
As artes liberais e manuais japonesas do século XVI a partir da obra *Nihon Kyôkaishi*

The japanese's liberal and manual arts during the 16th century through the book Nihon Kyôkaishi

Joanes da Silva Rocha¹

Resumo: o objetivo deste artigo é analisar a descrição das artes liberais e manuais japonesas a partir da obra *Nihon kyôkaishi*, escrita pelo jesuíta e intérprete português João Rodrigues Tçuzu entre 1622-1633. Ao término, buscaremos apresentar como esses elementos técnicos e culturais contribuíram para a construção da imagem de uma “nação civilizada e avançada” nos documentos lusitanos enviados para a Europa. Para tal, estudaremos o contexto histórico japonês e as classificações das artes liberais e manuais, com especial enfoque em pintura, escultura, metalurgia, escrita e impressão.

Palavras-chaves: Artes liberais e manuais. Japão. *Nihon kyôkaishi*.

Abstract: this article aims to study the description of the Japanese's liberal and manual arts in the 16th century through the book *Nihon kyôkaishi* written by the Jesuit and interpreter João Rodrigues Tçuzu. In the end, we seek to present how these technical and cultural elements contributed to the Japanese's image as a “civilized and advanced nation” across the Lusitanian documents sent to Europe. Therefore, we will study the Japanese historical background and the classifications of the liberal and manual arts, especially concerning to the painting, sculpture, metallurgy, writing, and printing.

Keywords: Liberal and manual arts. Japan. *Nihon kyôkaishi*.

Introdução

Ainda que os europeus soubessem da existência de *Xipangu* por meio de Marco Polo, o primeiro contato físico entre os japoneses e os europeus ocorreu em setembro de 1543², quando dois comerciantes portugueses chegaram, a bordo de um junco chinês, a Tanegashima, ilha meridional de Kyûshû, na entrada da Baía de Kagoshima. Contudo, foi com a chegada do jesuíta Francisco Xavier, em 1549, que, efetivamente, as relações nipo-lusitanas tiveram início (SANSOM, 1987, p. 110; LIDIN, 2004, p. 1-3).

¹ Mestre em Teoria e História da Arquitetura pela Universidade de Brasília (PPG-FAU-UnB). Professor do Instituto de Ensino Superior Planalto e membro do Núcleo de Estudos Asiáticos da Universidade de Brasília (NEASIA-UnB), Brasília, DF, Brasil. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4841-9658>. E-mail: joanesrocha@gmail.com

² Alguns autores apresentam a data de 1542, pois seguem os textos *Tratado dos descobrimentos antigos e Modernos*, de António Galvão, e *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto. Todavia, todos são unânimes em apontar Tanegashima como o local do primeiro contato.



Segundo a historiografia japonesa, o momento da chegada dos portugueses ao Japão foi o *Sengoku-jidai* (1467-1568), ou “Período dos Estados Guerreiros”, período esse, marcado pela ausência do poder centralizador e unificador, pois o imperador rivalizava com os *daimyô*, os senhores locais, o que veio por fim a favorecer a presença lusitana no comércio da prata japonesa e da seda chinesa sob tutela dos *daimyô* de Kyûshû.

João Rodrigues nasceu em Sernancelhe, no norte de Portugal, e viajou para o Japão ainda jovem, em 1577. Ele recebeu treinamento como noviço nos assuntos de apologética para refutação do budismo, latim e japonês na década de 1580, na antiga província de Bungo, atual Ôita-ken. Depois disso, estudou teologia e filosofia em Nagasaki, e foi ordenado em Macau, em 1596.

Em meio a um turbulento período histórico, Rodrigues viu a derrota do *daimyô* cristão japonês Ôtomo Sôrin, foi o intérprete do Visitador-geral Alessandro Valignano e dos unificadores Toyotomi Hideyoshi e Tokugawa Ieyasu, recebendo o título de Tçuzu (do antigo termo *tsûji*, que significa intérprete). Orou sob a cruz dos 26 Mártires do Japão e trabalhou como Procurador de Nagasaki de 1598 até ser exilado para Macau, em 1610 (OKA, 2007, p. 160-161). Na China, trabalhou como o Procurador de Macau (*Iezusukai nihonkanku*, イエズス会日本管区) e esteve envolvido na Controvérsia dos Ritos Chineses de Mateo Ricci e Pedra Nestorian enquanto trabalhava. Rodrigues faleceu em Macau no ano de 1633, como relata a carta do Visitador de Macau, André Palmeiro, enviada a Roma em 4 de janeiro de 1634.

Originalmente, a obra *História da Igreja no Japão* (*Nihon kyôkaishi*, 日本教会史) seria composta de três partes. A primeira, uma introdução geral ao Japão e a seu povo em dez livros; a segunda relataria a missão da Igreja em si, tendo como balizas temporais o exercício dos jesuítas superiores no Japão, também em dez livros; e a terceira a respeito da China, Anam, Sião e Coreia, em quatro livros (RODRIGUES, 1973, p. 18). Todavia, até o momento, apenas os dois primeiros livros da primeira parte estão ao nosso dispor por meio de uma cópia feita em Macau por volta de 1740 e, atualmente, preservada no Palácio da Ajuda em Lisboa, Portugal.³

Em relação aos dois livros que sobreviveram ao tempo, os temas são os mais diversos. Rodrigues escreveu sobre geografia, com uma clara influência do texto *Geographia*, de Giovanni Magnini. Sobre a cidade, costumes da nobreza e do povo, governo, budismo, xintoísmo e escrita, dentre outros aspectos da cultura japonesa. Segundo Cooper S.J., o texto de Tçuzu foi influenciado pela metodologia e pelo pensamento de São Basílio, Cassiano, Cristóvão Clávio, Diogo do Couto, Josephus, João de Barros, Ptolomeu, Plínio, Estrabo e Marco Pólo, assim como Yamanoue Sôji, autor de *Yamanoue sôjiki* (*Escritos de Yamagami Soji*) e alguns discípulos do mestre Sen no Rikyû (TERAOKA, 1984, p. 132; RODRIGUES, 1973, p. 20)⁴.

