



CONTEMPORANEIDADE E CIRCULARIDADES HÍBRIDAS NOS ESTUDOS JAPONESES

Cacio José Ferreira
Catherine de Souza Medeiros Alves Velasco
Laura Tey Iwakami
Mateus Martins do Nascimento
(Organizadores)





CONTEMPORANEIDADE E CIRCULARIDADES HÍBRIDAS NOS ESTUDOS JAPONESES

Cacio José Ferreira
Catherine de Souza Medeiros Alves Velasco
Laura Tey Iwakami
Mateus Martins do Nascimento
(Organizadores)



Os artigos coligidos nesta obra foram originalmente apresentados durante o XIV Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil e o XXVII Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa, realizados entre os dias 30 de agosto e 1.º de setembro de 2023, na Universidade Federal Fluminense (UFF).

Esta obra foi revisada por pares duplo-cego.





Reitora

Gulnar Azevedo e Silva

Vice-reitor

Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues

Produção

Obra produzida e vinculada pelo Projeto Orientalismo, Proj. Extens. UERJ Reg. 6876, coordenado pelo Prof. André Bueno [Dept. História] Rede: orientalismo.net e pela Associação Brasileira de Estudos Japoneses

**PROJETO ORIENTALISMO
CONSELHO EDITORIAL**

Bony Schachter [Hong Kong Polytechnic University]

Edgard Leite [UERJ]/Secretaria de Ciência e Tecnologia do RJ]

Emiliano Unzer [UFES]

Gerald Cipriani [National Central University, Taiwan]

Giorgio Sinedino [Universidade de Macau]

Jana Rosker [University of Ljubljana]

Julio Gralha [UFF]

Lia Rodriguez de la Vega [Universidad Nacional Lomas de Zamora]

Paulo André Leira Parente [UNIRIO]

Qiao Jianzhen (Ana Qiao) [Confucius Classroom/UFF]

Xulio Rios [Observatório de Política China]

Ficha Catalográfica

FERREIRA, Cacio José; VELASCO, Catherine de Souza Medeiros Alves; IWAKAMI, Laura Tey; NASCIMENTO, Mateus Martins [orgs.]

Contemporaneidade e Circularidades Híbridas nos Estudos Japoneses.

Rio de Janeiro: Projeto Orientalismo/UERJ & Associação Brasileira de Estudos Japoneses ABEJ, 2025 p.

ISBN: 978-65-01-54947-7

Estudos Japoneses; Japão; Literatura Japonesa; Imigração; Linguagem.



A diretoria da Associação Brasileira de Estudos Japoneses

Catherine de Souza Medeiros Alves Velasco, presidente

Cacio José Ferreira, vice-presidente

Laura Tey Iwakami, secretária

Mateus Martins do Nascimento, tesoureiro

Conselho Científico do XIV CIEJB / XXVII ENPULLCJ

André Bueno – UERJ

Almir Menezes Silares – UFRJ

Cacio José Ferreira – UFAM

Camila Pimentel – UFAM

Catherine de Souza Medeiros Alves Velasco – UFAM

Cristina Rosoga – UFAM

Eunice Suenaga – Aichi Prefectural University (Japão)

Facundo Julian Garasino – JICA Ogata Sadako Research Institute for Peace and Development
(Japão)

Joy Nascimento Afonso – UNESP

Kaoru Tanaka de Lira Ferreira – UnB

Ken Nishikido – UFAM

Kyoko Sekino – UnB

Krystal Urbano – UFF

Linda Midori Tsuji Nishikido – UFAM

Marcus Vinicius de Lira Ferreira Tanaka – UnB

Minoru Uchigasaki – UFAM

Monica Okamoto – UFPR

Rei Kufukihara – Aichi Prefectural University (Japão)

Rodrygo Yoshiyuki Tanaka - UFAM

Ruchia Uchigasaki – UFAM

Sachio Negawa – IRCJS/Nichibunken (Japão)

Satomi Takano Kitahara – UERJ

Yorimitsu Hashimoto – Universidade de Osaka (Japão)

Wataru Kikuchi – USP

Yusuke Sakai – Universidade de Kagoshima (Japão)

Comissão Organizadora Local do XIV CIEJB / XXVII ENPULLCJ

André Bueno – UERJ

Cacio José Ferreira – UFAM

Catherine de Souza Medeiros Alves Velasco – UFAM

Ekaterina Vólkova Américo – UFF

Krystal Urbano – UFF

Laura Tey Iwakami – UECE

Mateus Martins do Nascimento – PPGH/UFF

Mayara Soares Lopes Pinto de Araujo – UFF

Satomi Takano Kitahara – UERJ

Vanessa Costa Ferreira – PPGH/UFF

SUMÁRIO

- 13** Prefácio
- 17** SEÇÃO I – ESTUDOS LINGUÍSTICOS
- 19** O *Irodori* pode ser considerado um material didático que atende as atuais necessidades de ensino/aprendizagem de língua japonesa?
Alice Tamie Joko (UnB)
Vinícius Soares Abreu (UnB)
- 45** Verbo auxiliar -tekuru: significados aspectuais e não-aspectuais
Camila Regina Ferracioli Pimentel (UFAM)
- 61** Aspecto em língua japonesa: uma perspectiva funcional-tipológica
Giovanna Soares Souza (UnB)
Kaoru Tanaka de Lira Ferreira (UnB)
- 76** As causativas na língua japonesa e a nominalização ‘awase’
Rachel Antonio Soares (UFRJ)
- 90** Dantei no jodôshi: a cópula da língua japonesa como elemento de modalidade
Rafael Sposito (USP)
- 106** Aprendizado de língua japonesa na cidade de Fortaleza no estado do Ceará: um levantamento científico
Rafael Vidal de Oliveira (UNICSUL)
Laura Tey Iwakami (UECE)
- 114** Perspectivas sobre a competência linguística de jovens nipo-brasileiros que atravessaram fronteiras Brasil - Japão
Ruchia Uchigasaki (UFSCar/UFAM/FAPEAM)
Rosa Yokota (UFSCar)
- 127** SEÇÃO II – ESTUDOS LITERÁRIOS E CULTURA
- 129** Respira-se ar e água: análise dos haicais de Roberto Evangelista na obra *Sementes Germinadas*
Andara Kellen Reis de Almeida (UFAM)
- 140** Zaratustra em mangá: análise dos processos de adaptação de texto filosófico
Alexandre de Castro Junior (CEFET/RJ)
Fabio Sampaio de Almeida (CEFET/RJ)
- 163** Protesto silencioso: não-violência na obra de Niimi Nankichi
Camila Guilherme da Silva Eleuterio (USP)

- 181** **Itô Noe: a escritora além da mártir**
Carolina Benkert (UNESP)
Joy Nascimento Afonso (UNESP)
- 192** **Nas camadas da memória: uma análise dos dois enredos que compõem *A polícia da memória*, de Yoko Ogawa**
Carolina Harumi Itakura (UNESP/Assis)
Joy Nascimento Afonso (UNESP/Assis)
- 200** **Transcreation of Poetic Operators between Brazil and Japan: the legacy of Haroldo de Campos**
Chriatine Greiner (PUC-SP)
- 214** **Lúcia Hiratsuka, André Kondo e a divulgação da mitologia japonesa no Brasil**
Érica Rodrigues Fontes (UFPI)
- 225** ***Urashima Tarō* e o mergulho nas profundezas: uma leitura simbólica a partir da perspectiva junguiana**
Esther Corrêa CRUZ (UFRJ)
- 240** **Notas (em torno) da tragédia**
Fabio Pomponio Saldanha (USP)
- 254** **Sobre caranguejos, pobres e subjetividades, ou como a subjetividade do pobre é representada *Em homens e caranguejos* [1967], de Josué de Castro e *Kanikôsen* [1929], de Kobayashi Takiji**
Felipe Chaves Gonçalves Pinto (Universidade de Tsukuba)
- 274** **Por um engajamento com o mundo em meio ao mundo: Lee Ufan e o Mono-ha diante do antropoceno**
João Víctor Kurohiji Bonani (USP)
- 293** **A maternidade e a não maternidade em Yuko Tsushima e Banana Yoshimoto**
Joy Nascimento Afonso (UNESP- Assis)
- 308** **Same-Sex Marriage in Taiwan: A Case Study to identify Human rights issues in Japan**
Akihito Kato (Aichi Prefectural University)
- 313** ***Haiku* dos imigrantes: comparação com os haicais dos poetas amazônidas**
Ken Nishikido (UFAM)

- 336** Experiência de leitura cênica de uma peça da obra ‘Peças de Nô Moderno’ de Yukio Mishima como possibilidade de apropriação de elementos da língua e da literatura japonesa
Lucas de Almeida Costa dos Santos (UnB)
Kimiko Uchigasaki Pinheiro (UnB)
- 348** A ausência temida: *As meninas fantasma*, de Foujita
Luiz Vinicius Rodrigues dos Santos (UFRJ)
- 358** O menino protagonista nos contos de Shiga Naoya: Senkichi em *Kozô no Kamisama*
Mariane Andrade Marques (USP)
- 366** Escola de língua japonesa da Associação Esportiva Nikkey de Bastos - ACENBA: um estudo de observação participante das práticas culturais
Natália Vitória Feitosa Araújo (UFAM)
Linda Midori Tsuji Nishikido (UFAM)
- 383** A interpretação da “natureza” retratada em *Kwaidan*, de Lafcádio Hearn: o encanto aprofundado por palavras e símbolos
Nicolas Victor Sodré Dias (PPGL/UFAM)
Linda Midori Tsuji Nishikido (UFAM)
Norival Bottos Júnior (PPGL/UFAM)
- 404** 熱帯歳時記『アマゾン季寄せ』の特色と意義
ー『ブラジル歳時記』との比較を通してー
久富木原 玲 (Rei Kufukihara)
- 426** O *haikai* e suas relações com a poesia brasileira “para além da página”
Roberson de Sousa Nunes (UFMG)
- 433** Paisagem natural e urbanização: Kyoto e Tóquio na obra *Beleza e tristeza*, de Yasunari Kawabata
Ryan Gabriel dos Reis Vieira (UFAM)
Cacio José Ferreira (UnB/PPGL-UFAM/PPGLB-UFMA)
- 449** A voz marginalizada de Hayashi Fumiko
Thais Diehl Bresolin (USP)
- 459** O haikai e outras poesias de Rosa Clement: diálogo amazônico
Cacio José Ferreira (UnB/PPGL-UFAM/PPGLB-UFMA)
Carlos Alielson Nascimento da Costa (UFAM)

507 SEÇÃO III – IMIGRAÇÃO

- 509** As imigrantes japonesas nos internatos de Manaus: Casa Das Freiras e Instituto Benjamin Constant
Beatriz Barros Coelho (UFAM)
Linda Midori Tsuji Nishikido (UFAM)
- 523** A diplomacia japonesa na época moderna: o caso da missão Tenshō
Lígia Kaori Kondo (UFF)
- 542** Colônia Bela Vista: retrospectiva dos imigrantes japoneses no Amazonas
Linda Midori Tsuji Nishikido (UFAM)
- 557** *Shinema-ya* e *Shinema-sha* – exhibições filmicas provedores de identidade e memória nas colônias nikkei
Mari Sugai (USP)
- 574** Agentes de mitigação e a imigração japonesa nos Estados Unidos: um estudo sobre os panfletos da *Japanese Diaspora Collection*
Michele Eduarda Brasil de Sá (ESD)
- 580** 南米日本人移民の歴史的インパクト—移動・連動・体験
根川 幸男 (Sachio Negawa)
- 590** ブラジル・アマゾンにおける胡椒移植の物語
酒井佑輔 (Yûsuke Sakai)
- 606** 越境の記憶と記録：猪股正「アマゾン川の流と共に」から
ファクンド・ガラシーノ (Facundo Garasino)
- 616** 日本文学の近代化とグローバリゼーション
—（海洋）小説の翻訳からライトノベルの隆盛まで—
橋本順光 (Yorimitsu Hashimoto)
- 647** De um extremo ao outro: migração japonesa para Roraima (1955-1961)
Tina Tuner Silveira dos Santos (UFRR)
- 659** A imagem do Japão no cenário internacional: o impacto de *rankings* e índices globais na sua formação
Wadison Melo (APU)
- 685** Sobre os autores





Prefácio

SABERES EM MOVIMENTO: CONEXÕES E CIRCULARIDADES NO FAZER CIENTÍFICO

Entre os dias 30 de agosto e 1.º de setembro de 2023, na Universidade Federal Fluminense (UFF), o XIV Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil e o XXVII Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa foram palcos de debates, intercâmbios de conhecimentos, pontos de vista e confraternização, por que não?

Dessa atmosfera efervescente nasceu o *e-book Contemporaneidade e circularidades híbridas nos estudos japoneses*, que reúne 40 artigos distribuídos em três seções temáticas: Estudos Linguísticos, Estudos Literários e Cultura e Imigração. Cada artigo reflete um olhar atento e aprofundado sobre aspectos distintos, mas interligados, da língua, cultura, literatura e história japonesa, tanto no Brasil quanto em contextos internacionais. A obra evidencia a vitalidade da área, marcada por investigações que transitam entre o tradicional e o contemporâneo, o local e o global, o singular e o coletivo.

Na *Seção I – Estudos Linguísticos*, 7 artigos lançam luz sobre questões centrais do ensino, da aprendizagem e da estrutura da língua japonesa. Abordam desde materiais didáticos contemporâneos, como o *Irodori*, até fenômenos gramaticais como o uso de causativas, verbos auxiliares e aspectos tipológicos. Tais estudos mostram não apenas a riqueza da língua japonesa, mas também os desafios e as soluções encontradas por professores e pesquisadores em contextos diversos, como Brasília, Manaus, Fortaleza, Rio de Janeiro e São Paulo: *O Irodori pode ser considerado um material didático que atende as atuais necessidades de ensino/aprendizagem de língua japonesa?*, de Alice Tamie Joko (UnB) e Vinícius Soares Abreu (UnB); *Verbo auxiliar -tekuru: significados aspectuais e não-aspectuais*, de Camila Regina Ferracioli Pimentel (UFAM); *Aspecto em língua japonesa: uma perspectiva funcional-tipológica*, de Giovanna Soares Souza (UnB) e Kaoru Tanaka de Lira Ferreira (UnB); *As causativas na língua japonesa e a nominalização 'awase'*, de Rachel Antonio Soares (UFRJ); *Dantei*



no jodôshi: a cópula da língua japonesa como elemento de modalidade, de Rafael Sposito (USP); *Aprendizado de língua japonesa na cidade de Fortaleza no estado do Ceará: um levantamento científico*, de Rafael Vidal de Oliveira (UNICSUL) e Laura Tey Iwakami (UECE). Por fim, *Perspectivas sobre a competência linguística de jovens nipo-brasileiros que atravessaram fronteiras Brasil – Japão*, de Ruchia Uchigasaki (UFSCar/UFAM/FAPEAM) e Rosa Yokota (UFSCar). Na pluralidade de vozes e saberes, a ciência e o coração caminharam lado a lado, revelando que a pesquisa também se faz no entrelaçamento de relações humanas.

Em relação à Seção II – Estudos Literários e Cultura, composta por 23 artigos, oferece um panorama diversificado das produções literárias e culturais japonesas. Os trabalhos passeiam por haicais de autores amazônicos, mangás filosóficos, romances contemporâneos, literatura infantil, obras clássicas e adaptações teatrais. Há também discussões que abordam a intersecção entre Japão e Brasil, como a influência da literatura japonesa na poética brasileira ou a recepção da mitologia nipônica em solo nacional. Destaca-se ainda a pluralidade de abordagens teóricas e metodológicas, que enriquecem o campo com olhares críticos e inovadores, a saber: *Respira-se ar e água: análise dos haicais de Roberto Evangelista na obra Sementes Germinadas*, de Andara Kellen Reis de Almeida (UFAM); *Zaratustra em mangá: análise dos processos de adaptação de texto filosófico*, de Alexandre de Castro Junior (CEFET/RJ) e Fabio Sampaio de Almeida (CEFET/RJ); *Protesto silencioso: não-violência na obra de Niimi Nankichi*, de Camila Guilherme da Silva Eleuterio (USP); *Itô Noe: a escritora além da mártir*, de Carolina Benkert (UNESP) e Joy Nascimento Afonso (UNESP); *Nas camadas da memória: uma análise dos dois enredos que compõem A polícia da memória*, de Yoko Ogawa, de Carolina Harumi Itakura (UNESP/Assis) e Joy Nascimento Afonso (UNESP/Assis); *Transcreation of Poetic Operators between Brazil and Japan: the legacy of Haroldo de Campos*, de Chriatine Greiner (PUC-SP); *Lúcia Hiratsuka, André Kondo e a divulgação da mitologia japonesa no Brasil*, de Érica Rodrigues Fontes (UFPI); *Urashima Tarô e o mergulho nas profundezas: uma leitura simbólica a partir da perspectiva junguiana*, de Esther Corrêa CRUZ (UFRJ); *Notas (em torno) da tragédia*, de Fabio Pomponio Saldanha (USP); *Sobre caranguejos, pobres e subjetividades, ou como a subjetividade do pobre é representada Em homens e caranguejos [1967]*, de Josué de Castro e *Kanikôsen [1929]*, de Kobayashi Takiji, de Felipe Chaves Gonçalves Pinto (Universidade de Tsukuba); *Por um engajamento com o mundo em meio ao mundo: Lee Ufan e o Mono-ha diante do antropoceno*, de João Víctor Kurohiji Bonani (USP); *A maternidade e a não maternidade em Yuko Tsushima e Banana Yoshimoto*, de Joy Nascimento Afonso (UNESP-Assis); *Same-Sex Marriage in Taiwan: A Case Study to identify Human rights issues in Japan*, de

KATO, Akihito (Aichi Prefectural University); *Haiku dos imigrantes: comparação com os haicais dos poetas amazônidas*, de Ken Nishikido (UFAM); *Experiência de leitura cênica de uma peça da obra 'Peças de Nô Moderno' de Yukio Mishima como possibilidade de apropriação de elementos da língua e da literatura japonesa*, de Lucas de Almeida Costa dos Santos (UnB) e Kimiko Uchigasaki Pinheiro (UnB); *A ausência temida: As meninas fantasma, de Fonjita*, de Luiz Vinicius Rodrigues dos Santos (UFRJ); *O menino protagonista nos contos de Shiga Naoya: Senkichi em Kozô no Kamisama*, de Mariane Andrade Marques (USP); *Escola de língua japonesa da Associação Esportiva Nikkey de Bastos - ACENBA: um estudo de observação participante das práticas culturais*, de Natália Vitória Feitosa Araújo (UFAM) e Linda Midori Tsuji Nishikido (UFAM); *A interpretação da "natureza" retratada em Kwaidan, de Lafcádio Hearn: o encanto aprofundado por palavras e símbolos*, de Nicolas Victor Sodré Dias (PPGL/UFAM), Linda Midori Tsuji Nishikido (UFAM) e Norival Bottos Júnior (PPGL/UFAM); 熱帯歳時記『アマゾン季寄せ』の特色と意義 —『ブラジル歳時記』との比較を通して— 久富木原玲; *O haikai e suas relações com a poesia brasileira "para além da página"*, de Roberson de Sousa Nunes (UFMG); *Paisagem natural e urbanização: Kyoto e Tóquio na obra Beleza e tristeza, de Yasunari Kawabata*, de Ryan Gabriel dos Reis Vieira (UFAM) e Cacio José Ferreira (UnB/PPGL-UFAM/PPGLB); *A voz marginalizada de Hayashi Fumiko, de Thais Diehl Bresolin* (USP) e *O haikai e outras poesias de Rosa Clement: diálogo amazônico*, de Cacio José Ferreira (UnB/PPGL-UFAM/PPGLB) e Carlos Alielson Nascimento da Costa (UFAM).

Já na *Seção III – Imigração*, 10 artigos exploram aspectos históricos, culturais e sociais da presença japonesa no Brasil e em outros territórios das Américas. Investigações sobre internatos em Manaus, exibições cinematográficas em colônias *nikkei*, migração para regiões como Roraima e Amazonas, bem como estudos comparativos entre imigrações no Brasil e no Japão, revelam um mosaico de experiências e memórias que compõem a diáspora japonesa. Estas pesquisas contribuem para compreender não apenas o passado, mas também as dinâmicas identitárias e culturais do presente. São eles: *As imigrantes japonesas nos internatos de Manaus: Casa Das Freiras e Instituto Benjamin Constant*, de Beatriz Barros Coelho (UFAM) e Linda Midori Tsuji Nishikido (UFAM); *A diplomacia japonesa na época moderna: o caso da missão Tenshō*, de Lígia Kaori Kondo (UFF) ; *Colônia Bela Vista: retrospectiva dos imigrantes japoneses no Amazonas*, de Linda Midori Tsuji Nishikido (UFAM); *Shinema-ya e Shinema-sha – exibições filmicas provedores de identidade e memória nas colônias nikkei*, de Mari Sugai (USP); *Agentes de mitigação e a imigração japonesa nos Estados Unidos: um estudo sobre os*

panfletos da Japanese Diaspora Collection, de Michele Eduarda Brasil de Sá (ESD); 南米日本人移民の歴史的インパクト—移動・連動・体験 - 根川 幸男 (de Sachio Negawa); ブラジル・アマゾンにおける胡椒移植の物語 - 酒井佑輔 (de Yûsuke Sakai); 越境の記憶と記録：猪股正「アマゾン川の流と共に」から - ファクンド・ガラシーノ; 日本文学の近代化とグローバリゼーション — (海洋) 小説の翻訳からライトノベルの隆盛まで — 橋本順光 (Yorimitsu Hashimoto); *De um extremo ao outro: migração japonesa para Roraima (1955-1961)*, de Tina Tuner Silveira dos Santos (UFRR); *A imagem do Japão no cenário internacional: o impacto de rankings e índices globais na sua formação*, de Wadison Melo (APU).

Com este conjunto de trabalhos, o *e-book* propõe-se a ser uma referência fundamental para estudiosos da área, discentes e docentes, interessados nos múltiplos aspectos dos Estudos Japoneses. Mais do que uma coletânea de artigos, a obra é testemunho de uma rede colaborativa, que valoriza o debate, a circularidade e o intercâmbio científico. Portanto, os 40 (quarenta) artigos que compõem essa obra desvelam os Estudos Japoneses no Brasil e no exterior, tecendo um palimpsesto de ideias e colaborações científicas profícuas. Boa leitura!

Cacio José Ferreira (UnB)

SEÇÃO I
ESTUDOS
LINGUÍSTICOS





O IRODORI PODE SER CONSIDERADO UM MATERIAL DIDÁTICO QUE ATENDE AS ATUAIS NECESSIDADES DE ENSINO/APRENDIZAGEM DE LÍNGUA JAPONESA?¹

Alice Tamie Joko (UnB)

Vinícius Soares Abreu (UnB)

O livro didático tem grande influência no ensino de línguas estrangeiras no contexto educacional brasileiro e vem sendo estudado juntamente com as questões relativas ao papel do professor, aluno e ensino e aprendizagem que vêm sofrendo alterações significativas com o decorrer do tempo. Tais estudos são feitos em busca da questão: que tipo de matéria didático é adequado para as atuais demandas sociais q que a educação deve atender? Os enfoques são diversos e um deles é a avaliação de livros didáticos baseada em critérios teóricos bem fundamentados.

Sentindo lacuna nas pesquisas sobre a avaliação do livro didático de língua japonesa dirigido para o público adulto, seja ele estudante nos cursos de idiomas ou alunos de Instituições de Ensino Superior (IES), este artigo tem como objetivo apresentar uma proposta de avaliação com bases na ótica dos usuários do livro didático.

O livro escolhido para ser analisado é o “Irodori - Dicas para a vivência no Japão”, um material didático (MD) desenvolvido pela Fundação Japão para promover o ensino da língua japonesa em todo o mundo utilizando como pilares o "Padrão de Referência JF para o Ensino da Língua Japonesa" (JF Standard for Japanese-Language Education).

Justifica-se a escolha, primeiro, por ser este o livro didático utilizado pelo Programa Rede Andifes – Idiomas sem Fronteiras (IsF), um curso de japonês online de abrangência nacional, oferecido conjuntamente por cinco universidades federais**, cujo público atinge anualmente 750 membros internos, ou sejam, alunos, docentes e funcionários de 57(?) IES,

¹ Este artigo é um recorte, reescrito, do trabalho de conclusão de graduação apresentado por um dos autores no ano de 2022.



filiadas à Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior (ANDIFES). O número de adesão de universidades interessadas na oferta do curso de japonês através do Programa tende a crescer com o recente credenciamento das IES da Associação Brasileira dos Reitores das Universidades Estaduais e Municipais (Abruem).

O curso de japonês no programa rede ANDIFES IsF é oferecido em parceria com a Fundação Japão e o Irodori foi adotado como MD do curso, em agosto de 2021. Fora do programa da Rede, algumas universidades federais adotam o MD Irodori nos cursos de línguas estrangeiras ofertados tanto à comunidade interna quanto à comunidade em geral como atividades de extensão.

A segunda justificativa refere-se ao pioneirismo da concepção do Irodori dentro do estado de arte da política do governo japonês no ensino de língua japonesa como língua estrangeira (LE) na sociedade global. Destinado a ajudar as pessoas a aprenderem o japonês necessário para viver e trabalhar no Japão, o MD foi concebido, desenvolvido e está sendo gerenciado pela Fundação Japão, que fornece o material gratuitamente em seu site. A Fundação Japão é uma instituição fundada em 1972 vinculada ao Ministério de Relações Exteriores do Japão, sendo “a única instituição do Japão dedicada a realizar programas abrangentes de intercâmbio cultural internacional em todo o mundo.” e que “através da “Cultura”, “Linguagem” e “Diálogo”, criamos oportunidades para promover a amizade, a confiança e a compreensão mútua. (tradução nossa) . [<https://www.jpf.go.jp/e/>] .

Um novo paradigma no ensino de língua japonesa LE

Como dito, Irodori é baseado no "Padrão de Referência JF para o Ensino da Língua Japonesa" (JF Standard for Japanese-Language Education) (JF Standard). Este foi criado em 2010 com o princípio “Japonês para entendimento mútuo” (Japanese for mutual understanding), com o objetivo de elevar o ensino da língua a nível internacional e desenvolver materiais de auxílio no ensino e aprendizagem dela. Segundo a Fundação Japão (2010), o ensino é focado no desenvolvimento de duas competências: resolução de tarefas, que se trata do que o aluno pode fazer ao usar a língua, e compreensão intercultural, que é o respeito e entendimento de outras culturas.

O JF Standard, baseado no Quadro Comum Europeu de Referência para Línguas (CEFR) divide a capacidade de uso da língua na comunicação ativa em três competências: a linguística, que se refere à gramática, vocabulário, fonologia e escrita japonesa; a competência sociolinguística, que é o uso apropriado da língua com base no interlocutor; e

a competência pragmática, que foca na capacidade de gerenciar uma conversa e no uso apropriado para comunicação com objetivos específicos.

Com o objetivo de avaliar a proficiência dos alunos, o CEFR divide o conteúdo a ser aprendido em seis níveis, que apresentam o que o aluno deve conseguir fazer (Can- do) na língua: A1, A2, B1, B2, C1 e C2. Desses, o nível A se refere ao usuário básico (basic user); o B ao usuário independente (independent user); e o nível C é usuário proficiente (proficient user). No JF Standard esses níveis foram adaptados para o uso na língua japonesa, com os Can- do a serem desenvolvidos, seus objetivos e habilidades a serem atingidas, de forma gradativa, do nível mais básico que corresponde ao A1 até o maior nível a ser atingido, o C2. (Quadro 1)

Quadro 1 — Níveis do Japan Foundation Standard

A1	• Compreender e utilizar expressões cotidianas e de uso frequente, além de utilizar frases simples com o objetivo de satisfazer necessidades imediatas; • Apresentar a si e aos outros, pedir e fornecer informações sobre seu endereço, seus pertences e as pessoas que conhece; • Pode interagir de maneira básica, desde que a outra pessoa fale devagar e esteja preparada para cooperar e auxiliar.
A2	• É capaz de entender frases simples de uso frequente relacionadas a áreas de relevância (informações básicas sobre si e sua família, compras, lugares de interesse, ocupações/trabalhos); • Sabe falar sobre tarefas simples do cotidiano, que não exijam mais do que trocas simples e diretas de informação rotineiras; • Comunicar sobre termos simples sobre seu passado e sobre seu ambiente, além de questões relacionadas com suas necessidades imediatas.
B1	• Consegue entender pontos principais sobre assuntos familiares encontrado com frequência em contextos familiares, escola, trabalho e lazer; • Consegue lidar com a maior parte de situações que podem surgir em uma área onde o idioma aprendido é falado; • É capaz de produzir textos simples e conectados com temas familiares ou de interesse. Pode descrever experiências, eventos, sonhos e ambições, e dar explicações breves para opiniões e planos.
B2	• Consegue entender as ideias principais de um texto mais complexo sobre temas mais concretos ou abstratos, incluindo discussões técnicas sobre a sua área de especialização; • Pode interagir com grau de fluência e espontaneidade tornando possível uma interação normal com falantes nativos e sem esforços de entendimento para nenhuma das partes envolvidas; • Pode produzir textos claros e detalhados sobre uma vasta gama de assuntos e explicar um ponto de vista sobre alguma questão atual, e falando sobre

	vantagens e desvantagens das opções.
C1	• É capaz de compreender uma grande variedade de textos longos e reconhecer significados implícitos; • Pode se expressar com fluência e espontaneidade sem pesquisa de expressões muito óbvias; • Pode utilizar a língua de forma flexível e eficaz para fins sociais, acadêmicos e profissionais; • Pode produzir textos claros, detalhados e estruturados sobre assuntos complexos, mostrando organização, e utilizando dispositivos conectores e coesivos.
C2	• Consegue entender qualquer coisa ouvida ou lida; • Pode resumir informações de diferentes fontes faladas e ouvidas, reconstruindo argumentos e relatos e apresentar de forma coerente; • Consegue expressar-se de forma espontânea, com muita fluência e precisão, diferenciar tons mais sutis de significado mesmo em situações mais complexas.

Fonte: THE Japan Foundation, The JF Standard for Japanese-Language Education, Disponível em: <https://jfstandard.jp/summaryen/ja/render.do>. Acesso em: 25 jun. 2023. (tradução nossa)

A fundamentação teórica para avaliação do MD foi baseada nas ideias da Teoria da Instrução do psicólogo educacional americano Robert Mills Gagné (1965), fomentadas por outras teorias, em especial, Gallahue (1994) com a Teoria de Etapas da Aprendizagem motora e estabelece a fase cognitiva, a fase associativa e a fase autônoma como estágios da aprendizagem motora e Krashen (1985) com sua Teoria da Aquisição da Segunda Língua. Krashen, além de distinguir a assimilação natural do estudo formal, afirma que a aprendizagem ocorre em ensino formal (sala de aula). Entendemos que as obras desses teóricos criaram a base para a compreensão e práticas educativas atuais.

Desta maneira, no tangente ao primeiro objetivo específico, vejamos quais são os itens da teoria de Gagné que foram utilizados como base de pesquisa, bem como os compreendemos dentro de nosso cenário de análise.

1 Ganhar a atenção

Neste item, Gagné cita a necessidade de discernimento entre o tipo de estímulo a ser proporcionado aos diferentes tipos de aprendizes, devendo serem levados em consideração as subjetividades de cada um, como idade, área de interesse, necessidade específica do aprendizado etc.

No caso do Irodori, o mesmo se descreve com a proposta de “Japonês para a vida no Japão”, sendo, portanto, seu público-alvo estrangeiros que desejam ir para o Japão (na

maioria dos entrevistados, intercâmbio) e conseguir se comunicarem nas situações do cotidiano nipônico.

Gagné sugere que a situação de estímulo seja organizada de modo que contenha elementos de inovação, devir e estimulação intensa etc.

Estes são os chamados “ganhadores de atenção”, cujos, quando são capazes de obter e manter a atenção por meio da seleção dos estímulos corretos, recebem a nomenclatura de “conjuntos atencionais”.

Ainda, o autor alerta para a necessidade de discernir que determinados estímulos podem não funcionar para determinados nichos, haja visto que eles podem não estar prontos para desenvolver o conhecimento intrínseco a ele ainda, seja por fatores internos (idade, genética, estado da prontidão para o desenvolvimento etc.) ou externos (visão de mundo, crenças, ou até mesmo como foi o seu dia).

Como exemplo, Gagné cita que uma criança de sete anos pode estar apta a realizar tarefas de aprendizagem impossíveis para uma criança de quatro anos por conta de diferenças entre eles e seus estágios de amadurecimento do sistema nervoso (conforme podemos ver, também, expressivamente nas obras de Gallahue, além de outras teorias mais conhecidas, como a da Zona de Desenvolvimento Proximal, de Vygotsky, em 1978 e a do processo de aprendizagem diretamente ligado ao meio no qual o aprendiz se encontra, defendida por Piaget, em 1974).

É o conceito de motivação.

2 Apresentar o estímulo

Na teoria Gagniana, “Estímulo” não se refere a algum tipo de encorajamento como “Vá” ou “Acredito em você”, estando estes incentivos, entretanto, intrinsecamente internalizados na noção de estímulo própria da teoria, a qual percebe o termo como um determinado elemento verbalizado (sinal) que carrega em si significado, intenção e uma mensagem a ser decodificada (estímulo).

Por “estímulo”, entende-se o input que deve ser bombardeado no aprendiz, sendo os sinais (palavras, vocábulos, expressões etc) os instrumentos de transmissão do significado, a fim de que os mesmos preservem o aprendizado adquirido por meio do sistema nervoso.

É o conceito de retenção.

3 Proporcionar orientação para a aprendizagem

Neste item, Gagné trata da quantidade e organização da prática educacional.

Numa face de ensino-aprendizagem apropriada, é inadequado simplesmente bombardear o conteúdo de maneira desordenada e sem planejamento, ou, ao invés da aprendizagem em si, pode ocorrer um revés perda de atenção do aprendiz, resultando, por fim, numa possível evasão.

Aqui, é necessário um bom planejamento de curso e das suas subsequentes aulas, respeitando a quantidade de estímulo a ser apresentado em cada encontro, de maneira a distribuir de maneira adequada conhecimentos distintos que se comuniquem harmoniosamente entre si.

É neste momento que entram os conceitos de *syllabus* e escolha de subsequentes abordagens, metodologias e técnicas.

É o conceito de organização.

4 Informar os aprendizes do objetivos

Na contemporaneidade, cai-se por terra a noção do professor como figura hierarquicamente superior no ambiente de ensino-aprendizagem, mostrando-se recrudescente a concepção de uma relação horizontal, pautada em trocas de vivências e transparência na relação intramuros.

Neste contexto, é prudente de que o conhecimento seja um bem comum a todos os presentes, seja ele o conhecimento teórico a ser tratado na disciplina, ou o planejamento de como ocorrerá o processo.

Em tal cenário, mais do que “O que” ocorrerá, é importante que fique claro para ambas as partes o “Porquê” de se ocorrer, “Como” e “Quando” ocorrerá e, talvez principalmente, quando tal conteúdo será utilizado no mundo real.

Tais princípios são, inclusive, presentes em abordagens que vieram a ganhar enorme destaque durante o mesmo período de pandemia na qual o *Irodori* é escolhido para o IsF, como a Sala de Aula Invertida e a Abordagem Remota Emergencial.

É o conceito de instrução.

5 Eliciar o desempenho

Na jornada de aprendizagem de uma língua adicional, é ineficaz que o aprendiz mantenha-se eternamente no campo das teorias gramaticais, sem jamais utilizar

empiricamente a capacidade comunicativa que adquiriu com seu empenho. É necessário fazer com que o aprendiz utilize aquilo que ele aprendeu, não somente na resolução de exercícios, mas na vida real.

É necessário eliciar o desempenho, ou seja, botar para fora aquilo que já se internalizou.

Este é o efetivo momento da prática.

6 Estimular a recordação da aprendizagem anterior

Mais uma vez, por “estímulo” entende-se não um encorajamento, mas, sim, proporcionar elementos carregados de significância e ligação direta com o que se deseja que o aprendiz se torne capaz de realizar, utilizando a língua-alvo como ferramenta, naquele determinado momento de ensino-aprendizagem.

Neste item, entende-se que o ideal é que conteúdos já internalizados pelos aprendizes voltem a aparecer subsequentemente no decorrer do material, de maneira que se faça constantemente presente na realidade da aprendizagem dos alunos, a fim de não serem esquecidos pela falta de uso (isto é: extinção).

É o conceito de rememoração.

7 Estimular a retenção e transferência

Similarmente ao item “Estimular a recordação da aprendizagem anterior”, trata-se do processo de retenção e transferência da/na prática, sendo a “prática”, no nosso caso, a utilização da língua alvo.

Os conteúdos ressurgentes devem se comunicar com os atuais, mas munidos de novidade, para que seja efetivamente um conteúdo antigo reaparecendo de maneira a apresentar novas possibilidades para os aprendizes, não somente uma revisão de algo já visto.

É o conceito de retroalimentação

8 Proporcionar *feedback*/avaliar o desempenho

Por fim, faz-se necessário que o desempenho dos alunos receba os comentários pertinentes, a fim de que ocorra um diálogo entre as partes presentes no ambiente de ensino-aprendizagem, não somente um monólogo autônomo do aprendiz consigo mesmo.

Segundo Gallahue, entretanto, também faz-se necessário manter-se atento ao tipo de feedback a ser proporcionado, de maneira que mantenha-se em voga, além da polidez obviamente esperada no momento da crítica, a pertinência de se respeitar o espaço individual do aprendiz, sendo alguns feedback melhores deixados para o momento no qual o aprendiz consolidou o objetivo esperado por si só, sem a necessidade de intervenção alheia, e o dito feedback não será nem uma muleta, nem sufocará o aprendiz.

Os conceitos acima estão ilustrados de maneira extremamente breve, de maneira que os leitores compreendam o que cada item quer dizer, mas não sejam soterrados por uma torrente de informações as quais não tem ligação direta com o *Irodori*, proposta desta comunicação.

Agora, vejamos o resultado da pesquisa e da coleta de dados.

Pesquisa e coleta de dados

Neste trabalho, se adota uma perspectiva de pesquisa qualitativa embora incorpore-se também os dados de natureza quantitativa na análise de dados. Como procedimento metodológico optou-se pela pesquisa tanto exploratória, que ajuda o pesquisador a desenvolver uma ferramenta de medição que reflita a realidade, quanto descritiva, com a realização de um levantamento bibliográfico. Na etapa de leitura, buscou-se principalmente elencar as contribuições de vários autores sobre a temática em estudo, baseada em nossas vivências pessoais como usuários do material. Dessas leituras, foi eleita a teoria de aprendizagem de Robert Mills Gagné (anos....) para proceder a análise. Com a necessidade de delimitar o escopo da pesquisa devido à limitação de tempo, elegemos como aparato de pesquisa os itens da teoria de aquisição de conhecimento de Robert M Gagné.

Quadro 1

1	GANHAR A ATENÇÃO
2	APRESENTAR O ESTÍMULO
3	PROPORCIONAR ORIENTAÇÃO PARA A APRENDIZAGEM
4	INFORMAR OS APRENDIZES DO OBJETIVOS
5	ELICIAR O DESEMPENHO
6	ESTIMULAR A RECORDAÇÃO DA APRENDIZAGEM ANTERIOR

7	ESTIMULAR A RETENÇÃO E TRANSFERÊNCIA
8	ROPORCIONAR FEEDBACK
9	AVALIAR O DESEMPENHO

Para a obtenção de dados para a análise foram aplicados questionários com perguntas abertas e fechadas para alguns segmentos de usuários do *Irodori* (alunos do IsF Nacional, tutores do IsF Nacional, alunos Centro Interescolares de Língua (CIL) da rede pública da Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno, professores Centro Interescolares de Língua (CIL) da rede pública da Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno (CIL) e especialistas em *Irodori* da Fundação Japão São Paulo). Considerando a proposta de “Japonês para a vida no Japão” do material, foi solicitado também que alguns usuários (docentes e discentes) que utilizaram o *Irodori* e residiram no Japão expressassem sua visão em relação ao material, em espaço livre.

Categoria	Número de respondentes
Alunos do IsF, tutores do IsF e Alunos do CIL (questionário fechado)	22
Professores do CIL (questionário aberto)	2
Professores Especialistas JF (questionário aberto)	1
Professores/alunos residentes no Japão (questionário aberto)	2

Responderam, valendo-se de suas vivências com o livro, se o material cumpria ou não os itens da teoria supracitada de Gagné.

Assim sendo, na pesquisa, os objetivos específicos eram:

- I – Comparar a teoria de Gagné e analisar se o *Irodori* cumpria os itens.
- II – Analisar o resultado da coleta de dados feita com usuários do *Irodori*.

1 O Irodori ganha a atenção/ O Irodori desperta a curiosidade?

A nomenclatura completa do *Irodori* é “*Irodori – Japanese for life in Japan*”.

Seu público-alvo é aquele que irá morar no Japão, em especial para fins de trabalho e/ou estudo (mas não exclusivamente); não obstante, é inegável que o material será

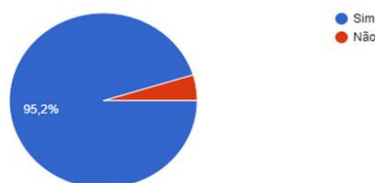
procurado e conseqüentemente utilizado por aprendizes que tem como motivação o simples entusiasmo pela cultura japonesa.

Para o primeiro grupo, o material oferece todo o aparato necessário para o preparo para o dia a dia no território nipônico, sendo todo o seu conteúdo linguístico baseado na pragmática de situações autênticas do cotidiano japonês, com ênfase especial nas situações comumente vivenciadas por estrangeiros chegando no Japão, tais como meios de transporte e metodologia de locomoção, processo de como realizar um pedido em restaurantes, áreas comuns de um ambiente de trabalho, tipos de moradia (apartamento, alojamento, casa compartilhada etc)/cômodos de uma residência etc.

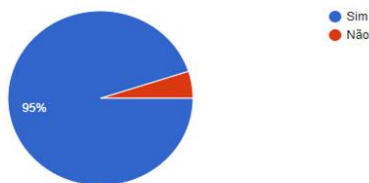
Para o segundo, apesar de “entusiasmo pela cultura” ser uma ideia extremamente abrangente, o Irodori fornece ao final de cada lição, por exemplo, a aba “Seikatsu Tips” (dicas do cotidiano), que explana elementos da cultura japonesa de maneira não conteudista, mas somente com o objetivo de acalantar o aprendiz a abaixar seu filtro afetivo (Krashen) antes de adentrar a próxima lição; esta aba supre as demandas atencionais de ambos os grupos, vide o fato de que ela expõe os elementos culturais de maneira que os aprendizes que forem de fato ao Japão possam vivenciá-los em sua chegada.

1.1 -Infográficos do questionário

O Irodori ganha a sua atenção?
21 respostas



O Irodori te desperta curiosidade?
20 respostas



2. O Irodori apresenta o estímulo?

Os *Can Do* do *Irodori* não são extensos como os de outros materiais didáticos: pelo contrário, são extremamente concisos e enxutos.

Numa visão superficial, isto pode levar o usuário a erroneamente acreditar que o *Irodori* acelera o ritmo do processo de ensino-aprendizagem ao resumir o conteúdo em blocos pequenos que podem ser trabalhados rapidamente, entretanto, é necessário lembrarmos que o *Irodori* baseia-se numa teoria de aquisição de segunda língua pautada num processo de tentativa/erro e extensa absorção de input (estímulo), de maneira reiterativa, a fim de que cada *can-do* seja trabalhado extensivamente nos campos de input (estímulo) e output (prática ao se eliciar o desempenho).

Com isto, cabe ao tutor e à equipe pedagógica organizarem a disposição de tempo para cada *Can Do* de acordo com as necessidades do aprendiz/turma, isto é, o *syllabus*.

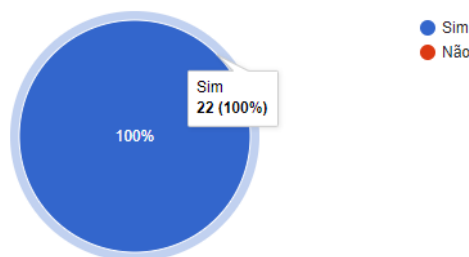
Pautando-nos na teoria de Gagné, a qual nos afirma a necessidade de repetir o estímulo, é de agradável surpresa o surgimento de um material didático com uma extensa gama de áudios e cenários (isto é, estímulos e sinais) narrados por falantes nativos da língua alvo, proporcionando não somente um ambiente de aprendizagem propício para o condicionamento dos pares de estímulo/sinal, mas também a oportunidade de que os aprendizes sejam expostos, também, à pronúncia e entonação verossímeis àquelas encontradas no território nacional da língua alvo, característica extremamente importante para o aprendizado adequado de uma segunda língua em um território estrangeiro com baixa possibilidade de interação com um nativo.

É importante o discernimento, contudo, de que esta proposta não busca elevar a pronúncia nativa para um patamar de primazia que existe como o sinal/estímulo correto a ser apresentado aos aprendizes, mas, sim como UM DOS sinais/estímulos valiosos a se serem apresentados aos aprendizes (até porque, nem sequer existe um único “idioma japonês” dentro do Japão, mas, sim, diversos “idiomas japoneses” dentro dos muitos territórios do arquipélago do sol nascente, fomentados por séculos de processos de descentralização do território em jurisdições de senhores de terras e recentralização da pátria).

2.1 Infográficos do questionário

O Irodori apresenta estímulo? (Mostrar exemplos através de materiais visuais a exemplo de fotos e ilustrações)

22 respostas



3. Proporcionar orientação para a aprendizagem

Gagné e Gallahue afirmam que é necessário ter o discernimento entre as orientações orais e impressas, além dos conceitos de organização e distribuição de teoria/prática de maneira que o processo de apreensão (ou aprendizagem, em materiais que não sejam o Irodori, que se baseia no processo de aquisição na prática em detrimento à aprendizagem pela teoria) ocorra sem prejuízos.

Nos apêndices do material didático, é possível encontrar o utilitário “How to Use This Textbook”, em diversos idiomas além do japonês (também é imprescindível a notificação de que este material foi traduzido pelos coordenadores pedagógicos de japonês do programa Idioma Sem Fronteiras e Fundação Japão São Paulo, já tendo a tradução dos livros sido concluída e disponibilizada gratuitamente no site da Fundação Japão São Paulo).

Neste, é possível compreender a utilização do material por meio das diversas instruções contidas, auxiliando tanto o aprendiz quanto o tutor nas noções iniciais de utilização do material, em ambos os campos metodológico quanto prático. Esta parte do material serve como uma espécie de tutorial de utilização, a qual não deve ser subestimada pela sua simplicidade transparente, haja visto que todo o material é pautado nela e sua leitura resultará, com certeza, numa face de ensino-aprendizagem muito mais facilitada.

2 Conteúdo das atividades e sua aplicação

(1) Tipos de atividade e seus objetivos

Existem quatro tipos de atividade em cada lição: falar, ouvir, ler e escrever. Cada atividade pode ser realizada de forma independente. Porém, dentro dessa lição, elas estão todas interconectadas. O número, tipo e organização das atividades são diferentes em cada lição, mas geralmente há mais atividades de conversação. Os objetivos gerais dos quatro tipos de atividade são:

	Conversação	Tornar capaz de fazer perguntas e responder em situações familiares, bem como dar explicações simples sobre si e coisas que conhece.
	Compreensão oral	Tornar capaz de compreender as partes importantes das conversas cotidianas e obter as informações necessárias de fontes faladas como notícias simples, anúncios em público etc.
	Leitura	Obter as informações necessárias dos textos escritos frequentemente encontrados na vida diária, a exemplo de avisos, anúncios afixados em lugares públicos e cardápios de restaurantes, bem como ler e compreender o conteúdo de folhetos escritos em japonês simples para residentes não japoneses.
	Escrita	Adquirir habilidades como a de preencher os formulários necessários para a vida cotidiana, enviar mensagens para amigos e outras pessoas e criar postagens simples nas redes sociais sobre coisas que são familiares a você.

Fonte: *Irodori*

Conforme foi citado anteriormente, a organização e distribuição também foram levadas em consideração na estruturação do material: ao invés de se pegar vocabulários que se comunicam e criar um cenário no qual seja possível utilizá-los, o *Irodori* escolhe situações reais do dia a dia e pensa em quais estruturas e expressões se fazem necessárias para a sua vivência.

Associando, ainda, a organização/quantidade com o conceito de orientação tutorial em si (isto é: como utilizar o material), os *can-do* do *Irodori* são cruamente concisos no que se aprenderá e em que situação da vida real se utilizará o conteúdo adquirido (conceito que veremos em seguida), além de se comunicam dentro de uma mesma lição, fazendo com que o conteúdo de um seja transferido diretamente para o outro (conceito no qual também nos aprofundaremos em breve), mas sem extrapolar o limite de coesão e acrescentar um novo elemento sem qualquer relação natural no mundo real com o conceito anterior (como, por exemplo, apresentar uma lição sobre sistema digestivo e, na lição seguinte, falar sobre modelos de calças).

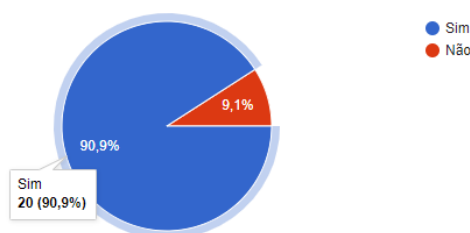
Por fim, falando especificamente da abordagem do *Irodori*, também se compreende “proporcionar orientação para a aprendizagem” como estruturar o material de maneira que os alunos consigam, intuitivamente, compreender a forma (lexical) na qual a língua se

comporta, compreendendo seu sentido sem que uma figura hierarquicamente superior (no caso, um docente) precise explicar gramatical e expositivamente, o que fortalece ainda mais a ideia de aquisição em detrimento ao aprendizado e tentativa e erro em detrimento à exposição docente.

3.1 Infográficos do questionário

O Irodori proporciona a orientação para a aprendizagem? (Direcionar a aprendizagem fazendo com que os alunos percebam a forma de estruturar a frase, bem como perceber o sentido dela).

22 respostas



4. Informar os aprendizes dos objetivos do aprendizado

Este é um item no qual já entramos de antemão, exatamente no item anterior (3).

Segundo a fundamentação teórica utilizada para a pesquisa, mais do que “O que” fazer ou “Como” fazer, o processo de ensino-aprendizagem deve ser amparado pelas ideias de “Para que” se fazer, o “Porquê” de se fazer, “Em que contexto” se fazer e assim sucessivamente.

Não basta se observar os meios de comunicação, é necessário proporcionar uma face de ensino-aprendizagem na qual o aprendiz detenha meios de se apropriar dos meios de comunicação em si, tornando-os parte integral de sua vida presente e futura, inclusive fora do âmbito da língua adicional em pauta. Para tal, faz-se necessário que a instrução seja claramente contextualizada, a fim de que, mais que o saber conteúdo, os usuários sejam capazes de usá-lo nos contextos adequados.

Em tal cenário, o Irodori mostra-se propositadamente apropriado, haja visto que sua divisão de conteúdos (os can-do) é pontualmente situada em no mundo real a ser contextualizado na vivência dos aprendizes e utilizado como cenário base da imersão.

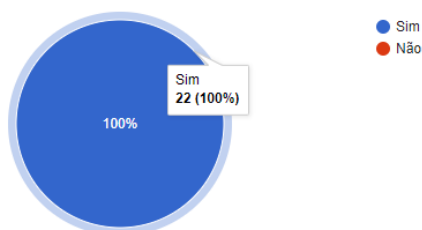
Com títulos evidentes como “Conseguir escutar uma explicação simples durante uma visita a uma casa e entender a disposição dos cômodos”, “Conseguir perguntar e responder onde está determinado equipamento/utensílio no local de trabalho ou em outro local” ou “Conseguir perguntar se um trem ou ônibus está indo para onde você quer ir, e

compreender a resposta”, não há sequer a necessidade de que se contextualize verbalmente além da leitura do título do *can-do* em si, sendo necessária somente a vivência de mundo dos aprendizes para que os mesmos sejam contextualizados e adentrem o cenário fictício de *roleplay*.

4.1 Infográficos do questionário

O Irodori te informa os objetivos do que você irá aprender? (Deixar claro qual é a meta da aula)

22 respostas



5. Eliciar o desempenho

Em um material tão dito como pautado na prática direta da língua, nada seria mais tedioso que uma enchente de teorias de metodologia de ensino-aprendizagem de línguas adicionais, sem chegar no momento mais esperado pelos aprendizes, que é o dito uso prático em si.

Todas as propostas sugeridas pelo Irodori (ele não contém exercícios, mas, sim, propostas que guiam o andamento discente) estimulam que o aprendiz coloque para fora o desempenho na língua alvo, sendo a absoluta maioria das propostas em questão pautadas em momentos de input (ouvir/ver/compreender o contexto) e output (prática oral descontextualizada por meio de repetição e contextualizada por meio de *shadowing* e *roleplay* em coletivo).

Existem, ainda, alguns *can-do* ligeiramente especiais, em específico, que são dedicados à prática da escrita, a qual não é o foco do Irodori. O objetivo metodológico por trás desses kanji é a parte cultural que ocorre verdadeiramente na vivência japonesa intrinsecamente ligada aos mesmos, servindo, além de como um preparativo para o mundo real, um elemento cultural que ganhará a atenção e despertará a curiosidade do aprendiz.

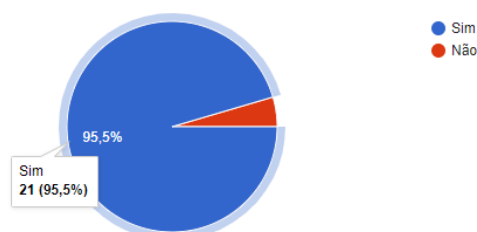
O Irodori se afirma como um material pautado na prática e, ao ser utilizado, demonstra que sua afirmação é condizente, não somente uma bravata.

Um ponto interessante a ser levado em consideração, também, é que o material não circunscreve balizas na criatividade dos aprendizes somente à situação proposta no livro,

mas oferece a liberdade de que ambos aprendizes e tutores utilizem situação autênticas do seu cotidiano e especificidades da sua fenomenologia para a elaboração do contexto de *roleplay* sugerido ao final da grande maioria dos *can-do*, bem como propõe a utilização de vocabulário passivo integrado ao *can-do* proposto no encontro em questão (isto é: vocabulário do cotidiano dos aprendizes/tutores que não está presente no Irodori em si, sendo utilizado no contexto que o Irodori propõe que se crie o cenário de *roleplay*).

5.1 Infográficos do questionário

O Irodori te faz falar o que você aprendeu? (Criar oportunidade de praticar, fazendo os alunos compararem com os demais itens aprendidos.)
22 respostas



6. Estimular a recordação da aprendizagem anterior/Estimular a retenção e transferência

No item 6, trabalharemos em conjunto os conceitos de “estimular a recordação da aprendizagem conforme veremos abaixo, um acaba por completar o outro.

Gagné anterior” e “estimular a retenção e transferência”, haja visto que, trabalha, em sua obra, os conceitos de generalização do estímulo e extinção do estímulo. Vejamos brevemente ambos, para fins de contextualização, enquanto trabalhamos a utilização dos conceitos em questão dentro do escopo d Irodori:

- A generalização do estímulo trata da distância entre o par de sinal/estímulo condicionado pelo aprendiz para que se dê uma resposta/reflexo e um novo sinal carregando o mesmo estímulo, como, por exemplo, 「ありがとうございます！」 「ありがとう」 e 「感謝している」. Se o aprendiz tiver sido apresentado somente ao primeiro ou ao segundo, ainda conseguirá compreender o outro, entretanto, se mostrará virtualmente impossível que infira o significado do terceiro de maneira descontextualizada.

Em prol de evitar a generalização do estímulo, é necessário que o sinal seja condizente com os sinais já condicionados pelo aprendiz, ou ele simplesmente não compreenderá o estímulo presente no sinal distante daquele que já lhe é conhecido.

Como é possível, então, fazer com que os aprendizes adquiram vocabulários mais avançados do que os inicialmente presentes no material?

A solução encontrada pelo Irodori foi utilizar o contexto como estímulo.

Se numa turma completamente iniciante um professor proferir 「葡萄」, 「莓」, 「すいか」 e 「桃」 e pedir que os aprendizes contextualizem estas palavras, o mais provável é que não consigam. Entretanto, numa aula começa com a contextualização de “Na aula de hoje, vocês vão conseguir se tornar capazes de dizer os nomes de algumas frutas em japonês e compreender qual fruta é qual quando lhe for dito”, para, em seguida, serem proferidas as palavras 「葡萄」, 「莓」, 「すいか」 e 「桃」, por mais que os aprendizes não saibam o que é o que, o mais provável é que infiram que se tratam de frutas.

Assim sendo, uma vez que se prossegue nos 3 livros do Irodori, conceitos trabalhados anteriormente voltarão em *can-do* carregando os mesmos estímulos (como “agradecimento/expressões de gratidão”, “alimentação/vocabulário de comida”, “moradia/vocabulário sobre tipos de casa e suas características” etc), com novos sinais (ou seja, vocabulários). Se um *can-do* no início do primeiro livro não foi o bastante para que se mostre as N possibilidades lexicais de se expressar gratidão na língua japonesa sem que os alunos ficassem sobrecarregados por vocabulário excessivo, então basta fazer mais um *can-do* sobre gratidão no livro 2, onde os aprendizes já tenham condicionado as formas básicas de gratidão e estejam aptos para aprender formas mais estruturalmente e socioculturalmente elaboradas (novamente, a quantidade e organização do insumo), como, por exemplo, 「感謝している」 como uma nova possibilidade de passar a mesma mensagem dos já adquiridos 「ありがとう」 e 「ありがとうございます！」. Isto é abarcado pelo conceito de “transferência”, o qual estimula a recordação da aprendizagem anterior (neste caso, estímulos) para apresentar novos sinais que carregam em si o mesmo estímulo.

Não somente isso, mas, voltando ao conceito de “vocabulário passivo” abordado anteriormente, este item também trabalha a ideia de se utilizar a língua adicional para se falar do seu próprio background e contexto fenomenológico.

Já no caso do processo de extinção, este trata da ocorrência do esquecimento de determinados elementos já devidamente condicionados pelos aprendizes, mas que, por falta de uso, acabaram por serem esquecidos. A dita “falta de uso” pode, inclusive, ocorrer em decorrência do processo de generalização do estímulo.

Com o esperado processo de evolução na proficiência linguística (seja no âmbito conversacional, seja no âmbito gramatical), é naturalmente previsto que surjam determinadas subjetividades linguísticas e os aprendizes eliciem o desempenho com vocabulário X, Y ou Z, correndo o risco de esquecer alguns dos quais utilizava anteriormente por falta de uso e, por vezes, até mesmo de ideogramas com a leitura anteriormente condicionada.

Neste cenário, o Irodori procura sempre introduzir nos can-do posteriores o conteúdo dos can-do anteriores, de maneira natural e bem distribuída, a fim de que não se perca a atenção dos aprendizes ao entediá-los com conteúdos já condicionados.

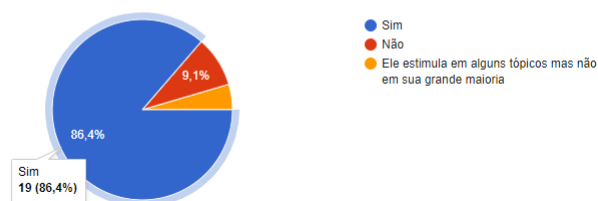
Isto é abarcado pelo conceito de “retenção”, o qual estimula a recordação da aprendizagem anterior (neste caso, sinais) enquanto apresenta novos estímulos não necessariamente inerentes ao estímulo adquirido quando originalmente se estudou o sinal a reaparecer.

6.1 Infográficos do questionário

O Irodori estimula a recordação da aprendizagem anterior? (Fazer lembrar o vocabulário e as estruturas já estudadas que vão se tornar fundamentais para o novo tópico, fazer exercício caso necessário, e só então apresentar o novo tópico)

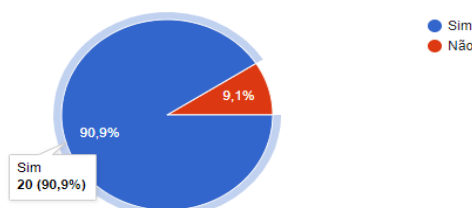
 [Copia](#)

22 respostas



O Irodori estimula a retenção e a transferência? (Fazer perguntas aos alunos para relacionar o conteúdo com a experiência e background do aluno)

22 respostas



7. Proporcionar feedback/avaliar o desempenho

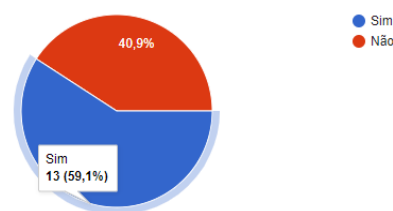
Por fim, o item 7 irá, também, trabalhar simultaneamente dois conceitos, os quais são “Proporcionar feedback” e “avaliar o desempenho”.

Este item é, concomitantemente, o mais simples e mais complexo, pois, haja visto que o Irodori, sim, possui determinadas funcionalidades que permitem que o usuário tenha um feedback e uma avaliação do seu desempenho, ambos Gagné, Gallahue, as professoras especialistas no material entrevistadas e nós, autores deste artigo, compreendemos que o feedback é esperado de um ser-humano capaz de contextualizar a língua falada (pois, novamente, não é um material gramatical que pode fornecer um simples gabarito de exercícios na contracapa, mas, sim, um material pautado na prática de uma língua viva a qual abrange muito mais aspectos do que “certo” e “errado”, com foco principal no conceito de “compreensível”).

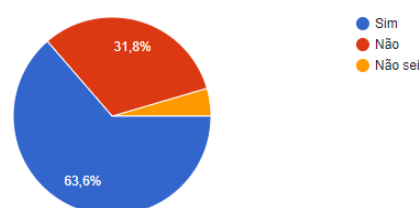
Sem avanços tecnológicos capazes de fornecer uma alma capaz de sentir, é de nossa crença pessoal que material algum será capaz de realizar ambos os itens de maneira totalmente efetiva, sendo sempre necessária a intervenção humana nos momentos de feedback/avaliação (no caso dos Idiomas Sem Fronteiras nacional e regional, os chamados 日本語カフェ, ou, como eram chamados até 2023, 特別活動).

7.1 Infográficos do questionário

O Irodori proporciona feedback?
22 respostas



O Irodori avalia o desempenho?
22 respostas



8. Neste momento, veremos as respostas das professoras especialistas em *Irodori* da Fundação Japão São Paulo para as perguntas dos questionários analisados acima.

8.1 Professora 1

Pergunta:

Qual a formação da Sensei e por onde?

Resposta: Sou formada em Letras-Japonês pela Universidade de São Paulo USP) e tenho mestrado em estudo de áreas (mais especificamente, em ensino de língua japonesa) pela Universidade de Tsukuba (Ibaraki-ken, Tsukuba-shi).

Pergunta:

1-O Irodori ganha a atenção (dos alunos e dos professores)?

Resposta: Não sei se lhe responderei a esta pergunta com satisfação. Acredito que todos os livros didáticos são elaborados para serem atrativos e facilitarem o aprendizado. No caso do “Irodori”, ele foi elaborado para um público que um dia pretende viver no Japão ou que já mora, e necessita da língua para o seu dia a dia. Nesse sentido, creio que atraia esse público.

Pergunta:

2-O Irodori desperta curiosidade?

Resposta: No “Irodori”, os tópicos foram abordados de forma a fazer com que os que o utilizam possam pensar, refletir e trocar ideias com os seus colegas e orientadores sobre os assuntos propostos. Nesse sentido, dependendo de como ele é utilizado, poderá fazer com que desperte a atenção dos que o utilizam, em relação ao seu conteúdo.

Pergunta:

3-O Irodori informa os objetivos do que irá ser aprendido (Deixar claro qual é a meta da aula)?

Resposta: Como já mencionado, acredito que todos os livros didáticos são elaborados para facilitarem o aprendizado.

Dessa forma, creio que, dependendo da forma que ele é utilizado, ele possa facilitar aos que o utilizam, a visualizar com mais facilidade os objetivos de cada tópico. Logicamente, o fato de “informar” o objetivo dependerá da orientação de cada

professor. Acredito que os professores possam deixar claro os objetivos aos seus orientandos ao ministrarem as suas aulas.

Pergunta:

4-O Irodori estimula a recordação da aprendizagem anterior? (Fazer lembrar o vocabulário e as estruturas já estudadas que vão se tornar fundamentais para o novo tópico, fazer exercício caso necessário, e só então apresentar o novo tópico.)

Resposta: O livro todo foi estruturado para que todo o vocabulário e estruturas fossem ouvidas várias vezes, como consta nas instruções de cada exercício, e fossem também utilizadas nos tetos e na escrita de textos curtos. Eu creio que, pelas minhas experiências de aprendizado de línguas, que os alunos vão se lembrar das palavras e estruturas que mais forem utilizadas e mais forem necessárias no seu dia a dia. Nesse sentido, acredito que livro nenhum estimula a recordação do que foi visto em aula, mas os orientadores podem fazê-lo utilizando os livros de forma adequada.

Pergunta:

5-O Irodori apresenta estímulo? (Mostrar exemplos através de materiais visuais a exemplo de fotos e ilustrações).

Resposta: Retorno para as respostas dadas anteriormente: o estímulo pode ser apresentado por quem irá utilizá-lo para fins de aprendizado. Acredito que este livro contém sugestões de como possam estimular os seus alunos a ouvirem bastante a língua alvo, a tentarem aplicar o seu conteúdo no seu cotidiano. Não é o livro em si que apresenta estímulos, mas sim, os usuários que podem aproveitar o seu conteúdo para estimular a aprendizagem.

Pergunta:

6-O Irodori proporciona a orientação para a aprendizagem? (Direcionar a aprendizagem fazendo com que os alunos percebam a forma de estruturar a frase, bem como perceber o sentido dela).

Resposta: Acredito que o seu conteúdo foi planejado para ser intuitivo e fazer com que os usuários possam utilizá-lo sem ter que explicar as estruturas frasais, mas para perceberem como está estruturado.

Nesse sentido, creio que podemos dizer que é um material estruturado para ser utilizado sem termos que acrescentar em nem “ensinar” o seu conteúdo, mas sim, conseguir fazer com que reflitamos e deduzamos, tanto a estrutura da língua, quanto os

aspectos culturais. A orientação para a aprendizagem, creio que fica a cargo dos professores que direcionam e facilitam o aprendizado.

Pergunta:

7-O Irodori faz falar o que foi aprendido? (Criar oportunidade de praticar, fazendo os alunos compararem com os demais itens aprendidos.)

Resposta: O material contém sugestões de exercícios de oralidade. Como isso será utilizado, dependerá de cada professor.

Logicamente, se o professor acatar as sugestões dos exercícios propostos, isso fará com que os alunos possam praticar a oralidade.

Pergunta:

8-O Irodori proporciona feedback?

Resposta: Se esse feedback se referir à constatação de que estamos no caminho certo para podermos nos comunicar, creio que isso poderá ser realizado, por exemplo, se for na oralidade, ao realizarmos as apresentações após a conversação em duplas ou grupos de 3 pessoas. Nesse sentido, o livro sugere, sim, que os orientadores deem um feedback do aprendizado.

Pergunta:

9- O Irodori avalia o desempenho?

Resposta: Acredito que o desempenho deva ser avaliado, primeiramente, pelos aprendizes (autoavaliação) e se necessário, pelos orientadores. Não há como um livro fazer avaliação do que foi aprendido. Mas os exercícios de revisão podem ser utilizados para rever o conteúdo visto.

Pergunta:

10-O Irodori estimula a retenção e a transferência? (Fazer perguntas aos alunos para relacionar o conteúdo com a experiência e background do aluno)

Resposta: Há alguns exercícios que sugerem que os orientadores façam isso. Se for nesse sentido, creio que há algumas sugestões para estimular a aplicação do seu conteúdo no cotidiano dos aprendizes, como todo livro didático baseado em tarefas a serem realizadas.

9. Por fim, veremos os relatos abertos de alguns segmentos de usuários do material

9.1 Professor de CIL (Centro Interescolar de Línguas, escolas públicas da rede distrital do Distrito Federal, as quais fornecem diversas línguas estrangeiras em suas unidades distribuídas pelo DF) 1

O curso de japonês pautado nesse sistema de ciclos divide os conteúdos com base no material didático *Marugoto*, mas dá liberdade ao professor para utilizar outros materiais de sua preferência, desde que cubram os mesmos temas.

Em minha experiência pessoal tenho utilizado o *Marugoto* como material principal e o *Irodori* como material de apoio, uma vez que ele segue os mesmos temas do *Marugoto*, contendo alguns vocabulários, atividades e áudios diferentes que auxiliam na fixação das estruturas e conteúdos por parte dos alunos-Leão Negrão (nome fictício), professor substituto de japonês de uma unidade do CIL.

9.2 Professor de CIL 2

O curso de língua japonesa no CILSS (Centro Interescolar de Línguas de São Sebastião) teve início este ano, portanto fiz toda a estruturação curricular do curso, vale salientar que sou o único docente de língua japonesa na unidade, sendo assim, ficou de minha responsabilidade selecionar e organizar o material didático do curso.

Nessa busca por um material didático que fosse comunicativo e democrático achei o *Irodori* que foi recomendação de um amigo. Entretanto, confesso que de início não me animou muito a ideia de adotar o material pois já tinha decidido pelo *Marugoto*, porém à medida que fui estudando o material notei uma imensa facilidade de usá-lo de forma comunicativa com os meus alunos, sem falar que o mesmo é gratuito tornando o material mais democrático, dado que nossos alunos são discentes em situação de vulnerabilidade e que nossa escola é uma escola de idiomas pública.

Uso o *Irodori* seguindo as lições, mas como professor tento complementar a parte da escrita com mais calma e cautela, pois o material ao que tudo indica foi desenvolvido pensando em um modelo de aula virtual, isso também foi um dos prós que me levou a adotar o *Irodori*, dado ao momento que estávamos vivendo com pico da variante omicron não sabíamos se precisaríamos retornar ao ensino remoto.

