

O coração da flor

(*Hana-no-kokoro*)

Patrícia Pavas*

I. Jardim

1.1. Jardim florido

O livro *O Jardim Japonês*, de Ana Suzuki, conta a história de uma família de imigrantes que chega ao Brasil por volta de 1929. A narrativa começa décadas depois, num período indeterminado, e se desenvolve a partir do ponto de vista do patriarca Yoneda. Ele e Hana formam um casal amoroso que só realmente se desloca de sua visão oriental quando é surpreendido pelo nascimento da filha Namie.

Quando recebe a notícia de que vai ser pai aos sessenta anos, Yoneda sente o impacto da passagem do tempo e conscientiza de que sua terra adotiva, o Brasil, será a sua morada final. Diante disso, ele resolve construir um jardim. Essa construção se mostra como a projeção sobre o ambiente de algo que o protagonista sente: o resumo ou finalização de seu trajeto de vida. E como uma imagem de síntese, o jardim abrange o começo e o fim, é por isso que Yoneda exclama quando a obra está pronta: “*Seu jardim trabalho predileto de toda minha vida, lugar mais importante depois de minha residência. Quando morrer, queria ser enterrado nele*”(Suzuki 92).

Mas o que Yoneda pretende com essa pequena paisagem não é apenas a afirmação de algo pessoal, ele quer estabelecer a correspondência de sua identidade com as leis da natureza, como prega o Zen-budismo¹. O protagonista pede ajuda de um especialista, ele próprio não poderia fazer uma obra que é um verdadeiro microcosmo. O personagem encarregado da construção, Kawamura, explica como a escolha e organização dos elementos obedecem à regras zen da *Ikebana*:

*Patrícia Pavas é jornalista e doutoranda em Literatura na Ufal. Como orientalista junguiana, desenvolveu uma dissertação e diversos ensaios sobre as relações entre literatura e as filosofias taoísta, budista e hindu. Atualmente faz tese sobre a manifestação da sombra do herói em obras contemporâneas. É membro do AION- Grupo Junguiano de Estudos Literários.

¹.Zen-budismo: faz parte da escola Mahayana do Budismo. Ele prega o desapego com relação às palavras (campo da consciência), a iluminação súbita (*satori*) e o Vazio (toda ação movida pelo Self). O Zen, como o Budismo em geral, prega a unicidade entre o ser humano, a natureza selvagem e o universo. Esses três elementos são encarados como partes diferentes de uma mesma coisa: a mente universal (soma de todas as mentes ou inconsciente coletivo, na linguagem junguiana).

Posto que não fosse utilizar girassol nem sangue-de-adão, era certo que teria que plantar muitas flores. Pois então que evocassem ikebana, a arte do arranjo floral japonês. Arranjos vivos, implantados na paisagem (Suzuki 11).

A *Ikebana* foi muito apreciada pelos samurais e ainda hoje é preservada no Japão. Essa arte tem como base o diálogo entre natureza/ ser humano/ universo, no qual fica implícito a relação de identidade entre as três partes:

No Princípio do Três o indivíduo se 'posiciona' a si próprio e ao mesmo tempo ao outro — pois o coração da flor, o coração do homem e o coração do Universo são uma coisa só. O homem vive em comunhão essencial com a planta, assim como o Universo inteiro. Ele é o veículo do espiritual assim como do terreno, e tudo forma a inquebrantável tríade na unidade (Herrigel 49).

Yoneda enfatiza primeiro a interação homem/ natureza, salientando o sistema de troca entre ambos, como demonstra no seguinte trecho: “Ora, se a natureza lhe podia conceder um bebê temporão, por que não poderia, ele mesmo, conceder-se um jardim temporão?” (Suzuki 9). A idéia do protagonista é de retribuição, a natureza lhe proporciona um filho e ele agradece com outros filhos (plantas cultivadas).

Mesmo quando Yoneda se detém apenas no eixo homem/natureza, a dimensão espiritual fica evidente, pois existe um sentido subjacente entre cultivar e cultuar, de acordo Adolpho Crippa:

Cultivar é um gesto profundamente humano quanto o de cultuar. Há um culto imerso no gesto de cultivar, da mesma maneira que todo gesto de cultuar manifesta o cultivo de alguma coisa. Cuidar, pastorear, cultivar, cultuar, são idênticos entre si. Trata-se sempre do homem reclinado sobre as coisas, sobre si mesmo, sobre suas significações últimas, adequando e moldando o mundo às formas que se constituem em seu espírito imaginativo e criador (Crippa 182).