³ MS Jesuítas na Ásia, 49-IV-53, ff. 1-181.

⁴ O presente artigo é o desdobramento do ensaio apresentado no simpósio temático “História do Oriente”, mediado pelo prof. dr. Antônio José Barbosa no IV Seminário dos Estudantes de História, Universidade de Brasília. Tratando-se de uma versão ampliada a partir de novas fontes e estudos durante intercâmbio em Kyôto, Japão, entre março/2016 e abril/2018.

As artes liberais e mecânicas

Desde a Grécia antiga, o ideal de formação humana, conforme a concepção homérica, ficou caracterizado por dois momentos distintos: a juventude, pautada pela arte do fazer, e a velhice, pautada pela arte do falar. Todavia, foi nas universidades europeias do período carolíngio que as artes liberais ganharam a divisão formal e construíram a base teórica da educação medieval: as sete artes liberais, divididas em *trivium* e *quadrivium*. O *trivium* concentrava o estudo do texto literário por meio de três ferramentas de linguagem pertinentes à mente (gramática, retórica e dialética); o *quadrivium* englobava o ensino do método científico por meio de quatro ferramentas relacionadas à matéria e à quantidade (aritmética, geometria, astronomia e música).

No tocante às artes manuais, ressaltamos a obra *Didascalion – A arte de ler*, de Hugo de Saint-Victor (1096-1141), que apresenta as sete artes manuais: lanifício, armadura, navegação, agricultura, caça, medicina e teatro. É importante ressaltar que todas as artes manuais eram compreendidas como imprescindíveis para o desenvolvimento da comunidade, todavia, não essencialmente necessárias para o desenvolvimento pessoal, pois o que está por trás dessa discussão é a separação entre o fazer para instrução pessoal (artes liberais) e o fazer por obrigação e sustento (artes manuais), isso porque, durante o medievo, o trabalho estava diretamente associado à punição e ao sofrimento após a queda de Adão. Como apresentado em Gênesis 3:17-19:

¹⁷ E a Adão disse: Porquanto destes ouvidos à voz de tua mulher, e comeste da árvore de que te ordenei, dizendo: Não comerás dela, maldita é a terra por causa de ti; com dor comerás dela todos os dias da tua vida.

¹⁸ Espinhos, e cardos também, te produzirá; e comerás a erva do campo.

¹⁹ No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; porquanto és pó e em pó te tornarás. (BÍBLIA, Gênesis 3:17-19, 1980)

Conseqüentemente, os termos “trabalhar, pesar e labor” estavam associados à “punição, fadiga e sofrimento”, considerados próprios aos servos e escravos. Ainda que o Japão não possuísse uma visão metafísica cristã do trabalho, a sociedade japonesa também estava dividida entre as classes sociais segundo atribuições. Durante o período Azuchi-Momoyama (1573-1603), os teóricos apresentam uma sociedade marcada pela família imperial, aristocracia e camponeses.

No período seguinte, Edo (1603-1868), o então vigente sistema sociopolítico conhecido como Tokugawa *bakufu* aplicou a divisão de classes sociais do confucionismo chinês conhecido como *shinôkôsho* (士農工商), que divide a sociedade em quatro grupos:⁵ os samurais (*bushi*, 武士), os agricultores (*nômin*, 農民), os artesãos (*shokunin*, 職人) e os comerciantes (*shônin*, 商人), sendo que os dois últimos grupos, artesãos e comerciantes, eram chamados de pessoas da cidade (*chônin*, 町人), pois era onde suas oficiais e locais de trabalho estavam.

De modo geral, compreendemos que a prática das artes liberais estava nas mãos da família imperial e aristocrática até o estabelecimento do Tokugawa *bakufu* e foi dividida com a classe militar – os samurais – a partir do início do século XVII. Já as artes manuais eram praticadas

⁵ Também conhecido como *shiminbyôdô* (四民平等).

pelos camponeses e depois artesãos e comerciantes. Sobre o assunto das artes liberais e mecânicas na construção de uma estrutura social, Tçuzu dedica parte significativa do segundo tomo da obra *Nihon kyôkaishi*.⁶ Segundo Rodrigues (1973, p. 299), os japoneses eram geniosos, laboriosos e possuíam quase todas as formas de arte liberal e mecânica imprescindíveis para uma vida social bem organizada e ele mesmo completa afirmando que qualquer um que visse essas obras não conseguiria deixar de admirar sua perfeição e a habilidade com que foram feitas. Sobre as artes, o autor chama a nossa atenção para a primeira divisão entre as “artes das ciências e letras” e as “artes militares”.

[...] eles chamam isso em geral em sua língua *bunbunidô*, que significava as duas artes da ciência ou letras, e das armas ou assuntos militares. Eles dizem que ambos são tão necessários para a nação assim como as duas rodas para um carrinho se mover ou as duas asas para um pássaro voar; se um dos pares estiver faltando, não é possível se mover (RODRIGUES 1973, p. 299).

