A androginia como estética simbólica na arte japonesa: do Período Tokugawa à cultura pop

Lucas Lopes de Queiroz d'Avila¹ DOI 10.20396/eha.vil4.3479

Imagens da androginia

A partir do distanciamento das projeções de gênero calcadas na lógica binária comuns às sociedades ocidentais, observo os arquétipos da ambiguidade de gênero na produção nipônica, assim como os modelos que a acompanham segundo a tradição imagética na pré-modernidade japonesa, buscando compreender sua possível epistemologia. Segundo a análise dos códigos de representação de gênero a partir da década de 1980, percebo também a recorrente figuração da androginia nos conteúdos presentes nos mangás e, sobretudo, nas animações, suportes indispensáveis para a observação de articulações de gênero no Japão.

Desse modo, sob que circunstâncias, por intermédio da função da imagem, a representação do gênero neutro pode afirmar-se como um retrato da contemplação no mundo nipônico? Quais as justificativas para a eleição da androginia como um padrão estético na cultura visual presente não só em suportes contemporâneos, mas também nas estampas xilográficas a partir do século XVII no Japão? Antes disso, é preciso compreender sob qual prisma a androginia é aqui observada. De acordo com Robertson,

"androginia" [...] refere-se não a uma condição fisiológica (isto é, um corpo intersexuado), mas a uma "política superficial do corpo" (Butler 1990:136). A androginia envolve o embaralhamento dos indicadores de gênero — roupas, gestos, padrões do discurso e assim por diante — de uma maneira que enfraquece a estabilidade de um sistema de gênero sexual baseado em uma dicotomia homem-mulher e mantém essa dicotomia justapondo ou misturando seus elementos.²

A autora recusa-se a olhar para a ambiguidade de gênero sob a perspectiva da intersexualidade ou do hermafroditismo, atentando para os arquétipos de gênero moldados sob a perspectiva

¹ Graduando em História da Arte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq).

² ROBERTSON, 1992, p. 419. Tradução nossa.

sociocultural que, por meio de seus códigos, compõem a dicotomia mencionada anteriormente. A utilização terminologias como *ryōsei* (ambos sexos/gêneros) e *chūsei* (entre sexos/gêneros) pode ser interpretada simultaneamente como *andorojenii* (androgyny) a partir dos primeiros processos de transliteração do termo no final do século XX³, de maneira a dar conta, provisoriamente, dos problemas de gênero impressos nas figuras presentes na contemporaneidade nipônica. Apesar dos limites seculares no que se refere ao uso de *andorojenii*, indago: é possível afirmar tal terminologia como um desdobramento de configurações precedentes que possibilite uma percepção quanto à presença da androginia na tradição visual japonesa?

Wakashu: o espaço entre o gênero binário

Sob condição das práticas artísticas no Período Edo (1603 - 1868), não diferente de outros temas ordinários ao mundo flutuante presentes nas estampas xilográficas, nota-se o olhar para a figuração da bela juventude masculina, possibilidade pictórica comumente associada à ambiguidade de gênero e justificada através dos modelos de representação delimitados pelos cânones da figuração nipônica. A utilização do termo *futanarihira*⁴, designado à denominação das belezas andróginas, restringia-se à juventude masculina e operava como elogio à proeminência da técnica dos wakashus durante o segundo ciclo do teatro kabuki em suas performances nos palcos. Diferentemente dos *onnagatas* (atores especializados em papeis femininos), que buscavam a reprodução binária do gênero feminino, os *wakashus*, jovens anteriores à fase adulta, assinalados por Isaka como "parceiros juniores em uma relação entre homens"⁵, ocupavam nas imagens e na literatura, através da sofisticação, o espaço entre o gênero binário, retratados como objetos de desejo entre homens e mulheres. Apesar do breve intervalo histórico em que os *waka-onnagatas*⁶ estiveram, de fato, presentes no teatro (1629-1652), é maciço o material artístico e literário produzido durante e posterior ao *wakashu kabuki*.