O agricultor aparece como um ser essencialmente reflexivo, pois a terra é o seu espelho. É exatamente esse tipo de interação que prega o Zen-Budismo: a harmonia completa entre seres que são diferentes entre si, mas indistinguíveis quando combinados, pois formam um organismo perfeito onde nada pode ser retirado

sem que haja um prejuízo na estrutura geral. Ao fazer isso, o ser humano repete a própria estrutura do universo (macrocosmo) o terceiro elemento da tríade na arte do arranjo floral. Quando se debruça sobre a construção de um jardim japonês, Yoneda está “...adequando e moldando o mundo...” (Suzuki 182) conforme as formas pré-determinadas das verdades budistas.

A preocupação de cultivar a terra como cultivar a si mesmo aparece em diversas passagens; ao fazer um balanço de sua vida, Yoneda coloca o culto à terra como uma de suas maiores realizações: “Suas plantações carpentavam um trato enorme de terra, cobrindo de amor e verde o chão que era seu e de seus filhos” (Suzuki 23). Na verdade, a conclusão do protagonista é a mesma que chega L. Herrigel quando fala do trabalho do estudante na *Ikebana*: “Ele deu às flores uma nova forma viva, uma nova composição. E, assim, sem querer, imprimiu essa forma ao mesmo tempo dentro e fora de si” (Herrigel 73). Nesse sentido, Yoneda e a paisagem formam um todo indivisível, um caso de projeção em que o sujeito se vê refletido no objeto², cada elemento do jardim — pedra, planta e água — representa um aspecto de sua psiquê. Para que essa noção unicista da realidade pudesse ser manifestada da melhor maneira possível, ele dá ordens expressas a Kawamura:

... incumbiu-o de construir o seu [jardim], com todas as pedras e rochedos que fossem necessários à criação de uma cachoeira, um lago, uma ilha, uma ponte, enfim, de tudo o que pudesse compor uma linda paisagem em miniatura (Suzuki 9).

Para entender o que está por trás dessa escolha é preciso observar a simbologia dos elementos. As pedras e rochedos formam um contraste com a cachoeira, enquanto a ilha se contrapõe à ponte. O protagonista mostra uma especial atenção para esse último aspecto: “Yoneda sabia que as pedras, mais do que as flores, teriam importância no seu jardim. Confessou desejar que cada uma representasse um filho ou antepassado seu” (Suzuki 10). A pedra indica os rastros no caminho, as direções que o ser humano tomou ao longo de sua vida. Quando dispostas na horizontal, evocam o princípio feminino, imutável, chamado *yin*. E quando verticais, caso dos rochedos, indicam o poder do princípio *yang*, masculino. A conjunção das pedras e rochedos guarda analogia com o ato sexual e seu poder de reprodução.

²Esse estado específico de identificação não pode ser caracterizado como participação mística porque o adepto não regride até o inconsciente, ele está cômico da separação de um (sujeito) e de outro (objeto). Ele se eleva até o plano da supraconsciência, *satori*, unindo os aspectos contrários — internos e externos — através do símbolo de Buda (uma imagem do Self).

A cachoeira representa a dinamicidade, o princípio ativo, enquanto o lago é a parte passiva do mesmo elemento. A ilha remete à idéia de isolamento; e a ponte, obviamente, à questão da comunicação entre dois lados opostos. Chevalier e Gheerbrant falam do aspecto sagrado da ilha:

A ilha é, assim, um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita, pois que apresenta um valor sacral concentrado. A noção se aproxima sob esse aspecto das noções de templo e santuário. A ilha é simbolicamente um lugar de eleição, silêncio e de paz, em meio à ignorância e à agitação do mundo profano (Chevalier e Gheerbrant 501).

Do ponto de vista psicológico essa relação ser humano/ paisagem significa uma união dos aspectos opostos e complementares, sejam eles superiores (racionais) e inferiores (irracionais), ativos e passivos, etc. Trata-se, em suma, da projeção sobre o ambiente do processo de individuação³ do personagem, já que a pequena paisagem também é uma paisagem mental.

E o jardim não deveria constitui-se em um espaço decorativo, intocável, Yoneda pede ao construtor uma *“Miniatura grande — explicou. — Quero andar dentro da paisagem”* (Suzuki 9). É interessante frisar os múltiplos significados de andar sobre a paisagem. Em primeiro lugar, enfatiza a dominação do ser humano (consciência) sobre a terra (inconsciente, símbolo da grande mãe), como também uma confirmação de posse (a pegada corresponderia a uma assinatura). Há também a indicação de andar como um processo de encurtar distâncias e/ou de unir os contrários. No sentido oriental, andar no jardim equivale a um ato de contemplação da natureza em que o ser humano se sente vinculado com o todo (o universo, ou, na linguagem junguiana, conectado com o *Self*).