A expressão *bunbunidô* (文武二道) é formada pelos ideogramas de “literatura, arte e cultura” (*bun*, 文) e “militar, cavalaria e armas” (*bu*, 武) seguidos pela expressão “dois caminhos” (*nidô*, 二道),⁷ mostrando que a formação do samurai não estava baseada apenas na maestria da arte da guerra, mas também no domínio das artes das ciências e letras, como ficou marcado na história pelo samurai Miyamoto Musashi em seu livro *Gorin no sho (Os cinco anais)* ao escrever que o verdadeiro samurai é aquele que compreende o caminho da espada e do pincel (MUSASHI, 1992, p. 44).

Como é marcado pela historiografia japonesa, os samurais e suas artes militares são definidos essencialmente por linhagem, não apenas da família central, mas também por meio de sua rede de afiliações por casamentos e adoções. Por conseguinte, não há uma subdivisão dentro da questão militar, pois se nasce samurai. Todavia, com relação às artes liberais das ciências e letras, Tçuzu nos apresenta dois subgrupos: *gei*, que são as artes praticas profissionalmente, ou seja, as artes mecânicas, e *nô* que são as artes liberais praticadas pelos membros da nobreza e pela elite militar como *hobby* ou refinamento cultural.

Para Rodrigues (1973, p. 300-301), as artes *gei* são:

1. Escrever ou ser escriba.
2. Entretenimento musical, como nos jogos e nas comédias.
3. Tocar pequenos instrumentos musicais, mais ou menos como tímpanos ou tablaturas.
4. Recitando histórias junto com uma certa dança, elas tiram muito prazer disso.

⁶ Os capítulos são: “Sobre a forma geral e as divisões das artes liberais e mecânicas” (日本の学芸と技芸一般、およびその区分につて), “Sobre as diversas artes mecânicas, primeiramente a pintura” (日本のいくつかの技芸について、まずその絵画について), “Sobre suas outras artes mecânicas no Japão” (日本の遊有するその他の技芸について) e “Sobre a arte liberal japonesa, primeiramente a letras” (日本の文学について、まず文字について).

⁷ A expressão *bunburyôdô* (文武両道) também pode ser empregada. Contudo, nesse caso, utiliza-se o *kanji* (両) que significa “ambos” ou “mútuo”.

5. Luta; isso é muito comum entre eles, e jovens nobres se engajam como um exercício de guerra.
6. A arte da esgrima.
7. Falar ou debater como profissão.

As artes *nô* são:

1. A arte de atirar com arco e flecha, um exercício militar e muito nobre entre eles; essa é a principal arte militar em toda a Ásia e na China, e entre os tártaros e coreanos.
2. O jogo de bola com a ponta do pé. Este é um jogo do palácio real e é jogado entre os grandes do reino chamado kuge: daí se espalhou para as pessoas comuns e até mesmo para os monges.
3. Escultura, uma atividade muito comum e nobre entre eles.
4. A arte de andar a cavalo.
5. A arte dos bons modos e costumes sociais do reino. Há vários livros escritos sobre isso e há uma família nobre na casa do kubô que oferece o mestre dessa arte e cerimônia.
6. Aritmética.
7. A arte de caçar e de atirar, praticada por todos os senhores, até o Senhor de Tenka⁸.
8. Certo tipo de poesia que muitas pessoas compõem conjuntamente sobre um tema ou verso, cada uma compondo seu verso de acordo com o verso anterior; entre os nobres, esta é uma arte muito comum e requer grande compreensão e julgamento.
9. Tocar instrumentos musicais usados pelos nobres, como flautas e outros.
10. O jogo em um tabuleiro, ou xadrez, do qual eles têm dois tipos. Há outro de 360 peças, metade delas brancas e metade pretas, com um tabuleiro do mesmo número de quadrados. Este é um jogo muito comum na China e no Japão entre os nobres. Pois é um certo tipo de batalha que requer grande julgamento⁹.

Em linhas gerais, notamos a existência de atribuições restritas a determinadas classes, todavia, é pertinente ressaltar também encontrarmos na lista de Tçuzu elementos presentes nos dois grupos, tais como tocar instrumentos musicais ou estudo das letras e oratória, sendo as atribuições diferenciadas apenas pelo objeto da atividade: a) se elas eram atividades exercidas como profissão e, conseqüentemente, vistas como inferiores, referindo-se às artes *gei*; b) ou se eram praticadas pela nobreza e senhores militares como refinamento cultural, referindo-se às artes *nô*.