³ ROBERTSON, 1992. Tradução nossa.

⁴ Futanarihira. Futanari em sua etimologia, futa significa "dois" e nari refere-se à "figura". Futanari e futanarihira diferenciam-se em seu senso estrito. Diferente de futanari, futanarihira refere-se a homens e resiste a ser reduzido à intersexualidade. (Narihira, o poeta, era homem afinal.) Considerando a tradição wakashu, a limitação de idade deve ser uma característica vital para a beleza futanarihira, mas não para futanari. (ISAKA, 2016, p. 28).

⁵ ISAKA, 2016, p. 16.

A expressão "relação entre homens" utilizada por Maki Isaka não deve ser confundida com a ideia de homossexualidade, visto que o sexo entre homens cumpria papel simbólico no desenvolvimento do wakashu e não se enquadrava necessariamente em uma condição sexual estrita.

⁶ Waka-onnagata. Waka refere-se a wakashu. Até a proscrição dos wakashus dos palcos do teatro kabuki em 1652, eram esses os atores especializados em papéis femininos, sendo os precursores dos onnagatas. Os waka-onnagata destacavam-se pela beleza e estética andrógina.

É possível pensar o retrato dos *wakashus* na tradição xilográfica a partir de duas categorias sugestionadas com base observação de suas circunstâncias sociais. A primeira delas restringe-se às periferias, sobretudo de Osaka, Quioto e Edo, estando a serviço da representação dos *waka-onnagatas*, assim como *kagemas* (garotos de programa) oriundos dos distritos sexuais. A segunda direciona-se à juventude militar sob os caminhos da maturidade na classe samurai, comumente representada através da ótica das relações *wakashu-nenja*⁷ compreendida pela lógica do *Wakashudō*⁸. Ambas as possibilidades figurativas se aproximam no consenso da beleza e, associadas à leveza da gestualidade performada pelos rapazes, resultam no distanciamento dos arquétipos da masculinidade presentes nos retratos, de maneira a aproximar os cânones de representação das figuras femininas à essência da juventude masculina, aspecto que pode ser observado na obra de Harunobu:

Um wakashu usando uma espada caminha ao longo da margem de um rio com uma rede e vara de pescar. Suas características faciais, aparência e postura possuem uma impressionante semelhança com as de uma mulher: tanto o *wakashu* no presente trabalho quanto a jovem no próximo trabalho ("Moça Lendo Uma Carta", Cat. 12) levemente comprime seu queixo, colocando um pé na frente e expondo-o ao espectador. A semelhança sugere que Harunobu usou o mesmo protótipo para representar mulheres jovens e *wakashu*, ambos servindo como objetos de desejo nas "imagens de pessoas bonitas" (*bijin-ga*). Com exceção das gravuras de ator kabuki (*yakusha-e*) e gravuras de guerreiro (*musha-e*), os homens adultos quase nunca apareciam em formato de retrato como o único assunto de uma imagem, especialmente por Harunobu, que em geral evita produzir gravuras de ator. ⁹

As semelhanças entre o wakashu e a moça percebidas em Wakashu Indo Pescar e Moça Lendo Uma Carta (1725 - 1770) também podem ser assinaladas em Dois Amantes Tocando Um Único Shamisen (figura 01). É vasto o número de artistas entre os séculos XVII e XIX responsáveis pela difusão da ambígua beleza dos wakashus, além de Suzuki Harunobu, percebe-se: Kitagawa Utamaro, Utagawa Kunisada, Miyagawa Chōshun e Miyagawa Isshō, com destaque para Hishikawa Moronobu. Além da tradição imagética já verificada na xilogravura, a serviço da representação da efemeridade e beleza da juventude masculina, na literatura percebe-se Nanshoku ōkagami (1687), de Ihara Saikaku, que, ao referir-se sobre os relacionamentos entre homens no século XVII, o faz de maneira a compilar as

⁷ Wakashu-nenja. Na classe samurai, nenja é o status ocupado pelos parceiros superiores aos wakashus, uma relação pupilo-tutor, onde o sexo é uma das características do processo do Wakashudō.

