

DINÂMICAS DE GÊNERO NO CONTO *SHISEI*: ANÁLISE DA TATUAGEM COMO ÍNDICE NARRATIVO EM UM CONTO DE TANIZAKI JUNICHIRO

Juliana Pinheiro Maués¹

Muitos dos temas que acompanham Tanizaki Junichiro estão já presentes no conto *Shisei*, publicado em 1910. Um deles é o jogo entre um ser interior e um exterior, que, na forma de um embrulho, modifica a aparência e transforma profundamente o primeiro². Em *Shisei*, o embrulho é a tatuagem cuja inscrição na pele de uma jovem é decisiva para que ela vá de uma tímida *maiko* a uma poderosa e autoconfiante cortesã. Mais do que um processo normal de amadurecimento, o que ela experimenta é uma transformação no papel de gênero que ocupa naquela sociedade³ - transformação materializada na tatuagem, cujas características formais a aproximam do masculino, e na sua passagem de um lugar passivo a um ativo dentro da narrativa.

Shisei se passa no Yoshiwara, a zona de prostituição de Edo, antiga Tóquio, no começo do século XIX e acompanha o tatuador Seikichi na busca pela jovem perfeita em cuja pele deixaria sua obra-prima. Aquela que preenche suas expectativas é uma *maiko*, uma jovem treinando para ser cortesã. Ele a convida ao seu estúdio, onde lhe mostra uma pintura e um pergaminho, ambos retratando mulheres triunfalmente posicionadas sobre os corpos dos homens que arruinaram suas vidas tentando possuí-las. A *maiko* ameaça ir embora, mas, quanto mais olha as imagens e escuta a fala de Seikichi, mais percebe-se parecida com aquelas mulheres. Seikichi a droga. Ela adormece – e ele trabalha: uma grande aranha viúva negra é tatuada nas costas da jovem. Ao ver sua obra concluída, exclama: “Hoje, não há mulher no Japão que se compare a você. Os seus velhos medos se foram. Todos os homens serão suas vítimas”⁴. Ao despertar, a jovem está totalmente mudada. Então, ela toma a palavra, dirigindo-se a Seikichi: “Todos os meus velhos medos foram varridos – e você é a minha primeira vítima”⁵, diz, enquanto lhe atira um olhar “tão brilhante quanto uma espada”⁶.

Nos primeiros trabalhos de Tanizaki, Suzuki percebe uma idealização da era Tokugawa⁷ aliada a

¹ Doutoranda em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), financiada pela Capes.

² Atkinson, 2003.

³ É importante deixar claro que, daqui em diante, quando falo em papel e identidade de gênero, feminilidade e masculinidade, refiro-me aos modos como eram entendidos e categorizados especificamente no contexto das zonas de prazer de Edo durante a era Tokugawa. Social e culturalmente definido, conforme Butler, e relacional, de acordo com Halperin, o gênero não pode ser discutido sem a consideração do contexto.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Suzuki, 1996.

uma dura crítica à civilização Meiji, o que estaria nas primeiras linhas de *Shisei*⁸, mas também na representação idealizada da cortesã madura como uma mulher com total controle não apenas do próprio corpo, mas daqueles dos homens dispostos a sacrificarem-se por ela. Esse sentimento de idealização, porém, é enganoso. Em uma leitura mais aprofundada, percebemos que, para ter um papel ativo na história, a *maiko* passa por uma transformação na sua identidade de gênero – nesse contexto, não há tal coisa como um papel forte e, ainda assim, feminino. A transformação é possível graças ao caráter performativo do gênero, no sentido de que não é inato ao indivíduo, mas, conforme Butler, relacionado a e construído em práticas e comportamentos sociais. Não é também algo estável que permanece o mesmo durante toda a vida de alguém. Pelo contrário, é fluido e pode mudar em resposta a diferentes contextos, externos e internos⁹. No caso da *maiko* em *Shisei*, a mudança vem pela aquisição de dois traços masculinos que ecoam na sua identidade de gênero – ambos materializados na tatuagem.

