paraguai, fato detalhadamente registrado por Tôson. Durante a viagem, o escritor teve contato com o ancião entristecido, sem esperanças de poder pisar em vida a sua terra natal, e presenciou também o enterro no mar de uma criança falecida após adoecer no navio. Para esses, os sonhos devem ter peregrinado pela terra natal, em vez da terra morta. Assim, o último poema de Bashô já não se limitava a um simples sentimentalismo literário, e teria tido uma transformação dramática durante a viagem marítima de Tôson, para um poema vivo, com realismo, que expressava a realidade dos imigrantes e a saudade da terra natal. Os tempos de Bashô, banhados pelas experiências no navio dos emigrantes - o que ali ecoava teria sido o sentimento pela terra natal distante, expresso pela palavra “saudade” em português, as tristezas e as alegrias da vida. Foi alguns anos depois que o pintor Lasar Segall (1891-1957), oriundo de Vilnius, da Lituânia, pintou em São Paulo, local onde chegara após suas viagens, o quadro “Navio de Emigrantes”(1939-41), sua obra-prima.

Em contato próximo com a vida dos imigrantes japoneses desamparados, transmitir o sentimento de apoio e consolo, tendo como base a literatura e a arte – isso fez, no íntimo de Tôson, crescer à sua missão verdadeira de literato, com o peso que se acrescentava à missão oficial de participar como representante do Japão no PEN Clube Internacional de

8. A tradução para o português foi indicada pela própria tradutora, professora Madalena Hashimoto, da Universidade de São Paulo. Haveria outras traduções, por exemplo dos próprios imigrantes japoneses do Brasil? Se souberem de outras existentes, gostaria de ser informado.

Buenos Aires. E, a essa altura, deve ficar já claro: Shimazaki Tôson, ele próprio, deve ter traçado um paralelo entre a sua “missão” para a América do Sul e a sua grande trajetória literária precursora. O curso marítimo pelo Mar do Oeste da China, tomado por Sesshû com destino à dinastia Ming, da China, e a vida de andarilho de Matsuo Bashô, enquanto “Viajante de cem eras”, teriam entrado em consonância com a sua última viagem ao exterior e as experiências da viagem em navio que levava os emigrantes à América do Sul e, o todo desse conjunto teria chegado a delinear a “peregrinação” do próprio Tôson<sup>9</sup>

E se por fim formos acrescentar uma palavra mais, é possível ter o Brasil como ponto de partida para analisarmos, através de outro ângulo, as atividades literárias de Shimazaki Tôson após o retorno ao seu país. Algumas indicações em direção à reanálise deveriam ser delineadas a partir desse ponto para compreender Tôson, muitas vezes considerado ter se inclinado simplesmente ao nacionalismo nos últimos anos de sua vida.

### *Adendo*

Foi em 1936 que o poema “*Yashino mi*” (O fruto de palmeira) teve um grande sucesso com a composição de Ônaka Toraji e canção de Tôkai Rintarô, como canção popular, mas não se pode ignorar que a época coincide com o período de visita de Tôson à América do Sul. Isso porque a canção passou a representar os sentimentos dos imigrantes da América do Sul, especialmente Brasil. Em 1938, Iwanami Kikuji, proveniente da região de Shinshû, funda a revista da poesia japonesa *waka*, intitulando-a “*Yashiju*” (Palmeiras). Segundo a professora Luiza Nana Yoshida, da Universidade de São Paulo, o professor Teiiti Suzuki, primeiro diretor do Centro de Estudos Japoneses, disse-lhe, para a então professora, estudante de graduação, que decorasse esse poema de Tôson (O professor Suzuki ainda é conhecido também como a pessoa que não mediu esforços para recuperar o patrimônio dos japoneses e seus descendentes no Brasil após a guerra). Os descendentes de japoneses que estão na casa dos 50 ou mais sabem de cor a referida canção, mas os sanseis, que estão

9. A respeito desse assunto, cf. “*Iminno manazashi Sanpaurono Tôsonkigôkahiwo tazunete*” (Olhar do imigrante - visitando o monumento a Tôson), em *Tosho Shimbun* (Jornal dos livros), no. 2840, 06/10/2007, da minha autoria. Próximo ao Hospital Santa Cruz, onde o monumento a Tôson foi construído e conservado até agora, encontra-se o Museu Lasar Segall, nascido em Lituânia. A obra-prima de Segall, “*Navio de Emigrantes*” (1939-41), pode ser um pano de fundo adequado para compreender a experiência de Tôson em América do Sul. Não somente isso, a figura dos imigrantes enquanto uma multidão anônima que é ludibriada pelo destino deve lançar novas luzes sobre as obras “*Atsutô gyokusai*” (Suicídio coletivo na ilha Atz) e “*Kettô Gadarukanaru*” (Luta sangrenta em Guadalcanal), da autoria de Fujita Tsuguharu, que teve a experiência de estadia na América do Sul. Comparando os dois, percebe-se um ponto em comum inesperado, entre a pintura sobre a guerra e quadros que pintaram os imigrantes, quanto à descrição fria e impiedosa do destino cruel da deportação à qual se submeteu a população, sob o regime de mobilização total do nacionalismo dos meados do século XX.