⁸ *Wakashudō*. *Wakashudō* é entendido, sob custódia da classe samurai, por Caminho do wakashu e refere-se aos processos de desenvolvimento da juventude masculina até a fase adulta.

⁹ MOSTOW; IKEDA; MATSUBA, 2016, p. 83. Ttradução nossa.

iconografias presentes na tradição xilográfica segundo os modelos de representação dos *wakashus*, tornando inseparáveis literatura e imagem na menção à androginia:

O que lhe permitiu esquecer a agonia do trabalho foram aqueles momentos em que viu as feições amorosas de homens e mulheres observando-o no caminho de casa, era possível ouvir seus incontáveis gritos de admiração. (...) Quando você pensa sobre isso, ele se parece com uma linda mulher. Suas mercadorias eram diferentes, mas, de outro modo, ele era exatamente como uma cortesã. ¹⁰

Ihara secciona a compilação de contos que compõem sua obra de maneira categórica, reservando espaço para os relacionamentos protagonizados pelos wakashus e seus lordes sob a ótica patriarcal das relações militares, e subsequentemente, o circuito dos waka-onnagatas, acentuados por sua estética e extensa aptidão para os ofícios do geijustu (artes). A partir do distanciamento das codificações visuais no Ocidente, tal como da busca pela compreensão das poéticas visuais nipônicas, Hashimoto (2002)¹¹ comenta em seu livro Pintura e escritura do mundo flutuante: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e Ihara Saikaku e ukiyo-zôshi sobre as confusões analíticas das imagens e reducionismos ocidentais mediante a produção nipônica, como vistas-famosas tomadas por paisagens ordinárias, belezas femininas interpretadas como representações sem juízo de valor estético e figuras masculinas interpretadas como mulheres, aspecto que nos interessa ao observarmos *Wakashu com samisen* (figura 02), rara impressão por anos interpretada como retrato de uma yūjo (cortesã), enquanto, na verdade, tratava-se de um wakashu, traduzido por James A. Michener (1984)¹² como "homem jovem afeminado". Apesar da relevante contribuição de Michener, é importante estar atento à utilização do termo "afeminado" na intitulação dos wakashus. Como já explicitado por Isaka, os frágeis e afeminados jamais poderiam esperar ter um *nenja*¹³, no entanto continuam sendo wakashus.

A conjuntura observada por Michener e Hashimoto aponta não apenas para o desconhecimento ocidental para as convenções artísticas no Japão, mas também para a incompreensão de um sistema cognitivo e imagético de assimilação do gênero, o que nos leva a observar tal androginia a partir de dois prismas: a reprodução e a assimilação da ambiguidade de gênero na arte japonesa e suas leituras e processos de identificação no Ocidente. Sobre o abismo analítico entre a emancipa-

¹⁰ IHARA, 1990, p. 251.

¹¹ HASHIMOTO, 2002.

¹² MICHENER, 1984.

¹³ ISAKA, 2016.



[Figura 01] Suzuki Harunobu. *Dois Amantes Tocando Um Único Shamisen*. 1768 – 1769.

Técnica: xilogravura multicolorida (nishiki-e). Dimensões: 26.6 x 19.6 cm (chūban vertical). Minneapolis Institute of Art, Minnesota.



[Figura 02] Hishikawa Moronobu. *Wakashu com samisen*. Cerca de 1685.

Técnica: xilogravura. Dimensões: 23 x 12.1/2 cm. Boston Museum of Fines Arts, Boston. A xilogravura citada por James Michener (p. 26) aparece também na impressão anterior à introdução de Paul Gordon Schalow de The Great Mirror of Male Love, 1990.