O primeiro é a absorção pela *maiko* da alma de Seikichi. Tanizaki aponta isso na fala do narrador (“Ele sentiu seu espírito dissolver-se na tinta preto-carvão que manchava a pele dela”¹⁰) e na do próprio tatuador (“Para fazê-la verdadeiramente bela, eu derramei minha alma nesta tatuagem”¹¹). Para Atkinson, “a imagem do espírito dele a dissolver-se na tinta a penetrar a pele da jovem mulher sugere que o interior dele agora é o exterior dela [...]”¹². Conforme Chino (2003), é sobre e acima dos corpos sexuados de macho e fêmea que as categorias de gênero socialmente definidas são estabelecidas.¹³ Logo, o que se instala sobre o corpo da *maiko* junto com a tatuagem não é o sexo biologicamente determinado ou a sexualidade de Seikichi, mas aquilo que o embrulha: a sua identidade de gênero. Incorporando uma identidade de gênero masculina, a jovem passa a representar um papel ativo dentro da narrativa e cabe a ela ditar os passos finais da trama, função que, nesse contexto, é interdita ao feminino.

O segundo dos dois traços masculinos adquiridos pela *maiko* se expressa na visualidade da tatuagem. O motivo evoca o *zorōgumo* ou aranha cortesã e faz referência ao gênero literário do *dokufumono*, o conto da “mulher venenosa”, popular no começo do período moderno, que tem como protagonista uma mulher cujas sexualidade livre e papel ativo a colocam como uma ameaça. Tão ou mais importante do que o motivo escolhido por Tanizaki, porém, é o tipo de tatuagem. Trata-se de uma tatuagem figurativa, grande e colocada nas costas da sua portadora. Em relação aos dois principais tipos existentes no período Edo, ela está claramente mais próxima do *horimono* ou *irezumi* do que do *irebokuro*. Cada um desses tipos associa-se de modo especial ao masculino ou ao feminino e compreender essa afiliação é essencial para a nossa

⁸ “Era uma época em que homens honravam a nobre virtude da frivolidade, quando a vida não era tão dura o quanto é hoje. Era uma época prazerosa, uma época em que profissionais espirituosos poderiam levar uma vida excelente ocupados em manter ricos e bem nascidos cavalheiros em um estado de desanuviado bom humor e cuidando para que as risadas das cortesãs e gueixas nunca silenciassem” (Tanizaki, 1967).

⁹ Butler, 1990.

¹⁰ Tanizaki, 1967.

¹¹ *Ibid.*

¹² Atkinson, 2003.

¹³ Chino, 2003.

argumentação.

Inicialmente, é mandatório dizer que, em um nível elementar, o *irebokuro* relaciona-se ao gênero feminino porque a grande maioria dos corpos marcados com esse tipo de tatuagem são os de indivíduos do sexo feminino. Um dos desmembramentos do *kishōbori* ou tatuagem votiva, o *irebokuro* é a forma particular desta manifestação entre dois amantes e integra as chamadas “provas sinceras de amor verdadeiro” ou *shinjū*, modos convencionados pelos quais uma cortesã no Yoshiwara provava o seu amor, real ou não, a um cliente e que incluíam práticas como “o decepar de um dedo ou falange (*yubi-kiri*), o arrancar de uma unha (*tsume-hanashi*), a marcação da pele com as cinzas de um cachimbo japonês (*kiseru-yaki*); e o corte parcial ou completo dos cabelos (*kami-kiri*)”¹⁴. Originariamente apenas um ponto, em Edo, o *irebokuro* apresenta-se sob forma ideográfica, consistindo no nome da pessoa amada ou votos amorosos usualmente no ombro ou no braço. Segundo Pratte, essa forma emerge quando o cliente demanda da cortesã um modo mais explícito de demonstrar seus sentimentos e o que deveria ser “[...] uma jura mútua entre duas pessoas, no contexto da prostituição [...] acaba transformando-se no fardo apenas da cortesã”¹⁵. Segundo Seigle,

Para a maioria dos visitantes do Yoshiwara, a prova de amor era um bálsamo para o ego masculino; para alguns, não era nada além de um jogo. [...] Eles colecionavam esses pedaços de evidência de incontáveis cortesãs [...] para exibir aos amigos. Claramente não havia amor da parte desses homens e, mesmo assim, eles demandavam prova de que eram amados [...]¹⁶.