No livro, *Símbolos da Transformação*, Jung fala do papel fecundante do ato de pisar: *“O pé e o ato de pisar têm significado gerador, isto é, a reentrada no ventre materno...”* (Jung 305). Nessa perspectiva, andar sobre a terra e cultivar são sinônimos. O ato de cultivar representa algo extremamente importante para o ser humano, principalmente para Yoneda que é agricultor. Arar significa não só a conquista da natureza selvagem e, conseqüentemente, a imposição da vontade humana; em seu sentido simbólico, este ato adquire uma dimensão biológica: a terra surge como uma analogia para o

³Individuação: processo psicológico de crescimento psíquico, através da exploração e integração dos elementos opostos da psique por meio da ativação do *Self*.

ato de criar um filho. É por isso que Yoneda insiste, sobretudo, na associação entre o jardim e Namie: *“Sete meses! - pediu Yoneda - Quero inaugurar jardim junto com nascimento do meu filho!”* (Suzuki 12). Não só o protagonista estabelece essa ligação, os vizinhos também enfatizam o duplo nascimento: *“Alguns vizinhos vinham de vez em quando ver o jardim e aproveitavam para dar uma espiada na indiscreta barriga de Hana”* (Suzuki 18). O narrador demonstra que Kawamura, como japonês tradicional, tinha uma idéia bastante clara dessa série de correspondências:

Pelas especificações do cliente, e pelo tamanho da área reservada para o jardim, Kawamura compreendeu que estaria ocupado por muito tempo, talvez por nove meses, como na gestação de um ser humano (Suzuki 10).

1.1.2. Namie e o ipê

Para coroar o seu jardim, Yoneda escolheu uma árvore em especial que acompanharia o desenvolvimento de Namie: *“Cerejeira cresce junto com menina, e eu tira fotografia de dois crescendo juntos, sempre”* (Suzuki 17). Essa planta é muito reverenciada no Japão durante a primavera por sua floração abundante e pela evocação do atributo da força:

Dizia-se, então, que ‘assim como a flor de cerejeira se desfolha antes que suas pétalas murchem, o guerreiro prefere morrer a suportar a mínima desonra’.

Preferia morrer, e morria mesmo. Num gesto consagrado pelas leis e costumes do país, ele tomava de um punhal e cerimoniosamente rasgava o próprio ventre, na presença de testemunhas.

Era o haraquiri, a sangrenta libertação da alma em busca da dignidade perdida (Suzuki 20).

A idealização de Yoneda mostra a sua filha como uma pequena guerreira diante da vida, totalmente baseada em suas raízes nipônicas. Mas os seus planos de fundir Namie e a alma do samurai — representada pela cerejeira — foram interrompidos por uma recusa da própria natureza:

Nenhuma planta morrerá ali. Nenhuma, a não ser a cerejeira. E foi uma pena, não somente porque Yoneda pretendesse combinar o

crescimento dela com o crescimento de Namie, mas porque ela representava, no conjunto dos vegetais, o espírito do samurai (Suzuki 19).

Acuado por esse imprevisto, o protagonista resolve plantar uma árvore brasileira, ele substituiu a cerejeira pelo ipê-amarelo. Não se trata de uma simples troca de árvores, há uma simbologia bastante significativa nisso. Quando Yoneda escolhe o ipê para representar a sua filha, ele está admitindo para si mesmo a cultura do país adotivo. O especialista em jardins, Kawamura, não gosta dessa substituição. Como japonês tradicional, ele reclama que ipê não é adequado para um jardim oriental. No entanto, Yoneda explica “...eu gosta amarelo, que vai crescer junto com minha filha”(Suzuki 22).

A nova associação produziu sucesso, Namie e o ipê se desenvolviam lado a lado, um refletindo o outro: “*Namie cresceu junto com o ipê - com a mesma vida e beleza. Inclusive, quando ele precisou de um inseticida, ela também se havia infestado de piolhos na escola*”(Suzuki 69). Mas a abertura para a cultura brasileira tinha limites para Yoneda, ele não tolerou a pressão externa, via Namie, para avançar mais. Nesse ponto, ele considerava um defeito de sua filha tentar lhe dar algo que não lhe pertencia. Essa imposição ele associou a um ipê “nu”:

Um ipê nem sempre se apresenta furtivamente florido. Nem ela, tampouco, era o tempo todo um motivo de alegria. Algumas professoras chatas metiam-lhe na cabeça a idéia de que deveria abrasileirar seu pai (Suzuki 69).