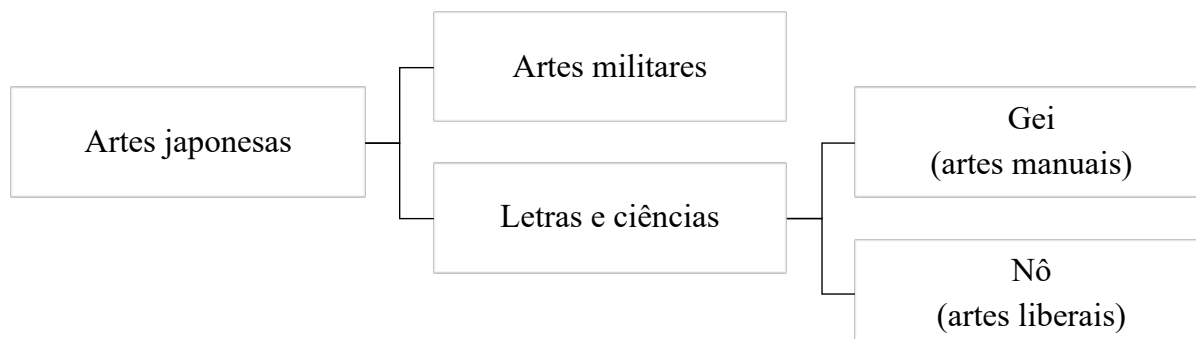
Rodrigues descreve as artes liberais e manuais do Japão em um texto corrido, saltado entre capítulos e muitas das vezes confuso, pois, diferente de um livro coeso e acabado, a obra *Nihon kyôkaishi* é a compilação e a aglutinação de capítulos e cartas escritos entre 1620, já

⁸ Senhor de Tenka, ou Imperador.

⁹ Rodrigues está se referindo ao jogo *go* (囲碁), importando da China durante o período Nara, mas que ganhou expressão ao longo do período Heian como aparece nos clássicos *Makura no sôshi* (枕草子) e *Genji monogatari* (源氏物語). (RODRIGUES, 1973, p. 300-301)

exilado em Macau, e sua morte, em 1633. Ou seja, a obra foi interrompida e não exatamente revisada e concluída. Não obstante, elaboramos o seguinte diagrama, que busca apresentar como Rodrigues dividiu as artes mecânicas e liberais japonesas.

Figura 1 – Hierarquia das artes japonesas na obra *Nihon kyôkaishi*.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Segundo Diniz (1998, p. 22), para assegurar a difusão da mensagem no Oriente cada província era obrigada a elaborar relatórios periódicos chamados “cartas anuais”, que, depois de recebidas e aprovadas, seriam impressas e divulgadas pelas outras províncias com o intuito de edificar e promover as ações da Companhia de Jesus. Como resultado, as informações circulavam em dois níveis, o privado e o público, que correspondiam às diferentes formas de expor o trabalho missionário, seus feitos e defeitos. E é justamente por meio desse prisma que devemos ler a obra *Nihon kyôkaishi*, que buscou apresentar o Japão aos europeus por meio da lógica europeia, de forma que notamos claramente como Tçuzu não buscou apenas a descrição das artes liberais e mecânicas japonesas, mas, também, traçou comparações e analogias às práticas da Europa antiga e medieval. Há, portanto, a busca constante de Rodrigues em encaixar o Japão e sua estrutura social dentro das definições europeias de civilidade e cultura.

Como o Japão possuía a mesma estratificação social entre os que sobreviviam por meio das artes manuais e aqueles que se deleitavam das artes liberais – que, em suma, caracterizam a própria monarquia –, Tçuzu e outros autores portugueses presentes no Oriente apresentavam o Japão do período Azuchi-Momoyama e a China da dinastia Ming como duas nações civilizadas e riquíssimas, em oposição aos bárbaros encontrados na África, América e parte da Índia, isso porque o Japão e a China possuíam uma delimitação geopolítica clara, estrutura hierárquica e sistemas de escrita e produção de conhecimento de forma sistemática. Por essas e outras razões, a pintura corporal indígena e africana era entendida como barbárie, aos moldes do *Βαρβαρῶν* de Tucídides, referindo-se aos não gregos que participaram da guerra do Peloponeso, e dos romanos para designar, dentre outras características, os incivilizados que não dominavam o latim (HARTOG, 2001, p. 56-57), ao passo que a pintura chinesa e japonesa nas paredes e sua escrita eram vistas como a marca da civilidade nas terras do Oriente. Para exemplificar tal argumentação, analisaremos a seguir a descrição das artes da pintura, escultura, metalurgia, escrita e impressão.

Pintura, escultura e metalurgia

De acordo com Tçuzu, a pintura japonesa pode ser dividida em três grupos. O estilo *iroe* (色絵), que, como o próprio nome indica, trata-se da “pintura colorida”, um estilo marcado por desenhos fortes e cores vivas. O segundo é o *sumie* (墨絵), desenhado com nanquim preto e, segundo o autor, os japoneses gostam desse estilo porque alimenta seu temperamento melancólico. O terceiro estilo, chamado *dei* (泥), é obtido pelo uso de ouro em pó e cola e, algumas vezes, é combinado com aquarela. Esse estilo poderia ser empregado em pinturas, caligrafia e revestimento de objetos juntamente com laca e, quando misturado com a prata, era chamado de *kingin'e* (金銀絵).

Ainda referente a esses três estilos, Tçuzu comenta que eles eram utilizados em ambientes diferentes, com propósitos diferentes. Por exemplo, os ambientes destinados a receber emissários ou reuniões importantes eram ricamente decorados com cores e ouro (*iroe* e *dei*); em contrapartida, os aposentos privativos eram geralmente decorados com pinturas em nanquim preto e buscavam a serenidade desejada (*sumie*). Os temas das pinturas estavam constantemente relacionados com as quatro estações e, com elas, sua fauna e flora, de tal modo que paisagens bucólicas e animais, especialmente aves e felinos, faziam parte dos temas preferidos pelos japoneses.