Apesar de mais frequente em mulheres, é quando o *irebokuro* aparece em corpos masculinos que a sua identificação não com o sexo biologicamente determinado, mas com o gênero torna-se clara. Pratte assere que a prática era também comum entre o *wakashu* e seu amante e, do mesmo modo que com as cortesãs, usualmente era apenas ao jovem ator que cabia ter a pele marcada. Em uma situação sexual, o *wakashu* é aquele identificado com o objeto passivo, então corporificando uma identidade de gênero feminina que ecoa na relação como um todo. Assim, é possível afirmar que o que caracteriza as dinâmicas de gênero nos mundos flutuantes de Edo, mais do que a comercialização da sexualidade e a transformação do erógeno em força de trabalho, é a imposição, num contexto de desequilíbrio de poder, dos desejos de outrém na forma de marcas deixadas sobre o corpo alheio. Ao feminino, cabe a submissão.

A consolidar-se nas eras Bunka-Bunsei (1804-1829), o *horimono* ou *irezumi* é um tipo de tatuagem maior, mais elaborado e figurativo. Entre os adeptos, não há registros de mulheres antes do final do século XIX. Bem distante da motivação externa do *irebokuro*, os homens portadores do *horimono* tatuam-se partindo de uma vontade própria de embelezar-se e expressar identificação com os heróis do *Suikoden* ou com outros tatuados, muitos deles heróis populares, como os bombeiros civis.¹⁷ Específico ao

¹⁴ Gulik, 1982.

¹⁵ Pratte, 2007.

¹⁶ Seigle, 1993.

¹⁷ Kitamura, 2012.

corpo masculino, o *horimono* alia-se àquele que interpreta o papel ativo, capaz de manipular os outros corpos para a satisfação dos seus desejos. É nesta segunda tradição que a tatuagem da *maiko* se encontra.

Para além dos corpos que habitam, o próprio estilo das tatuagens e de suas representações na cultura popular permite afiliá-las a diferentes identidades de gênero. Em seu estudo sobre gênero na arte japonesa, Chino assere que, neste universo, feminilidade e masculinidade são, apesar de não necessariamente excludentes, categorias claramente contrastantes¹⁸, de tal modo que uma tradição como a da escola *Kanō* poderia ser identificada como masculina enquanto a da escola *Tosa* seria feminina, independentemente do gênero dos artistas executores das obras. Análise semelhante pode ser feita da relação entre *horimono* e *irebokuro*. Gravuras do período Edo mostrando estas tatuagens nos permitem uma breve análise.

Das gravuras escolhidas para apresentar o *irebokuro*, apenas uma não mostra o tatuado como uma mulher. Esta, que mostra um homem sendo tatuado (fig.02), o coloca de modo delicado, destacando a sua vulnerabilidade frente à dor das agulhas – e, diminuindo, portanto, a sua condição masculina. Em todas, as inscrições que constituem o *irebokuro* são feitas na escritura japonesa, *kana*, que Chino identifica como feminina, em contraste com os masculinos ideogramas chineses. Na arte japonesa, “feminilidade significa ‘pequeno, delicado, macio, modesto, efêmero, privado, calmo, harmonioso’”¹⁹. Assim, outra característica do gênero feminino está no fato de que os *irebokuro* são inscrições delicadas, com linhas finas, cobrindo uma pequena área e facilmente escondidas, o que denuncia a sua exibição privativa. É, de fato, em um quarto privado que Utagawa Toyokuni I (fig.01) coloca a cortesã que, puxando a manga do robe, mostra uma tatuagem às companheiras. A naturalidade da reação das outras mulheres indica que o *irebokuro* não é extraordinário entre elas. A gravura é parte de uma série de Toyokuni I retratando mulheres de todas as classes e está no volume que mostra cenas das zonas de prazer. A colocação dos objetos na cena, resultando na aparência de um quarto bagunçado, indica que não se trata dos aposentos de uma cortesã de alto escalão. A simplicidade dos padrões dos robes também aponta para esta conclusão. A própria presença do *irebokuro* é um índice disto, já que, como Seigle aponta, cortesãs de alto escalão, graças aos seus prestígio e condição financeira, podiam evitar tatuagens mais facilmente. A tatuadora na gravura de Kitagawa Utamaro (fig.02) também é apresentada com uma aparência bagunçada. O penteado não tão elaborado com vários fios de cabelo soltos e o corpo em uma postura deselegante denotam a sua posição não elevada na escala social do Yoshiwara. Outra gravura de Utamaro (fig.03) mostra uma cortesã tentando remover um *irebokuro* usando moxibustão. Apesar da dor, ela exhibe uma atitude calma e reflexiva, própria à representação do feminino na arte japonesa. Mesmo a mulher no ato de ser tatuada na gravura de Utagawa Kunisada (fig.04) tem uma aparência contida. O lugar da sua tatuagem é o mais privado de todos: a parte superior interna da coxa. A