Os seus limites de aceitação de elementos diferentes de sua cultura nativa, no entanto, seriam bastante alargados, desta vez pelo amor de Namie por um mestiço, Beto Kawamura, um brasileiro com sangue italiano e japonês. Yoneda não recebeu a notícia do namoro com satisfação, mas mudou de idéia quando Beto foi visitar a sua família pela primeira vez:

De repente o moço percebeu o jardim. Visitante algum jamais se perdera numa contemplação igual, tão serena, tão inteira. Por um instante, Yoneda chegou a temer que ele se diluísse na paisagem, como pássaro distraído numa bruma fatal (Suzuki 112).

Apesar de ter um toque sinistro na sua impressão de Beto Kawamura — uma previsão de sua morte prematura — Yoneda se mostra surpreso pela atitude

de contemplação que aquele estranho apresenta frente ao jardim. Mais adiante, ele compara o seu futuro genro com as forças da natureza: “Beto Kawamura, porém, fazia pensar num rio, com sua fluidez contínua e inesgotável, ou num mar, ilimitado” (Suzuki 114). Por essa passagem, percebe-se que Yoneda apreende o jovem como um complexo de forças em movimento, análogo à correnteza. Em paralelo, a fusão Beto/mar ilimitado mostra que Yoneda projeta sobre ele tudo que é desconhecido e pode ser desbravado — pois o mar é navegável.

E as comparações não param por aí, Yoneda completa o impacto de Beto Kawamura denominando-o de “Anjo, estrela, palhaço, terremoto, flor. *Ai-no-ko!*” (Suzuki 114). Essa parte merece ser analisada detalhadamente para que seja possível uma visão geral da projeção de Yoneda sobre o outro. Os anjos são intermediários entre Deus — ou uma imagem equivalente a este, como Buda⁴ — e os seres humanos; portanto, eles representam os agentes de conexão entre o *Self* e o ego⁵. A estrela assume um papel de guia, como no caso da navegação, indicando o surgimento de nova orientação psíquica. A flor por si só é uma síntese; ela começa a ser gerada ainda debaixo da terra (inconsciente) e vai crescendo até atingir a maturidade. Neste ponto, ela é um símbolo próprio do *Self*, pois integrou os opostos baixo e alto, o início e o fim. Nota-se que essa flor não é pura, ela é mestiça, uma tradução simbólica do personagem que integra em si os opostos japonês/italiano e brasileiro. Pela importância com que Yoneda o reveste e pelo papel de educador/companheiro que vai assumir adiante, Beto Kawamura aparece como uma imagem do duplo — a imagem interior do mesmo sexo que o auxilia durante a jornada.

A associação Beto/terremoto também assinala uma mudança próxima, desta vez salientando o seu aspecto profundo e subvertedor: ele sai das profundezas (inconsciente) e revolve a superfície (a consciência). Mas que tipo de mudança tão radical Beto Kawamura encarna? É com ele que Yoneda aceita definitivamente a cultura brasileira, ao ponto de permitir que este se case com sua filha, bem como

⁴Buda: esta imagem não é considerada divina, mas apenas designa o estado último da consciência. O Budismo primitivo e o Zen-Budismo não falam em Deus ou em deuses, os estudiosos que fazem isto geralmente estão tentando adaptar à linguagem oriental para a mente ocidental e, ao fazerem isso, distorcem os preceitos básicos da doutrina, que não é teísta nem ateuísta. O Zen-budismo se preocupa única e exclusivamente com a obtenção do satori (iluminação súbita).

⁵Para que a conexão ego/*Self* seja devidamente estabelecida, a psique projeta imagens sobre as pessoas e/ou ambiente para que possam ser percebidas pelo sujeito e, a partir daí, ele tenha condições de reconhecê-las como suas (introjetando-as). Quando esse mecanismo projeção/introjeção se completa, o sujeito se sente apto para ver que muitos fatos que ele considera externos são na verdade seus.

que o ensine corretamente a sintaxe portuguesa. A sabedoria de Beto é projetada na imagem do palhaço: ele é o sábio que ensina e ao mesmo tempo diverte, ele é inocente e tolo devido a sua juventude.

Essa aceitação não vem unicamente através do genro; quem detona todo o processo de abertura psíquica do protagonista e, conseqüentemente, cultural, é sua filha Namie. A presença de Namie transforma Yoneda completamente. Isso acontece porque Yoneda projeta⁶ sobre a filha a sua *anima*, o aspecto feminino de sua psiquê. É fundamental frisar que Hana também representa a sua *anima*, mas ela se refere a um estágio primitivo, pois representa um Yoneda extremamente nipônico em suas atitudes: zen, racista, inflexível e pouco à vontade com os costumes de seu novo país. Namie é a *anima* de um estágio mais avançado de Yoneda; os próprios atos de Namie mostram o quanto ela é flexível, pois aceita as diferenças — como aprender o hino brasileiro e/ou se casar com um mestiço. Tudo se passa como se Hana, cujo nome significa flor, se desdobrasse em uma nova flor (*anima*/ Namie).