Portanto, acho o *Irodori* um material extremamente fácil e intuitivo de usar, como todo material didático tem suas falhas, mas também seus benefícios.

Vale ressaltar que o ritmo do CIL é considerado lento e que uma das nossas políticas é focar em formar uma base sólida para o aluno, portanto trabalhamos em ciclos e sempre

que possível voltamos no conteúdo programático. Anitto Daiho, professor substituto de japonês de uma unidade do CIL

9.3 Aprendiz que usou o Irodori e foi para o Japão

Me chamo Martins Assado, tenho 23 anos e estudo na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Fiz o curso de japonês oferecido pela Rede Andifes – IsF nos primeiros meses de 2022, tendo o Vinicius Soares como professor e utilizando o IRODORI como material didático. Pouco antes de encerrar o curso, me mudei para o Japão para realizar um intercâmbio de um ano. Antes, havia feito cerca de 3 meses de um curso particular de japonês com uma abordagem muito diferente da fornecida pela IsF, focando mais em questões estruturais e gramaticais da língua, assim como na escrita e nos diferentes alfabetos.

Desde o primeiro contato com o IRODORI, fica claro que o objetivo do material é preparar uma pessoa com pouco ou nenhum conhecimento em japonês para questões cotidianas que muito provavelmente serão experienciadas durante uma viagem para o Japão. Como o exato público-alvo desse material, posso afirmar com convicção que o livro atinge seu objetivo. Por diversas vezes, desde que cheguei ao Japão, me deparei com diálogos e situações semelhantes às ilustradas no livro e, devido ao conhecimento que adquiri durante o curso, pude expressar ideias básicas, tomar decisões, pedir informações etc. ouvindo frequentemente: “日本語が上手ですね” (que deve ser interpretado com uma grande dose de desconfiança e ceticismo).

Pela própria natureza do material, no entanto, não acredito que ele seja a melhor indicação para quem gostaria de começar a aprender a língua do zero e não tem uma viagem marcada. Para esses casos, na minha opinião, talvez seja melhor um material que ensine *hiragana* e *katakana*, estrutura das frases, verbos, conjugações e questões culturais, tópicos que demandam necessariamente um tempo maior e um material mais denso.

Para concluir, baseado na minha experiência com o livro, acredito que o IRODORI é um ótimo material didático, que cumpre o que propõe de maneira descomplicada e com uma didática amigável para os não falantes, se limitando, porém, a ensinar japonês para situações práticas do cotidiano, sem se aprofundar em outros aspectos da língua-Martins Assado (nome fictício), concluinte do curso 1 de japonês do Idioma sem Fronteiras, que foi para o Japão logo em seguida.

9.4 Eu acho que ele é um livro muito bom, principalmente quando aborda os tópicos culturais e envolve esses tópicos nos exercícios de prática.

Mas eu ainda acho que é um material meio engessado, que tem que ser a prática daquela lição, daquela página e do exercício.

E, de acordo com o material, não dá para sair dessa caixinha porque o currículo não me permite.

Quando eu usei, tentei sair da caixinha, mas fui podada pelos coordenadores porque os alunos tinham que fixar o que estavam estudando naquela hora; mas quando você para pensar no dia a dia no Japão, ninguém fala usando uma estrutura por vez, é tudo misturado.

Acho que uma boa situação para ilustrar é quando eu tinha que conversar com amigos próximos e professores ao mesmo tempo numa mesma rodinha de conversa no Japão: Se eu tivesse estudado do jeito engessado proposto, nunca me sairia bem numa conversa deste tipo. Stella Matinho (nome fictício), professora de japonês que utilizou o *Irodori* e morou no Japão.

Considerações finais

À medida que o passar do tempo e o contato com novas leituras provocam maior complexidade da compreensão teórica do material, é também verdade que este mesmo passar do tempo, e o efetivo contato diário, proporcionam maior intimidade com o material em questão.

Além das leituras e dos resultados da pesquisa acima, é também valendo-nos de nossas experiências pessoais como usuários diários do material que nos sentimos confortáveis em tecer comentários tangentes à qualidade do mesmo.

O *Irodori* é um excelente material didático para as aulas com ênfase na prática e comunicação da/na língua alvo, proporcionando uma gama de estímulos autênticos e situações verossímeis para o crescimento linguístico dos aprendizes (e até mesmo dos docentes que venham a o utilizar). É uma excelente surpresa ver os aprendizes eliciando o desempenho na língua-alvo de maneira muito superior a aprendizes mais experientes com os quais tivemos contato anterior, mas que utilizaram outros materiais (com abordagem mais tradicional).

Os próprios registros de vídeos das atividades conversacionais e de *roleplay* das turmas do IsF (que não são abordados na pesquisa pela ainda impossibilidade tecnológica de anexar um vídeo num arquivo de texto) demonstram um desempenho cada vez melhor dos aprendizes, ao passo no qual nos aperfeiçoamos à metodologia de utilização proposta pelo

material, o que exibe a excelência do *Irodori* para as aulas práticas, bem como o efetivo cumprimento de sua temática de “japonês para a vida no Japão”.

Quanto mais o ambiente se adequa a proposta do *Irodori*, melhor é o resultado, sendo, então, uma turma de aprendizes se preparando para ir ao Japão (ou até mesmo já no Japão) aquela que terá o melhor desempenho, enquanto, ao distanciar-se da proposta e da abordagem do material, outros tipos de turmas podem vir a ter um desempenho insatisfatório se eventualmente comparadas. A sala de aula deve ser o Japão, inclusive nas instruções e sinalizações entre os aprendizes e a figura docente (para tal, o material, inclusive, se inicia com o can-do 0, “Japonês da sala de aula”, onde constam expressões comumente utilizadas em uma aula de japonês em japonês).

Apesar de parecer intimidante mergulhar de cabeça numa nova proposta, fé é um elemento extremamente necessário no começo da utilização do *Irodori*, mas, uma vez dado o primeiro passo, toda a jornada pelos primeiros passos do japonês se torna promissora.

Referências

- GAGNÉ, R. M. **Como se realiza a aprendizagem**. Rio de Janeiro, RJ: Livros Técnicos e Científicos. Brasília, DF: INL, 1965.
- GALLAHUE, D. L; OZMUN, J. C. **Compreendendo o desenvolvimento motor: bebês, crianças, adolescentes e adultos**. 1. ed. São Paulo: Phorte, 2001.
- ISOMURA, Kazuhiro; FUJINAGA, Kaoru; ITO, Yukiko; YUMOTO, Kahori; IWAMOTO, Masako; HABUKI, Miyuki; FURUKAWA, Yoshiko. **Irodori, Japanese for Life in Japan**, 1ª edição: 30 de novembro de 2020.
- PIAGET, Jean. **A Epistemologia Genética e a Pesquisa Psicológica**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1974.
- KRASHEN, Stephen. **The Input Hypothesis. issues and implications**. Harlow: Longman, 1985.
- VYGOTSKY, L.S. (1978). **Mind in Society**. Cambridge, MA. Harvard University Press.



VERBO AUXILIAR -TEKURU: SIGNIFICADOS ASPECTUAIS E NÃO-ASPECTUAIS

Camila Regina Ferracioli Pimentel (UFAM)

Introdução

Na língua japonesa, existem pelo menos dez tipos de verbos auxiliares (Yoshida, 2012). Dentre estes verbos auxiliares está o *-TEKURU*, que possui alguns significados peculiares que podem ser de difícil compreensão para estudantes de japonês no Brasil. Certos usos deste verbo auxiliar são aspectuais, logo necessita-se também de um entendimento sobre o aspecto verbal.

Para compreender melhor o funcionamento de *-TEKURU*, este trabalho busca, através de uma pesquisa bibliográfica, clarificar os significados e usos deste verbo auxiliar, tendo como foco a análise do aspecto verbal. Como objetivos específicos, este estudo procura compreender os significados tanto aspectuais quanto não-aspectuais e, após este levantamento de dados, organizá-los para melhor entendimento. Esta pesquisa se baseia em Kudou (1995) como referencial teórico para a análise aspectual e em Yoshida (2012), em relação à verbos auxiliares japoneses.

Este artigo faz parte do terceiro capítulo da dissertação de mestrado da autora. Para a realização desta pesquisa, primeiro serão demonstrados os significados e usos do verbo auxiliar *-TEKURU* por meio de uma pesquisa bibliográfica dos autores: Kindaichi (1976), Takahashi (1976), Yoshikawa (1976), Hasegawa (1993), Suda (2010), Yoshida (2012) e Digital Daijisen (2014). Feito este levantamento, será proposta uma organização das definições de um modo que facilite a visão geral do que foi encontrado. Será observado a necessidade de unir conceitos semelhantes em uma só descrição.

Referencial teórico

Kudou (1995) demonstra vários conceitos gerais do aspecto verbal japonês e seu funcionamento, além de organizá-los e exemplificá-los. Segundo Kudou (1995), a categoria



gramatical conhecida como aspecto expressa a “diferença da maneira de compreender o desenvolvimento temporal (tempo interno) do acontecimento” e “é demonstrado pelas oposições do aspecto perfectivo e do aspecto de continuidade” (Kudou, 1995, p. 8, tradução nossa). De acordo com a autora, o sistema básico de aspecto e tempo pode ser resumido da seguinte forma. O aspecto perfectivo no tempo não-passado, isto é, presente e futuro, pode ser exemplificado com a estrutura de verbos na forma básica, como SURU (“faz”), enquanto no tempo passado pode ser com o verbo na sua forma passada, SHITA (“fiz”). Por outro lado, o aspecto contínuo, no tempo não-passado, é demonstrado pela estrutura SHITEIRU (“estar fazendo”), e no tempo passado, SHITEITA (“estava fazendo”) (Kudou, 1995, p.36). Já no sistema ampliado, a autora discorre de mais dois aspectos: o *perfect* e a iteração. O *perfect* é expresso por SHITEIRU (“está em tal estado”) nos tempos futuro e presente, SHITA (“estava”) no presente e SHITEITA (“estava em tal estado”) no passado. Já a iteração, ou seja, repetição da ação, é expressa por SURU (“fazer”) no tempo futuro, SURU (“fazer”) e SHITEIRU (“estar fazendo”) no presente e SHITA (“fiz”) e SHITEITA (“estava fazendo”) no passado (Kudou, 1995, p.43).

Yoshida (2012) elucida como funciona a construção dos verbos auxiliares na língua japonesa. Quando um verbo japonês se conecta com a forma TE de outro verbo, passa a ter o papel de um verbo auxiliar. Segundo a autora, um verbo auxiliar é “algo que se conectou à forma TE do verbo e se gramaticalizou, ou seja, verbo forma TE+verbo posterior” (Yoshida, 2012, p.3, tradução nossa). O objeto desta pesquisa, -TEKURU, é um desses verbos auxiliares. De acordo com Yoshida (2012), quando um verbo se gramaticaliza, ele adquire uma função gramatical que não possuía antes da gramaticalização e passa a exercer uma nova funcionalidade e expressar mais significados. Em outras palavras, o verbo auxiliar, ao sofrer gramaticalização, perde o significado original e passa a expressar o aspecto. Por conseguinte, pode-se dizer que o verbo de movimento KURU (“vir”) originalmente não conseguia exprimir aspecto, mas, se ligando a forma TE de outro verbo, se gramaticalizou e passou a expressá-lo (Yoshida, 2012, p. 104).

Agora que foram verificadas como -TEKURU se tornou capaz de expressar o aspecto por meio da pesquisa de Yoshida (2012) e as formas básicas de expressão de aspecto que a forma -TEKURU, no presente ou futuro, ou -TEKITA, no passado, podem potencialmente expressar de acordo com Kudou (1995), iremos a seguir analisar os significados e usos concretos deste verbo auxiliar.

Significados/ usos de *-TEKURU*

Primeiramente, apresentaremos a descrição de *-TEKURU* do dicionário de japonês Digital Daijisen (2014). Segundo o dicionário japonês, *-TEKURU* possui os quatro significados/ usos a seguir, com exemplos retirados da mesma fonte.

1) Transformação gradual em um estado;

Ex.: 日増しに暖かくなってきた。

Himashini atatakaku natte kita

“O dia após dia foi ficando quente.”

2) Continuação de uma ação ou estado;

Ex.: 再三、注意してきたことだが。

Saisan, chuui shite kita koto da ga

“É algo que venho prestando atenção de novo e de novo.”

3) O vir depois de fazer uma ação;

Ex.: 買い物に行ってくる。

Kaimono ni itte kuru

“Vou às compras e volto.”

4) Aproximação da continuação de uma ação ou estado.

Ex.: 敵が押し寄せてくる。

Teki ga oshiyosete kuru

“O inimigo vem avançando.”

De acordo Kindaichi (1976), a estrutura *-TEKURU* expressa uma “forma iterativa contínua” que indica “uma ação que é realizada em repetição” (Kindaichi, 1976, p. 54, tradução nossa). Essa forma iterativa contínua pode ser usada com verbos instantâneos e “verbos de continuidade usados fora da consideração de tempo” (Kindaichi, 1976, p. 55, tradução nossa).

Takahashi (1976) relata que, quando *-TEKURU* não expressa significados aspectuais, indica um movimento que se aproxima fisicamente, mas como também pode possuir estes significados, pode ser chamado de verbo aspectual. O *-TEKURU* não-

aspectual que indica movimento que se aproxima do falante ou do sujeito tem os seguintes três significados/usos, com exemplos retirados da mesma fonte (Takahashi, 1976, pp. 136-137):

1) Aproximação após fazer uma ação;

Ex.: きょう会社の帰り福吉町へいつてきた。

Kyou kaisha no kaeri Fukuyoshichou he itte kita

“Hoje, na volta do trabalho, fui para Fukuyoshichou e voltei.”

2) O vir enquanto faz um movimento ou estado;

Ex.: それがすむと、あかいカーネーションの花をもってきて。

Sore ga sumu to, akai kaaneishon no hana wo motte kite

“Quando terminar isso, traga um cravo vermelho.”

3) Aproximação e movimento que se aproxima até aqui.

Ex.: そしてまもなく杉子がはいってきた。

Soshite mamonaku Sugiko ga haite kitta

“E depois, dentro de pouco tempo, Sugiko veio entrando.”

Takahashi (1976) indica que o *-TEKURU* que exprime significados aspectuais também possui os três significados/usos abaixo, com exemplos retirados do mesmo (TAKAHASHI, 1976, pp. 137-138).

1) Surgimento e avanço de um processo de ocorrência;

Ex.: もりあがってきた感情を.....

Moriagatte kita kanjou wo

“O sentimento que veio se intensificando ...”

1.1) Início de movimento;

Ex.: あたらしい世界はかれの眼前にひらけてきた。

Atarashii sekai ha kare no ganzen ni hirakete kita

“Um novo mundo se abriu na frente de seus olhos.”

2) Avanço de um processo de mudança;

Ex.: 温度がましてくるのにつれて。

Ondo ga mashite kuru no ni tsurete

“À medida que a temperatura vai aumentando.”

3) Continuação do movimento até esse ponto no tempo;

Ex.: とにかくわたしは苦労してきた。

Tonikaku watashi ha kurou shite kita

“De qualquer maneira eu vim sofrendo dificuldades.”

3.1) Continuação por repetição.

Ex.: 阪口は淫蕩のためにはあらゆる刺戟をもとめてきたが。

Sakaguchi ha intou no tame ni ha arayuru shigeki wo motomete kita ga

“Sakaguchi veio buscando todos os estímulos para sua depravação.”

Os significados 1.1 e 3.1 estão assim enumerados pois, segundo o autor, são expressões que podem ser encontradas dentro dos significados principais 1 e 3, respectivamente.

Yoshikawa (1976), na sua descrição dos significados de *-TEKURU*, analisa juntamente *-TEIKU*, que se opõe a *-TEKURU*. A presente pesquisa focará apenas em *-TEKURU* e, portanto, irá verificar aqui apenas os significados deste.

Em sua pesquisa, Yoshikawa (1976) relata que *-TEKURU* possui significados como verbo pleno, ou seja, o significado do verbo vir é mais forte e se limita a movimentos espaciais, e significados como verbo auxiliar que expressa o aspecto. De acordo com o autor, os usos de movimento espacial são os seguintes, com exemplos retirados do mesmo (Yoshikawa, 1976, p. 218):

1) Ação que se faz antes de vir;

Ex.: 本やへいって、え本をかってきました。

Honya he itte, ehon wo katte kimashita

“Fui a uma livraria, comprei um livro ilustrado e vim.”

2) Modo de vir;

Ex.: そのとき、子どもがひとり、あるいてきました。

Sono toki, kodomo ga hitori, aruite kimashita

“Nesse momento, uma criança sozinha veio andando.”

3) Estado no momento de vir;

Ex.: てっぼうをもってきました。

Teppeu o motte kimashita

“Trouxe a espingarda.”

4) Ação que se aproxima do local que o falante está.

Ex.: その声をきいて、くまが、あなから出てきました。

Sono koe wo kiite, kuma ga, ana kara dete kimashita

“Ao ouvir essa voz, o urso saiu do buraco.”

O -TEKURU que expressa aspecto possui os seguintes significados aspectuais, com exemplos retirados da mesma fonte (Yoshikawa, 1976, p. 218):

1) Processo de surgimento;

Ex.: ことばは生活の中から生まれてきます。

Kotoba ha seikatsu no naka kara umarete kimasu

“As palavras nascem de dentro da vida.”

2) Processo de mudança;

Ex.: だんだんおなかがすいてきました。

Dandan onaka ga suite kimashita

“Fui ficando com fome aos poucos.”

3) Início de processo;

Ex.: そのうちに、雨がふってきました。

Sono uchini, ame ga futte kimashita

“Nesse momento, começou a chover.”

4) Continuação até certo ponto no tempo.

Ex.: おたがいにはげまし合ってきた、この年月。

Otagaini hagemashiatte kita, kono nengetsu

“Nestes anos, foram ficando animados mutuamente.”

Hasegawa (1993), tendo como base a teoria de prototipo e sentido figurado, propôs uma classificação de *-TEKURU* e *-TEIKU*. Iremos aqui analisar apenas o primeiro. Segundo Hasegawa (1993), *-TEKURU* pode ser dividido em: 1) construções TE de espaço físico, 2) construções TE cognitivas, 3) construções TE de mundo em movimento e 4) construções TE de tempo em movimento.

-TEKURU de construções TE de espaço físico contém a noção de movimento e direção em um espaço físico, como podemos ver no exemplo abaixo (Hasegawa, 1993, p. 54):

Ex.: ご飯を食べてきた。

Gohan wo tabete kita

“Comi a refeição e vim.”

Assim como Hasegawa (1993) relatou, construções TE de espaço físico corresponde aos significados ação que se faz antes de vir, modo de vir e estado no momento de vir de Yoshikawa (1976). Porém, Hasegawa (1993) subdivide esse primeiro sentido de movimento físico-espacial em ponto de vista e em transferência. O significado de ponto de vista expressa movimento e direção, onde o verbo na forma TE mostra o movimento e *KURU* mostra a direção. Ainda neste significado, pode ser expresso alvo que se move até o falante, como no exemplo abaixo (Hasegawa, 1993, p. 54):

Ex.: 山が近づいてきた。

Yama ga chikazuite kita

“A montanha veio se aproximando.”

O significado de transferência contém um movimento de algo que é indicado por objetos diretos de verbos como *KASU* (“emprestar”), *NAGERU* (“jogar”) e *OKURU* (“enviar”), e mostra movimentos físicos e não-físicos, como exemplificado abaixo (Hasegawa, 1993, p. 55):

Ex.: ジョンが〈私に〉花束を投げてきた。

John ga <watashi ni> hanataba wo nagete kita

“John jogou um buquê <para mim>.”

Os usos de *-TEKURU* de construções TE cognitivas indicam um surgimento de algo, de uma existência ou de uma percepção. Não é um movimento físico, mas possui um significado de que algo se move para o espaço cognitivo do falante, como no exemplo abaixo (Hasegawa, 1993, p. 58):

Ex.: おなかがすいてきた。

Onaka ga suite kita

“Fiquei com fome.”

Os significados de espaço físico e cognitivas propostos por Hasegawa (1993), de acordo com a mesma, não demonstram uma estrutura interna do acontecimento de início, processo ou completamento, não expressando, portanto, o aspecto. O que o expressa seria o significado de mundo em movimento, onde se indica fases como início ou continuação do evento (HASEGAWA, 1993, p. 60):

Ex.: 道が込んでくるから早く帰りましょう。

Michi ga konde kuru kara hayaku kaerimashou

“O caminho vai ficar cheio, então vamos voltar logo.”

O outro uso aspectual, de tempo em movimento, é um significado temporal, que denota que o “tempo vem do futuro para a nossa direção” (HASEGAWA, 1993, p. 61, tradução nossa). Em outras palavras, não é o falante que se move, mas possui um sentido metafórico em que um acontecimento se movimenta para a direção do falante

temporalmente. Este sentido não expressa surgimento de algo. Pode ser visto no exemplo abaixo (Hasegawa, 1993, p. 61):

Ex.: 春が巡ってきた。

Haru ga megutte kita

“A primavera voltou.”

Hasegawa (1993) também ressalta que todos estes significado e usos não são mutualmente exclusivos e há casos em que podem ser expressos mais de um ao mesmo tempo.

A seguir, apresentaremos a análise de significados de *-TEKURU* de acordo com Suda (2010). Segundo Suda (2010), *-TEKITA*, que é a forma de passado e aspecto perfectivo de *-TEKURU*, exprime o significado *perfect* e “há casos de expressar um processo global”, como *UMARETEKITA* (“vir a nascer”) (Suda, 2010, pp. 76 -77). *Perfect* seria, diferentemente do *perfect* de Kudou (1995), um significado gramatical independente que foi distinguido do aspecto e expressa vários sentidos (Suda, 2010, p. 67). *Perfect* é algo que, basicamente, “expressa um acontecimento que ocorreu precedendo o ponto temporal padrão”, tendo resultado e efeito como importantes elementos (Suda, 2010, p.59). Porém, Suda (2010) não comenta concretamente qual o significado *perfect* que *-TEKURU* de tempo presente e futuro exprime.

Suda (2010) expõe mais uma importante consideração sobre *-TEKURU*. Segundo Suda (2010), *-TEKURU* possui claramente significados aspectuais e expressa “ação de movimento que avança em direção ao falante” e “fases” (Suda, 2010, p. 95, tradução nossa). Além disso, *-TEKURU* “expressa não um processo de ação que progride em um ponto no tempo, mas sim um processo (uma fase) durativo em que a ação de um tempo de certo comprimento se desenvolve” (Suda, 2010, p. 95, tradução nossa). Em outras palavras, Suda (2010) argumenta que *-TEKURU* não exprime um progresso do processo de uma ação, mas que ele sim exprime um processo de ação que se desenvolve. Porém, acreditamos que esse processo de ação que se desenvolve e o progresso do processo de uma ação de Suda (2010) estão explicando o mesmo fenômeno com palavras diferentes. Em qualquer explanação, é tido que indica um processo na qual alguma ação continua até algum ponto no tempo. De qualquer maneira, Suda (2010) relata que *-TEKURU* tem um “significado de

fases e aspectual”. Um “significado de fases” teria as três fases de geração, desenvolvimento e conclusão, que equivalem a início, continuação e término, e outras várias estruturas além de *-TEKURU* podem expressá-los (Suda, 2010, p. 94, tradução nossa). O autor exemplifica o significado de início com o exemplo abaixo (Suda, 2010, p. 95):

Ex.: 湯が煮えたぎって来たので、狭い部屋の中のあったまってきた。

Yu ga nietagitte kita node, semai heya no naka no attamatte kita

“A água ferveu se, logo ficou quente dentro no quarto apertado.”

Por último, apresentaremos os significados de *-TEKURU* da análise de Yoshida (2012). Yoshida (2012) os resume em fases, de fase 1.1 a 1.4 e fase 2.1 a 2.2. A fase 1 corresponde ao significado de movimento espacial de *-TEKURU* e a fase 2 ao de aspecto. A fase 1.1 mostra um movimento feito de algum modo, a fase 1.2 possui o sentido de vir após fazer algo, a fase 1.3 é de movimento espacial e a fase 1.4 indica a direção espacial da ação. A fase 2.1 demonstra o processo de mudança e a fase 2.2 continuidade ou iteração. Os respectivos exemplos podem ser vistos abaixo (Yoshida, 2012, p. 126-127):

Fase 1.1, mover-se com algum modo

Ex.: 太郎が歩いてくる。

Tarou ga aruite kuru

“Tarou vem andando.”

Fase 1.2, vir após fazer algo

Ex.: 太郎が散歩をしてきた。

Tarou ga sanpo wo shite kita

“Tarou fez um passeio e voltou.”

Fase 1.3, movimento espacial

Ex.: 太郎が帰ってくる。

Tarou ga kaette kuru

“Tarou voltou.”

Fase 1.4, direção espacial

Ex.: 太郎が手紙を送ってきた。

Tarou ga tegami no okutte kita

“Tarou enviou uma carta.”

Fase 2.1, processo de mudança

Ex.: 野菜が腐ってきた。

Yasai ga kusatte kita

“As verduras ficaram podres.”

Fase 2.2, continuidade/iteração

Ex.: 太郎がずっと勉強してきた。

Tarou ga zutto benkyou shite kita

“Tarou veio estudando há muito tempo.”

Organização dos significados/usos de -TEKURU

Na seção anterior, fizemos um levantamento das análises dos significados e usos que -TEKURU expressa nas pesquisas já realizadas. Porém, sua classificação não está completamente uniforme, havendo a necessidade de organizá-los. A seguir, nesta seção, tendo como base os significados de -TEKURU apresentados nas pesquisas anteriores, serão examinados os pontos convergentes e divergentes entre as pesquisas a fim de organizar os sentidos que esta estrutura possui.

Um ponto convergente que podemos observar é a classificação entre significados não-aspectuais e aspectuais. Assim como foi indicado por Yoshida (2012), o verbo auxiliar -TEKURU adquire uma nova função após a gramaticalização e passa a expressar o aspecto. No caso de quando -TEKURU não sofre gramaticalização, KURU é usado como um verbo pleno e exprime significados não-aspectuais. Ele não expressa significados aspectuais porque não demonstra o tempo interno do evento, isto é, início, continuidade etc. Ou seja, o -TEKURU que não possui significado aspectual, é o de movimento espacial. Pode-se dizer que este deslocamento espacial indica um deslocamento físico.

O uso de aproximação e movimento que se aproxima até aqui de Takahashi (1976), o de ação que se aproxima do local que o falante está de Yoshikawa (1976), o de construções TE de espaço físico de Hasegawa (1993), o de movimento espacial e o de

direção espacial de Yoshida (2012) indicam o mesmo fenômeno. Qualquer um mostra uma ação que se aproxima do falante. Assim sendo, chamaremos este significado de ação que se aproxima do falante. É usado com verbos de movimento e outros (Yoshida, 2012).

Com os usos como o de vir depois de fazer uma ação de Digital Daijisen (2014), o de aproximação após fazer uma ação de Takahashi (1976), o de ação que se faz antes de vir de Yoshikawa (1976) e o de vir após fazer algo de Yoshida (2012), pode-se compreender que *-TEKURU* também expressa movimento após ação. Como mencionado por Yoshida (2012), é usado com verbos de atividade ou de realização.

No significado de modo de vir de Yoshikawa (1976) e mover-se com algum modo de Yoshida (2012), *-TEKURU* também pode expressar o meio ou modo de se aproximar, e, segundo Yoshida (2012), é bem utilizado com verbos que indiquem modo de movimento. Chamaremos este significado de modo de movimento.

Também existem o uso de vir enquanto faz um movimento ou estado de Takahashi (1976), que tem como principal exemplo *MOTTEKURU* (“trazer”), e o de estado no momento de vir de Yoshikawa (1976). Nestes significados, *-TEKURU* exprime um deslocamento enquanto faz alguma ação, ou em algum estado. Isto pode ser interpretado como mover-se enquanto está em um estado que se mantém após iniciar uma ação. Ou seja, no caso de *MOTTEKURU*, iniciou-se a ação de *MOTSU* (“carregar”) e realizou-se o movimento com o estado de carregar algo. De acordo com Takahashi (1976), *MOTTEKURU* pode ser classificado no mesmo significado de movimentos que indiquem modo, como *ARUITEKURU* (“vir andando”). Assim, consideraremos este significado como uma categoria do de modo de movimento.

Chamaremos de modo geral estes significados e usos de *-TEKURU* acima de movimento espacial. Nestes significados, quase não há a gramaticalização de *-TEKURU*, ele é usado como verbo pleno e, por isso, não expressa significados aspectuais. Podemos exemplificar estes usos de movimento espacial com exemplos dos autores analisados acima:

1) Ação que se aproxima do falante

Ex.: 彼は橋を渡ってきた。

Kare ha hashi no watatte kita

“Ele atravessou a ponte e veio.”

2) Movimento após ação

Ex.: 弁当を買ってくる。

Bentou wo katte kuru

“Vou comprar uma marmita e volto.”

3) Modo de movimento

Ex.: 名古屋駅から歩いて来た。

Nagoya eki kara aruite kita

“Vim andando desde a estação de Nagoya.”

3.1) Estado no momento do movimento

Ex.: 本を持ってくる。

Hon wo motte kuru

“Vou trazer o livro.”

Nos autores analisados, vimos vários significados temporais. Em outras palavras, não expressa que algo ou alguém se desloca espacialmente, mas sim uma ação que se move temporalmente. Esse movimento temporal, normalmente, se aproxima em direção ao falante.

Os usos de transformação gradual em um estado de Digital Daijisen (2014), o de surgimento, avanço de um processo de ocorrência e o de avanço de um processo de mudança de Takahashi (1976), o de processo de surgimento e processo de mudança de Yoshikawa (1976), o de construções TE cognitivas e construções TE de mundo em movimento de Hasegawa(1993) e o de processo de mudança de Yoshida (2012) se assemelham. Geralmente são apresentados com verbos de mudança. Por isso, indica um acontecimento em que algo mudou, e, como ligou-se ao verbo auxiliar *-TEKURU*, mostra que esse acontecimento se aproxima na direção do enunciador temporalmente. Também pode ser interpretado como mudança no caso de algo surgir. Por exemplo, com *UMARETEKURU* (“nascer”), há uma mudança do estado em que não havia nascido para o estado em que nasce, e por causa disso pode ser interpretado como mudança de estado. Essa mudança ocorre passando por um certo período de tempo e é possível observar um processo.

Verbos como *WAKARU* (entender) e *CHIGAU* (ser diferente), como mencionado por Yoshida (2012), expressam um processo de mudança mental de uma aproximação mental. Consequentemente, pode-se dizer que eventos que demonstram uma mudança mental deste tipo também possuem sentidos similares aos dos exemplos acima.

Deste modo, chamaremos este significado de *-TEKURU* de processo de mudança, assim como Yoshikawa (1976). Mas, diferentemente de Yoshikawa (1976), trataremos o processo de surgimento como uma categoria do processo de mudança. Verbos de mudança são, geralmente, utilizados no significado de processo de mudança. Porém, não é possível afirmar que todos destes verbos sempre exprimirão este sentido. Isto acontece porque verbo de mudança+*TEKURU* consegue também expressar o aspecto inceptivo, isto é, o início de um acontecimento.

Como os usos de início de movimento de Takahashi (1976) e o de início de processo de Yoshikawa (1976) mostram, *-TEKURU* expressa não o processo de mudança, mas também um início de algum processo. Foi relatado em Suda (2010) que há casos em que esta estrutura demonstra um início de mudança que se desenvolve. Yoshida (2012) afirma diretamente que *-TEKURU* expressa o aspecto inceptivo, apesar de não reconhecer esta classificação. O exemplo mais representativo seria o *AME GA FUTTE KITA* (“começou a chover”). Ou seja, neste significado, o processo da mudança não é enfatizado, mas sim a fase de início dela. Portanto, assim como Yoshikawa (1976), chamaremos este uso de início de processo.

Os significados de continuação de uma ação ou estado e de aproximação da continuação de uma ação ou estado de Digital Daijisen (2014), a forma iterativa contínua de Kindaichi (1976), o de continuação do movimento até esse ponto no tempo e continuação por repetição de Takahashi (1976), o de continuação até certo ponto no tempo de Yoshikawa (1976), o de construções *TE* de tempo em movimento de Hasegawa (1993), o processo durativo em que a ação se desenvolve de Suda (2010) e a continuidade/iteração de Yoshida (2012) indicam o mesmo fenômeno. O verbo auxiliar *-TEKURU* consegue claramente expressar a continuidade de um acontecimento. Esta continuidade significa que uma ação continua por um certo período de tempo e enfatiza-se o progresso dessa ação. Assim como relatado por Yoshikawa (1976), é um evento que continua do passado até o presente. Ou seja, a ação vai de um ponto temporal passado até o momento da enunciação. Normalmente, é utilizado na forma de passado *-TEKITA* e pode ser usado junto a verbos de continuidade, mas há casos em que outros tipos de verbo são utilizados.

Porém, acredita-se que o sentido de iteração está contido dentro da continuidade. De acordo com Kindaichi (1976), *-TEKURU* expressa uma forma iterativa contínua. Isto possui o significado de que uma ação é realizada por várias repetições. Como ela foi repetida por um longo período de tempo, sente-se uma duração, e, assim, expressa-se a continuação da ação. Também nas pesquisas de Takahashi (1976) e de Yoshikawa (1976), foi exposto que *-TEKURU* demonstra continuação por repetição e continuação por repetição a partir de um passado distante. Segundo Yoshida (2012), quando a ação é intermitente, exprime a iteração. Assim sendo, a continuidade de *-TEKURU* pode incluir o sentido de iteração.

Assim, classificaremos estes significados e usos aspectuais como movimento temporal/mental. Aqui, *-TEKURU* sofre gramaticalização e expressa o aspecto. Podemos exemplificá-los com exemplos retirados dos autores analisados acima:

1) Processo de mudança

Ex.: 今日から暑くなってくる。

Kyou kara atsuku natte kuru

“A partir de hoje vai ir ficando quente.”

2) Início de processo

Ex.: 雨が降ってきた。

Ame ga futte kita

“Começou a chover.”

3) Continuidade

Ex.: ここまで成長してきた。

Koko made seichou shite kita

“Veio crescendo até aqui.”

Conclusão

Este trabalho concluiu pela análise dos autores Kindaichi (1976), Takahashi (1976), Yoshikawa (1976), Hasegawa (1993), Suda (2010), Yoshida (2012) e Digital Daijisen (2014) que os significados e usos de *-TEKURU* podem ser divididos em movimento espacial e movimento temporal ou mental. No movimento espacial expressa um deslocamento

espacial. Neste uso, *-TEKURU* não se gramaticaliza muito, ambos os verbos dessa estrutura exercem a função de verbos plenos e não expressam o aspecto. Para o movimento espacial, foram observados usos como ação que se aproxima do falante, movimento após ação, modo de movimento e estado no momento do movimento.

No movimento temporal/mental, *-TEKURU* expressa um deslocamento temporal. Neste caso, a estrutura sofre mais gramaticalização e exprime aspecto. Foram vistos significados como processo de mudança, início de processo e continuidade.

Como limitações de pesquisa, foi analisado apenas um verbo auxiliar da língua japonesa. Deixamos como sugestão a pesquisadores, a pesquisa sobre o aspecto verbal dos outros verbos auxiliares desta língua, a fim de clarificar e divulgar seus significados e usos para mais pessoas que estudam a língua japonesa.

Esperamos que esta pesquisa, que faz parte do terceiro capítulo da dissertação de mestrado da autora, possa auxiliar pesquisadores e estudantes da língua japonesa a se aprofundarem no aspecto verbal do japonês, um tema que ainda não possui extensa bibliografia no idioma português brasileiro.

Referências

DIGITAL DAIJISEN. Tokyo: Shougakukan, 2014.

HASEGAWA, Yoko. “Prototype semantics: a case study of te k-/ik- constructions in Japanese” in **LANGUAGE & COMMUNICATION**, n. 13, 1993, p. 45-65.

KINDAICHI, Haruhiko. **Nihongo doushi no tensu to asupekuto** [O tempo e aspecto dos verbos japoneses]. In: KINDAICHI, Haruhiko. (Org.). **Nihongo doushi no asupekuto** [O aspecto dos verbos japoneses]. Tokyo: Mugi shobou, 1976.

KUDOU, Mayumi. **Asupekuto tensu taikai to tekusuto: gendai nihongo no jikan no hyougen** [O sistema de aspecto e tempo e textos: a expressão de tempo no japonês atual]. Tokyo: Hitsuji shobou, 1995.

SUDA, Yoshiharu. **Gendai nihongo no asupekuto ron** [A teoria do aspecto do japonês atual]. Tokyo: Hitsuji shobou, 2010.

TAKAHASHI, Tarou. Sugata to mokuromi [Forma e plano]. In: KINDAICHI, Haruhiko. (Org.). **Nihongo doushi no asupekuto** [O aspecto dos verbos japoneses]. Tokyo: Mugi shobou, 1976.

YOSHIDA, Taeko. **Nihongo doushi tekei no asupekuto** [O aspecto da forma te de verbos japoneses]. Kyoto: Kouyou shobou, 2012.

YOSHIKAWA, Taketoki. **Gendai nihongo doushi no asupekuto no kenkyuu** [Pesquisa sobre aspecto dos verbos do japonês atual]. In: KINDAICHI, Haruhiko. (Org.). **Nihongo doushi no asupekuto** [O aspecto dos verbos japoneses]. Tokyo: Mugi shobou, 1976.



ASPECTO EM LÍNGUA JAPONESA: UMA PERSPECTIVA FUNCIONAL-TIPOLOGICA

Giovanna Soares Souza (UnB)

Kaoru Tanaka de Lira Ferreira (UnB)

Introdução

Aspecto é um conceito de difícil compreensão, pois “tende a ser menos familiar para os estudantes de linguística do que os termos para outras categorias, como tempo ou modo” (Comrie, 1976, p. I, tradução nossa). Por isso, autores da área de linguística buscam esclarecer a definição de aspecto a partir do contraste com o tempo verbal, como é o caso de Velupillai (2012), que define que “enquanto tempo é a ferramenta linguística para colocar um evento em uma linha do tempo, aspecto pode ser considerado, de forma bastante simplificada, a ferramenta para definir a perspectiva tomada sobre um evento” (p. 208, tradução nossa). O exemplo a seguir demonstra este contraste em língua francesa:

- (1) Marie mange-alentement.
Maria comer-psd.pfv lentamente
“Maria comeu lentamente.” (Velupillai, 2012, p. 211)
- (2) Marie mange-ait lentement.
Maria comer-psd.ipfv lentamente
“Maria comia lentamente.” (Velupillai, 2012, p. 211)

Nos exemplos (1) e (2), Velupillai (2012) demonstra que a ação de comer se apresenta no tempo verbal passado nas duas ocasiões, mas expressam aspectos diferentes: respectivamente, o perfectivo e o imperfectivo. Estes dois aspectos constituem a principal divisão de aspecto, segundo Comrie (1976). O perfectivo vê a ação em sua totalidade e o imperfectivo considera a sua estrutura interna (Comrie, 1976). Dentro do aspecto imperfectivo, temos os aspectos habitual e progressivo. Além do perfectivo e do



imperfectivo, há o aspecto perfeito, que se refere ao estado resultante de uma situação precedente (Comrie, 1976).

As línguas do mundo codificam o aspecto de diversas maneiras. Como explica Payne (2006, p. 11), para expressar significados variados, as línguas podem fazer uso de expressão lexical, processos morfológicos e padrões sintáticos (ou analíticos). Sob uma perspectiva tipológica-funcional, as línguas têm diferentes maneiras para expressar atividades funcionais na língua. Payne (2006, p. 14) escreve que atividades que, em uma determinada língua, são tipicamente alcançadas com um dos tipos de expressão mencionados, em outra língua podem ser alcançadas com outro tipo de expressão. Por exemplo, a língua portuguesa tem formas distintas para expressar o aspecto progressivo e o aspecto perfeito:

- (3) a. Eu estava andando no parque. aspecto progressivo
b. Eu andara no parque. aspecto perfeito (De autoria própria)

Diferentemente da língua portuguesa, o japonês expressa os aspectos progressivo e perfeito com a construção *-te iru* (Tsujimura, 2014). Esta construção consiste na forma de ligação (*-te*) do verbo principal da oração seguido do verbo *iru* ‘existir, ser (para seres animados)’. Os exemplos a seguir demonstram o uso da construção *-te iru* para expressar o aspecto progressivo e o perfeito.

- (4) a. *Kodomo ga warat-te i-ru* **aspecto progressivo**
criança NOM rir-TE existir-NPSD
“Uma criança está rindo.” (Tsujimura, 2014, p. 341)
- b. *Sakana ga shin-de i-ru* **aspecto perfeito (resultativo)**
peixe NOM morrer-TE existir-NPSD
“O peixe está morto.” (Tsujimura, 2014, p. 341)

Levando em consideração que o português tem formas distintas para o progressivo e para o perfeito, esta múltipla interpretação da construção *-te iru* pode ser motivo de confusão para estudantes de língua japonesa cuja língua nativa é o português. Somando-se a isso, os livros didáticos de língua japonesa, como o *Nibongo Shobo*, apresentam as codificações aspectuais como a construção *-te iru* em seu significado perfeito, separada de

seu significado progressivo, sem explicar o conceito de aspecto. Portanto, é provável que os estudantes não tenham familiaridade com a categoria gramatical de aspecto.

Destarte, o objetivo deste trabalho é facilitar a compreensão dos estudantes acerca de como a língua japonesa expressa os aspectos perfectivo, imperfectivo e perfeito, à luz da abordagem funcional-tipológica. Isso será feito ao analisar os dados linguísticos do conto *Kaguya-hime* e conferir que situações geram semântica aspectual perfectiva, habitual, progressiva ou perfeita.

Fundamentação teórica

A abordagem teórica que este trabalho segue é a funcional-tipológica. De acordo com Velupillai (2012), “a tipologia linguística se preocupa com o estudo das diferenças estruturais e as similaridades entre as línguas” (p. 15, tradução nossa). Estas similaridades geram padrões, que levam a generalizações tipológicas e universais linguísticos, propriedades aplicáveis a todas ou à maioria das línguas humanas (Velupillai, 2012, p. 15).

A tipologia linguística é descrita por Croft (2003) em três definições, que “correspondem aos três estágios de uma análise científica” (p. 2, tradução nossa). A classificação tipológica das línguas representa a observação; os universais linguísticos equivalem à generalização tipológica; e na terceira definição, a tipologia é vista como uma metodologia de análise linguística, oposta ao formalismo, criando explicações das generalizações sobre o que foi observado. O autor destaca que esta última definição de tipologia “está intimamente ligada ao funcionalismo, a visão de que a estrutura linguística deve ser explicada principalmente em termos de função linguística” (Croft, 2003, p. 2, tradução nossa).

Bernard Comrie (1976) no livro *Aspect: An Introduction to the Study of Verbal Aspect and Related Problems* traz definições acerca de aspecto e suas subdivisões. O autor é frequentemente citado quando se trata dessa categoria verbal, inclusive por estudiosos como Velupillai (2012), Tsujimura (2014) e Iwasaki (2013). Seu livro não é escrito para o contexto de língua japonesa, mas seus conceitos são propostos como presentes em todas as línguas. Em virtude disso, estão escritos exemplos em diversas línguas, inclusive em português brasileiro. A seguir, faremos a revisão de literatura de Comrie (1976) sobre aspecto.

Comrie (1976) define o aspecto ao explicar que, diferentemente de tempo verbal, o “aspecto não se preocupa em relacionar o tempo de uma situação a qualquer outro ponto

temporal, mas sim com a constituição temporal interna de uma situação” (Comrie, 1976, p. 5, tradução nossa).

Os exemplos a seguir demonstram a diferença entre tempo e aspecto:

Tempo: passado. Aspecto: perfectivo.

(5) Ana leu um livro. (De autoria própria)

Tempo: passado. Aspecto: imperfectivo (especificamente progressivo).

(6) Ana lia um livro, quando João entrou em casa. (De autoria própria)

Ambas as orações estão no tempo passado, porém apresentam aspectos diferentes. Segundo Comrie (1976, p. 16), o **aspecto perfectivo** considera o evento como um todo único, sem distinção das fases que o constituem. O exemplo (5) tem semântica perfectiva, pois a ação de ler é vista em sua totalidade, como uma ação completa, sem ênfase em seu começo, duração ou fim.

Em contrapartida, o **aspecto imperfectivo** atenta-se à estrutura interna do evento (Comrie, 1976, p. 16). No exemplo (6), a ação de ler é vista internamente, pois está em progresso quando João entra. Portanto, o exemplo (6) tem sentido imperfectivo, considerando que a ação de ler é vista em sua estrutura interna, não em sua totalidade. Esta oposição entre aspecto perfectivo e imperfectivo é a divisão mais básica de aspecto.

O aspecto imperfectivo, por sua vez, é subdividido em habitual e progressivo, conforme explicações de Comrie (1976). Abaixo, há um exemplo de aspecto habitual no tempo passado em língua portuguesa.

(7) Ana lia todos os dias. (De autoria própria)

É possível observar que o aspecto habitual no tempo passado é codificado da mesma forma que o aspecto progressivo, como visto no exemplo (6). No exemplo (7) acima, a oração descreve um hábito e a locução adverbial “todos os dias” reforça o sentido habitual. Segundo Comrie (1976, p. 27-28), o aspecto habitual relata uma situação característica de todo um período de tempo.

Como outra divisão de aspecto imperfectivo, Comrie (1976) define o aspecto progressivo como a “combinação do significado progressivo e do significado não-estativo” (p. 35, tradução nossa).

(8) Ana estava lendo um livro. (De autoria própria)

A oração apresentada acima é um exemplo de aspecto progressivo. A ação de ler esteve em progresso durante um certo período de tempo.

De forma separada, Comrie (1976) apresenta o **aspecto perfeito**, que se diferencia dos anteriormente mencionados, uma vez que “não nos diz nada diretamente sobre a situação em si, mas sim relaciona algum estado a uma situação precedente” (p. 52, tradução nossa). Em língua inglesa, o aspecto perfeito no tempo presente é expresso pela construção *have* V-PSD. Vejamos o contraste entre as formas do não-perfeito, no exemplo (9), e do perfeito, no exemplo (10):

(9) *I lost my penknife.*

eu perdi meu canivete

“Eu perdi meu canivete.” (Comrie, 1976, p. 52)

(10) *I have lost my penknife.*

eu ter perdido meu canivete

“Eu perdi meu canivete.” (Comrie, 1976, p. 52)

Em língua portuguesa, o aspecto perfeito não é marcado no tempo presente, porém em língua inglesa as formas são claramente distintas. Comrie (1976) diferencia estas duas orações ao destacar o exemplo (10) explicando que “no perfeito, existe a implicação de que o canivete permanece perdido, enquanto com o não-perfeito não há tal implicação” (p. 52, tradução nossa). Portanto, no aspecto perfeito, o estado resultante da situação anterior permanece relevante no presente. Por outro lado, no exemplo (9), existe a possibilidade de o canivete já ter sido encontrado.

Explicados os conceitos sobre aspecto de forma geral, passamos à revisão de literatura sobre aspecto especificamente em língua japonesa. Escrevendo em língua inglesa, os autores Natsuko Tsujimura (2014), com seu livro *An Introduction to Japanese Linguistics*, e Shôichi Iwasaki (2013), com seu livro *Japanese*, dedicaram explicações sobre aspecto em língua japonesa.

O aspecto perfectivo, que vê a ação como um todo único, não é marcado em língua japonesa. Para expressá-lo, são utilizadas as formas simples dos verbos, tanto no passado quanto no não-passado (Iwasaki, 2013, p. 133).

(11) *Hanako wa kawa de oyoï-da.*

Hanako TOP rio LOC nadar-PSD

“Hanako nadou no rio.” (Iwasaki, 2013, p. 133)

No exemplo acima, o verbo nadar no tempo passado expressa a ação como “um ‘ponto’ no universo temporal” (Iwasaki, 2013, p. 133, tradução nossa). Da mesma forma, o tempo não-passado pode expressar o perfectivo.

(12) *Hanako wa kawa de oyo-gu.*

Hanako TOP rio LOC nadar-NPSD

“Hanako nada no rio.” (exemplo adaptado de Iwasaki, 2013, p. 133)

O aspecto imperfeito, de acordo com as subdivisões apresentadas por Comrie (1976), pode ser dividido em habitual e progressivo. O aspecto habitual na língua japonesa pode ser observado nos seguintes exemplos:

(13) *Watashi wa maiasa go-kiro hashit-te i-ru*

eu TOP toda.manhã cinco-quilômetros correr-TE existir-NPSD

“Eu corro cinco quilômetros todas as manhãs.” (Tsujimura, 2014, p. 341)

(14) *Ano gakusei wa yoku nihongo no tēpu wo kii-te i-ru*

Aquele estudante TOP bem japonês GEN fita ACU ouvir-TE existir-NPSD

“Aquele estudante ouve frequentemente fitas japonesas.” (Tsujimura, 2014, p. 341)

Nos exemplos acima, os verbos ocorrem flexionados na forma de ligação *-te* seguidos imediatamente pelo verbo *iru* ‘ser; existir’ (Tsujimura, 2014, p. 341). O aspecto habitual também pode ser expresso sem a construção *-te iru*, ou seja, a semântica habitual pode ser transmitida sem marcação.

(15) *Watashi wa maiasa go-kiro hashi-ru*

eu TOP toda.manhã cinco.quilômetros correr-NPSD

“Eu corro cinco quilômetros todas as manhãs.” (Tsujimura, 2014, p. 342)

Neste exemplo, a leitura habitual é obtida pelo uso do advérbio *maiasa* ‘todas as manhãs’.

Além do habitual, o aspecto imperfeito também inclui o aspecto progressivo. Observe os exemplos a seguir, trazidos por Tsujimura (2014) e Iwasaki (2013):

- (16) *Kodomo ga warat-te i-ru*
criança NOM rir-TE existir-NPSD
“Uma criança está rindo.” (Tsujimura, 2014, p. 341)
- (17) *Satoshi ga sushi wo tabe-te i-ru*
Satoshi NOM sushi ACU comer-TE existir-NPSD
“Satoshi está comendo sushi.” (Tsujimura, 2014, p. 341)
- (18) *Ani wa hon-bako wo tsukut-te i-ru*
irmão.mais.velho TOP livro.caixa ACU fazer-TE existir-NPSD
“Meu irmão mais velho está fazendo uma estante de livros.” (Iwasaki, 2013, p. 136)
- (19) *Tarō wa umibe wo hashit-te i-ru*
Tarō TOP praia ACU correr-TE existir-NPSD
“Taro está correndo pela praia.” (Iwasaki, 2013, p. 137)

É possível notar que as ações nos exemplos (16) ao (19) estão em progresso no momento da fala, sendo marcadas pela construção *-te iru*. Nesta revisão de literatura, percebemos que o perfectivo não é codificado na língua japonesa. Em relação às leituras semânticas do aspecto imperfectivo, o habitual pode ser marcado ou não pela construção *-te iru*. Por outro lado, o aspecto progressivo sempre se apresenta com a construção *-te iru*, nas descrições de Tsujimura (2014) e Iwasaki (2013). A seguir, veremos o aspecto perfeito.

Tratando-se de um estado resultante de uma situação, o conceito de resultativo em língua japonesa é equivalente ao conceito explicado por Comrie (1976) de aspecto perfeito (Tsujimura, 2014, p. 341-342).

Sobre a interpretação perfeita (resultativa), Iwasaki (2013) se baseia na definição de Smith (1991), que explica que o resultativo “foca em um intervalo que se segue à mudança de estado” (Smith, 1991, p. 225 *apud* Iwasaki, 2013, p. 137, tradução nossa). Assim, a construção *-te iru* indica o estado atual resultante de uma ação passada. Observe os exemplos a seguir trazidos pelo autor:

- (20) *Kingyo ga shin-de i-ru*
peixe.dourado NOM morrer-TE existir-NPSD
“O peixe dourado está morto.” (Iwasaki, 2013, p. 137)

- (21) *Saifu ga ochi-te i-ru*
 carteira NOM cair-TE existir-NPSD
 "Uma carteira está caída." (Iwasaki, 2013, p. 138)
- (22) *Kuruma ga tomat-te i-ru*
 carro NOM parar-TE existir-NPSD
 "O carro está parado/ estacionado." (Tsujimura, 2014, p. 341)

Nos exemplos (20) ao (22), as ações não se encontram em progresso durante o momento da fala. Em vez disso, as frases se referem ao “estado resultante de um evento que ocorreu em algum momento” (Tsujimura, 2014, p. 341, tradução nossa). Os verbos *shin-* ‘morrer’, *ochi-* ‘cair’ e *tomat-* ‘parar’ encontram-se todos na forma de ligação *-te* seguidos do verbo *iru* ‘existir’.

A transitividade dos verbos em japonês também influencia na semântica da frase. Ao comparar pares de verbos transitivos e intransitivos, é possível notar que os verbos transitivos expressam o aspecto progressivo, enquanto suas contrapartes intransitivas expressam o aspecto resultativo (Iwasaki, 2013, p. 138).

(Aspecto progressivo)

- (23) *Tarō ga ki no taoshi-te i-ru*
 Tarō NOM árvore ACU derrubar-TE existir-NPSD
 “Taro está derrubando a árvore.” (Iwasaki, 2013, p. 142)

(Aspecto resultativo)

- (24) *Ki ga taore-te i-ru*
 árvore NOM cair-TE existir-NPSD
 “A árvore está caída.” (Iwasaki, 2013, p. 142)

Outra construção que expressa o aspecto resultativo (perfeito) é o *-te aru*, constituída da forma de ligação (*-te*) do verbo principal seguida do verbo *aru* ‘existir, ser (para seres inanimados)’. Assim como o *-te iru*, a construção *-te aru* também se refere a um estado resultante de uma ação, porém com a premissa de que há um agente volitivo engajado na ação (Tsujimura, 2014, p. 343). Diferentemente da construção *-te iru*, o *-te aru* não expressa outros aspectos além do perfeito (resultativo)

- (25) *Denki ga tsuke-te a-ru*
 luz NOM ligar-TE existir-NPSD

“A luz foi deixada ligada (intencionalmente).” (Tsujimura, 2014, p. 343)

- (26) *Bangohan ga tsukut-te a-ru*
 jantar NOM fazer-TE existir-NPSD

“O jantar foi deixado feito.” (Tsujimura, 2014, p. 343)

- (27) *Ki ga taoshi-te a-ru*
 árvore NOM derrubar-TE existir-NPSD

“A árvore foi derrubada.” (Iwasaki, 2013, p. 142)

Em todos os exemplos acima, o aspecto perfeito é codificado com o uso do verbo em sua forma de ligação *-te* com o verbo *aru* ‘existir’. Na formação do *-te aru*, o verbo deve ser transitivo e ter um agente e tema. Nessas sentenças, “o sujeito da sentença *-te aru* sempre corresponde ao tema” (Miyagawa, 1988, 1989a *apud* Tsujimura, 2014, p. 344, tradução nossa) e o agente permanece sem uma realização sintática. Na frase (27), por exemplo, o verbo *taoshi-* ‘derrubar’ é transitivo e a palavra *ki* ‘árvore’ é seguida da partícula de nominativo *ga*, seguindo a estrutura argumental de agente e tema. Porém, a árvore é o tema da sentença, sem que ela tenha feito alguma ação. O sentido produzido pela oração (27) é que algum agente com volição derrubou a árvore. Portanto, apesar de serem baseadas nos verbos transitivos, as sentenças com *-te aru* se encontram na estrutura intransitiva.

Em sua explicação de aspecto gramatical, Tsujimura (2014, p. 341) ressalta que o *-te iru* é o marcador gramatical mais notável, e que geralmente esta construção expressa o aspecto progressivo e o aspecto resultativo (perfeito), mas também pode expressar aspecto habitual. Tsujimura (2014) e Iwasaki (2013) apresentam ainda classificações baseadas na semântica inerente aos verbos, porém não abordaremos estes conceitos nesta pesquisa.

O quadro a seguir visa facilitar a compreensão de como os aspectos apresentados são expressos, codificados ou não, em língua japonesa.

Quadro 1 - Codificação de aspectos verbais em língua japonesa

Aspecto	Codificação
Perfectivo	não marcado
Imperfectivo habitual	<i>-te iru</i> não marcado
Imperfectivo progressivo	<i>-te iru</i>
Perfeito (resultativo)	<i>-te iru</i> <i>-te aru</i>

Fonte: autoria própria.

Metodologia da pesquisa

Esta pesquisa tem cunho descritivo e visa analisar, apoiando-se nas definições acerca de aspecto de Comrie (1976), como são expressos os aspectos perfectivo, imperfectivo e perfeito na língua japonesa no conto Kaguya-hime. Os dados analisados serão trechos retirados deste conto.

Fez-se a escolha de analisar o aspecto em uma história escrita, pois isto permite que os dados sempre estejam inseridos em um contexto que se possa verificar, facilitando a interpretação da semântica aspectual.

Aversão do conto tradicional Kaguya-hime utilizada faz parte de uma série de livros voltada para o público infantil. Publicada pela editora Asuku Shuppan (Ask), o livro está adaptado para uma leitura fácil, apresentando *furigana* (leitura dos ideogramas) ao lado de todos os *kanji* (ideogramas). O fato de a história ser escrita por um falante nativo da língua japonesa e apresentar o japonês em um contexto didático também se apresentaram como fatores para a escolha deste conto como corpus da pesquisa.

No conto *Kaguya-hime*, princesa Kaguya, é narrada a história de uma pequena garota encontrada dentro de um bambu por um senhor, que a leva para casa. O casal de idosos cria com felicidade esta criança, chamada Kaguya, e ela se torna uma mulher muito bela. Ela recebe muitas propostas de casamento. Kaguya, por sua vez, faz pedidos absurdos para seus pretendentes em troca de sua mão, para que não tenha que se casar. O imperador do Japão também tenta levá-la para seu palácio, mas ela se recusa e se torna invisível, fazendo o imperador entender que não pode se casar com ela. Kaguya passou a olhar tristemente para a lua, e depois descobriu-se que ela era habitante da Lua e havia prometido há muito tempo que voltaria para lá. Todos que a conheciam queriam que ela ficasse na Terra, e ela

também não queria voltar para a Lua. Porém, mesmo com os soldados do imperador fazendo a guarda, os habitantes da Lua desceram para buscá-la e apagaram suas memórias daqueles que conviveram com ela na Terra.

Análises da pesquisa

As análises apresentadas a seguir são parciais e não incluem todos os dados passíveis de análise presentes no conto analisado.

Aspecto Perfectivo

Os primeiros trechos analisados são os que expressam aspecto perfectivo, que considera a ação como um todo único:

- (28) *Obaasan wa taiben yorokobi-mashi-ta.*
senhora TOP muito alegrar.se-POL-PSD

“A senhora alegrou-se muito.” (Takahashi, 2006, p. 4)

A ação de *yorokobi*- ‘alegrar-se’ é vista em sua totalidade, não em sua estrutura interna. A oração acima não apresenta marcação para o perfectivo, mas apenas marca o tempo passado com o morfema *-ta*.

- (29) *Sore wa deki-mas-en.*
isso TOP conseguir-POL-NEG
Anata to issbo ni iku koto wa deki-mas-en.
você com junto ADV ir coisa TOP conseguir-POL-NEG.

“Isso eu não posso. Não posso ir com você.” (Takahashi, 2006, p. 15)

Nas duas frases no trecho acima, o verbo *deki*- ‘conseguir; poder’ encontra-se na forma polida negativa *-mas-en*. A ação do verbo não é vista em sua estrutura interna e o tempo verbal é o não-passado. Este trecho configura mais um exemplo de perfectivo não codificado. A língua japonesa não marca o aspecto perfectivo, conforme descreve Iwasaki (2013, p. 133).

Aspecto Imperfectivo – habitual

Os trechos a seguir apresentam o aspecto habitual, que descreve uma situação que se estende por um período de tempo.

- (30) *Futari wa sore wo ut-te seikatsu shi-te i-mashi-ta.*
 duas.pessoas TOP isso ACU vender-TE vida fazer-TE existir-POL-PSD
 “Os dois vendiam essas coisas e viviam disto.” (Takahashi, 2006, p. 3)

Os verbos presentes no dado acima configuram o hábito de como o senhor e a senhora viviam, descrito no início do conto. O aspecto habitual se apresenta no verbo *shi* ‘fazer’ na forma de ligação *-te* junto ao verbo auxiliar *i-mashi-ta* ‘existir-POL-PSD’. O dado apresentado acima de aspecto habitual teve este aspecto codificado com a construção *-te iru*. Contudo, o aspecto habitual também pode ser expresso sem codificação, como se observa no trecho abaixo:

- (31) *Ōzei no waka-i otoko no hito-tachi ga, Kaguyahime ni*
 muitas GEN jovem-NPSD homem GEN pessoa-PL NOM, Kaguya-hime DAT
ai ni ki-mashi-ta.
 encontrar DAT vir-POL-PSD
Ie no mawari ni wa takusan no hito ga i-te, itsumo
 casa GEN redor LOC TOP muitas GEN pessoa NOM existir-TE,
 sempre
nigiyaka deshi-ta.
 movimentado COP.POL-PSD

“Muitos homens jovens vinham ver a Kaguya-hime. Sempre era muito movimentado pois havia muitas pessoas ao redor da casa.” (Takahashi, 2006, p. 8)

O trecho acima apresenta aspecto habitual sem codificação. O contexto permite a interpretação habitual das duas frases, pois o uso da palavra *itsumo* ‘sempre’ esclarece que a ação estava sempre acontecendo, não se tratando de um evento isolado.

Aspecto Imperfectivo - progressivo

Em seguida, analisaremos os dados que expressam o aspecto progressivo.

- (32) *Suru to, nanika ga pikapika hikate i-mashi-ta.*
 fazer COND, algo NOM brilhante brilhar-TE existir-POL-PSD
 “Então, algo estava brilhando.” (Takahashi, 2006, p. 3)

No trecho ilustrado no dado acima, a progressividade na oração está sendo expressa com o verbo *hikat-* ‘brilhar’ flexionado na forma *-te* junto ao verbo *i-mashi-ta* ‘existir-POL-PSD’. O morfema *-ta* no final do verbo existir marca o tempo de toda a sentença, o passado.

- (33) *Oya, dōshite hikar-te i-ru-n da-rō.*
 ué, por.que brilhar-TE existir-NPSD-NMLZ COP-SUP
 “Ué, por que será que está brilhando?” (Takahashi, 2006, p. 3)

No trecho (33), a ação de brilhar está em progresso no tempo presente, se tratando de uma citação direta da fala do senhor no conto. A progressividade neste trecho é expressa com o uso da construção *-te iru*.

Aspecto perfeito

Por fim, analisamos os dados com semântica do aspecto perfeito, que se refere ao estado resultante de uma situação anterior.

- (34) *Kumo ni wa, tsuki no sekai no hito-tachi ga*
 Nuvem LOC TOP, lua GEN mundo GEN pessoa-PL NOM
ōzei not-te i-mashi-ta.
 muitas subir-TE existir-POL-PSD

“Na nuvem, muitas pessoas do mundo da Lua estavam a bordo.” (Takahashi, 2006, p. 25)

No dado apresentado acima, a ação de subir não está em progresso. Em vez disso, a ação de subir ocorreu e seu estado resultante (estar a bordo) perdura. A resultatividade (aspecto perfeito) está sendo expressa pelo verbo *not-* ‘subir’ na forma de ligação *-te*, seguido pelo verbo *i-mashi-ta* ‘existir-POL-PSD’.

A seguir, apresentamos, em formato de quadro, as codificações de aspecto verbal encontradas nos dados acima.

Quadro 2 - Codificação dos aspectos verbais em língua japonesa presentes no conto *Kaguya-hime*

Aspecto	Codificação
Perfectivo	não marcado
Imperfectivo habitual	-te iru não marcado
Imperfectivo progressivo	-te iru
Perfeito (resultativo)	-te iru

Fonte: autoria própria.

Conclusões Parciais

A semântica aspectual apresenta-se de formas variadas nas diversas línguas do mundo. O conceito de aspecto pode ser difícil de compreender, levando em conta que geralmente não é explicado por si só. Além disso, os escritores de linguística que abordam o aspecto, como Tsujimura (2014) e Iwasaki (2013) utilizam diferentes termos e subdivisões para explicar este assunto. Portanto, esta pesquisa visa analisar como é expresso o aspecto em língua japonesa, seguindo a abordagem funcional-tipológica e baseando-se nos conceitos de Comrie (1976). A análise dos dados linguísticos foi feita a partir dos dados retirados do conto do conto Kaguya-hime. A análise da presente pesquisa trata de averiguar os dados quanto à expressão da semântica aspectual.

Os resultados parciais da análise apresentam o aspecto perfectivo expresso sem codificação. Os aspectos habitual e progressivo, ambos subdivisões do imperfectivo, e o aspecto perfeito ocorreram expressos por meio do uso da construção *-te iru*. O aspecto habitual ocorreu também sem marcação. Estes dados corroboram com a revisão bibliográfica. Nos dados do conto não foi encontrado o aspecto perfeito (resultativo) expresso com a construção *-te aru*, apresentada na revisão de literatura.

Espera-se que a explicação coerente de aspecto em língua japonesa almejada por esta pesquisa possa contribuir para a compreensão deste tema por parte dos estudantes de língua japonesa nativos de língua portuguesa.

Referências

COMRIE, Bernard. **Aspect**: An Introduction to the Study of Verbal Aspect and Related Problems. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

CROFT, William. Introduction. In: CROFT, William. **Typology and Universals**. 2^a. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Cap. 1, p. 1-30.

IWASAKI, Shoichi. **Japanese**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2013.

PAYNE, Thomas. **Exploring Language Structure: A Student's Guide**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

TAKAHASHI, Sôko. **Reberu Betsu Nihongo Tadoku Raiburari (Nihongo Yomu Yomu Bunko) Level 3 vol. 1: Kaguya hime**. Tóquio: Asuku Shuppan (Ask), 2006.

TSUJIMURA, Natsuko. **An Introduction to Japanese Linguistics**. 3. ed. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2014.

VELUPILLAI, Viveka. **An introduction to linguistic typology**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2012.



AS CAUSATIVAS NA LÍNGUA JAPONESA E A NOMINALIZAÇÃO ‘AWASE’

Rachel Antonio Soares (UFRJ)

Introdução

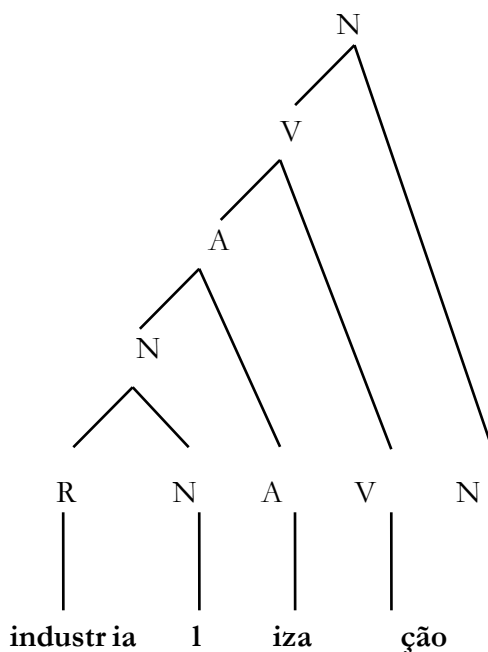
Durante a minha pesquisa doutoral, pesquisei sobre a formação de palavras na língua japonesa voltada aos processos de afixação e produção de palavras envolvendo inicialmente substantivos em que seus sufixos portam o traço [+ humano]. Posteriormente a isso, realizei um levantamento sobre a formação de palavras em verbos causativos e suas possíveis nominalizações e efeitos na composicionalidade do seu significado. O ponto central da tese teve como objetivo identificar inicialmente a leitura composicional dessas classes de palavras e, posteriormente, identificar se haveria leitura(s) idiomática(s) nas formações. Caso sim, mais um questionamento: é possível encontrarmos ambas as leituras - composicional e idiomática?

Todos esses questionamentos se devem ao fato de observar que a derivação de palavras na língua japonesa não exhibe palavras com muitas camadas e recategorizações tal como ocorre na língua portuguesa. Um exemplo no português é a palavra ‘industrialização’, que exhibe diversas camadas e recategorizações, como se pode observar no esquema em árvore a seguir:

CONTEMPORANEIDADE E CIRCULARIDADES
HÍBRIDAS NOS ESTUDOS JAPONESES



(a)



(Soares, 2016, p. 121)

Ainda as suas palavras no japonês não exibam tantas camadas como no português, é consideravelmente comum nos depararmos com palavras complexas, mas portando significado literal, ou seja, composicional. Entretanto, apesar dessa premissa, o japonês possui em seu léxico palavras complexas com leitura idiomática que será exemplificado a partir da nominalização de uma construção causativa, “*awase*”.

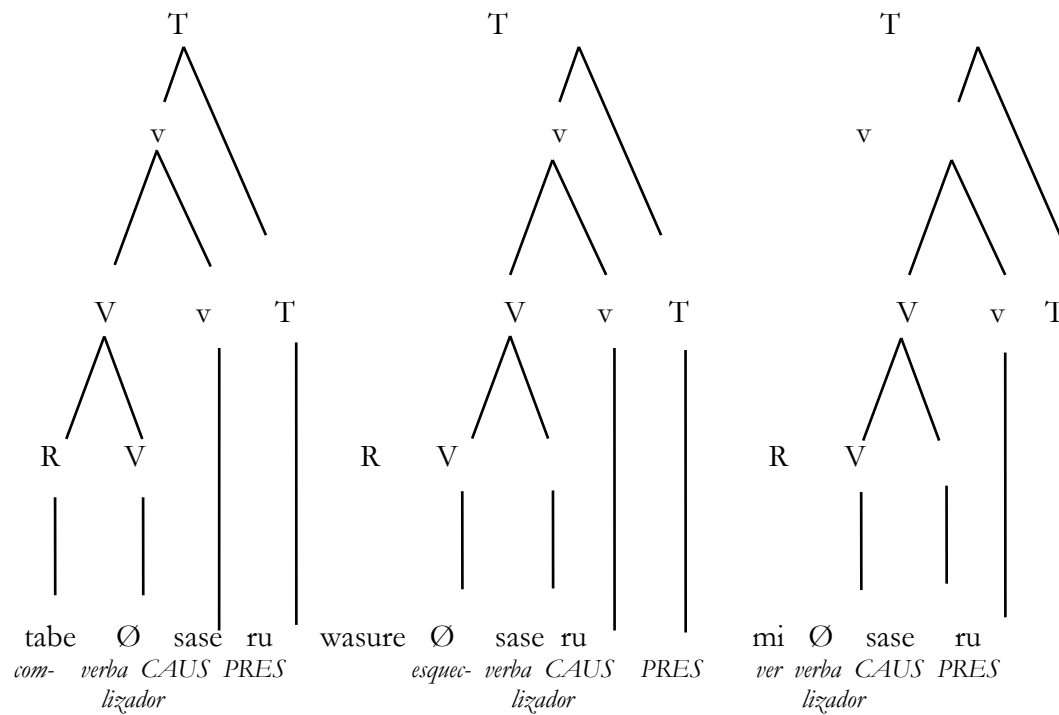
Vale ressaltar que para a transliteração de termos em japonês, utilizo o sistema Hepburn e, para abreviações e convenções, consultar o final desse artigo para maiores detalhes.