¹⁸ Chino, 2003.

¹⁹ *Ibid.*

palavra tatuada é “Hanshichi”, provavelmente o nome do amante.

Enquanto o *irebokuro* é um trabalho pequeno e delicado, o *horimono* tem um estilo agressivo, composto por diversas camadas cobrindo largas extensões do corpo. Um dos primeiros formatos em que ele foi produzido, o *nukibori*, consiste em um único motivo figurativo sem padrão de fundo, geralmente aplicado nas costas – exatamente como a aranha tatuada descrita em *Shisei*. O desenvolvimento do *horimono* tem fortes vínculos com a novela chinesa *Shui Hu Zhuan* (*Suikoden*, em japonês), especialmente a edição ilustrada por Utagawa Kuniyoshi, da onde vem a primeira gravura escolhida para exemplificar as características masculinos do *horimono*. Na representação do herói Rōrihakuchō Chōjun (fig.05), Kuniyoshi elabora uma complexa cena de ação na qual Chōjun é alvo de uma saravada de flechas. Sua postura agressiva é enfatizada pela tatuagem que ele porta, uma serpente adornada por galhos de pinheiro. O personagem tatuado não é retratado de modo reflexivo ou contido, mas expansivo, agindo com bravura e coragem. Ele também não é passivo: mesmo que o herói tenha flechas atiradas em sua direção, sua ação é de ataque, raivosamente segurando a espada entre os dentes. Uma expressão furiosa também está no *yakusha-e* de Utagawa Kunisada (fig.06), no qual o ator Bandō Kamezō I é retratado como o andarilho Hinotamakozō. O corpo fortemente tatuado revela uma bilateralidade entre as tatuagens, uma composição de cardos, e a agressividade patente na postura corporal, com os músculos fortemente tensionados, e na expressão facial, com olhos estrábicos e sobrancelhas diagonais descendentes na direção do nariz. A tatuagem reforça a atitude feroz, mas a presença do *horimono* em personagem tão agressivo e composição tão tensa também estende essas características à própria tatuagem, o que a aproxima ainda mais da caracterização do masculino que, segundo Chino, “significa ‘grande, elevado, forte, monumental, permanente, público, unificado, feroz, agressivo’”²⁰. Mesmo quando os personagens tatuados em representações do *horimono* não desempenham ação agressiva, a agressividade permanece na composição das gravuras, usualmente elaboradas de um ângulo próximo e com intrincada combinação de cores e padrões, que tornam a gravura densa e impedem que o olhar repouse tranquilamente sobre elas. Isso está bem exemplificado na gravura de Toyohara Kunichika (fig. 07). Enfim, é necessário constatar que, em contraste com o *irebokuro*, o *horimono* é feito para ser visto²¹, logo ele pertence mais à vida pública masculina do que ao ambiente doméstico feminino.

Conclusão

De volta a *Shisei*, quando a *maiko* diz as linhas finais a Seikichi, nas quais ela o coloca como sua primeira vítima, o narrador fala do olhar dela ao tatuador como sendo tão brilhante quanto uma espada. Esta

²⁰ Chino, 2003.

²¹ A afirmação é verdadeira durante o período Edo. Posteriormente, o *horimono* também passa a ser escondido, especialmente pela sua associação com a *yakuza*.