Yoneda tem uma idéia inconsciente do papel de Namie ao dizer que ela é a “... flor do meu velhice, lírio de meu jardim, ouro de meu ipê ...”(Suzuki 119). Nota-se que a flor é a síntese de um jardim, portanto, enfatiza a ligação da *anima* como mediadora do *Self* — o arquétipo que une os contrários - ao ponto de ser confundida com o símbolo deste.

1.2. Jardim árido

Yamashita-san, amigo de Yoneda, resolveu também realizar uma construção de um jardim japonês. Yoneda foi até a sua casa com Kawamura; Yamashita relatou que tipo de paisagem era seu ideal, ele “...mostrou a ambos o postal de uma paisagem seca - o chamado *kare sansui* - em que a vastidão da natureza era expressa apenas com pedras e areia,

⁶Carl Jung explica no livro *Aion* que a projeção é, a rigor, um ato involuntário, ele diz: “Como se sabe, não é o sujeito que projeta, mas o inconsciente. Por isso não se cria a projeção: ela já existe de antemão” (Jung 7). No caso de Yoneda não é isso exatamente o que se vê, o protagonista escolhe a árvore que vai representar a sua filha. Essa situação é esclarecida por outro trabalho de Jung, *Símbolos da Transformação*; neste, o analista fala de uma transferência de fenômenos psíquicos do adepto para a figura de Cristo, Jung a denomina de “A projeção consciente”, como é visada pela educação cristã ... (Jung 53). É exatamente o termo projeção consciente que deve ser aplicado na relação de Yoneda sobre a sua filha. E nesse tipo de projeção, observa-se que o sujeito não está tão separado do objeto; como ele tem consciência do processo psicológico, ele já integra (introjeta) os atributos da imagem arquetípica.

sem nenhum vegetal, numa puríssima sugestão zen-budista”(Suzuki 58). A aridez da paisagem mostra rochas como lâminas cortantes e um solo ainda em estado bruto. Do ponto de vista psicológico, as rochas representam o elemento masculino, o logos em seu estado crítico (pontuado). Já a areia implica num solo que não é fértil ou que ainda não foi cultivado (a consciência em seu estado pouco evoluído).

O protagonista tem restrições com referência a essa paisagem tão rígida escolhida por seu vizinho:

Yoneda viu coisas como horizontes longínquos, ondas do mar lambendo uma ilha, e as sombras tristonhas de uma montanha, mas em nenhum momento se sentiu alegre, nem pacífico. Talvez o defeito não estivesse no jardim, e sim na mente do homem que o contemplava. Yoneda não podia negar, pelo menos para si mesmo, que uma estranha aflição o dominava, algo assim como um sentimento trágico, que ele não saberia explicar (Suzuki 59).

Na verdade, Yoneda vê uma ligação estreita entre a paisagem e Yamashita: o desejo de um *karesansui* é a projeção de sua disposição mental. Para entender o mecanismo dessa projeção é preciso citar Carl Jung, em *Símbolos da Transformação*:

A natureza, o objeto em si, reflete tudo o que existe em nosso inconsciente, mas não nos é consciente como tal. Atribuímos ao objeto muitas nuances de prazer e desprazer de nossa percepção, sem sequer ponderar até onde ele pode ser responsabilizado pelas mesmas (Jung 100).

Como se vê pela estrutura da projeção, Yamashita já notara inconscientemente o comportamento liberal da filha e estava se preparando para uma situação de tristeza. Ele expressa o seu estado íntimo no que Yoneda chamou de “...uma ilha, e as sombras tristonhas de uma montanha...” (Suzuki 59). Yamashita confirma essa impressão de Yoneda, ele reage violentamente quando sabe que a sua filha solteira está grávida — uma desonra para a família japonesa. Ele expulsa a filha de casa e, mesmo que aconteça o casamento, enfatiza que não há possibilidade de reconciliação.

Kawamura alerta Yamashita para os perigos de sua atitude radical com relação à filha, mas saiu desolado com a reação do pai: “Foi horrível - disse Kawamura - eu falei para pai de moça que ela podia se matar, e ele disse que não tinha essa esperança, porque geração de hoje muito covarde!” (Suzuki 80). Observa-se que a reação de Yamashita é inesperada para a sociedade local. Nesse trecho, é interessante falar do conceito de suicídio no Japão.