[Figura 03] Kaian (Megata Morimichi). *Dança*. 1813 – 1880. Técnica: pigmento sobre seda. Dimensões: 22.9 x 32.0 cm. Royal Ontario Museum, Toronto.



[Figura 04] CLAMP. Ashura (RG Veda). 1989 – 1996. Ilustração atribuída ao Estúdio CLAMP. A imagem apresenta Ashura, figura central em RG Veda em duas possibilidades mórficas.



[Figura 05] CLAMP. Ashura (RG Veda). 1989 – 1996. Ilustração atribuída ao Estúdio CLAMP. A imagem apresenta Ashura, figura central em RG Veda em duas possibilidades mórficas.

ção das fronteiras do gênero e suas concepções, Andrew Gerstle observa:

Talvez por causa da forte liderança de Yoshizawa Ayame e da necessidade do *onnagata* ser mais 'feminino' do que as mulheres reais, os artistas que retrataram *onnagata* em gravuras ou pinturas invariavelmente os criaram à imagem do gênero 'mulheres bonitas' (*bijin-ga*). A imagem visual mantinha e fomentava ainda mais a ficção do *onnagata* como uma mulher real ou pelo menos 'ideal'. Isso foi importante porque grande parte da audiência era do sexo feminino. Sem evidência textual nas próprias gravuras deixando claro que o indivíduo é um ator, em muitos casos, não poderíamos distinguir a gravura de um *onnagata* de uma *bijin* ou cortesã. ¹⁴

Diferente de Yoshizawa Ayame I (1673 – 1749), que defendia a perspectiva binária do gênero feminino interpretada pelos *onnagatas*, visto em Yakusha Rongo (séc. XVIII), Segawa Kikunojō I (1693 – 1749) percebia o ofício do *onnagata* como um suporte para o rompimento das barreiras do gênero binário no teatro kabuki, emancipando a beleza *futanarihira*. Apesar da ambivalência na percepção do gênero, a ambiguidade segue legitimada nas imagens (figura 03).

Cultura pop e seus problemas de gênero

Para além dos equívocos analíticos referentes ao gênero na tradição xilográfica, a partir da década de 1980, através do contato do Ocidente com as animações japonesas, percebe-se, novamente, um movimento de redução no que se refere ao retrato da androginia nessas narrativas. Como exemplo disso, segundo a perspectiva de Robertson, é que me refiro à Ashura em *RG Veda* (1989) (figura 04 e figura 05). A figura central de gênero indefinido aparece em imagens munidas de amplo apelo estético e extravagância comuns às ilustrações do Estúdio, em que o arquétipo da androginia ocupa não só status indissociável dos ideais de beleza e juventude, características centrais na percepção do cânone do gênero neutro autenticados na tradição visual japonesa, mas também o caráter metafísico em sua designação. Tais aspectos podem ser percebidos em obras posteriores do Estúdio, assim como em *Gate 7* (2011). Apesar do uso frequente do artigo feminino na designação Hana, figura central na narrativa, a personagem de gênero ambíguo é previamente concebida com beleza e posteriormente questiona-se o gênero, como se a beleza comum à ambiguidade antecedesse a praxe binária - ocasião impossível para Butler, ao falar sobre as práticas reguladoras de gênero na sociedade ocidental:

¹⁴ MOSTOW; IKEDA, 2016, p. 34. Tradução nossa.