As causativas na língua japonesa

O morfema *-(s)ase-* é responsável por atribuir sentido de causatividade e comumente retratado com a letra ‘s’ entre parênteses, pois a presença ou ausência dessa letra vai variar de acordo com a terminação da raiz do verbo, como se pode observar a seguir:

(i) em verbos regulares, quando o verbo termina sua raiz em vogal, temos *-sase-* encaixado à raiz como nos verbos “*taberu*” (comer), “*wasureru*” (esquecer) e “*miru*” (ver):

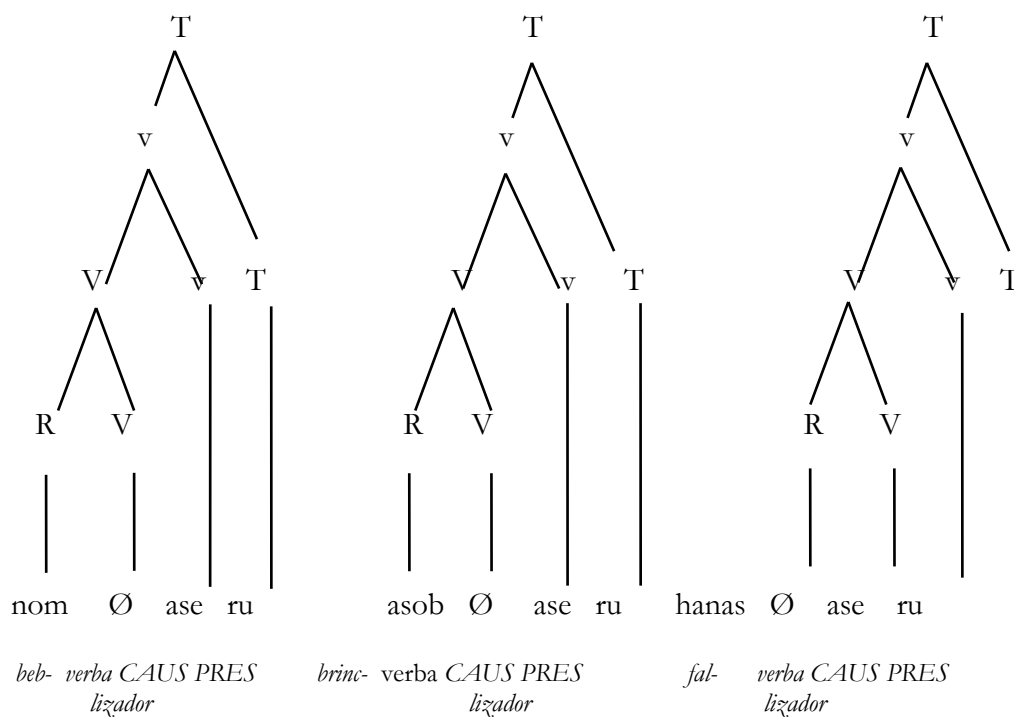
(b)



(Soares, 2016, p. 93)

(ii) ainda em relação aos verbos regulares, quando o verbo termina sua raiz em consoante, temos *-ase-* encaixado à raiz como em “*nomi*” (beber), “*asobi*” (brincar) e “*hanasu*” (falar; conversar):

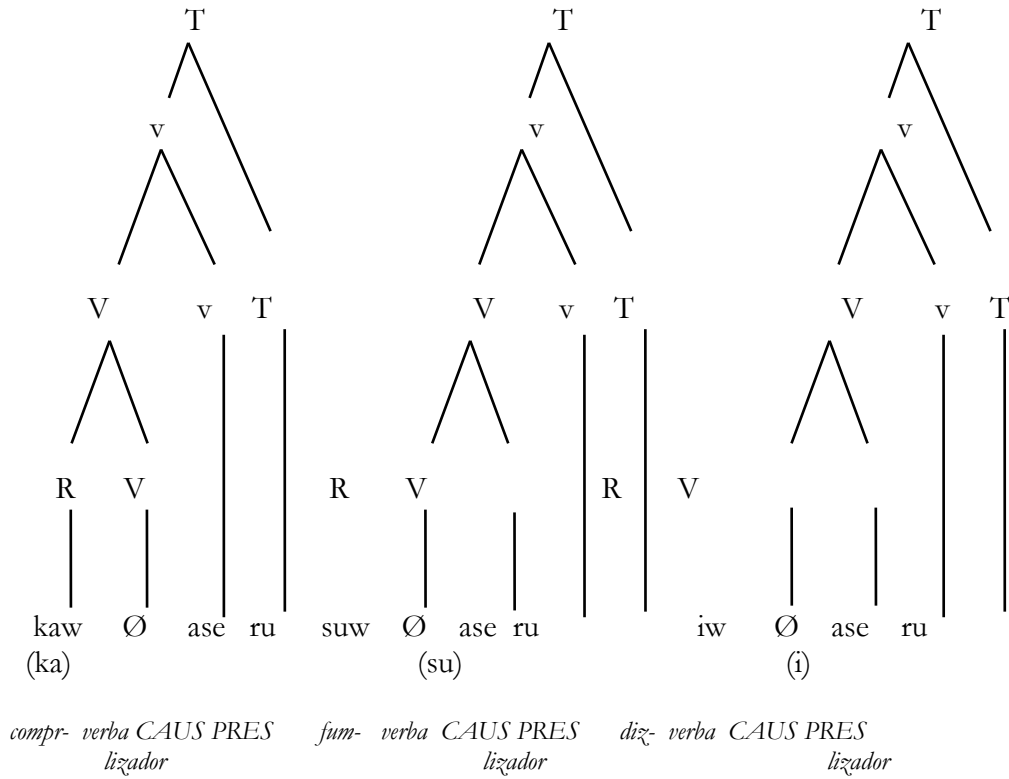
(c)



(Soares, 2016, p. 94)

De acordo com Harley (2006), pode ocorrer alomorfia na adjunção de *-(s)ase-* à raiz dos verbos regulares ou irregulares. Quanto aos verbos regulares, são os verbos que apresentação terminação ‘a’, ‘u’ e ‘i’ em sua raiz, como se pode observar nos exemplos dos verbos “*kau*” (comprar), “*sun*” de “*tabako o sun*” (fumar) e “*iu*” (dizer):

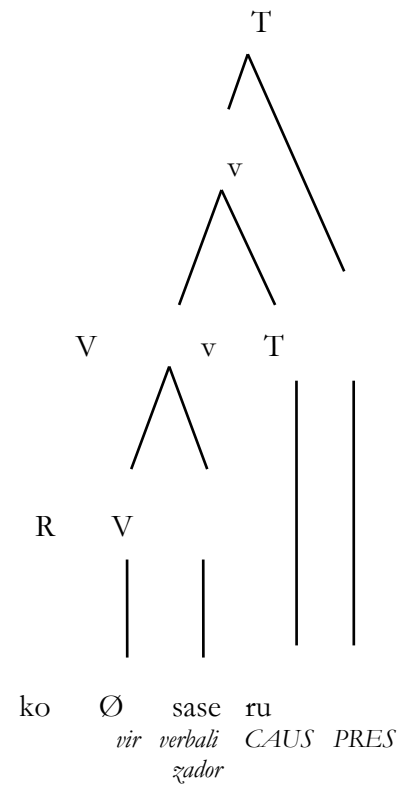
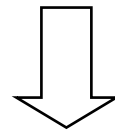
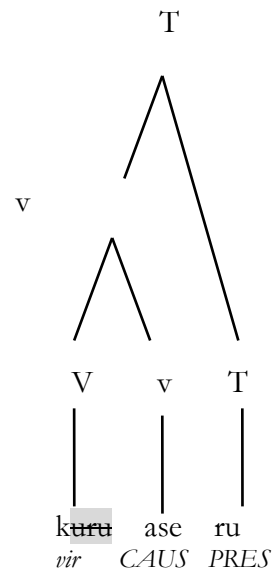
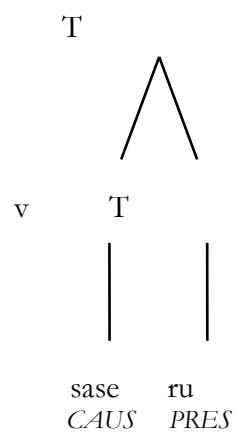
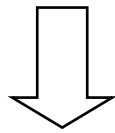
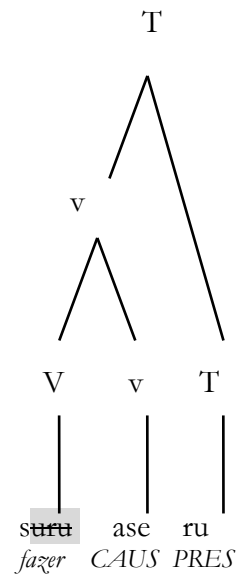
(d)



(Soares, 2016, p. 96)

(iii) em relação aos verbos irregulares, temos a presença de *-sase-* de forma peculiar nos verbos *suru* (fazer) e *kuru* (vir). É justamente observando o verbo *suru* (fazer) e o seu causativo – *saseru* – que cheguei à conclusão de que o morfema causativo *-(s)ase* está intimamente ligado ao verbo *suru* (fazer). Harley (1995, p. 1) confirma essa premissa ao abordar a origem do morfema causativa rapidamente em seu artigo: “Esse morfema é o reflexo do verbo leve à frente que delimita a eventividade de um verbo, e é, portanto, denominado Evento P.” (“*This morpheme is the reflex of a light verb ahead which delimits the eventiveness of a verb, and is hence termed Event P.*”). A seguir, esquemas em árvore com os verbos *suru* (fazer) e *kuru* (vir) respectivamente:

(e)



(Soares, 2016, p. 95)

Após focar na construção e na estruturação da causativa no japonês, busquei me aprofundar melhor sobre o funcionamento das causativas no âmbito semântico e sintático a partir do levantamento bibliográfico sobre o tema. Dentre a bibliografia levantada, destaque para os estudos da linguista Heidi Harley e Liina Pylkkänen sobre o assunto. Com base na leitura dos artigos voltados para as causativas no japonês, mapeei diversos tipos de causativa na língua japonesa: causativas lexicais (Harley, 1995; 2006), causativas sintáticas (Harley, *op. cit.*), causativas zero (Harley, *op. cit.*) e causativas adversativas (Pylkkänen, 2000).

Vale ressaltar que nas causativas lexicais, causativas sintáticas e nas causativas adversativas temos o morfema causativo *-(s)ase-* adjungido à raiz dos verbos. Entretanto, no caso das causativas zero, o morfema causativo *-(s)ase-* é ausente e envolve um grupo de verbos que, mesmo sem o morfema supracitado, geram o sentido de causatividade: *jidōshi* e *tadōshi* – verbos intransitivos e transitivos respectivamente, mas que não serão abordados no presente artigo.

Causativas sintáticas *versus* causativas lexicais

As causativas sintáticas são o fruto do encaixe de peças gramaticais, ou seja, os morfemas *-ase* ou *-sase* são adjungidos à raiz verbal e exibem leitura composicional. São classificadas em causativas de ‘fazer’ (*make causatives*) e causativas de ‘permissão’ (*let causatives*):

- (f) Hanako-wa Yoshi-o ik-ase-ta.
Hanako-TOP Yoshi-ACC ir-CAUS-PST
 Hanako fez Yoshi ir.

(Tradução livre de Harley, 2006, p. 3)

- (g) Hanako-wa Yoshi-ni ik-ase-ta.
Hanako-TOP Yoshi-DAT ir-CAUS-PST
 Hanako fez (‘permitiu’, ‘deixou’) Yoshi ir.

(Tradução livre de Harley, 2006, p. 3)

Basicamente, nas causativas de ‘fazer’ (*make causatives*) o ‘agente’ causa, provoca algo ao ‘paciente’. Já nas causativas de ‘permissão’ (*let causatives*) a relação entre ‘agente’ e ‘paciente’ é de permissividade, visto a relação de poder/autoridade entre os envolvidos: a ação a ser causada ou já causada pelo ‘agente’ em relação ao ‘paciente’ denota uma

permissão/liberação de uma ação. Nos exemplos (f) e (g), a diferença entre causativas de ‘fazer’ (*make causatives*) e causativas de ‘permissão’ (*let causatives*) pode ser observada através da presença do morfema marcador de caso, mesmo estando descontextualizada. Em (f), temos ‘Yoshi’, o ‘paciente’ marcado com o morfema *-o*, que indica caso acusativo. Nesse caso, temos uma causativa de fazer. Já no exemplo (g), temos ‘Yoshi’, marcado com o morfema *-ni*, que indica caso dativo, indicando permissão. Entretanto, há casos em que os morfemas *-o* e *-ni* podem coexistir no mesmo dado, como podemos observar a seguir:

- (h) Haha-wa kodomo-ni miruku-o nom-ase-ta.
mãe-TOP criança-DAT leite-ACCbeber-CAUS-PST
 A mãe fez o filho beber o leite.

(Soares, 2016, p. 99)

- (i) Haha-wa kodomo-ni piza-o tabe-sase-ta.
mãe-TOP criança-DATpizza-ACC comer-CAUS-PST
 A mãe fez (‘permitiu’, ‘deixou’) o filho comer pizza.

(Soares, 2016, p. 100)

Quando há verbos transitivos em uma sentença causativa, ocorre o fenômeno chamado *double -o constraint* (Tradução livre: restrição de duplo *-o*. Consultar Harley (2006).): como não é possível haver em uma mesma frase duas marcas de acusativo, apenas o argumento interno (objeto direto) segue com a marcação do morfema *-o*, enquanto o agente recebe a marca de dativo, representado pelo morfema *-ni*.

Ainda em relação aos dados (h) e (i), vale ressaltar que o dado (h) indica uma causativa de ‘fazer’, já que a mãe causou/provocou, fez o filho beber o leite. Observamos uma relação de hierarquia e poder, já que a mãe tem poder sobre o filho em definir/ e aplicar uma ação para que o filho a desempenhe. Entretanto, no dado (i), ainda que tenhamos a relação de hierarquia e poder entre mãe e filho, o dado se revela uma causativa de ‘permissão’, já que a ideia de ‘fazer comer pizza’ geralmente não é entendida como uma obrigação e sim como uma permissão, uma liberação para que o filho possa comer a pizza.

Recategorizações e nominalizações em causativas idiomatizadas: *awase*

Em relação às causativas lexicais, apesar de exibirem o morfema *-(s)ase*, deixam de ser composicionais, pois sofrem o fenômeno da idiomatização. Inclusive, podem constituir

expressão idiomática, mas, nesse caso, há restrição de contexto sintático, como se pode observar no dado a seguir:

- (j) Chikara-o aw-ase-ru.
força-ACC juntar-CAUS-PRES
 (Literalmente: Juntar forças.)
 Cooperar.
- (k) Mimi-o sum-ase-ru.
ouvido-ACC limpar, clarear-CAUS-PRES
 (Literalmente: Fazer o ouvido limpo, claro.)
 Escutar atentamente/cuidadosamente.

(Tradução livre de Harley, 2006, p. 17)

Tanto o verbo *awaseru* quanto o verbo *sumaseru* já se encontram lexicalizados, ou seja, dicionarizados. Isso significa que possuem entrada independente no dicionário e, como possuem significado próprio, podem gerar significado idiossincrático. Visto essa especificidade, foquei buscar novos horizontes no que tange à nominalização de causativas e suas consequências semânticas. Para isso, selecionei dentre os diversos verbos causativos, três verbos causativos para análise: *awaseru*, *shiraseru* e *yaraseru*.

Tabela 1. Verbos causativos e suas nominalizações

Raiz	Transitivo (raízes simples)	Forma causativa	Nominalização
√aw	a-u <i>ajustar-PRES</i> ‘ajustar, encaixar’	aw- ase -ru <i>ajustar-CAUS-PRES</i> ‘juntar; encaixar’	aw-ase <i>ajustar-CAUS</i> ‘juntamento; encaixe’
√shir	shir-u <i>saber-PRES</i> ‘saber, conhecer’	shir- ase -ru <i>saber-CAUS-PRES</i> ‘informar’	shir-ase <i>saber-CAUS</i> ‘notificação’
√yar	yar-u <i>fazer-PRES</i> ‘fazer’	yar- ase -ru <i>fazer-CAUS-PRES</i> ‘fazer Y fazer algo’	yar-ase <i>fazer-CAUS</i> ‘situação falsa, performance pré- arranjada’

A tabela acima foi desenvolvida com base em Volpe (2007). Em seu artigo, afirma que o verbo *au* tem como significado ‘encontrar’, mas, na realidade, pode portar outros significados como ‘ajustar’, ‘encaixar’ e ‘adaptar’. Entretanto, mesmo que tenhamos *au* com o sentido de ‘encontrar’ esse verbo pode receber o morfema causativo *-ase* em sua raiz e

gerar a mesma forma, *awase*, dando a ideia de ‘fazer encontrar’. A diferença entre as duas formas, seria que o *awase* indicando a ideia de ‘ajustar’, ‘encaixar’ é lexical e a forma *awase* indicando a ideia de ‘fazer encontrar’ é sintática.

Ainda sobre o verbo *awaseru*, significa ‘(fazer) juntar’, ‘(fazer) encaixar’ e tem origem no verbo transitivo *au* (‘ajustar’, ‘encaixar’). Já o verbo *shiraseru* significa ‘informar’ e tem sua origem no verbo *shiru* (‘saber’, ‘conhecer’). Ambos se mostram causativas lexicais e a confirmação disso é: ao verificar dicionários de japonês, possuem entradas lexicais independentes. O mesmo não ocorre com o verbo *yaraseru*, que se origina do verbo *yaru* (‘fazer’), mas, em comparação com os verbos *awaseru* e *shiraseru*, possui seu significado composicional. Ainda assim, ao levantar dados das nominalizações desses respectivos verbos, *awaseru* gerou dados significativos que provam a possibilidade de encontrarmos leitura idiomática mesmo em palavras que não possuam tantas camadas e até recategorizações.

A nominalização de ‘*awaseru*’ – ‘*awase*’ – se mostrou muito produtiva na formação de outras palavras pelo mecanismo de justaposição morfológica, adjungindo-se a verbos e até a substantivos, como se pode observar em alguns dados a seguir:

- (l) Machi-awase-no jikan-ni okure-ru.
esperar-combinação-GEN hora, tempo-para atrasar-PRES
Atrasar-se para o horário do encontro.

(Dicionário *Kōjien* *apud* Soares, 2016, p. 126)

Em *machianawase*, temos a justaposição de *machi* (esperar) e *awase* (combinação, junção) que poderiam gerar o significado composicional “combinação de esperar”, mas, na realidade, gera uma palavra de sentido não composicional: “encontro”. O fato de a nominalização *awase* ser idiomatizada e gerar outro significado ao se associar a outros verbos e substantivos também ocorre em outros dados como *toianawase*, *kumianawase* e *teanawase* como se pode observar a seguir:

- (m) O-toi-awase-wa (212) 987-6542 e.
HON- perguntar-combinação -TOP (212) 987-6542 para
Informações, (ligue) para (212) 987-6542.

(Dicionário *Genius* *apud* Soares, 2016, p. 128)

(n) Iro-no futeki-na kumi-awase.
cor-GEN inadequado-COP montar-combinação
 Combinação inadequada de cores.

(o) Tenisu shiai-de kare-to kumi-awase ni nat-ta.
tênis jogo-LOC ele-com montar-combinação foi decidido
 Foi decidido que faria par (= combinaria) com ele no jogo de tênis.

(Dicionário Genius *apud* Soares, 2016, p. 129)

(p) (...to) ...no te-awase-o su-ru.
...com ...GEN mão-combinação- ACC fazer-PRES
 Ter um jogo (partida) de... (com...)

(Dicionário Genius *apud* Soares, 2016, p.131)

No dado (m), o significado composicional da justaposição entre *toi* e *awase* seria algo como “combinação de pergunta(s)”, mas o significado gerado dessa combinação, na realidade é “informação/informações”. O mesmo ocorre nos dados (n) e (o), em que temos a palavra *kumawase* significando “combinação”, embora seu significado composicional seria algo como “combinação de montar”. Já no dado (p), temos a justaposição de dois nomes *te* e *awase*, indicando a noção de “partida, disputa (de um jogo)” e não há o sentido composicional de “combinação das mãos”.

Dentre os dados levantados e analisados na tese, destaque para *uchiamase* que pode variar semanticamente de acordo com o contexto em que se encontra. Ainda assim, o significado gerado não é composicional, já que se fosse levado em consideração o significado composicional, teríamos algo como “combinação de bater”:

(q) Shikishidai-no uchiawase.
programação para- GEN bater-combinação
 a cerimônia
 Organização da programação para a cerimônia.

(Dicionário *Kōjien apud* Soares, 2016, p. 130)

(r) Uchi-awase-wa raishū ni enki ni nat-ta.
bater-combinação -TOP semana para adiado ser-PST
que vem
 A reunião foi adiada para semana que vem.

(Dicionário Aedict *apud* Soares, 2016, p. 130)

Tal fato também ocorre com a palavra *kaoawase*, em que o significado final gerado pode variar de acordo com o contexto pragmático. Ainda assim, esse significado final não é composicional: o que poderia ser entendido como “combinação do(s) rosto(s)”, torna-se “encontro/reunião” ou até “coestrela”, como se pode observar nos exemplos a seguir:

(s) Shin-menbā-no kao-awase no tame ni iin-kai ga hirak-are-ta.

novo(s) membro(s)-GEN rosto-combinação com o objetivo de comitê-encontro-NOM realizar-PAS-PST

Com o objetivo da apresentação dos novos membros, foi realizada uma reunião do comitê.

(Dicionário Genius *apud* Soares, 2016:132)

(t) Sono eiga-de-wa ni-dai haiyū-ga kao-awase-o shi-ta.

este filme-LOC-TOP dois/duas-grande(s) ator(es)/atriz(es)-NOM rosto-combinação-ACC fazer-PST

Dois grandes atores/atrizes coestrelaram esse filme.

(Dicionário Aedict *apud* Soares, 2016:132)

Após analisar os dados e os seus respectivos resultados, tive acesso a um dado que confirmou as considerações iniciais sobre o tema proposto em relação à possibilidade de leitura composicional e idiomática. O dado “revelador” é *untenmiawase*, uma palavra composta de três camadas em que composicionalmente, *unten* significa “direção”, *mi* indica a raiz do verbo “ver” e *awase* é a nominalização do verbo causativo lexical *awaseru* que indica ‘combinação’:

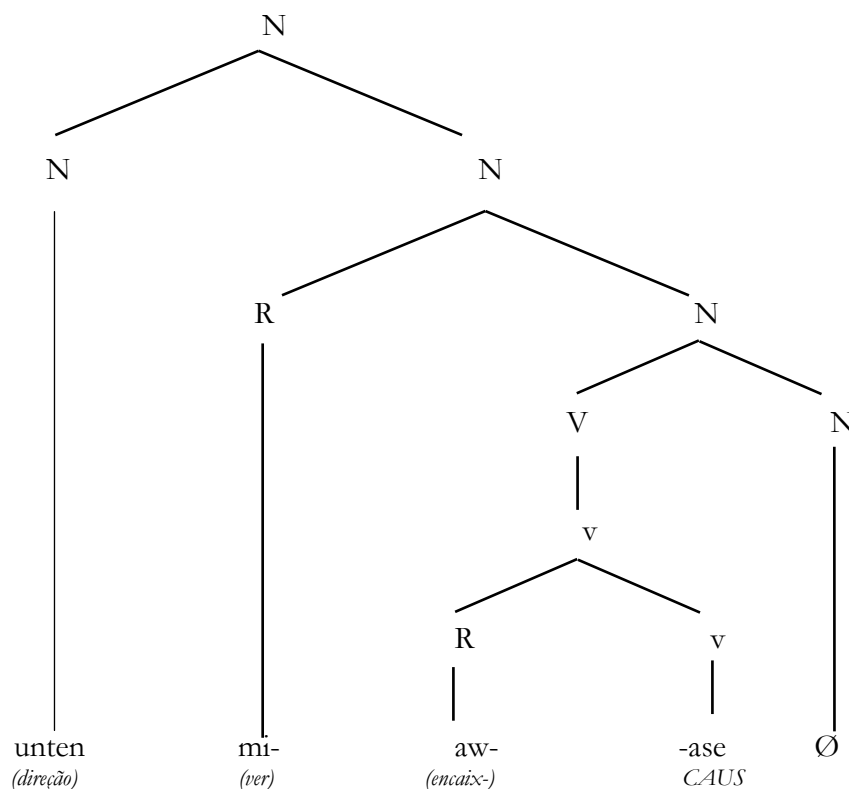
(u) Kyōfū no tame unten mi-awase.

vento forte por conta direção ver-combinação

Devido ao vento forte, as operações (por exemplo, trem, metrô) foram suspensas/cancela-se a direção/condução (de carros).

(Dicionário *Kōjien apud* Soares, 2016:133)

Ao olhar o dado, o que parece ser composicional, é, na verdade, idiomático e ultrapassa os parâmetros da composicionalidade já que o seu significado final é “operação/operações suspensas”, embora não haja nenhuma camada ou marca de noção negativa ou a semântica de um dos constituintes indicando “interrupção” de algo, como podemos observar na derivação da palavra a seguir:

$$(v)$$


untrenniawase = suspender/interromper a condução/direção de veículo(s)

(Soares, 2016, p. 133)

Considerações finais

De acordo com Harley (1995; 2006) e Tsujimura (1996), as causativas lexicais são causativas que sofrem o fenômeno da idiomatização, podendo compor expressão idiomática. Visto isso, busquei identificar se tal idiomaticidade já presente em tal tipo de causativa poderia gerar outro tipo de idiomaticidade. Para isso, optei por selecionar dados de causativas lexicais nominalizadas como *awase*, *shirase* e *yarase*, mas apenas *awase* se mostrou bastante produtivo na formação de outras palavras. Sobre o verbo *awaseru*, observei que é tratado como idiomático por Harley (1995; 2006) e Tsujimura (1996) enquanto verbo causativo. Entretanto, quando está em sua forma nominalizada, mostra-se composicional.

Porém, ao adjungi-lo a alguns verbos e nomes, os dados contendo *avase* se tornaram bastante significativos, já que gera outra leitura idiomática em que o sentido composicional ‘combinar/juntar’ é perdido parcialmente. Com isso, temos finalmente o

caso de uma leitura composicional-idiomática. Dentre esses dados, identificou-se a formação de uma expressão idiomática, o caso de *untentmawase*.

Por fim, observa-se que a composicionalidade e a idiomatidade estão presentes em todas as línguas tal como no japonês, corroborando a ideia da Gramática Universal (GU) de que as línguas possuem características comuns entre si. O que diferencia as línguas umas das outras são os parâmetros gramaticais que podem variar fonologicamente ou sintaticamente.

Abreviações e Convenções

ACC	acusativo	HON	honorífico
CAUS	causativo	LOC	locativo
COP	cópula	NOM	nominativo
DAT	dativo	PRES	presente
GEN	genitivo	PST	passado

Referências

- HARLEY, Heidi. **On the causative Construction**. 2006. Disponível em: http://babel.ucsc.edu/~hank/mrg.readings/harley_06_On-the-causativ.pdf . Acesso em 19 mar. 2009.
- HARLEY, Heidi. **Sase Bizarre: The Structure of Japanese Causatives**. MIT. June 5, 1995. Disponível em: <http://dingo.sbs.arizona.edu/~hharley/PDFs/HarleySaseCLA1996.pdf> Acesso em 6 abr. 2009.
- PYLKKÄNEN, Liina. **What Applicative Heads Apply To**. In: *Proceedings of the 24th Annual Penn Linguistics Colloquium*. U. Penn Working Papers in Linguistics, v. 6.4, 2000. Disponível em: <http://web.mit.edu/norvin/www/24.956/Pylkkanen.pdf> . Acesso em 31 ago 2011.
- SOARES, Rachel Antonio. **Os esqueletos e os envoltórios lexicais em entradas lexicais da língua japonesa: composicionalidade, arbitrariedade e delimitações da arbitrariedade**. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2016. 151 f. Tese de Doutorado em Linguística.
- TSUJIMURA, Natsuko. **An Introduction to Japanese Linguistics**. (Blackwell textbooks in linguistics, 10). Cambridge: Cambridge, 1996.
- VOLPE, Mark. **Two types of Japanese Nominalization in Distributed Morphology**. 2007. Disponível em: ling.auf.net/lingbuzz/000448. Acesso em 25 jul 2015.



DANTEI NO JODÔSHI: A CÓPULA DA LÍNGUA JAPONESA COMO ELEMENTO DE MODALIDADE

Rafael Sposito (USP)

Na língua japonesa, não existe um verbo que corresponda ao ‘ser’ do português ou a seus equivalentes em outras línguas, como o ‘be’ do inglês ou o ‘être’ do francês – que, na tradição gramatical, são geralmente considerados como *verbos de ligação*.

O *verbo de ligação* pode ser definido, com base em Travaglia (2003, p. 1318), como aquele que portaria baixa carga semântica e atuaria principalmente de maneira gramatical, estabelecendo um elo entre dois elementos – o *sujeito* e um *predicado nominal*.

Assim, em frases como “eu sou estudante”, o verbo ‘ser’ aí presente teria essencialmente a função gramatical de ligar o sujeito “eu” com seu predicativo “estudante”.

Na língua japonesa, por outro lado, essa frase poderia ser expressa simplesmente como:

僕は学生 “*boku wa gakusei*” – “eu sou estudante.”

Acima, 僕 “*boku*” significa “eu”, 学生 “*gakusei*” é “estudante”, e は “*wa*”, um marcador de tópico gramatical (apontando que “*boku*” é o tópico da frase) – assim, sem a presença de nenhum elemento que corresponda ao verbo ‘ser’.

Entretanto, há ainda diferentes maneiras de dizer a mesma frase, como:

僕は学生だ “*boku wa gakusei da*” – “eu sou estudante.”

僕は学生です “*boku wa gakusei desu*” – “eu sou estudante.”

僕は学生である “*boku wa gakusei dearu*” – “eu sou estudante.”

Sendo, assim, possível o acréscimo, ao final da frase, desses diferentes elementos – ‘*da*’, ‘*desu*’, ‘*dearu*’ –, cada um deles ocasionando um efeito diferente ao enunciado: enquanto a frase com ‘*da*’ é considerada a forma padrão, a omissão do ‘*da*’, em “*boku wa gakusei*” suavizaria o enunciado, tornando-o menos impositivo. Também, a forma com ‘*desu*’



adicionaria sentido de *polidez* à frase, de modo a demonstrar consideração e/ou respeito ao ouvinte, e a forma com ‘*dearu*’ seria voltada a locutores indeterminados e, por isso, utilizada principalmente em textos científicos.

Esses elementos ‘*da*’, ‘*desu*’ e ‘*dearu*’ são chamados pelos gramáticos japoneses, entre outras denominações, de 断定の助動詞 *dantei no jodôshi*, expressão que costuma ser traduzida, em trabalhos em língua portuguesa como “auxiliares verbais de asserção”.

Por outro lado, na tradição ocidental – em especial, na tradição anglófona – de estudos linguísticos do japonês, é comum que esses elementos sejam tratados como *cópula*.

A *cópula* é um conceito ainda sem uma definição sólida amplamente reconhecida, que, abrangendo os verbos como ‘*ser*’, ‘*be*’, ‘*être*’ etc., se refere aos elementos que atuam para estabelecer um elo entre dois elementos de natureza nominal.

Mas, ainda que tenha havido diferenças na forma de abordagem entre os gramáticos japoneses e ocidentais, o que tem intrigado os pesquisadores de ambas as correntes é a diferença de efeitos que cada um desses elementos ‘*da*’, ‘*desu*’ e ‘*dearu*’ – ou sua omissão – pode causar. Isso porque, mais do que meros itens gramaticais, esses elementos se mostram como atuantes também na área da *modalidade*.

O que é a modalidade

Estudada em profundidade por Palmer (2001), a *modalidade* é também definida por Duboi *et alii* (2011, p. 384) como:

“uma série de elementos que indicam que o *dictum*, processo puro e simples considerado como desembaraçado de toda intervenção do falante, é julgado realizado ou não, desejado ou não, aceito com alegria ou desgosto, e isso pelo falante ou por alguém que não é o falante.”

Em português, a *modalidade* seria expressa principalmente a partir dos chamados *advérbios de modalidade*, como ‘talvez’ ou ‘provavelmente’, ou por marcadores discursivos, como ‘né’, ‘tá’, ‘viu’.

Assim, enquanto a frase “ele é estudante” simplesmente transmite um conteúdo informacional, que poderia ser chamado de *proposição*, em uma formação como “ele provavelmente é estudante” essa mesma proposição estaria acompanhada de um julgamento (juízo) pessoal do falante em relação a essa proposição. Trata-se este de um primeiro tipo de *modalidade*: aquela voltada ao *conteúdo do enunciado*.

Além disso, frases como “eu sou estudante, viu?” ou “ele é estudante, né?” são dotadas de um segundo tipo de modalidade – aquela voltada, não ao conteúdo do enunciado, mas à *situação de enunciação*. Aqui, a *proposição* é acompanhada de um aceno voltado ao interlocutor, buscando obter desse, o seu convencimento, ou uma confirmação etc.

Pode-se, assim, entender a *modalidade* como um posicionamento subjetivo do falante em relação ao conteúdo enunciado ou à situação de enunciação.

Na língua japonesa, a *modalidade* voltada ao *conteúdo do enunciado* é expressa principalmente pelos 陳述副詞 *chinjutsu fukushi* (os correspondentes na língua japonesa aos advérbios de modalidade), como たぶん ‘*tabun*’ (“provavelmente”, “talvez”) ou 決して ‘*kesshite*’ (“definitivamente”).

Já a *modalidade* voltada ao *contexto da enunciação* é expressa principalmente pelos chamados 終助詞 *shûjoshi* (partículas finais), como よ ‘*yô*’ e ね ‘*ne*’. Assim, teríamos:

僕は学生だよ ‘*boku wa gakusei da yô*’ – próximo a “eu sou estudante, viu?”

彼は学生だね ‘*kare wa gakusei da ne*’ – próximo a “ele é estudante, né?”

A primeira frase, com よ ‘*yô*’, seria uma forma que busca convencer o ouvinte do conteúdo da proposição, enquanto a forma como ね ‘*ne*’ poderia ser utilizada para buscar concordância por parte do ouvinte. Mas, quanto aos chamados *dantei no jodôshi* (‘*da*’, ‘*desu*’, ‘*dearu*’), sua peculiaridade está em ora atuar como elementos gramaticais, ora atuar como elementos de *modalidade*.

Dantei no jodôshi, cópula e modalidade

Se os gramáticos japoneses identificavam esses elementos, ‘*da*’, ‘*desu*’, ‘*dearu*’, como *dantei no jodôshi* (auxiliares verbais de asserção), os linguistas ocidentais viriam a associar esse elemento ao conceito de *cópula*, oriundo da lógica aristotélica. Para Moro (2004, p. 249), Aristóteles enxergaria como sendo a principal função do verbo ‘ser’ (‘*ἐἶμι*’ – ‘*eimi*’, no grego clássico) acrescentar o *tempo* gramatical à frase com predicado nominal. Assim, a principal razão da existência do verbo ‘ser’ seria a de possibilitar formações como “eu era estudante” ou “eu serei estudante”, uma vez que o substantivo não tem a capacidade de expressar *tempo* a partir da sua própria forma gramatical.

O filósofo Pedro Abelardo (ca. 1079-1142) viria posteriormente a fixar o termo *cópula* no âmbito da disciplina da *lógica*, de modo que o conceito seria posteriormente adotado também pelos gramáticos.

Logo, os elementos como ‘*da*’, ‘*desu*’ e ‘*dearu*’ viriam a ser identificados como a *cópula* da língua japonesa. Ainda que, por conta de estrutura morfossintática, esses elementos não sejam considerados verbos, são ainda capazes de exprimir tempo gramatical. Assim:

僕は学生だ “*boku wa gakusei da*” – “eu sou estudante.”

僕は学生だった “*boku wa gakusei datta*” – “eu era estudante.”

A presença do *だ* ‘*da*’ permite a ligação a *た* ‘*ta*’ (formando ‘*datta*’), de modo a exprimir *tempo passado* (ou *ação concluída* – 完了 *kanryô* –, de acordo com a gramática tradicional japonesa).

Assim, considerando a possibilidade de omissão do ‘*da*’ sem comprometimento do sentido da frase, ficaria perceptível que a *cópula* da língua japonesa não portaria sentido semântico, mas apenas atuação gramatical – de expressar, quando necessário, tempo e outras categorias que os substantivos não possam expressar por si próprio.

僕は学生だ “*boku wa gakusei da*” – “eu sou estudante.”

僕は学生 “*boku wa gakusei*” – “eu sou estudante.”

Conforme os exemplos acima, então, a omissão do ‘*da*’ não interfere no sentido da frase. Mas, se o ‘*da*’, não possui significado, e ainda pode ser omitido, por que seria usado? Nesse sentido, Wenck (1973) viria a discutir se a *cópula* (em específico, o ‘*da*’) da língua japonesa seria de fato um elemento “posticho” (“*dummy*”), i.e., um elemento sem conteúdo significativo, com apenas função gramatical.

Afinal, a omissão do ‘*da*’ na frase acima, ainda que, de fato, não modifique o seu sentido, modifica, por outro lado, a *maneira* como a frase é apresentada ao ouvinte, i.e., se trata de um fenômeno da ordem da *modalidade*.

A forma “*boku wa gakusei da*” adiciona um efeito de “certeza” por parte do falante em relação ao conteúdo enunciado – como se o falante atestasse estar certo em sua proposição – o que às vezes pode soar impositivo, de modo que a utilização do ‘*da*’ é

considerada como sendo de uso predominantemente masculino. Por outro lado, a omissão do ‘*da*’, como em “*boku wa gakusei*” é classificada por Narahara (2002, p. 183) como uma estratégia de *suavização* (*tone down*) do discurso, de modo a tornar a fala menos impositiva, sendo um hábito típico da fala feminina.

Wenck (1973, p. 80) defende, então, que o ‘*da*’ esteja em processo de se transformar de *cópula-flexional* em *cópula-partícula* (aquela que não apresenta possibilidade de flexão). Quanto a isso, considerando as formas abaixo:

彼は学生だ “*kare wa gakusei da*” – “ele é estudante.”

彼は学生だった “*kare wa gakusei datta*” – “ele era estudante.”

彼は学生だと言った “*kare wa gakusei da to itta*” – “disse que ele é estudante.”

O gerativista japonês Morikawa (2006), viria a defender que, em “*kare wa gakusei datta*”, ao se ligar a ‘*ta*’ para exprimir tempo passado, o ‘*da*’ estaria atuando como *cópula* normalmente, mas, na primeira frase acima, “*kare wa gakusei da*”, o ‘*da*’ não atuaria mais como *cópula*, mas como *shūjosbi* (partícula final), tendo se tornado um elemento do mesmo tipo do ‘*yō*’ e ‘*ne*’ anteriormente discutidos – que são elementos expressamente *modais* i.e., utilizados no âmbito da *modalidade*.

Por outro lado, em caso de frases formadas por composição, tal como em “*kare wa gakusei da to itta*”, o ‘*da*’, mesmo que não flexionado, ainda atuaria como *cópula*, uma vez que não haveria carga modal nesse ‘*da*’. Nesse caso, o ‘*da*’ atuaria apenas gramaticalmente, de modo a dar coesão à oração dependente – a omissão do ‘*da*’ nesse caso, ou tornaria a frase agramatical (situação marcada por asterisco nos exemplos abaixo e nos demais no resto deste documento), ou mudaria seu sentido, transformando a oração dependente numa citação.

彼は学生だと言った “*kare wa gakusei da to itta*” – “disse que ele é estudante.”

* 彼は学生と言った “*kare wa gakusei Ø to itta*” – “disse que ele é estudante.”

彼は「学生」と言った “*kare wa ‘gakusei’ to itta*” – “ele disse ‘estudante’.”

Quanto a essas questões, Narahara (2002, p. 151), autora do que deve ser o principal trabalho a estudar esses elementos ‘*da*’, ‘*desu*’ e ‘*dearu*’ sob o ponto de vista da

cópula, defenderia que o ‘*da*’ não seria um elemento *modal*, mas um elemento que portaria uma “natureza modal”, que poderia derivar de sua função copular.

Em outras palavras, o ‘*da*’ seria um elemento primeiramente gramatical, mas do qual adviria também a possibilidade de atuar no âmbito da *modalidade*.

À primeira vista, essa pode parecer uma peculiaridade bem específica. Mas a verdade é que essa não é uma característica exclusiva de elementos como ‘*da*’, ‘*desu*’ e ‘*dearu*’, mas, provavelmente, de toda a classe gramatical que os gramáticos japoneses reconhecem como 助動詞 *jodôshi*.

Jodôshi – auxiliares verbais

Observemos as frases a seguir

:

音楽を聴く “*ongaku o kiku*” – “vou escutar música.”

音楽を聴きます “*ongaku o kikimasu*” – “vou escutar música.” (frase polida)

音楽を聴いた “*ongaku o kiita*” – “escutei música.”

音楽を聴きました “*ongaku o kikimashita*” – “escutei música.” (polido)

音楽が聴きたい “*ongaku ga kikitai*” – “quero escutar música.”

音楽が聴きたいです “*ongaku ga kikitai desu*” – “quero escutar música.” (polido)

音楽が聴きたかった “*ongaku ga kikitakatta*” – “queria escutar música.”

音楽が聴きたかったです “*ongaku ga kikitakatta desu*” – “queria escutar música.” (polido)

Nos exemplos acima, o verbo 聴く ‘*kiku*’ (“ouvir”, “escutar”), varia de algumas maneiras, de modo a expressar sentidos diferentes – polidez (consideração / respeito em relação ao ouvinte), tempo passado (ou ação concluída) e desejo (“quero escutar”).

Pode-se perceber que há estruturas específicas que expressam cada um desses sentidos: た ‘*ta*’ expressa passado, たい ‘*tai*’ expressa desejo, ます ‘*masu*’ ou です ‘*desu*’ expressam polidez.

Percebe-se, também, que o verbo ‘*kiku*’ realiza flexões para se ligar a essas estruturas: se transforma em ‘*kii-*’ para se ligar a ‘*ta*’, e em ‘*kiki-*’ para se ligar a ‘*masu*’ ou a ‘*tai*’.

Percebe-se, ainda, que essas estruturas, ‘*masu*’, ‘*ta*’, ‘*tai*’ etc., podem encadear-se

entre si, tendo, para isso, que flexionar-se a si próprios – ‘*masu*’ se flexiona em ‘*mashi-*’, para se ligar a ‘*ta*’, expressando ao mesmo tempo passado e polidez: “*masbita*”. ‘*Ta*’ flexiona-se em ‘*takat-*’ para se ligar a ‘*ta*’, expressando ao mesmo tempo desejo e passado: “*takatta*” (“queria”).

Enquanto que, para autores ocidentais, as várias formações listadas nos exemplos acima costumam ser vistas, a maior parte, como formas flexionais do próprio verbo, os japoneses, tradicionalmente, classificam esses elementos, tais como ‘*ta*’, ‘*tai*’, ‘*masu*’, ‘*desu*’, como parte de uma classe gramatical própria, identificada como 助動詞 *jodôshi* – geralmente chamada de “auxiliares verbais” em trabalhos em língua portuguesa.

E também os elementos como ‘*da*’, ‘*desu*’ e ‘*dearu*’, identificados como as *cópulas* da língua japonesa, são reconhecidos pelos gramáticos japoneses – ainda que haja divergências quanto a isso – como sendo *jodôshi*.

Kitahara (1987, p. 312-313), aponta que o consagrado linguista Tokieda Motoki (1900-1967) definia os *jodôshi* como elementos não conceituais (i.e., elementos gramaticais / funcionais), que expressariam um posicionamento subjetivo do falante em relação ao conteúdo objetivo do enunciado (i.e., expressaria *modalidade*). Assim, a característica dos elementos dessa classe (e não apenas de ‘*da*’, ‘*desu*’ e ‘*dearu*’) de atuarem na *modalidade* da frase já é discussão antiga na tradição japonesa de estudos vernaculares.

Há inclusive *jodôshi* que são reconhecidamente elementos exclusivamente de modalidade, tal como o だろ う ‘*darô*’, que expressa suposição e que é muitas vezes utilizado em conjunto com o já apontado advérbio de modalidade たぶん ‘*tabun*’, que realça seu sentido.

彼は たぶん 学生 だろ う “*kare wa tabun gakusei darô*” – “ele provavelmente é estudante.”

O *jodôshi* ます ‘*masu*’, já apresentado, cuja função é exprimir polidez, de modo a mostrar consideração ou respeito ao interlocutor, também é claramente um elemento cuja utilização não modifica em nada o sentido da frase, e cuja atuação se dá exclusivamente no âmbito da *modalidade*.

O fato de os *jodôshi* ocuparem geralmente a posição final da frase deve ser um dos fatores que contribuíram à sua propensão a exprimir modalidade. Na língua japonesa, é principalmente na posição final da frase que a modalidade é expressa, o que fica evidente pelo fato de que os *shûjoshi* (partículas finais, i.e., que se posicionam exclusivamente no final da frase), como ‘*yo*’ e ‘*ne*’, sejam elementos estritamente de *modalidade*.

Nesse sentido, Komatsu (1984, p. 84) coloca que à medida em que se profere o segmento final da frase da língua japonesa, mais marcada vai se tornando a subjetividade do falante, o que seria o reflexo de um processo pelo qual o falante, enquanto fortalece sua consciência em relação ao objeto, busca, subjetivamente, uma compreensão precisa do estado das coisas.

Nesse sentido, a autora brasileira Fukasawa (1992, p. 44) publicou trabalho explorando a característica de cada *jodôshi* de atuar como elemento de *modalidade*. Por exemplo, o já apresentado *jodôshi* ‘*ta*’, de passado, poderia, conforme a autora, atuar com a função modal de pedido de confirmação ou de ordem. O *jodôshi* ‘*na*’ de negação poderia ser usado, por exemplo, para proibição, convite, questionamento, pedido etc. O também já discutido *jodôshi* ‘*ta*’, de desejo, fica claro que, quando usado em primeira pessoa, expressando o desejo do falante em relação ao enunciado, também está na ordem da *modalidade*.

Em Sposito (2023, p. 188-186), defendi, então, que o *jodôshi* pode ser definido como uma classe gramatical cuja atuação se dá, não principalmente como auxiliar de outras palavras, mas como elementos funcionais que acrescentam sentidos ao interior do predicado da língua japonesa, podendo, por vezes, extrapolar os limites do predicado e atuar no nível da *modalidade*.

E elementos como ‘*da*’, ‘*desu*’ e ‘*dearu*’, uma vez que se encaixam na descrição acima, podem muito bem ser entendidos também como *jodôshi*. Em específico, os japoneses costumam se referir a esses elementos como 断定の助動詞 *dantei no jodôshi*.

A tendência, que parece haver, em especial entre os autores anglófonos, de tratar os *jodôshi* como meros sufixos flexionais dos verbos – a própria Narahara (2002, p. 53-55), não por desconhecimento, mas por opção, rejeita o reconhecimento dos *jodôshi* como classe gramatical – parece resultar também em um afastamento do arcabouço teórico desenvolvido pelos gramáticos japoneses, acabando sendo deixadas de lado algumas visões teóricas interessantes, tal como a atuação dos *jodôshi* como elementos de modalidade, acima colocada.

Dantei no jodôshi ‘*da*’, ‘*desu*’ e ‘*dearu*’

Se os gramáticos japoneses costumam, então, reconhecer a existência da classe dos *jodôshi* (estes, geralmente chamados de “auxiliares verbais” em trabalhos brasileiros), em relação aos elementos ‘*da*’, ‘*desu*’ e ‘*dearu*’, reconhecidos como membro dessa classe, há duas

principais denominações que foram utilizadas para se referir a estes – 指定の助動詞 *shitei no jodôshi* e 断定の助動詞 *dantei no jodôshi*.

A primeira forma, *shitei no jodôshi*, poderia ser traduzida como “auxiliares verbais de especificação” e foi estabelecida por Ôtsuki Fumihiko (1889, p. 32) no final do século XIX.

Já a denominação *dantei no jodôshi*, que acabou sendo utilizada no ensino de língua japonesa nas escolas do Japão, se baseia no conceito de “*dantei*” do talvez mais renomado linguista do japonês, Yamada Yoshio (1873-1958), desenvolvido no início do século XX – ainda que o próprio Yamada rejeitasse o *jodôshi* como classe gramatical.

O autor (1908, p. 499) remete a ideia de *dantei* ao conceito de *juízo* (*judgement* em inglês, ou *Urteil* em alemão) da filosofia ocidental, que se referiria a uma atitude mental do falante em relação a um enunciado (proposição).

De acordo com o dicionário de filosofia de Branquinho *et alii* (2006, p. 71-72), um dos tipos possíveis de juízo era o do *juízo assertivo* – aquele através do qual se reconhece a correspondência entre a proposição e a realidade.

Assim, posteriormente a Yamada, *dantei* passou a se referir especificamente ao *juízo assertivo*, entendendo-se que os *dantei no jodôshi* exprimiam esse tipo de juízo – por isso, então, traduzidos como “auxiliares verbais de asserção” por pesquisadores brasileiros.

僕は学生だ “*boku wa gakusei da*” – “eu sou estudante.”

僕は学生 “*boku wa gakusei*” – “eu sou estudante.”

Analisando-se o par acima, então, tem-se que, o conteúdo semântico de ambas as frases não se modifica em nada com a ausência ou presença do ‘*da*’. Da mesma forma, a ausência ou presença do ‘*da*’ não acarreta nenhum problema de ordem gramatical. Porém, sabemos que ambas diferem no âmbito da *modalidade*.

Na primeira frase, o ‘*da*’ exprime *asserção* em relação ao conteúdo do enunciado, i.e., um posicionamento por parte do falante de que o enunciado proferido é verdadeiro – para Narahara (2002, p. 178), isso se daria por conta de o ‘*da*’ portar um traço gramatical de *afirmação*.

Se ao mesmo tempo em que exprime a frase, o falante deixa claro que atesta sua verdade, seu proferimento pode muitas vezes soar rude ou impositivo. Por isso, a omissão do ‘*da*’ resultaria num proferimento *suavizado* – *tone down*, para Narahara (2002, p. 183) –

estratégia discursiva considerada própria do discurso feminino.

De que modo, por outro lado, se dariam as modalidades de ‘*desu*’ e ‘*dearu*’?

僕は学生です “*boku wa gakusei desu*” – “eu sou estudante.” (polido)

Sabe-se que o ‘*desu*’ acrescenta *polidez* (丁寧 *teinei* – consideração / respeito ao interlocutor) ao discurso. Um questionamento que costuma surgir entre autores japoneses é a respeito de se o ‘*desu*’ de fato exprime *asserção* ou se deve ser considerado somente como um *jodôshi* de *polidez*.

Uma outra característica particular do ‘*desu*’ é que, ao contrário de ‘*da*’ e ‘*dearu*’ pode se ligar a elementos do tipo 形容詞 *keiyôshi* (adjetivos terminados em ‘-i’) e a *jodôshi* que tenham forma de *keiyôshi*.

Assim, enquanto Tokieda (1980, p. 180) considerava ‘*desu*’ somente como *jodôshi* de *polidez*, Okutsu (1999, p. 81-82), por outro lado, considerava que ‘*desu*’ exprimiria *asserção* somente em predicados nominais – mas não quando acompanhasse adjetivos do tipo *keiyôshi* (na língua japonesa, os adjetivos do tipo *keiyôshi* não seriam elementos nominais, mas predicadores, mais próximos de verbos).

De fato, a presença ou não de *asserção* parece difícil de ser provada, uma vez que a carga de *polidez* contida no ‘*desu*’ poderia neutralizar o sentimento de *imposição* causada pela *asserção*, tal qual a contida em ‘*da*’.

Morikawa (2006, p. 18-19), entretanto, ao analisar a fala de crianças em idade pré-escolar do Japão do século XX, encontrou construções como as seguintes:

いきます です “*ikimasu desu*” – “[estou assertando que] eu vou.”

いきました です “*ikimashita desu*” – “[estou assertando que] eu fui.”

Frases como as acima seriam normalmente consideradas agramaticais, uma vez que ‘*desu*’ não pode surgir após *jodôshi* ‘*masu*’ ou ‘*ta*’, mas o autor aponta ter verificado sua ocorrência na fala infantil.

Nesses casos, seria a princípio desnecessário utilizar o ‘*desu*’ para exprimir *polidez*, uma vez que esta já é expressa por ‘*masu*’. Por isso, para Morikawa, a única função do ‘*desu*’ nessas frases seria a de expressar *asserção*. Entretanto, para manter a coerência com a *polidez*

já expressa por ‘*masu*’ seria utilizado ‘*desu*’ e não ‘*da*’.

Além disso, para o autor, não haveria função copular nos ‘*desu*’ dos exemplos acima, o que pode ser sustentado pelo fato de que construções como as abaixo não ocorreriam:

* いきますでした “*ikimasu deshita*”

* いきましたでした “*ikimashita deshita*”

Nos casos acima, o ‘*desu*’ não pode ser flexionado para exprimir passado – o que costuma ser reconhecido como uma das principais funções da *cópula*. Por isso, o ‘*desu*’ desses casos não poderia ser uma *cópula*, mas um elemento modal de asserção.

Quanto ao ‘*dearu*’, este é geralmente descrito como sendo uma forma voltada a locutores indeterminados, com um ar explicativo, sendo, assim, utilizado principalmente em textos científicos. Por isso, é considerado também uma forma própria da escrita, ainda que possa ser utilizado também em palestras, por exemplo – ainda que, neste caso, esteja possivelmente sendo substituído pela forma conectada ao já apresentado *jodôshi* ‘*masu*’, acrescentando polidez, ‘*dearimasu*’ – que difere do ‘*desu*’ por manter o caráter explicativo do ‘*dearu*’ ao mesmo tempo em que exprime polidez.

Assim, deve ser melhor considerar que, nos dias de hoje, o exemplo anteriormente apresentado, “*boku wa gakusei dearu*”, com o sentido de “eu sou estudante”, por ser uma frase mais própria de conversações pessoais com alta dialogicidade, causaria estranheza aos ouvintes (marcada pelo sinal de interrogação no exemplo abaixo), caso fosse pronunciada com ‘*dearu*’ numa situação desse tipo.

? 僕は学生である “*boku wa gakusei dearu*” – “eu sou estudante.”

マシャード・デ・アシスはブラジルの小説家である “*mashâdo de ashisu wa burajiru no shôsetsuka dearu*” – “Machado de Assis é um romancista brasileiro.”

O segundo exemplo acima, por outro lado, seria totalmente adequado para um artigo ou uma palestra sobre literatura (em verdade, a frase acima foi retirada da Wikipedia japonesa).

É muito comum a visão de que o ‘*dearu*’ expressa asserção assim como o ‘*da*’. Entretanto, algumas particularidades tornam a comparação entre o ‘*da*’ e o ‘*dearu*’ um pouco

problemática. Por exemplo, o ‘*da*’ não pode ser acompanhado da partícula interrogativa ‘*ka*’. Ao se fazer uma pergunta do tipo sim/não (i.e., uma pergunta que deve ser respondida com “sim” ou com “não”), o ‘*da*’ precisa ser omitido para que se possa usar o ‘*ka*’. Isso se explicaria pelo fato de que a *asserção*, i.e., uma atestação de *certeza* por parte do falante, que é expressa pelo ‘*da*’, seria incompatível com a frase interrogativa. Entretanto, essa restrição não existe ao ‘*dearu*’.

* 彼は学生だか “*kare wa gakusei da ka*” – “ele é estudante?”

彼は学生か “*kare wa gakusei ka*” – “ele é estudante?”

彼は学生であるか “*kare wa gakusei dearu ka*” – “ele é estudante?”

Para Morikawa (2011, p. 37) a possibilidade de utilização do ‘*dearu*’ na frase interrogativa seria prova de que o ‘*dearu*’ não exprime *asserção*. Para o autor, a modalidade do ‘*dearu*’ seria uma modalidade do tipo *explicativa* e não *assertiva*.

Pode-se dizer que é uma questão ainda não completamente definida se, quando e em quais utilizações, os elementos como ‘*da*’, ‘*desu*’ e ‘*dearu*’ são ou deixam de ser cópulas, expressam ou deixam de expressar *asserção* ou outros tipos específicos de *modalidade*. E talvez seja, em verdade, uma tarefa ingrata ir atrás de respostas certas e definitivas para esses problemas.

O que fica claro, entretanto, é que são elementos tanto de atuação gramatical quanto de atuação modal, situados no predicado da frase japonesa – características essas que os enquadram como membros daquela classe gramatical que os japoneses chamam de *jodôshi*.

Classe que, ainda hoje, acaba muitas vezes ignorada pelos linguistas ocidentais – seja por desconhecimento, seja por opção – mas a respeito das quais foi desenvolvida, pelos autores japoneses, grande abundância de teorias que ajudam a esclarecer o funcionamento da frase japonesa.

A importância do reconhecimento dos *jodôshi* como classe gramatical

É bem sabido que, na língua japonesa, não existem *artigos* ou *preposições* – elementos, estes, bastante comum em línguas europeias, como português, inglês, francês etc. Por outro lado, deve ser natural que também ocorra o caso inverso, i.e., que na língua japonesa existam classes gramaticais não presentes nas línguas europeias mais conhecidas.

Conforme a tradição japonesa de estudos vernaculares, essas seriam as classes dos aqui já discutidos *jodôshi* (助動詞), e também dos chamados *joshi* (助詞).

Geralmente chamados de “partículas” entre os ocidentais, os *joshi*, conforme destacados no exemplo abaixo, são posposições cuja principal função é, entre outras, estabelecer relações entre os demais termos da oração.

僕は日本の音楽を聴きたいよ “*boku wa nihon no ongaku o kikitai yo*” – “quero escutar música japonesa, viu?”

No exemplo, o *joshi* は ‘*wa*’ marca o tópico da frase (no exemplo, 僕 ‘*boku*’, “eu”, seria o tópico / assunto a respeito do qual se refere o proferimento), の ‘*no*’ indicaria caso genitivo, を ‘*o*’ indicaria acusativo e よ ‘*yo*’, já antes discutido, é um *joshi* modal, utilizado para buscar o convencimento do interlocutor.

Se, entretanto, o desenvolvimento da linguística ocidental seu deu com forte embasamento em algumas línguas europeias “de prestígio” – em especial, o grego e o latim, e, mais posteriormente, francês, inglês etc. –, no interior dessa, acaba sendo adotado um paradigma de classificação linguística moldado a partir dessas línguas.

Vieira (2018, p. 33), se baseando em José Borges Neto coloca que:

“[...] a Linguística não teoriza sobre um “objeto observacional” (conjunto de fenômenos que uma teoria recorta para si), mas sim sobre o “objeto teórico” já constituído da gramática tradicional. Ou seja, a Linguística naturaliza os objetos teóricos da gramática tradicional e os protocolariza, confundindo-os com a própria realidade. [...] Por mais críticos que sejam do paradigma tradicional, [os linguistas] não negam que em uma língua haja verbos, afixos, sujeitos, gêneros, entre outras categorias assumidas tacitamente, que acabam por naturalizar a tradição gramatical, colocando-a num estatuto ateórico.”

Diferentes sistemas de organização da língua, tal como o japonês e outras línguas distantes do padrão indo-europeu, acabam sendo interpretados a partir desse mesmo paradigma indo-europeu, buscando-se assimilar suas particularidades a este.

Busca-se apontar, no japonês, onde está o substantivo, o adjetivo, o verbo, a *cópula*, e outros conceitos oriundos da classificação de línguas europeias, mas parece que não se dá a devida atenção a possíveis classes gramaticais que não se enquadrem nesse paradigma – como os *joshi* e os *jodôshi*.

No caso dos primeiros, os *joshi*, mais difícil de serem ignorados, atribuiu-se a denominação genérica de “partículas”. Mas *partícula* é um conceito amplo em linguística para se referir a morfemas funcionais não flexionáveis. Por exemplo, conforme Dubois *et alii* (2011, p. 429), “[...] os afixos (sufixos, prefixos), as conjunções de coordenação (como no latim *-que*), os advérbios negativos (como no francês *ne*, no grego *mê*), as preposições (como no francês *de*)” são todos exemplos de partículas.

Entretanto, todos esses casos são de classes gramaticais com nome próprio (afixos, conjunções, preposições). Mas, aparentemente, aos *joshi* japoneses, não pareceu necessário que se criasse um nome, bastando que se usasse uma denominação genérica, pois que se trata de um elemento desviante – um elemento alienígena, não identificado no paradigma já consagrado, e que não teria valor suficiente para que lhe fosse atribuído um status equivalente ao das classes já reconhecidas no interior desse paradigma.

O caso dos *jodôshi* é ainda mais problemático, já que sua atuação é menos evidente do que a dos *joshi* – grande parte pode ser confundida com meros sufixos verbais, tal como costumam ser considerados por autores ocidentais. Uma vez que a teoria a seu respeito está majoritariamente descrita apenas em língua japonesa (ainda que haja uma boa quantidade de trabalhos brasileiros a respeito, mas que acabam também desconhecidos pela comunidade anglófona) por autores oriundos de uma tradição de estudos linguísticos diversa, a própria existência dessa classificação acaba ignorada. Ou, ainda, como no caso de Narahara (2002, p. 53-55), há autores que, apesar de terem ciência da teoria dos *jodôshi*, optam por descartá-la, buscando descrever a língua com base apenas no que pode ser explicado a partir do paradigma tradicional.

Elementos como ‘*ta*’, ‘*masu*’, ‘*ta?*’, usados principalmente em predicados verbais, ‘*da*’, ‘*desu*’, ‘*dearu*’, que são usados em predicados nominais, e outros como ‘*darô*’, usados em predicados de todos os tipos, são todos elementos que ocorrem no predicado na língua japonesa, geralmente apresentando flexão e possibilidade de encadeamento entre si, com tendência a exprimir modalidade. Podem muito bem, assim, ser considerados como parte de uma mesma classe gramatical, muito mais versátil do que aquela dos sufixos verbais. E, se estudados do ponto de vista de suas particularidades como classe gramatical própria, tal como os japoneses vêm fazendo, a frase da língua japonesa também deve ficar mais bem explicada do que se pensada apenas com base nos conceitos dos paradigmas tradicionais da linguística ocidental.

No mínimo, deveria ser colocado em discussão de que forma classes gramaticais como a dos *jodôshi*, e outras que poderiam ser reconhecidas em outras línguas, poderiam modificar as classificações gramaticais geralmente tomadas como paradigma e que tipo de contribuições sua adoção poderia ou não proporcionar à *linguística* como disciplina.

Para melhor se entender – e explicar – o funcionamento da língua como fenômeno humano, o melhor caminho deve ser considerar aquilo que as diversas línguas têm como particularidades, buscando encontrar pontos em comuns e divergências com as demais línguas. E não, como tem sido feito à língua japonesa por grande parte da comunidade, utilizar um padrão estabelecido com base em meia dúzia de línguas de uma mesma família e, porque já consagrado, buscar explicar as demais línguas tendo esse padrão como molde.

Referências

BRANQUINHO, João; MURCHO, Desidério; GOMES, Nelson Gonçalves (eds.). **Enciclopédia de termos lógico-filosóficos**. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DUBOIS, Jean; GIACOMO, Mathée; GUESPIN, Louis; MARCELLESI, Christiane; MARCELLESI, Jean-Baptiste; MEVEL, Jean-Pierre. **Dicionário de Linguística**. 16. ed. Trad. Frederico Pessoa de Barros, Gesuína Domenica Ferretti, John Robert Schmitz, Leonor Scliar Cabral, Maria Elisabeth Leuba Salum, Valter Kehdi. São Paulo: Cultrix, 2011 (Ed. Original, 1973). Título original: **Dictionnaire de linguistique**. Original em francês.

FUKASAWA, Lídia Masumi. A função modalizadora dos auxiliares verbais da língua japonesa. In: **Estudos Japoneses**. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da USP, n. 12, p. 37-61, 1992. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/142615>. Acesso em: 10 out. 2022.

KITAHARA, Yasuo. **Nihongo jodôshi no kenkyû** (A pesquisa do *jodôshi* da língua japonesa). 2. ed. Tóquio: Taishûkan, 1987 (Ed. original, 1981).

KOMATSU, Kôzô. Jodôshi no shomondai (Os vários problemas dos *jodôshi*). In: SUZUKI, Kazuhiko; HAYASHI, Ôki (orgs.). **Jojihen (2)** jodôshi (Volume elementos auxiliares (2): *jodôshi*). 1. ed. Tóquio: Meiji, 1984. p. 81-97. (Kenkyû shiryô nihongo bunnô (Gramática da língua japonesa – material de pesquisa), 6).

MORIKAWA, Masahiro. Another Function of Da and Desu in Japanese. In: **Nagoya gaikokugo daigaku gaikokugo gakubu kiyô** (Periódicos da faculdade de línguas estrangeiras da Universidade de Línguas Estrangeiras de Nagoya). Nagoya, n. 30, p. 17-31, 2006. Disponível em: <http://id.nii.ac.jp/1095/00000244/>. Acesso em: 7 set. 2022.

MORIKAWA, Masahiro. Keiji no ‘da’ to ‘dearu’ (Cópulas ‘da’ e ‘dearu’). In: **Nagoya gaikokugo daigaku gaikokugo gakubu kiyô** (Periódicos da faculdade de línguas estrangeiras da Universidade de Línguas Estrangeiras de Nagoya). Nagoya, n. 40, p. 27-44, 2011. Disponível em: <http://id.nii.ac.jp/1095/00000118/>. Acesso em: 4 set. 2022.

MORO, Andrea. **The raising of predicates: predicative noun phrases and the theory of clause structure**. New York: Cambridge University Press, 2004 (Ed. original, 1997). (Cambridge studies in linguistics, 80).

NARAHARA, Tomiko. **The Japanese Copula: Forms and Functions**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2002.

OKUTSU, Keiichirô. **“Boku wa unagi da” no bunpô: da to no** (A gramática de “*boku wa unagi da*”: *da* e *no*). 9. ed. Tóquio: Kuroshio, 1999 (Ed. original, 1978).

ÔTSUKI, Fumihiko. **Genkai dai issatsu** (Mar de palavras – volume 1). Tóquio, 1889. Disponível em: <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/992954>. Acesso em: 2 set. 2022.

PALMER, Frank R. **Mood and Modality**: Second edition. New York: Cambridge University Press, 2001.

SPOSITO, Rafael. **Dantei no jodôshi e a predicação nominal na língua japonesa: os clássicos nari e tari e os modernos da, desu e dearu**. São Paulo, 2023. 389 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-17052023-135300/pt-br.php>. Acesso em: 30 maio 2024.

TOKIEDA, Motoki. **Nihon bunpô: kôgohen** (Gramática japonesa: língua moderna). 3. ed. Tóquio: Iwanami, 1980 (Ed. original, 1950).

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Verbos de ligação: Itens lexicais ou gramaticais?. *In: ESTUDOS LINGÜÍSTICOS*, XXXIII, 2003, Taubaté. **Anais [...]**. Taubaté: UNITAU, 2003, p. 1317-1322. Disponível em: http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2004/4publica-estudos2004-pdfs-comunicos/verbos_ligacao.pdf. Acesso em: 30 maio 2024.

VIEIRA, Francisco Eduardo. **A gramática tradicional: história crítica**. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2018.

WENCK, Günther. The Japanese copula – a dummy?. *In: Linguistics: an interdisciplinary journal of the language sciences*, v. 11, n. 100, p. 77-86, 1973. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/ling.1973.11.100.77>. Acesso em: 24 jul. 2022.

YAMADA, Yoshio. **Nihon bunpô ron** (Gramática japonesa). Tóquio: Hôbunkan, 1908. Disponível em: <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/992499>. Acesso em: 19 set. 2022.



APRENDIZADO DE LÍNGUA JAPONESA NA CIDADE DE FORTALEZA NO ESTADO DO CEARÁ: UM LEVANTAMENTO CIENTÍFICO

Rafael Vidal de Oliveira (UNICSUL)

Laura Tey Iwakami (UECE)

Introdução

Entre 1908 e 1960, cerca de 250.000 japoneses migraram para as terras brasileiras, apresentando grande índice de fixação e expansão no decorrer das décadas seguintes (Hosokawa, 2008). Nesse contexto, houve forte desenvolvimento de japoneses residentes em terras brasileiras e seus descendentes nipo-brasileiros, havendo uma mescla de costumes, culinária, língua, dentre outros aspectos (Ischida, 2010). Segundo a Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social, estimou-se, em 2020, que há 3,8 milhões de *nikkeis* no mundo, sendo o Brasil o maior número de representantes com 1,9 milhões. Paralelamente a este cenário crescente de *nikkeis* em terras brasileiras (Morales, 2008), graças à globalização e aos meios de comunicação, a cultura pop nipônica demonstrou forte expansão no final do século XX e início do século XXI, tendo seu início na década de 60 e alcançando maior popularidade na década de 80. Entretanto, foi na década de 90 que houve o *boom* desta exportação de produtos midiáticos japoneses para o Brasil (Brito, 2011).