na faixa dos vinte agora, ou os mais jovens, nunca ouviram a canção nem viram o poema, dentro do levantamento realizado entre os alunos nikkeis, para quem o autor ministrou a disciplina de pós-graduação.

Vale também reavaliar o significado da dedicação de Tõson, após o retorno ao seu país, para organizar a coletânea de literatura juvenil universal, pensando nos filhos de imigrantes japoneses no exterior. Com a mudança política em 1937, sob o novo regime de Vargas, o fechamento de escolas japonesas em 1938 (nesse período, o total de imigrantes atingia 200.000 pessoas e as escolas japonesas chegavam a 470) e a proibição de publicações de jornais em japonês em 1941, as circunstâncias no Brasil eram outras: o uso da literatura juvenil em japonês em si como materiais de ensino para os imigrantes no Brasil, como idealizava Tõson, iria constituir uma oposição à política vigente do país. Da parte do Ministério das Relações Exteriores do Japão e da Embaixada Japonesa no Brasil, que tencionavam firmar um convênio cultural entre o Brasil e o Japão, parecem ter chamado atenção de Tõson e outros nesse sentido de pós-graduação.

As duas questões para discussão acima mencionadas foram apresentadas, respectivamente, por Toyama Kenji, sob o título “Shimazaki Tõson as the ‘National Poet’ in 1936” e por Meno Yuki, com o título “Shimazaki Tõson and the Official Literature for Children in the 1930s and 40s”, na ocasião do Congresso Internacional de Literatura Comparada, no Rio de Janeiro, em 03 de agosto de 2007. Os trabalhos foram posteriormente publicados em: Kamigaito Ken’ichi (ed.), *The Proceedings of the East Asian-South American Comparative Literature Workshop, 2007, Eighteenth Congress of the International Comparative Literature Association*, Institute for International Understanding, Tezukayama Gakuin University, 2008.

Ainda, o presente artigo trata-se de uma tradução livre em japonês do meu artigo “Between Asian Nationalism and Western Inter-nationalism : Shimazaki Tõson’s Participation in the International PEN Club in Buenos Aires in 1936” apresentado como uma introdução aos trabalhos de Toyama Kenji e Meno Yuki, no “Painel de Shimazaki Tõson”, do Congresso Internacional acima mencionado, e agora, após complementado com alguns dados coletados no local, apresento-o para a tradução em português e sua posterior publicação. Cabe ainda esclarecer que versões diferentes em japonês foram publicadas em revista *Aida*, nos. 140 e 142 (setembro e novembro de 2007).

## Referências bibliográficas

\* As citações de Shimazaki Tõson são de obras completas: **Tõson Zenshū** (Obras Completas de Shimazaki Tõson). Tõquio: Chikuma Shobō. 1967. 13 vols.

Argentina. 2002. **Arzenchin Nihonjin Iminshi, Senzen-hen** (History of Japanese Immigrants in Argentina, Prewar Period). Fujisawa: Editorial Board of the H.J.I.A.