Não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu gênero; e emerge então a questão: em que medida pode o corpo vir a existir na(s) marca(s) do gênero e por meio delas? Como conceber novamente o corpo, não mais como um meio ou instrumento passivo à espera da capacidade vivificadora de uma vontade caracteristicamente imaterial?¹⁵

Butler aponta para o gênero como objeto anterior à identidade do sujeito, aspecto que não se restringe às sociedades ocidentais e argumento que não busco aqui refutar. Intenciono sugerir, sob o prisma da produção nipônica, um olhar para possibilidades outras, aspecto que, referindose aos modelos de representação da juventude masculina nos mangás, Mark McLelland retorna à concepção previamente mencionada sobre as configurações do gênero nas imagens seguidas das possibilidades de equívocos sobre suas leituras:

Todos os meninos, no entanto, têm algo em comum: são sempre belos, retratados com olhos grandes e cabelos esvoaçantes que caracterizam figuras femininas nos quadrinhos masculinos. De fato, os meninos são muito andróginos e é difícil para alguém que não esteja familiarizado com os aspectos ilustrativos do gênero descobrir o sexo das figuras.¹⁶

Não só tais obras da CLAMP, mas também outras animações sofreram controversas leituras e adaptações em seu primeiro contato com o Ocidente. *Sailor Moon* (1992), de Naoko Takeuchi, a partir dos processos de ocidentalização da obra, sob condição dos arquétipos ocidentais de gênero, teve figuras masculinas e não binárias traduzidas como personagens exclusivamente femininas, seja por censura desses corpos ou por incapacidade de conceber o status da ambiguidade. Isso reafirma a permanência das leituras reducionistas sobre o universo nipônico presentes desde os primeiros processos de exportação de obras como *Wakashu com samisen*, datada da segunda metade do século XVII.

Considerações

O retrato da androginia na visualidade japonesa revela-se como indissociável de um sistema de ofícios e papeis singularizados que reúnem arquétipos dos modelos de representação dos cânones do gênero neutro. Assim, a utilização de protótipos que aproximam a representação feminina da juventude masculina pode ser percebida tanto nas estampas xilográficas no Período Toku-

¹⁵ BUTLER, 2003, p. 30.

¹⁶ MCLELLAND, 2004, p. 71. Tradução nossa.

gawa presentes na obra de Suzuki Harunobu, quanto nas ilustrações presentes nos mangás através da observação dos códigos de representação de gênero a partir da segunda metade do século XX, como observado por McLelland, aspecto que possibilita observar a ambiguidade de gênero como uma permanência cognitivo-imagética na produção nipônica que deve ser analisada de maneira secular. Percebe-se, também, notável fluidez em seus desdobramentos a partir da intenção de figurar a neutralidade de gênero nos objetos e períodos anteriores aos processos de transliteração, caracterizando, assim, a ambiguidade de gênero, ao mesmo tempo em que se circunscreve a androginia segundo as barreiras da temporalidade. Para além de uma possibilidade, esta figura como um modelo imbuído de atributos presente nas poéticas visuais no Japão, em vias de ser historicizado.

Referências bibliográficas

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**; tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

HACHIMONJIYA, Jishō. **The Actors' Analects**; tradução de Charles J. Dunn e Bunzō Torigoe. Nova Iorque: Columbia University Press, 1969.

HASHIMOTO, Madalena. **Pintura e escritura no mundo flutuante: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e – Saikaku Ihara e ukiyo-zôshi**. São Paulo: Editora Hedra, 2002.

IHARA, Saikaku. **The Great Mirror of Male Love**; tradução de Paul Gordon Schalow. Califórnia: Stanford University Press, 1990.

ISAKA, Maki. **Onnagata: A Labyrinth of Gendering in Kabuki Theather**. Washington: University of Washington Press, 2016.

MCLELLAND, Mark J. **Male homosexuality in modern Japan: cultural myths and social realities**. Abingdon: Routledge Curzon Press, 2004.

MICHENER, James A. The Floating World. Havaí: University of Hawaii Press, 1984.

MOSTOW, Joshua S.; IKEDA, Asato; MATSUBA, Ryoko. **A Third Gender: beautiful youths in japanese Edo-Period prints and paintings (1600 – 1868)**. Toronto: Royal Ontario Museum, 2016.

ROBERTSON, Jennifer. The politics of androgyny in Japan: sexuality and subversion in the theatre and beyond. Estados Unidos: **American ethnologist**, vol. 19, ago/1992.