Com a chegada dos mais diversos meios de consumo de produtos japoneses, o público brasileiro se via encantado por meio das mais diversas formas de conteúdo, a exemplos dos animês, mangás, *jpop*, games, cosplays e lámens instantâneos (BRITO, 2011). Com isto, a ambientação asiática, como cultura, língua, cotidiano e estilo de vida foi paralelamente sendo gradualmente inserida no contexto dos brasileiros.

Consequentemente, o consumo exponencial da mídia japonesa despertou em muitos brasileiros o interesse pelo estudo da língua e da cultura japonesa, visto estas serem bastante distintas da brasileira, causando considerável curiosidade e promovendo um



choque cultural positivo, o qual permitiu o crescimento pessoal e até profissional desses estudantes de japonês por meio do uso destes conhecimentos nos ambientes de convivência e trabalho por exemplo.

Objetivo

Diante disso, o presente trabalho objetiva realizar um levantamento científico de dados entre os alunos de língua japonesa na cidade de Fortaleza a fim de compreender como o aprendizado de japonês se manifesta em tal território.

Metodologia

À vista disso, foi elaborado um questionário no *Google Docs*, englobando 12 questões de múltipla escolha que investigassem dados sobre a trajetória de estudos japoneses, sendo aplicado aos alunos de japonês, entre as datas 16/06/2023 e 16/07/2023, que compõem o Núcleo de Línguas Estrangeiras da Universidade Estadual do Ceará (*Campi* Itaperi e Fátima), o Instituto Municipal de Recursos de Desenvolvimento Humano (IMPARH), dentre outras escolas de língua japonesa em Fortaleza-Ceará.

Concernente às questões abordadas, estas envolviam assuntos pertinentes à trajetória de estudos e materiais didáticos utilizados, mas também sua relação com a cultura japonesa, visando compreender o interesse inicial pelos temas japoneses, assim como as suas perspectivas para com este conhecimento linguístico no seu futuro profissional e pessoal, assim como sua aplicação nas sociedades brasileira e japonesa.

Resultados

Em relação aos resultados da pesquisa, obteve-se 115 respostas, dentre as quais permitiram a análise de alguns aspectos de significativa relevância na análise do aprendizado de língua japonesa na cidade de Fortaleza-Ceará.

2. Quando iniciou os estudos de japonês?

115 respostas

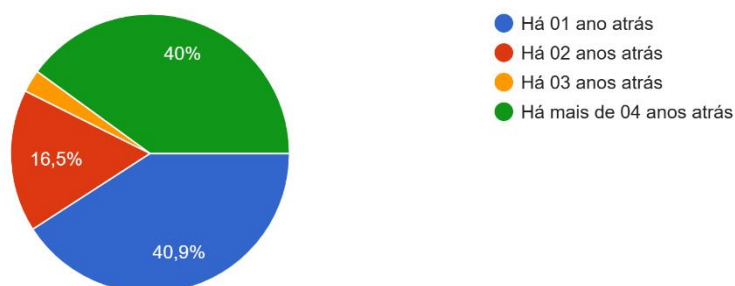


Gráfico 01: referente ao tempo de estudo de japonês

Observando o gráfico 1, pode-se compreender que a amostra apresentou considerável quantidade de alunos iniciantes, os quais iniciaram os estudos em 01 ano (cerca de 40,9%), assim como alunos mais experientes com mais de 04 anos de estudo da língua japonesa (aproximadamente 40%). Nesse sentido, compreende-se que a população discente em Fortaleza se encontra bem distribuída em alunos iniciantes e mais avançados, inferindo-se que a disseminação da língua e cultura japonesa continua em crescente expansão no período em que a pesquisa foi realizada.

3. Atualmente, em qual estado se encontra seus estudos na instituição de origem?

115 respostas

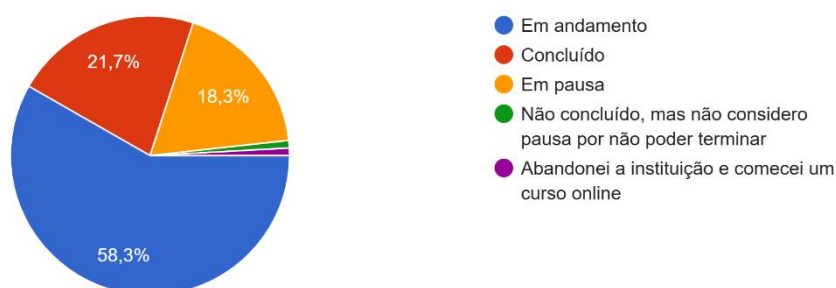


Gráfico 02: referente ao estado dos estudos japoneses

No gráfico 02, 58,3% da amostra discente apresenta os estudos japoneses em andamento na instituição de origem, sendo que 18,3% se encontram em pausa e 21,7% concluíram o curso de japonês em sua escola. Apesar da maioria já haver concluído seus estudos, um número considerável se encontra em pausa, o que demonstra as dificuldades

na continuação dos estudos da língua japonesa seja pelos desafios que a língua impõe ao estudante brasileiro com língua nativa o português, assim como as dificuldades em conciliação com outros afazeres do cotidiano. Cabe as escolas compreenderem que este aspecto deve ser minuciosamente analisado para que esta parcela consiga retornar e progredir nos seus estudos, assim como diminuir a quantidade de abandonos.

5. O que mais motivou o aprendizado da língua japonesa?

115 respostas

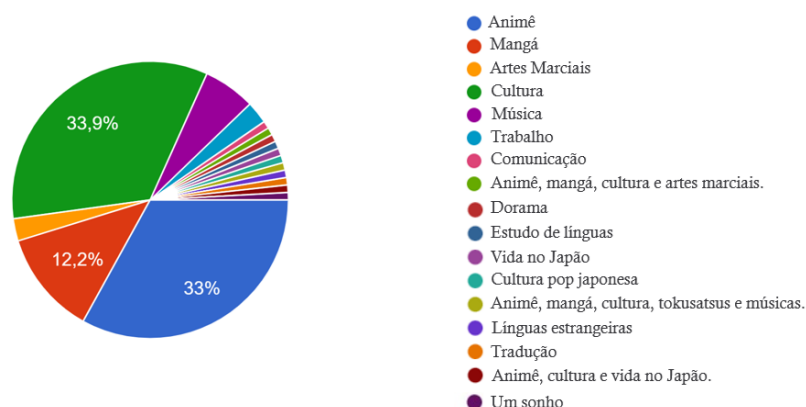


Gráfico 03: referente às motivações para o início dos estudos japoneses

O gráfico 03 permite uma análise substancial das razões pelas quais os brasileiros começam seus estudos japoneses. Com a disseminação dos produtos midiáticos japoneses desde o século XX, tornou-se possível que os brasileiros vivenciassem a realidade japonesa por meio dos animês (representado por 33% da amostra) e mangás (cerca de 12,2%). Nesse contexto, surpreende-se como estes dois produtos resultaram na aproximação para com a cultura japonesa, tão diferente da brasileira, sendo representada por 33% da amostra.

6. Qual a maior dificuldade no aprendizado da língua japonesa?

115 respostas

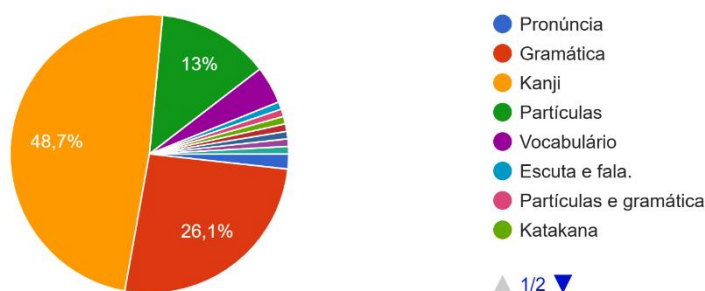


Gráfico 04: referente às dificuldades enfrentadas pelos alunos no estudo de japonês

Ao analisar o gráfico 04, pode-se compreender que a maior dificuldade encontrada pelos alunos de japonês é a escrita kanji vinda da China continental (cerca de 48,7%). De fato, para falantes nativos de português que utiliza caracteres advindos do latim. A escrita por meio de ideogramas é bastante desafiadora visto ao número de traços e a quantidade de kanjis existentes. Além deste, a gramática (aproximadamente 26,1%) e as partículas (cerca de 13%) também foram avaliadas pela amostra como um grande desafio no estudo da língua asiática, apresentando também as suas consideráveis diferenças ao comparar com a língua portuguesa, o que dificulta a assimilação e a aplicação linguística.

9. Apresenta descendência japonesa?

115 respostas

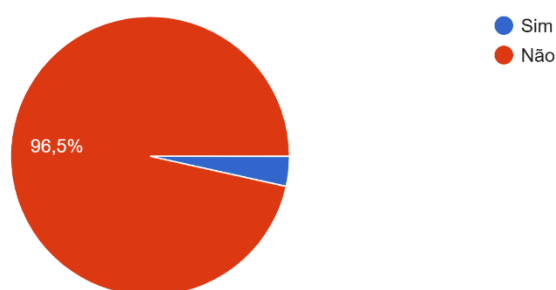


Gráfico 05: referente à descendência ou não japonesa da amostra

Em relação ao gráfico 05, um dos mais significativos resultados foi observado, consistindo na descendência japonesa ou não da amostra de alunos de japonês na cidade de Fortaleza. Nos resultados, observou-se que cerca de 96,5% não apresentavam relação familiar com os imigrantes japoneses, estudando a língua asiática como uma língua estrangeira e não como uma língua de herança, o que reforça a premissa da disseminação contínua da língua e cultura japonesa em terras brasileiras entre os brasileiros.

10. O que objetiva fazer após a conclusão dos estudos de japonês na instituição de origem?

115 respostas

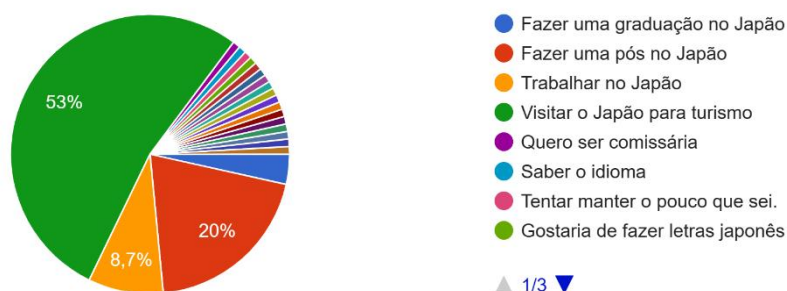


Gráfico 06: referente aos objetivos dos alunos de japonês com seus estudos

Através do gráfico 06, pode-se obter um panorama dos objetivos do corpo discente de japonês na cidade de Fortaleza. Observou-se que 53% da amostra objetiva visitar o Japão a turismo após a conclusão dos seus estudos japoneses para vivenciar de perto o que tanto foi abordado e estudado nos seus cursos de origem. Entretanto, objetivos mais ambiciosos e com maior grau de comprometimento e aprofundamento para com a língua, cultura e sociedade japonesa também puderam ser encontrados, a exemplo do desejo de realizar pós-graduação em uma universidade japonesa (cerca de 20%), assim como a busca por um trabalho em uma companhia japonesa (aproximadamente 8,7%).

11. Já ouviu falar no Japanese Language Proficiency Test (JLPT)?

115 respostas

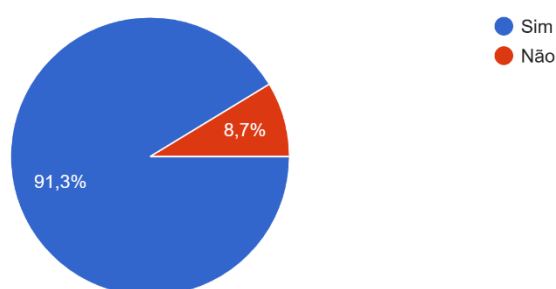


Gráfico 06: referente ao conhecimento ou não do JLPT pelos alunos de japonês

Para permitir que os objetivos de trabalhar e/ou estudar no Japão sejam possíveis, é de vital importância o comprometimento nos estudos e a certificação do conhecimento para maior aceite pelas empresas e universidades. Nesse sentido, no gráfico 06, pode-se

observar a parcela de aluno que já ouviram falar do JLPT, apresentando um resultado positivo, visto que 91,3% já possuem conhecimento sobre este exame realizado pelo governo japonês e que permite a aplicação de uma série de oportunidades não só no Japão, mas também no mercado de trabalho brasileiro concernente a empresas e escolas japonesas em solo brasileiro.

12. Qual a sua opinião sobre o ensino de língua japonesa na cidade de Fortaleza - Ceará.

115 respostas

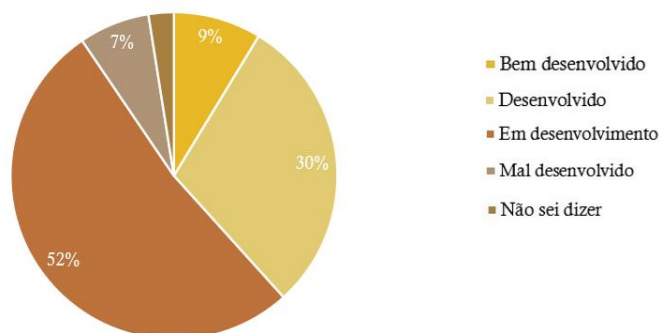


Gráfico 08: referente à opinião do corpo discente sobre a situação do ensino de Japonês em Fortaleza

Por fim, foi indagado aos alunos de japonês sobre as suas opiniões sobre a situação atual das escolas e do ensino de japonês da cidade de Fortaleza-Ceará. Observou-se que cerca de 52% consideram que está em desenvolvimento, enquanto 30% consideram o ensino desenvolvido. Isto demonstra um panorama positivo na promoção da língua e cultura japonesa na cidade de Fortaleza. Entretanto, maiores investimentos são necessários para fortalecer as relações do estado do Ceará com o governo japonês.

Considerações finais

O corpo discente de japonês em Fortaleza é composto consideravelmente por população não *nikkei*, o que demonstra forte expansão do estudo de japonês como língua estrangeira, diferindo do seu estudo inicial no Brasil como língua de herança pelos imigrantes e descendentes, sendo marcante a contribuição do animê e mangá para a sua popularização a partir da década de 90. Contudo, maiores investimentos educacional em conjunto com o setor público, através das universidades públicas por exemplo, e associações de língua japonesa são necessários para o desenvolvimento do estudo e ensino da língua japonesa nas principais cidades brasileiras e sua disseminação para o restante do território, visto ainda estar em momento inicial de expansão.

Referências

- BOCCHINI, B. Entidades japonesas comemoram 112 anos de imigração ao Brasil. **Agência Brasil**, São Paulo, 16 de junho de 2020. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-06/entidades-japonesas-comemoram-112-anos-de-imigracao-ao-brasil#:~:text=De%20acordo%20com%20a%20entidade,%2C%20com%201%2C9%20milh%C3%A3o.>>>. Acesso em: 11 de julho de 2023.
- BRITO, Q. G.; GUSHIKEN, Y. **Animê: o mercado de animações japonesas**. 2011. 15 f. Trabalho (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) - Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Mato Grosso, Mato Grosso, 2011.
- HOSOKAWA, S. A importância histórico-cultural dos imigrantes nikkeis no Brasil. **Estudos Japoneses**, n. 28, p. 11-24, 2008.
- ISCHIDA, C. A. **A experiência nikkei no Brasil: uma etnografia sobre imaginários e identidades**. 2010. 295 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- MORALES, L. M. **Cem anos de imigração japonesa no Brasil: o japonês como língua estrangeira**. 2008. 326 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.



PERSPECTIVAS SOBRE A COMPETÊNCIA LINGUÍSTICA DE JOVENS NIPO-BRASILEIROS QUE ATRAVESSARAM FRONTEIRAS BRASIL - JAPÃO

Ruchia Uchigasaki (UFSCar/UFAM/FAPEAM)²

Rosa Yokota (UFSCar)

Introdução

Neste artigo, discutimos o alcance e a adequação das perspectivas do bilinguismo e do plurilinguismo na abordagem da competência linguística de jovens nipo-brasileiros que atravessaram fronteiras Brasil - Japão. O presente artigo faz parte da nossa pesquisa de doutorado que trata de memória, língua e identidade de doze jovens nipo-brasileiros que cresceram no Brasil e no Japão em ambiente plurilíngue (português e japonês) durante a infância e/ou adolescência devido à mobilidade dos pais.

Nos últimos anos, a maioria das crianças que transitaram entre o Japão e o Brasil, nasceram e cresceram no Japão. Entretanto, mesmo que as primeiras palavras aprendidas tenham sido em língua portuguesa – a língua materna –, desde que começaram a frequentar a escola pública no Japão, a língua japonesa acabou se tornando mais fluente em detrimento da língua materna, configurando um caso de bilinguismo subtrativo. Posteriormente, com a mudança para o Brasil, tais crianças e jovens tiveram que aprender português básico sendo que algumas, conforme o tempo de estadia no Brasil, foram esquecendo a língua japonesa. Em contrapartida, outras continuaram estudando-a e mantendo suas habilidades. Por conseguinte, pode-se pontuar que a relação de ambiente linguístico e a formação de identidade é complexa e de difícil precisão no contexto supracitado.

Os idiomas (português/japonês) utilizados por essas crianças/adolescentes tem sido objeto de discussão, tanto no Brasil como no Japão, a partir de diversos pontos de

² Este artigo foi financiado pelo governo do Estado do Amazonas com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM.



vista, sejam eles dos professores, dos pais ou de quaisquer pessoas que tivessem relação com elas. Em outras palavras, foram primordialmente estudos que almejavam uma busca do aprimoramento da habilidade bilíngue com vistas à manutenção dos dois idiomas – o português e o japonês. O bilinguismo, nesse contexto, era considerado de baixa competência quando a fluência das crianças/adolescentes nestes idiomas era comparada com falantes nativos de uma e de outra língua.

Por outro lado, na perspectiva plurilíngue, essas crianças/adolescentes são vistas como expostas a uma pluralidade de idiomas e culturas desde tenra idade. Considera-se que elas desenvolvem uma competência plurilíngue e pluricultural, com base nas experiências complexas e heterogêneas, como um todo, formando uma única entidade. Ou seja, a ideia defendida é que os vários idiomas que surgem da competência plurilíngue de uma pessoa em contato com outras formam seu modo de vida e sua identidade.

Plurilinguismo e Bilinguismo

O conceito de bilinguismo parece, à primeira vista, não ser problemático. De acordo com o *Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics* (2010), bilinguismo é definido como “o uso de pelo menos duas línguas por um indivíduo ou por um grupo de falantes, tais como habitantes de uma região ou de uma nação” (p.55, tradução nossa). Segundo Bloomfield (1935, apud Hamers; Blanc, 2000, p.6), bilinguismo é “domínio de dois idiomas semelhante ao de um nativo”. Em contradição com essa definição, que inclui apenas “bilíngues perfeitos”, Macnamara (1967, apud Hamers; Blanc, 2000) propõe que um bilíngue é qualquer pessoa que possua uma competência mínima em apenas uma das quatro habilidades linguísticas, compreensão auditiva, fala, leitura e escrita, em um idioma diferente da língua materna.

Segundo Hamers e Blanc (2000), todas essas definições, que variam de uma competência nativa em dois idiomas a uma proficiência mínima em um segundo idioma, levantam uma série de dificuldades teóricas e metodológicas. E eles argumentam que elas carecem de precisão e operacionalidade: não especificam o que se entende por competência nativa, algo que varia consideravelmente numa população monolíngue, nem o que é proficiência mínima em um segundo idioma, nem quê padrão se deve obedecer quanto aos conceitos e estruturas de um segundo idioma. Eles questionam, por exemplo: 1) Se “(...) podemos excluir das definições de bilíngue alguém que possui uma alta competência em um segundo idioma sem necessariamente ser percebido como um falante nativo por causa

de um sotaque estrangeiro?” (p. 7, tradução nossa); 2) “Uma pessoa que fez um ou dois cursos em um idioma estrangeiro sem conseguir usá-lo em situações de comunicação, ou alguém que estudou latim por seis anos, pode legitimamente ser chamada de bilíngue?” (p.7, tradução nossa). Assim, Hamers e Blanc (2000) questionam: como saber se um falante está parafraseando ou não as estruturas de sua língua materna ao falar o outro idioma? Por outro lado, essas definições se referem a uma única dimensão da bilinguagem, ou seja, o nível de proficiência em ambos os idiomas, ignorando dimensões não linguísticas.

Em outras definições de outros autores também se repetem as características específicas do bilíngue. Por exemplo, Grosjean (1985) define um falante bilíngue como mais do que a soma de dois monolíngues, no sentido de que o bilíngue também desenvolveu um comportamento linguístico único. Grosjean (2008) também propôs que o bilinguismo deve ser definido de forma holística e levar em conta o uso de dois idiomas na comunicação diária: "A pessoa que usa regularmente dois idiomas na vida diária é bilíngue, e não aquela que possui um domínio semelhante (e perfeito) de ambos os idiomas" (p. 166).

Quando foram propostas definições que levassem em conta outras dimensões além das linguísticas, elas também se limitaram, na maioria das vezes, a uma única dimensão. Por exemplo, Mohanty (1994, apud. Hamers; Blanc, 2000) limita a definição de bilinguismo à sua dimensão social-comunicativa, quando diz que "pessoas ou comunidades bilíngues são aquelas com capacidade de atender às demandas comunicativas do eu e da sociedade em seu funcionamento normal em dois ou mais idiomas em sua interação com outros falantes de qualquer um ou de todos esses idiomas" (p. 13, tradução nossa).

Assim, há muitas definições e tipologias de bilinguismo, mas poucas são multidimensionais. Para Coste, Moore e Zarate (2009), o ponto fraco do bilinguismo tem sido dar preferência às categorizações dicotômicas, que geralmente resultam em divisões pouco claras e em um foco em apenas determinados aspectos dos fenômenos de contato linguístico.

Segundo esses autores, o termo "bilinguismo" é usado não somente para descrever indivíduos que falam dois idiomas, mas também instituições e sociedades em espaços geográficos e políticos, com preferência numa classificação binária, o que resulta num foco de apenas determinados aspectos do fenômeno do contato linguístico. Como consequência, nos trabalhos de aquisição, de ensino/aprendizagem das línguas, os modelos binários de contato entre duas línguas ou duas culturas são claramente predominantes.

Comparando o conceito de plurilinguismo com o de bilinguismo, eles consideram o conceito de "pluri" em relação a "bi" da seguinte forma:

“Bi” (duo, dual ou casal) evoca imagens de “equilíbrio ou desequilíbrio”, “comunidade ou diferença”, “diálogo ou oposição”. Os próprios termos bilíngues e bilinguismo prestam-se, no uso corrente, e algumas vezes entre especialistas (...). Expressões como "diálogo entre culturas" parecem transferir a metáfora de uma relação binária para o domínio cultural. É também evidente que pares como "língua materna/língua estrangeira" e "língua de partida/língua de chegada" não só mantêm esta forma de dicotomia, como transmitem frequentemente a noção de um ideal inatingível de bilinguismo "perfeito".” (Coste; Moore; Zarate, 2009, p.10, tradução nossa).

Dessa forma, o prefixo "bi" cria uma representação dos dois eventos como se eles existissem em correspondência e coexistissem um estado perfeito, conforme transmitido pela representação de "bilingue". Por outro lado, o mundo linguístico idealizado por "pluri" pode ser complexo e ter várias camadas e não ser gerenciado.

Desse modo, Coste, Moore e Zarate (2009) argumentam a necessidade de uma definição de competência mais flexível que seja multidimensional, dinâmica e capaz de transmitir a diversidade de situações individuais em evolução:

“O plurilinguismo não descreve competências fixas. Os indivíduos desenvolvem competências numa série de línguas por desejo ou necessidade, a fim de satisfazer a necessidade de comunicar-se com os outros. O plurilinguismo é construído à medida que os indivíduos prosseguem as suas vidas, é um reflexo dos seus percursos sociais.” (Coste; Moore; Zarate, 2009, p.17, tradução nossa).

De outro modo, pode se dizer que a competência plurilíngue é um repertório complexo e único de experiências que se desenvolvem de forma diferente em relação às origens individuais, trajetórias sociais e caminhos de vida.

Competência plurilíngue e pluricultural

Em uma época em que é comum que uma única pessoa viva em mais de um idioma e se comunique através de habilidades linguísticas diferentes em cada idioma que domina, as discussões sobre a competência plurilíngue e prática de plurilíngue são muito ativas no âmbito do ensino de idiomas.

Coste, Moore e Zarate (1997) argumentam que as pessoas modernas, desde tenra idade, estão expostas a experiências multilíngues e multiculturais diariamente por meio das

diversas formas, desde viagens de turismo, de experiência migratória até pela mídia. Elas estão expostas a diferentes idiomas e culturas e podem estar envolvidas numa competência plurilíngue e pluricultural que pode ser definida da seguinte forma:

“A competência plurilíngue e pluricultural se refere à competência que o falante possui para se comunicar na língua e interagir culturalmente, em graus variados, nos vários idiomas em que tem experiências culturais, sendo capaz de gerenciar todo esse capital linguístico e cultural. A grande vantagem é a consideração de que não há superposição ou justaposição de diferentes habilidades, mas sim a suposição de uma habilidade plural, complexa, composta e heterogênea de diferentes habilidades singulares ou até mesmo parciais, mas que se constitui como um repertório disponível para um determinado ator social.” (Coste; Moore; Zarate, 1997, p. 12, tradução nossa)

Em outras palavras, esses autores afirmam a ideia de que um indivíduo com competência plurilíngue “(...) faz uso do idioma por necessidade comunicativa específica e diferenciada” (2009, p.19, tradução nossa). Por exemplo, pessoas que trabalham em lojas, fábricas ou restaurantes podem fornecer informações a falantes de idiomas estrangeiros sobre assuntos cotidianos relacionados ao seu trabalho. Cada indivíduo plurilíngue pode desenvolver uma competência diferenciada em cada idioma. Nesse sentido, ele não necessariamente desenvolve competências iguais nem totalmente semelhantes às dos monolíngues. E as pessoas atendem a funções específicas e diferentes de comunicação. Ter um conhecimento parcial em um idioma não significa necessariamente falta de competência.

A partir da perspectiva citada, Coste, Moore e Zarate (2009) rejeitam o "semilinguismo", que toma como critério a competência de um único falante do idioma e considera que a competência linguística dos falantes bilíngues não atinge o nível de seus respectivos falantes nativos. O semilinguismo surgiu como resultado de tentativas de comparar as habilidades linguísticas dos indivíduos. Sendo que essas habilidades não são necessariamente equivalentes ou completamente semelhantes às dos monolíngues. Além disso, o ponto de vista dos plurilinguistas é diferente da ideia de que, sob a influência do contato com outras línguas, os falantes possam "desaprender" a sua língua materna. Eles assumem uma posição diferente da ideia de que aprender uma nova língua pode ter uma interferência negativa sobre a língua mãe.

No entanto, para definir melhor a competência linguística múltipla (bilinguismo, multilinguismo), tem se realizado frequentemente referência a comparações com normas

monolíngues em cada uma das línguas envolvidas. Coste, Moore e Zarate (2009) relatam a constatação de que a competência linguística de certas crianças estrangeiras ser inadequada em relação aos padrões escolares em duas línguas (ou mais) é um fenômeno observado em muitos contextos. Por exemplo, no estudo de Skutnabb-Kangas e Toukomaa (1976 apud. Coste; Moore; Zarate, 2009), quando os filhos de trabalhadores finlandeses que frequentavam escolas primárias na Suécia foram submetidos a testes de proficiência linguística em finlandês e sueco, tiveram um desempenho inferior ao dos seus pares monolíngues em ambas as línguas. Já no estudo de Nakagawa (2018), constatou-se que crianças nipo-brasileiras que retornavam do Japão não eram proficientes em nenhuma das línguas em termos de habilidades de língua japonesa e portuguesa, e que mesmo os alunos aparentemente bilíngues (especialmente das séries finais que frequentaram a escola japonesa) tiveram dificuldades para acompanhar o currículo escolar no Brasil.

Cummins (1981) explicou este fenômeno postulando a existência de uma interdependência entre os níveis de desenvolvimento da primeira e da segunda línguas. Isto levou à ideia de que é necessário um limiar mínimo de competência na primeira língua para assegurar condições favoráveis ao bilinguismo.

Entretanto, segundo Coste, Moore e Zarate (2009), aprender um segundo idioma não é começar do zero: “(...) não implica iniciar tudo de novo como uma criança pequena aprendendo a falar, mas implica uma reorganização do conhecimento linguístico e do idioma com novas ferramentas linguísticas” (p. 19, tradução nossa). O que significa dizer que as competências plurilíngues são complementares, não havendo sobreposição de um idioma a outro e o “uso de um componente do repertório ou de outro (ou uso alternado) é uma questão de desenvolvimento estratégico da competência comunicativa” (p. 19). Uma das características da competência plurilíngue é um “estado de desequilíbrio; ela é simultaneamente complexa e dinâmica” (p. 20, tradução nossa).

De acordo com estes mesmos autores, esse estado expressa uma aquisição parcial, como, por exemplo, compreensão auditiva com pouca competência oral, ou competência de conversação, mas sem competência de leitura e escrita. Quanto à competência cultural, uma pessoa pode estar familiarizada com a cultura da comunidade, mas não com o idioma ou vice-versa. Esse desequilíbrio pode resultar em diferentes estratégias na comunicação, dependendo do uso do idioma.

Em outras palavras, as competências linguísticas dos falantes plurilíngues com “competência parcial” são necessariamente complementares, desequilibradas, complexas e

dinâmicas, e os falantes plurilíngues se envolvem rotineiramente em práticas baseadas na competência comunicativa estratégica. Portanto, Coste, Moore e Zarate (2009) argumentam que a "competência parcial" deve ser considerada como uma parte que enriquece a competência plurilíngue.

Eles também afirmam que essa competência linguística desequilibrada, complexa e dinâmica deixa espaço para fenômenos criativos, como a fala bilíngue ("*bilingual speech*").

“A posse de habilidades em mais de um código linguístico significa que é possível mudar de um idioma para outro de acordo com a situação. Os plurilíngues entre si também podem mudar de um idioma a outro numa mesma conversa, às vezes dentro do mesmo enunciado. Esse é um fenômeno comum em famílias bilíngues e plurilíngues e é considerado uma característica notável, às vezes emblemática, de determinadas comunidades linguísticas.” (Coste; Moore; Zarate, 2009, p. 19, tradução nossa).

Eles também relatam que a mudança de um idioma a outro é frequentemente observada em ambientes escolares e que "mudar para outro idioma na sala de aula pode significar pedir ajuda, demonstrar dificuldades de aprendizado ou usar estrategicamente os recursos do idioma para manter a comunicação" (p. 19, tradução nossa).

Numa fala bilíngue há a pressuposição da manutenção do potencial de sistemas separados, como uma utilização estratégica dos efeitos de sentido ligados à alternância de código. “Os falantes plurilíngues não mudam de língua sem razão durante a conversação” (Coste; Moore; Zarate, 2009, p. 20, tradução nossa). A mudança confere ao discurso o cumprimento de muitas funções discursivas. Por exemplo, permitir resolver problema de acesso ao vocabulário, distanciar-se do que está a ser dito, citar outra pessoa na língua utilizada, mudar de assunto, explorar o potencial conotativo de certas palavras, marcar uma pertença emblemática a um grupo de pares bilíngue ou a uma comunidade (Grosjean, 1982; Dabène; Billiez, 1986; Lüdi; Py, 1986; Dabène; Moore, 1995, apud. Coste, Moore e Zarate, 2009, p. 20).

No estudo sobre uso da língua portuguesa na escola brasileira no Japão, Sakaguchi (2017) observa que a comunidade brasileira no Japão faz uso dessa alternância de código que ela chama de "variante de português" no discurso. Ela ilustra alguns trechos encontrados nos artigos das revistas gratuitas publicadas por essa comunidade: “a via-crucis do *yonsei*” (*yonsei*: descendente de quarta geração); “*Seikatsu hogo* em Oizumi: mais de 30% são estrangeiros” (*seikatsu hogo*: auxílio sobrevivência); “Fábrica de *Bento*, *Onigiri*, Sanduíche,

Macarrão, Saladas e outros” (*bento*: marmita japonesa; *onigiri*: bolinho de arroz japonês); “Estamos contratando *tantosha* para fábrica” (*tantosha*: responsável)’ e “*Ijime* tem solução” (*ijime*: *bullying*) (Sakaguchi, 2017, p.11).

Assim como nos exemplos citados acima, essa variante ficou mais proeminente sob a forma de empréstimos (*borrowings*) de palavras ou expressões japonesas no cotidiano dos membros dessa comunidade. Sakaguchi (2017) destaca que, no cotidiano, o uso delas não é aleatório, “há convenções partilhadas pelos interlocutores dentro de um contexto cultural e/ou situacional que restringe o repertório lexical” (p.12). Ela cita outros exemplos utilizados: *sensei* (professor), *daijoubu* (tudo bem), *konbini* (loja de conveniência), *zangyo* (hora-extra), *yakin* (jornada noturna).

Para exemplificar melhor, essa pesquisadora relata um caso que ela mesma presenciou durante sua pesquisa no Japão:

“Durante uma das atividades de LP proposta, uma das alunas se entristeceu por não conseguir realizá-la com a mesma velocidade das demais crianças. Percebendo o que ocorria, sua amiga lhe perguntou: “Daijoubu, Marina?”. Voltando-se para a pesquisadora, com um tom preocupado, completou: “É que ela é muito sensível...”. A aluna poderia simplesmente ter dito “Tudo bem, Marina?”, mas é sua competência na variante – partilhada por sua amiga – que permite o uso da expressão de forma precisa no contexto apropriado.” (Sakaguchi, 2017, p.12)

Faz todo o sentido a explicação da autora ao dizer que essa é uma expressão efetiva que faz parte do repertório linguístico da comunidade.

Para Coste, Moore e Zarate (2009), o indivíduo plurilíngue pode ter capital linguístico (conjunto de bens linguísticos) e utilizá-lo, por uma espécie de gestão, tentando adequar a uma situação ou a um interlocutor. Em algumas situações, ele pode optar por ocultar uma parte desse capital, algo que ocorre, principalmente, por exemplo, com crianças que tentam ocultar uma das suas línguas no contexto escolar para evitar serem vistas como diferentes. Podemos observar isso nas narrativas dos jovens nipo-brasileiros que frequentaram escola japonesa (narrativas coletadas na nossa pesquisa de doutorado). Identificamos a situação de um jovem brasileiro que tentava ocultar dos colegas japoneses o conhecimento de português e, na escola brasileira, ocultar que falava japonês. Em outros casos, sobre o indivíduo plurilíngue, os autores comentam:

“Ele pode optar por mobilizar todas as suas línguas, passar de uma para outra, para selecionar os seus interlocutores, incluí-los ou excluí-los da

conversa, mudar o nível do discurso, falar com mais ênfase, citar outros participantes ou marcar uma distância em relação às suas próprias palavras. O desequilíbrio faz parte de uma competência plurilíngue.” (Coste; Moore; Zarate, 2009, p. 20, tradução nossa)

Assim, na explicação dos autores, os indivíduos plurilíngues são aqueles que usam dois ou mais idiomas - junto ou separadamente - com diferentes propósitos, em diferentes situações de vida, com diferentes pessoas e necessidades. Isso porque, eles argumentam, pode-se observar que os indivíduos plurilíngues usam os idiomas na sua vida cotidiana de forma muito diferente dependendo do contexto. Além disso, afirmam que pode ser verificado que raramente a competência é igual ou totalmente fluente em seus idiomas. Daí, o foco no indivíduo como local e ator do contato social, o que levou a uma mudança no uso da terminologia de multilinguismo para plurilinguismo.

Segundo o Conselho Europeu no QUADRO EUROPEU COMUM DE REFERÊNCIA PARA AS LÍNGUAS (2001), o multilinguismo é “entendido como o conhecimento de um certo número de línguas ou a coexistência de diferentes línguas numa dada sociedade” (p.23), o que difere do plurilinguismo que considera que vários idiomas estão misturados em um indivíduo, em vez de vários idiomas existirem separadamente. “Uma sociedade multilíngue pode ser formada, em sua maioria, por indivíduos monolíngues que ignoram a língua do outro”, capazes de se exprimir a diversos níveis de competência enquanto que uma sociedade plurilíngue é “composta majoritariamente de indivíduos em várias línguas” (CARTA EUROPEIA DO PLURILINGUISMO, 2005, p. 1)

Para o Conselho Europeu, no plurilinguismo a língua é considerada portadora de cultura e dá acesso a diversas visões do mundo. Nesse sentido, o plurilinguismo tem dois aspectos a destacar: o plurilinguismo como uma competência e o plurilinguismo como um valor (QUADRO EUROPEU COMUM DE REFERÊNCIA PARA AS LÍNGUAS, 2001, p. 219). O primeiro é a capacidade de falar mais de um idioma. O que caracteriza isso é o reconhecimento da competência funcional parcial, o que significa que não é necessário ter o mesmo nível de competência em mais de um idioma ou ter o mesmo nível de competência em cada uma das habilidades de leitura, audição, escrita, fala e comunicação num idioma. O plurilinguismo sustenta a ideia de que os falantes nativos não são o modelo. No segundo aspecto, no plurilinguismo como um valor, o idioma desempenha uma função de identidade nas pessoas. Existem várias identidades dentro de cada pessoa. Todos os idiomas têm o mesmo valor. No aspecto do plurilinguismo como valor, se recomenda

enfaticamente que se aprenda o idioma do outro. Aprender outro idioma esclarece mal-entendidos mútuos, aprofunda a compreensão mútua e contribui para a construção da paz.

Coste, Moore e Zarate (2009) apontam que, na tentativa de definir a competência linguística das crianças que cresceram em ambientes com vários idiomas, foram utilizadas referências de comparações com o idioma de falantes nativos. Esse também foi o caso de crianças e adolescentes nipo-brasileiros que cresceram no Japão e no Brasil, onde sua competência linguística (em japonês e português) foi avaliada e debatida a partir da perspectiva dos adultos envolvidos com elas, como professores e pesquisadores, tanto no Brasil quanto no Japão.

Segundo Sakaguchi (2017), o exemplo de uma aluna da escola brasileira que fazia uso de uma variante de português brasileiro no Japão citada acima, indica que a falante não tinha conhecimento "rudimentar" ou "simples" de japonês e que essa variante fazia parte do repertório linguístico da comunidade. Na visão de Sakaguchi (2017), o "bilinguismo" detectado nessas alunas residia no caráter "bidialetal" entre o português brasileiro e essa variante e que se trata de significações sociais, produzidas e transformadas por sujeitos históricos, em contexto de pseudo imersão, resultante do contato com a sociedade receptora.

Sakaguchi (2017) enfatiza que, por mais que o conhecimento da língua japonesa dessas crianças seja alguns vocábulos ou expressões, esse perfil de alunos não pode ser inserido na mesma categoria de um "monolíngue". Mesmo que haja limitações circunstanciais para maior desenvolvimento das habilidades da língua japonesa. Da mesma forma como observa Sakaguchi (2017), também compartilhamos esta perspectiva sobre essa "variante do português" como parte de uma competência plurilíngue.

Da mesma forma como explica Sakaguchi (2017), mesmo que haja limitações circunstanciais para maior desenvolvimento das habilidades da língua japonesa, é interessante olhar para essa "variante do português" como parte de uma competência plurilíngue. Considera-se o repertório plurilíngue desde um cumprimento a um vizinho japonês até o conteúdo das aulas de língua inglesa oferecidas pela escola. E ela diz que essa habilidade pode ser somada de forma valiosa ao repertório linguístico pré-existente, podendo se valer de tais recursos em diversas esferas do conhecimento. Essa perspectiva plurilíngue foi mencionada acima por Coste, Moore e Zarate (2009), que defendem que as competências "parciais" de outra língua não significa necessariamente "falta" de competência.

Partindo do conceito de competência plurilíngue, para Coste, Moore e Zarate (2009), os indivíduos são expostos a uma pluralidade de idiomas e culturas, desde tenra idade, e desenvolvem uma competência plurilíngue e pluricultural, com base nas experiências complexas e heterogêneas, como um todo, formando uma única entidade. Ou seja, a ideia é que os vários idiomas que surgem da competência plurilíngue e pluricultural de uma pessoa em contato com outras formam seu modo de vida e sua identidade.

Considerações finais

A partir da discussão do alcance e da adequação do conceito de bilinguismo e de plurilinguismo, pode-se verificar a limitação do bilinguismo e a propriedade da utilização do plurilinguismo ao abordar a competência linguística dos jovens nipo-brasileiros participantes da nossa pesquisa de doutorado que cresceram no Brasil e no Japão em ambiente plurilíngue durante a infância e/ou adolescência devido à mobilidade de seus pais.

O conceito de competência plurilíngue reconhece a competência funcional parcial, que não significa necessariamente ter o mesmo nível de competência em mais de um idioma ou ter o mesmo nível de competência em cada uma das habilidades de leitura, audição, escrita, fala e comunicação num idioma. O conceito de plurilinguismo sustenta a ideia de que os falantes nativos não são o modelo. Além disso, no plurilinguismo o idioma desempenha uma função de identidade nas pessoas. Existem várias identidades dentro de cada pessoa.

Hosokawa (2016) refere-se ao plurilinguismo da seguinte forma.

“os indivíduos herdam o idioma dos pais ou da família, desfrutam do idioma da região em que crescem e aprendem. Em seguida, compartilham o idioma com outras pessoas, aprendem os idiomas das regiões e de sociedades geograficamente distantes e os integram para formar seu próprio idioma.” (Hosokawa, 2016, p. 42, tradução nossa)

Ou seja, os indivíduos são expostos a uma pluralidade de idiomas e culturas desde tenra idade e desenvolvem uma competência plurilíngue e pluricultural, com base nas experiências complexas e heterogêneas, como um todo, formando uma única entidade. Ou seja, a ideia é que os vários idiomas que surgem da competência plurilíngue e pluricultural de uma pessoa em contato com outras formam seu modo de vida e sua identidade.

Referências

- CARTA EUROPEIA DO PLURILINGUISMO, 2005. Disponível em https://www.observatoireplurilinguisme.eu/images/Charte/Charteplurilinguisme_ptV2.13.pdf
- COSTE, D.; MOORE, D; ZARATE, G. **Competence plurilingue et pluriculturelle**. Version révisée et enrichie d'un avant-propos et d'une bibliographie complémentaire. 1997.
- COSTE, D.; MOORE, D; ZARATE, G. **Plurilingual and pluricultural competence**. Language Policy Division, Strasbourg, 2009.
- CUMMINS, J. **The role of primary language development in promoting educational success for language minority students**. In: California State Department of Education, Schooling and Language Minority Students: A theoretical framework, Evaluation, Assessment and Dissemination Center, Los Angeles, 1981.
- GROSJEAN, F. The bilingual as a competent but specific speaker-hearer, **Journal of Multilingual and Multicultural Development**, 6, 1985. p. 467-477.
- GROSJEAN, F. **Revista UFG**. Ano X. nº 5, p.166. dez. 2008.
- HAMERS, J.; BLANC, M. **Bilinguality and bilingualism**. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- HOSOKAWA, H. Kotoba, bunka, identity o tsunagu gengo kyouiku jissen [Práticas de ensino de língua que vinculam idioma, cultura e identidade]. In HOSOKAWA, H.; NISHIYAMA, N. M. ÔKI (org.). **Ibunka kyoiku to wa nanika** - gurobaru jinzaï ikusei no tameni (O que é educação intercultural? Desenvolvimento de uma força de trabalho global). Tokyo: Kuroshio shuppan, 2016. ed. 2. p. 42-60
- LONGMAN, **Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics**, Jack C. Richards and Richard Schmidt, Fourth edition. published Great Britain, 2010.
- NAKAGAWA, K. Trabalhadores brasileiros no Japão: o movimento de kassegi. In: NAKAGAWA, K.(org.). **Projeto Kaeru:10 anos**. 2018, p.23-40
- QUADRO EUROPEU COMUM DE REFERÊNCIA PARA AS LÍNGUAS – Aprendizagem, ensino, avaliação. Trad. Maria V. Soares. Lisboa, Edições Asa, 2001.
- SAKAGUCHI, N. F. **Reflexões sobre oralidade em contexto bidialetal**: o uso da língua portuguesa falada por crianças brasileiras no Japão. São Paulo: Fundação Japão, 2017.

SEÇÃO II

ESTUDOS LITERÁRIOS





RESPIRA-SE AR E ÁGUA: ANÁLISE DOS HAICAIS DE ROBERTO EVANGELISTA NA OBRA *SEMENTES GERMINADAS*

Andara Kellen Reis de Almeida (UFAM)

O haikai brasileiro é atravessado por influências oriundas da França, Japão e de estilos variados elaborados por diversos grêmios no Brasil. A vertente francesa prezou em um primeiro momento pela aproximação por meio da tradução, mas conservando certa liberdade em relação à métrica. Em relação aos haicais brasileiros com características diretas do Japão, a tendência é a manutenção de um estilo bem próximo ao tradicional japonês. Ainda, os grêmios de haicais brasileiros inovaram criando estilos bem peculiares, como por exemplo, a rima e título.

Outrossim, o Amazonas também é um polo ativo na produção haicaísta, destacando o poema amazonense no cenário nacional. Desde 1945, com Samuel Benchimol, até os dias atuais, diversos poetas transfiguram imagens amazônicas seguindo um estilo haicaísta, tanto na vertente livre como na tradicional. Nesse sentido, Roberto Evangelista surgiu no cenário haicaísta amazonense por meio do grupo Clube da Madrugada, através da obra *O Crisântemo de Cem Pétalas*, em conjunto com Luiz Bacellar, em 1985. Em 2012, publicou *Mínimas Orações*; em 2019, escreveu com Márcio Catunda a obra *Sementes Germinadas*, sendo publicada em 2021 após sua morte.

Nesse cenário criativo da poesia japonesa no Amazonas, debruçou-se a investigação proposta em compreender, por meio de análise pormenorizada, a representação do poema evangelistiano, buscando entender como os mecanismos ocorrem na elaboração do haikai. Dessa maneira, o presente artigo enfatiza a descrição das representações imagéticas e as paisagens utilizadas na construção do poema de Roberto Evangelista, além de compreender os caminhos da produção criativa haicaísta na obra *Sementes Germinadas*.

Como a obra corpus é dividida entre haicais de Roberto Evangelista e de Márcio Catunda, a pesquisa apenas debruça na análise dos poemas de Roberto Evangelista, na obra mencionada, em busca de uma compreensão maior de seu fazer literário. Nessa



perspectiva, é salutar enfatizar os seguintes questionamentos: os haicais de Roberto Evangelista, têm como imagem a representação amazônica? A composição dos haicais, na última obra de Roberto Evangelista segue a métrica do haiku tradicional japonês ou mantêm-se um estilo livre? Tais problemas serão respondidos ao longo do artigo. Contudo, algumas hipóteses podem ser depreendidas a partir da leitura realizada da obra. A primeira hipótese compreende que o haikai de Roberto Evangelista busca seguir a métrica haicaísta tradicional, contudo, sem um rigor absoluto. Transita entre o tradicional japonês por meio da metapoesia e da métrica do haikai 5-7-5. A segunda hipótese permeia a paisagem utilizada como ressonância de um Amazonas sincrético. A região amazônica é a grande metáfora de um céu constituído de água. É um lugar em que a mágoa é dissipada por meio da respiração, sendo um espaço fictício propício para a meditação.

A leitura dos poemas revela a intensidade da paisagem que é universal, entretanto, a força da paisagem amazônica permanece nas entrelinhas das leituras e no reforçamento de imagens bem habituais na região, conforme denotado no poema a seguir: *Nos trópicos,/ Um viver sem mágoas:/ Respira-se ar e água* (Evangelista, 2019, p. 44).

Portanto, a investigação observa a representação imagética dispostas nos poemas de Roberto Evangelista publicados na obra. A fortuna crítica que acompanha a discussão de temática haicaísta acessa textos Edson Iura, Luiz Bacellar, Rita Oliveira e Cacio Ferreira e outros.

O que move esse texto é a busca pelas representações e o construto poético da obra, visto que são poucos os estudos sobre a poesia brasileira produzida no norte do país. Nessa perspectiva, o fazer poético evangelistiano exerce papel de destaque no haikai brasileiro, desempenhando uma percepção crítica do fazer literário na Amazônia. Diante disso, conhecer e valorizar a literatura produzida no Amazonas, por meio da obra *Sementes Germinadas*, é relevante e estimulante para a produção poética de novos literatos, além de conhecer com profundidade o estilo de produção de Roberto Evangelista.

A investigação é justificada, como já mencionado, pela necessidade de pesquisa em relação à temática haicaísta no Amazonas. Ainda, pela verticalização analítica da obra, podendo proporcionar aos estudos literários elementos intertextuais e interculturais entre o haikai tradicional e o haikai produzido no Amazonas. Além disso, a descrição das representações imagéticas e paisagens utilizadas nos poemas suscitam os caminhos percorridos pelo autor no momento de sua construção dos poemas. A investigação justifica-se também como realização pessoal na busca pela compreensão mais verticalizada

do que é o haikai e sua contribuição de ordem crítica, conceitual, hermenêutica no cenário literário do Amazonas em confluência com o Japão. Assim, a troca de subsídios intelectuais por meio da teoria e da obra corpus facilitará o debate do que é poesia haicaísta, da palavra poética construída por Roberto Evangelista durante o fazer literário, conforme postula Francinete Alves Giffoni, no pós-fácio da obra *Sementes Germinadas*, “seus poemas amadurecidos ao sol e à sombra da natureza amazônica enriquecem a presença do haikai na literatura brasileira” (Giffoni, 2019, p. 80).

O artista Roberto Evangelista

Roberto Evangelista, um artista polímata nascido no Acre em 10 de fevereiro de 1946, viveu a maior parte de sua vida em Manaus, no estado do Amazonas, para onde sua família se mudou quando tinha apenas seis meses de idade. Ainda na juventude, graduou-se em Filosofia na antiga Universidade do Amazonas – UA e começou a estabelecer movimentos culturais na região. Tornou-se um artista respeitado e admirado, sendo reconhecido como uma figura importante para a arte contemporânea e a videoarte no Brasil. Evangelista estabeleceu-se como um artista que trazia à tona questões fundamentais sobre a região amazônica por meio de seus trabalhos, destacando a importância da preservação ambiental e da valorização das riquezas naturais e culturais da Amazônia.

Diante da grandiosidade de suas realizações artísticas, os organizadores da obra *Ritos - Roberto Evangelista* optam por não o rotular estritamente como poeta ou artista plástico, ou qualquer outro, mas sim como um artista em sua plenitude. Essa abordagem permite uma maior abertura e viabilidade para explorar e expressar sua criatividade de maneira ampla e diversificada. Assim envereda: “Destacamos o termo artista para evitar os rótulos ‘artista plástico’, ‘performance’, ‘poeta’ dentre outros, e justificar a magnitude e a capacidade de metamorfosear, artisticamente, os temas visualizados no contexto amazônico, para em seguida, universalizá-los desse artista ímpar no cenário das artes na Amazônia” (Araújo *et al*, 2017).

Diante de sua grandiosidade artística, o polímata enquanto poeta, cruzou caminhos com o haikai através de seus colegas em círculo literário. Esse encontro despertou nele uma profunda identificação e uma intensificação em seu estilo de escrita, adotando o haikai como um meio de manifestação para sua arte. Assim, essa forma poética tornou-se uma prática espiritual que estava destinada a ele. Em 1985, Evangelista iniciou uma colaboração com Luiz Bacellar na obra *O crisântemo de cem pétalas*, enfrentando, pela primeira vez, o

desafio de lidar com as palavras. A partir desse momento, outras obras surgiram com a mesma inclinação poética. Em 2008, ele escreveu o livro *Mínimas Orações* e, em 2019, em parceria com Marcio Catunda, deu vida à obra *Sementes Germinadas*, que foi publicada somente em 2021, após sua morte. Esses trabalhos representam marcos importantes em sua trajetória artística, refletindo seu compromisso com o haikai e a busca contínua pela expressão poética.

No dia 12 de novembro de 2019, aos 73 anos de idade, veio a falecer na cidade de Manaus. Sua passagem deixou uma marca indelével em memórias, imortalizada através das suas artes. Mesmo após a partida, sua presença artística continua a ecoar mantendo viva a chama de sua inspiração e o legado de suas palavras.

O haikai ancora-se no Amazonas

Sabe-se que a imigração japonesa, ao aportar no Brasil em 1908, e no Amazonas, em 1929, exerceu forte influência na região norte do país, deixando marcas presentes no século XXI, como a poesia, a música, o ensino de japonês e costumes diversos que povoam o histórico e o imaginário social. A poesia, por sua vez, expressa esse social e histórico de um povo, por meio da palavra e do imaginário “revelando a beleza escondida do mundo” (Loureiro, 1995, p.50). Este último sendo um devaneio esteticista que permite a expansão do pensar por meio de alegorias. Assim, entre os diversos elementos culturais inseridos no Brasil, propagou-se a menor forma poética do mundo e a mais pura poesia, o haikai.

O estudo de haikai na Amazônia sinaliza uma poesia mista, o encanto pela Amazônia e um imaginário que ronda o fazer alegórico. Mesmo sendo produzido em português, o haikai alcança ainda o imaginário ocidental entrelaçado às ondas da floresta amazônica. Outrossim, poetas brasileiros já consagrados na literatura brasileira influenciaram para o surgimento de novos poetas no Amazonas, conforme destaca Ken Nishikido na pesquisa *Encontros: haikai e haicaístas no Amazonas (2023)*: O início do haikai no Amazonas ocorreu, assim como aconteceu no Brasil, por duas vertentes: por meio da imigração japonesa com a chegada dos imigrantes da empresa *Amazon Kogyo Kabushiki Gaisha* e de *Koutakusei*, e através de haicaístas brasileiros consagrados, tais como Afrânio Peixoto e Guilherme de Almeida, que influenciaram os poetas amazonenses (Nishikido, 2023, p. 56).

Alguns teóricos destacam a gênese do haikai em épocas distintas. Contudo, tal divergência é uma maneira de compreender a importância do haikai no cenário

amazonense. Segundo a professora Maria Sebastiana Guedes (2017, p.76), o haikai no Amazonas teve início em 1980, tendo como expoente Luiz Bacellar e Roberto Evangelista. Já o pesquisador Allan Nywner Praia Mendonça (2022) argumenta que a obra de Samuel Benchimol, *Versos dos Verdes Anos*, poemas e haicais escritos no período de 1942 – 1945, inaugura a produção haicaísta no Amazonas. O importante é perceber o haikai como ator principal em terras manauaras. Nesse cenário híbrido, o haikai amazonense passa a ser praticado por diversos poetas que economizam nas palavras, mas não na qualidade do poemeto. Luiz Bacellar, Rita de Oliveira, Aníbal Beça, Jorge Tufic, Zé Maria Pinto, Cacio Ferreira e Roberto Evangelista são alguns poetas que escreveram ou escrevem haikai no Amazonas.

A obra *O crisântemo de cem pétalas*, de 1985, é o cenário mais conhecido do haikai na segunda metade do século XX no Amazonas. Os autores revelam a singularidade do poema haicaísta, apresentando ao mestre Matsuo Bashô a floresta amazônica por meio de diversos elementos sensoriais. Modernidade e universo amazônico caminham juntos nessa escritura.

Ah! o Satori:

Matsuo Bashô, San-

to, me baixou na cuca... (Bacellar & Evangelista, 1985, p. 29)

Jatá é um foguinho

De flor flutuando no lago:

mureru poranga. (Bacellar & Evangelista, 1985, p. 111)

Embora o período significativo do haikai no Amazonas tenha sido na década de 1980, sua expressividade vinha sendo praticado esporadicamente por diversos poetas antes mesmo de ser solidificada por Bacellar e Evangelista. Rosa Clement em uma entrevista feita por Rita de Oliveira e Cacio Ferreira na obra *Casulos de Imagens – a poesia japonesa no Amazonas*, afirma que antes do surgimento do Grêmio Sumaúma já havia alguns escritores e poetas que praticavam o haikai isoladamente ou trocando ideias regularmente sobre os seus trabalhos. Clement destaca ainda que o Amazonas não dispõe de uma tradição nessa escrita, tendo, na região, um “número de haicaístas pequeno” (Clemente, 2017, p. 148). Cenário contrariado pela pesquisa *Encontros: haikai e haicaístas no Amazonas*, de Ken Nishikido, 2023, em que se apresenta ao público dezenas de autores haicaístas na região.

Por isso, acreditamos ser de suma importância aprofundar os estudos haicaístas na região mencionada. Nesse sentido, nossa pesquisa, ao abordar o trabalho de Roberto Evangelista, amplia o entendimento do haikai na região amazônica.

Análise dos poemas em *Sementes Germinadas*

A escrita evangelistiana tende e permite levar o leitor à imaginação e à expressão por meio de poemas de leitura ligeira, dominados por trocadilhos e situações cômicas; manifesta a paisagem do tropical e o tracejar da imagem amazônica sem perder as origens tradicionais do haikai. São poemas polifônicos atingindo a mais intensa significação, sem deixar de seguir a métrica 5-7-5, regra cristalizada do poema japonês. Destaca o vocabulário nacional, a conexão com a natureza, “mudanças de estações, jardins e afins, pássaros, bichos, o cotidiano [...] O sol, a chuva, o vento” (Lima, 2019, p.10). Dessa forma, na primeira seção do livro *Sementes Germinadas*, o poeta conduz o mundo amazônico por meio de um eu-lírico: o próprio clima tropical.

De repente, uma
onda fria nos trópicos:
os Andes degelam. (Evangelista, 2019, p. 18).

A sutileza da ironia pode ser observada nos espaços implícitos de sua escritura, onde o artista mostra a preocupação com o meio ambiente, criticando o degelo dos Andes, a maior cordilheira do mundo, enfatizado no “degelam”. Ao mesmo tempo, graceja o clima quente dos trópicos capaz de derretê-los. No mais, é possível elaborar tamanha dimensão poética em redondilhas de 5 e 7 sílabas. Na redondilha menor da primeira sílaba: um elemento surpresa; na redondilha maior: uma situação paradoxal; e na redondilha menor da última sílaba: o movimento como resultado. Portanto, é possível perceber que este poema apresenta um olhar dinâmico às estações.

Além da ironia discreta junto ao poema, observa-se o humor e o sentimento místico, a infância, memória e convivência também são construtos encontrados nos haicais do poeta, invocando todos os elementos sensoriais diante do sentido humano.

No fazer da
gaiola nem viu
o tempo voar. (Evangelista, 2019, p. 34)

No referido poema, o artista abre espaço ao leitor para inúmeras conexões e sensações, invoca o atemporal em seu fazer poético em que expressa o sentido humano em uma gaiola, perdido no tempo, comparando, discretamente, a elementos de um pássaro. Além disso, Evangelista brinca com as palavras, satirizando minuciosamente as palavras ‘gaiola’ e ‘voar’.

Portanto, como se nota, a estética da escrita do artista busca o instante poético que exalam uma imagem evidenciada pela pureza, pelo humor e os termos sazonais:

Mudam as estações
Guarda-chuvas viram
Guarda-sóis. (Evangelista, 2019, p. 38)

Aqui tem-se a essência amazônica em relação à vida e ao imaginário do homem na região: “temos o atemporal, a chuva fina e o sol causticante, que se intercalam no clima da região, onde só há, de fato, duas estações no ano: o inverno e o verão” (Guedelha, 2017, p. 107). Uma vez que ocorre a passagem das estações de “chuva” para o “sol” (dois ícones do tempo na Amazônia), trocam os “guarda-chuvas” para o “guarda-sóis”. A chuva e o sol compõem a dança rítmica que revela o Amazonas em haicai.

Evangelista carrega ainda a experiência do efêmero, destacando a memória e as experiências que insistem em escapar. Suas palavras são como pinceladas de um quadro em constante metamorfose:

As rugas do
conviver, enrugam as
rugas do viver. (Evangelista, 2019, p. 25)

“Rugas” refere-se a conflitos, desentendimentos, pequenas brigas, barulhos e desordem; enquanto “rugas” são as linhas e depressões que aparecem na pele com o passar do tempo e o envelhecimento. O uso de trocadilhos e jogos de palavras cria um efeito surpreendente e cômico, destacando mais uma vez o humor sutil presente na relação entre as “rugas” do conviver e as “rugas” do viver. Ou seja: as experiências e vivências acumuladas ao longo do tempo. Dessa forma, o poema explora a relação entre as

dificuldades do conviver e as marcas do tempo no viver, a refletir sobre a importância dessas rugas como evidências de uma vida rica em experiências.

Em alguns haicais, é possível notar ainda o uso do *keigô* (palavras que representam as estações do ano):

Nem bem o lírio,
floriu o besourinho
nele pousou. (Evangelista, 2019, p. 20)

Essa imagem remete à estação do ano em que o haikai foi escrito: O *keigô* aqui é representado pelo ‘besourinho’, que simboliza o verão no Amazonas. Além disso, pode-se destacar a fonte de intercâmbio entre o Japão e o Brasil, mais especificamente na região norte, através das palavras utilizadas, uma vez que o lírio é de origem japonesa.

Nesse caminho, *Sementes Germinadas* entrega ao leitor a presença do haikai e de uma tradição secular quando é enfatizado:

Ao velho mestre
Basta o bastão e a
Mínima oração. (Evangelista, 2019, p. 29)

Aqui apresenta uma homenagem ao grande poeta Matsuo Bashô, aproximando-se da tradição japonesa, conforme Wenceslau de Moraes (1999, p. 36) em *Relance da Alma Japonesa*, explica o estilo de Bashô: “não é nem pode ser uma descrição, é uma sugestão; não aspira ao completo acabamento de uma ideia, antes prefere limitar-se a anunciar-lhe o início, deixando o resto para ser adivinhado”. É o que se nota no seguinte construto do poema de Roberto Evangelista:

Na rede de embalo
o bebê chora e se agita:
peixinho preso? (Evangelista, 2019, p. 36)

O embalo de uma rede nos remete a paisagem do instante de uma criança agitada querendo brincar, porém, que faz o eu lírico se sentir preso como um peixe, que se agita em uma rede. Observa-se em diversos pontos de sua escrita a metapoesia, pois quando

realiza a comparação entre o balançar da rede de um homem e de um peixe, terminando com “peixinho preso?” isso pode significar que a criança presa desejava brincar. Essa poesia constituída nas imagens são características poéticas prontas que ornaram a poesia de Evangelista.

Em síntese, sua poesia conquistou espaço e relevância no cenário cultural do Amazonas, entrelaçando-se com a riqueza da floresta. Através de imagens sensoriais e de uma linguagem precisa, seus versos atravessam o tempo e o espaço, mas também refletem a interconexão entre as tradições literárias japonesas e brasileiras. Assim, ao finalizar, somos transportados para além das palavras, imersos na riqueza cultural e na reverência à vida que permeia cada verso.

Palavreado Final

A chegada do haikai no Amazonas não foi apenas resultado da imigração japonesa, mas também da influência de poetas brasileiros e europeus renomados, que ajudaram a divulgar essa arte. A obra *Sementes Germinadas*, de Roberto Evangelista e Márcio Catunda exemplifica essa fusão entre tradição japonesa e realidade amazônica revelando a singularidade e a poesia desse encontro. Assim, somos prolongados a uma jornada poética através da Amazônia, na qual o haikai se ancora e floresce, revelando-nos a riqueza e a diversidade da cultura e da natureza dessa região.

Percebe-se, portanto, o papel ativo de Roberto Evangelista nessa expressão poética desde a gênese do haikai na região norte, destacando-se como um dos pilares na consolidação dessa poesia. Muitas vezes, não se reconhece devidamente a importância desse artista como figura chave na tradição artística poética no Amazonas. Embora tenha sido membro do Clube da Madrugada, pouco se destaca sobre este artista singular, cujo papel foi tão significativo quanto o de seus colegas literários. No entanto, como podemos observar, ele disseminou sua poesia em *O crisântemo de cem pétalas*, *Mínimas Orações* e *Sementes Germinadas*.

Este último é uma obra com parceria de Márcio Catunda na qual é uma representação viva e autêntica do haikai. Este artigo procurou analisar somente alguns dos poemas de Roberto Evangelista. Percebeu-se o transitar entre o tradicional e o contemporâneo que mantém viva a tradição do haikai japonês, ao mesmo tempo em que incorpora elementos distintivos da cultura e da realidade amazônica. Os poemas na obra *Sementes Germinadas* possuem uma métrica delicada, e sua escolha cuidadosa de palavras

criam imagens vívidas que ressoam com o leitor, evocando uma atmosfera e um estado de espírito.

Utiliza o haicai para explorar uma ampla gama de temas, desde as estações do ano até a vida cotidiana, passando pela contemplação da natureza, a memória, a infância. Seus poemas revelam uma visão polifônica do mundo, combinando reflexões filosóficas com um olhar sensível para as pequenas coisas. Ao incorporar a estética e a sensibilidade do haicai à realidade amazônica, Evangelista oferece ao leitor uma perspectiva única da região, destacando sua biodiversidade, cultura. Sua obra é um testemunho da diversidade cultural e linguística presente na região amazônica, ao mesmo tempo em que dialoga com a tradição poética oriental. Evangelista deixa um legado literário que enriquece o panorama da poesia amazônica e convida a apreciar a beleza efêmera do mundo que o cerca.

Referências

- ARAÚJO, James; GOMES, Verônica; PINTO, Renan Freitas. **Ritos: Roberto Evangelista**. Manaus: Edua, 2017.
- BACELLAR, Luiz. **Satori**. Manaus: Travessia, 2002.
- EVANGELISTA, Roberto. **Mínimas orações**. Manaus: Ed. Valer, 2012.
- EVANGELISTA, Roberto; BACELLAR, Luiz. **O Crisântemo de Cem Pétalas**. Manaus. Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1985.
- EVANGELISTA, Roberto; CATUNDA, Márcio. **Sementes Germinadas**. Fortaleza: Imprece, 2019.
- FERREIRA, Cacio José. **Haicai Amazonense: Nível temático e vocabular**. Anais do Simpósio Nacional do Gepelip: Interculturalidade nas Literaturas de Língua Portuguesa. Universidade Federal do Amazonas – Manaus, junho 2014.
- FERREIRA, Cacio José; OLIVEIRA, Rita Barbosa (orgs). **Casulos de imagens: a poesia japonesa no Amazonas**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.
- GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. Dabacuri, de Ze Maria Pinto: Flagrantes do mundo Amazônico em pequenos grandes poemas. In: FERREIRA, Cacio José; OLIVEIRA, Rita Barbosa de. **Casulos de imagens: a poesia japonesa no Amazonas**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.
- GUEDES, Maria Sebastiana. O crisântemo e o haicai – preciosidades japonesas no Amazonas. In: FERREIRA, Cacio José; OLIVEIRA, Rita Barbosa de (orgs.). **Casulos de Imagens: A poesia japonesa no Amazonas**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.
- JORNAL ACRÍTICA. **No caminho de Bashô**. Caderno C, 22 de julho de 1985.
- LIMA, Assis. Prefácio. In: EVANGELISTA, Roberto; CATUNDA, Márcio. **Sementes Germinadas**. Fortaleza: Imprece, 2019.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário.** Belém: Cejup, 1995.

MORAES, Wenceslau. **Relance da Alma Japonesa.** Vega, Lisboa, 1999.

NISHIKIDO, Ken. **Encontros: haicai e haicaístas no Amazonas.** Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Amazonas, 2023.



ZARATUSTRA EM MANGÁ: ANÁLISE DOS PROCESSOS DE ADAPTAÇÃO DE TEXTO FILOSÓFICO

Alexandre de Castro Junior (CEFET/RJ)

Fabio Sampaio de Almeida (CEFET/RJ)

Introdução

A produção de uma versão adaptada, e de certa forma reduzida, em mangá, de um texto literário ou filosófico pode ser percebida como um paradoxo, ou melhor, pode parecer difícil a empreitada de querer combinar dois gêneros que, além de se expressarem em linguagens e finalidades discursivas diferentes, são manifestações de duas culturas aparentemente contrastantes: a cultura das obras clássicas e a cultura pop. No entanto, no Japão, é possível encontrar produções comerciais com propostas que integram obras aparentemente contrastantes em suas editoras como também nas produções audiovisuais

Uma proposta comercial baseada nessas premissas vem sendo desenvolvida desde 2007 pela editora japonesa *East Press* [イーストプレス] que criou uma série de versões em mangá de livros da literatura clássica mundial, denominada de manga de dokuha [まんがで読破], que pode ser traduzida como “lendo através dos mangás” que, como o título sugere, propõe a leitura de uma variedade de clássicos literários mundiais, obras políticas, filosóficas e religiosas, dentre as quais estão incluídas *Guerra e Paz*, de Liev Tolstoy, *Os Irmãos Karamazov*, de Fiódor Dostoiévski e *O mercador de Veneza*, de William Shakespeare. Outro ponto peculiar com a produção dessas obras é que toda a parte gráfica é trabalhada por uma outra empresa o grupo *Variety Art Works* [バラエティ・アートワークス], tornando a experiência de publicação um trabalho em conjunto dessas duas organizações. No entanto, não é possível descrever detalhadamente como esse trabalho é feito, se consegue deduzir que o roteiro é produzido pela East Press e que os desenhos são feitos pela Variety Art Works. Mas não é possível afirmar como se dá a efetiva colaboração na criação desses trabalhos.



Como Alexandre Boide [2016] nos conta no prefácio do Assim falou Zaratustra da L&PM pocket, editora que publicou a versão brasileira da referida obra, na série mangá de dokuha em nenhuma parte do quadrinho existe alguma menção aos responsáveis tanto pelo roteiro quanto pelo desenho, apenas consta o nome do autor do texto filosófico original original [e na versão brasileira consta o nome da tradutora japonês/português - Drik Sada]. Entendemos que dessa forma há um apagamento de todo o trabalho de adaptação, dando foco apenas ao autor da obra original, no caso o filósofo Friedrich Nietzsche, o que constrói um sentido de que todo o trabalho da editora foi apenas o de “transportar” as palavras do autor da obra filosófica para as páginas do mangá. Considerando que a série, de modo geral, aborda uma variedade de questões políticas controversas, sua publicação despertou muita atenção da mídia. Tipicamente e a título de exemplo, a versão em quadrinhos de O Capital, de Karl Marx, tornou-se um assunto de grande interesse midiático. O jornal *The Independent* previu que a versão em quadrinhos era “esperada para ser um best-seller”, enquanto o *The Japan Times* afirmou que foram vendidos 6.000 mil cópias nos primeiros dias. No portal de notícias “Anime News Network”, foi relatado que em 2009, a *East Press* vendeu 45.000 cópias da versão em mangá do manifesto “Mein Kampf”, do ditador nazista Adolf Hitler. Essa tiragem superou a média de 35.000 cópias de outras publicações da série mangá de dokuha.