Para Rodrigues (1973, p. 303), “eles também são muito hábeis em pintar realisticamente todos os tipos de árvores, plantas, flores, pássaros e animais, bem como madeiras sombrias, montanhas e a água caindo de penhascos rochosos”. E isso tudo atiçava aquilo que Tçuzu interpretou por nostalgia, desejo pela solidão e melancolia (*yûshû*, 憂愁), algo que apenas os japoneses compreendem e almejam. Essa seria o *ethos* nipônico aos olhos do jesuíta, que por vezes se enveredou pelo campo da antropologia.

Os vasos e cerâmicas usados não são de ouro ou prata, [...] são de textura grosseira de porcelana e ferro, que não têm brilho ou decoração, e por causa de sua falta de brilho e beleza não geram um desejo natural de eles. No entanto, os japoneses têm esse temperamento melancólico e é o modo de pensar deles [...]. Por esta razão, apesar do fato de ser feito de barro, há objetos que podem custar dez mil, vinte mil ou trinta mil cruzados ou até mais. Algo que se outras pessoas ouvem isso, eles acham que é loucura e barbaridade (RODRIGUES, 1967, p. 590-591).

Acerca do *sumie*, em particular, Tçuzu comenta no capítulo “Forma especial de entretenimento com chá na casa *suki*” (数奇の家における茶に特別に招待する方法) que existem basicamente três tipos de pergaminhos, os *kakemono* (掛け物) ou *kakejiku* (掛け軸), utilizados na cerimônia do chá, o *cha no yu* (茶の湯), aqueles que apresentam somente caligrafia, os feitos inteiramente de pinturas, e uma terceira forma que emprega ambas (RODRIGUES, 1973, p. 289). No entanto, a função era a mesma, ornamentar o espaço interno e, como sugere o mestre do chá Sen no Rikyû, “O mais importante utensílio é o *kakemono*, pois é o aspecto do *cha no yu* que tanto o anfitrião como o convidado podem apreciar completamente” (Sen no Rikyû *apud* TANAKA, 1973, p. 10).

Figura 2 – Três tipos de kakejiku (掛け軸): só escrita (esquerda), só pintura (centro) e mista (direita)



Fonte: Disponível em: <http://tofad.fr/wp-content/uploads/2013/06/kak%C3%A9mono-d%C3%A9c06.jpg>;
http://www.darek-japan.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=43;
<http://japanese-tea-ceremony.net/images/gasan.jpg>. Acessos em: 8 nov. 2015 (respectivamente). Acesso em: 12 abr. 2018.

Se, por um lado, Tçuzu relata que as pinturas japonesas de fauna, flora e espaços urbanos fossem belíssimas, por outro ele comenta que a capacidade dos japoneses de desenhar pessoas era extremamente limitada. Em verdade, os europeus também tinham as mesmas dificuldades em representar figuras humanas até os estudos do Renascimento sobre a técnica do escorço e o uso da perspectiva e do ponto de fuga, razão pela qual a própria historiografia japonesa indica que a arte europeia veio a despertar grande desejo juntos aos japoneses que estudavam nos colégios lusitanos.

Tçuzu continua a descrição dizendo que os japoneses não penduravam carpetes ou cortinas como os europeus, ao contrário, eles pintavam suas paredes e portas,¹⁰ assim como utilizavam anteparos feitos com seis ou oito painéis que podem ser dobrados para dividir os ambientes, os *byôbu*. O *byôbu* apresentado a seguir descreve a chegada dos portugueses ao Japão; nessa obra podemos notar os trajes, animais e objetos que os lusitanos introduziram na Terra do Sol Nascente¹¹.

¹⁰ Referindo-se às portas de correr de papel *shôji*.

¹¹ Vide: PINTO, Maria Helena Mendes. *Biombos Namban*. Lisboa: Museu nacional de Arte Antiga, 1988; YOSHITOMO Okamoto. *The Namban Art of Japan*. New York/Tokyo: Weatherhill/ Heibonsha, 1972.

Figura 3 – *Namban Byôbu*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Fonte: Disponível em: http://www.discoverbaroqueart.org/database_item.php?id=object;BAR;pt;Mus11_A;28;pt&cp. Acesso em: 9 jul. 2018.

Se na pintura de humanos os japoneses ainda não se comparavam aos europeus, na arte de esculpir eles já se demonstrava muito habilidosos, como afirma Tçuzu: “Eles têm estátuas tão grandes em seus templos que um homem de pé sobre o ombro de outro não pode tocar sua orelha [da estátua] com a mão.” Em seguida, ele comenta que “Eles dizem que poderiam fazer todo o corpo [de uma estátua] se tiverem apenas um pequeno pedaço de um dedo, porque eles têm todas as proporções trabalhadas” (RODRIGUES, 1973, p. 306).

Referente aos objetos de ouro e prata, Tçuzu defende que eles eram superiores aos chineses e a qualquer outra nação do Oriente e que as famílias tradicionais, leia-se, linhagens ininterruptas por mais de um século, estavam em Miyako a serviço dos *shôguns* e do imperador. Segundo Hashimoto (2002, p. 39), esse modo de manutenção do sistema de sucessão familiar e sucessão ininterrupta é o *iemoto* (家元), um sistema que ganhou força durante o *Tokugawa bakufu* e foi baseado na passagem da liderança do pai para o filho mais velho, cabendo aos filhos mais novos e genros formar as famílias secundárias que apoiariam a família principal, originando após gerações uma complexa relação familiar sob a direção de uma família central (KOREN, 1994, p. 16; TANAKA, 1973, p. 52).