- . 2006. **Arzenchin Nihonjin Iminshi, Sengo-hen** (History of Japanese Immigrants in Argentina, Postwar Period). Fujisawa: Editorial Board of the H.J.I.A.
- \* Para os dois volumes acima mencionados, há uma versão em espanhol, impressa em Buenos Aires. Fax. Japan 0466-42-0032 (título em espanhol desconhecido).
- Buraziru ni Okeru Nipponjin Hatten-shi Kankô Inkaï (Comissão para a publicação da História do Desenvolvimento das Colônias japonesas no Brasil). 1953. **Burajiru ni Okeru Nipponjin Hatten-shi** (History of the Development of Japanese Colonies in Brazil). Tóquio.
- Harootunian, Harry. 2000. **Overcome by Modernity**. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Hashimoto, Madalena e Ota, Junko(trad.) **Akutagawa. Rashômon e outros Contos**, São Paulo: Hedra, 2008.
- Hosakawa, Shûhei. 1995. **Sanba no Kuni ni Enka ha Nagareru** (Música Enka no país de Samba, 1908-1995). Tóquio: Chûdô-kôron-sha.
- . 1999. **Shimema-ya Brzjiru wo yuku** (Promotores do cinema japonês em Brasil, 1923-1995). Tóquio: Shinchô-sha.
- 2008. **Tooki ni arite Tsukurumono** (Criado num lugar distante da terra natal). Tóquio: Misuzu Shobô.
- & Nishi, Masahiko. 2008. “Chissokukanno bungaku – Burajiru Iminno kodoku to ‘kaku’ kôï – Tokushû: Burajiru Imin Hyakunen (A literatura com a sensação de sufocado – a solidão do imigrante japonês no Brasil e o ato de “escrever” Edição especial: Cem Anos da Imigração Japonesa no Brasil. In: **Subaru**. Agosto. pp.202-218.
- Hori Madoka. 2006. “Bashô Haikaiwa Kyûkyokuno Shôchôshugika” (Haikai do Bashô é o último simbolismo?)” In: Suzuki & Iwai, (Ed). **Wabi, Sabi, and Yûgen**. Tóquio: Suseisha, pp. 167-295.
- Imin 80 Nen-shi Hensan Inkaï (ed.) 1991. **Brasil Nippon Imin 80 Nen-shi** (80 Anos da Imigração Japonesa no Brasil). São Paulo: Brazil-Nippon Bunka Kyôkai.
- Inaga, Shigemi. 2005. “Yûgen, Wabi, Sabi.” **Aida** 111 (March 20): 27-30.
- . 2006: “Images changeantes de l’art japonais.” **Journal of the Faculty of Letters**, The University of Tokyo, Aesthetics, 29/30 (2004/2005): 73-91.
- Kabayama, Aisuke. 1937 **Preface to Harada Jurô, A Glimpse of Japanese Ideals**. Tóquio: Kokusai Bunka Shinkô-kai (The Society for International Cultural Relations).
- Muraoka & El-Etr. 1979. **Matsuo Bashô, Cent cinq haïkai, traduit du japonais par Koumiko Muraoka and Fouad El-Etr**. Paris: La Délirante.
- Nippon-Brazil Kôryûshi Henshû Inkaï (ed.). 1995. **Nippon-Brazil Kôryûshi** (História de Intercâmbio entre Japão e Brasil). Nippon-Brazil Chûdô-kyôkai.

- Noguchi, Yonejirô. 1909. **The Pilgrimage**. New York: Mitchell Kennerley and London: Elkin Mathews.
- Okakura, Kakuzô. 1904; 2007. **The Ideals of the East**. San Diego: Stone Bridge Press.
- . 1906; 2007. **The Book of Tea**. San Diego: Stone Bridge Press.
- Paris. 1997. **Bunka no Yôgo** ( Defesa da cultura) Congresso internacional dos escritores em Paris em 1935 (edição japonesa). Tóquio: Hôsei-daigaku Shuppankyoku.
- PEN Club de Buenos Aires. 1937. **XIV Congrès international des PEN Clubs**, 5-15 Sep. 1936, discours et débats, versão francesa de R. Weibel-Richard, Buenos Aires.
- . 1937. **XIV International Congress of the PEN Clubs**, Sep. 5 to 15, 1936, Speeches and Discussions, traduzido do espanhol por Arturo Orzbal Quintana, Tradutor oficial de XVI Congress of the PEN Clubs, Buenos Aires.
- Japan PEN Club. 1967. **Nippon PEN Club Sanjû nenshi** (30 Anos da História do PEN Clube do Japão). Tóquio: Japan PEN Club.
- Serizawa, Kôjirô. 1966. **Ningen no Unmei** (Destino do homem), Part II, vol. 4. Tóquio: Shinchôsha.
- Shibazaki, Atsushi. 1999. **Kindai Nippon to Kokusai-bunka-kôryû** (International Cultural Relations and Modern Japan). Tóquio: Yûshindô.
- Shimazaki, Tôson. 1967. **Tôson Zenhû**. (Obras completas de Tôson), vols. 13 e 14. Tóquio: Chikuma-shobô.
- Stryk, Lucien. 1985. **On Love and Barley: Haiku of Bashô**. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Suzuki, Masatake 2007 Suzuki Teiiti – **Burajiru Nikkei shakaini ikita kisaino shôgai** (Suzuki Teiiti, uma biografia), São Paulo: Centro de Estudos Nipo-Brasileiros.
- Yamashita, Yûji, ed. 2002. **Sesshû wa dou katararete kitaka** (Como o povo tem falado sobre Sesshû: uma antologia de escritas sobre Sesshû). Tóquio: Heibonsha.
- Villalba, Francisco F., (trad.) 2000. **Matsuo Basho, Haiku de Las Cuatro Estaciones**. Hermosilla+ Miraguamo Ediciones.

(Tradução de Junko Ota)