A abordagem que a *East Press* tem em relação a parte gráfica dessas obras é uniforme e homogênea em todo o catálogo publicado, isso pois a arte apresentada em todas as edições é praticamente a mesma, sem mudança nos traços que constituem a fisionomia dos personagens ou nos ambientes apresentados, produzindo um estilo que se vincula à série como conjunto e não a um autor em específico. Essa é uma abordagem diferente de outras editoras que já trabalharam na produção de mangás com o foco nas releituras de outras obras. Como a *Chyōkōjironsha* [中央公論社], que já havia proposto uma releitura de grandes obras na série intitulada “Manga Nihon no Kōten” [マンガ日本の古典, Os Clássicos mangás Japoneses]. Deixando todas as escolhas estilísticas nas mãos dos artistas e roteiristas, a *East Press* parece optar por uma abordagem geralmente mais despersonalizada. Isso é evidente até mesmo na ausência dos nomes dos autores [roteiristas e ilustradores] dos mangás individuais nos volumes, resultando em uma abordagem artística mais genérica, embora menos refinada do ponto de vista gráfico e da composição das páginas, mas talvez mais fácil de assimilar.

A escolha por abordar a adaptação de uma obra de filosofia para mangá como tema de pesquisa é motivada por uma análise do cenário de publicação de mangás e a expansão notável desse mercado no Japão e a chegada dessas obras ao Brasil. Em 2022, a indústria de mangás japonesa atingiu um faturamento significativo, aproximando-se de 677 bilhões de ienes [cerca de R\$ 25,5 bilhões]. A Associação Japonesa de Editores de Mangá [Japan Magazine Publishers Association - JMPA] conta com 95 editoras associadas, demonstrando a vasta abrangência e as inúmeras possibilidades de publicações dentro desse contexto.

A série mangá de dokuha, em linhas gerais, visa construir uma ponte entre obras literárias clássicas e leitores comuns. Esses leitores foram definidos de forma concreta, como apresentadas pelo Jornal Japan Times onde a adaptação de O Capital, de Karl Marx, foi direcionada a trabalhadores de escritório na faixa dos trinta anos. Pela vasta lista de publicações desta série de clássicos literários, é possível supor que a série mangá de dokuha tem um público-alvo misto, pois mesmo que a notícia nos diga que essa obra em específica é voltada para trabalhadores, é complicado supor que todos os mangás sigam esse padrão.

Logo essa série desempenha um papel ativo na educação literária informal, tendo em vista a sua grande circulação no Japão e pelas obras que foram lançadas em outros países, sendo elogiada por proporcionar conhecimento sobre literatura e política, auxiliando na comunicação habilidosa com diversos públicos em diferentes círculos sociais. Enquanto alguns argumentam que não é necessário ler mangá para aprimorar o conhecimento literário, outros veem na série uma ferramenta conveniente para digerir clássicos difíceis de entender por meio da visualização, especialmente textos de conhecimentos específicos como os de filosofia, que é o nosso foco.

No contexto do ensino de filosofia, a escolha específica do mangá “Assim falou Zaratustra” da editora japonesa East Press, posteriormente publicada no Brasil pela editora L&PM, surge como uma ponte intrigante entre a complexa filosofia de Nietzsche e a linguagem acessível e visualmente rica dos mangás. Mas será que esse mangá realmente ajuda a digerir essa difícil obra clássica? Para responder a essa pergunta, vamos abordar o mangá Assim falou Zaratustra e verificar a presença e o modo como são apresentados conceitos de Nietzsche, buscando analisar imagem e texto na construção da reflexão filosófica no mangá.

Tradução e adaptação: reflexões teóricas

Não pretendemos adentrar profundamente na história da tradução ocidental, tampouco focar especificamente na tradução da língua japonesa para o português ou qualquer outro idioma, uma vez que não é o escopo deste trabalho. No entanto, consideramos relevante contextualizar o estado atual dessa área de estudo para a compreensão das análises realizadas. Os estudos de tradução se fundamentam na dicotomia entre tradução literal e tradução livre, também conhecida como fidelidade versus liberdade. Essa dualidade representa um aspecto central nas discussões sobre como transmitir significados entre diferentes idiomas, refletindo o delicado equilíbrio entre manter a fidelidade ao texto original e permitir a adaptação necessária para preservar o contexto cultural e linguístico do público-alvo.

A tradução literal busca uma equivalência palavra por palavra entre a língua de origem e a língua de destino. No entanto, essa abordagem pressupõe erroneamente que todas as línguas compartilham as mesmas gramáticas e semânticas, o que nem sempre é verdadeiro. Cada idioma possui sua própria estrutura única, o que torna a correspondência direta muitas vezes inviável. Por outro lado, a tradução livre enfatiza a intervenção consciente do tradutor ao longo do processo, visando produzir uma tradução mais adaptada e personalizada.

Para ilustrar essa ideia, podemos recorrer ao conceito de hipertextualidade discutido por Berman [2013], que na tradução refere-se à prática de criar ligações, conexões ou referências intertextuais entre o texto original e sua tradução. Essas conexões têm o objetivo de preservar, reinterpretar ou expandir os elementos presentes no texto original. Essa abordagem reconhece que toda tradução é, em certo sentido, uma “imitação” do original, refletindo a interpretação do tradutor e sua relação com o texto.

A discussão sobre a fidelidade na tradução remonta ao Império Romano, onde figuras como Cícero e Horácio distinguiram entre “tradução literal” e “tradução do sentido”. Eles reconheciam a importância de transmitir o significado contextualizado pelos gregos com uma influência romana, ao invés de simplesmente traduzir palavra por palavra.

Durante a Idade Média e o Renascimento, a tradução era frequentemente vista como uma cópia inferior do texto original, sendo o texto de partida considerado soberano. No entanto, essa visão mudou ao longo do tempo, e hoje em dia ainda persiste o debate entre a tradução literal e a livre. A questão central é se é mais importante preservar a integridade lexical, gramatical e estilística do original na língua de destino ou se a prioridade está em transmitir o significado do texto original.

Diversos estudiosos oferecem abordagens diferentes para esse debate, como a tradução direta e oblíqua proposta por Vinay e Darbelnet [1958], ou os modelos de estrangeirização e domesticação propostos por Venuti [1995]. Cada abordagem tem suas vantagens e limitações, e a escolha entre elas muitas vezes depende do contexto específico de tradução.

Além disso, a filosofia desempenha um papel importante na tradução, desafiando as fronteiras entre filosofia, literatura e tradução. Márcio Sligmann [1998] explora a interconexão entre esses campos, questionando a dicotomia entre tradução literal e livre

Ele argumenta que a tradução não se limita apenas à transferência de significados entre línguas, mas também pode ocorrer entre diferentes mídias, como a adaptação de textos literários para o cinema ou o teatro.

A área de estudos da adaptação é amplamente discutida por diversos autores a partir de várias mídias. Neste contexto, optamos por abordar as contribuições de Robert Stam [2008], Julie Sanders [2006] e Linda Hutcheon [2013], pois esses trabalhos se destacam no campo dos estudos da adaptação. No entanto, a própria definição do conceito de adaptação é problemática devido às múltiplas interpretações desse termo.

Hutcheon, em seu livro “Uma Teoria da Adaptação”, propõe uma definição para a adaptação como sendo: “Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro” (2013, p. 09). Ela também argumenta que “a adaptação é uma forma de intertextualidade, nós experienciamos a adaptação (enquanto adaptação) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções” [Hutcheon, 2013, p. 30]. O uso do termo “transcodificação” e a atenção à mudança de mídia são pontos cruciais destacados por Hutcheon. A transcodificação é vista como a transferência de um código para outro, um processo complexo que aborda questões linguísticas, culturais, contextuais e intersemióticas, envolvidas na adaptação de uma obra para outra mídia. Portanto, a adaptação é essencialmente a transposição assumida de uma obra para um meio diferente daquele em que se originou. A palavra “assumida” implica que a adaptação, ao reconhecer sua relação com o texto original, se defende contra críticas, mas paradoxalmente, abre espaço para tais críticas, que argumentaram a favor da fidelidade à obra adaptada.

Seguindo a linha de raciocínio de Hutcheon, adaptar não implica necessariamente em ser fiel ao texto original. Ela desafia a ideia de que a adaptação deve ser uma mera

reprodução do texto original, argumentando que a adaptação não significa repetição no sentido de réplica, mas sim, no âmago do ato de adaptar, envolve ajustes, alterações e diversas possibilidades de produção. Já para Stam [2008]: “A teoria da adaptação tem à sua disposição, até aqui, um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias – adaptação enquanto leitura, reescrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. [As palavras com o prefixo “trans” enfatizam a mudança feita pela adaptação, enquanto aquelas que começam com o prefixo “re” enfatizam a função recombinante da adaptação]. Cada termo joga luz sobre uma faceta diferente da adaptação” (Stam, 2008, p. 27).

Sobre fidelidade, Stam [2008] acredita que atualmente os teóricos têm se afastado desse conceito. Ele afirma que ainda “podemos falar em adaptações bem-feitas ou malfeitas”, mas orientados não por “noções rudimentares de fidelidade”, mas sim, pela atenção à “transferência de energia criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, a “leituras” e “críticas” e “interpretações” e “reelaboração” do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes (Stam, 2008, p. 51).

Concordamos com Hutcheon [2013] e Stam [2008] no que tange ao fato de que não se deve pensar em fidelidade como um critério para avaliação, especialmente por se tratar de um termo “rudimentar”, como afirma Stam. Valendo-se do conceito de dialogismo, proposto por Mikhail Bakhtin [2010], e de intertextualidade, proposto por Julia Kristeva [2005], Stam [2008, p. 64, tradução nossa] considera que a adaptação é um dialogismo intertextual, ou seja: “as infinitas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de expressões comunicativas nas quais o texto artístico está situado, que alcançam o texto não somente por meio de influências reconhecíveis, mas também por meio de um processo sutil de disseminação”.

Julie Sanders [2006], por sua vez, distingue adaptação de apropriação, argumentando que esses conceitos podem resultar em objetivos e intenções diferentes, até mesmo opostos. A adaptação mantém uma ligação com o texto original, enquanto a apropriação usa elementos de um texto distante, criando um produto cultural. “longe da fonte de informação, [sendo] um produto de domínio cultural totalmente novo” [Sanders, 2006, p. 26, tradução nossa]. Embora essa mudança pareça pouco significativa, já que o

“distanciamento” do texto de partida não deixa de ser uma relação, o autor reforça a ideia de que, diferentemente das apropriações, nas adaptações, ocorre uma mudança de suporte.

Essa mudança de suporte vai permitir para Hutcheon dividir a adaptação em três aspectos: produto formal, processo de criação e processo de recepção. Como produto, por ser análogo a outro texto, essa transcodificação pode envolver uma mudança de mídia (poema para filme, por exemplo). Como processo, por constituir uma lógica interna própria que permite o seu funcionamento mesmo que o espectador desconheça o texto adaptado. Mas, apesar de ser também uma obra autônoma que pode ser apreciada como qualquer outro texto, a adaptação apenas se constitui como tal se reconhecermos nela o texto adaptado, uma vez que “[se] conhecemos o texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente” [Hutcheon, 2013, p. 27]. Para a pesquisadora, traduções e adaptações são movimentos transculturais que implicam significados novos e diferentes, que repetem, sem replicar – isto é, repetem mudando.

Dessa forma, a adaptação pode ser vista, ainda, como um tipo de tradução. A utilização desta concepção permite a Hutcheon [2013] defender que a apreciação de uma adaptação, como adaptação, está sempre associada ao texto adaptado, fator que altera o modo como o público a percebe. Esta visão de que uma adaptação cinematográfica pode ser vista como tradução é ainda partilhada por autores como Plaza [2013] e Diniz [1999], que percebem a transposição de diferentes sistemas de signos como uma tradução intersemiótica. Hutcheon corrobora esta compreensão, ao descrever que “[...] por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo)” [Hutcheon, 2013, p. 40], mas não nega que as adaptações não necessariamente são recodificações.

Ainda falando sobre a relação da adaptação com a tradução, a autora afirma que “assim como não há traduções literais, também não pode haver adaptações literais” [Hutcheon, 2013, p. 16]. Enquanto a tradução busca ser fiel ao conteúdo do texto original, respeitando a forma da língua de chegada, essa demanda de fidelidade também se estende às adaptações, independentemente de ocorrerem entre meios semelhantes ou distintos. A transição de meio, como no caso da adaptação cinematográfica de um livro ou na encenação teatral de uma peça, confere à tarefa de adaptação uma sensibilidade adicional, suscetível a interpretações divergentes sobre sua fidelidade à obra original.

Diante dessa complexidade, Hutcheon [2013] apresenta seis indagações essenciais a serem consideradas durante o processo de adaptação: O que está sendo adaptado? Quem assume o papel de adaptador? Por que realizar a adaptação? Qual abordagem empregar na adaptação? Em qual contexto a adaptação se desenvolve? E, por fim, quando realizar a adaptação?

Pensando ainda nos meios nos quais as adaptações permeiam, não se pode esquecer um ambiente invadido pelas adaptações, especialmente adaptações de clássicos literários em quadrinhos: a sala de aula. Segundo Zeni [2014], as adaptações literárias são comercializadas com a estratégia de instigar a leitura e facilitar o contato dos estudantes com a literatura clássica. Entretanto, como também afirma o referido autor, não se pode substituir um meio pelo outro, pois isso causaria um empobrecimento no processo de adaptação. A autora da Teoria da adaptação, de modo análogo, também salienta esse pormenor. Segundo ela, a adaptação lida constantemente com preconceitos. Ela é considerada, inúmeras vezes, “menor e subsidiária, jamais tão boa quanto o ‘original’” [Hutcheon, 2013, p. 11]. Para Umberto Eco [2007], as adaptações acabam seguindo “critérios comerciais” [Eco, 2007, p. 382], ou seja, elas denotam uma manipulação do texto-fonte para atender a esses critérios. Enquanto a tradução se preocupa com a obra como um todo, a adaptação é vista como uma “modificação do texto original com objetivos específicos”

A adaptação pode designar um trabalho de roteirização, pois se tem em mente um texto que foi reescrito e modificado, uma vez que ao adaptador são permitidas as liberdades para com o texto, tais como a reestruturação do aspecto interno do texto, como mudança de narrativas, cortes de determinadas passagens, acréscimo ou redução de personagens, assim como esse redimensionamento aplica-se aos espaços onde a narrativa está se desenvolvendo, e, por fim, a preservação integral da obra fonte, melhor dizendo, sua suposta fidelidade. Dessa maneira, a adaptação é vista como uma criação, que implica numa “(re)interpretação e, em seguida, (re)criação; isso tem sido chamado ora apropriação ou salvação, dependendo da sua perspectiva”, concedendo ao adaptador certa autonomia para trabalhar a obra em questão, norteado pelo seu propósito [Hutcheon, 2011, p. 8].

Segundo Haroldo de Campos [2013, p. 5], um texto literário escrito por um novo autor, por meio do ato de tradução, se configura pelo princípio de “intraduzibilidade”, sendo, portanto, um novo texto. “Tradução de textos criativos será sempre recriação ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”. Portanto,

quando pensamos que as obras de Nietzsche são formadas por aforismos e sem a presença de uma narrativa e em alguns casos nem a presença de personagens, podemos pensar não somente nas infinitas possibilidades, mas também nas limitações atinentes a uma adaptação em quadrinhos; sendo, por tudo isso, importante pensá-la como novo texto, com características peculiares. Dessa forma, podemos analisar o novo texto como uma adaptação cultural que, em essência, aborda a questão da diferença. Isso ocorre porque ele encara o texto como uma construção discursiva ou interpretação, priorizando não a ideia de “fidelidade”, especialmente quando se trata de uma mudança de mídia. Portanto, o tradutor deve estar preparado para desviar das normas culturais que influenciam o processo de tradução e formação de identidade.

As adaptações não são menos consumidas do que os textos fontes. Experimentar uma adaptação, descreve Hutcheon [2013], proporciona outra experiência estética – própria deste tipo de texto – ao público, pois, “[...] parte do prazer advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa. O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experimentar uma adaptação; vale para a mudança” [Hutcheon, 2013, p. 25]. Sendo assim, segundo a autora, a adaptação poderia ser experienciada tanto pelo prazer da repetição, quanto pelo prazer proporcionado pelas alterações propostas no texto adaptado. E é este padrão de repetição e mudança que faz com que uma adaptação possa ser caracterizada como uma obra que “repete com diferença”. Narrar com diferença é um dos principais pontos elencados pela Hutcheon (2013) destaca que nem sempre uma adaptação precisa, consegue ou deseja reincorporar todos os aspectos e temáticas existentes nas obras adaptadas. Existem as adaptações que retomam a história, outras, o tema, e aquelas que não apenas retomam, mas adicionam outros aspectos (a exemplo de personagens) de outros enredos aos seus etc. Tratando do enredo, ela defende que as obras podem ser adaptadas com alterações que não dizem respeito apenas à ordenação das ações, mas a vários outros aspectos como o tempo da diegese, o ponto de vista da obra etc. Estas alterações no enredo são relevantes, mas existem ainda as mudanças provenientes da recriação de uma nova lógica interna em outra mídia, pois, “[...] cada forma envolve um modo de engajamento distinto por parte do público e do adaptador” [Hutcheon, 2013, p. 35], fazendo com que o público perceba a obra adaptada de modo diferente, uma vez que esta está sujeita ao novo código a ser usado.

Paz [2009] corrobora com os argumentos de Hutcheon pois acredita que a linguagem como um todo está envolta pela tradução. Estamos a todo momento, traduzindo nossas experiências no mundo:

“Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem, na sua essência, já é uma tradução: Primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase traduzem outro signo e outra frase. Mas esse raciocínio pode ser invertido sem perder validade: todos os textos são originais porque cada tradução é diferente. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção, e assim constitui um texto único” (Paz, 2009, p. 13).

Mesmo que a tradução seja uma situação corriqueira, ela abre alguns questionamentos. A primeira delas se refere às diferenças entre o texto fonte (original) e o texto meta (final). Seja tratando da tradução intralingual, interlingual ou intersemiótica, ao traduzir sempre surgirão variações entre esses dois estágios, algumas vezes maiores e em outras menores. Isso se deve porque existem diferenças entre os significados das palavras de uma mesma língua, dentre uma língua e outra, ou entre diversas linguagens. Na adaptação de literatura para os quadrinhos é possível ver que um signo pode ter como referente vários objetos. A interpretação de um signo linguístico pode ser representada de diferentes formas no âmbito visual. É necessário ter uma familiaridade com algo, a fim de veicular uma informação anterior sobre esse algo. Todo signo deve ser relacionado com seu objeto, pois assim é possível compreender a informação, seja ela direta ou indireta.



Fonte: Elaboração própria com base em Castro Junior [2023]

No decorrer da nossa pesquisa, foi possível conjecturar as modificações entre as diversas versões de “Assim falou Zaratustra”, como evidenciado pela imagem acima [figura 1]. Desde a sua primeira edição em alemão, em 1883, até as versões japonesa e brasileira em mangá, identificando a presença tanto da tradução interlingual quanto da tradução intersemiótica. Ao abordar a tradução interlingual, presume-se que tradutores proficientes nas línguas de origem e destino desempenharam um papel crucial na transposição dessas obras. Contudo, quando se trata das versões em mangá, surgem dúvidas sobre o processo de tradução intersemiótica. Quem foram os responsáveis por essa adaptação? Possuíam conhecimento profundo nos tratados filosóficos de Nietzsche? A complexidade da tradução intersemiótica para o formato de mangá envolve a transição de elementos verbais para visuais. Pode-se inferir que a equipe responsável pela adaptação desenvolveu uma história inédita, com o plano de fundo sendo uma Europa no final do século XIX, que remete ao período em que a história se passa no livro. Mas será que se aprofundaram na importância dos tratados filosóficos de Nietzsche? Destaca-se que essa compreensão é vital para os tradutores e adaptadores, garantindo assim uma transmissão precisa dos conceitos filosóficos presentes na obra original, considerando que este é o objetivo da série mangá de dokuha. Essa expertise contribui para a coesão entre a mensagem original e sua expressão em diferentes formas, incluindo o mangá.

Em síntese, espera-se que a tradução e adaptação de “Assim falou Zaratustra” para diferentes línguas e formatos, notadamente o mangá, demandou equipes multidisciplinares que tem por objetivo articular os conhecimentos filosóficos aos linguísticos e artísticos.

Para entender melhor as dificuldades enfrentadas na tradução e adaptação de obras para mangá, foi estabelecida uma relação entre os trabalhos de Lea Hübner, Georg Wink e Elisângela Liberatti, que abordam as complexidades desse processo. Cada autor destaca diferentes aspectos e desafios, oferecendo orientações valiosas para tradutores e editores.

Em “A Tradução de Histórias em Quadrinhos”, Hübner e Wink investigam as particularidades da tradução de quadrinhos, incluindo desafios como a transposição de elementos visuais, gírias e onomatopeias. Eles enfatizam a importância da coerência na tradução e da adaptação do texto para o público-alvo, sensibilizando para as complexidades envolvidas na tradução de mangás.

Elisângela Liberatti, em sua tese “Traduzindo Histórias em Quadrinhos”, propõe unidades didáticas para a tradução de quadrinhos, tanto para televisão quanto para quadrinhos impressos. Suas diretrizes, específicas para tradutores e editores, incluem

orientações sobre como abordar a tradução de maneira eficaz, levando em consideração o contexto comunicativo e cultural. Essas orientações são especialmente úteis para tradutores que buscam aprimorar sua prática.

Ambos os autores destacam desafios como a dificuldade em adequar o texto às limitações espaciais dos balões de fala, pensamento e recordatórios nos quadrinhos. Isso requer manter uma quantidade semelhante de texto nos balões para preservar o equilíbrio estético da página, muitas vezes exigindo o uso de sinônimos ou a alteração do número de palavras para manter a formatação original.

Além disso, é essencial manter a coesão e coerência do texto, mesmo quando uma frase é dividida em sucessivos balões ou quadrinhos, para garantir que a narrativa faça sentido e que o leitor não perca informações importantes. Liberatti também enfatiza a importância de simplificar o texto e suavizar palavras para adequá-lo ao público infantil, quando necessário.

Outros elementos importantes a serem considerados durante a tradução de quadrinhos incluem nomes próprios, elementos culturais, gestos e mímica, onomatopeias, trocadilhos, entre outros. A tradução deve ser adaptada ao público-alvo, especialmente se for composta por crianças, utilizando uma linguagem simples e adequada para a faixa etária, e evitando palavras difíceis ou duras.

Os nomes dos personagens devem ser mantidos conforme a lista fornecida pela editora, e sugestões para tradução de nomes não listados devem ser submetidas para aprovação. Expressões idiomáticas, dialetos e gírias devem ser adaptados conforme necessário para o idioma de destino, assim como elementos visuais e onomatopeias devem ser traduzidos e explicados quando necessário para garantir a compreensão do leitor.

A adaptação de um texto teórico/filosófico para transportá-lo para uma nova mídia implica em uma dupla abstração e, portanto, uma dupla simplificação. O material base parte de uma realidade que é infinitamente complexa e se vê obrigado a descartar muitos detalhes que não são considerados essenciais, para reduzi-la a um esquema, a um modelo, que por mais complexo e dialético que seja, já de início é uma esquematização ou simplificação. Se fizermos o exercício contrário, ou seja, partir de alguns conceitos para reconstruir uma realidade complexa a partir deles, o único que conseguimos é fazer uma nova simplificação e a caricatura se acentua e se torna excessivamente esquemática. Esse é o perigo de qualquer adaptação de uma forma de linguagem para outra. O texto em sua nova mídia traduz a realidade, de algum modo, em conceitos. Em seguida, o artista pega os

conceitos e os traduz novamente para criar uma nova “realidade”. É uma tradução de outra tradução e já sabemos tudo o que se perde pelo caminho. O sentido original, se é que sobrevive, chega muito alterado ao receptor final.

Assim Falou Zaratustra e(m) mangá: algumas reflexões analíticas

A obra que viemos comentar é “Assim Falou Zaratustra” de Friedrich Nietzsche. Publicada entre 1883 e 1885, é dividida em quatro partes, cada uma contendo uma série de discursos, parábolas e ensinamentos do profeta Zaratustra. Essa divisão ajuda a organizar os diferentes temas e desenvolvimentos da filosofia de Zaratustra ao longo do livro.

A primeira parte é uma introdução ao personagem de Zaratustra e seus primeiros ensinamentos. É nesta parte que encontramos o famoso prólogo, onde Zaratustra desce da montanha para compartilhar sua sabedoria com a humanidade. Aqui, ele apresenta conceitos como o *Übermensch* (Super-homem) e a morte de Deus. A segunda parte expande os ensinamentos de Zaratustra, abordando tópicos como a vontade de poder, o eterno retorno e a crítica às convenções sociais e religiosas. Zaratustra continua a viajar e a falar com diferentes grupos de pessoas, aprofundando suas ideias.

A terceira parte é marcada por uma introspecção mais profunda e um desenvolvimento mais complexo dos temas centrais. Zaratustra enfrenta desafios internos e externos, incluindo a solidão e o confronto com seus próprios limites. Esta parte é crucial para entender a transformação e a evolução do personagem. O quarto livro, muitas vezes visto como um apêndice ou epílogo, é uma continuação das reflexões de Zaratustra e uma culminação de seus ensinamentos. Nesta parte, Zaratustra atinge uma nova compreensão de si mesmo e do mundo, concluindo sua jornada filosófica.

“Assim Falou Zaratustra” é notável pelo seu estilo literário, que combina poesia, filosofia e narrativa. A linguagem utilizada por Nietzsche é altamente poética e metafórica, cheia de simbolismo e imagens vívidas. Isso torna a obra não apenas um tratado filosófico, mas também uma peça literária rica e evocativa. A obra está repleta de aforismos – frases curtas e contundentes que capturam ideias complexas de forma memorável, muitas vezes desafiando o leitor a refletir profundamente sobre seu significado. Além dos discursos de Zaratustra, a narrativa inclui diálogos e parábolas que ilustram suas ideias.

A estrutura fragmentada da obra, com seus capítulos curtos e interligados por temas e símbolos, reflete a complexidade e a interconexão dos conceitos filosóficos de Nietzsche. Cada seção pode ser lida como uma unidade independente, mas todas juntas

formam um mosaico de ideias inter relacionadas. No prólogo, Nietzsche utiliza um estilo narrativo para introduzir Zaratustra e suas primeiras reflexões. A linguagem é grandiosa e profética: “Quando Zaratustra tinha trinta anos, ele deixou sua terra natal e o lago de sua pátria e foi para a montanha. Ali gozou de seu espírito e de sua solidão, e por dez anos não se cansou disso. Mas, enfim, seu coração transformou-se – e uma manhã ele se levantou com a aurora, adiantou-se ao sol e falou-lhe assim...”. Em “As Três Metamorfoses”, Nietzsche usa uma metáfora para descrever a evolução do espírito humano em três estágios: o camelo, o leão e a criança: “Três metamorfoses do espírito eu vos menciono: como o espírito se transforma em camelo, e o camelo em leão, e o leão, finalmente, em criança.”

A estrutura e o estilo de “Assim Falou Zaratustra” são fundamentais para a compreensão da obra. A combinação de uma narrativa fragmentada e poética com uma profunda exploração filosófica cria uma experiência de leitura única, desafiadora e transformadora. A obra de Nietzsche continua a ser estudada e admirada por sua capacidade de inspirar e provocar reflexões profundas sobre a condição humana e o potencial de transformação pessoal.

Em contrapartida, a versão em mangá de Zaratustra divide a obra em 3 capítulos, intitulados “super-homem”, “O camelo” e o “Leão”. Cada capítulo faz referência a filosofia nietzschiana, o título super-homem se refere ao conceito de *Übermensch* (frequentemente traduzido como Super-Homem ou Além-do-Homem). O *Übermensch* representa o ser humano que transcende os valores morais e sociais tradicionais, criando novos valores a partir de sua própria vontade. o *Übermensch* é um ideal nietzschiano que representa a culminação da capacidade humana de auto-superação, criatividade e autonomia moral. Ele é um ser que transcende as limitações da condição humana atual, criando um novo conjunto de valores e significados, independentemente das tradições e convenções estabelecidas pela sociedade.

Já os conceitos de Camelo e Leão, fazem parte das três metamorfoses do espírito descritas por Friedrich Nietzsche em “Assim Falou Zaratustra”, representam estágios de transformação espiritual e são metáforas para diferentes manifestações da liberdade. Essas três metamorfoses representam um processo de evolução espiritual e de emancipação, onde o espírito passa de uma aceitação passiva e obediente [camelo], através de uma negação ativa e rebelde [leão], até chegar a uma fase de criação autônoma e inocente

[criança]. Cada estágio simboliza uma forma distinta de liberdade, culminando na liberdade plena e criativa da criança.

Iniciemos nossa análise fazendo um apanhado dos aspectos estruturais do mangá, com foco no enquadramento dos capítulos e na disposição estratégica dos balões de diálogo. Em vez de uma abordagem exaustiva, nosso objetivo é destacar os elementos predominantes que exercem influência significativa na obra, demonstrando como esses componentes contribuem para a experiência narrativa no mangá “Assim falou Zaratustra”. Buscamos desmistificar esses aspectos e compreender mais profundamente sua interação com a narrativa.

No primeiro capítulo, observamos a prevalência dos balões do narrador, que mantêm uma presença expressiva ao longo desta seção. Esses balões desempenham um papel crucial ao introduzir extensivamente o pensamento nietzschiano, com o mangá focando-se na explanação de temáticas relacionadas a Deus, vontade, valores, superação e super-homem.

É relevante observar que não há um padrão fixo nos quadros: algumas páginas apresentam quatro quadros, enquanto outras optam por apenas três. Essa variação na disposição dos quadros pode ser interpretada como uma escolha deliberada para criar ritmo e dinamismo na narrativa visual, enfatizando certas ideias ou conceitos ao longo do mangá. Isso contribui significativamente para a experiência estética e interpretativa do leitor.

A presença constante dos balões do narrador, mesmo com a variação na estrutura das páginas, sugere uma consistência na voz que conduz a narrativa, proporcionando uma base sólida para a compreensão das complexas ideias filosóficas apresentadas. Embora os quadros dos balões do narrador sejam caracterizados por sua padronização retangular e discrição em forma, isso não implica na ausência de carga dramática no texto. Pelo contrário, o narrador se destaca pela força de seus argumentos.

Quanto aos enquadramentos, existe um foco para pinturas clássicas. Essa ênfase em quadros estáticos revela-se uma escolha artística e narrativa crucial para a transmissão dos temas e conceitos abordados na trama. A representação de imagens estáticas, evocando pinturas clássicas como a representação de Jesus e seus discípulos ou o nascimento de Vênus de Sandro Botticelli, estabelece uma conexão visual entre a arte e a filosofia. A alusão a Deus e à religião por meio dessas imagens serve como uma expressão visual das ideias e conceitos que serão minuciosamente explorados ao longo da narrativa.

Essas escolhas de figuras clássicas podem ser interpretadas como uma maneira de enfatizar a relação intrínseca entre o homem e a divindade, explorando como o ser humano cria suas representações de Deus ao longo da história. Isso reflete os temas centrais da obra, que versam sobre a superação humana e como suas criações, incluindo suas concepções de Deus, têm o potencial de evoluir para algo maior do que o próprio homem. A ideia de que as criações humanas, inclusive suas concepções de Deus, podem transcender a própria humanidade é um tema fundamental.

Na segunda parte, revela-se uma maior diversidade no enquadramento. Essa variabilidade surge da introdução de novos cenários e personagens, oferecendo à editora a oportunidade de explorar distintas perspectivas visuais. A renovação da ambientação e a inclusão de novos elementos proporcionam uma ampla gama de possibilidades de enquadramento, enriquecendo a narrativa visual. Essa diversidade também se manifesta nos balões de diálogo, onde há uma predominância de balões de fala, balões duplos e balões de grito. Essa escolha sugere uma multiplicidade de interações verbais ao longo do capítulo, indicando uma rica diversidade de expressões e diálogos que contribuem para a complexidade da narrativa e para a caracterização dos personagens.

No terceiro capítulo, são introduzidas sarjetas com coloração preta, que aparecem nas cenas em que Alex se fantasia de palhaço e comete assassinatos. Embora essa modificação ocorra pontualmente, essa escolha estilística fortalece o tom sombrio e violento que a narrativa vem ganhando, ressaltando a natureza perturbadora desses eventos. Essa técnica visual pode impactar significativamente a experiência do leitor, intensificando a atmosfera de violência na obra. Além disso, a sarjeta aparece inclinada nessas cenas, talvez representando visualmente o descontrole dos atos cometidos por Alex.

Outra mudança relevante é a presença significativa de páginas contemplativas. Não nos referimos apenas a quadros sem diálogos, mas a páginas inteiras com foco em paisagens ou nos personagens, muitas vezes em momentos de reflexão sobre o enredo da obra. Essas páginas contemplativas desempenham um papel crucial na construção atmosférica da história, permitindo que os leitores absorvam visualmente o ambiente e os sentimentos dos personagens, proporcionando momentos de pausa e reflexão em meio à trama dinâmica. Essa técnica contribui para a profundidade emocional da narrativa, oferecendo uma experiência mais rica aos leitores.

Outro ponto importante a se destacar sobre os capítulos é a interpretação e a tradução do conceito de “Super-Homem” para o mangá. O professor Antonio Edmilson

Paschoal [2007] levanta a questão das várias traduções possíveis para o termo “Übermensch” de Nietzsche, enfatizando que a língua portuguesa não possui uma tradução definitiva.

Mário da Silva, tradutor do Zaratustra, utiliza a expressão “super-homem” para Übermensch, seguindo uma convenção já estabelecida, enquanto Rubens Torres Filho prefere a expressão “além-do-homem”. Paschoal destaca que, para Nietzsche, o conceito de “Übermensch” trata-se de superação, não apenas de superioridade. Essa ideia de superação é apresentada já na introdução do mangá. Portanto, é essencial observar como o mangá aborda e interpreta esse conceito-chave de Nietzsche, uma vez que a escolha do termo “Super-Homem” pode influenciar a compreensão do leitor em relação ao verdadeiro significado de “Übermensch.”

O mangá inicia com a impactante frase “Deus está morto”, explorando, através do narrador que personifica Nietzsche, a ideia de que Deus, inicialmente concebido pela humanidade, transformou-se ao longo do tempo em um objeto de fé. Esse processo ocorreu à medida que os seres humanos, diante das incertezas e dúvidas da vida, buscaram refúgio na divindade. O narrador sustenta que Deus, o diabo e até mesmo o inferno são construções humanas.

No entanto, a frase “Deus está morto” está presente na obra de Nietzsche dentro do livro “A Gaia Ciência” (1882), no aforismo 125, onde um homem louco proclama a morte de Deus, questionando as implicações profundas dessa declaração para a humanidade. Nietzsche não celebra a morte de Deus, mas aponta as responsabilidades que essa “morte” acarretava, sugerindo que os humanos precisam encontrar um novo fundamento para seus valores e significados na vida.

A análise de que Deus foi uma criação humana, como apresentada no mangá, pode ser vista como uma simplificação do conceito nietzschiano. Na obra de Nietzsche, a “morte de Deus” implica uma crise de valores e a necessidade de reavaliar a própria existência. O narrador do mangá descreve como a morte de Deus foi percebida no século XIX, levando as pessoas a buscarem novas formas de ver o mundo e lidar com suas dúvidas.

Por fim, Zaratustra é retratado, como uma figura que emerge como uma resposta à ausência de Deus, incentivando os seres humanos a olharem para si mesmos em busca de superação. A morte de Deus, segundo a interpretação do mangá, é apresentada como uma

transformação inevitável, resultante da criação humana da divindade e da busca contínua por sentido e propósito.

Na segunda parte, intitulada “Camelo”, o mangá representa a primeira das “Três Metamorfoses” discutidas anteriormente, simbolizando uma transformação na jornada do indivíduo em direção à sua própria liberdade e autenticidade. Cada metamorfose é associada a um animal que representa um estágio no desenvolvimento da vontade e da liberdade. A ideia do camelo sugere que, nessa fase, o indivíduo carrega um grande peso nas costas, simbolizando a aceitação dos valores e normas da sociedade e da cultura.

Nesse estágio, a liberdade é vista como obedecer às regras externas e seguir o que a sociedade determina como certo ou errado. O camelo aceita o fardo das convenções morais e sociais sem questionar, explorando a dinâmica de poder e a hierarquia de valores, centrando-se na relação entre os irmãos, Alex e Zaratustra. Essa fase do camelo coincide com uma marcante mudança de cenário em comparação com o primeiro capítulo. O foco deixa de ser o ambiente de referências a imagens clássicas para se concentrar no ambiente da igreja. Esse novo cenário abrange a capela, onde eventos cruciais se desenrolam, assim como a casa onde Zaratustra e sua família residem. A igreja desempenha um papel central na trama, pois a narrativa se desenvolve em torno das atividades religiosas e do evangelho pregado pela família.

Além desse ambiente eclesástico, somos conduzidos a explorar a cidade onde a família de Zaratustra propaga o evangelho de Cristo. O capítulo apresenta a cidade quanto a sua parte mais pobre, possivelmente representando diferentes facetas da vida e da sociedade. A cidade, especialmente sua parte mais desfavorecida, serve como cenário para as pregações da família, contextualizando a narrativa dentro de um ambiente urbano dinâmico e multifacetado. Essa mudança de cenário sugere uma evolução na trama, proporcionando novos elementos e desafios para os personagens. O contraste entre os ambientes de imagens clássicas e a atmosfera religiosa da igreja para a vida urbana e social na cidade enriquece a narrativa, adicionando complexidade e profundidade à história.

No terceiro capítulo, intitulado “Leão,” representando a segunda das três metamorfoses do espírito, o Leão busca a liberdade ao recusar-se a aceitar valores que não lhe são intrínsecos. Quando a cultura diz “faça assim”, o Leão responde “Não”. Diante da sociedade que ordena “Tu Deves!”, o Leão retruca, “Não devo!” Essa recusa é o primeiro passo, criando espaço, descolamento e uma margem de manobra.

A obra nesse momento passa por mudanças significativas. Inicialmente, há um salto temporal de aproximadamente 10 anos, evidenciado pelo envelhecimento dos personagens Zaratustra e Alex, agora retratados como jovens adultos. A ambientação também se transforma, com toda a narrativa ocorrendo durante a noite na cidade, conferindo à obra uma atmosfera mais sombria e adulta. Embora a igreja ainda desempenhe um papel na história, o foco agora se volta para Alex, que assume o papel de pregador religioso. Os pais de Zaratustra permanecem presentes, mas sua importância na trama diminui, abrindo espaço para a introdução de outros elementos narrativos. Zaratustra adota uma perspectiva mais pessimista em relação à igreja e àqueles que a frequentam. Ele se torna um personagem em conflito, enfrentando diversos grupos da sociedade, como um mendigo, um escritor e um pregador. Cada confronto representa uma batalha de ideias e valores, à medida que Zaratustra questiona as normas e convenções impostas.

Esse estágio da narrativa evoca o conceito do “Leão,” uma metáfora que Nietzsche usou para descrever a fase de rebelião contra as convenções estabelecidas. O Leão simboliza a força da negação, recusando-se a aceitar restrições e buscando liberdade e independência para criar seus próprios valores e significados. Essa fase é crucial no desenvolvimento de Zaratustra e na evolução da trama. A mudança para uma ambientação noturna intensifica a atmosfera, tornando-a mais sombria e adulta, refletindo as transformações temáticas e emocionais dos personagens.

Os outros conceitos apresentados ao longo da obra, como a morte de Deus, as três metamorfoses e o super-homem, também são interpretados dentro do universo fictício, proporcionando diferentes perspectivas e conclusões propostas por Nietzsche. Ao longo da história, é explicado o conceito do Eterno Retorno, e a reação dos personagens ao aceitarem a ideia de reviverem suas vidas, ilustra a peculiar interpretação desses conceitos no contexto da narrativa do mangá.

É importante reafirmar que o conceito de Eterno Retorno que é apresentado nessa obra carece de completude e foca apenas na ideia do cíclico sem fazer o vínculo com a vontade de potência e apresentar as hipóteses cosmológicas, metafísicas ou psicológicas. É verdade que essa por si só é uma tarefa praticamente impossível de se fazer apenas nesse mangá, por isso se torna necessário que eu apresente alguns autores que trabalharam com o conceito do Eterno Retorno.

No aforismo “O mais pesado dos pesos” de A Gaia Ciência, Nietzsche apresenta a ideia do Eterno Retorno como um desafio à aceitação da vida em sua totalidade. A obra de

Nietzsche enfatiza que, para superar o niilismo, é necessário afirmar a vida, incluindo todos os seus aspectos, e isso é ilustrado no mangá através da figura de Salomé. Juliano Neves, em “O Eterno Retorno Hoje”, destaca que a ideia de um tempo cíclico não foi criada por Nietzsche, mas a importância que ela exerce na obra dele é uma condição para a superação do niilismo. Rubira [2010], no livro “Do Eterno Retorno do Mesmo à Transvaloração de Todos os Valores”, interpreta que o Eterno Retorno é a condição necessária para a transvaloração de todos os valores. Segundo essa perspectiva, o aforismo “O mais pesado dos pesos” de *A Gaia Ciência* tem um duplo sentido: representa o fardo insuportável para aqueles ressentidos e fracos que não conseguem lidar com a vida e sua repetição eterna; ao mesmo tempo, para o homem afirmador que aprova a vida em sua totalidade, o Eterno Retorno do mesmo se torna a condição para criar novos valores.

Rubira [2010] sugere que o Eterno Retorno do mesmo em Nietzsche também pode ser pensado como uma cosmologia. Dessa forma, essa interpretação abrange tanto a dimensão moral, relacionada à criação de valores, quanto uma compreensão mais ampla do cosmos e da existência. No artigo “Nietzsche e o Eterno Retorno”, Rogério Miranda de Almeida [2015] apresenta três autores—Walter Kaufmann, Martin Heidegger e Gilles Deleuze—que fazem suas interpretações do Eterno Retorno vinculado ao conceito de vontade de potência.

Walter Kaufmann [1986] destaca a vontade de potência como crucial na filosofia de Nietzsche, atingindo seu ápice na abordagem do além-do-homem e do eterno Retorno. Embora Kaufmann concorde com Nietzsche sobre o eterno retorno ser “a mais científica de todas as hipóteses possíveis”, ele reconhece a falta de provas concretas, indicando que as evidências estão nas notas póstumas de Nietzsche. Martin Heidegger oferece uma leitura mais complexa e metafísica de Nietzsche. Ele vê o Eterno Retorno e a vontade de potência como interligados de forma necessária. Para Heidegger, Nietzsche é o último metafísico ocidental, destinado a pensar o Ser como repetição. Ele argumenta que Nietzsche foi obrigado a contemplar o eterno retorno antes da vontade de potência. Gilles Deleuze [1976], em “Nietzsche e a Filosofia”, interpreta o Eterno Retorno como uma doutrina física e “ontologia seletiva”. Ele destaca a relação entre forças ativas e reativas como central na obra de Nietzsche, integrando o Eterno Retorno no desdobramento do niilismo. Para Deleuze [1976], o Eterno Retorno representa a repetição da diferença, uma mudança fundamental na compreensão da existência.

Logo após a conclusão do tema do Eterno Retorno, o pai de Zaratustra declara a morte de Deus. Seu monólogo reflete sobre a perda de fé, desencadeando uma crise existencial e moral. Zaratustra, por sua vez, realiza seu próprio monólogo sobre a morte de Deus, uma “morte” que vai além da entidade divina, abrangendo a renúncia aos valores, moralidades e crenças tradicionais. Essa “morte” provoca uma crise que exige uma reavaliação profunda e a criação de novos valores. Nesse momento, Nietzsche desafia a sociedade a encontrar significado e moralidade após o declínio da crença em Deus, questionando a validade da moral tradicional derivada da religião. Notavelmente, esse discurso ecoa a narrativa inicial da obra, criando um paralelo que reforça a ideia do eterno retorno discutida anteriormente. Essa simetria destaca a ciclicidade da existência, sugerindo que, mesmo em meio à transformação e à crise, certos temas e ideias podem retornar, formando um ciclo contínuo na jornada humana.

A simetria nos discursos, agora com o tema do super-homem ao final da obra, estabelece uma continuidade no pensamento de Nietzsche em relação à “morte de Deus”. Embora o discurso final não seja uma repetição das páginas iniciais, mantém o mesmo teor de pensamento. A principal alteração é a ênfase direta no super-homem, que, no início, representava a superação do homem, sem incorrer em erro, e a ausência de menção ao Leão. Falar sobre o Leão é falar sobre as três metamorfoses. Essas metamorfoses representam estágios no desenvolvimento espiritual, refletindo a transformação da vontade e da consciência, fundamentais para alcançar o super-homem. Embora o mangá não aborde diretamente as três metamorfoses, duas delas são referenciadas nos títulos dos capítulos, “Camelo” e “Leão”, desenvolvidos em seus capítulos correspondentes. O Camelo é forte e capaz de suportar o peso das normas e crenças sociais, mesmo que isso restrinja sua liberdade. O indivíduo neste estágio aceita as tradições e normas culturais sem questionar, sendo representado por Alex. Já o Leão, representado por Zaratustra jovem, simboliza a negação e a rebelião contra valores estabelecidos, buscando a liberdade para criar seus próprios valores.

Por fim, a criança, que é o último estágio, é um ser que transcendeu as influências externas e vive de acordo com sua própria vontade, criando seus próprios significados e valores. Acreditamos que a obra não fale abertamente da criança pois essa transcendência é algo que as pessoas têm que perseguir por si mesmas e não esperar uma resposta dos outros. O mesmo vale para o além-do-homem, ou super-homem, que é o mestre de si mesmo. O super-homem compreende o verdadeiro significado do eterno retorno: a

repetição da diferença. Domina as forças reativas, estabelecendo uma hierarquia onde as forças criativas são mais poderosas que as preservadoras. Essa visão representa uma mudança fundamental na compreensão da existência, superando as limitações impostas por valores reativos.

Referências

- ALMEIDA, R. M. de. (2015). **Nietzsche e o eterno retorno**. *Reflexão*, 28(83/84). Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/reflexao/article/view/3210>
- BAKHTIN, M. M. **Estética da Criação Verbal**. 5. ed., Martins Fontes, 2010.
- BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. - 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- CASTRO JUNIOR, A. **Zaratustra em mangá: análise dos processos de adaptação do texto filosófico e reflexões para o ensino**. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Ensino). Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, p. 118, 2023.
- DELEUZE, G. **“Nietzsche e a Filosofia”**. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976. 170 p.
- ECO, U. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. 1 ed. Rio de Janeiro:
- HÜBNER, L.; Wink, G. W. (2019). **A tradução de histórias em quadrinhos: teoria e prática pelo exemplo de dois romances gráficos brasileiros vertidos para o alemão**. *Santa Barbara Portuguese Studies*, 3, 1-38. Disponível em: https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/02_Lea_Georg.pdf
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- INDEPENDENT. **A revolutionary reworking for Marx's 'Kapital'** <https://www.independent.co.uk/news/world/asia/a-revolutionary-reworking-for-marx-s-kapital-1026331.html>
- KAUFMANN, Walter. **Nietzsche: philosopher, psychologist, antichrist**. 3 ed. New York: Vintage Books Edition, 1986.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. 2. ed. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- NIETZSCHE, F. **Assim Falou Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém**. 15ª ed. Trad. de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PASCHOAL, A. E. **A palavra Übermensch nos escritos de Nietzsche**. *Cadernos Nietzsche*, v. 23, p. 105-121, 2007.
- PAZ, O. **Convergências: ensaios sobre Arte e Literatura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. Record, 2007.

RUBIRA, L. **Nietzsche: do eterno retorno do mesmo à transvaloração de todos os valores**. São Paulo: Discurso Editorial/Editora Barcarolla, 2010.

SANDERS, J. **Adaptation and Appropriation**. New York: Routledge, 2006.

SELIGMANN-SILVA, M. 1998. **Introdução/Intradição. Mimesis, tradução, Enárgeia e a Tradição da ut pictura poesis**. In: G.E. Lessing. Laocoonte. Ou sobre as Fronteiras da Poesia e da Pintura. Tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura: 7-72.

STAM, R. **teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade** Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, núm. 51, julho-diciembre, 2008, pp. 19-53 Universidade Federal de Santa Catarina Florianópolis, Brasil <https://www.redalyc.org/pdf/4783/478348689002.pdf>

THE JAPAN TIMES. **'Das Kapital' comic has mass appeal**. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/news/2008/12/24/national/das-kapital-comic-has-mass-appeal/>

THE TELEGRAPH. **Das Kapital turned into a manga comic**. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/japan/3475913/Das-Kapital-turned-into-a-manga-comic.html>

VENUTI, L. **The Translator's Invisibility**. London: Routledge, 1995.

VINAY, J. P.; DARBELNET, J (1958). **A methodology for translation**. In: VENUTI, L. (ed.). The Translation Studies Reader. 2. ed. New York: Routledge, 2004.



PROTESTO SILENCIOSO: NÃO-VIOLÊNCIA NA OBRA DE NIIMI NANKICHI

Camila Guilherme da Silva Eleuterio (USP)

Introdução

Niimi Nankichi, escritor de prosa e poesia que viveu no início do século XX no Japão, nos legou uma literatura infantojuvenil rigorosamente bela e pungentemente carinhosa. Oitenta e um anos após a sua morte, convidamos os leitores a investigarem conosco as estratégias que ele adotou em defesa das crianças e dos mais fracos e as críticas que fez à sociedade de sua época.

Esse artigo pretende analisar três obras infantojuvenis de Nankichi em que é possível observar um protesto silencioso contra a superestrutura de dominação vigente de sua época e também como uma demonstração de como seria uma sociedade pautada na parceria, autenticidade e compaixão.

O método é o de análise qualitativa dos textos. Quanto à leitura política de sua obra, nos respaldaremos no trabalho de Neide Hissae Nagae e Wataru Kikuchi. Para fins de contextualização do momento político-histórico do Japão do período do autor e sobre como escritores de esquerda se valeram de narrativas cotidianas para afirmarem sua resistência ao estado fascista vigente utilizamos Nagae (2006).

Como suporte da correlação da obra e pensamento de Nankichi à não-violência, recorre-se à Comunicação Não-Violenta na perspectiva de Rosenberg (2006) e Barter (2023).

Biografia de Niimi Nankichi

As maioria das informações a seguir são baseadas na biografia *Niimi Nankichi: Ai to Kanashimi no Egaita Dôwa Sakka* ["Niimi Nankichi: o autor das histórias infantojuvenis que retratam amor e tristeza"] de Tani Etsuko de 2015, no texto *Niimi Nankichi no Hito to Sakubin* ["Niimi Nankichi: a pessoa e sua obra"] no livro *Niimi Nankichi Dôwa*



Daizenshūzenshū ["Contos Completos de Niimi Nankichi"], nos três volumes de diários de Nankichi de suas obras completas, no conteúdo disponível no site do Niimi Nankichi Kinenkan ["Memorial Museu Niimi Nankichi"], entre outros.

Niimi Nankichi [新美南吉] (1913-1943), nascido Watanabe Shōhachi [渡邊 正八], foi um escritor e professor japonês cujo público-alvo principal foi o infantojuvenil. Ele escreveu contos, fábulas, novelas, poemas, rimas infantis, peças teatrais, ensaios, diários, cartas e traduções, totalizando mais de 1.500 obras.

Nankichi viveu atravessado por questões urgentes de sua época como guerras, instabilidade econômica e política e modernização/ocidentalização do Japão.

No âmbito pessoal, é notória a morte de sua mãe quando ele tinha 4 anos e a adoção à qual foi forçado aos 8 anos. Na juventude, debateu-se com a culpa por ser um intelectual de saúde frágil numa família camponesa pobre. A sua condição social o marcou negativamente em ocasiões como no seu primeiro namoro, do qual acabou abrindo mão em prol do bem-estar da moça que amava. Assim, percebe-se a constância de eventos tristes o que talvez o tenha levado a investigar a tristeza e a tragédia com mais apuro, seja através de leituras como do filósofo existencialista russo Shestov, seja através de seus próprios trabalhos como o poema *Tsukareta Shōnen no Tabi* ["A viagem do menino cansado"] e *Nakama Hazure* ["Excluído da turma"], entre outros.

As tristezas decerto impactaram a sua psiquê e desembocaram em seus textos. Entretanto, é notório em suas obras o amor como ação em relação a outras pessoas e seres. Através suas extensas descrições de paisagens, fauna, flora, costumes, personagens comuns e seus encontros é possível sentir o afeto que ele tinha pela vida e por estar em comunidade.

Carreira literária

Em 1931 a revista *Akai Tori* voltou a ser publicada após um hiato devido a dificuldades financeiras em decorrência do Grande Terremoto de Kantô ocorrido em 1923. Logo no número 1 desse retorno da revista, Nankichi teve a sua obra 窓 *Madō* ["Janela"], uma rima infantil, publicada, dando início a uma série de colaborações entre eles.

Ali publicou também os contos *Shōbō to Kuro* ["Shōbō e Kuro"], *Gongitsune* ["O raposinho Gon"], *Nora Inu* ["Cachorro Vira-lata"], e outros e diversos poemas, obtendo reconhecimento dos editores Suzuki Miekichi e Kitahara Hakushū. Este último se tornou o seu mentor na área de poesia. Através deles, teve a oportunidade de conhecer outros escritores de literatura infantojuvenil como o poeta Tatsumi Seika, que se tornou um

amigo, conselheiro e principal editor de sua obra.

Ingressa no curso de Literatura da Escola de Línguas Estrangeiras de Tóquio em 1932, mudando-se para essa cidade. Ali, participou de reuniões com outros intelectuais, sendo um deles o Grupo de Apreciadores da Obra de Miyazawa Kenji. Além disso, entrou em contato com a literatura proletária e outras formas de arte que fervilhavam na capital como cinema, música e belas artes ocidental, impactando-o e levando-o a repensar a sua própria pesquisa artística na literatura, arriscando experimentações.

Em Tóquio, ambicionava obter sucesso como escritor, porém, a fragilidade de sua saúde interrompeu esse plano, levando-o a voltar para a terra natal. Ali enfrenta o desemprego e a doença com tal intensidade que chega a cogitar suicídio. Sua estabilidade financeira viria com o emprego fixo de professor em uma escola para moças em 1938. Ao longo da carreira conseguiu publicar vários contos e poemas em revistas especializadas, porém seu reconhecimento financeiro só começou a chegar em 1941, quando uma editora o procurou para que escrevesse a biografia do monge e poeta Ryôkan, e depois em 1942 quando é publicado o livro *Ojiisan no Ranpu* ["A lamparina do vovô"], uma coleção dos seus contos infantojuvenis.

Todavia, nessa época os conflitos armados nos quais o Japão se envolvia aumentavam, impondo o racionamento de diversos itens, entre eles papel, ao povo. A doutrinação imperialista adentrou mais profundamente nas escolas e militares faziam visitas para verificar se os professores não estavam subvertendo os alunos. Essa atmosfera de pressão social intensa levou Nankichi a pensar menos em política e mais em escrever e incentivar as suas alunas ao mesmo.

A primeira vez em que Nankichi tossiu sangue foi em 1936, e ele nunca se recuperou totalmente, voltando a piorar em 1941, de tal maneira que ele escreveu o seu testamento. Ele se dedicou a escrever o maior número possível de obras antes de sua morte por tuberculose em 1943.

O maior reconhecimento só chegou mesmo depois da sua morte, a partir dos esforços de Tatsumi Seika para publicá-lo.

Contexto sócio-histórico-político: Práticas governamentais de ocidentalização e de homogeneização identitária

Nankichi viveu em uma época de mudanças rápidas e intensas em todos os âmbitos devido ao projeto governamental japonês de modernização e expansionismo militar

iniciado em 1868 (Período Meiji) e que continuou vigente com as duas sucessões imperiais, sendo uma em 1912 (Período Taishô) e a outra em 1926 (Período Shôwa).

O motivo desse projeto governamental foi o Japão ter observado o que os governos dos EUA e de potências europeias estavam fazendo com os povos que tinham menos recursos de defesa. Com a chegada do estadunidense Comodoro Perry em 1853 forçando o governo japonês a abrir os seus portos para estrangeiros, o medo da colonização se intensificou e uma maratona para colocar o Japão no rol dos países de primeiro mundo foi imposta ao povo.

Essa maratona incluía introduzir tudo o que a elite intelectual japonesa considerava característico de países civilizados, como colonização, o sistema industrial, uma constituição, apreciar e produzir belas artes e a música ocidental, passando pela adoção de vestimentas ocidentais e consumo de carne vermelha e laticínios até a moralidade cristã, levando à proibição do sistema de reconhecimento legal de amantes, o que denota o caráter poligâmico dos homens japoneses até então (Nagae, 2006; Kitaoji, 2020).

Os pensadores e governantes japoneses instauraram medidas de homogeneização da cultura em prol de uma identidade única, encabeçando um movimento para determinar o que era tipicamente japonês. Dentre essas medidas estão as ações que fizeram contra a minoria étnica Ainu, hoje considerados indígenas japoneses.

Em suma, o Japão Imperial se abriu para a influência ocidental ao mesmo tempo reforçando, re-imaginando e mistificando a "japonicidade".

A exploração da criança

Neste novo cenário pós-feudalismo, a figura da criança ganhou protagonismo, passando a ser "cultivada" pelo governo e pela elite intelectual. Fabricar jovens competentes física e intelectualmente, mas obedientes, tornou-se uma prioridade.

Segundo Wataru Kikuchi, em sua tese *Relações Hierárquicas do Japão Contemporâneo: um estudo da consciência de hierarquia na sociedade japonesa* (2012), para auxiliar na realização do projeto de nação moderna, patriota, e primeiro-mundista japonês, o governo entendeu a importância de se investir nos jovens, instituindo um sistema educacional para todas as crianças, independentemente de sua classe, em 1872. Porém, os pais e cuidadores camponeses pobres das crianças frequentemente não permitiam que as crianças fossem às escolas devido à falta de mão-de-obra. Autoridades tiveram que fazer uso da força em algumas ocasiões para que os adultos mudassem de ideia. Dezoito anos mais tarde, o

governo reforçou o ideário imperialista nas escolas através da inculcação de preceitos confucionistas como o da família tradicional: as crianças deveriam acatar as ordens e honrar os seus pais e respeitar os irmãos mais velhos "observando a obediência incondicional a eles mesmo que eles fossem abusivos e ainda que fosse necessário sacrificar a própria vida". Nesse modelo, o pai era a figura máxima de autoridade dentro da casa. Esse conceito foi replicado na doutrinação imperialista em que o imperador era o "pai", e o povo seus "filhos" que deveriam abdicar de suas próprias vidas em prol da "família" (nação). A recusa em cooperar era administrada de maneira militarizada com castigos físicos e humilhações.

A descoberta da criança e a literatura infantojuvenil moderna japonesa

Em sua obra *Origins of Modern Japanese Literature* ["Origens da literatura japonesa moderna"], Karatani Kôjin defende que a literatura infantojuvenil japonesa não teria começado com os livros feitos para crianças como os de A literatura infantojuvenil japonesa moderna não teria começado com os livros feitos para crianças como os de Iwaya Sazanami, mas quando ocorre uma ruptura no ideário acerca do que é uma criança e os adultos passam a vê-las como seres diferentes deles, com necessidades específicas e subjetividade. Em sua visão, o livro *Akai Fune* ["Navio vermelho"] de autoria de Ogawa Mimei publicado em 1911 é a que pode ser considerada a primeira obra infantil realmente moderna, pois, na crença do próprio Mimei, é uma literatura voltada ao "coração" da criança (Karatani, 1993, p. 114-120).

Todavia, precisamos também observar que a literatura infantojuvenil japonesa moderna pôde prosperar devido a fatores mais factuais como a alta taxa de alfabetizados, os avanços de impressão e o desenvolvimento do capitalismo. Muitas revistas literárias voltadas às crianças começaram a surgir, destacando-se *Ryôyû* ["Bom Amigo"] editada por Hamada Hirosuke em 1916 e *Akai Tori* ["Pássaro Vermelho"] editada por Suzuki Miekichi a partir de 1918.

A revista *Akai Tori* tinha a proposta de proporcionar às crianças literatura de qualidade. Para isso, Suzuki Miekichi, que era um escritor mentorado por Natsume Sôseki, chamou grandes nomes da literatura como Kitahara Hakushû, Akutagawa Ryûnosuke e mesmo Ogawa Mimei para publicarem. Kitahara tornou-se responsável pelos poemas e dôyô ["rimas infantis"], enquanto Suzuki ficou com a parte da prosa - o que foi chamado de *dôwa* ["histórias infantis"]. Outro diferencial da revista era que ela era aberta à participação das crianças, convidando-as a contribuírem com os seus trabalhos literários.

Esses trabalhos eram selecionados e publicados com críticas construtivas dos editores. Essa revista tornou-se a favorita de futuros escritores como Niimi Nankichi e Miyazawa Kenji (Tonozuka, 2015).

Tipos de textos infantis japoneses

Dôwa 童話: história infantil. Neologismo atribuído a Mimei, denota a literatura moderna japonesa influenciada por Hans Christian Andersen, os irmãos Grimm, escolas literárias como Romantismo e Realismo e pela literatura folclórica japonesa *mukashi banashi* ["histórias de muito tempo atrás"].

Yômendôwa 幼年童話: literalmente: "história infantojuvenil para crianças pequenas". Supomos que a criança seria considerada pequena até 7 ou 8 anos, quando começa a ganhar autonomia de leitura, já dominando os sistemas de escrita fonética hiragana e katakana e alguns ideogramas. Segundo o dicionário online Goo, "osanai" 幼い é o período em que a criança ainda necessita de proteção, até cerca de 8 anos de idade.

Apresentação dos contos a serem analisados

***Dendenmushi no kanashimi* ["A tristeza do caracol"]**

Dendenmushi no kanashimi é uma história curta de meia página que Nankichi escreveu em 1935, aos 22 anos. Ela é do tipo *yômendôwa* 幼年童話 e está escrita totalmente em *katakana* (um dos sistemas fonéticos da língua japonesa que contém 46 caracteres) e há espaçamento entre as palavras, algo diferente do usual na língua japonesa escrita, que utiliza uma combinação dos sistemas de escrita fonética *hiragana* e *katakana* com ideogramas. Não há registros nos diários de Nankichi a respeito dessa obra.

Um dia, certo caracol se deu conta de que a sua conchinha estava cheia de tristeza. Ao perceber isso, sentiu que não conseguiria mais viver. Ele vai à casa de um amigo caracol para contar o ocorrido e pedir apoio, mas o amigo apenas responde que ele também tem tristeza. O caracol visita seus amigos sucessivamente em busca de alguém que realmente ouvisse, mas no final acaba se conformando de que ele deve suportar a sua tristeza porque todos os outros suportam as suas: Tinha um caracol.

Um dia, esse caracol percebeu uma coisa horrível.

"Eu, até agora, existi sem pensar, mas dentro da concha que tenho nas costas está cheio, cheio de tristeza."

O que se pode fazer com essa tristeza?

O caracol foi à casa de um amigo caracol. Ele disse ao seu amigo:

— Eu não posso mais viver. O amigo caracol perguntou:

— O que aconteceu?

O primeiro caracol falou:

— Eu sou um tipo de bicho bem infeliz, não sou? Dentro da concha que tenho nas costas está cheio, cheio de tristeza.

Com isto, o amigo caracol disse:

— Não é só você. Nas minhas costas também tem bastante tristeza.

“Então não tem jeito”, pensou o primeiro caracol, e partiu para a casa de outro amigo. (...)

O caracol visitou pacientemente seus amigos, mas todos eles lhe falaram o mesmo.

Depois de tudo isso, o primeiro caracol percebeu uma coisa.

'Tristeza é algo que todo mundo tem. Não sou só eu. Eu tenho que aguentar a minha tristeza'.

Então, esse caracol parou de se lamentar." [Niimi, 1989, p. 319] [Tradução nossa]

***Ichimai no hagaki* [Um cartão-postal]**

Obra obscura de Nankichi, mas que ganhou notoriedade em 2022 devido a uma exposição a seu respeito e à relação dele com a literatura proletária

O manuscrito tem sete folhas e é datado de 02 de maio de 1934. Nankichi não deixou anotações a respeito desse texto.

Para esta análise utilizamos o texto com modernização ortográfica e de duas páginas e meia presente em *Niimi Nankichi Dôwa Taizen* [Contos Infantojuvenis Completos de Niimi Nankichi] publicado em 1989 pela editora Kodansha.

Uma menina chamada Ishikawa Michiko está em sua casa confortável em Tóquio. Seu quarto tem cama e outros objetos ocidentais. Ela escreve um cartão-postal para uma amiga chamada Tomi que mora em Kanie, Hokkaidô (ilha ao norte do Japão próxima à Sibéria pouco habitada e cuja temperatura pode chegar a -50 graus) agradecendo pelas maçãs e o posta nos correios.

À noite, questiona a mãe se a correspondência realmente chegaria, pois Hokkaidô é longe. A mãe diz que é claro que isso aconteceria, pois os correios entregam até em Londres, Paris, por que não entregariam em Hokkaidô?

O narrador quebra a quarta parede e se dirige ao leitor perguntando "será que esse

cartão-postal foi entregue?" e, então, explica todos os estágios pelos quais o cartão passou até chegar à agência de correios da vila △△ e ser entregue nas mãos de um carteiro junto de outras correspondências.

"Esse carteiro veste um grande sobretudo, calça botas grandes e tem uma bolsa grande dependurada; por isso, parece um adulto, mas, na verdade, é um menino que acabou de sair da escola fundamental. Por que será que o menino está usando sobretudo e botas de adulto? O seu pai ficou doente faz um mês e não pode sair para fazer as entregas, assim ele virou carteiro em seu lugar." [Niimi, 1989, p. 9] [Tradução nossa]

Ele sai para fazer as entregas no inverno, pisando com dificuldade na neve acumulada. Quando luzes começaram a brilhar através das janelas das casas, o jovem já havia entregado tudo, restando apenas o cartão-postal, que deveria ser levado até o bosque Kanie (ou vila Kanie, os dois termos são utilizados).

Para cumprir essa tarefa, é necessário atravessar uma montanha, porém ele não quer fazer isso, devido ao aumento da intensidade da neve e do vento e também porque quando ele estiver voltando já será noite. Porém, cumprir com as entregas é o seu dever. "Quando ele subia a trilha estreita por entre os larícios, pisando firmemente e com cuidado, *raichó* ["lagópodes-brancos"] se assustaram com os seus passos e levantaram um vôo branco." [Niimi, 1989, p. 10] [Tradução nossa].

Atravessando a montanha, ele acaba escorregando e quebra a perna. Embora grite por socorro, ninguém aparece. Um floco de neve pousa em seu ombro e lhe questiona o motivo de ter se submetido a isso, mas o menino não consegue elaborar um motivo e apenas responde: "é a minha incumbência". O floco de neve mais uma vez contesta: quer saber se o que está escrito no cartão-postal é importante. O jovem responde que não sabe. No dia seguinte, um grupo de busca encontra o menino morto, porém o cartão-postal está a salvo.

O cartão diz o seguinte:

"Otomi-chan,

Como você está passando?

Estou muito grata pela remessa recente de maçãs.

A primavera já está chegando, não é mesmo?" [Niimi, 1989, p. 11] [Tradução nossa]

Gon, o raposinho

“Essa é uma história que ouvi de um velhinho da nossa vila chamado Mohei quando eu era pequeno.

Há muito tempo, dizem que perto da nossa vila tinha um lugar chamado Nakayama com um pequeno castelo onde residia o Lorde Nakayama, um senhor feudal.

Na montanha um pouco afastada desse lugar de nome Nakayama, vivia Gon, um filhote de raposa solitário que morava em uma toca cavada por ele próprio no meio da floresta densamente coberta de samambaias. E fosse de dia, fosse de noite, Gon ia até a vila perto dali e só fazia travessuras. Entrava nas plantações e arrancava as batatas deixando-as esparramadas, botava fogo nas cascas de colza postas para secar, arrancava as pimentas penduradas nos fundos das casas dos agricultores e outras coisas mais” [Niimi, 2023, p. 88] [Tradução nossa]

Assim começa o conto Gon, o raposinho. A partir dessa descrição, podemos já apreender a presença do pensamento mágico no trecho que diz que a raposa botava fogo nas cascas de colza. No decorrer do texto, Gon é descrito fazendo algumas coisas humanas como colher cogumelos e castanhas com as mãos.

Gon, um dia, resolve aprontar uma travessura com Hyôjû, um camponês vizinho, quando o vê pescando no rio. Quando Hyôjû se afasta, Gon vai até o cesto onde ele tinha guardado os peixes e enguia que pescou e os joga de volta no rio. Hyôjû percebe o que Gon está fazendo quando este está com uma enguia enrolada no pescoço. Hyôjû começa a gritar e a correr atrás de Gon, que foge com a enguia enrolada no pescoço. Alguns dias depois, Gon vê que está acontecendo um funeral na vila. Fica triste ao perceber que é o funeral da mãe de Hyôjû. Imagina que a mãe de Hyôjû estava doente e morreu porque não comeu enguia (enguia era considerado um bom alimento para doentes). Arrependido do que fez, Gon decide ajudar o camponês, pois “Hyôjyû é solitário igual a mim.” Ele tenta ajudar primeiramente deixando para Hyôjyû algumas sardinhas que ele rouba do vendedor de sardinhas. Porém, depois ele percebe que o vendedor bateu em Hyôjyû por causa disso. Então, Gon tem a ideia de lhe levar castanhas e cogumelos da montanha, sem que ele saiba.

Hyôjû consulta um amigo sobre os misteriosos presentes e ele lhe diz que deve ser uma obra divina, que os deuses deviam estar com pena dele por ter ficado órfão. Gon ouviu essa conversa e fica revoltado, pois queria ser reconhecido pelo que estava fazendo.