Esse conceito permite, ademais, que examinemos como a sociedade japonesa estava estruturada na época de Rodrigues, de forma que não há como discordar de Masahide (2006, p. 373-376) ao dizer que *iemoto* é uma das bases mais importantes para entender o início da Idade Moderna no Japão, pois o sistema em questão serviu tanto para a estrutura administrativa da classe guerreira (*bushi*) quanto para a delimitação dos papéis sociais e econômicos da população que se organizava segundo as “casas de ocupação” (*kagyô*)¹² que, aos olhos dos jesuítas no Japão, eram similares às guildas medievais da Europa.

¹² “O sistema de casas fomentava nestes membros uma consciência crescente por si mesmos como indivíduos: não como entidades livres e independentes, mas, sim, como membros discretos de uma casa particular. Como resultado, a percepção individual sobre si mesmo foi moldada pelo duplo papel da casa como uma unidade de organização social” (BITÔ, 2006, p. 373-376).

Contudo, é importante ressaltar que, mesmo dentro das famílias, assim como entre as famílias, havia uma disputa constante para receber os títulos honorários. No caso do chá, Tçuzu aponta que os grandes mestres poderiam ser chamados de *suki no oshô*, aos moldes do *zenshû* (RODRIGUES, 1973, p. 282). E mais, ele nos informa que era comum em Miyako que um determinado candidato ao título escrevesse um grande letreiro e colocasse na frente da sua loja, apresentando-se como o melhor fabricante de determinado produto. Dessa forma, desafiava a qualquer um que duvidasse e que o desafiante trouxesse sua obra para comparação. Após certo tempo, havendo ou não desafiantes, ele trocava por outra placa afirmando ser o melhor da cidade e, em muitos casos, o melhor do Japão.

Entretanto, os níveis mais altos de honraria estavam reservados para aqueles mestres com reconhecimento da casa imperial ou shôgunal que oferecia o título máximo de uma determinada habilidade: o *Tenka ichi* (天下一), ou o “primeiro abaixo do céu” (RODRIGUES, 1973, p. 248).

A escrita e a impressão

Além de autor da obra *Nihon kyôkaishi*, João Rodrigues também é autor do livro *Arte da lingoa de Iapam* (*Nihon daibunten*, 日本大文典), primeira gramática do idioma japonês em língua europeia, português, no caso. Então, quando se trata do estudo da escrita e do idioma, Rodrigues demonstra ser uma das fontes mais confiáveis, isso porque, diferente de outros missionários famosos, como Francisco Xavier, Luís Fróis ou mesmo Alessandro Valignano, que receberam educação formal na Europa antes de ir para o Japão, Tçuzu foi instruído durante sua adolescência em japonês no colégio de Kyûshû, no Japão.¹³

Inicialmente, Rodrigues apresenta que as letras japonesas vieram da China e que os ideogramas (*kanjis*) se espalharam por toda a Ásia Oriental e eram utilizados na Coreia¹⁴, Japão, Luchu e Cauchi e em outras nações que estavam nas franjas da civilização chinesa. Interessava-lhe precisar que os ideogramas eram escritos em blocos, como os hieróglifos do norte da África, e não formavam uma escrita contínua. Contudo, eram igualmente diferentes dos hieróglifos porque não possuíam animais ou representações pictóricas. Tçuzu completa: “Também é espantoso que eles sejam aprendidos sem grandes dificuldades e sejam comumente usados em todo o reino, tanto em romances como em cartas e tudo mais” (RODRIGUES, 1973, p. 316).

Ainda acerca dos ideogramas, Rodrigues explica que o Japão os importou da China pela Coreia durante o décimo-quinto ou vigésimo ano do regime do décimo sexto imperador do Japão, chamado Ôjin, e que os chineses os haviam desenvolvido há mais de 3.900 anos antes de seu tempo (1622) e que isso fora apenas cem anos após a confusão das línguas na Torre de Babel. Em outras palavras, segundo a tradição cristã, ele defende que o chinês é uma das línguas primitivas mais antigas no pós-dilúvio.

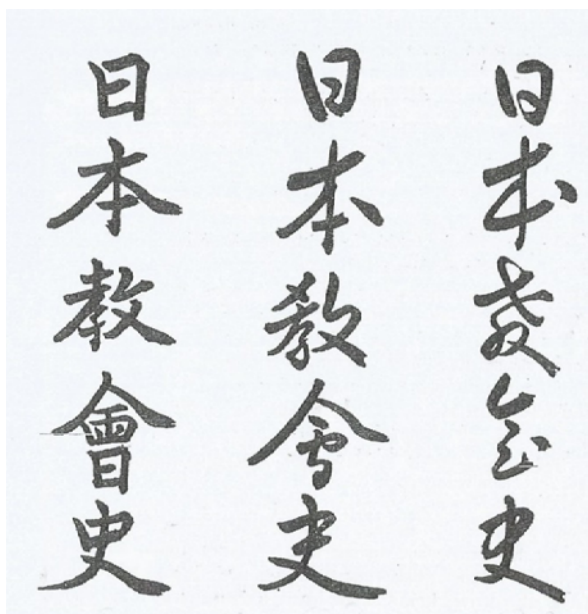
¹³ Cabe ressaltar que os contemporâneos de Rodrigues relatam que ele compreendia japonês melhor que latim e, em alguns momentos, melhor que o próprio português.

¹⁴ Antes do estabelecimento do atual alfabeto coreano *hangul* (한글), introduzido pelo rei Sejong no século XV, a Coreia também utilizava os ideogramas chineses. Apesar do *hangul* já ser utilizado em diversos documentos na época de Tçuzu, ele não faz menção ao sistema.