A apologia do suicídio é um resquício do medievalismo, o guerreiro seguia um código de conduta chamado *bushidô*, o qual prevê que ele sacrifique a sua própria vida em nome de seu patrão (uma imagem divinizada do pai): “O *samurai*, o guerreiro dos tempos feudais, era treinado e educado para suportar todas as agruras da vida. Não devia, entretanto, apegar-se à existência, quando não pudesse sobreviver com honra”(Suzuki 19). Não se tratava de uma morte suave; para demonstrar a sua coragem, o guerreiro deveria praticar o *harakiri*, método que consiste em penetrar a espada ou um punhal no estômago e rasgar as estranhas de modo a desenhar um “L”. Na verdade, o guerreiro era treinado para ter a morte por *harakiri* como sua companheira constante, qualquer ato grave desaprovado por seus superiores era motivo suficiente para cometê-lo.

A reação de Yamashita-san diante da desonra da filha é uma herança do *bushidô*, que se espalhou por toda cultura japonesa — entre guerreiros, soldados e cidadãos comuns. Ter um avô ou um tio que tivesse cometido o *harakiri* não era algo tão incomum para as pessoas da geração de 1910, como Hana e Yoneda. Ele lembra o exemplo do avô de sua esposa:

E fora assim, por questão de honra, que o avô de Hana cometera suicídio. Como um nobre herdeiro do bushidô.

O bushidô era um código de conduta que não se extinguiu com o último samurai e que não precisou ser escrito para que ficasse gravado na alma japonesa.

E mesmo quando esse código orientava para a morte, aquilo não significava senão a morte do corpo. O espírito continuava vivo, agregado à família e por ela cultuado (Suzuki 20).

A seguir, Yoneda fala como esse costume permaneceu entre os parentes de Hana, mesmo quando já estavam no Brasil, um país que condena esse ato como sintoma de fraqueza ou mente doentia:

Segundo Yuki, ele e o irmão haviam tido uma longa conversa, durante a qual o irmão lhe revelara a intenção de suicidar-se. Isso aconteceu à noite.

Pela manhã, Yuki teria dado pela falta do irmão mais velho. Lembrou-se de que ele prometera afogar-se no rio, juntamente com o ouro que ele supunha estar afogado lá, e que não teria forças para retirar. Mergulhou muitas vezes, o dia inteiro, à procura do corpo, sem nenhum resultado (Suzuki 28).

Aparentemente esse ato parece ser de fraqueza, mas pela lógica do bushidô se trata de um símbolo extremo de união com aquilo que se procura, uma prova incontestável de persistência. Através do suicídio, ele se une ao ouro que não obteve durante a sua vida, Yuki é, portanto, alguém que triunfou por meio da morte. É interessante atentar para a simbologia do ouro; por causa de sua cor ele é associado ao fogo e ao sol (imagem que representa a força ativa do *Self*). Para os budistas, o fogo e luz são fundamentais, pois é a partir desses símbolos que eles constroem suas metáforas de perfeição; a maior delas é chamada de *satori*, a iluminação súbita.

A busca de Yuki pelo ouro consiste, na verdade, numa metáfora de sua busca interna de realização, uma imagem idealizada do máximo que ele poderia alcançar. Como não conseguiu em um plano, traduziu a sua busca através do ato do suicídio. Quando mergulhou no lago e se afogou junto com o ouro, Yuki uniu a vida com a morte; demonstrando uma ligação negativa com o arquétipo, ele encenou o casamento dos opostos imposto pelo *Self*. O seu afogamento indica a reentrada do ego no ventre materno — a água/ *anima* — com a posterior dissolução do ego nesta imagem do *Self* — sendo ele próprio representado pelo ouro. Neste plano, *anima* e *Self* aparecem fundidos como uma coisa só, pois na morte o plano é o do inconsciente, onde tudo aparece amalgamado.

Quanto ao caso da filha de Yamashita-san, Yoneda e Hana tentam compreender a situação: “Hana, você não acha perigoso que filha de Yamashita-san, se pai de criancinha dela não salvar situação, você não acha que ela faz *haraquiri*?” (Suzuki 79). A reação de sua esposa é de acalmá-lo: “*Haraquiri* fora de moda” (Suzuki 79). Yoneda rebate que suicídio é algo que sempre existiu, sobretudo para japoneses.

Nas cenas subseqüentes, o desfecho para a filha de Yamashita é catastrófico, quem dá a notícia é o caboclo Zé-curado:

Hana abriu a porta e o caboclo, de pé e aflito, relatou nem mais nem menos que o suicídio da filha de Yamashita, acrescentando que não viria trabalhar no dia seguinte para ir ao enterro e assim dar um apoio ao compadre Sebastião, que se estava descabelando de desespero, como se houvesse perdido uma filha de verdade (Suzuki 88).