No dia seguinte, Gon leva a comida como de costume, mas Hyôjû o vê saindo de casa e atira nele. Ele olha para dentro de casa e vê as castanhas deixadas. Vejamos a cena

nas palavras de Nankichi:

“Nisso, Hyōjyū levantou o rosto por acaso. *Não foi uma raposa que entrou em casa agora? Aquele miserável do Gon atrevido que roubou a enguia veio fazer travessura de novo.*

“Certo!”

Hyōjyū se levantou, pegou o arcabuz da parede do galpão e o carregou de pólvora.

Então, se aproximou sem fazer barulho e BAM! atirou em Gon, que estava saindo pela porta. Gon tombou bruscamente. Hyōjyū correu até ele. Quando olhou para dentro da casa, viu as castanhas no chão.

“Oh? Oh!”, Hyōjyū, assustado, olhou para Gon.

“Gon, era você?! Era você que sempre me trazia castanha?!” Gon, de olhos fechados e sem forças, concordou.

Na mesma hora, Hyōjyū largou o arcabuz. Uma fina fumaça azul ainda saía do cano." [Niimi, p. 94]

O final da história, infelizmente é trágico, mas mesmo assim é uma história querida por muitos japoneses. Ela entrou para os livros didáticos japoneses em 1956 e continua neles até hoje.

Niimi Nankichi e a não-violência

Nas obras de Nankichi podemos perceber preocupações em comum com as das pessoas que buscam mudanças sociais que sejam sustentáveis e justas. Pessoas como os ativistas políticos “Mahatma” Mohandas Gandhi e Martin Luther King e os escritores Lev Tolstói, Simone Weil e Percy Shelley, assim como Nankichi, fizeram investigações acerca da empatia, da compreensão mútua e do reconhecimento de uma humanidade essencial entre as partes.

Defendemos que nos contos apresentados Nankichi elaborou não só uma crítica ao cenário sócio-político em que vivia — o que seria o "protesto silencioso" do nosso título —, mas também a fabulação de relações intra-pessoais, interpessoais e sistêmicas voltadas à manutenção e ao cuidado de todas as vidas — fabulações de não-violência.

De acordo com Michael Nagler (2024, p 18), a não violência é mais do que uma tática, é a negação da narrativa de materialismo e separação, é não aceitar injustiças mantendo-se aberto para a humanidade que reside naquele que as comete. Essa ideia pode parecer utópica, mas os feitos de Gandhi e Luther King e outros ativistas atestam a sua força. Tradições espirituais milenares como o budismo e o jainismo apontam para a nossa

interdependência e interconexão.

O autor ainda afirma que as novas tendências da ciência têm oferecido comprovação da tradição da sabedoria da milenar da não-violência ao investigar a visão interior, que nos suscita a propor que a não-violência é melhor experienciada quando a buscamos não a partir de estruturas pré-determinadas, mas através do exercício de nossa inteligência racional, emocional, física e espiritual.

O termo “não violência” vem da palavra sânscrita *ahimsa*, porém é considerado uma tradução limitada deste conceito, pois o prefixo de negação no sânscrito tem um sentido mais positivo do que em inglês ou português. Por exemplo, a palavra *abhaya*, se traduzida literalmente, significa “não medo”, porém na verdade ela denota a noção

de coragem. O que melhor define *ahimsa* é “amor em ação” ou “a força liberada quando o desejo de machucar é erradicado” (NAGLER, Michael; VAN HOOK, Stephanie, 2019).

A partir desta base, gostaríamos de seguir para outra camada da não-violência denominada Comunicação Não-Violenta para desenvolvermos as nossas análises. Segundo Dominic Barter (2023), especialista e consultor internacional na área, a Comunicação Não-Violenta é:

"uma pesquisa em ação, iniciada há quase 60 anos pelo Dr. Marshall Rosenberg. Ela promove a competência relacional, a resiliência emocional e a firmeza política necessárias para sustentar parcerias fortes e flexíveis. No caminho ela resgata o poder do diálogo, da sinceridade e da empatia, mesmo perante comportamentos e sistemas sociais desafiantes. E nos apoia a focalizar nossa atenção na inteligência local que persiste nas margens da cultura dominante, e de onde vêm a força e a criatividade para desenvolver novos comportamentos e desenhar novos sistemas sociais alinhados com os valores que temos em comum." [Barter, 2023]

Assim, entendemos que Nankichi tinha preocupações em comum com Rosenberg e Barter, tais como investigações acerca da empatia, da compreensão mútua e do reconhecimento de uma humanidade essencial nos outros, porém realizando a sua pesquisa no campo da literatura. Dito isto, sigamos para um breve histórico da não-violência no Japão.

Não-violência no Japão

Embora não tenhamos encontrado até agora evidências de movimentos não-violentos organizados no Japão que tenham tido proporções semelhantes ao liderado por

Mohandas Gandhi, se colocarmos as lentes da não-violência ao lermos sobre eventos históricos do Japão, conseguimos enxergar inúmeras insurreições não-violentas. Exemplo disso é o incidente que acabou culminando nas Revoltas do Arroz de 1918, quando o preço exorbitante do arroz em decorrência do expansionismo militar japonês motivou mulheres donas de casa esposas de pescadores a tentarem impedir fisicamente a sua exportação (Sakurai, 2020).

Já durante o feudalismo japonês, o governo foi consistente em empregar violência contra indivíduos ou grupos que se opõem minimamente à sua política ou ações. Aproximadamente de 1829 em diante: Médicos, artistas e intelectuais que estudavam o Ocidente foram presos ou assassinados. Um desses, Takano Chōei, escreveu suas observações da vida na prisão: "[Os prisioneiros políticos] ficavam calmos quando morriam de doença e não gemiam quando eram arrastados para serem mortos; partiam com um sorriso" (Kato, 1991, p. 26). Essa colocação nos remete às ideias e práticas gandhianas de manter-se firme em sua verdade, mesmo que de frente para a morte.

Ainda são necessárias mais pesquisas sobre esse assunto, mas resumidamente podemos dizer que Nankichi se colocou discretamente em sua vida, priorizando o ensino e a escrita em vez do ativismo político. Na sua literatura fica mais evidente o seu posicionamento de defesa da vida e do pensamento crítico, por isso, seguimos para as nossas análises.

Análises das obras sob a perspectiva da não-violência

A obra infantil mais explicitamente anti-guerra de Nankichi é *Hirota Rappa* ["A corneta apanhada (do chão)"], de 1935, mas publicada em 1948, mas aqui iremos investigar as obras cujo enredo resumimos neste artigo, cuja denúncia aparece mais discreta.

Em *Dendenmushi no kanashimi*, *Ichimai no hagaki* e *Gon, o raposinho*, podemos observar um problema em comum: a comunicação falha. Os personagens principais dos três contos buscam apoio para lidarem com as situações difíceis pelas quais estão passando.

Para o caracol, passar a enxergar o tamanho de sua tristeza lhe dói tanto que "não pode mais viver" e, por isso, consulta os seus amigos sobre o que fazer, mas todos respondem maquinalmente "que todo mundo tem tristezas". Não há espaço para investigarem juntos os acontecimentos e sentimentos, pois os seus amigos logo retorquem que todo mundo tem tristezas como se levantassem um escudo para se protegerem de serem levados a perceberem as suas tristezas também e refletirem sobre elas. No final, o

caracol triste se conforma com a realidade, ou com o que os outros lhe disseram que é a realidade e, em uma estranha inversão da resolução do conflito de tramas populares semelhantes em que o mote é a conquista de sua própria verdade interior em contos de fada como o conto do garoto que não sabia o que era medo dos Irmãos Grimm e narrativas orais antigas como João Boca de Ouro, ele termina com menos do que no início, calando-se, como um bebê submetido a passar inúmeras noites sozinho e desamparado que acaba internalizando a exclusão ao qual é submetido quando chora: “Eu tenho que aguentar a minha tristeza”. A comunicação aqui serve como afirmação sistemática de um sistema social que se nega a ouvir a autenticidade e gratifica os indivíduos que não incomodam a ordem social. Um sistema de dominação.

Fomos educados para nos adequarmos a estruturas em que:

"umas poucas pessoas dominam as demais, aprendemos a dar mais importância ao que essas pessoas (especialmente as figuras de autoridade) pensam de nós. (...) Fomos educados a pensar com base em recompensas e punições em vez de pensar no que está vivo em nós e no que tornaria a nossa vida mais maravilhosa" (ROSENBERG, 2019, P. 38)

Somos levados a pensar que há algo errado em nós. Porém, é mais eficaz observarmos as necessidades que dão origem aos julgamentos (P.75, 2016). A noção de necessidades é uma das principais ideias defendida por Marshall Rosenberg. Para ele, podemos adotar diferentes estratégias para atendermos as mesmas necessidades. Quando são estratégias que ferem a vida, ele chama de trágicas.

Chama a atenção a ex Imperatriz do Japão, Michiko-sama, gostar dessa história a ponto de realizar um discurso a respeito no IBBY, evento internacional de literatura infantil, ocasião em que ela relata não ter se interessado muito por essa história quando criança, mas que veio a entendê-la quando adulta. Além disso, ao lermos os comentários realizados por leitores da obra no site Bookmeter percebemos que o número de pessoas que acredita que tal obra é moralizante, um exemplo a ser seguido, é grande:

"Quando fico triste me pergunto por que sou o único que se sente tão triste e que sofre tanto. Mas quando li este livro, percebi que todos carregam tristeza em sua concha (coração) como o caracol(...). Podemos ser gentis porque todos nós estamos carregando tristeza. Podemos ajudar uns aos outros. Fuu" [Bookmeter] [tradução nossa]

Podemos concluir que esse e outros leitores acreditam que a história tem como

objetivo ensinar que “todo mundo tem tristezas” e que é necessário suportá-las. De fato, é importante reconhecermos que todo mundo tem uma “concha cheia de tristeza”, mas entendemos que esse reconhecimento é enquanto exercício de alteridade, e não de silenciamento, como na história de Nankichi. Notem que no final, o caracol percebe que precisa suportar a sua tristeza e desiste de verbalizar a sua reclamação, mas e mentalmente? Será que a tristeza foi aceita e ele conseguiu viver? Pois ele diz que sua tristeza era tanta que não podia mais viver. Utilizar o argumento de que todos têm tristeza e que por isso não devem reclamar não leva em consideração a singularidade de cada ser e de como ele experimenta o pesar. Por ser uma obra de arte, é natural que a história deixe caminhos abertos para diversas interpretações.

O conto adota um recurso estilístico comumente utilizado para enfatizar uma informação: a repetição. 1) As visitas que o caracol triste faz a amigos diferentes para falar sobre essa tristeza que é tanta que ele sente que não pode mais viver; 2) As respostas alienadas de seus amigos acompanhadas de uma inabilidade de exercerem a alteridade.

Nankichi a escreveu quando já estava morando em Tóquio há 4 anos para cursar a faculdade. Não tivemos acesso aos seus diários dessa época, mas é muito provável que ele tenha sentido mais de perto as convalescenças da sociedade japonesa ali. A recrescência governamental crescia exponencialmente e o povo reagia de diversas maneiras, lendo e escrevendo literatura proletária. Ativistas eram sistematicamente perseguidos, presos, torturados e mortos. Em 1923 o anarquista Ôsugi Sakae foi morto pela polícia. Em 1925, o governo promulgou a Lei da Preservação da Paz, que autorizava a censura arbitrariedade de prisões de ativistas de esquerda. 1929: O romance Kanikôsen, que denuncia de forma crua as condições de trabalho análogas à escravidão dos trabalhadores de navios-cargueiros japoneses, de Kobayashi Takiji é publicado em série na revista de literatura comunista Senki. 15 de maio de 1932: Primeiro-Ministro Inukai é assassinado por grupo de jovens militares de extrema direita. Inukai era a favor da China, mas também foi a favor da invasão japonesa da Manchúria. 20 fev. 33 Kobayashi Takiji é assassinado pela polícia. 1934: 1º de março: Japão imperial implementa o governo da Manchúria. Lançamento da tradução da Filosofia da Tragédia de Shestov

Análise de *Ichimai no hagaki*

A abertura do conto é realista, rica em detalhes na ambientação e de linguagem acessível a crianças:

"Esse cartão-postal foi escrito em cima de uma bela escrivaninha quadrada. Um ursinho, um relógio verde, um abajur etc estão nessa bela escrivaninha quadrada onde o cartão-postal foi escrito.

Quem escreveu esse cartão-postal foi uma menina de mãozinhas brancas e delicadas.

— Mamãe, bem que eu poderia escrever um cartão-postal para a O-Tomi-chan do interior.

— É mesmo. Isso é bom, filha. Então, a menina escreveu o seguinte:

O-Tomi-chan,

Como você está passando?

Estou muito grata pela remessa recente de maçãs. A primavera já está chegando, não é mesmo?

Depois, a menina virou o cartão-postal e escreveu o destinatário. Para Senhorita Tomi

Aos cuidados da família do Senhor Kichitarô

Bosque Kanie Vila△△ DistritoXX Hokkaidô

5100 Bairro Oomori, Tóquio Ishikawa Michiko"

Em primeiro lugar, é notável em toda obra de Nankichi a quase total omissão da descrição física dos personagens, dando a impressão de que o personagem poderia ser alguém comum que não conseguimos distinguir em uma multidão. Em compensação, as características de seu entorno recebem uma atenção minuciosa, dando especial ênfase aos elementos ao seu redor, como se eles que determinassem a identificação do personagem. A subjetividade dos personagens é representada por meio de falas, conversas ou pensamentos. Essas características fogem um pouco da noção de personagem de romance e bebem mais da fonte do teatro, arte apreciada por Nankichi.

Ao lermos essa passagem, nos lembramos das xilogravuras *ukiyo-e* de beldades cuja identidade é entendida através de suas roupas e objetos e não pelo rosto.

Nesse conto, talvez o único seu ambientado em Tóquio, Nankichi retrata a classe média japonesa intelectualizada, que preza pela manutenção das relações pela linguagem escrita e por seguir as regras de etiqueta, agradecendo o presente e utilizando linguagem feminina.

Chama a atenção o fato de Nankichi repetir a informação de que o cartão-postal foi escrito em uma bela escrivaninha quadrada. Por quê? A escrivaninha é quadrada. O quadrado simboliza estabilidade, estagnação. O seu número, que é quatro, é considerado perfeito, um símbolo de manifestação material. A realidade de Ishikawa é a manifestação do ideal para todas as crianças: ela tem suas necessidades básicas atendidas pela família e

apoio intelectual e emocional da mãe (a encarnação do lema governamental Shôwa de 'boa esposa e mãe sábia') para o seu desenvolvimento.

Nankichi não demoniza as meninas burguesas, retrata-as como preocupadas uma com a outra, mas alienadas da engrenagem que faz com que elas tenham acesso às suas comodidades acabam esmagando esse menino.

Observando o manuscrito, a menina agradecia não pelas maçãs que a amiga tinha dado, mas pelas lata de carangueijo. Isso era uma clara referência ao livro Kanikôsen de Kobayashi Takiji, um livro-denúncia das condições dos trabalhadores dos navios-carangueijeros do mar de Hokkaidô.

Também observamos que as meninas de classe média têm nome, o menino pobre não. O menino não tem ninguém com quem conversar, a menina de Tóquio tem a mãe para escutá-la e auxiliá-la.

Além disso, essa história foi baseado em um caso real que acabou sendo cooptado pelos jornais e pelo governo para fins de propaganda patriótica e foi inserido na aula de moral para dar exemplo de sacrifício às crianças, o que reforça o tom de denúncia de Nankichi.

Análise de Gon, o raposinho

Devido à falta de espaço não pudemos inserir a nossa análise de Gon, o raposinho.

Considerações finais

Diante do exposto, acreditamos que a seriedade da pesquisa de Niimi Nankichi tenha sido ao menos superficialmente compreendido. Nos interessa ainda compreender melhor os eventos que contribuíram para a sua perspectiva crítica. Sabemos que, por ser oriundo de uma família pobre artesã do interior e pelos contrastes que viveu, a sua posição política foi moldada por experiências próprias, por vezes de desigualdade, experienciado por si mesmo. Sabemos ainda, que foi influenciado por outros escritores humanistas como Miyazawa Kenji e Ogawa Mimei. Mas ainda estamos curiosos para saber se ele foi em alguma medida influenciado pelo movimento libertário de educação conhecido por *Seikatsu Tsuzurikata*["Redação do Cotidiano"], que visava trabalhar nas crianças o espírito crítico e ajudá-las a se desenvolverem para terem autonomia de pensamento.

Referências

- BARTER, Dominic. "A Comunicação Não-Violenta no processo de manter a democracia". Entrevista concedida a Carol Kossling. **Jornal O Povo**. 13/02/2023. Ed. 32.001. Fortaleza. P. 4-5.
- HATANAKA, Akihiro. *Gon wa Naze Uchikorosaretanoka? – Niimi Nankichi no Chiisa no Sekai*. Tóquio: Shobunsha, 2013.
- NAGAE, Neide Hissae. **De Katai a Dazai – apontamentos para uma morfologia do romance do eu. 2006**. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006. doi:10.11606/T.8.2006.tde-14052007-151503. Acesso em: 15/05/2024.
- NAGLER, Michael. **A terceira harmonia: a não violência e a nova narrativa humana**. Trad. Tônia Van Acker. São Paulo: Palas Athena, 2023.
- KARATANI, Kōjin. 1993. "The Discovery of the Child." *in: The Origins of Modern Japanese Literature*, edited by Brett de Bary, 114–35. Durham, NC: Duke University Press.
- KATŌ, Shūichi. **A history of japanese literature 3: the modern years**. Translated by Don Sanderson. Tokyo, New York: Kodansha International, 1991.
- NIIMI, Nankichi. "Dendenmushi no kanashimi" *in: Kōutei Niimi Nankichi Zenshū*, vol.4. Org. Sakuma Yūzō. Tóquio: Dai Nippon Sho, 1980, p. 294-295.
- NIIMI, N., Org.: Niimi Nankichi Kinenkan ["Memorial do Niimi Nankichi"]. **Ichimai no hagaki wa Kanikōsen no omāju ka?** (Ichimai no hagaki é uma homenagem a Kanikōsen?) Japão, Aichi-ken, Handa, 2022, 6 páginas.
- NIIMI NANKICHI KINENKAN. Niimi Nankichi no shōgai ["A vida de Niimi Nankichi"]. Disponível em: <http://www.nankichi.gr.jp/Nankichi/syogai.html>
- Acesso em: 20 jun. 2024.
- NIIMI, Nankichi. Gon, o raposinho. Trad. Camila Eleuterio. In: **Revista Nikkei Bungaku**, Nº 70. Editada por André Kondo e Nobuyuki Miwagawa. São Paulo: Associação Cultural e Literária Nikkei Bungaku do Brasil. Novembro 2022.
- SAKURAI, Célia. Arroz mais caro já motivou revoltas, causou mortes e derrubou líderes pelo mundo. [Entrevista concedida a] Leonardo Neiva. 11 set. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-54122774> Acesso em: 28 maio 2024.
- TANI, Etsuko. **Niimi Nankichi: Ai to Kanashimi wo Egaita Dōwa Sakka** (Niimi Nankichi: o autor de histórias infantis que retratam amor e tristeza). Tóquio: Akane shōbō, 2022.
- TONOZUKA, Ikuo (organizador da coletânea). **Shōgakusei no uchi ni yondeokitai - mune wo utsu Nippon no utsukushi monogatari**. Capítulo sobre Niimi Nankichi P. 206-207; panorama sobre literatura infantojuvenil japonesa moderna p. 198-199. Tóquio: Shufu to Seikatsusha, 2015.
- TORIGOE, Shin. *Niimi Nankichi no hito to sakubin* (Niimi Nankichi: a pessoa e sua obra) *in: NIIMI, Nankichi. Niimi Nankichi Dōwa Daizenshūzenshū* (Contos Completos de Niimi Nankichi) (P. 37). Org. por Katō Katsuhisa. Tóquio: Kodansha, 1989, p. 373-

379.

Dicionário Online de Japonês Goo. Disponível em: <https://www.goo.ne.jp/> Último acesso em: 16 jun. 2024



ITÔ NOE: A ESCRITORA ALÉM DA MÁRTIR

Carolina Benkert (UNESP)

Joy Nascimento Afonso (UNESP)

Nascida em 1895 em uma família modesta na Província de Fukuoka, a escritora, tradutora e crítica feminista Itô Noe evidenciou desde sua tenra idade a relutância em conformar-se com os papéis tradicionais de gênero, como os delineados pela ideologia japonesa de “boa esposa, mãe sábia” (*ryōsai kenbō*). O conceito refletia a visão conservadora que o país gostaria de formar entre as mulheres jovens, onde o pensamento confucionista de hierarquia familiar seria ratificado, e a mulher passaria da tutela de seu pai ou irmão mais velho, para seu marido. Embora destinada a um casamento precoce com um tio distante, Noe enfrentou resistência familiar em prol de buscar educação, sendo forçada a noivar em troca da oportunidade de estudar, e aos 15 anos ingressou na Escola Secundária de Ueno, que na época era conhecida como Escola Secundária para Moças de Ueno (*Ueno kōtō jogakkeō*), em Tóquio, onde teve acesso a uma ampla gama de disciplinas, incluindo inglês, literatura clássica japonesa e filosofia, ampliando os horizontes de conhecimento da jovem, que aproximando-se cada vez mais do pensamento feminista, se opunha as regras sociais estabelecidas para as mulheres da época, como o casamento aranjado.

As circunstâncias exatas pelas quais Itô conseguiu estabelecer contato com a editora-chefe da revista feminista “Meias Azuis” (*Seitō*) Hiratsuka Raichō (1886-1971), não estão claramente delineadas na biografia da autora, que tivemos acesso até o momento. Entretanto, há o registro de vasta correspondência entre Itô e Hiratsuka desde a adolescência da autora de Fukuoka, em que descreve o sentimento opressivo que ela experimentava enquanto vivia na casa de sua família na distante cidade de Itoshima. Nas cartas, Itô busca orientação da outra escritora, pois sua família insistia em arranjar-lhe um casamento. Hiratsuka descreve essa troca de correspondências em sua autobiografia:

A carta literalmente se agitava com seu ressentimento incitado pela moralidade e convenções ultrapassadas. Incapaz de suportar a dor por



mais um minuto, ela pretendia desafiar sua família com a última gota de sua força e viver de acordo com suas convicções. Para alcançar esse objetivo, ela estava vindo para Tóquio e esperava nos encontrar. O tom da longa carta, repleto de sua pequena escrita, era arrogante e cheio de suas próprias suposições, mas não havia dúvida de que a carta de Noe causou uma impressão mais distinta do que as centenas de outras que vieram ao escritório. [Hiratsuka apud Gross, 2019, p.45 - trad. nossa].

A partir de uma série de correspondências, Hiratsuka retrata Itô como uma jovem dotada de um forte senso de autonomia, o que a levava a desprezar as convenções sociais que a obrigavam a se conformar a um papel que não era o seu. Sentindo-se cada vez mais desamparada pela sua família, Noe compartilha em uma carta para sua nova amiga os pensamentos angustiantes que a assombram, destacando repetidamente a pressão exercida por seus familiares para que ela aceite um casamento arranjado. Em uma subsequente correspondência, Hiratsuka descreve que:

[Noe] estava enfrentando problemas de saúde e tudo o que conseguia fazer era caminhar até a costa [do mar] e chorar, chorar. Ela havia decidido fugir novamente, mas estava sem dinheiro. Eu poderia enviar-lhe algum? [Hiratsuka apud Gross, 2019, p.46 - tradução nossa].

Aos 17 anos, Itô concluiu seus estudos e voltou para casa, confrontada com a perspectiva de um casamento arranjado com um tio distante. Indignada com essa imposição, ela foge no dia seguinte após o casamento, provocando um escândalo ao se dirigir a Tóquio e decidir separar-se de seu recém-marido. Em seguida, ela inicia um relacionamento com o poeta e dramaturgo Tsuji Jun (1884-1944), seu ex-professor de inglês, enquanto passa a fazer parte da “Associação Meias Azuis” (*Seitôsha*), ligada a edição e publicação da revista “Meias Azuis” (*Seitô*), tornando-se uma das escritoras.

Em 1915, Itô, com apenas 21 anos, assume a posição de editora-chefe da revista, devido às duras críticas sociais recebidas por Hiratsuka por causa de seu relacionamento com o artista plástico Okumura Hiroshi (1889-1964), mais jovem que a autora e com quem se casou sem ter formalizado sua relação, ela retira da chefia da revista para evitar ainda mais ataques a revista. Durante esse período, Noe passa a trocar correspondências com Ôsugi Sakae (1885-1923), um conhecido anarquista radical. Após sua separação de Tsuji Jun, Itô desenvolve um relacionamento amoroso com Sakae, que se torna seu companheiro.

Enquanto ocupava o cargo de editora-chefe, as publicações de Itô na revista tornaram-se cada vez mais políticas, abordando livremente temas considerados

controversos, como aborto, prostituição e amor livre. Devido às questões sociais supracitadas, Hiratsuka transfere o cargo de editora-chefe para Itô em janeiro de 1913, explicando seus motivos em dois artigos intitulados “Seitô e eu” (*Seitô to watakushi*) e “Sobre a sucessão de Seitô” (*Seitô no hikito*). Com a revista sob sua responsabilidade, Itô enfrentou duras críticas em seu papel de editora-chefe:

Foi criticada por não ter uma visão definida ou um foco editorial claro, e o conteúdo literário foi condenado como pobre e desinteressante. Essa crítica foi claramente levada a sério, já que a editora, Itô Noe, escolheu a capa das últimas edições para responder, apontando que o objetivo da revista era nutrir novos talentos de qualquer tipo político ou ideológico e, portanto, não tinha interesse em uma escola particular de escrita ou nomes famosos [Coutts, 2006, p.171].

A principal intenção da revista “Meias Azuis” (*Seitô*) era proporcionar um espaço aberto para discutir uma variedade de temas, servindo como um refúgio seguro para a expressão feminina. Graças à sua ligação com a revista, onde teve acesso a diversas ideias sociais, somadas às discussões promovidas em seu casamento com Ôsugi Sakae, Noe começou a se envolver em várias atividades promovidas pelos movimentos operários, colaborando com ele na fundação do jornal literário “O Movimento Operário” (*Rodo Undo*) em 1919, quando tinha 24 anos.

Seu interesse na luta operária remonta aos seus 18 anos, “particularmente desde sua descoberta dos escritos de Emma Goldman em 1913, quando adquiriu seu livro ‘Anarquismo e Outros Ensaios’” [Simon, 2018, p.3 - tradução nossa]. Ao identificar na autora muitos dos desafios que enfrentou desde jovem, Itô enxergou em Goldman uma figura inspiradora.

Em 1917, aos 22 anos, deu à luz seu primeiro filho, Makoto, seguido por uma segunda filha dois anos depois, aos 24 anos, batizada com o nome de Emma, em homenagem a Emma Goldman, a militante anarquista que Itô admirava profundamente. Aliás, foi por meio das traduções dos ensaios dessa escritora lituana que Sakae, seu companheiro, inicialmente entrou em contato com ela.

Em 1921, sua terceira filha recebeu o nome de Louise, em homenagem a Louise Michel, uma renomada anarquista e participante destacada da Comuna de Paris. Já em 1923, nasce seu filho Nestor, homenageando o comandante ucraniano anarco-comunista. Como observa Simon (2018):

A escolha dos primeiros nomes das crianças é um bom exemplo para demonstrar a erudição do casal e, sobretudo, a sua abertura aos movimentos de protesto mundiais, em particular anarquistas e socialistas. Também é importante notar a influência de certas personalidades ocidentais em Itô Noe e Ôsugi Sakae. Emma Goldman, Pierre Kropotkine, Rosa Luxembourg, Louise Michel. Tantas figuras que se tornaram verdadeiros modelos que alimentaram sua ideologia e seus textos [Simon, 2018, p.5 - trad. nossa].

Em outras palavras, a biografia da autora relaciona-se profundamente às suas escolhas políticas, tendo uma fundamentação histórica e social profunda.

A autora lituana Emma Goldman (1869-1940) iniciou sua trajetória de ativismo desde cedo, impulsionada pelas dificuldades financeiras de sua família. Em 1886, ao viajar para Nova Iorque para visitar sua irmã e seu cunhado, ela se integrou ao movimento anarquista após o massacre de Haymarket, ocorrido em 4 de maio de 1886, onde policiais enfrentaram com violência os manifestantes em prol da jornada de oito horas de trabalho, acarretando em diversas mortes. Devido à sua incansável luta, Goldman tornou-se uma proeminente escritora nos Estados Unidos e uma fervorosa defensora do anarquismo. Nas palavras de Simon (2018): ‘(...) quando Itô Noe obteve a obra deste eminente anarquista, ela imediatamente começou sua tradução e publicou seis meses depois, os três ensaios que ele contém, “Casamento e Amor”, “Minoridades versus Maioridades” e “A Tragédia da Emancipação da Mulher” [p.4 - trad. nossa].

As primeiras obras de Emma Goldman, traduzidas por Noe, marcaram a estreia da escritora japonesa na revista “Meias Azuis” (*Seitô*). Durante seu período de contribuição para a revista, Noe não apenas publicou uma variedade de textos originais, mas também realizou traduções de ensaios de Emma Goldman, como podemos observar na tabela abaixo:

Ano de publicação por Emma Goldman	Ano de publicação pela tradução de Itô Noe	Título em português	Onde encontrar em português
1906	Setembro de 1922 (Publicado no Movimento Trabalhista)	A criança e seus inimigos (<i>Kodomo no hogo</i>)	Ensaio presente no livro Educação, da Editora Biblioteca Terra Livre.
1910	Março de 1914	Casamento e amor (<i>Kekkon to ren'ai</i>)	Sobre anarquismo, sexo e casamento; Livro 2021. Org. Mariana Lins.

1910	Março de 1914	A tragédia da mulher emancipada (<i>Fujinkaibô no bigeki</i>)	Sobre anarquismo, sexo e casamento; Livro 2021. Org. Mariana Lins.
1911	Março de 1914	Minorias versus Maiorias (<i>Shousû to tasu</i>)	Ensaio presente na Revista Verve, n.13, 2008, traduzido por Eliane Knorr.

Fonte: ITÔ, Noe. Obras completas. Disponível em: <
https://www.aozora.gr.jp/index_pages/person416.html> Acesso em: 02 jun, 2023, tradução nossa.

A análise revela um significativo impacto da obra de Goldman sobre Itô, evidenciado pela rápida tradução de diversos ensaios para o japonês em um curto período de tempo. Além disso, é possível constatar que essa influência foi duradoura, uma vez que Itô continuou a traduzir os textos de Goldman por longos oito anos, como demonstrado pela publicação da tradução de “A criança e seus inimigos” (*Kodomo no hogo*) em 1922.

Além disso, apresentou seu próprio ensaio intitulado “O Caminho para a Nova Mulher” (*Atarashiki onna no michi*), de 1913, no qual explora seus pensamentos sobre o conceito e definição dessa nova identidade feminina. Este ensaio é notável por ser a única obra de Noe traduzida para o português, realizada por Costa (2021).

No ensaio, Ito destaca que a luta por causas impopulares é um caminho marcado pelo sofrimento. Para a autora, este novo percurso que a mulher irá seguir é distinto dos demais. Sem um ponto de partida ou chegada definidos, o guia desse caminho enfrentará diversas provações. Além disso, a autora identifica as características necessárias para esses guias, ressaltando que não existe apenas um guia único para esse percurso. Ela enfatiza que vários guias surgirão, substituindo os anteriores ao longo do tempo. Podemos entender que os guias citados são as mulheres que vieram e virão na constante luta por seus direitos básicos.

Ito não romantiza a busca por esses direitos. Ela esclarece de maneira contundente em seu ensaio que a jornada pela obtenção deles é solitária e frequentemente desleal. No entanto, para aquelas que desafiam o sistema, é essencial manter uma firme convicção em si mesmas, quando afirma “O caminho da nova mulher como guia, no fim, provavelmente não será nada além de uma sucessão de sofrimento e esforço” [Noe, 2021, p. 123, trad. Raissa Costa]. Com esse trecho final de seu ensaio, Ito adota uma postura realista ao informar que a luta pelas causas das mulheres não é uma batalha isolada, mas sim um embate contínuo contra um sistema que se beneficia da manutenção dos papéis tradicionais da mulher.

O ensaio também revela a influência marcante de Goldman na concepção da luta feminina defendida por Itô Noe. Costa, em sua tradução, destaca que a escolha de Noe em traduzir Goldman está intrinsecamente ligada à causa feminista:

A ideia de que o progresso só se alcança com luta e dor daqueles que se atrevem a andar para além dos limites socialmente impostos, expressa por Goldman, é o assunto do texto “O caminho da nova mulher”, de Noe Itô, aqui traduzido. Nele é possível enxergar marcas da influência das ideias de Goldman, sabidamente uma das principais inspirações da autora japonesa [Costa, 2021, p.118].

Autoficção

Itô também produziu duas narrativas de autoficção, nas quais mescla elementos de sua vida real com a ficção literária: “Mal Criada” (*Wagamama*) e “Fugitiva” (*Shuppon*), ambas escritas em 1913 e centradas na personagem principal Toshiko Kishida.

Entendemos por autoficção uma criação ficcional da biografia da autora, que cria uma personagem para registrar as dificuldades passadas em sua juventude, a fim que a luta feminista possa ser compreendida por todas as suas leitoras. Sem dúvida a estratégia narrativa utilizada por Noe aponta para o gênero em voga em sua época, produzido pelos escritores homens, conhecido como “Romance do Eu” (*Watashi shôsetsu*), entretanto, de acordo com Afonso (2022) se observamos a produção feminina desde o período Heian, é notável que a produção feminina mescla narrativas cotidianas à consciência feminista possível em sua época. Dado isso, optamos pelo termo autoficção, em que a escritora embora tenha como fonte de inspiração a sua biografia, a relata sob um viés ficcional.

Em “Mal Criada” (*Wagamama*), há um foco maior nos sentimentos de Toshiko. Durante a narrativa, ela retorna para casa e é forçada a se casar. Desde o momento em que pisa em terra firme, Toshiko manifesta claramente seu desconforto em regressar ao lar:

Quando sua tia, Makiko e Toshiko vieram nas férias de verão do ano passado, teve a sensação de descer do veículo em um portão de uma casa familiar. A sensação de estar em Kyushu e lembrar, era realmente nostálgica e agradável. E o que aconteceria agora? Era como arrastar seu corpo. Após cinquenta e seis horas, Toshiko não conseguia se acalmar, pois mais uma vez, retornaria a uma casa que estava determinada a não retornar. Em primeiro lugar, aqueles que se interpunha no caminho que deseja seguir, centrados no abominável tio, a quem via como inimigo. Em segundo lugar, havia o odioso sentimento de ser constantemente forçada a olhar para o marido muito inferior a ela — todos os rostos ali presentes, vividamente a sua frente aumentavam a irritação de Toshiko, fazendo-a apertar os dentes e caminhar nervosamente, com uma

sensação de desconforto sem saída, concentrando força nas pernas enquanto seguia em frente. Ao longo da estrada, entrou na estalagem completamente absorta e colocou as bagagens no banco como se as tivesse jogado. [...] Makiko e Yasuko alegremente penduram suas bagagens e olham ao redor do local. Enquanto estava sentada, Toshiko pensou na dolorosa despedida de Shinbashi. Ela não suportava a dor de pensar em seus sentimentos desagradáveis depois de 45 horas, e já estava se atrapalhando com o que havia feito em Tóquio, o que havia deixado para trás. No entanto, enquanto isso, um pequeno pedaço de coisas desagradáveis fez a cena à sua frente parecer deslumbrante. Ela se esforçou para evitar. Foi o homem que deu a Toshiko um beijo e abraços quentes no último dia da despedida que ela poderia lembrar a qualquer momento que agora estava se espalhando pelo coração sombrio de Toshiko. O rosto do homem, que se espalhou por toda a cabeça de Toshiko, dominou sua determinação. [Noe, 1913, p.1, tradução nossa].

A estrutura narrativa do trecho segue um padrão que combina elementos descritivos e introspectivos para criar uma atmosfera de nostalgia e ansiedade na protagonista, Toshiko. A escolha de termos como “arrastar o corpo” já evidencia o sentimento negativo que Toshiko associava à chegada a casa de sua família. Esse termo indica uma carga emocional ligada ao local familiar, que antes evocava lembranças felizes, mas que agora se transformará no lugar que ela mais temia retornar. Esses sentimentos são momentaneamente superados pelas lembranças de sua vida em Tóquio e do homem que verdadeiramente ama, seu antigo professor de inglês.

Apesar da reaproximação com a família, todo o entorno de Toshiko é descrito como triste e sufocante, aumentando seu desgosto à medida que se aproxima da casa familiar e do tio. Assim como na sua vida, onde foi forçada a se casar, sua personagem também padece do mesmo destino. Este era o dilema enfrentado por muitas jovens, como Itô, que se viram compelidas a se casar em troca de educação ou mesmo de um mínimo de dignidade. Ao retratar esses eventos e os sentimentos associados a eles, Noe dá voz a essas jovens, destacando a complexidade de suas experiências.

Devido a essa aproximação entre a ficção e sua biografia seu estilo narrativo torna-se singular, pois a autora mescla influências políticas ocidentais com a estrutura narrativa característica da literatura de diários femininos ([Afonso, 20220, como é perceptível no trecho supracitado de “Mal criada” (Wagamama).

Quando Noe entrelaça os acontecimentos de sua vida com os sentimentos que experimentou, por meio da personagem fictícia Toshiko, a escritora consegue mesclar gêneros de forma que a narrativa se torne próxima ao leitor, permitindo-lhe compreender a agonia que sentia diante da situação em que se encontrava. Noe desenvolve o conto

alternando entre as ações até chegar em casa e os eventos internos que a afetavam. Essa abertura emocional que ela explora é uma demonstração da autoficção que Noe realiza. Podemos notar que os eventos narrados são consistentemente entrelaçados com seus pensamentos e receios, revelando claramente para o leitor os acontecimentos de seu mundo interior.

A relação da escrita autoficcional com os diários femininos é notada ao considerarmos os pontos citados por Afonso (2022):

A proposta de um estilo ficcional entremeado à descrição de um cotidiano de autorreflexão e poesia destacariam a técnica autoral em que o escritor precisaria entender de três gêneros narrativos e, ao mesmo tempo que se apropria da ficcionalidade da narrativa, aprofunda-se em questões íntimas, definido por Miner (1965) e Arntzen (2016) como biografia ficcionalizada [p.43].

Emerge uma notável afinidade com a influência da escrita de diários na obra autoficcional de Itô Noe. Ao transitar pela intrincada trama de três gêneros narrativos, a autora não apenas se apropria da ficcionalidade da narrativa, mas também adentra profundamente as questões íntimas de sua vida.

Vale ressaltar que ao longo da narrativa, a palavra "egoísmo" ressurge repetidamente, evidenciando que a escolha por uma vida livre é frequentemente rotulada como egoísta, como ela mesma evidência na "Carta a minha prima" (*Juumai ni*), de março de 1914:

Provavelmente, Kimi-chan, ninguém sabe realmente sobre as coisas que fiz, certo? Segundo a perspectiva da tia e talvez de outras pessoas, posso parecer uma filha indisciplinada e mimada, totalmente degradada. Eu entendo que, do ponto de vista convencional, minhas ações até agora podem parecer simples e comuns, algo que qualquer um faria. Mas tenho meus próprios motivos, minhas próprias justificativas. E sinceramente acredito nelas. Acredito que, independentemente do assunto, o que as pessoas pensam é algo que só elas mesmas podem entender, e não outras pessoas. Concorda? Por mais que alguém tente entender o que você está pensando, a verdade sobre seus pensamentos só você sabe. Apenas suas próprias conclusões são verdadeiras, enquanto as dos outros são apenas suposições ou especulações. No meu caso, vejo que meu pai, minha mãe, minhas tias e outras pessoas todas fizeram suas próprias suposições e ficaram com raiva ou ressentidas comigo. E você, provavelmente, só ouve sobre essas suposições irritadas e comentários maldosos feitos pela tia [Noe, 1914, p.1, tradução nossa].

A carta dirigida a um membro da família transmite ao longo de toda sua extensão um tom melancólico de distância e possível decepção que a autora possa sentir em relação à remetente, pois esperava talvez um apoio para suas escolhas. Noe lamenta o incidente que trouxe vergonha à sua família ao fugir para Tóquio, mas permanece firme em suas decisões, resignando-se ao rótulo que lhe é imposto. Assim, compreendemos a razão por trás de sua forte ligação com Goldman, que via nesse tipo de situação o pior castigo possível para uma mulher: ser forçada a se casar com alguém que não ama.

A culminação de sua fuga é retratada na segunda narrativa, “Fugitiva” (*Shuppon*), na qual Toshiko foge para Tóquio, separa-se de seu tio e casa-se, desta vez com seu amado. Esta segunda narrativa foi alvo de diversas críticas do público, pois a atitude de Itô era considerada ilegal na época.

Itô encerra sua colaboração na revista “Meias Azuis” com o ensaio anti-manifesto intitulado “Para Todos os Leitores” (*Dokusha Shoshi ni*). Neste texto, Noe expressa seu lamento pela dificuldade em administrar a revista devido às numerosas críticas recebidas durante seu período como editora-chefe. Gross (2019) destaca que:

Embora Noe não afirme explicitamente isso em seu anti-manifesto, ela essencialmente reconhece como os movimentos feministas e esquerdistas fragmentados e o desenvolvimento contínuo de sua política pessoal dificultariam a continuação da produção de uma revista política que funciona sem regras. A jovem Noe, cuja maior inspiração foi nada menos que a anarco-feminista lituana Emma Goldman, começou seu mandato como editora-chefe reintroduzindo *Seitô* de acordo com suas próprias crenças anarquistas; *Seitô* tornou-se uma publicação destinada a ter sem regulamentos, nenhuma política, nenhuma ideologia e nenhuma filosofia” [Gross, 2019, p. 61 - trad. nossa].

Portanto, Itô reconhece que, ao buscar expandir o horizonte de oportunidades para as escritoras encontrarem um ambiente acolhedor, semelhante ao que ela própria desfrutou, a revista acabou por se tornar um espaço sem direção em um período no qual as instituições menos consolidadas eram suscetíveis à desestabilização tanto por parte do governo quanto pela sociedade patriarcal. Esse problema fica aparente para Itô no texto em que ela implora ao leitor:

Assim, aqueles que têm que ter regras, por que você não faz as suas próprias? Como estou fornecendo uma revista para todas as mulheres, uma revista que não tem ideologia nem filosofia, cada um de vocês deve se sentir à vontade para usá-la da maneira que desejar [Noe Apud Gross, 2019, p.61- tradução nossa].

Apesar do tom adotado, ela conclui descrevendo a “Meias Azuis” (Seitô) como uma “cama de sementes”, pronta para receber os ideais da luta pela libertação feminina no Japão. E de fato, a revista se transformou em uma porta aberta para o surgimento de outras publicações e para a promoção de diversas escritoras, que mesmo após o encerramento da revista, continuaram a desempenhar papéis importantes na literatura japonesa e no movimento de emancipação das mulheres no país.

Devido às suas atividades políticas e às frequentes publicações, o companheiro de Itô, Ôsugi, tornou-se alvo da perseguição do governo japonês, sendo detido em várias ocasiões. Sob constante vigilância, o casal buscava, por vezes, se afastar da esfera política e intelectual. Em sua pesquisa, Simon (2018) cita um episódio relatado na autobiografia de Bertrand Russell (1872-1970), no qual, ao conversar com Dora, sua esposa, Russell questiona Noe sobre seu temor em relação às autoridades. A resposta da escritora foi: “Eu sei que eles farão algo, cedo ou tarde” [2018, p.5 - trad. nossa].

No ano de 1923, logo após o “Grande Terremoto de Kanto”, que resultou na morte de mais de 100 mil pessoas, ocorreu uma série de massacres contra as minorias coreanas e chinesas, bem como a perseguição aos opositores do governo japonês. A justificativa para esses ataques era de que essas pessoas estavam aproveitando a situação de calamidade para desestabilizar o governo. No dia 16 de setembro de 1923, aos 28 anos, Noe retornava para casa com seu companheiro e seu sobrinho, Tachibana Munekazu, de 6 anos, quando foram interceptados pelo tenente Amakasu Masahiko (1891-1945), levados a um local isolado e assassinados sob a alegação de representarem uma ameaça ao Estado devido às suas ideologias políticas.

Após o assassinato dos ativistas, o crime veio à tona devido à nacionalidade estadunidense do sobrinho de Itô. Os pais da criança, ao investigarem o desaparecimento do filho, acionaram o governo dos Estados Unidos, resultando na descoberta do assassinato do casal e da criança. O tenente foi condenado e preso, mas após dois anos de detenção, foi libertado e enviado para servir o exército japonês na França.

Esse trágico evento serviu de inspiração para o filme “Eros + Massacre”, de 1969, dirigido por Kijû Yoshida (1933-2022). No entanto, é relevante observar que nas representações cinematográficas, Itô Noe é retratada sob uma perspectiva predominantemente masculina. O filme foca principalmente em Sakae Ôsugi, relegando Itô a um papel secundário. Isso reflete uma tendência histórica na representação das mulheres na cultura cinematográfica, onde suas histórias e perspectivas frequentemente foram

subjugadas em favor das narrativas masculinas dominantes. Assim, ao analisar como Itô Noe é retratada nessas adaptações, é imperativo reconhecer como sua voz e suas contribuições muitas vezes foram eclipsadas pelo protagonismo masculino.

Devemos recordar de seu trabalho como a atuação pioneira na introdução de uma produção teórica feminista estrangeira que reflete a ausência de tal produção no contexto japonês da época. Ao explorar esses temas em suas traduções e escritos, ela provocou reflexões críticas sobre as normas sociais vigentes, contribuindo assim para a evolução do pensamento feminista no Japão. Seu legado ressoa como um testemunho da capacidade transformadora da tradução e da luta pelo direito das mulheres como um meio de resistência e como um catalisador para o desenvolvimento de teorias feministas pioneiras.

Referências

AFONSO, Joy Nascimento. **Entre memória e viagem, tradição e contemporaneidade – Uma leitura de América Latina: traição e outras viagens (Furin to Nanbei), de Banana Yoshimoto**. 2022, 328 f. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2022.

COSTA, Raíssa Nunes. **O caminho da nova mulher, de Noe Itô**. Palo Seco – Escritos de Filosofia e Literatura, São Cristóvão-SE: GeFeLit, n. 14, p. 118, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/apaloseco/article/view/17154>.

COUTTS, Angela. **Gender and Literary Production in Modern Japan: the role of female :run journals in promoting writing by women during the interwar years**. Signs: The University of Chicago Press. Chicago, set. 2006, p. 167-195.

GROSS, Corrina. Itô Noe: a political awakening through feminist self-writing. In: GROSS, Corrina. **Rebel Girls: radical feminism and self-narrative in early 20th- century japan and china**. New York: Bard Undergraduate Senior Projects, 2019. p. 45-68.

NOE, Itô. **Mal criada [Wagamama]**. Disponível em: https://www.aozora.gr.jp/cards/000416/files/3617_7588.html.

NOE, Itô. **Para minha prima [Juumai ni]**. Disponível em: https://www.aozora.gr.jp/cards/000416/files/56964_70995.html.

SIMON, Marine. **Itô Noe et l'anarcho-féminisme, vers une histoire connectée**. Coletânea de ensaios sobre Cultura (*Bunkaronsbû*), n. 53, Tóquio: Waseda Commercial Studies Association School of Commerce Waseda University, 2018, p. 1- 53.



NAS CAMADAS DA MEMÓRIA: UMA ANÁLISE DOS DOIS ENREDOS QUE COMPÕEM *A POLÍCIA DA MEMÓRIA*, DE YOKO OGAWA

Carolina Harumi Itakura – UNESP/Assis

Joy Nascimento Afonso – UNESP/Assis

Introdução

De acordo com Afonso e Leal [2018, p.36], a produção literária japonesa contemporânea de autoria de mulheres têm se quantificado proporcionalmente a dos homens e são reconhecidas internacionalmente por meio de prêmios literários, que influenciam o mercado editorial a traduzir muitas dessas obras. Além disso, quando observamos as obras estrangeiras traduzidas para língua portuguesa após 2010 notamos, assim como Afonso [2022, p.11], um aumento na publicação de traduções de romances asiáticos, revelando um público leitor que busca referenciais mais próximos à sua realidade, tendo em vista a comunidade asiática formada no Brasil. Considerando o aumento nas traduções e publicações de literatura japonesa no Brasil, podemos afirmar que Yôko Ogawa é atualmente uma das autoras japonesas contemporâneas mais traduzidas para o português brasileiro. A editora Leya foi responsável pela chegada do primeiro título da autora ao país, “Hotel Íris” (2011, *Hoteru airisu*), com tradução indireta do italiano para o português. Posteriormente, a editora Estação Liberdade publicou mais quatro títulos com tradução direta do japonês para o português: “O Museu do Silêncio” (2016, *Chinmoku hakubutsukan*), “A Fórmula Preferida do Professor” (2017, *Hakase no aishita ahûshiki*), “A Polícia da Memória” (2021, *Hisoyaka na kessho*) e “Piscina, Diário de Gravidez e Dormitório: três novelas” (2023, *Daibingu pôru, Ninshin karendâ, Domitori*). Em abril de 2024, “Hotel Íris” foi publicado com tradução direta também pela Estação Liberdade. O reconhecimento da produção da autora tanto no Japão quanto no exterior foi uma das peculiaridades que nos chamou a atenção, quando de nossa seleção de obras para iniciar a nossa pesquisa de Iniciação Científica, financiada durante o ano de 2023 pela FAPESP



(Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), o segundo fator, que será abordado mais claramente nesse trabalho, perpassa o estilo literário da autora que mescla resistência literária à questionamentos sobre a memória coletiva de uma nação.

Sobre a autora

O Japão vivenciou profundas mudanças, durante a restauração Meiji e após sua derrota na segunda guerra mundial, que reverberaram no cenário literário do país, especialmente na produção de autoria de mulheres. De acordo com Ogawa (2018, p.11), o número de escritoras aumentou com o distanciamento dos anos pós-guerra e atingiu um pico na década de 1970. Essas escritoras, influenciadas pelos movimentos de libertação feminina da época, questionavam a estrutura patriarcal através de suas protagonistas e narrativas, abrindo novos caminhos para a geração seguinte.

Chamando a atenção do público e da crítica com seus primeiros trabalhos, as jovens escritoras que emergiram na literatura ao longo dos anos 1980 conquistaram as principais premiações nacionais e, posteriormente, alcançaram o público estrangeiro por meio de traduções para diversos idiomas.

A atitude descontraída em relação aos sistemas sociais- especialmente sobre questões de gênero e de construções familiares – é uma das características mais comuns das novas escritoras, que as difere das gerações anteriores. [...] Através de suas narrativas divertidas, essas autoras desconstróem diversos sistemas sociais, recriando-os em novos. [Dollase, 2011, p. 755- tradução nossa]

A partir de estilos literários que não comportam o ideal de boa esposa e mãe sábia (ryôsaikenbô) nem os estereótipos infantilizados e sexualizados comumente atribuídos às mulheres japonesas na cultura pop, elas questionam os modelos impostos, denunciam desigualdades e descrevem perspectivas únicas sobre, predominantemente, a busca de identidade, a sociedade, as relações e estruturas familiares, a questão de gênero, o luto e a memória.

Yôko Ogawa, nome representativo dessa geração, nasceu na cidade de Okayama, em 1962, e embora sua vocação leitora tenha sido despertada ainda na infância- por influência de um sistema de assinatura de livros que seus pais contratavam- apenas no ensino médio, após ler “O Diário de Anne Frank”, arriscou-se na escrita através de um diário de correspondência (kôkan nikki) entre Kitty, personagem fictícia, e Anne Frank. Após essa experiência, a autora gradualmente sentiu que gostaria de continuar escrevendo e

decidiu cursar Letras na Universidade de Waseda, onde ingressou em 1980 e graduou-se em 1984.

Ogawa estreou na literatura, em 1988, ao vencer o Prêmio Kaien para Novos(as) Escritores(as) com o conto “A Decomposição da Borboleta” (Agehachô ga Kowareru Toki, 1988), uma versão reeditada do seu trabalho de conclusão de curso intitulado “Final de Semana Miserável” (Nasakenai shûmatsu). Posteriormente, a autora arrebatou o prestigioso Prêmio Akutagawa, em 1990, pelo conto “Calendário de Gravidez” (Ninshin Karendâ, 1991), o Prêmio Yomiuri, em 2004, com o romance “A Fórmula Preferida do Professor” (Hakase no Aishita Sûshiki, 2003) e o Prêmio Tanizaki Jun'ichirô, em 2006, por “A Marcha de Mina” (Mîna no Kôshin, 2006). Além disso, a coletânea de contos “The Diving Pool: Three Novellas” venceu o Prêmio Shirley Jackson, em 2008. No cinema, o conto “O dedo anelar” (Kusuriyubi no Hyôhon, 1994) inspirou o filme “L'Annulaire” (2005) da diretora francesa Diane Bertrand e o romance “A Fórmula Preferida do Professor” (Hakase no Aishita Sûshiki, 2003) foi adaptado para o cinema em 2006 pelo diretor Takashi Koizumo, ex-assistente do renomado Akira Kurosawa.

Sobre a obra

O romance “A Polícia da Memória” (2021), de Yoko Ogawa, é composto por dois enredos: um principal e um secundário. No principal, acompanhamos as vivências de uma escritora em sua ilha natal, onde a polícia mantém um regime totalitário e a memória coletiva e individual da população é afetada por um fenômeno de sumiço constante. Submetida a essa realidade, a escritora encontra diversas formas de resistir contra o sistema imposto através da preservação da memória. Dessa forma, ela esconde objetos proibidos da falecida mãe, monta um esconderijo para abrigar seu editor que faz parte de uma minoria perseguida pelo Estado, tenta lutar contra o sumiço de suas recordações e escreve um romance- que constitui o enredo secundário- mesmo após a proibição de livros imposta pela polícia.

Com base na tipologia narrativa de Norman Friedman (2002), que dispõe oito possibilidades do narrador se posicionar no enredo, é possível identificar duas narradoras-protagonistas, isto é, em ambos enredos a narração ocorre em primeira pessoa com um “eu” interno à narrativa que vive e observa os acontecimentos como personagem, contando de um ponto de vista central suas vivências, pensamentos, diálogos, ações, traumas e memórias a partir de uma distância próxima em relação ao leitor. O primeiro plano do foco

narrativo corresponde ao enredo principal, nele temos a escritora como narradora-protagonista que narra os acontecimentos da ilha. É por meio dela que sabemos o que se passa referente ao fenômeno dos sumiços da memória coletiva e individual, a polícia secreta, a caça das memórias e as suas próprias vivências nesse contexto. No segundo plano do foco narrativo temos o romance que essa narradora-protagonista escreve durante sua narração do enredo principal. De acordo com a própria escritora, todos seus romances são sobre perda e neste ela retrata simbolicamente o trauma da perda e da violência a partir de um relacionamento abusivo. Neste segundo plano, a narradora-protagonista é uma datilógrafa que narra seu envolvimento romântico com um professor de datilografia. No início, eles mantinham uma relação de aluna e professor com certos momentos de aproximação, mas com o passar do tempo eles se relacionam romanticamente e, na perspectiva da datilógrafa, tudo parece ocorrer bem até o momento em que ele a prende em cárcere privado após roubar e prender sua voz em uma máquina de escrever. A escolha da autora de utilizar vozes narrativas femininas, em primeira pessoa, vinculadas à temática da memória carrega uma força simbólica importante, uma vez que as mulheres, por muito tempo, foram silenciadas e marginalizadas na história, especialmente, se considerarmos a maneira como o Japão lidou e lida com o legado de seus crimes de guerra. O ano da primeira publicação da obra- 1994- coincide com um momento de drásticas mudanças no cenário da memória japonesa, que até então deixava à margem as memórias e narrativas dos países asiáticos afetados pelas ações imperialistas do Japão.

A partir dos anos 1980, mais particularmente no decorrer dos anos 1990, o cenário da memória japonesa mudou de forma drástica. [...] Mais importante ainda, as vozes de outros países asiáticos foram ouvidas nas discussões acaloradas sobre o legado de guerra japonês. As intervenções deles não eram mais marginalizadas, mas recebiam uma resposta muitas vezes crítica e, às vezes, empática. [Conrad, 2020, p.139]

O depoimento de Kim Hak-Sun- a primeira mulher na Coreia do Sul a se apresentar publicamente e testemunhar sua experiência enquanto uma das vítimas forçadas à escravidão sexual pelo Exército Imperial Japonês durante a Segunda Guerra Mundial- em 1991, é considerado um marco importante para essa mudança no debate público acerca do legado de guerra japonês.

O uso das “mulheres de conforto”, argumenta Yuki Tanaka (2001), trata-se de uma prática deliberada e organizada desde 1910, de deslocamento

e confinamento de mulheres (a grande maioria coreanas, mas também chinesas, filipinas e, em menor número, japonesas ou coreanas residentes no Japão em virtude da colonização, dentre outras) para que fossem alvos de abusos sexuais pelos soldados japoneses. [Marcello Neto, 2021, p. 39]

A prática de escravidão sexual realizada pelo império japonês, desde a Era Meiji e intensificada com as guerras do fim do século XIX e início do século XX, tem desdobramentos conturbados até hoje nas relações diplomáticas entre os países envolvidos afetando profundamente a memória e os depoimentos das vítimas. Após Kim Hak-Sun, gradualmente outras vítimas começaram a compartilhar suas vivências e reivindicar a responsabilização por parte do governo japonês, conquistando espaço para intervirem no debate público sobre suas memórias de guerra que até então estavam à margem.

Isto posto, a escolha de colocar duas narradoras-protagonistas em uma posição central na narrativa não parece coincidência e demonstra como Ogawa se atenta às diferenças de gênero na sociedade patriarcal e, sobretudo, apresenta uma crítica social através das narrativas de opressão e violência sofridas tanto pela escritora quanto pela datilógrafa. A opressão da polícia secreta no enredo principal é focada no apagamento da memória para a consolidação do esquecimento coletivo, já no enredo secundário a violência é praticada pelo professor por meio de abusos físicos, psicológicos e sexuais.

Com base nos estudos de Halbwachs (2006) e Pollak (1992) sobre memória, nota-se que a autora explora na narrativa central as camadas do apagamento e da manipulação da memória a partir de uma sociedade acometida pelo sumiço de recordações e subjugada a um governo autoritário que controla e manipula a memória coletiva, tecendo uma crítica sobre como essas recordações podem sofrer um processo de desconstrução à medida que são apagadas e manipuladas pelo Estado. Considerando ainda o conceito de memórias subterrâneas de Pollak (1992)- que diz respeito às recordações de grupos marginalizados e minorias políticas- torna-se evidente o silenciamento e a marginalização da minoria que não têm suas lembranças afetadas pelos sumiços da ilha, como a mãe da escritora e de R- o editor. Tanto a mãe quanto R são personagens importantes para a representação dessas memórias subterrâneas, uma vez que ambos resistem à realidade opressora da ilha por meio da preservação da memória, por vias informais, e exercem forte influência na vida da escritora para que ela trace uma trajetória também subversiva. A escritora teve contato com objetos proibidos na infância por intermédio de sua mãe, que os mantinha guardados em gavetas de uma cômoda e os mostrava para a filha quando estavam à sós. Ao guardar esses

objetos, ela corria o risco de ser levada pela polícia secreta ou pelos caçadores de memória-na verdade sua própria existência como pessoa que não esquece era uma ameaça ao sistema vigente na ilha- e mesmo assim ela encontrou nesse ato uma forma de resistir. Essa é uma forma de resistência simbólica, uma vez que sua memória individual não apenas resistiu como serviu de legado para a filha. A escritora, mesmo sendo afetada pelos sumiços, teve acesso a esses objetos secretos e mantinha contato com eles a partir de momentos com a mãe, crescendo dentro de um ambiente em que as memórias não eram proibidas nem suprimidas. De uma forma diferente, mas com influências da mãe, acompanhamos a protagonista buscando outras maneiras de resistir dentro dessa realidade imposta e encontrando na preservação da memória, o que Pollak chamou de memória subterrânea, uma forma poderosa de resistência: ‘As memórias subterrâneas tendem a sobreviver e a transmitir-se por vias informais, como redes de sociabilidade que abrangem o âmbito da família ou pequenos grupos, sempre com uma tonalidade afetiva mais acentuada’. [Rios, 2013, p.12]

Antes de ser levada pela polícia secreta, a mãe recebe uma intimação e já pressentindo seu futuro ela guarda os objetos proibidos, que ficavam na cômoda do porão, dentro das esculturas que ela mesmo havia feito. Ao fazer isso, ela transmite por uma via informal essas memórias que poderiam ser perdidas para sempre, deixando viva a recordação física daquilo que não mais existia na memória coletiva dos habitantes da ilha. Em dado momento, a narradora-protagonista encontra esses objetos e os protege, dando continuidade ao ato de resistência da mãe. Mesmo não tendo memórias relacionadas a eles, a escritora se dá ao trabalho de procurar, guardar e analisar um por um com R. Ela assume, assim como a mãe, o risco de ser pega pelos caçadores de memórias para poder guardar o que lhe fora deixado. Esse ato subversivo ao sistema carrega uma tonalidade afetiva e ao mesmo tempo simbólica para a preservação da memória como forma de resistência. Outro personagem que não é afetado pelos sumiços é R, que de início mantém uma relação de trabalho com a narradora-protagonista, mas que gradualmente se torna mais afetiva e amorosa com a convivência. Com medo dele ser capturado pela polícia secreta, a escritora constrói junto ao velho balseiro um esconderijo em sua casa para protegê-lo, tentando evitar que ele tenha o mesmo destino de sua mãe, que foi intimada e assassinada pela polícia secreta. Assim, novamente, ela desobedece às regras sociais. Já no enredo secundário, ocorre uma transposição metafórica das violências e dos traumas vividos pela escritora na narrativa principal nas vivências da datilógrafa com seu professor de datilografia, que a encarcera em uma torre de igreja após roubar e prender sua voz em uma

máquina de escrever. Ao retirar a voz da protagonista, o professor concretiza sua posição de controle sobre ela, iniciando uma relação de abuso contínuo. Essa metáfora da voz roubada e presa na máquina é muito próxima à dinâmica do relacionamento abusivo conhecida usualmente, onde a vítima é silenciada aos poucos, até perder totalmente a voz dentro da relação. De acordo com a própria narradora-protagonista: “No momento em que você perde a voz, perde também a capacidade de dar forma a si mesma.” [Ogawa, 2021, p.158]. Mais do que a capacidade de se comunicar verbalmente, torna-se impossível que ela se entenda como indivíduo devido à enorme perda de liberdade e ao silenciamento imposto. Além disso, essa metáfora se relaciona com a perspectiva apresentada pela escritora, durante todo o enredo principal, de sentimento de vazio conforme os sumiços da memória acontecem.

Ninguém sabe fazer nada nesta ilha. Só produzimos meia dúzia de tipos de verduras. Carros estão sempre dando pane. Peças de teatro são simplórias. Os fogões, pesados demais. Carne, com colesterol. Maquiagem que deixa a pele oleosa. Bebês. Romances que ninguém lê... Coisas fúteis. Produtos pouco confiáveis. Não somos páreos para todo esse sumiço. Cada vez que uma coisa some, gasta-se uma energia descomunal. Não chega a ser uma violência, mas cada desaparecimento é um evento social, súbito, inexorável. **Não conseguimos preencher esses vazios com outras coisas; a ilha está se tornando um lugar cheio de vãos. Um lugar oco, poroso. Um belo dia, vai derreter e sumir sem deixar traço.** [Ogawa, 2021, p. 66 - grifo nosso]

O vazio não é exclusivo a ela, os vãos e ocos são da ilha e de seus habitantes também. A cada sumiço existe um sentimento de perda que não pode ser preenchido e, gradualmente, consomem ela como indivíduo, os habitantes como grupo social e a ilha como espaço. O sumiço final, que corresponde ao encerramento da narrativa, parece uma outra metáfora para as consequências do esquecimento coletivo a partir do próprio desaparecimento humano. Não lembrar dos objetos, dos significados e daquilo que já se foi, ou seja, ter a memória comprometida é algo tão ameaçador que pode chegar a um colapso existencial. Dessa forma, ambas narradoras apresentam uma perspectiva sobre o sentimento de desconstituição do indivíduo e da sociedade, evidenciando uma forte crítica social acerca das violências que cada uma viveu.

Assim, Ogawa cria uma sobreposição ficcional entre a narrativa principal e a narrativa secundária, onde a própria narradora-protagonista (escritora) cria uma outra camada ficcional para expressar-se livremente através de uma segunda voz narrativa também narradora-protagonista (datilógrafa). Através de seu estilo literário, a autora produz

um romance distópico composto por dois enredos sobrepostos em camadas ficcionais distópicas, que evidenciam uma crítica social acerca do controle e da manipulação da memória pelo Estado, bem como do fenômeno do esquecimento coletivo enquanto perigo para a (des)constituição do indivíduo e da sociedade. Embora o pessimismo característico da distopia alcance seu auge no encerramento da obra com o sumiço final- o desaparecimento daqueles afetados pelos sumiços da memória- existe uma perspectiva de futuro para a minoria oprimida pela polícia. Aqueles que eram perseguidos por recordar podem ter a liberdade de viver em um novo mundo sem a opressão autoritária dos caçadores de memórias.

Referências

AFONSO, Joy Nascimento. **Entre memória e viagem, tradição e contemporaneidade: uma leitura de América Latina: traição e outras viagens (furin tonanbei), de Banana Yoshimoto**. 2022. 330 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Assis, 2022.

AFONSO, J. N.; LEAL, P. Y. **A escrita feminina japonesa: Um breve panorama das produções clássicas às contemporâneas**. Estudos Japoneses, [S. l.], n. 40, p. 35-47, 2018.

CONRAD, Sebastian. **Memórias entrelaçadas: versões do passado na Alemanha e no Japão, 1945-2001**. Esboços: histórias em contextos globais, v. 27, n. 44, p. 130-148, 2020

DOLLASE, Hiromi Tsuchiya. **“Choosing Your Family: Reconfiguring Gender and Familial Relationships in Japanese Popular Fiction.”** The Journal of Popular Culture. v. 44, n. 4, p. 755-771, 2011.

FRIEDMAN, Norman. **O Ponto de Vista na Ficção - O Desenvolvimento de um Conceito Crítico**. Trad. Fábio Fonseca de Melo. - Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar- maio, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter (original do francês). 2ª ed.. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

LECLERCQ, Laurence. **As mulheres na produção literária japonesa contemporânea: uma atuação de destaque**. Anais do IV CIEJB/XVIII ENPULLCJ. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses – USP, p. 239-247, 2006.

MARCELLO NETO, MARIO. **Entre a bomba atômica e os crimes de guerra: o negacionismo e a historiografia japonesa em perspectiva**. REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA (ONLINE) , v. 42, p. 37-60, 2021.

OGAWA, Yoko. **A Polícia da Memória**. 1. ed. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2021.

OGAWA, Yuko. **Healing literatures by contemporary Japanese female authors: Yoshimoto Banana, Ogawa Yoko, and Kawakami Hiromi**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia da Universidade de Purdue, Indiana: 2018.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, jul-dez, 1992.



TRANSCREATION OF POETIC OPERATORS BETWEEN BRAZIL AND JAPAN: THE LEGACY OF HAROLDO DE CAMPOS

Chriatine Greiner (PUC-SP)

In Brazil, fascination with the Japanese aesthetic was sparked by the activities of immigrants arriving in the early twentieth century. The first group left Japan and came to São Paulo, embarking at the Port of Santos, in June 1908. During the long trip, which comprised more than one month, the journalist Rokurô Kôyama decided to create a Tupi-Guarani-Japanese dictionary, justifying his enterprise with a fantastic claim that Tupi and Japanese sprang from a common Polynesian source (Hosokawa, 2008)³. Leaving aside the relevance of this linguistic adventure, Kôyama's dictionary expressed a desire for common roots and opened possibilities for imaginary bridges between these two distant cultures. In a certain way, Kôyama's dream offers a parable for this chapter's inquiry into the history of the encounters between Japanese and Brazilian cultures which emerged from the experience of a movement across continents, quite literally from "the ocean without East and West," traversed by different cultures.

This project reflected the opening of Japan to the world, which intersected with Brazilian anthropophagical transculturalism⁴ and became particularly important to Brazilian artists. In fact, rituals of cannibalism have been an actual practice in Amerindian and Afro-Amerindian culture since the sixteenth century. However, it was in São Paulo, after the "Week of Modern Art" in 1922, that anthropophagy was also embraced as an artistic strategy to cultural adoption, that characterized the eclectic appetites and *mestiço* ways of producing culture and arts in Brazil.

³ Tupi-guarani is one of the 274 indigenous languages spoken in Brazil, according to the 2020 Census provided by the Brazilian Federal Government. About the imaginary dictionary written by Kôyama see Hosokawa Shuhei "Speaking the language of the antipode: Japanese Brazilian fantasy on the origin of language" in Greiner, C. and Ricardo Muniz Fernandes *Tokyogaqui, an imaginary Japan* (orgs). São Paulo: Sesc, 2008, pp 299-313.



At the same time, the transmission of Japanese culture in Brazil in the 1920s was concurrent with the world-wide communication of Sergei Eisenstein's conception of montage, which was inspired by the avant-garde director and theorist's recognition of an ideogrammatic logic in the Japanese traditional arts. Montage had a great impact among the Brazilian artists, especially in the performing arts. It represented a radical dislocation of perspectives by accepting the co-existence (and conflicts) of dualities without exclusions. As Eisenstein explained:

Montage is conflict. As the basis of every art is conflict (an "imagist" transformation of the dialectical principle). The shot appears as the cell of montage. Therefore, it must be considered from the viewpoint of conflict. Conflict within the shot is potential montage, in the development of its intensity shattering the quadrilateral cage of the shot and exploding its conflict into montage impulses between the montage pieces. (Eisenstein, 1949 p.38)

In this sense, the anthropophagical nature of Brazilian culture, including in its specific relation to Japan, is analogous to Eisenstein's notion of montage as an approach for dealing with conflict by devouring cultures and differences without worries about *a priori* identities. The main argument of this article is that Eisensteinian montage, developed through his dialogue with Japanese culture, became a methodology and also a particular strategy to deal with different cultural perspectives in Brazil, combining aesthetical and political attitude.