Ele mesmo continua no parágrafo seguinte descrevendo que os caracteres foram introduzidos na China pelo grande Fu Hsi (Fukki, em japonês), regente de uma das nove tribos que fundaram a China e um dos três grandes fundadores da cultura sina, *Sānhuáng* (三皇).¹⁵ Hoje, a história desde os três reis fundadores é lida como parte de uma fundação mitológica, tal como os irmãos Remo e Rômulo, amamentados por uma loba, ou Izanami e Izanagi, que construíram o arquipélago japonês com uma lança sagrada.

Retornando ao tema da escrita, Tçuzu relata que os japoneses escrevem de cima para baixo e da direita para esquerda, assim como expressa sua supressa ao dizer que eles podem escrever com poucos caracteres o que nós gastamos longas frases para escrever. O jesuíta Luís Frois (1993, p. 138), autor do primeiro livro sobre o Japão e um das principais referências de Tçuzu acerca do assunto, também fez uma breve referência ao sistema de escrita do japonês: “Nós escrevemos com vinte e duas letras; eles, com quarenta e oito no *abc* de *cana* [referindo-se ao *hiragana* e ao *katakana*] e com infinitos caracteres em diversas letras [referindo-se aos *kanjis*]”. Ainda em relação à escrita, Rodrigues apresenta as três formas pela qual o idioma pode ser escrito:

Figura 4 – As três formas de escrita: *shin*, *gyô* e *sô*



Fonte: RODRIGUES, 1973, p. 326.

Da esquerda para direita, o primeiro é o estilo *shin*, ou *chen*, que é a forma mais rígida de escrever.¹⁶ Segundo Tçuzu, ela é a letra utilizada em livros e documentos oficiais devido a suas linhas bem definidas e de fácil compreensão. O segundo estilo é o *gyô*, ou *hsing*, que significa “caminhada”; esse estilo é um pouco mais livre que o *shin* e geralmente é utilizado por poetas e em cartas. O terceiro e último é o estilo *sô*, ou *ts'ao*, que é o mais fluido dos três e, de fato, o mais

¹⁵ Os outros dois são Shen Nung (Shinno, em japonês) e Huang Ti (Kôtei, em japonês).

¹⁶ A propósito é preciso esclarecer aos estudantes de idiomas orientais que o quarto ideograma do estilo *shin* é *kanji* (會), que é a forma arcaica do atual *kanji* (会). Esse formato arcaico pode ser encontrado em textos antigos anteriores à simplificação (*Jiǎntǐzì*, 简体字) ou em textos contemporâneos de Taiwan, Hong Kong e Macau, que ainda utilizam a forma tradicional (*Fántǐzì*, 繁体字).

utilizado pelos japoneses por ser o mais rápido de ser escrito. Todavia, como nos lembra o autor, “se uma pessoa não é bem versada neste estilo [sô], ele pode muitas vezes falhar em reconhecer uma letra, porque ela tem pouca semelhança com sua forma original” (RODRIGUES, 1973, p. 326).

De acordo com Rodrigues (1973, p. 332), o papel foi desenvolvido na China antes de qualquer outra nação durante a dinastia Han, 1.800 anos antes de sua época (1622), substituindo os rolos feitos de bambu. Aproximadamente 150 anos após o papel ser encetado, a China, a Coreia e o Japão já possuíam a técnica de impressão por blocos de madeira.

Tçuzu nos apresenta três formas de impressão: a primeira era a produção de um único bloco contendo toda a informação desejada que, após molhado no nanquim, imprimia uma folha inteira de uma única vez; a segunda forma era a produção dos caracteres em blocos individuais, da mesma forma como fazemos com nossas letras do alfabeto; um terceiro métodos era similar ao primeiro, mas, no lugar de criar em alto-relevo na peça de madeira se fazia em baixo-relevo.

Segundo Rodrigues (1973, p. 337), “Esses blocos pertencem à pessoa que ordenou que eles fossem feitos, então, ela pode imprimir quantas vezes e quantas cópias quiser durante muito tempo”. Tais livros e documentos impressos poderiam ser utilizados para estudo nos monastérios zen-budistas frequentados pelos filhos dos nobres e senhores locais, o que Tçuzu comparou às universidades da Europa¹⁷. Contudo, como esses monastérios ensinavam por meio de texto budistas, Tçuzu chamava esses jovens aprendizes de “filhos do demônio”, pois eram ensinados a rejeitar e opor-se aos colégios dos jesuítas e ao cristianismo.¹⁸

Considerações finais

Como um homem de seu tempo, notamos a forma como Tçuzu buscou encontrar e encaixar a sociedade japonesa dentro dos padrões europeus para as artes liberais e manuais. Todavia, se por um lado as artes manuais eram entendidas como inferiores às artes liberais tanto na Europa quanto na Ásia, por outro lado notamos como o Japão possuía suas próprias especificidades e nuances, pois, como apresentamos anteriormente, os líderes militares adotaram não apenas a espada, mas a pena como um mecanismo de afirmação social e, após o período Edo, como elemento intrínseco do “ser” samurai.