é uma frase importante. Primeiramente porque até então a jovem era aquela sendo vislumbrada, olhada e encarada. Em segundo lugar, porque a metáfora elaborada por Tanizaki é construída a partir de uma comparação com uma espada. Logo, estas linhas sintetizam meu argumento nas últimas páginas. Primeiramente, colocam a personagem feminina em um papel ativo, como a dona do olhar, e, em seguida, a associam a um objeto comumente posicionado no universo masculino. Assim como a filha do rei dragão, para adentrar o paraíso budista, teve que passar por uma transformação instantânea de um ser feminino para um masculino, a *maiko*, para ser empoderada como uma mulher com total controle sobre o próprio corpo no universo do Yoshiwara, teve que mudar de um papel de gênero feminino para um masculino. Embora em *Shisei* o catalisador não seja um elemento religioso tal qual o Lotus Sutra no caso da filha do rei dragão, é inegável que o objeto escolhido por Tanizaki para proporcionar a transformação também é investido de poder sobrenatural na narrativa. Neste aspecto, é bastante apropriado que ele tenha escolhido uma tatuagem e, mais especificamente, o *horimono*. Em um sentido primário, porque sendo uma tatuagem ela é inscrita na superfície do corpo, funcionando como um embrulho que, do mesmo modo que o gênero, não é inato, mas inscrito sobre o corpo biológico inato. Em um segundo sentido, como buscou-se demonstrar ao longo deste artigo, a escolha do *horimono* e não do *irebokuro*, permite a identificação ao gênero masculino e aponta para a transformação pela qual a jovem *maiko* passa.

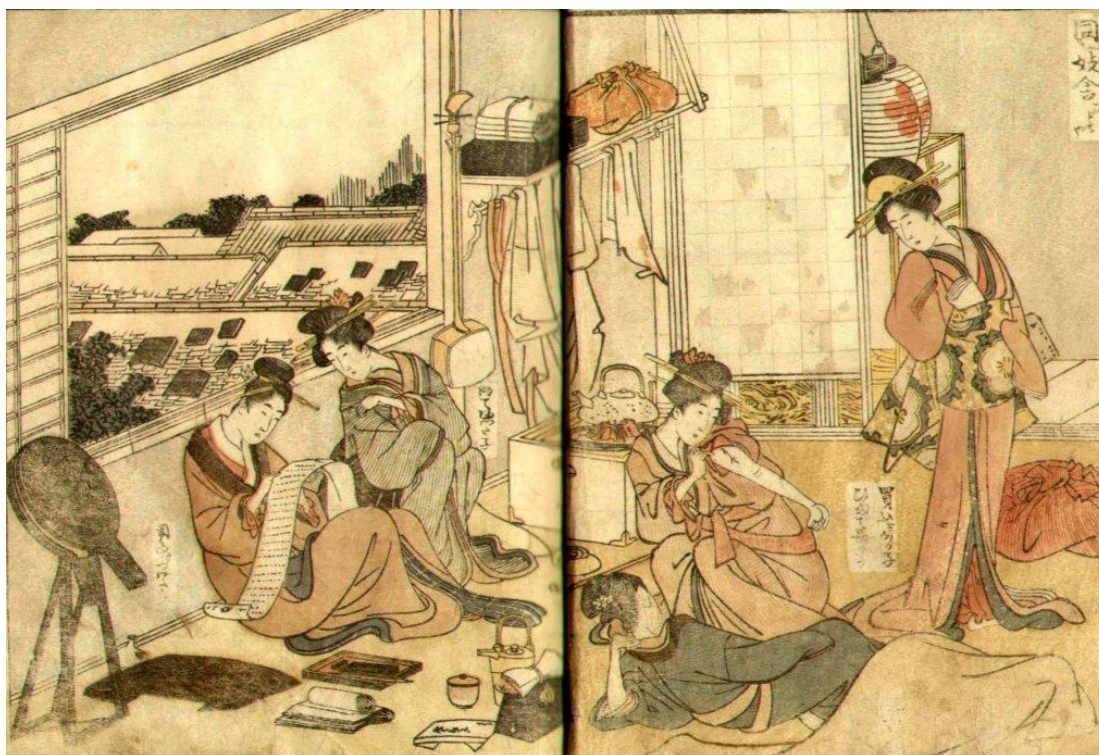


Fig.01. Utagawa Toyokuni I, do livro “*Ehon imayo sugata*”, nishiki-e, c.1802.