Eisenstein's legacy was widely acknowledged among Brazilian artists, especially by the Brazilian poet, semiotician, and professor Haroldo de Campos (1929-2003). Campos was certainly the greatest admirer of Eisensteinian montage, especially because he was enchanted by the fact that the ideogrammatic logic of montage is conceived as a principle and a kind of semiotic operator, devoid of exoticism or voyeurism, which at Eisenstein's time usually accompanied interest in Japanese exotic objects like kimonos or folding fans. Campos was particularly impressed by Eisenstein's essay "The Cinematographic Principle and the Ideogram," which he included in his collection of essays *Ideograma, Lógica, Poesia e Linguagem* (*Ideogram, Logic, Poetry, and Language*, 1977). In this book, Campos integrated Eisenstein's method with the aesthetic of a powerful network of other prominent authors like Ernest Fenollosa, Roland Barthes and James Joyce to introduce the notion of *transcreation*. This proposal became especially powerful as a key to understanding the plurality of encounters between Japanese and Brazilian aesthetics in the dancing field.

Dance and its Transcreation Procedures

Since the early beginnings of mass migration, several small Japanese communities in Brazil tried to preserve their traditional rituals such as ikebana, calligraphy (*shodô*), tea and Buddhist ceremonies. In the performing arts, amateurs presented dances and fragments of theater pieces to the members of the Japanese colony, using everyday meeting spaces such as classrooms for Japanese language lessons and barns for community get-togethers. On some specific occasions, such as New Year's celebrations, these presentations were open to the general public. The interest of Brazilian professional artists in Japanese culture started later and focused mostly on Japanese traditional theater (noh, kabuki, bunraku, and kyôgen). After the 1990s, when the butoh dancer Kazuo Ohno came to São Paulo for the first time, some Brazilian artists also discovered the subversive images of butoh dance. The actress and dancer Alice Kiyomi Yagyu (known as Alice K.) is a good example.

In the second half of the 1990s, after having spent a year studying noh theater and literature in Japan at the *Musashino Women's College of Tokyo*, Alice K. decided to transcreate Zeami's 14th-century play "Hagoromo." At that time, she read Campos' book *Metalinguagem e outras Metas* (*Metalanguage and other goals*, 1992).⁵ Campos explained that given its cultural alterity, a poem can't be translated into a foreign language word for word, but needs to be transcreated in a way that accounts for the singularity of each new host language. Transcreation was expected to preserve the poetic laconism of the very aesthetic operation underlying the original in the foreign translation, rather than transposing each individual signifier from one language into another. Campos' notion of "laconism" was an important aspect of Eisenstein's aesthetic which emerged from his analysis of Japanese arts, especially from his study of Japanese poetry.

⁵ There are many books and articles about the concept of transcreation proposed by Haroldo de Campos. Good examples are the book edited by Bernard McGuirk and Else R.P.Vieira, *Haroldo de Campos in Conversation*. London: Zoilus Press, 2009. And the article written by Odile Cisneros, "From Isomorphism to Cannibalism: The Evolution of Haroldo de Campos's Translation Concepts," in *TTR: Traduction, Terminologie et Redaction* (January 2012). These books have explained Campos point of view to discuss translation, by dealing with the singularities of languages and the embodied perceptions of sounds and visualities, like Ezra Pound and Mallarmé did before in their own works. Campos was part of the Brazilian concrete poets who launched a program of literary translation based on the work of Ezra Pound, from whom they derived the title of their first little magazine, *Noigãndres* and the name of their group. According to Cisneros, this translation program was based on different examples of a similar poetics, from the medieval troubadours to the avant-gardes of the interwar period. Their practice became a "laboratory" for writing and theoretical reflections on translation.

Eisenstein was fascinated that “Japan possesses: the *haikai* (appearing at the beginning of the thirteenth century and known today as ‘haiku’) and the even earlier *tanka* (mythologically assumed to have been created along with heaven and earth). Both seemed like hieroglyphs transposed into phrases.”⁶ According to him, these poetic genres translated images into words becoming ideograms: “As the ideogram provides a means for the laconic imprinting of an abstract concept, the same method, when transposed into literary exposition, gives rise to an identical laconism of pointed imagery.”⁷

For Eisenstein, the transformation of image into words, and of words into image was a method which could be merely abstract and conceptual, or lavishly poetic, depending on the material to which it was applied. Clearly having a cinematic application of this Japanese method in mind, he wrote: “The concept is a bare formula; its adornment (an expansion by additional material) transforms the formula into an image.”⁸ The analysis of Japanese poetry contributed to Eisenstein’s search for a formula to translate between verbal and cinematic language.

Applying Eisenstein’s method of laconism to the questions of translating poetry, Campos focused on the very materiality of poetic articulation, such as prosody, rhythm, and phonics as a basic formula for “transcreation” of poetic operations from an original to different languages: “My effort is to attain, in Portuguese, according to guidelines and criteria informed by my long and diversified practice as a poetry translator and also suggested by the nature of the original, a reconfiguration — in terms of transcreation — of the phono-semantic and syntactic-prosodical articulations of the source text” (Campos, 2000:11).⁹

These ideas inspired Alice K. and came to inspire her creative process. In the 1980s, she participated in the first theatrical group (Ponkã) organized by Japanese descendants in São Paulo. The Brazilian group’s name Ponkã was a reference to a citrus hybrid of mandarin and pomelo, alluding to the transcultural profile of the group which included Paulo Yutaka and Celso Saiki, among other artists, who were half Brazilian and half Japanese. *Pássaro do Poente* (*Bird of Sunset*, 1987) was one of the most famous performances

⁶ Eisenstein, 1977, p. 30

⁷ Ibid, p. 31.

⁸ Ibid, p. 43

⁹ “*Meu empenho está em alcançar em português, segundo linhas e critérios aconselhados por minha longa e variada prática de tradutor de poesia e sugeridos também pela natureza do original, uma reconfiguração — em termos de “transcrição” — das articulações fonossemânticas e sintático-prosódicas do texto de partida.*”

of this group, which received several prizes and captured the attention of the Nikkei community (descendants of Japanese families).

“Hagoromo” (Celestial Feather Robe), written and performed by Motokiyo Zeami (1363-1443), was the first piece completely reconceived by Alice K., based on the dramaturgical version translated by Darci Kusano and transcreated by Haroldo de Campos. What appeared on stage was no longer the specific *kata* (Noh-style patterns of movement), but a singular understanding of a spacetime interval presented in the gestures, as well as in the organization of scenic elements that created a minimalistic environment inspired by the traditional Noh stage.

Campos started his research on Japanese aesthetics after reading Ernest Fenollosa’s *Certain Noble Plays of Japan* (1916), edited by Ezra Pound. He concluded that Noh theater was like a big ideogram interconnecting music, dance, architecture, costume and plots - as a clear example of what Eisenstein recognized as ideogrammatic montage. But Campos also pointed out a similarity between the main character’s “celestial feather robe” and Helio Oiticica’s *parangolés* because both were more than simply costumes, but articulated the movements of the dancing bodies after an ideogrammatic logic.

The Brazilian visual artist and performer Oiticica (1937-1980) created *parangolé* to subvert fixed notions of the body, art object, and history. The term *parangolé* was related to the language of “vagabonds” - as singers and musicians who lived and created inside *favelas* (shantytowns). Oiticica’s *parangolé* was a colorful cape, made out of different materials such as plastics, metal, cardboard, fabric, leather, or whatever one’s memory and imagination desires. They were not exactly a cover, or a costume, but a symbolic (and cognitive) ignition to movement like the celestial feather robe, which was a complex ideogrammatic composition of textures, accessories, gestures, masks, and movements. As a form of free-flowing wearable sculpture, *parangolé* allowed the dancers to express what might exceed discursive boundaries.¹⁰

In 2005, after “Hagoromo,” Alice K. has presented *Qioquem?! (kyôgen transcreated pieces)*¹¹, based on her research of Japanese and Brazilian comical expressions, jokes and gestures. At the same time, she became interested in the butoh technique proposed by the choreographer Anzu Furukawa (1952-2001).

¹⁰ Images of *parangolés* can be seen at the website of the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro: <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/> access at January, 26th 2024.

¹¹ *Kyôgen* is a comic form of traditional Japanese theater that is presented as an intermission between the noh theater pieces.

Furukawa worked in Berlin for many years, and was very interested in sense of humor as conveyed by different movements - not only of human bodies, but also of animals. Inspired by Furukawa's animal pieces (*Anzuology*), in 2013 Alice K. transcreated her performances in three small homage solos *Atti Kotti* (Here and There): "The Crocodile Time," "The Insect," and "The Bird." It was not a mimetic approach. Alice was not interested in reproducing Furukawa's choreographies, but in exploring the singularities of Japanese spacetime aesthetic known as *ma*.

The notion of *ma* was introduced to Western audience in 1978, when the architect Arata Isozaki curated the exhibition "Ma, espace-temps au Japon" at the *Musée des Arts Décoratifs* in Paris¹². Looking for a possibility of dealing with Japanese culture beyond Orientalist stereotypes, he decided to create a *ma* experience via pause, interval, or in-between spacetime conveyed through the perceptions of the Japanese daily life, including architecture, art, nature, body, performance. Like earlier in "Hagoromo," *ma* or the spacetime singularity became a poetic operator for Alice K.'s transcreation of Furukawa's solos.

What seems important in her works is the fact that she decided not to present typical elements of the Japanese theatre, such as kimonos or folding fans, or even patterns of movement (noh theatre kata or butoh stereotyped aesthetic). Rather, she was interested in using the reference to Japanese performing arts as an operator to transcreate her own experiences. In this sense, *ma* became an important starting point. In other words, it was by changing her conception of spacetime into a poetic operator, that she started working with the traditional Japanese theaters (especially noh and kyôgen) as a Nipo-Brazilian actress and theatre director. In this sense, she was in tune with Eisenstein and Campos, looking for a particular logic of creation.

Nipo-Brazilian Dance's and African Remix

At the end of the 1990s, the choreographer Angela Nagai, who had studied noh at the International Noh Institute of Kyoto with Rebecca Teele Ogamo and Michishige Udaka (and now with his son Norishige Udaka), proposed a different approach to the transcreations of noh in Brazil: a bridge between the classical Japanese theatre and

¹² Isozaki developed a whole discussion about the historical importance of this exhibition in his book *Japan-ness in Architecture*. MIT Press, 2003. In Brazil, Michiko Okano has also written a book on *Ma* (*Ma, Entre Espaço da Arte e da Comunicação no Japão*, 2012), inspiring many Brazilian artists.

Umbanda - an African diasporic religion developed in Brazil during the 19th century. Nagai decided to investigate similarities between the embodiment of characters in the Afro-Brazilian rituals/myths and the embodiment of ghosts in the *noh* pieces, when the main actor of the plot (*shite*) reveals his ghost identity to the audience. The *shite* character defines the special nature of the *noh* drama, and it may be a variety of divine beings, including a ghost, a demon, a vengeful spirit or an imaginary creature. According to Komparu, this character is given life and breath by depiction of the complexities of life and death.¹³

The Umbanda rituals also deal with spirits and transcendental entities. The spirits in Umbanda are transcreations of *orixás* (from the *yoruba* mythology). Rituals of possession opens the communication with spirits, looking for revelation or healing. The cultural context is very different from *noh* theater, however, Nagai tried to create a connection through the dancing body, looking for similarities in the act of possession, and embodied rites.¹⁴

In 2020, the dancer Thiago Abel tried a similar strategy used by Nagai, to reinvent the *butoh* specters working with Umbanda rituals. Umbanda originates in Brazil, and not in Africa, therefore the spiritual entities are Brazilian and not only the African *orixás*, as Nagai already observed. Some examples are *preto velho* (old black men) and *caboclo* (a person of mixed Indigenous Brazilian and white European ancestors).

Abel didn't know about Nagai's research, but he was also thinking about Brazilian ghosts and characters of folk culture and religion, looking for his own *butoh-fu*, which was a notational *butoh* proposed by the creator of *butoh* dance Tatsumi Hijikata and his dancers.

Besides the embodiment of spirits, the main focus of Nagai and Abel was a particular idea of spacetime: the *encruzilhadas* (intersections). Instead of the *ma* interval, the starting point of these dancers' research was the crossing of paths, symbols, and specters. During the Afro-Brazilian rituals, the offerings (food, sacrificed animals, and candles) are placed at the *encruzilhada*, which is also a symbolical place for intersection between African and Brazilian, Western and non-Western cultures.

Abel was particularly interested in understanding the changes of bodily state through the embodiment of the Other in the corporeal *encruzilhadas*. He was inspired by the

¹³ Komparu, 1983, p. 45.

¹⁴ In English language, a good book that explains with more details the Umbanda and *Camdoblé* rituals is Alonso, Miguel *The Development of Yoruba Candomblé Communities in Salvador, Bahia, 1835-1986*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. Alonso analyzes the rituals but also presents the historical and political evolution of the communities in Salvador, one of the main centers of these rituals in Brazil.

Japanese choreographer Hijikata, who wrote about his dead sister and many other lives he felt inside his own body: “I keep an older sister living in my body. When I am absorbed in creating a dance piece, she plucks the darkness from my body and eats more than it needed. When she stands up inside my body, I can’t help but sit down. For me, the fall is for her to fall. But there’s even much more to our relationship than that.”¹⁵

In fact, butoh ghosts are unlike the Noh ones who come back for revenge or to remind us of another person’s life. In butoh, the embodied ghosts can be both someone who actually lived in the past (Hijikata’s sister), or specters of such phenomena as slavery, diseases, and all sort of unknown crisis.

It seems, there is a political trace beyond the traditional mythologies¹⁶. Therefore, it is important to notice that Nagai and Abel were less interested in the patterns of movement than in the exchanges among haunted characters as the possible operators/generators of their creative process. They asked themselves how specters of the past can trigger new dancing bodies, and new possibilities of transcreating artistic experiences outside the scope of *a priori* aesthetic models.

Abel’s approach resisted a long tradition of European and North American choreography in Brazil. From the late 1990s-early 2000s, many artists started looking to their own roots in order to develop their own approaches and ways of perception. Cross-fertilization of noh and butoh with African-Brazilian rituals transformed these art forms in a way that distinguished them from their European and North American receptions, by opening new possibilities of political action which are not unlike those implicit in Eisensteinian aesthetics, from which the notion of transcreation emerged. This political action can be understood as a political of resistance or an anti-colonial strategy to deal with singular histories, and singular questions.

As Prasenjit Duara¹⁷ pointed out, it is time to replace the linear history of nations with circulatory histories. Historical narratives can be instruments of domination, and in Brazil, they actually became a powerful colonial strategy in the academic field, and also in artistic experiences. When dancers like Abel and Nagai deal with foreign theatrical

¹⁵ Hijikata apud Baird 2012:112.

¹⁶ While researching at Nichibunken with professor Manami Yasui (from December 2023 to March 2024), I started thinking that maybe Hijikata’s spectres were *yōkai* and not *yūrei* (ghosts), as the category of *yōkai* seems to be more open to include different types of entities and unknown specters. See Yasui (2019).

¹⁷ Duara, Prasenjit. *The Crisis of Global Modernity, Asian traditions and a Sustainable Future*. Cambridge University Press, 2015.

languages such as noh theater and butoh, without trying to replicate the models, but using these languages to deal with Brazilian singularities, this can be understood as a way to create a laboratory of circulatory histories, among Japan, Africa, Brazil, and also Russia, when we think about the power of Eisenstein's legacy related to the idea of ideogrammatic montage. Therefore, it is not the content of particular histories, but the historical operation of bringing back invisible narratives, by expanding the view for events and processes that not only moves forward in time, but also returns as "a spiral developing other meanings from the same events and in other ways".¹⁸

In these experiences, Umbanda, which was since the beginning a syncretic religious practice between Africa and Brazil, returns as a powerful apparatus to deal with the singular ghosts and specters that interested Abel and Nagai.

O Olho do Tamanduá and the Transcreation of Butoh

The dance company Tamanduá, established in 1995 by the choreographer Takao Kusuno (1945-2001) and his wife Felicia Megumi Ogawa (1945-1997) in São Paulo, exemplifies another political dimension of transcreation.

Kusuno was always interested in the genesis of dance movement in Brazil. He invited Siridiwê Xavante (a member from the Xavante indigenous tribe) to join the performance *O Olho do Tamanduá* (*The Eye of Tamanduá*) as a dancer, so this first piece for the Tamanduá company would bring together references to Japanese and indigenous aesthetics.

However, it is important to understand that Kusuno was not interested in including indigenous elements of Xavante culture or Japanese culture into his choreography. He is asking through his dancing work, how different bodies, from different cultural contexts, could be together with their own contradictions, and different perspectives of life. This seems very tuned with Eisenstein's and Campo's strategies of composition and transcreation.

Eisenstein underlined the implicit socio-political dimensions of his ideogrammatic aesthetics while editing the film *Old and New*. He described it thusly:

¹⁸ Ibid, p. 58.

In distinction from orthodox montage according to particular dominants, *Old and New* was edited differently. In place of an “aristocracy” of individualistic dominance, we brought a method of “democratic” equality of rights for all provocations, or stimuli, regarding them as a complex. For example: the sex appeal of a beautiful American heroine-star is attended by many stimuli: of texture --from the material of her gown; of light -- from the balanced and emphatic lighting of her figure; of racial-national (positive for an American audience: “a native American type,” or negative: “colonizer-oppressor” for a Negro or Chinese audience); of social-class, etc. (all brought together in an iron-bound unity of its reflex-physiological essence). In a word, the central stimulus is attended always by a whole complex of secondary stimuli.¹⁹

This social aspect of ideogrammatic expressivity was exactly what Kusuno aimed for in his choreography *O Olho do Tamanduá* (*The Tamanduá's Eye*) which sought to articulate multiple images as an ideogrammatic montage. As Eisenstein pointed out, montage became a means of achieving an organic embodiment of a single ideological conception, embracing all elements, parts, and details of the work. And in conformity with this point of view, unity and diversity are both considered as interrelated principles, by avoiding dualism (for example, East and West) and mechanical parallelism between the realms of sound and sight. There is a multiplicity of differences working together. In Eisensteinian montage, the final artistic unity can be recognized in the resolution of the audio-visual synthesis-problems, which in Kusuno's work become kinesio-visual synthesis-problems. Indeed, Eisenstein's and Kusuno's paths crossed in their shared points of reference to Japanese theater (kabuki and noh), principles of movement, and operators of spacetime (*ma* and ideogram).

Both Kusuno and Eisenstein conceived the sphere as a potential space for bodily movement that orients from within in accordance with the coordinated axes. Commenting on the drafts for the notation of the vertical and horizontal locomotion within a sphere, Eisenstein discovered that the core of his technique relies on the rotation axis and this enables the movement of the actor's limbs. He developed this proposal when he studied biomechanics by working with the theater director Vsevolod Meyerhold. The sphere as an epistemic model and a root of bodily movement provided Eisenstein with an *image of movement*, capable of metamorphosis, rotation and vertiginous displacement of any linear perspective.

When Kusuno decided to include Siridiwê Xavante side by side with other dancers, he constructed an ideogrammatic system reminiscent of a combination of singular

¹⁹ Ibid., 66.

movements blurred in dancing. As in Eisenstein's proposal, these movements blossom forth immeasurably and the emotion is directed towards the audience.

Eisenstein recalls the writer Yone Noguchi, who explained, "it is the readers who make the haiku's imperfection a perfection of art."²⁰ This was also Kusuno's strategy to affect his audience. It was not about an explicit political action, claiming a political subject, but an action more related to the possibilities of affecting people, by exposing the singularities of different movements and specific form of lives.

Shifting Artistic Imagination

The Brazilian academic research on Japan started in the 1940s and 50s, following in the steps of the European and North American methodologies, which focused on the history of traditional Japan.

However, the new paths proposed by Campos about transcultural and transcreation encounters did not come from these fields of research, but from the realm of artistic imagination.

Another good example was the composer Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), who was completely in tune with Haroldo de Campos and his readings of Eisenstein. He also brought to the discussion the work of the composer and performer John Cage, who had long challenged clear-cut binaries of East and West in their understanding of aesthetics and creative process. The recognition of chance as an operator of creation has moved both John Cage and Koellreutter, when they became interested in Asian aesthetics. Koellreutter had a long history with Eastern cultures. In 1965, he received from the Cultural Institute of the German Federal Republic the task of organizing its international programming sector, starting with India, where he lived until 1969 and maintained his pedagogical activity at the New Delhi School of Music.

In 1970, he moved to Japan, at the service of the Goethe Institute and as director of the Cultural Institute in Tokyo, where he began to develop musical activities. During this period, he established an intense dialogue with artists and intellectuals, including Satoshi Tanaka, a Professor of German at Meisei University in Tokyo, who had conducted Germanic language and culture studies at Keio University. From 1974 to 1976, they

²⁰ Eisenstein, *ibid*: p. 32

developed an epistolary dialogue, and this correspondence written by both in German was published in Japan in 1983, and a few months later translated and printed in Brazil.²¹

This book became an important reference among Brazilian artists from different fields of research, and not only musical composition. Koellreutter was interested in subverting the supremacy of individualism. The sounds created by Eastern exotic instruments were important for him, as well as the completely different rules of composition; however, he was also intrigued by the philosophical aspect of the Eastern aesthetics. For Eastern people, and not only artists, the decentralization of individuals seemed to be desirable, as the collective was always more important. Therefore, in the artistic field, it was not about authorship, but the most important seems to be the process of creation and its impact among the community. Both Cage and Koellreutter were moved by this idea of anonymous art to light up life, and in many senses this idea was more related to Buddhism than any aspect of the art system or the art market.

Cage came to Brazil in 1960 and in 1985 during the São Paulo Bienale. He has explained that his first spark of inspiration was a lecture by Nancy Wilson Ross in 1936 about “Dada and Zen Buddhism” at the Cornish School in Seattle, expressing the importance of irrational rather than logical understandings. From 1952 onwards, Cage was very inspired by the meetings with Daisetz T. Suzuki. At that time, he was having emotional problems questioning the function of art in society, and the study of Zen Buddhism helped him to find different possibilities of creation. Before meeting Suzuki, he was already interested in Zen, due to the readings of Ananda Coomaraswamy’s book *The Transformation of Nature in Art* (1934).²² However, from Suzuki, he definitively assumed that the task of art was to wake people up or in his own words “waking up to the very life we’re living.”²³

Koellreutter was also very inspired by this alliance between art and life, looking for the non-disciplinary power of languages outside the boundaries imposed by the market of art. As in Cage’s experiences, the cross fertilizations between music, performance, and

²¹ Koellreutter, H. J. *A procura de um mundo sem vis-à-vis – reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental*, translated by Saloméa Gandelman. São Paulo: Novas Metas, 1983.

²² Coomaraswamy, Ananda K. *The transformation of nature in art*. Munshiram Manoharlal Publishers, 1994.

²³ Cage apud Westgeet, Helen *Zen in the fifties, interaction in art between east and west*. Amsterdam: Waanders Uitgevers Zwolle 1986, pp.57.

movement seemed to be an important starting point to defy the boundaries among languages and cultures.

Concluding Remarks

This aspect of the non-disciplinary power of artistic languages and the alliance between art and life, were very close to the conception of dancing proposed by the artists I analyzed in this article. All of them are interested in exploring the possibilities of creating a form of life, and not only the production of choreographies as dancing results.

Indeed, this is an important trace of Japanese art (i.e., the focus on the process and not in the final results), that can be recognized in several contemporary artistic experiences, both in the East and in the West. It is also present in indigenous cultures, as Kusuno realized when he spent time with Xavante's community. In this sense, it is interesting to observe that the main challenge proposed by the Nipo-Brazilian choreographers is not about the better way of dealing with the hybridization of East and West, but how to create different possibilities of living together. Therefore, the main focus is the encounter and the cross fertilization among the singular experiences.

The histories triggered by the choreographic experiences, worked with the embodied conceptions of transcreation (Campos), montage (Eisenstein), and collective cross fertilization (Cage and Koellreutter). By identifying in their dances, an epistemological and political movement, it became clear that none of them were interested in the circulation of typical elements of each culture (Brazilian, Japanese or Russian), neither in their folk histories or stereotypes. Through their dances, they are galvanizing embodied histories of their own lives.

This reminds us, once again, of the Eisensteinian subversive montage of East and West, which generates a non-dichotomic path of life and art, outside geopolitical national identities that exposes vulnerabilities and conflicts.

The singularities of dancing bodies and their flux of subjectivities gave birth to new paths of encounters. At the same time, the crossing zones of politics and aesthetics turn to be important territorialities to affirm the power of being in the edge of crisis, converting vulnerability in states of creation.

Works cited

- Baird, Bruce **Hijikata Tatsumi and Butoh, dancing in a pool of gray grits**. New York: Palgrave MacMillan, 2012.
- Campos, Haroldo **Bere'shith: a cena de origem**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- Campos, Haroldo **Ideograma, lógica, poesia e linguagem**. São Paulo: ed. Cultrix, 1977.
- Campos, Haroldo **Metalinguagem e outras Metas**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1992.
- Cisneros Odile "From Isomorphism to Cannibalism: The Evolution of Haroldo de Campos's Translation Concepts" in **TTR: Traduction, Terminologie et Redaction** · January 2012.
- Duara, Prajenit **The Crisis of Global Modernity, Asian traditions and a Sustainable Future**. Cambridge University Press, 2015.
- Eisenstein, S. **Film Forms, essays in film theory**, translated by Jay Leyda. New York: Harvest, HBJ Books, 1977.
- Greiner, Christine **Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas**. São Paulo: ed. n-1, 2015.
- Hosokawa Shuhei "Speaking the language of the antipode: Japanese Brazilian fantasy on the origin of language" in Greiner, C. and Ricardo Muniz Fernandes **Tokyogaqui, an imaginary Japan** (orgs). São Paulo: Sesc, 2008, pp 299-313.
- Isozaki Arata **Japan-ness in Architecture**. MIT Press, 2003.
- Koellreutter, Hans J. **À procura de um mundo sem vis-à-vis – reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental**. São Paulo: Novas Metas, 1983.
- Komparu, Kunio **Noh Theater, principles and perspectives**. Floating Worlds Editions, 2006.
- McGuirk and Else R.P.Vieira (eds.), **Haroldo de Campos in Conversation**. London: Zoilus Press, 2009.
- Okano, Michiko **Ma Entre Espaço da Arte e Comunicação do Japão**. São Paulo: ed. Annablume, 2012.
- Yasui, Manami "Where Yo[~]kai Enter and Exit the Human Body: from Medieval Picture Scrolls to Modern Folktales in Japan", translated by Kristopher Reeves, in **Studies in Japanese Literature and Culture 2** (March 2019) 61–72 National Institute of Japanese Literature



LÚCIA HIRATSUKA, ANDRÉ KONDO E A DIVULGAÇÃO DA MITOLOGIA JAPONESA NO BRASIL

Érica Rodrigues Fontes (UFPI)

Introdução

No início do século XX, mais precisamente em 1908, chegam com os imigrantes japoneses ao Brasil narrativas daquele país asiático. No entanto, apenas no final dos anos 1980, pode-se dizer que houve um intento de desenvolver uma tradição literária nipo-brasileira para jovens. Em pesquisa iniciada sobre esse tipo de publicação no Brasil, foram observados três principais grupos de narrativas deste tipo de literatura. São eles: autorais e inspiradas pelas memórias de imigrantes, autorais e não conectadas a imigrantes, e registros ou recontos de lendas folclóricas japonesas.

Foi na época do surgimento da referida tradição (anos 80) que muitos brasileiros descendentes de japoneses emigraram para o Japão, e lá se dedicaram a práticas nativas e artísticas específicas. Essas experiências foram divulgadas no Brasil assim que retornaram. Esse foi o caso de Lúcia Hiratsuka, autora e ilustradora nipo-brasileira, especialista na pintura japonesa tradicional sumiê, autora e recontista que, até o momento, mais registrou contos japoneses folclóricos e publicou trabalhos literários nipo-brasileiros no Brasil. André Kondo, escritor nipo-brasileiro muito conhecido, respeitado e premiado, pode igualmente ser considerado um folclorista e recontista por alguns de seus trabalhos.

No presente artigo, foi feito um breve histórico sobre as produções literárias nipo-brasileiras com o objetivo de examinar os registros ou recontos de textos folclóricos feitos por Hiratsuka e Kondo, comparando as obras dos dois autores, para verificar seu objetivo de preservação e divulgação da cultura japonesa através da disseminação da mitologia do Japão. Para a investigação, foram utilizadas principalmente as ideias de Joseph Campbell sobre o mito e o monomito e de Verlyn Flieger e Jack Zipes sobre a manutenção da cultura através do compartilhamento de histórias.



Relações entre Brasil e Japão

Significativamente existentes de 1908 a 2024, as relações entre o Japão e Brasil já enfrentaram vários altos e baixos. Os japoneses influenciaram praticamente todos os campos de saber por aqui. Mas, durante a Segunda Guerra Mundial, os japoneses foram grandemente perseguidos no Brasil, sendo impedidos até mesmo de falar seu idioma nativo. Ainda assim, as relações diplomáticas entre os dois países são atualmente cordiais. Os brasileiros descendentes de japoneses que se mudam para o Japão têm privilégios trabalhistas que outros imigrantes não têm. O saldo positivo nessas interações parecem ser a causa de frequentes celebrações entre os dois povos. Em junho de 2008, por exemplo, foram celebrados os 100 anos da imigração japonesa no Brasil, com uma visita do Príncipe (à época) Naruhito, atual Imperador do Japão.

Mas há ainda no Brasil um significativo preconceito em relação a asiáticos. Na verdade, há uma percepção generalizada de vários grupos como um só, com frequente uso de expressões pejorativas – “o (a) china”, “o (a) japa”, por exemplo – usadas para se referir a qualquer pessoa proveniente da Ásia. No caso de descendentes de japoneses, a situação se torna mais curiosa pelo tempo da presença japonesa no Brasil e pela quantidade de descendentes de japoneses no país.

Em julho de 2018, a *Revista Marie Claire* publicou uma homenagem aos 110 anos da imigração japonesa no Brasil, entrevistando a apresentadora Sabrina Sato, a atriz Ana Hikari e a modelo Maryel Uchida, celebridades nipo-brasileiras. As três unanimemente narraram uma história de preconceito que as impediram de chegar facilmente às posições de destaque que hoje ocupam. Ana Hikari, por exemplo, fez a primeira protagonista asiática em uma novela brasileira (*Malhação*). Mas isso ocorreu tão tarde quanto 2017. Na entrevista, as três dividiram algumas inquietações. Uma delas foi a presença de *yellonface* na mídia, através do qual pessoas não asiáticas fazem papéis de personagens asiáticos.

O *yellonface* foi usado na novela *Sol Nascente* que estreou na Rede Globo em 2016. O ator Luis Melo interpretou um personagem japonês, embora não tenha ascendência japonesa. De acordo com a *Revista Veja* em artigo publicado no dia 29 de agosto de 2016, o ator Marcos Tumura, de ascendência estadunidense e japonesa, fez teste para a novela, mas foi escolhido para interpretar um mafioso que tinha muito menos visibilidade.

Diante do exposto pode-se pressupor que há, por vezes, uma marginalização desse grupo étnico no Brasil, demonstrada em sua filtrada participação em vários meios de comunicação e em várias áreas do conhecimento. Nas histórias infantis, outrossim, são

poucos os textos que contém protagonistas asiáticos e, especificamente, japoneses. Na contramão de tudo isso, algumas editoras procuram ressaltar narrativas com teor e personagens asiáticos. São elas as editoras Estação Liberdade, LaboraLivros (que engloba as editoras Urso e Bururu) e Cai Cai. Apenas uma minoria dos títulos publicados por outras editoras tem essa preocupação e teor.

Também no meio acadêmico brasileiro há pouquíssimos trabalhos publicados sobre literatura nipo-brasileira para crianças e jovens. Porque, apesar de as narrativas fantásticas e mitológicas terem chegado ao país juntamente com os primeiros visitantes, sua transmissão ocorria principalmente de forma oral. Além disso, muitos escritores de origem asiática criam/creem que suas narrativas com enfoque direto ou indireto na Ásia não atrairiam/atracarão um grande público.

Lúcia Hiratsuka, afirmou em 18 de outubro de 2021, em entrevista pessoal concedida pelo *Google Meet* que “Literatura nipo tem uma dificuldade exatamente porque é nipo. Por isso, muitos autores de ascendência japonesa não quiseram investir [nisso] inicialmente”. Quando começaram, enfim, as publicações, mesmo sendo de autores diferentes, elas acabavam recebendo o mesmo nome. Assim, Mitsuko Kawai, Sylvia Manzano e Cláudio Seto publicaram, cada um, livros intitulados *Lendas do Japão*. Não são o mesmo livro. São livros diferentes publicados a partir de 1989 (na verdade uma série de sete volumes publicada por Matsuko Kawai), 2004 (por Manzano) e 2008 (por Seto) com o mesmo título.

Conforme relatado anteriormente, apenas nos anos 80, foi iniciada uma tradição na literatura nipo-brasileira para crianças e jovens através de três subgrupos de narrativas: memórias de japoneses no Brasil, histórias autorais com personagens que têm ou não traços japoneses e lendas folclóricas.

Foram publicadas mais lendas folclóricas do Japão do que histórias autorais e memórias de japoneses no Brasil. Mas como o foco deste trabalho são as lendas ou textos ligados à mitologia japonesa, eles serão mencionados e analisados por último.

Textos memoriais

Os autores nipo-brasileiros mais conhecidos no mercado editorial frequentemente abordam, em narrativas originais, trajetórias inspiradas em seus pais e avós. Os textos abordam situações vividas por comunidades japonesas no Brasil, especialmente no interior de São Paulo.

Em *Os livros de Sayuri*, Hiratsuka narra acontecimentos inspirados em experiências vividas por sua mãe e a família dela, conforme a autora explica no posfácio da obra: “Minha mãe contou que começaria a estudar justo quando a escola foi fechada por causa da Segunda Guerra Mundial”. A autora fala sobre uma situação que a fez muito curiosa, pois lembra-se de: “...ter visto os pais enterrando todos os livros que tinham na casa”. Em virtude da perseguição aos japoneses que estavam “do outro lado da guerra”, muitos livros em japonês deviam ser escondidos para evitar problemas, e o enterro parecia uma ótima opção. Hiratsuka afirma ainda que: “Muitos livros voltaram para suas casas, mas muitos continuam debaixo da terra” (2017, p. 139).

A personagem Sayuri mora numa região rural e sonha em frequentar a escola, o que parece um sonho tão distante no contexto político em que vive. Ela e outras crianças da vizinhança fazem aulas juntas e, para não atraírem atenção, estudam à noite depois de andarem bastante por uma estrada quase deserta. Mas as perseguições são constantes e um dia são vistas, o que as impede de continuar por um tempo. Para Sayuri, ler é um tesouro, assim como são os livros enterrados e principalmente o livro que ela não enterra. O livro que ela esconde perto de si era de sua mãe e, por isso, um dia seria dela.

Em *O pequeno samurai*, André Kondo resgata trechos da história de seu avô e de seus pais. Em uma narrativa que reaviva também um pouco da história do mundo com menção ao Ceilão (hoje Sri Lanka) e a Cingapura como colônia inglesa (à época da viagem retratada), a família do pequeno samurai chega ao Brasil no *Kasato Maru* (navio que trouxe os imigrantes japoneses em 1908). Na obra são transmitidos valores essenciais da cultura japonesa: o *Bushido* ou os sete caminhos do guerreiro, e o amor do menino a uma cerejeira que indica crenças xintoístas através das quais os elementos da natureza possuem divindade, e são dignos de preservação. Quando o avô pergunta sobre o elemento mais importante do jardim, ele mesmo responde que não há, porque todos os elementos são interdependentes e vivem em harmonia. Ao chegar ao Brasil, Yuji-chan identifica rapidamente semelhanças entre a natureza dos dois países: tanto as cerejeiras quanto os ipês possuem extrema beleza e efemeridade.

Em *Vovó veio do Japão*, quatro artistas se unem para desenhar as memórias afetivas que têm de suas avós japonesas. Janaína Tokitaka, Mika Takahashi, Raquel Matsushita e Talita Nozomi ilustram a obra e escrevem sobre respeito e outros valores aprendidos com suas *obaatian* (avós). A gastronomia do Japão também recebe atenção e são mencionados o *hiyashi somen* (macarrão de trigo), *matcha* (chá verde) e o *onigiri* (bolinho de arroz com alga),

entre outros pratos e bebidas. No final do livro há ainda quatro receitas, uma para cada narrativa compartilhada. É uma obra que relembra experiências vividas no Japão e trazidas para o Brasil. E as receitas criam para os leitores possibilidades de vivências baseadas no livro.

Em *Orie* é a vez de a avó de Hiratsuka inspirar a protagonista do livro que faz uma viagem ao passado em belíssimas ilustrações. Os pais de *Orie*, inspirados nos bisavós de Hiratsuka, como ela declara no final do livro, são barqueiros. A vida de *Orie* está cercada por águas de rios, mares e descobertas (em virtude de uma visita à cidade com sua arquitetura, barulho e diversas novidades, até máscaras teatrais). Em um texto aparentemente despretensioso e breve, a cultura japonesa tradicional é descortinada nas roupas, características dos barcos, detalhes das construções, e no *wagasa* (guarda-chuva típico), além de outras coisas. Ao trazerem memórias de seus pais, avós e bisavós, cada um dos autores igualmente resgata tempos, cheiros, belezas e costumes do Japão.

Histórias autorais não necessariamente ligadas a personagens nipônicos

Nem sempre a ligação com a Terra do Sol Nascente é clara. E, talvez por uma tentativa de alcançar muitos leitores, algumas obras de autores nipo-brasileiros busquem temas universais. Em *Escamas*, obra de Janaína Tokitaka, ilustrada com belíssimas aquarelas, a narradora Marina fala sobre a ausência da mãe, que desaparece logo após ela [Marina] aprender a se comunicar com clareza. A jovem lembra-se muito bem da voz de sua progenitora: “Fecho os olhos e ouço claramente a mesma canção, entoada em alguma língua estranha e sonora que nunca fui capaz de identificar” (2014, p. 9). A “língua estranha” pode ser qualquer língua além do português. E a narrativa, apesar de enigmática, mostra Marina descobrindo cartas que a mãe deixara para várias pessoas importantes em sua vida, inclusive ela, a filha. A mãe era um ser do mar, o que a própria Marina também pode se tornar, se não seguir com cautela as regras de uma certa Feiticeira. A fantasia da narrativa evoca contos folclóricos, e seu lirismo aproxima a prosa da poesia. Ao final, Marina assume o lugar de sua mãe no mar, e sua mãe retorna à Terra em forma totalmente humana. Assim, seus pais podem finalmente ficar juntos.

Em *Antes da chuva*, Hiratsuka narra a história de dois irmãos que são convidados para irem a uma festa na Ilha dos Lírios d'Água. Na festa só há animais e uma predominância de sapos cantando. Inicia-se uma chuva que os faz voltar para a casa. A avó não briga com eles por estarem molhados. Apenas indaga: “Será que [os sapinhos

cantando] comemoravam a chegada das águas?” (2011, p. 22). Há um claro encantamento com a natureza, como em várias outras narrativas japonesas.

Chão de Peixes, Hiratsuka afirma na epígrafe, será para o leitor um processo de descoberta da beleza natural que há no mundo: “Para você encontrar a vagareza de um caracol, a simplicidade dos capins e a liberdade dos peixes”. No posfácio, ela dedica a obra ao mestre do estilo *sumiê* de pintura Massao Okinaka. Como os *haiku* e *haikai* eternizados por Bashô, a autora escreve poemetos simples e sobre os elementos naturais do universo. As ilustrações feitas são impactantes: sua singeleza não diminui em nada sua beleza, provavelmente porque, como afirma Hiratsuka: “Nessa arte não há nenhum traço sem sentimentos”.

A mitologia japonesa em recontos publicados no Brasil

A simplicidade e a beleza estão presentes na maior parte das histórias memoráveis e na estrutura do mito. Talvez, as histórias cativantes assim o sejam por seguirem uma estrutura que nos lembra a ideia salvífica presente nas narrativas mitológicas. Em *O poder do mito*, Campbell fala sobre salvação e sobre as coincidências de todas as histórias, o que ele denominou *monomito*. Márcia Hitomi Namekata ressalta a semelhança de conteúdo em contos ocidentais e orientais (2011, p. 52). Campbell afirma igualmente que o mito fala de “valores eternos” (1991, p. 17). Para Hiratsuka, as lendas folclóricas japonesas estão mais próximas do pensamento mitológico do que outros textos conhecidos do público mais jovem. Na entrevista mencionada, a autora afirmou: “As histórias japonesas são mais próximas do mito do que, por exemplo, contos de fadas nas versões conhecidas de hoje”.

Para a análise aqui pretendida de lendas antigas propagadas oralmente e depois registradas ou recontadas em português por Hiratsuka e Kondo foram selecionados seis textos: “O Pássaro do Poente” (versão de Hiratsuka) e “A gratidão da Garça” (versão de Kondo), “Tanabata” (versão de Hiratsuka) e “A Princesa Tecelã e o Pastor dos Rebanhos” (versão de Kondo), “Momotaro” e “Urashima Taro” (os títulos das duas histórias permanecem os mesmos nas versões dos dois autores).

Nota-se que o enfoque de muitas obras japonesas na natureza e áreas correlatas (como ecologia, por exemplo) está embasado no xintoísmo, religião nativa do Japão. Para o xintoísmo a natureza é divina – cada elemento é representado por uma divindade. Por isso, o ser humano não é superior a ela; pelo contrário: através da preservação da natureza

também a humanidade é e será preservada. Esse é um *leitmotif* presente até mesmo em *anime* e outros produtos culturais japoneses mais recentes.

Em *Princesa Mononoke*, o desequilíbrio natural arriscaria a existência de todos, e por isso deve-se chegar a uma harmonia e não a uma guerra onde somente um lado sairá vencedor. A solução é unir humanos e animais em busca da salvação do meio-ambiente. Em *Ponyo: uma amizade que veio do mar*, Ponyo é inicialmente um peixe, e sua transformação para humana em nome do amor que sente por Sosuke só ocorre após autorização dos poderes marítimos aos quais está subordinada. De fato, são seus próprios pais que comandam os mares. Até a concessão acontecer, sua fuga do mar acarreta sérios desastres naturais. O equilíbrio só retorna após a permissão de sua metamorfose. Os desenhos mencionados, todos do Studio Ghibli, trazem uma profunda advertência: nada pode ser retirado de seu *habitat* sem que haja graves consequências.

Nas narrativas mitológicas japonesas esse talvez seja um dos ensinamentos mais recorrentes: quebrar uma promessa ou desobedecer a uma regra rompe um princípio ligado a forças sobrenaturais. Em “O Pássaro do Poente” e “A gratidão da Garça”, um homem vê uma ave em sofrimento e salva sua vida. Após esse momento a garça retorna em forma de mulher e ajuda-o financeiramente produzindo e vendendo uma seda belíssima tecida por ela mesma. A garça pede apenas uma coisa ao homem: que nunca procure saber como a seda é produzida. Mas a curiosidade dele faz com que ela vá embora.

No reconto de Hiratsuka a ave é uma cegonha que Yosaku, um jovem camponês, encontra no inverno. No reconto de Kondo, a ave é uma garça. Enquanto na primeira versão mencionada a garça torna-se esposa de Yosaku, na segunda, a cegonha é amiga do camponês que permanece anônimo. Nas duas narrativas, é a descoberta da real natureza animal da mulher que impede que ela permaneça na terra. A linda história de amor entre um homem simples e uma mulher de origem peculiar é impedida pelo mesmo motivo: o homem quebra uma regra informada pela mulher. O narrador do reconto de Kondo aponta uma moral para a história ao final: “(...) para ser feliz, basta apenas ter a gratidão no coração, tecendo os nossos dias, sem qualquer explicação” (2020, p. 24).

Em “Tanabata” e “A Princesa Tecelã e o Pastor dos Rebanhos” notam-se muitas divergências, mas o cerne é praticamente o mesmo: a relação entre uma princesa e um pastor é impedida por seus mundos diferentes. Na versão de Hiratsuka o homem vê um tecido colorido, na verdade o *bagoromo* de uma *tennin*, ou o manto de um ser celeste. O tecido é tão bonito que o encanta. Quando ela aparece buscando seu manto, que Mikeran

havia escondido, ele a convida para ser sua hóspede, já que sem o manto ela não terá como voltar para casa. Juntos no mesmo ambiente, eles se apaixonam e se casam. Porém um dia ela vê o manto e o veste, partindo. Ao vê-lo desesperado, ela dá a ele tarefas para que alcance em seu reino. O pai dela, descontente com a chegada do rapaz nas regiões celestes, acaba por exigir que ele cumpra uma árdua exigência: cuidar de uma plantação de melancias por três dias e três noites, sem comê-las ou bebê-las. Após o descumprimento da missão, os dois jovens são separados pela água da melancia que começa a jorrar. Mas ao ver o sofrimento da filha, o pai chama aves para formarem uma ponte que liga Tanabata e Mikeran uma vez por ano.

No conto de Kondo, a história é narrada a partir da gênese das nuvens e estrelas, tecidas pela filha do Imperador Celeste. Ela trabalha tanto que seu pai permite que ela faça um passeio no qual ela encontra o Pastor dos Rebanhos, seu amigo. Depois de muito brincarem, o menino leva a princesa para sua casa. Pela demora da filha, Celeste, indignado, resolve aumentar a Via Láctea para que os dois jovens fiquem ainda mais separados. Mas a tristeza de Tanabata faz com que seu pai permita que se encontre com seu amigo uma vez por ano para brincar, com as garças promovendo o encontro dos dois através de longo caminho colocado sobre a Via Láctea. No Japão existe um festival celebrado anualmente em 07 de julho, o *Tanabata Matsuri*, com forte participação popular: as crianças enchem os bambuzais de pedidos registrados em papéis coloridos. Uma sensação de felicidade semelhante à dos dois jovens da narrativa folclórica pode ser vivida por quem tiver seu desejo realizado.

“Momotaro” é um dos personagens folclóricos mais famosos do Japão. Ele aparece até na abertura do *anime Meus vizinhos, os Yamadas*. Nos dois recontos aqui abordados o cerne narrativo é simples: um menino-pêssego (“momo” é “pêssego” e “taro” é “menino” e, às vezes, “primogênito”) aparece a uma mulher idosa que não é mãe. Ela decide criá-lo como seu próprio filho juntamente com o marido. Quando *onis* (seres malévolos no folclore japonês) decidem atacar o local onde vivem, o menino se predispõe a defender a região.

Na versão de Hiratsuka ele mesmo resolve levar algumas unidades de *kibidango* (bolinho doce feito de arroz e pasta de feijão) como alimento para a jornada. No caminho até a ilha dos *onis*, ele encontra um cachorro, um macaco e um faisão que prometem ajudá-lo em troca do doce. Os quatro usam estratégias de luta contra os *onis*, que são destruídos. No conto de Kondo, são acrescentados alguns detalhes: o narrador já indica que um casal

de Okayama desejava muito ter filhos e em um dia de atividades comuns, a mulher encontra Momotaro no rio. Ele encontra os mesmos três animais, mas oferece os bolinhos em troca da amizade deles. E os *onis* são consolados por Momotaro, ao contrário da primeira versão mencionada. O narrador da versão de Kondo afirma: “Sentindo-se humilhados, os *onis* choraram. Momotaro os consolou, dando alguns bolinhos, que havia guardado para emergências como aquela. Acharam aquilo tão gostoso que sorriram”. Momotaro ainda dá aos *onis* a receita de sua mãe, e assim eles “aprenderam que era mais gostoso fazer kibidangos do que roubar” (2020, p. 42).

Em “Urashima Taro”, ao poupar uma tartaruga de maus tratos, o protagonista é convidado por ela a conhecer o fundo do mar e lá se encanta e permanece por bastante tempo. Quando retorna a sua aldeia, não encontra mais ninguém conhecido. Ele estivera centenas de anos no fundo do mar sem perceber. O teor das duas versões é bastante semelhante. E a caixa que a Princesa do Mar entrega a Urashima Taro, quando ele resolve voltar para sua aldeia, contém os anos que Urashima Taro passou no fundo do mar. Embora a Princesa peça para que ele não abra a caixa, Urashima o faz e se depara com a passagem real do tempo: de menino, ele envelhece em instantes. A narrativa traz uma reflexão sobre a vida e a utilização do tempo. Mas não é só isso. Novamente a preservação da natureza assume função primordial.

Para concluir: a importância das lendas japonesas no Brasil

Tanto Hiratsuka quanto Kondo têm a intenção de compartilhar histórias sobre o Japão ouvidas através de seus antepassados. Apesar de os dois terem publicado livros que resgatam histórias pessoais de seus familiares, as narrativas que retratam o pensamento mitológico referem-se a todo um povo e têm uma importância coletiva. São, nas palavras de Campbell: “(...) pistas para as potencialidades espirituais da vida humana” (1991, p. 20). As principais divergências entre os recontos dos dois relacionam-se aos contextos utilizados. Embora ambos trabalhem com o público jovem no Brasil, Kondo contextualiza sua obra levando em consideração os personagens planos da Turma da Mônica, cuja imagem e personalidade utiliza.

Em “O Pentameron no Brasil”, o escritor e folclorista Marco Haurélio indica a necessidade de adaptação de acordo com as convenções vigentes da época (2018, p.9). Aqui há também que se considerar as convenções do meio através do qual as histórias serão compartilhadas. “Momotaro” (no reconto de Kondo) utiliza-se da imagem de

Cebolinha, que surge com mais um plano infalível. No entanto, nessa versão os *onis* são redimidos e ajudados por ele. Se o plano inicial foi a destruição do mal, posteriormente o mal se redime por bom comportamento. É porque na mitologia japonesa (e em muitas mitologias asiáticas) não há, de fato, uma divisão tão clara entre o bem e o mal, como nos mostra a Yamauba, velha ou bruxa da montanha, que pode fazer o bem ou o mal, também retratada por Hiratsuka no texto “Yamauba: a bruxa da montanha”, publicado no livro *Contos da montanha*. Para Zipes, as repetições e imitações de narrativas orais formam a cultura e tradição (2012, p. 12-13). As narrativas que se repetem com frequência tornam-se espelho de valores e ensinamentos de um povo.

Flieger aborda a mitologia como um reflexo da cultura, identificando-a a partir de uma ligação com o mundo transcendental (2005, p. 139). Valores essenciais e a presença de divindades que trazem desafios e lições estão presentes nas versões dos dois autores. No entanto, enquanto Hiratsuka parece preferir falar de amor romântico como objetivo e prêmio, Kondo apresenta textos mais contidos e com ensinamento moral claramente definido – seus personagens nunca são marido e mulher ou namorados. E no final de seus textos, há uma reflexão que direciona o leitor para suas conclusões, em uma espécie de moral comum em fábulas, por exemplo. O mais importante, no entanto, não são as pequenas diferenças. O mais importante é que as histórias (ou histórias) ainda são contadas, como foram e serão por muitas e muitas gerações, com pouquíssimas modificações.

Para Campbell, contar histórias é uma tentativa de entrarmos em acordo com o mundo e criar uma harmonia do ser humano com a realidade que o cerca (1991, p. 18). Para Zipes as histórias são recontadas para termos uma visão mais positiva sobre um mundo enlouquecedor (2017, p. 223). Através da observação desses registros ficam algumas perspectivas positivas. A expectativa de que as narrativas folclóricas japonesas nunca deixarão de ser compartilhadas e recontadas em português. E a crença de que essas histórias permanecerão sempre vivas trazendo esperança e, sobretudo, a possibilidade de que a história do povo japonês seja lembrada, respeitada e amada, também, no Brasil.

Referências

- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena,
- CAMPBELL, Joseph. **The Hero with a Thousand Faces**. Novato, Ca.: New World Library, 2008.

- FLIEGER, Verlyn. **Interrupted Music: The Making of Tolkien's Mythology**. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 2005.
- HAURÉLIO, Marco. O Pentameron no Brasil. In: BASILE, Giambattista. Tradução de Francisco Degani. **O conto dos contos**. São Paulo: Nova Alexandria, 2018.
- HIRATSUKA, Lúcia. **Antes da chuva**. São Paulo: Global Editora, 2011.
- HIRATSUKA, Lúcia. **Chão de peixes**. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2018.
- HIRATSUKA, Lúcia. **Contos da montanha**. São Paulo: SM, 2005.
- HIRATSUKA, Lúcia. **Histórias tecidas em seda**. São Paulo: Cortez, 2018.
- HIRATSUKA, Lúcia. **Momotaro**. Porto Alegre: Edelbra, 2018.
- HIRATSUKA, Lúcia. **Mukashi: contos populares do Japão**. São Paulo: Elementar, 2007.
- HIRATSUKA, Lúcia. **Os livros de Sayuri**. 2ª edição. São Paulo: Editora SM, 2017.
- KONDO, André. **O pequeno samurai**. São Paulo: FTD, 2021.
- KONDO, André. **Turma da Mônica: Lendas Japonesas**. São Paulo: JBC, 2021.
- LEADER, Michael; CUNNINGHAM, Jake. Ghiblioteca: **The Unofficial Guide to the Movies of Studio Ghibli**. London: Welbeck, 2021.
- NAMEKATA, Márcia Hitomi. **Os *mukashi banashi* da literatura japonesa: uma análise do feminino e do casamento entre seres diferentes no contexto dos contos do Japão antigo**. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 274. 2011.
- TOKITAKA, Janaína. **Escamas**. São Paulo: Editora Cortez, 2014.
- TOKITAKA, Janaína et al. **Vovó veio do Japão**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2018.
- ZIPES, Jack. **Tales of Wonder: Retelling Fairy Tales through Picture Postcards**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- ZIPES, Jack. **The Irresistible Fairy Tale: the Cultural and Social History of a Genre**. Princeton: Princeton University Press, 2012.



URASHIMA TARÔ E O MERGULHO NAS PROFUNDEZAS: UMA LEITURA SIMBÓLICA A PARTIR DA PERSPECTIVA JUNGUIANA

Esther Corrêa CRUZ (UFRJ)

Introdução

As lendas, contos maravilhosos e narrativas mitológicas têm sido, desde os primórdios da humanidade, uma maneira de navegar o desconhecido do mundo e perpetuar aprendizados através da linguagem poética e simbólica. Vivenciamos, por meio dos personagens, os desafios que a existência neste mundo apresenta e recebemos dicas sobre as habilidades necessárias para superá-los. É praticamente impossível atribuímos um único propósito claro a uma experiência que se expande a tão variados campos: entretenimento, aprendizado, iniciação, criação de vínculo comunitário. Por estarem tão intrinsecamente ligadas à nossa memória como seres gregários, essas narrativas se mostram material altamente fértil para análises – sejam elas literárias, metafóricas, psicológicas ou comportamentais. Cada cultura no mundo tem suas histórias para contar. Compartilhar essas histórias é uma maneira de perpetuar as imagens primordiais que surgem espontaneamente onde quer que seja, aquelas que cada povo colore com a sua própria subjetividade e ao mesmo tempo preservam um núcleo comum.

O presente estudo se propõe a realizar um exercício de análise simbólica do conto japonês Urashima Tarô sob a perspectiva da Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung. Para Jung, assim como temos um corpo humano que nos unifica como espécie apesar das diferenças fenotípicas que possamos apresentar, temos também uma constituição psíquica comum, a qual – segundo ele – nos conecta às imagens primordiais definidoras da nossa própria capacidade de compreensão e imaginação do universo. A teoria junguiana foi difundida no Japão principalmente devido aos esforços do psicólogo Hayao Kawai, que dedicou aos contos maravilhosos um lugar de destaque no caminho para a compreensão da psique japonesa. O conto de *Urashima Tarô* foi escolhido para esta análise pela relevância



que segue tendo na atualidade, apesar de ser um dos mais antigos registrados pela literatura japonesa. Apresenta, além disso, uma riqueza simbólica peculiar que comparece em suas várias versões, dentre as quais três foram escolhidas. Originalmente direcionadas a públicos diversos, funcionam como um demonstrativo de como uma mesma história pode ser contada de maneiras diferentes mantendo sua estrutura essencial. Resumidamente, o que se pretende com esta pesquisa é oferecer uma abordagem, dentre tantas outras possíveis, possibilitando um exercício de diálogo intercultural a partir de reflexões sobre a simbologia presente no conto.

Algumas bases teóricas da psicologia no Japão

Diversos pesquisadores se debruçaram no entendimento peculiar que os japoneses, por suas características culturais específicas, teriam em relação ao inconsciente. Devido à sua relação com a comunidade e o senso de coletivismo, alguns modelos ocidentais utilizados como base para explicações psicológicas – mais centrados no sujeito e no individualismo – precisaram ser deslocados para modelos culturalmente mais próximos ao pensamento asiático e mais especificamente ao japonês. Dentre as abordagens mais marcantes, foi proposta a substituição do Complexo de Édipo como parâmetro para a construção da psique (modelo freudiano), e a adoção de outros, como o Complexo de Ajase (primeiramente proposto por Heisaku Kosawa nos anos 1930) e o conceito de *amae* (formulado por Takeo Doi no início dos anos 1970).

O primeiro traz, a partir da lenda budista do príncipe Ajase, uma perspectiva bastante diversa do complexo materno quando comparada à narrativa do Édipo-Rei utilizada por Sigmund Freud como base para suas investigações. Ao invés de se pautar nos sentimentos inconscientes de atração pela mãe e o impulso ao parricídio, Ajase é um príncipe que supera o ressentimento direcionado à mãe – por esta ter tentado interromper a gravidez, devido ao medo de uma profecia que levaria o filho matar o pai –, transformando-o em compaixão e gratidão. Quando a raiva que ele sente transborda em feridas purulentas irrompendo de sua pele, ela é a única que se prontifica a amá-lo e cuidá-lo. Dessa forma, o vínculo com a mãe nunca é efetivamente desfeito e a dependência afetiva, para um bom desenvolvimento do indivíduo, ocorre quando ele o desloca de sua mãe pessoal para a sociedade. A figura do pai é secundária no processo.

O conceito de *amae* atua até certo ponto como um aprofundamento dessa perspectiva. Etimologicamente, trata-se da forma substantiva do verbo *amaeru* (que poderia

ser livremente traduzido como “ser mimado”, ou até mesmo “ser estragado”). A partir da dificuldade do sujeito de se separar psicologicamente da mãe para enfrentar o mundo, pode-se inferir uma dificuldade do sujeito de se separar psicologicamente da sociedade japonesa (mãe) para enfrentar o mundo (além-Japão, ou paradoxalmente, seu universo interior individual). Isso pode também ser entendido como uma resistência a deixar de ver o mundo por um viés coletivista para encarar sua própria individualidade, o que resulta em algum grau de solidão e desajuste. A “estratégia de sobrevivência” é a adequação social, para que esta mãe (sociedade) siga sendo indulgente com o indivíduo, “mimando-o” (*amaeru*).

Jung e Kawai

Com a psicologia japonesa até então concentrada na abordagem experimental e no desenvolvimento teórico, o vácuo deixado no campo da psicologia clínica abriu espaço para que o psicólogo Hayao Kawai (graduado na Califórnia e posteriormente em Zurique) difundisse as ideias de Carl Gustav Jung na prática com terapia centrada no paciente. A popularização dos conceitos junguianos alçou Kawai quase a uma espécie de estrelato, e ele deu ampla contribuição para movimentos de divulgação internacional da cultura nipônica em seus traços “típicos”. Uma mistura entre a afirmação da diferença (o que significa ser japonês e o que faz a cultura japonesa ser peculiar – linha de estudos que ganhou a alcunha de *Nihonjinron*), simultaneamente ao esforço de colocar os japoneses psicologicamente em pé de igualdade com o resto do mundo (especialmente com as culturas “ocidentais”). No livro que consolida sua teoria, “A Psique Japonesa: grandes temas dos contos de fadas japoneses”, publicado em 1997, Kawai aplica diversos conceitos junguianos à sua análise das narrativas populares de seu país. Para entender melhor a aplicação desses conceitos, vamos agora fazer uma breve apresentação da estrutura da psique proposta por Jung.

Teoria da psique de Jung

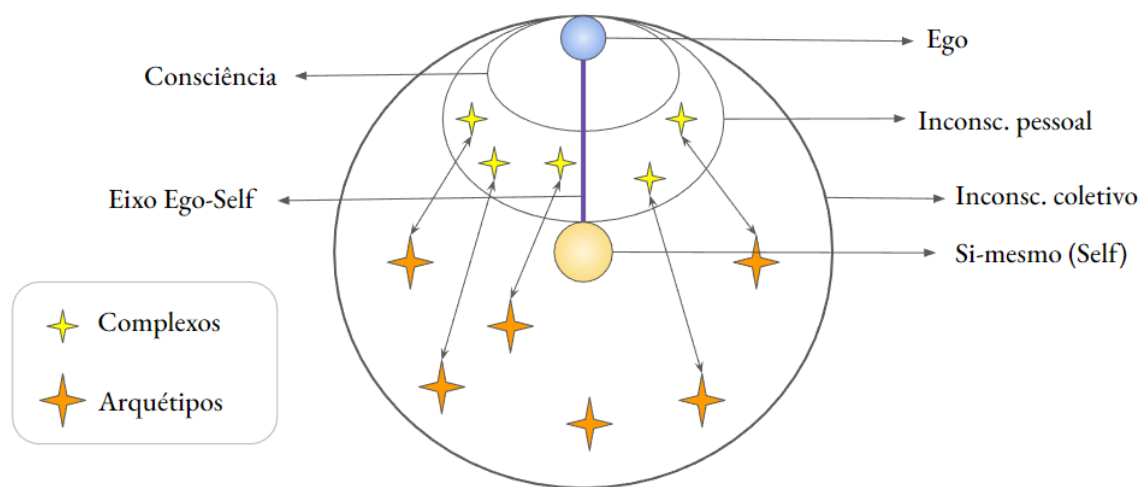


Figura 01 - A estrutura da psique segundo Jung. Elaborada pela autora a partir do detalhamento do esquema apresentado por Marie-Louise von Franz em Jung (1998).

Segundo o modelo de estrutura psíquica junguiano, a mente é dotada de uma parcela consciente e uma – bem maior – inconsciente. Nosso inconsciente pessoal é habitado pelos complexos, conceituados didaticamente por Nise da Silveira como “agrupamentos de conteúdos psíquicos carregados de afetividade” (Silveira, 1997, p. 30). O Ego, para Jung, se constitui como nosso único complexo consciente, e é o responsável por mediar a nossa relação com o mundo exterior a partir da construção da nossa noção de identidade.

Os complexos se relacionam a nível energético – e aqui nos referimos à energia psíquica, também conhecida como libido – aos arquétipos, “localizados” no inconsciente coletivo. A relação entre complexos e arquétipos estabelece o paralelo que existe entre o nosso inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo. Arquétipos são entidades difíceis de conceituar, mas novamente Nise nos auxilia a ter uma compreensão geral, se referindo a eles como “formas instintivas de imaginar” (Silveira, 1997, p. 68). As imagens do inconsciente são a nossa maneira de nos comunicarmos e termos contato com as forças arquetípicas que se apresentam nas vidas de todos nós e vão tomando as formas variadas criadas pelas mentes dos indivíduos conforme os seus universos pessoais permitem, mas sempre com uma linha que une todas elas a uma mesma “fonte” (o arquétipo). Os complexos do nosso inconsciente pessoal seriam então as manifestações individuais e “personalizadas” da maneira como essas forças atuam em nossas vidas, no “mundo real”.

A cultura age como uma espécie de “inconsciente coletivo intermediário”, visto que o conjunto de crenças, cosmovisões ou mitologias de um grupo influencia a compreensão de cada indivíduo a respeito de seu lugar no mundo e suas relações com os objetos.

No fundo de nosso inconsciente pessoal está o *Self*, centro organizador da psique e que nos liga ao cerne do psiquismo coletivo. É o que almejamos alcançar ao fim do processo de individuação (nome dado por Jung ao desenvolvimento psicológico do indivíduo ao longo de toda a sua vida): sermos plenamente nós mesmos em perfeito alinhamento com a psique universal. No caminho que busca esse alinhamento, temos que encarar nossos conteúdos recalcados (nossa sombra) e somos auxiliados por uma entidade que representa o nosso oposto complementar psíquico (anima/animus), que nos mostra ao longo da jornada (cixo ego-*Self*) quais são os desafios que deveremos enfrentar rumo a essa plenitude.

O papel simbólico dos contos maravilhosos

Todos esses componentes da psique habitam nossa mente como imagens simbólicas. Podem tomar a forma de projeções em indivíduos externos (quando associamos um determinado aspecto ou personagem a algum de nossos relacionamentos) ou ser expressos por meio da criatividade e da imaginação humanas (quando lidamos com nossos próprios aspectos interiores). Algumas tradições falam dos deuses antigos caminhando entre homens e mulheres; assim também temos manifestações de sombra, anima, animus e complexos convivendo cotidianamente conosco, e em algumas ocasiões podemos mesmo ter vislumbres dos arquétipos e do Self. A cada vez que entramos em contato com uma história, podemos nos relacionar com ela simbolicamente, encarando seus personagens como aspectos de nossa própria psique.

A sociedade moderna, em seu período de valorização do método científico, muitas vezes acabou por descartar os contos antigos e as mitologias como meras ficções nascidas da ignorância, entretenimento infantil ou mesmo simples mentiras. Mas essas histórias têm sido recuperadas e ressignificadas, dentre outros motivos porque ativam a nossa inteligência simbólica. A inteligência simbólica de um indivíduo está ligada à sua capacidade de compreender os acontecimentos, informações e signos para além do seu sentido literal. É vista pelo campo da psicologia como uma habilidade transversal a outros tipos de inteligência, e altamente valorizada pelos junguianos pelo auxílio na interpretação dos conteúdos inconscientes que nos aparecem em sonhos, na arte e nos contos de fadas.

Entender a importância dessa capacidade nos permite também compreender a sobrevivência de determinadas crenças nativas e tradições orais em várias partes do mundo, como aquelas que enxergam o divino em – ou humanizam – elementos da natureza. Na teoria das religiões, essa prática é descrita como animismo, e as práticas reunidas sob o nome de Xintoísmo no Japão se enquadrariam mais ou menos nessa categoria. Creiam ou não na literalidade de sentido ao invocarem divindades fluviais ou animais, aqueles que se dizem seguidores dessas práticas compreendem que a perpetuação desse vínculo nutre algo importante dentro de si mesmos e faz com que se sintam conectados de alguma maneira ao mundo que os cerca, preenchendo-o de respeito e sentido.

Os estudos dos contos de fadas das mais diversas origens, assim como a prática de transmiti-los para as gerações posteriores, podem auxiliar na manutenção da inteligência simbólica coletiva, assim como no desenvolvimento do pensamento crítico e analítico sobre nós mesmos, nossa cultura e sociedade, nos ajudando a compreender melhor o lugar que ocupamos e os papéis que representamos. A pesquisadora Marie-Louise von Franz afirma, sobre os contos de fadas: “Eles representam os arquétipos na sua forma mais simples, plena e concisa. Nesta forma pura, as imagens arquetípicas fornecem-nos as melhores pistas para compreensão dos processos que se passam na psique coletiva” (Franz, 1990, p. 5). Cientes disso, passemos agora ao conto em questão.

Urashima Tarō

Para a análise proposta, foram utilizadas três versões da história de Urashima Tarō, constantes nas seguintes publicações: “As Histórias Preferidas das Crianças Japonesas - Livro 2”, compilado por Florence Sakade e ilustrado por Yoshio Hayashi (Editora JBC, 2005); “Iru kon’nin no mukashi banashi: contos tradicionais japoneses sobre casamentos fantásticos”, com compilação da pesquisadora Márcia Hitomi Namekata (Editora Laboralivros, 2020); e o já mencionado “A psique japonesa: grandes temas dos contos de fadas japoneses”, livro do analista Hayao Kawai que apresenta os contos trabalhados em seu anexo (Editora Paulus, 2007). As duas primeiras apresentam-se em edição bilíngue, com o texto em português e japonês.

A narrativa geral encontrada em todas elas pode ser resumida da seguinte maneira: um pescador salva uma tartaruga. Como recompensa, é convidado por uma princesa a conhecer um palácio majestoso no fundo do mar, onde usufrui de um banquete e divertimentos maravilhosos. Em dado momento, ele sente saudades de casa e resolve voltar.

Ao se despedir, recebe uma caixa de presente da princesa, com a advertência de que não deve abri-la em hipótese alguma. De volta à praia, percebe que muito tempo havia passado. O que para ele pareceram apenas alguns dias, no “mundo real” correspondeu a muitos anos. Percebendo que sua vida anterior não existia mais, ele se desespera e abre a caixa. Imediatamente, se torna um velho. Cada uma das fontes apresenta variações em diversos elementos. Mas esta é a linha que se mantém em todas elas.

A primeira versão, voltada para o público infantil, possui viés moralizante, uma possível influência dos preceitos budistas na cultura japonesa e na abordagem “educativa” para crianças. Evidencia temas como a harmonia com a natureza, o respeito aos animais, obediência às instruções recebidas e a importância de cumprir as promessas feitas (Urashima promete não abrir a caixa recebida de presente, mas desobedece e é castigado por isso – isso ocorre em todas as versões).

A segunda fonte, que consta numa compilação temática de contos sobre casamentos com seres não-humanos – fruto da pesquisa da professora Namekata – é uma tradução da versão do conto que aparece no Fudoki, relatório da cultura, geografia e tradição oral das províncias japonesas, datado de 713, um texto clássico. É a mais antiga e mais próxima do formato de “lenda” (*densetsu*), algo que teria base na realidade. A interpretação da pesquisadora/tradutora leva a história numa direção mais “madura”, com uma indicação de casamento entre os personagens principais (Urashima, nesta versão referido como Shimako, e a princesa do fundo do mar). Apresenta maior influência xintoísta, com elementos da natureza figurando como divindades.