O brasileiro que acolheu a filha de Yamashita, Sebastião, está desesperado, mas o próprio pai se mostra sob controle, rígido, como alega Zé-curado: “Num sei nada desse japonês mardito. Só sei que ele mandou dinheiro pro enterro e diz que num qué vê a fia nem depois de morta. Nem ele nem a família dele...” (Suzuki 88). O jardim pedregoso e árido de Yamashita resumia a sua postura radical: suas ações eram imutáveis e cortantes

como as rochas. Do *bushidô*, ele apenas aprendeu a rigidez, já que o samurai também aprendia a contemplar as flores e fazer haicais⁷.

Yoneda já não concordava com esse tipo de sacrifício ritual:

Para o diabo a coragem do samurai!, pensava Yoneda. Seus pais, seus avós, seus tios, seus irmãos todos haviam tido uma grande sensibilidade para a honra nas artes e nas letras, mas nenhum pendor para o suicídio honroso, desde que real (Suzuki 22).

Como se encontra numa terra que considera o suicídio como ato de covardes e fracos, e é um homem mais receptivo do que seu vizinho Yamashita, Yoneda pode se livrar mais facilmente desse traço da cultura nipônica. A sua crítica ao jardim de Yamashita-san é, na verdade, a crítica não apenas de um homem que não mudou interiormente ao imigrar, mas do próprio Japão quando este se expressa através do elogio da inflexibilidade.

II. Casa

(fantasia e realidade)

Yoneda pensou ainda em acrescentar uma casa no meio do jardim, suspensa por estacas e com *shojis* (divisórias e janelas de madeira revestidas de papel). Nota-se que essa posição privilegiada — o centro — é por si só uma síntese de opostos, guardando uma relação com o arquétipo central da psiquê: o *Self*. Por suas características de guardar e proteger, Yoneda projeta sobre a casa ideal a sua imago materna ainda quando está indiferenciada, representando a totalidade do arquétipo. O protagonista tenta reencenar o estágio da criação, ele é o filho (ego incipiente) contido no corpo da mãe (casa/universo/ *Self*). Neumann caracteriza esse estágio como urobórico⁸ e descreve que o filho experimenta a mãe como o *Todo*: “... é o tempo em que o ego flutua no redondo como girino, nada existe além da uroboros; é o tempo em que ainda não existe humanidade, apenas a divindade, o mundo, tem existência” (Neumann 31). Já que a casa representa essa mãe/divindade, ninguém pode entrar nela sem observar uma certa reverência, a sacralidade seria demonstrada pela elevação da construção (ela é suspensa) e pelo ato de tirar as sandálias:

⁷Poemas curtos de três versos baseados nas premissas zen.

⁸Uroboros: imagem mítica da cobra que engole a própria cauda. Neumann utilizou essa imagem para significar o aspecto duplo do arquétipo-central da psiquê: ao mesmo tempo construtivo (que nutre) e destruidor (que devora), início e fim, feminino e masculino, etc.

Só que, neste caso, teria que incomodar todos os meus descendentes, ensinando-lhes a tirar os sapatos à porta, para não sujar nem desgastar o tapete. Yōshio, que tinha o costume de vir toda hora para dentro de casa, a fim de tomar café, não ia gostar de tirar as botas (Suzuki 34).

Nessa passagem, sujar adquire um cunho simbólico, indica a lama da mundanidade profanando uma imagem divina (casa/templo). Essa imagem da casa é uma última resistência de Yoneda, trata-se de uma regressão do protagonista ao estágio infantil, no qual a sua mãe/terra simbólica é projetada na sua mãe biológica e depois sobre o próprio Japão.

Mas Yoneda não é mais um ego incipiente, ele é um sexagenário que experimenta um sentimento de totalidade. Como sinal de aceitação de si mesmo e de seus filhos, bem como da cultura brasileira, ele preferiu não construir a casa japonesa. Mesmo assim, ele continua a sonhar com sua imagem ideal: *“Haveria espaço, muito espaço, porque durante o dia, tudo que fosse supérfluo, incluindo os leitos, estaria guardado nos armários, que estariam juntos à parede, fazendo parte dela, como se não estivessem ali” (Suzuki 34).*

E o que está por trás dessa idealização do espaço? É uma expressão da psiquê de Yoneda *como ele gostaria que tivesse continuado a ser*: puramente japonesa, refletindo a noção ao mesmo tempo sóbria e austera do Zen-Budismo. O detalhamento de cada um dos elementos da casa mostra como isso acontece. As *shojis* representam o limite tênue entre consciente e inconsciente, elas deveriam ser abertas de vez em quando com o objetivo de propiciar adaptação às novas circunstâncias. Os espaços largos indicam a possibilidade de realizações, caminhos que ainda podem ser trilhados. Já retirada de todo material supérfluo, guarda analogia com a limpeza do lixo mental⁹ produzida pela meditação zen; em suma, a mente é como uma casa limpa e arejada, onde os ventos (as forças dos arquétipos) possam transitar livremente quando necessário.