Estudamos também a riqueza com que Tçuzu aborda os assuntos das artes liberais a partir de seus estudos e experiência como intérprete, assegurando ser o Japão uma das nações mais avançadas com quem os lusitanos tiveram contato, em oposição direta aos locais onde acreditavam poder encontrar apenas as artes manuais, reafirmando o discurso do próprio Francisco Xavier a respeito da “avançada” cultura nipônica, que, apesar de composta de pecadores confessos ao budismo, a mensagem do cristianismo se espalharia rapidamente pelo arquipélago porque eles já possuíam um “rei” e um idioma escrito.

¹⁷ O monastério mais famoso era o de Ashikaga, na região de Shimôsa.

¹⁸ Não confundir com as *terakoya* (寺子屋) que se popularizaram durante o período Edo e eram colégio voltados para educação das crianças.

Referências

- BÍBLIA. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980.
- BITÔ, Masahide. Thought and religion, 1550-1700. In: HALL, John W. (org.). *The Cambridge history of Japan*. Cambridge: Cambridge University, 2006. (Early Modern Japan, v. 4). p. 373-376. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521223553.009>
- BOXER, Charles Ralph. *Portuguese merchants and missionaries in feudal Japan, 1543-1640*. Aldershot: Variorum, 1986.
- COOPER, Michael. *They came to Japan: an anthology of European reports on Japan, 1543-1640*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies of the University of Michigan, 1995. <https://doi.org/10.3998/mpub.18769>
- COSTA, João Paulo Oliveira e. *O Japão e o Cristianismo no século XVI*. Lisboa: Sociedade Histórica da Independência de Portugal, 1999.
- DINIZ, Sofia Isabel Plácido dos Santos. *A arquitetura da companhia de Jesus no Japão: a criação de um espaço religioso cristão no Japão dos séculos XVI e XVII*. 1998. Dissertação (Mestrado em História dos Descobrimentos e da Expansão Portuguesa) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998.
- ELISONAS, Jurgis. Christianity and the daimyô. In: HALL, John W. (org.). *The Cambridge history of Japan*. Cambridge: Cambridge University, 2006. (Early Modern Japan, v. 4). p. 301-372. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521223553.008>
- FRÓIS, Luís. *História de Japam*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1976-1984. v. 3.
- FRÓIS, Luís. *Tratado em que se contém muito sucinta e abreviadamente algumas contradições e diferenças de costumes entre a gente de Europa e esta província de Japão*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1993.
- HARTOG, François. *A história de Homero a Santo Agostinho*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- LEÃO, Jorge Henrique Cardoso. *A arte de evangelizar: jesuítas, dojokus e mediações culturais no Japão (1549-1587)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2010.
- LIDIN, Olof G. *Tanegashima: the arrival of Europe in Japan*. Copenhagen: NIAS, 2004. <https://doi.org/10.4324/9780203479575>
- MATSUDA, Kiichi. *Nanban no bateren (南蛮のバテレン)*. Tôkyô: Chôbunsha, 1991.
- MATSUDA, Kiichi. *Relations between Portugal and Japan*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1965.
- MIKI, Seiichirô. *Teppô to sono jidai (鉄砲とその時代)*. Tôkyô: Yoshikawakô Bunkan, 2012.
- MUSASHI, Miyamoto. *Gorin no sho: o livro dos cinco elementos*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1992.
- MURAI, Sanae. *Kirishitan kinsei to minshû no shûkyô (キリシタン禁制と民衆の宗教)*. Tôkyô: Yamakawa Shuppansha, 2002.
- OKA, Mihoko. A memorandum by Tçuzu Rodrigues: The office of Procurator and Trade by the Jesuits in Japan. *Bulletin of Portuguese: Japanese Studies*, Lison, v. 13 p. 81-102, Dec. 2006.

OKA, Mihoko. Iezusukai Nihonbôeki no kyo to jitsu – “Nihon purokuradôru oboegaki” no shôkai (イエズス会日本貿易の虚と実—「日本プロクラドール覚書」の紹介). *Tôkyôdaigaku Shiryôhensan-sho Kenkyûkiyô* (東京大学史料編纂所研究紀要), n. 17, p. 146-162, 2007.

PAINE, Robert Treat; SOPER, Alexander. *The art and architecture of Japan*. New Haven: Yale University, 1958.

RODIGUES, João. *Nihon daibunten* (日本大文典). Tôkyô: Bunka Shobô Hakubunsha, 1969.

RODIGUES, João. *Nihon Kyôkaishi (Jô)* (日本教会史・上). Tôkyô: Iwanamishoten, 1967. (Daikôkaijidai Sôsho, IX).

RODIGUES, João. *This island of Japan*. Tradução Michael Cooper. Tôkyô: Kodansha International, 1973.

SANSOM, George Bailey. *The Western world and Japan: a study in the interaction of European and Asiatic cultures*. Tokyo: Charles e Tuttle Company, 1987.

TANAKA, Sen'ô The tea ceremony. Tôkyô: Kodansha International, 1973.

TERAOKA, Miyoko. *The Japanese tea ceremony and Christianity: the influence each had upon the other during the most important period in the development of the tea ceremony - the Christian century in Japan (1549-1650)*. 1984. Dissertation (Master in History) – Department of Asian Studies, Seton Hall University, New Jersey, 1984.

Recebido em: 3/9/2018.

Aprovado em: 29/3/2019.

Joanes da Silva Rocha

Universidade de Brasília, Núcleo de Estudos Asiáticos;

Instituição: Instituto de Ensino Superior Planalto (IESPLAN)

Endereço Postal: SEPS Q 708/908 - Asa Sul, Brasília – DF.

CEP: 70390-079