Fig.02. Kitagawa Utamaro, Onitsutaya Azamino e Gontarō, um Homem do Mundo, nishiki-e, 1798-1799.



Fig.03. Kitagawa Utamaro, Moxibustão (título atribuído), nishiki-e, c.1800.



Fig.04. Utagawa Kunisada (Utagawa Toyokuni III), do livro “*Oyagari no Koe*”, ukiyo-e, começo do século XIX.



Fig.05. Utagawa Kuniyoshi, Rōhihakuchō Chōjun, da série “*Tsūzoku Suikoden goketsu hyakuhachinin no hitori*”, nishiki-e, reimpressão de c.1845.



Fig.06. Utagawa Kunisada (Utagawa Toyokuni III), Ator Bandō Kamezō I retratado como Hinotamakozō, da série “*Kinsei Suikoden*”, nishiki-e, 1862.



Fig.07. Toyohara Kunichika, Atores Kawarazaki Gōnjurō como Takaramusubi no Gon (direita), Ichimura Uzaemon XIII como Tachibana Hishiz (centro) e Nakamura Shikan IV como Sanba Jafuku (esquerda), em “*Sanpuku soroe shiiki no shirataki*”, nishiki-e, 1863.

Referências Bibliográficas

- ATKINSON, William. “Wrapping the hole in the middle of it all: Tanizaki’s narrative packages” in *College Literature* (vol.30, no.03). The Johns Hopkins University Press, 2003, pp. 37-51.
- BUTLER, Judith. “Gender trouble: Feminism and the subversion of identity”. New York: Routledge, 1990.
- CHINO, Kaori. Chino Kaori, “Gender in Japanese Art” in *Gender and Power in the Japanese Visual Field*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2003, pp. 17-34.
- GULICK, W. R. Van. “Irezumi. The pattern of dermatography in Japan”. Leiden: Brill, 1982.
- HALPERIN, David M. “One Hundred Years of Homosexuality” in *One hundred years of homosexuality and other essays on Greek love*. New York: Routledge, 1990, pp. 15-40.
- HASHIMOTO, Madalena. “Pintura e escritura do mundo flutuante: Hishikawa Moronobu e Ukiyo-E Saikaku Ihara e Ukiyo-Zôshi”. São Paulo, SP: Hedra, 2002
- KITAMURA, Takahiro. “Bushido: legacies of the Japanese tattoo/ Takahiro Kitamura & Katie M. Kitamura”. Atglen: Schiffer Publishing, 2001.
- _____. “Tattoos of the floating world: ukiyo-e motifs in the Japanese tattoo”. Amsterdã: Amsterdam Tattoo Museum, 2012.
- LODDER, Matthew. “Body modification as artistic practice”. PhD thesis presented to the Art History Department of the University of Reading. Reading, 2010.
- PERSEVERANCE: *Japanese tradition in a modern world* (catalogue). Japanese American National Museum. Los Angeles, 2014.
- PRATTE, Annie. “Émergence et implications sociales du tatouage au Japon pendant Edo : Étude de cas de *l’irebokuro* et de *l’horimono*”. Master thesis presented to the Faculté des Arts et des Sciences of the Université de Montréal. Montréal, 2007.
- SCREECH, Timon. “Obtaining images: art, production and display in Edo Japan”. Honolulu: University of Hawaii Press, 2012.
- SEIGLE, Cecilia Segawa. “Yoshiwara: The Glittering World of the Japanese Courtesan”. Honolulu: University of Hawaii Press, 1993.
- SUZUKI, Sadami. “Tanizaki Jun’ichirō as cultural critic”. In *Japan Review*, no.7. International Research Center for Japanese Studies, National Institute for Humanities, 1996. pp. 23-32.
- TANIZAKI, Junichiro. *Shisei (The Tattooer)*, in “Seven Japanese Tales”. Tokyo: Tuttle Publishing, 1967.
- TATTOO (catálogo). Musée du Quai Branly. Paris, 2014.