⁹...Lixo mental: material produzido pela mente em estado de inquietação. Pode ser qualquer idéia ou imagem que, por sua presença, desequilibra a psiquê: “O Zen acredita que o tráfego incessante de idéias termina ‘entupindo’ o eu e assim inviabilizando o diálogo com o não-eu (o inconsciente). O resultado desse processo é uma mente desequilibrada na qual se sobressai o campo da consciência em detrimento dos fenômenos da consciência. Antecipando as descobertas da Psicologia Analítica, o Budismo diz que é preciso haver um equilíbrio entre opostos, ou melhor, um casamento de contrários, para que o ser humano atinja o seu apogeu psíquico através do satori (Pavas 26).

Como no Japão o espaço é bastante exíguo para cada família devido à superpopulação, o protagonista continua com a tendência corrente de seu país de compactar a arrumação dos móveis; ele imagina camas que possam ser guardadas nas paredes. Yoneda percebe que essa idealização já não corresponde à realidade da nova terra e às expectativas de sua família, a ocidentalização mudou os hábitos de seus parentes, até da pessoa mais tradicional da família: “...Hana, que se acostumara a deitar depois do almoço, ficaria danada por não encontrar sua cama no lugar certo” (Suzuki 35). A previsão do comportamento de Hana é, na verdade, uma tradução da disposição de sua *anima*: ela indica que a casa japonesa já não corresponde à psiquê de Yoneda. Acompanhando os avisos de sua mente, o protagonista imagina também que as futuras gerações não iriam gostar de uma casa com traços exclusivamente nipônicos: “Mas os descendentes, não habituados a apreciar o rumor do vento no *shoji*, diriam que aquele negócio faz muito barulho, e que assim não é possível dormir” (Suzuki 35).

Já que não achou adequado construir a casa ideal no jardim, Yoneda decidiu pelo menos reformar a sua própria casa para que ela se adaptasse tanto a ele quanto aos demais parentes: “Foi uma fase incômoda, mas que valeu a pena, pois resultou numa moradia ampla e confortável, e até mais bonita, com os revestimentos modernos que Yoneda incorporara à fachada” (Suzuki 36). É uma construção conciliadora, pois além de conter o contemporâneo (ocidental/ moderno), mostra o antigo (oriental): “Taeko passou a freqüentar o clube local, onde ensinavam a arte do arranjo floral, pois a casa requeria esse toque de beleza proporcionado pelo *ikebana*, ainda que fosse uma casa ocidental” (Suzuki 36).

Como visto ao longo deste ensaio, a projeção da *anima* detonou toda uma mudança psíquica que culminou numa adaptação cultural sem passagens abruptas. A casa e o jardim se apresentam nesse contexto como um resumo da evolução psíquica de Yoneda. O ambiente foi sendo moldado à medida que o protagonista foi se integrando cada vez mais com a terra adotiva. Essa integração chega a um nível muito íntimo, pois em determinados aspectos ele aceitou a cultura brasileira não como algo estrangeiro, mas como um sistema de valores que foi introjetado. Yoneda conseguiu avançar em sua individuação ao se aventurar no desconhecido. E até onde se propôs a ir, ele alcançou o *coração da flor*.

Referências bibliográficas

- Brinker, Helmut. *O zen na arte da pintura*. São Paulo: Pensamento, 1987.
- Chevalier Jean. & Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos*. São Paulo, José Olympio, 1994.
- Franz, Marie-Louise. *Reflexos da alma*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- Herrigel, Gusty L. *O zen na arte da cerimônia das flores*. São Paulo: Pensamento, 1991.
- Jung, Carl Gustav. *Psicologia da religião ocidental e oriental*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- , *AION: Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- , *Símbolos da transformação*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- Katagiri, Dainin. *Retornando ao silêncio: a prática zen na vida diária*. São Paulo: Pensamento, 1991.
- Neumann, Erich. *História da origem da consciência*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- Pavas, Patrícia. *O senhor cujo olhar se dirige para baixo: uma leitura junguiana do Buda compassivo em matéria de poesia*, de Manoel de Barros. Maceió, Março/1997, 92 p. (Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-graduação em Letras da UFAL).
- Suzuki, Ana. *O jardim japonês*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.