Na terceira versão, proveniente do distrito de Kagawa e apresentada por Hayao Kawai, Urashima é um homem de meia-idade. Possui diversos dados e elementos específicos que se prestaram muito bem à análise minuciosa de Kawai. É a única versão em que ele recebe três caixas da princesa. Uma delas contém um espelho, elemento que – juntamente com os demais – será analisado nos parágrafos subsequentes.

Urashima, a tartaruga e o mar

Em todas as versões, Urashima é identificado como um pescador. O mar, para Jung, é um símbolo do inconsciente e domínio da Grande Mãe. A água é um elemento conectado às nossas emoções. Junto ao sal, compõe as lágrimas que deixamos correr quando estamos emocionados, seja muito felizes ou muito tristes. Nos momentos em que somos tomados por nossas emoções, o racional fica um pouco de lado para que o inconsciente possa

emergir. O mar, em toda a sua profundidade e em toda a sua dimensão que ainda não nos foi possível conhecer completamente, é um símbolo poderoso para essas forças sobre as quais não temos controle e pelas quais somos muitas vezes “engolidos”. O ofício de pescador coloca Urashima numa atividade já desde o início propensa a esse contato, a essa conexão entre o mar e a terra firme.

Ele nos é apresentado como uma pessoa bondosa, que mesmo frustrado ou com fome, devolve a tartaruga capturada por engano em sua rede de pesca à água, ou a resgata se ela estiver sendo maltratada por crianças. O coração puro chama a atenção da princesa do fundo do mar que, em uma das versões, é a própria tartaruga que ele salva. Também este animal é um ser que funciona como mensageiro entre os dois domínios. Tendo paralelos na cultura asiática com a figura do dragão, sua natureza de réptil permite sua existência tanto na água quanto na terra. Em algumas culturas representa longevidade e estabilidade. É nos cascos de tartarugas que o deus celestial manda firmar as montanhas que servem de morada aos imortais nas lendas chinesas e também é no casco da tartaruga como avatar do deus hindu Vishnu que o mundo se sustenta perante as vagas turbulentas do oceano primordial. Sendo habitante dos dois domínios, remete à unidade anterior à dualidade, ao início da jornada de individuação, ao convite para o mergulho no inconsciente.

A viagem com a tartaruga leva Urashima até o Palácio submarino do Rei Dragão. Tanto a versão apresentada por Namekata quanto aquela trazida por Kawai fazem paralelos deste local com outros domínios míticos presentes no imaginário japonês. O que Namekata cita como País de Tokoyo poderia ser o mesmo local mencionado por Kawai como Monte Hōrai (que poderia ser também Peng Lai Shan, morada dos imortais). O celestial e o marinho se confundem nesse que sem dúvida é um local onde os humanos normalmente não deveriam transitar. Lafcadio Hearn nos apresenta Hōrai como a terra dos mortos, cuja atmosfera é feita de fantasmas e onde a bebida e a comida nunca se esgotam. O mortal que conhece esse lugar e inala seu ar e nele come e bebe, sofre uma mudança. Não pertence mais plenamente ao mundo dos vivos. Retornou, mesmo que parcialmente, ao Nada primordial, e nunca mais poderá ser o mesmo.

As altíssimas montanhas celestiais, assim como as profundezas do mar, representam o território arquetípico, onde imperam as forças inexoráveis que guiam a nossa existência. “Embora a montanha e o mar sejam lugares completamente diferentes, eles não divergem no seu significado psicológico — isto é, a profundidade da psique (...)”,

nos afirma Kawai (2007, p. 185). Reafirmando a relação entre o domínio submarino e a dimensão divina, é o lugar onde existe todo o potencial para a iluminação. É a morada do *Self* (Si-mesmo) junguiano, a função transcendente da psique, que nos conecta com o universo e tudo aquilo que está além da nossa compreensão terrena. Citado no tratado alquímico estudado por Jung e Wilhelm no livro “O Segredo da Flor de Ouro” como o lugar da vesícula germinal, o Palácio do Rei Dragão no fundo do mar pode ser entendido ainda como a origem da energia psíquica (libido), que por sua vez apresenta semelhanças com o que na Ásia se chama de *chi* ou *ki* (energia vital). Qual seria então a origem dessa energia que nos anima, nos vivifica e ao mesmo tempo nos conecta com a origem de tudo? Assim como o arquétipo do *Self* é geralmente vislumbrado por meio de imagens religiosas, talvez essas descrições de lugares fantásticos de indefinida altitude ou profundidade sejam os vislumbres permitidos à imaginação humana desse contato com o mistério do além-vida.

Otohime e Kamehime

Urashima alcança o fundo do mar a convite de uma princesa. Na versão mais antiga, ela era a própria tartaruga; nas posteriores essas duas entidades se separam. Kawai atribui essa mudança à influência do taoísmo, que parece provocar aos poucos a substituição de Kamehime por termos como *sennyō* (fada taoísta) e *shinnyō* (sacerdotisa), suprimindo também o tema do casamento. Ao assumir características mais celestiais, é necessário desvinculá-la de seu aspecto físico e animal, e assim Otohime, ao invés de se enquadrar na categoria de esposa animal (*dōbutsu nyōbō*), passa a esposa celestial (*tennin nyōbō*), tendo a tartaruga apenas como sua ajudante.

A figura de uma companheira ou companheiro do sexo oposto costuma estar ligada simbolicamente à energia de anima/animus. Trata-se daquela entidade psíquica que atua como guia na trajetória da expansão do ego a caminho da união com o *Self*. “Neumann achava que o ego moderno europeu era simbolizado por um herói homem que matava um dragão. Porém, para nós, o que é valioso, como vemos nos contos de fadas japoneses, é perseguir uma mulher que desaparece, deixando para trás um ressentimento” (Kawai, 2007, p. 45).

Em sua descrição da figura do herói como alegoria do ego europeu, Neumann coloca que, independente do sexo biológico do indivíduo, sua trajetória arquetípica seguiria o mesmo padrão (predominantemente “masculino”). Kawai (2007, p. 46) também propõe uma inversão nesse ponto, sugerindo que o ego dos indivíduos japoneses, por sua

sensibilidade diferenciada – e talvez pelos aspectos psicológicos apresentados no início deste trabalho –, seria melhor representado por uma figura feminina. Enquanto o olhar masculino discerne, categoriza e separa; o olhar feminino acolhe, integra e funde. Ele defende que a psique japonesa tende a olhar o mundo com "olhos femininos" e que justamente por isso o ego japonês seria melhor simbolizado por uma mulher do que por um homem. Ambos buscam a união de opostos que Jung chamava de “casamento alquímico”.

O *puer aeternus* e o tempo fora do tempo

A diferença na percepção do tempo em cada um dos domínios é uma constante nas diversas versões dessa narrativa e pode ser entendida como a diferença entre os conceitos gregos de tempo *kairós* (não-linear e impossível de medir) e *chrónos* (linear, com um começo e um fim). As movimentações do inconsciente não se prendem à cronologia de passado, presente e futuro, como bem pode ser observado nos sonhos. Quando Urashima mergulha, passa do mundo humano para o reino da Grande Mãe arquetípica, mas não consegue se desprender de sua mãe (e de seu lar) do mundo físico. Quando pede para voltar, tem a expectativa de retomar sua vida conforme ela era antes, mas isso já é impossível. Tamanha é a transformação pela qual passou e a força de tudo o que vivenciou – uma carga de sabedoria que só poderia ser acumulada ao longo de muitas existências – que ele se vê completamente desajustado frente à realidade encontrada.

O apego ao lar e à figura materna permite a interpretação de Urashima como um *puer aeternus* (um jovem eterno). Tal arquétipo pode ser pensado em relação a dois aspectos distintos. Se focarmos na relação mãe-filho e retomarmos as reflexões elaboradas sobre a constituição da psique japonesa, veremos que o apego de Urashima à sua mãe é bastante compatível com o *amae*. Na falta de rompimento com a energia materna (arquétipo da Mãe), Hayao Kawai levanta a hipótese de que para os japoneses – neste caso representados por Urashima – a “barreira” entre consciente e inconsciente fique “mais permeável” do que em indivíduos de outras culturas. “Embora os japoneses conheçam a qualidade assustadora do inconsciente, eles nunca tentam negá-la. Embora eles tentem afastá-la em alguns momentos, eles acreditam que deva haver a possibilidade de coexistência” (Kawai, 2007, p.67).

Essa fronteira mais vaga pode apresentar vantagens e desvantagens. O irrompimento de conteúdos do inconsciente, principalmente os mais profundamente reprimidos (que Jung chama de sombra) geralmente é temido, mas existe a possibilidade de

que os japoneses consigam encará-lo com mais naturalidade ou mesmo vejam beleza nele. No Japão, temos o sombrio incorporado à beleza e refinamento daquilo que permanece um mistério – ideia expressa pelo termo *yūgen*. Mesmo tendo tido contato com o “outro mundo”, Urashima traz de lá boas memórias. É apenas quando confrontado com a realidade, da qual agora se sente violentamente apartado pelo tempo *chrónos*, que o luto e o sofrimento se estabelecem.

No ápice de seu desespero, ele abre a caixa recebida de presente da princesa. O conteúdo da caixa varia de acordo com a fonte, mas todas possuem uma consequência em comum: Urashima se transforma num velho. Isso nos leva ao segundo aspecto relativo ao *puer aeternus*: sua complementaridade em relação ao arquétipo do *senex*, a figura do velho sábio. Quando Urashima abre a caixa, é como se toda a sua experiência no fundo do mar o atingisse de uma só vez, consumindo seu corpo e seu tempo de vida num movimento compensatório, como “castigo” por não ter conseguido duas coisas: se desligar afetivamente de suas origens – de sua terra natal e de sua mãe, mais especificamente – e por não conseguir obedecer a recomendação da princesa para não abrir a caixa.

Ao abri-la, os dois mundos colidem de uma maneira que ele não estava preparado para suportar. Mediante tamanho choque, ele recorre à esperança de que a “magia” do inconsciente (o conteúdo da caixa) pudesse conter alguma solução. Mas o faz ignorando as recomendações feitas pela anima. Quando somos invadidos pelos conteúdos do inconsciente numa carga maior do que aquela que podemos suportar, e a barreira entre os dois domínios é rompida brusca e violentamente, geralmente isso leva a um estado psíquico desequilibrado, que normalmente se manifesta como uma patologia. No caso do conto de Urashima, isso é simbolizado pelo descompasso de tempo e pelo consequente desgaste instantâneo do corpo físico. Como um excesso de luz solar que, ao invés de nos fazer enxergar, nos cega.

A Urashima é dada a oportunidade de ter todas as experiências maravilhosas no reino do inconsciente e retornar à superfície ainda como jovem, desde que mantenha guardado o mistério dentro da caixa. A capacidade de sustentar as contradições entre esses dois mundos, e aceitar o mistério, é algo que o conhecimento de si mesmo confere a quem se debruça sobre ele. Enquanto está mergulhado na totalidade do *Self*, Urashima sustenta sua personalidade. Ao retornar à existência humana, a carga “divina” das experiências que teve é excessiva. Enquanto a caixa permanece fechada, ela é a Tamatebako, a caixa de “tesouros”. Seu conteúdo é sem dúvida precioso, mas seu valor é perdido quando ela é

aberta. É uma metáfora muito significativa para o contato com o mundo dos arquétipos. Não podemos apreendê-los em sua inteireza, pois são virtualidades. Podemos ter apenas vislumbres.

A versão do distrito de Kagawa

Na versão apresentada por Hayao Kawai há um diferencial digno de nota. É a única dentre as três em que o presente recebido da princesa é, na verdade, um baú contendo três caixas. Cada uma das caixas contém um elemento que acrescenta mais um sentido ao trecho final do conto. Em uma das caixas, há a mesma fumaça branca mencionada nas demais versões, que transforma Urashima em um velho. Nas outras duas caixas há um espelho e uma pena de garça.

O espelho é um elemento de grande riqueza simbólica, sendo a mais óbvia a sua capacidade de reflexão. O objetivo maior de qualquer penalidade é que o transgressor reflita sobre os seus erros. No contexto japonês, o espelho está ligado também à capacidade de divinação e contato com os deuses. Foi um dos instrumentos utilizados na tentativa de atrair a deusa do sol Amaterasu para fora da caverna onde ela havia se isolado, deixando o mundo na escuridão. Além disso, pode simbolizar a verdade, pois sua reflexão permite ao indivíduo enxergar a si mesmo tal como é – no caso de Urashima, reflete a sua “realidade material”, a aparência de alguém que teria vivido por 300 anos.

Por sua vez, a pena de garça, quando retirada da caixa, se agarra às costas do agora idoso Urashima, transformando-o em uma garça por completo. Nessa nova forma, ele sobrevoa o túmulo da mãe e passa seus dias lamentando na praia. Numa canção de Ise, é dito que a tartaruga e a garça dançam juntas, indicando que Otohime aparecia na praia em forma de tartaruga para acompanhar Urashima em seu lamento. A transfiguração em animal pode estar relacionada à ideia de “retorno à natureza”, uma das maneiras como alguns povos asiáticos encaram a morte.

A respeito do fim

O final do conto em todas as versões nos mostra um Urashima arrependido, que vê sua juventude se esvaír instantaneamente e encara o luto pelo tempo em desencontro. Trata-se de um final estranho e mesmo triste para aqueles de nós acostumados ao “felizes para sempre” dos contos de fadas que ouvimos na infância. Aqui, cabem alguns comentários a respeito do que podemos considerar um final satisfatório para uma história como esta.

Como mencionado anteriormente, enquanto muitos dos contos ocidentais se baseiam na jornada do herói, os contos japoneses narram a passagem do protagonista pelo mundo não-convencional e o seu retorno ao “Nada”. A sensação de que mesmo os momentos felizes são apenas momentâneos e que aquilo que amamos pode sumir diante dos nossos olhos a partir de um mero passo em falso se alinha muito com o sentimento expresso pelos japoneses como *mono no aware*. Trata-se da melancolia diante da impermanência das coisas, uma determinada sensibilidade diante do fluxo inexorável do tempo e das transformações inevitáveis sofridas por tudo e todos. É importante então definirmos essa diferença essencial entre o conteúdo que os finais das histórias nos apresentam.

Numa comparação um pouco generalizante, observa-se que nos contos ocidentais, um final considerado satisfatório é aquele no qual o bem derrota o mal, seguido do clássico “felizes para sempre” (o belo é a moral e a felicidade). Nos contos japoneses, a conclusão se dá com o retorno ao Nada, sustentado por categorias estéticas bem diferentes (o “belo” é o *ma*, o *yuugen*, o *mono no aware*). A percepção do vazio (*ma*) e do efêmero está no cerne da própria ideia de beleza para o japonês. A consciência de que aquilo que é belo passará, assim como o sofrimento também será passageiro, converge com a mentalidade de aceitação da natureza e seus fenômenos, assim como da vida em todos os seus aspectos.

Todos os processos de transformação são permeados pelo luto, e a aceitação do fato de que a mudança é inevitável é um requisito para conseguirmos seguir na vida. Urashima não consegue concretizar essa transição, então colapsa. Quando ele quebra a promessa e viola o mistério, a magia se desfaz. Assim também na mitologia japonesa, ao olhar para Izanami no caminho de volta do submundo, Izanagi a perde. Os maridos perdem suas esposas encantadas ao espiar o quarto proibido. No entanto, essa desobediência é necessária. Somente assim o conto pode ter o final melancólico que revela toda a beleza dos momentos passageiros de felicidade.

Enquanto o homem ocidental busca a integração com um Deus único a partir de sua individualidade, o japonês busca se reintegrar à natureza, da qual nunca esteve completamente apartado, num sentido de dissolução do ego, de passar a fazer parte de um Todo (que também é Nada) e que abrange toda a existência, não sendo compreendido como uma entidade única (Deus). Talvez o ser humano “individuado” ou iluminado venha a ser aquele que conseguir harmonizar esses dois movimentos psíquicos. Numa metáfora similar àquela feita por Kawai se referindo às personagens femininas analisadas nos capítulos de seu livro, talvez as visões “ocidental” (de base cristã) e “oriental” (japonesa) possam ser entendidas como partituras diferentes de uma mesma composição para orquestra, cujos instrumentos representariam o aparato intelectual, artístico, filosófico, e religioso de cada cultura. Mesmo diferentes, cada uma dessas partituras é tão importante, significativa e crucial como todas as demais. Sem uma delas, a sinfonia não se completa.

Conclusão

Vimos ao longo deste trabalho como uma narrativa tão antiga quanto o conto de Urashima Tarō continua sendo relevante e capaz de despertar o encantamento e o interesse de leitores e pesquisadores, não apenas pela história em si, mas pela riqueza de leituras e interpretações que ela continua a nos fornecer por meio das imagens significativas que nos apresenta. Igualmente importante, talvez, seja ainda a possibilidade de cada pessoa, ao entrar em contato com essa narrativa, suas questões, elementos e personagens, realizar a própria leitura simbólica – um mergulho interior ao fundo de seu mar pessoal –, analisando quais aspectos envolvem seus afetos e desejos, e ativam as reflexões sobre si mesmo e sobre a vida.

Podemos assim concluir que a trajetória de Urashima Tarō pode ainda nos apresentar desdobramentos diversos diante do exercício de ampliação de suas imagens através dos diálogos transdisciplinares. O mesmo pode ser dito em relação a outros contos fantásticos que o Japão oferece como fontes de futuras análises para pesquisadores da área de Estudos Japoneses. Neste trabalho, a teoria psicológica junguiana foi apresentada como uma chave de leitura, dentre tantas outras possíveis. Em tal escopo, compreende-se que as diversas criações do ser humano nascem a partir da imaginação, sendo esta uma atividade própria da alma. As imagens são a linguagem da psique. Expressando-as temos a possibilidade de nos tornarmos plenamente humanos. Quando as compartilhamos e nos debruçamos sobre elas, lhes dando a importância devida, podemos colaborar, cada um à

sua maneira, cada campo com sua sabedoria, para diálogos cada vez mais ricos sobre aquilo que nos move e nos torna a todos essencialmente humanos, respeitando a diversidade na unidade e a unidade na diversidade. Espera-se que a partir das reflexões colocadas, este trabalho possa contribuir para enriquecer especialmente o diálogo cultural entre Brasil e Japão.

Referências

ALMEIDA, Igor de; NAKAO, Gen. AMAE: uma emoção para compreender a psique japonesa. **Estudos Japoneses**, n. 44, p. 39-50, 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/185994/171754>>. Acesso em: 19 de maio de 2023.

FRANZ, Marie-Louise Von. **A interpretação dos contos de fada**. Tradução: Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. São Paulo: Paulus, 1990. (Coleção amor e psique).

HEARN, Lafcadio. **Kwaidan: assombrações**. Tradução: Francisco Handa. São Paulo: Claridade, 2007.

JUNG, Carl Gustav; WILHELM, Richard. **O Segredo da Flor de Ouro: Um Livro de Vida Chinês**. Tradução: Dora Ferreira da Silva e Maria Luíza Appy. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, 1984.

JUNG, Carl Gustav (org.). **O homem e seus símbolos**. 16ª reimpressão Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

JUNG, Carl Gustav. **A natureza da psique** (Obras Completas Vol. 8/2). Petrópolis: Vozes, 2011.

KAWAI, Hayao. **A psique japonesa: grandes temas dos contos de fadas japoneses**. Tradução Gustavo Gerheim. São Paulo: Paulus, 2007. (Coleção amor e psique).

NAMEKATA, Márcia Hitomi. **Iru kon'nin no mukashi banashi: contos tradicionais japoneses sobre casamentos fantásticos**. Curitiba: Laboralivros, 2020. Selo Urso.

NAMEKATA, Márcia Hitomi. **Os mukashi banashi da literatura japonesa: uma análise do feminino e do casamento entre seres diferentes no contexto dos contos do Japão antigo**. 2011. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-08092011-143050/pt-br.php>>. Acesso em 28 de maio de 2023.

NAMEKATA, Márcia Hitomi. **O conto japonês Urashima Tarô: uma análise sob o prisma do mito**. Revista Cerrados, [S. l.], v. 7, n. 8, p. 71–80, 2015. Disponível em: . Acesso em: 28 maio de 2023.

PARKER, Ian. **Japão em análise: culturas do inconsciente**. Tradução: Cristiane Izumi Nakagawa. São Paulo: Benjamin Editorial, 2020.

SAKADE, Florence (comp.); HAYASHI, Yoshio (ilustr.). **As Histórias Preferidas das Crianças Japonesas** - Livro 2. São Paulo: JBC, 2005.

SILVEIRA, Nise da. **Jung: vida e obra**. 16ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1997. (Coleção Vida e Obra).



NOTAS (EM TORNO) DA TRAGÉDIA

Fabio Pomponio Saldanha (USP)

I

Este texto, em seu próprio processo de (re)escrita, passa por uma tentativa de incorporar outros movimentos a partir da tragédia, do desastre nem sempre (quiçá, nunca) natural do qual iremos falar, enquanto pensa também com a literatura, instituição à qual, por sermos estudiosos dela, parecemos sempre voltar a atenção, procurando respostas, portos seguros, esperança, alguma maneira de imaginar, fabular, criar pontes de denúncia esperando que, a partir da comoção alocutada que a leitura pode causar no leitor/na leitora, cheguemos a uma tentativa possível de um mundo outro.

A pergunta, enquanto escrevo e penso no Brasil, em 2024, após não uma, mas diversas catástrofes causadas pelo abandono da legislação ambiental, pela dominação e expansão sem controle do agronegócio, mesmo após a pandemia de covid-19, é se estudar literatura e esperar da/na instituição alguma resposta, alguma esperança, ainda faz sentido. Isso porque, o que se tentará discutir aqui, na produção literária de Tawada Yōko a partir do desastre de Fukushima Dai-ichi, ocorrido no 11 de março de 2011, enquanto busco outras fontes de contato, outros textos que também matizam, de outra forma, a experiência da tragédia na literatura, é se, após lermos seus textos, ainda faz sentido salvaguardar até mesmo essa instituição tão destacada como possibilidade de imaginação de um mundo outro (cf. Derrida, 2014).

Partiremos, assim, de textos e trechos presentes em *Emissário* (2013) tentando reinterpretar as possibilidades de pensar a representação da tragédia enquanto algo possível na instituição literária, ao mesmo tempo em que, a partir da representação em si, o observado é a própria emulação de uma dinâmica de apagamento, silenciamento, que pode nos levar a crer, a partir desse pessimismo que busco destacar em Tawada, a possibilidade de não estarmos (se um dia estivemos) vivenciando o fim do mundo, mas sim a sua completa exaustão, uma espécie de sobrevida desgastada cujos dividendos, se não foram



cobrados, em algo já se prova necessário de questionamento. As interpretações teóricas de tal movimento ficarão para a última parte. Passemos à literatura.

II

A escrita de Tawada passa por uma possível problemática de seu próprio local de pertencimento, algo como uma necessidade de encaixar, mediante a economia do pertencimento nacional, um "a qual país a autora se filia", dado que vive na Alemanha há décadas, mesmo tendo sua certidão de nascimento ligada ao Japão. Como alguém que vem se debruçando em problemas (não só de análise, mas também teóricos), a partir das obras de Tawada Yōko, fico instigado a pensar a própria limitação de tal problemática por algumas dezenas de questões, uma espécie de ritornelo no qual nós (críticos literários/estudiosos da literatura) adoramos girar em frentes diversas. Tento me exemplificar a seguir.

A exigência de ver a autora como *japonesa* que escreve em japonês e alemão, ou, ainda, uma escritora *residente* na Alemanha que aprendeu a língua *local* e passou a escrever em ambas as línguas (aquela que, em teoria, "nasceu sabendo" e aquela que escolheu saber), cria também uma zona de conforto interessante para se pensar os limites da própria questão à qual se dirige a crítica especializada. Essa problemática, inclusive, pode colocar, como pensamento posterior, uma crítica que se volte aos próprios ditames, como prolegômeno, definidores da existência dos critérios que balizam esse destaque excessivo ao dentro e ao fora (não que, todavia, seja fácil ou possível sair dos mesmos): nação, língua nativa e a própria figura do nativo são construções importantes, por exemplo, para o pensamento ocidental, mas também se refletem nos critérios e nos parâmetros aos quais o Japão também se entende enquanto unidade, não somente *após* 25 de janeiro de 1868. No entanto, detalhamentos do que imaginamos como possibilidade de matização estabelecida neste parágrafo precisam ficar para um outro momento, dada a economia mesma do proposto aqui.

Uma forma, no entanto, de permanecer no problema, mesmo apontando caminhos que precisam ser seguidos alhures, vem a partir de Yasemin Yildiz (2012, p. 111-112, tradução nossa), quando a autora diz:

A escrita de Tawada revela as restrições que o monolinguismo e a língua materna produzem para os sujeitos monolíngues e experimenta formas bilíngues de afrouxar essas restrições. Conjuntamente à mobilidade

transnacional real e imaginada, a autora usa o bilinguismo como estratégia literária de distanciamento de qualquer pretensão linguística sobre o sujeito, em vez de o usar como base para uma pretensão de dupla pertença. As restrições da língua materna que a escrita de Tawada das décadas de 1980 e 1990 revela têm muito a ver com a reprodução do gênero e do parentesco em um quadro nacional. Entretanto, no seu trabalho mais recente, a partir dos anos 2000, as formas bilíngues tornaram-se um meio de interrogar a inscrição da raça através da língua. Através destas formas, a escrita de Tawada abre caminhos inesperados através de uma paisagem linguística globalizada.

A intenção, aqui, ao invés de insistir em uma espécie de crítica laudatória da superação da diferença cultural, seja por qualquer raciocínio que privilegie tal laudo final, garantindo uma espécie de manutenção da estabilidade da literatura como instituição propícia à imaginação de um mundo outro como certeza, é a de analisar, a partir de recortes nos quais a diferença se manifesta dentro do paradigma do monolinguarismo, i.e., não em um momento no qual o Outro é necessariamente marcado como a parte de fora da configuração nacional, mas sim uma separação interna da diferença que quebra a ideia na qual a nação, o nativo e a língua são entendidos por critérios homonormativos. Tal desejo assim se constitui para que, ao observarmos os jogos criados por Tawada, não se recaia facilmente, ou ao menos assim não se deseja cair, em, ora sim, ora não, afirmações neutralizantes de críticas, por exemplo, ao Japão contemporâneo, feitas em algo como "isso só é possível porque ela não está lá", "a dicotomia é pouco interessante para se pensar o que é ser japonês" cuja possibilidade máxima é, ao mesmo tempo no qual se parece buscar algo a, "de fato", ser "crítico" à nação, reforçar uma série de limites e paradigmas cujo prolegômeno, mais uma vez, reforça, mantém e distancia uma série de questões por mimetizar até mesmo lógicas internas do ser/estar japonês/no Japão como segregação da diferença.

III

Para que, talvez, fique mais evidente aquilo que busco destacar dentro do paradigma da diferença, i.e., como a construção da identidade não precisa necessariamente seccionar o Eu do Outro somente em um contexto plurilinguístico, ou seja, em uma cena na qual alguém se vê diante de alguém completamente outro, marcando, ainda mais uma vez, uma neutralização da diferença de possíveis críticas internas ao Japão somente pelo "lado de dentro", eis duas cenas de "Fushino Shima" (不死の島, "A ilha dos não-mortos"), presente em *Emissário* (2013):

A mão que tinha se esticado para pegar meu passaporte parou por um instante. O rosto da jovem de cabelos loiros que verificava os passaportes estava espasmado, seria por estar procurando palavras? Seus lábios tremiam levemente. Foi de mim que saiu o fluxo sonoro mais rápido. 'Isso é realmente um passaporte japonês, mas já faz mais de três anos que eu moro na Alemanha, e agora estava voltando de viagem dos Estados Unidos. Fora isso, eu não vou pro Japão, viu?' Parei de falar, pelas coisas ditas até então não terem sido pensadas. 'De maneira nenhuma esse passaporte poderia conter traço de radioatividade, viu? Não o trate como sujeira, por favor'. Tomei de volta o passaporte que ela se recusava a aceitar e, dessa vez, ao virar para a página em que estava estampado o visto de morador permanente europeu, tentando entregar mais uma vez o passaporte, ela o pegou com as pontas trêmulas dos dedos. [Tawada, 2013, p. 186; todas as traduções utilizadas, a menos que indicado nas referências no corpo deste texto, são nossas]

A outra citação é esta:

Não há computadores, mas existem aqueles jogos bem pequenos que funcionam com bateria solar. Como a pilha é fraca, as imagens se movem bem vagarosamente, parecendo um ator de teatro Nô. Por esse motivo, jogos baseados na velocidade e em disputas com inimigos estão fora de moda, sendo que, recentemente, tem dominado as praças um jogo chamado *Jogo Onírico do Nô*. O objetivo dele é fazer uma narrativa partindo das mensagens de difícil compreensão desses mortos que se foram guardando algum ressentimento, ou os que ainda têm coisas para dizer. O jogador deve, então, escolher um sutra adequado para esses fantasmas, recitando-o para a devida passagem do morto; mas, por algum motivo, outro fantasma sempre surge no lugar, quando o primeiro é encaminhado pelo sutra. Mesmo assim, ganha aquele competidor que consegue ficar mais tempo jogando sem desmaiar, mesmo que quase não existam mais pessoas que saibam de fato o que significa 'vencer'. [Tawada, 2013, p. 195]

Muito, todavia, acontece entre a primeira e a última citação que, por razões óbvias de *spoiler*, se avisa de antemão serem tanto a abertura, quanto o final do conto. O que é narrado, no entanto, no *intermezzo* do texto? A abertura no aeroporto revela um questionamento a ser decifrado ao longo da obra: o que, exatamente, aconteceu com o Japão para que até mesmo a simples vista de um passaporte japonês pudesse causar tanto medo em uma atendente, quase se recusando a fazer os procedimentos de trânsito interno com a narradora? Ficamos sabendo, a partir do desenrolar do relato, que os acidentes nucleares após Fukushima não só se repetiram, mas como levaram o país a um isolamento completo com o "mundo de fora", fazendo com que se tornasse cada vez mais impossível sequer saber ou ter notícias dos acontecimentos "do mundo de lá", no arquipélago.

A narradora de Tawada reconta momentos fundamentais nos quais transmissões ao vivo foram apresentadas ao mundo, indicando a tomada do controle do poder público das mãos da Dieta e do imperador, tanto o político quanto o simbólico, para uma iniciativa privada chamada "Grupo Z", avisando, também, o fim da relação externa e o envolvimento em questões internacionais. A busca da narradora por respostas, tentando até mesmo obter produtos cuja origem, senão diretamente ligada ao Japão, ao menos cuja feitura tivesse, de uma forma ou outra, relação com a diáspora, a leva aos Estados Unidos, de onde ela avisa estar voltando no início da narrativa. As idas e vindas temporais da narração nos levam ao último trecho destacado, no qual se revela uma "medievalização" dos costumes, com o Japão da época narrada se tornando muito parecido com aquele da Era Edo: pela volta das narrativas contadas/cantadas ao fim da tarde, com iluminação por querosene, a um abandono da tecnologia cuja base fosse elétrica, o retrato apresentado por um "disse-que-disse" relatado por Tawada, a partir das fontes que apresenta, indica, além do isolamento, a fonte de todos os problemas como um inimigo que não cessa de vencer: a radiação.

Os destaques da forma quase circular na qual a narrativa acontece partem de um símbolo necessário para o entendimento de tudo aquilo a ser dito aqui: aquele que passa pela tragédia. Há não somente uma bifurcação possível, para se pensar o evento de Fukushima Dai-ichi como aquilo que afeta profundamente o modo de sociabilidade interna japonesa, mas sim, também, a noção segundo a qual o mísero reconhecimento nem tão de perto já basta para causar um furor naquele a, quase em uma nova atualização das bases do Orientalismo (pensemos na geografia imaginativa), passa a temer aquele a se aproximar, como se o mero contato pudesse causar algo, ou como se, por ser japonês, de certa forma, passasse a significar, automaticamente, ser um sobrevivente de Fukushima. A narradora de Tawada reforça: não sou. Por que isso, então, importa, a ponto de precisar ser criado um distanciamento dessa figura?

Atualizando os dados de minha pesquisa, dessa vez, de acordo com a Associação Nuclear Mundial (WNA) (2023, n.p.; tradução nossa), são "2313 [as] mortes relacionadas a consequências da radioatividade, entre os evacuados da província de Fukushima. As mortes relacionadas a esses desastres somam-se às cerca de 19500 [pessoas] que foram mortas pelo terremoto ou [pelo] tsunami." Estamos, todavia, falando em torno de algo que, até a próxima dobra de meia-vida, já terá, de certa forma, levado mais tantas outras pessoas a partir do contato com a radiação. A questão da radiação se torna uma espécie de inimiga cuja certeza primordial, se fôssemos insistir na batalha, é a da perda total, ou quase,

enquanto tal, por ser uma espécie de inimiga que não se vê, nem se sente diretamente (a menos que já seja quase tarde demais) e oscila de forma não muito previsível, a não ser pela certeza da destruição e da contaminação de por onde passar e de por quem passar (Ruggieri, 2018).

De que maneira, no entanto, é possível tentar responder, trabalhar e agir quando pensamos na radiação e quando pensamos que estamos, também, ao mesmo tempo, discutindo a produção literária que, de maneira direta ou não, trabalha com, em torno, contra o visto e o relatado também a partir daquilo que é considerado fora da literatura? E, por fim, como tudo isso pode ser complicado, caso pensemos que a instituição literária não precisa, logo de cara e em um primeiro momento, ser excluída da conta como uma mantenedora da violência de segregação, vista e denunciada ao longo não só dos meses, mas da já década decorrida, desde a explosão e derretimento dos reatores da usina de fissão Fukushima Dai-ichi?

Voltando aos trechos, então. A narrativa se abre com o desespero da narradora ao precisar demonstrar, o mais rápido possível, não ser uma possível fonte de contaminação radioativa por ser japonesa, o que talvez já indique, também, certo decaimento no conhecimento global sobre como a radiação age, de fato, em corpos e é "passada" adiante. É a partir desse incômodo da narradora que vamos descobrir o que aconteceu, a sequência de desastres desencadeados pelo não abandono da energia nuclear, fazendo com que o país seguisse narrando a mesma tragédia, vez após vez. Isso, como se vê ao fim, lança o Japão a uma espécie de terra armagedônica, na qual aquilo a ser visto a partir dali é uma luta contra a própria natureza que, agora, já se torna a própria feição da contaminação generalizada pela radiação: em tudo, em todos, o mundo ali observado é uma sequência de desencadeamentos desesperançosos em uma terra que, aparentemente, além de isolada, tornou-se algo como uma terra sem lei, na qual o tempo, a experiência na qual se entende aquilo mesmo a ser a vida (em seu começo, meio e fim), também já são coisas outras.

Ainda assim, um lembrete constante do tempo que não passou, do tempo de outrora, mesmo se em um passado já distante: o morto. Os sobreviventes que, mesmo contraditoriamente, não sobreviveram, estão representados por aqueles a ainda exigirem um acerto de contas em espírito. Exigem ser vistos como uma medida de responsabilização por estarem como estão, se apresentam aos vivos que ainda ali restam e alocutam uma tentativa de responsabilização, além de que seja feita a justiça para os que já se foram,

funcionando também como um mecanismo de lembrança, para os vivos, do porquê tal problema deveria, de certa forma, ser interrompido.

Seus fantasmas, ao continuarem voltando, demarcam a certeza da cobrança: mesmo a insistência em não ser ouvido não gera um fim para a questão, porque o próximo sempre está ali. A lógica, no entanto, como demonstrada pela narrativa, é a da permanência do silenciamento dessa voz: quando ela é ouvida, o que se faz, de fato, com o deciframento do sutra? Ao ouvir a voz do morto, gerado pelos efeitos da radiação nessa terra tão tão distante, a relação ali, como uma espécie de palco aberto para a crueldade, a partir da própria *jouissance* do vivo, é o alastramento da exclusão da diferença para que os vivos, nessa terra excluída do globo, isolada em si, passem seus dias se divertindo. Enviar o morto para um outro lugar, adivinhando rapidamente qual a maneira mais rápida e acertada de fazer isso, não permite que o mesmo possa ser, de certa forma, entendido como acontecimento único, respeitado, dado que a atenção ali é para a própria repetibilidade do que vai acontecer.

Logo, é o acúmulo de expulsões, e não a atenção à singularidade do Outro, que faz do sobrevivente não tão sobrevivente da tragédia (o fantasma do morto) uma grande maçaroca a ser entendida como quem não pertence mais ao rumo da nação e, de certa forma, não responsabiliza ou redireciona o rumo dos vivos, os tais *fushi*. Os mortos, para serem ouvidos, não teriam, de certa maneira, sequer chance de serem ouvidos caso pensássemos como na manutenção da ordem gozosa do privilégio do vivo em "Fushino shima". Isso porque, ao ajustar o volume sonoro do que Tawada nos proporciona, para tentarmos acessar a linguagem dos mortos (a já depender, também, de tradução), aquilo a ser notado é a própria crueldade com a qual o que resta do sobrevivente, ou seja, sua alma que ficara para trás por conta dos "acertos" a ainda serem feitos, é a própria imagem do presente e do passado a entrarem em conta para responsabilização.

Como a narrativa nos fornece, o que acontece é a própria não aceitação do morto e encaminhamento para alhures, como em uma máquina de produção, até o desmaio do vivo. A tensão, no final, parece nos encaminhar para uma outra forma de observar como insistir, talvez, sem receios ou sem amarras, em uma outra maneira de olhar para o próprio trauma gerado pelo acontecimento, pelas formas de (ir)responsabilização geradas, por exemplo, após o julgamento da TEPCO em 2019, sendo considerada não culpada, ou como maneiras de tentativa de manutenção de uma narrativa nacional, a partir do esquecimento, fazem da responsabilização de seguir carregando em si a marca, o estigma, um dever socialmente

atribuído para o sobrevivente, como também já denunciava Setsuko Thurlow, os mecanismos de exclusão do sobrevivente ao deixar, em uma espécie de lógica de "portadora da memória do bombardeamento estadunidense a Hiroshima e Nagasaki" que, em uma escala nacional, cada vez mais se esperasse *do* sobrevivente a responsabilidade de manter viva a lembrança (Nakagawa, 2020; Thurlow, 2023).

A partir do momento, então, que, "na vida real", como no caso de Hiroshima e Nagasaki, o sobrevivente não sobreviva mais, i.e., sua morte chegue, e, na narrativa, os fantasmas sejam enviados para um outro lugar, o esquecimento final dos vivos se justificaria como uma lógica de superação da necessidade de se lembrar, ou o presente seria também responsabilizado como aquele a permitir, de maneira irresponsável (cf. Sato, 2021), que o passado fosse esquecido por jogar, em direção ao sobrevivente, a marca da presença, a única maneira na qual se poderia, de fato, exercer a lembrança? Pela repetibilidade do próprio acontecimento, as respostas a partir da narrativa de Tawada parecem ser mais pessimistas do que a possibilidade de imaginar, a partir mesmo do testemunho possível da literatura, a chance de se seguir em frente lembrando, honrando os mortos, dado o tipo de tratamento oferecido, pelos vivos, aos fantasmas dos mesmos.

IV

Um jogo de palavras interessante para ser pensado está no conto "Higan", presente também em *Emissário*. Escrito 彼岸, a tradução literal é "Margem distante", mas outro significado possível remete ao feriado zen-budista dedicado, durante os equinócios, para a revisitação de si em busca da passagem para uma vida outra, honrando o passado e procurando, assim, iluminação suficiente para seguir em frente, saindo de um estado de sofrimento e em direção à boa vida (cf. Baroni, 2002). A história reconta o movimento migratório de saída do Japão após, mais uma vez, um acidente atômico. Vai dizer a voz narrativa:

Não há uma única forma de sobreviver a esses tempos' era uma espécie de mantra recorrente da época mas, na verdade do agora, percebe-se o extremo oposto: só há uma maneira de sobreviver a esses tempos. E tal solução é abandonar o Japão. Era simplesmente impossível seguir vivendo neste arquipélago. O reator nuclear era uma espécie de monstro raivoso, cuja cabeça havia sido esmagada, e a consequência disso queimaria na pele de qualquer um que ousasse se aproximar dele. Sua raiva demoraria anos e mais anos, milênios, para se dissipar. [Tawada, 2013, p. 205-206]

O que havia causado o novo desastre? A queda de um avião militar carregando alimento para soldados, atingindo o reator de uma usina nuclear. A narrativa começa apresentando toda a cena da queda, cujo avião havia sido pilotado por um jovem de 18 anos recém habilitado no Exército, demonstrando a tragédia de seguirem existindo usinas atômicas no Japão após o desastre de Fukushima Dai-ichi. Explicando com mais detalhes esta parte da trama, a narrativa, após começar já com a queda do avião na usina, reconstrói o surgimento da planta nuclear na região abandonada em que ela se localizava: ao invés de significar uma aprovação, tanto pelo povo, quanto pelas agências responsáveis por garantir que a usina era segura, a narrativa demonstra, a partir da força do boato e da conspiração, a grande incerteza causada pela inauguração de mais uma usina de fissão em terras japonesas, após os desastres ocorridos.

O relatado no conto é o abandono da região pelos locais, por não se darem como satisfeitos pela decisão da construção da usina, assim como a quebra de laços, por exemplo, familiares, de vizinhança, amizades, graças à forte oposição baseada no sentimento antinuclear, alastrado de indivíduo a indivíduo, quando em conflito com os poucos apoiadores. Ainda assim, a garantia da construção da usina se deu por uma espécie de conspiração, como se explica no conto: em uma reunião que misturava especialistas franceses e japoneses, uma espécie de "sinal telepático" havia sido desenvolvida pela qual, a partir de um esquema de envio de mensagens via pensamento, era possível negociar, mais abaixo do que "embaixo dos panos", a aprovação fraudulenta da construção de uma usina nuclear, a despeito do histórico de desastres, havendo, como recompensa, um "depósito de quantias misteriosas" na conta dos envolvidos. Assim, a corrupção dos acordos internacionais ganhava novos rumos para deixar menos evidentes os laços e interesses econômicos e políticos da exploração de uns perante outros, lançando uma máxima no texto: "desde que nada de inesperado aconteça, a usina é segura".

A ironia com a qual a narrativa passa então a se perguntar como poderia ser tão inesperado um acidente nuclear em um país cuja característica passa a ser a instabilidade (deixando, assim, mais escancarados os jogos de interesse em manter a aposta com a morte, a despeito do que acontecesse, quase como a *jouissance* dos vivos em "Fushino shima"), leva à segunda parte da narrativa, o êxodo generalizado do Japão em direção à China. São, majoritariamente, as intromissões da narrativa aos pensamentos de Sede Ikuo que acompanhamos nessas últimas reviravoltas: político, focado nas relações exteriores

japonesas, se tornara famoso por frases preconceituosas, majoritariamente destinadas à China e, agora, era para lá que rumava. Buscava, no entanto, imaginar ser possível uma nova vida dado que, como todos majoritariamente saíram às pressas, quase ninguém, de fato, possuía sua documentação prévia que provasse o que faziam, de onde vieram, etc.

É no balcão de atendimento da alfândega que acompanhamos os últimos dramas no diálogo de Sede com a funcionária que o atendia. A conversa necessariamente passa por um desafio linguístico de, mesmo sendo de comum utilização a construção frasal via *kanji*, o monolinguarismo de ambas as partes transforma, no mínimo, a situação em algo tragicômico, como vai sendo contado pela narração, até que Sede se perde em seus próprios pensamentos, ao ler, no formulário, se desejaria ser enviado à Coreia (que, agora, já não era mais dividida entre os países do Norte e do Sul). Ao imaginar ser possível tal fato, encarando-o com certa possibilidade de sucesso em tentar ser uma nova pessoa, trabalhando em alguma função distante dos cargos que já havia ocupado até então, a pergunta "朝鮮移住可能?" (Coreia-Migração-Possível?), é respondida com um simples "不可" (impossível).

A paranoia final da personagem se destaca pelo medo de que a funcionária da alfândega saiba de algo que não quer revelar diretamente, sobre quem é a pessoa parada em sua frente. A desconfiança encerra e paralisa a personagem, a narrativa se encerra. A passagem para o outro lado, como tentativa de simbolizar uma possibilidade de interpretação da economia narrativa, junta título e travessia da segunda parte mediante a consideração necessária do estabelecimento do porquê de tal jornada. Ao contrário do *higan* zen-budista, a passagem para o outro lado, a tentativa de possíveis ilustrações e busca de boa-vida após o desastre nuclear se encontram bloqueadas nesse outro *higan* que Tawada parece criar. Sem sugerir qualquer possibilidade de remediação, os acidentes nucleares que, talvez, não deveriam assim ser chamados e/ou traduzidos, pela própria maneira com a qual a narrativa mesmo insiste na recusa da "estabilidade" do futuro, impedem qualquer chance de culpabilização de uns e não de outros, demonstrando, até mesmo, a irresponsabilidade pela qual todos são, de certa forma, responsabilizados (quiçá, menos aqueles a quem caberia, de uma forma ou outra, responsabilidade total, antes do fim da narrativa), como quando se reconta a maneira pela qual a culpa por um sequestro de aeronave fora dividida:

Felizmente, ninguém ficou ferido, mas todos os passageiros a bordo foram despedidos dos seus empregos e nunca mais trabalharam. **Se não eram responsáveis, porque é que tiveram de pagar o preço?** Esta

parte da história não tinha muito sentido. Talvez fosse relacionado a algum costume antigo. Nos tempos de outrora, se uma pessoa cometesse um crime, não seria a única responsável. **A vergonha e a desgraça também recaíam sobre as vítimas e as suas comunidades também as ostracizavam.** [Tawada, 2013, p. 202-203, destaques nossos]

Fazer com que a responsabilidade seja dividida de forma desigual parece atravessar a narrativa até seu fim, questionando até que ponto também simplesmente abandonar o Japão resolveria o problema, dada a paranoia de Sede por poder, em algum momento, ser responsabilizado ou penalizado pelas falas polêmicas que emitira durante sua vida. A narrativa não oferece respostas, a não ser pela paralisação da personagem em um estado de choque: no entanto, imaginando e pensando em torno da própria caracterização da força da paranoia como antecipadora e precipitadora, ou seja, de pouca importância com a realidade dado que, ao paranoico, o que importa mais seria a *sua* própria relação com a realidade, poderíamos apostar que os problemas seguiriam da mesma forma como até o momento observado (cf. Sedgwick, 2020). Se a lógica social (assim como a possibilidade de se entender como japonês não depende da localidade, *jus solis*, mas sim da relação histórico-familiar, i.e., *jus sanguinis*) emulada se liga a um contexto fora do direito e da lei, na formação cultural-interpessoal, ser japonês e permanecer dentro dessa lógica de responsabilização desigual continuariam existindo mesmo além do território político-espacial demarcado como Japão. Dessa forma, há de se perguntar: abandonar o Japão, como sugerido pela narrativa, poderia, mesmo, significar somente o êxodo?

V

Tentamos apresentar, via temas e quiçá de forma tangencial, nas seções anteriores, o que chamamos de uma perspectiva pessimista através da literatura nas obras de Tawada Yōko. Assim se buscou caracterizar a produção, principalmente em *Emissário*, por ver uma espécie de transformação, por exemplo, do japonês como uma língua que só existiria, em breve, no mundo *narrativo* (Fujiwara, 2022), ao menos nesse mundo radioativo imaginado por Tawada. Isso se justificaria por se ver a literatura permitindo exatamente isso: imaginar o fim do mundo dado que, ao menos naquilo a significar o testemunho do fim do mundo, tal ato se tornaria impossível *após* o fim do mundo, caso se desejasse assim fazer a partir da ideia na qual, após o fim, alguém precisaria sobreviver ao evento do fim e, assim, produzir tal testemunho (Derrida, 1987).

Isso parece ser uma perspectiva possível para se imaginar aquilo que acontece nas narrativas de Tawada. No entanto, tal laudo só pode vir acompanhado de uma perspectiva que também signifique uma ótica, uma estética, de abandono de um certo projeto de mundo, dada a sugestão, por exemplo, em "Higan", da necessidade de *saída* da pátria, mesmo sem escolha, sem possíveis redenções, sem chance que levasse, como no jogo de palavras do próprio título, a qualquer outra vida boa. A condenação, de certa forma, dada a repetibilidade da tragédia sempre anunciada como algo a continuar existindo, de só se ter certeza do fim do mundo como a única saída possível, ou, ao menos, do fim do Japão como a única saída possível, não vem, diria eu, mais uma vez, de uma perspectiva de alguém que, pelas vias da própria vida, já "abandonara" sua terra natal, daí a consequência possível ser a de neutralização de seu próprio pessimismo, dado o não mais "pertencimento" dessa que já seria quase um "externo" ao arquipélago.

Ou, talvez, tal argumento neutralizador, buscando dizer que o certo seria defender uma certa posição preferencial daqueles a viverem o "aqui" e o "agora", necessariamente correlatos com a referencialidade do argumento do dêitico, seja a única resposta possível dada a exigência do prolegômeno. No entanto, o aparentemente visível nos textos de Tawada é como a literatura, enquanto instituição ligada a uma prática, i.e., algo que depende também do que se faz, não como limitador da possibilidade de futuro, mas sim da demonstração do acúmulo de problemas, dificuldades e caminhos já seguidos, ou seja, um quadro do passado tornado presente que delimita uma possibilidade de futuro, já precisa ser revisitada, minimamente, de uma posição desconfiada, retesada, de modo a se poder caminhar para algum entendimento outro, antes que seja tarde demais.

Da mesma forma como Maruyama Masao (1969) parece caracterizar a sociedade/a sociabilidade japonesa como uma instituição irresponsável, ou seja, aquela à qual os ditames políticos são direcionados para redistribuir a responsabilidade para os elos mais fracos do poder, sem, necessariamente, fazer com que as fontes imanadoras do problema sejam, de fato, responsabilizadas (como, por exemplo, a TEPCO sendo inocentada em 2019) (Sato, 2021), a literatura de Tawada, ao menos aqui, em *Emissário*, parece revirar, retornar e retrabalhar o mesmo acontecimento, vez após vez, de perspectivas que se acumulam *no* pessimismo e na possibilidade de se imaginar: se estamos seguindo esse caminho, essa força de construção social que a tudo digere e não redistribui de forma responsável, quanto tempo ainda teremos aqui? As respostas parecem ser formuladas, vez após vez, não com

uma torcida pelo fim, no entanto, pela constatação de que ele logo chegaria. Isso sim se tornaria inevitável.

Se a leitura alocuta, então, aquele que lê, o futuro, em sua possibilidade de mudança, para que se torne, de fato, talvez, uma chance de elogio da instituição novamente, parece precisar de um cálculo que envolva necessariamente a passagem pelo argumento do reconhecimento dessa estrutura enquanto uma reprodução *do* mal, um retorno do olhar para aquilo que se descreve e se demonstra como norma, princípio de organização social indicando ao outro, aquele que lê, a necessidade de, mediante uma literatura que também acaba, mas não termina, fazer do futuro ali anunciado *algo*. Mas algo o quê? Não se sabe, ainda...

Referências

BARONI, Helen J. **The Illustrated Encyclopedia of Zen Buddhism**. Nova Iorque: Rosen Publishing, 2002.

DERRIDA, Jacques. **No apocalypse, not now: à toute vitesse, sept missiles, sept missives**. *Psyché: inventions de l'autre*. Paris: Galilée, 1987, p. 363-386.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

FUJIWARA, Dan. **What is expected of the Japanese language as narrative voice in Tawada Yōko's post-3.11 novels?**, 2022. Disponível em: www.academia.edu/38413959/What_is_expected_of_the_Japanese_language_as_narrative_voice_in_Tawada_Y%C5%8Dko_s_post_3_11_novels. Acesso em 21 maio 2024.

MARUYAMA, Masao. *Thought and behavior in modern Japanese politics*. Oxônia: Oxford University Press, 1969.

NAKAGAWA, Cristiane I. **Trauma e sentido, culpa e perdão, vergonha e honra nos hibakushas: um estudo de testemunhos e seus paradoxos**. Tese em Psicologia (Doutorado em Psicologia Social). São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP-USP), 2020. Orientador: José M. G. Filho.

RUGGIERI, Mariana. **Variações da literatura**. Tese em Letras (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (DTLLC-USP), 2018. Orientador: Marcos Piason Natali.

SATO, Yoshiyuki. **L'Accident nucléaire de Fukushima répète-t-il le «système d'irresponsabilité»? Critique du jugement du Procès pénal de TEPCO**, 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/46584718/LAccident_nucl%C3%A9aire_de_Fukushima_r%C3%A9p%C3%A8te_t_il_le_syst%C3%A8me_dirresponsabilit%C3%A9_Critique_du_jugement_du_Proc%C3%A8s_p%C3%A9nal_de_TEPCO. Acesso em 16 maio 2024.

SEDGWICK, Eve K. **“Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você”**. Tradução de Mariana Ruggieri; Camila Nogueira; Luiza Romão; Fabio Saldanha; Marcos Natali; Roger Melo. In *Remate de Males*, v. 40, n. 1, p. 389-421, 2020.

TAWADA, Yōko. **Emissário** (献灯使). Tóquio: Kodansha, 2013. Edição Bunko.

THURLOW, Setsuko. Setsuko Thurlow’s award acceptance speech, 2015. Disponível em: <https://www.wagingpeace.org/setsuko-thurlows-award-acceptance-speech/>. Acesso em 14 maio 2024.

WNA (World Nuclear Association). **Fukushima Daiichi Accident**, 2023. Disponível em: <https://world-nuclear.org/information-library/safety-and-security/safety-of-plants/fukushima-daiichi-accident#:~:text=Official%20figures%20show%20that%20there,by%20the%20earthquake%20or%20tsunami>. Acesso em 15 maio 2024.

YILDIZ, Yasemin. **Beyond the mother tongue: the postmonolingual condition**. Nova Iorque: Fordham University Press, 2012.



**SOBRE CARANGUEJOS, POBRES E SUBJETIVIDADES, OU
COMO A SUBJETIVIDADE DO POBRE É REPRESENTADA EM
HOMENS E CARANGUEJOS [1967], DE JOSUÉ DE CASTRO E
KANIKÔSEN [1929], DE KOBAYASHI TAKIJI**

Felipe Chaves Gonçalves Pinto (Universidade de Tsukuba)

*a liberdade humana não é apenas uma questão particular –
mas não é coisa alguma se não fôr também uma questão
particular.*

Herbert Marcuse

Proposta

Já é lugar-comum a constatação de que toda e qualquer cultura hegemônica está indissociavelmente ligada à barbárie, à opressão [Benjamin, 1969, p. 256]. Nesse sentido, cultura hegemônica alguma, incluindo as formas de arte, foi alçada a tal posto sem o subjugo de muitos. Em uma aproximação mais imediata, é sobre os dois polos desse processo que este trabalho versará, mais especificamente: da representação que o opressor faz do oprimido.

Se se toma como meio representativo a ciência, os arquivos ou recursos semelhantes, é improvável que o oprimido surja enquanto sujeito nestas representações [Hartman, 2008, p. 2; Santos, 2004, p. 72-3]. Nestas, esse sujeito, resistiu ao tempo, quando o conseguiu, mais por representações que focalizam a sua desgraça registrada enquanto dado estatístico do que enquanto parte constituinte de quem teria sido [Hartman, 2008, p. 2].

Contudo, existe uma outra forma de representação que, ainda que seja ela própria agente de manutenção da hegemonia cultural, atua em uma chave diversa das formas representativas que têm como norte a realização científica. É a literatura. Mesmo que imperfeitamente, “a literatura é a única história do pobre – assim como a música popular, o enredo da escola de samba, a arquitetura e a decoração dos mocambos, o artesanato



artístico, o futebol-arte, e a literatura oral – porque o instituiu como sujeito desejante” [Santos, 2004, p. 35]. Afinal, quem “capta esse ser pobre senão a literatura, inventariante do secundário, da falta, do não dito, da paixão e do sem-razão de existir? As ciências sociais exibem seus arquivos em livros, [...] mas o fundamental não se encontrará neles” já que “arquivaram o fundamental, descartando o secundário que é, no entanto, precisamente o fundamental” [Santos, 2004, p. 73]. Entretanto, ainda é sobre um advento cultural e hegemônico que se fala e, portanto, advento da barbárie. Deste modo, talvez seja interessante relativizar essa primazia representativa que a literatura carregaria consigo.

Assim, a premissa que abre este trabalho é a de que a literatura é capaz de representar e registrar a subjetividade do pobre, entretanto, a depender da forma e do intuito representativo, da posição social daquele que representa etc., a natureza do registro pode se alterar. Para verificar essas questões, será posto em diálogo analítico *Homens e Caranguejos* [1967, doravante: “HC”], de Josué de Castro e *Kinikôsen* [1929, *Navio-fábrica caranguejeiro*, doravante: “KKJ”], de Kobayashi Takiji.

O objetivo do artigo é desvelar os recursos estéticos e retóricos que dão forma às representações das subjetividades dos pobres nos romances em questão através da exposição e análise. Os resultados, quando comparados, possibilitam a elaboração de um conjunto de características que conecta, literariamente e nas condições propostas, as subjetividades [representadas] dos pobres do Brasil e do Japão, além de oferecer um elo comparativo entre as duas tradições literárias que, a despeito da distância, conservam suas semelhanças. Por estes meios, é possível elaborar questões mais específicas que versam, principalmente, sobre o que a Literatura, em uma visão mais ampla, e os romances em destaques, em um nível mais micro, têm a oferecer enquanto possibilidade de subjetivação [representada] do pobre. E, sob a ótica contrária, o que a subjetividade [representada] do pobre têm a oferecer ao romance enquanto possibilidade de criação tendo em vista a alta recorrência deste tipo subjetivo neste contexto.

A interpretação dos textos parte da triangulação de três pontos: [1] os arquétipos autorais, [2] a maneira como a representação é feita e, conseqüentemente, [3] qual é seu “intuito” mais evidente. Em [1], operacionalizando as categorias distintivas apresentadas em *Épuras do social*, de Joel Rufino dos Santos [2004], será identificado as posições autorais de Castro e Kobayashi diante das questões sociais nos respectivos recortes temporais e especiais em que os autores se assentam e, portanto, os textos são trabalhados sob um viés mais sócio politicamente contextualizado. Em [2] será abordado questões de forma e,

portanto, a análise baseia-se em uma leitura cerrada da realização textual propriamente dita, de suas estratégias e minúcias. Em [3], como enlace, será oferecida uma interpretação acerca do “intuito” mais imediato a partir da interpolação conjunta dos pontos analisados em [1] e [2]. Apesar da numeração e da listagem que sugere uma progressão, muito da análise será feita concomitantemente e por meios que privilegiam a intersecções dos três pontos.

Sobre caranguejos, pobres e subjetividades

Para pensar e analisar a posição que um determinado intelectual ocupa dentro de uma sociedade de classes, Joel Rufino dos Santos [2004] propõe, entre outras possíveis divisões, uma categorização que se subdivide em três. As subdivisões são: [1] Intelectual de Classe Passivo, [2] Intelectual de Classe Compassivo, [3] Intelectual dos Pobres. “Intelectual”, por sua vez, “no sentido estrito é aquele que dialoga com a sociedade a partir de um saber específico” [Santos, 2004, p. 135] enquanto produz e faz circular conhecimento.

Tanto o Intelectual de Classe Passivo quanto o Compassivo pertencem a uma elite cultural e/ou econômica de determinada localidade e caracterizam-se pelo alto grau de instrução formal. A distinção que se faz entre as duas categorias é que o Compassivo, através dos meios aos quais tem acesso, busca, de certa forma, pensar ou agir proativamente em favor [ou da forma que julga ser favorável] daqueles que são afetados pelos problemas inerentes ao sistema de classe que rege as relações econômicas no capitalismo. O Intelectual de Classe Passivo, por outro lado, não estaria, ainda que por ignorância, interessado em refletir sobre essas questões. Já o Intelectual dos Pobres, como o próprio termo sugere, indica aqueles que são originários das camadas mais fragilizadas da sociedade, possuem baixo grau de instrução formal e que, organicamente, desenvolveram um posicionamento crítico diante da realidade material que os circunda [para detalhes sobre os tipos de intelectual, cf. Santos, 2004, p. 138-44.].

Na lógica destas diretrizes, é proposto que Josué de Castro e Kobayashi Takiji podem ser identificados como [2], Intelectuais de Classe Compassivos, o que será demonstrado em seguida.

Nascido e educado próximo aos mangues de Recife, Josué Apolônio de Castro [1908-1973] foi um médico de formação que transitou por diversas áreas das humanidades e é mais conhecido por seu comprometido ativismo contra a fome. Refletindo esse

ativismo, a obra mais representativa e conhecida do autor é o estudo *Geografia da fome* (1946) que investiga de maneira disruptiva a interrelação entre a fome e a condição socioeconômica do faminto enquanto debate meios concretos com que se tentar resolver o problema. Estas e outras contribuições para o campo em questão legaram a Castro fama internacional, fato verificável pelos inúmeros prêmios e condecorações que recebeu ainda em vida e pelas oito nomeações que recebeu para o Nobel da Paz [cf. Nomination Archive, s.d.]. Além do reconhecimento, também ocupou cargos internacionais de relevância como o da Presidência do Conselho Executivo da Organização das Nações Unidas para Agricultura e Alimentação (FAO). Apesar de todo o prestígio, após o Golpe Cívico-Militar brasileiro em 1964, teve seus direitos políticos cassados pela ditadura e foi exilar-se na França. Em 1973 faleceu em exílio na capital francesa [para detalhes biográficos, cf. Silva et al., 2020; Cerqueira Neto et al., 2021].

O ativismo, o interesse em pensar e lidar com a condição daqueles que são subjugados pelo sistema de classes que rege a sociedade capitalista é perceptível em Josué de Castro através de seu interesse pela questão da fome e seus desdobramentos. Neste sentido, é proposto que o autor, não se enquadrando na subdivisão [3], Intelectual dos Pobres, devido a sua origem de classe, pode ser identificado como um [2], Intelectual de Classe Compassivo.

Além das contribuições acadêmicas e profissionais que Castro buscou oferecer para, ao seu modo, pensar e enfrentar o problema da fome e da exploração do sujeito oprimido pela sociedade de classe, o autor também se arriscou no campo da arte. Neste campo, encontram-se suas “primeiras tentativas de índole mais emocional do que racional de dar expressão aos nossos sentimentos diante destas sombrias paisagens de uma geografia da fome” [Castro, 1957, p. 12]. Enquanto resultado, a produção artística mais famosa do autor é *HC* [1967]. *HC* é um romance de treze capítulos precedido de uma introdução que narra acontecimentos situados em uma comunidade, Aldeia Teimosa, situada nos mangues de Recife. A narrativa tem como principal ponto de vista o de João Paulo, uma criança desta comunidade que interage com as personagens presentes na narrativa. Enquanto desfecho narrativo, a obra representa um levante revolucionário fracassado que acontece à revelia dos habitantes do mangue, mas que engloba estes sujeitos em sua lógica violenta. No caos da batalha deste levante, o garoto João Paulo é morto, mas seu corpo nunca é encontrado e sugere-se que tenha sido integrado ao mangue enquanto matéria.

A temática principal do romance é um aprofundamento das questões introduzidas em um conto publicado em 1935 pelo autor, “O ciclo do caranguejo”, que trabalha a condição de fome e o ciclo que esta condição representa. Na narrativa, surge a imagem do ciclo do caranguejo que é como Castro ilustra a fome e a miséria que assola as personagens da narrativa. Refêns de questões socioeconômicas, as personagens do romance encontram meios com que resistir assentando morada precária nos mangues de Recife e através da coleta de subsistência dos caranguejos que pululam nos mangues. Os caranguejos, por sua vez, antes de se tornarem alimentos para as personagens, alimentam-se da lama do mangue que é composta, na lógica narrativa de Castro, pelos dejetos dos moradores que são descartados diretamente no mangue. Assim, aqueles que residem no mangue alimentam-se, indiretamente, da própria matéria descartada e transmutada em caranguejo. Deste modo, se estabelece o ciclo do caranguejo proposto pelo autor.

Josué de Castro, assim, demonstra anseios de, articulando os conhecimentos com os quais possui maior familiaridade, pensar, representar e intervir racional e sensivelmente na realidade opressiva que os sujeitos pobres experienciam.

Kobayashi Takiji [1903-1933], por sua vez, nasceu na província de Akita, norte do Japão. A família de Kobayashi era de antigos proprietários de terras que, após uma crise, perderam parte do poder econômico que possuíam. Entretanto, apesar da família não ser rica, Kobayashi teve a oportunidade de acessar o ensino superior formal e, após a graduação, tornou-se funcionário de um banco em Hokkaido, extremo norte do Japão, local em que também realizou a sua educação formal. O autor, apesar da profissão oficial, nutria, desde a época universitária, anseios literários e publicou uma série de contos. Impactado pelas condições de trabalho desumana que presenciou desde a infância, tornou-se simpatizante do movimento trabalhista e grande parte de seus textos possuem temas que trabalham a exploração e o combate desta exploração. A obra que consagrou Kobayashi como grande escritor e resguardou seu nome até a contemporaneidade foi *KKJ*, publicada em 1929 enquanto ainda era funcionário bancário. Pouco depois da publicação desta e de outras obras mais controversas, foi desligado de suas funções e mudou-se para Tóquio. Na capital japonesa, envolveu-se mais ativamente com os ativistas comunistas de então e, entre prisões e solturas, filiou-se oficialmente ao Partido Comunista Japonês em 1931 e, então, passou a viver na clandestinidade. Bastante ativo em iniciativas artísticas, principalmente literárias, de agitação e propaganda comunistas, transitou entre os ativistas mais conhecidos

de seu tempo. Em 1933 foi, após emboscada policial, preso, torturado e assassinado em uma delegacia em Tóquio [para detalhes biográficos cf. Onishi, 2013; Kurata, 2003].

Kobayashi, portanto, dedicou parte de sua vida ao movimento comunista e ao trabalhista que professavam a necessidade de uma revolução social que pudesse sanar a exploração capitalista que formata a sociedade de classe. Apesar de não ser, em sentido estrito, um proletário, operacionalizou seus saberes para combater, principalmente através da agitação cultural e literária, a sociedade capitalista e, neste sentido, pode ser agrupado na segunda categoria proposta por Joel Rufino dos Santos, [2], Intelectual de Classe Compassivo.

A obra que rendeu maior fama ao autor foi, como comentado, *KKS* (1929). Nesta, o autor filia-se esteticamente a uma posição artística autodenominada Literatura Proletária. O protótipo desta literatura é formado com base em um materialismo histórico marxista e associado ao movimento partidário comunista de então que tem como modelo principal os bolcheviques russos. Assim, preza-se por uma objetividade narrativa da realidade e pelo protagonismo do proletariado enquanto grupo e não enquanto sujeito individualizado [cf. Rin, 1995, p. 130-1]. Enquanto influência aclimatizada ao Japão, a Literatura Proletária desenvolveu-se, naturalmente, com traços peculiares quando contraposta ao modelo soviético. Entretanto, não cabendo aqui uma pormenorização destas peculiaridades, destaca-se somente o caráter de práxis com que o fazer literário também se apresenta na tradição do estilo no Japão [para uma discussão da formação e dos debates que formataram a literatura proletária no Japão, cf.: Kurihara, 2004, p. 16-64].

De todo modo, *KKS* é formado por dez capítulos e um apêndice e narra a história de recorrentes e cada vez mais intensas revoltas proletárias encenadas no extremo norte do Japão em um navio-fábrica que coleta e processa caranguejos para produzir enlatados da carne do animal. Enquanto produto de uma Literatura Proletária, *KKS* trabalha questões caras ao movimento e estabelece como mote narrativo a resiliência dos trabalhadores e o poder imanente que a coletividade destes representa. A narrativa é construída com base na reação proletária à opressão materializada nas figuras de comando do barco e pela gradual tomada de consciência de classe desta massa proletária configurando, assim, uma narrativa prototípica do gênero.

Como se pode inferir, há alguns pontos de contato entre a obra de Castro e a de Kobayashi que se revelam através do tema tratado em ambas as narrativas e da posição autoral diante do tema. De maneira mais geral, tanto *HC* quanto *KKS* tem o caranguejo, o

pobre e a resistência deste sujeito empobrecido à miséria enquanto motivo narrativo de superfície e são romances construídos enquanto material de crítica literária à realidade. Apesar disto, o manejo retórico desses motivos é bastante diverso, o que oferece substrato para uma reflexão que enfoca a semelhança na diferença e, através disto, possibilita uma visão mais ampla do fenômeno de interesse deste trabalho, a saber: a representação da subjetividade do pobre.

A lente analítica selecionada para este trabalho é caracterizada pelo interesse focal na representação literária da subjetividade do pobre nos romances em questão. Partindo deste ponto, os pobres de *HC* e de *KKS* são sujeitos notadamente diversos. Em *HC* os pobres são, em sua grande maioria, desclassificados. Isto é, no romance de Castro os pobres descritos não exercem função remunerada fixa e específica, vivem à deriva e através de uma atividade de subsistência que se caracteriza pela informalidade e indefinição. Sobre esta diferenciação:

Da campanha do governador fazia parte, não só a destruição dos mocambos colocados às portas da cidade ou ao lado de suas principais vias de acesso, mas, principalmente, a interdição de que se construíssem novos mocambos. Só se permitia a construção de casas de telhas como aquelas que estavam construindo os Institutos de Previdência e onde iriam morar os operários, amparados pela lei. Mas, esquecia também o governador, que os moradores dos mocambos *não eram operários*. Eram, em sua esmagadora maioria, *desocupados que viviam de expedientes ou biscates* ou, em última entrância [sic] da pesca de caranguejos, por não encontrarem outro gênero de trabalho. [Castro, 1967, p. 99, grifos adicionados]

Já em *KKS* os pobres são, majoritariamente, trabalhadores assalariados inseridos em uma lógica de produção fabril e industrial e, portanto, convertem-se em protótipos de proletários clássicos. A descrição oferecida de um deles é a seguinte:

Aquele homem trabalhava como operário em uma empresa de calçados de borracha durante o inverno. Quando não havia trabalho na primavera, ele ia trabalhar em Kamtchatka. Ambos os empregos eram ‘sazonais’ (como a maioria dos empregos em Hokkaido), portanto, quando o trabalho noturno chegava, ele podia continuar trabalhando. Ele disse que ‘ficaria grato se pudesse viver mais três anos’ Sua pele era de cor morta, como borracha áspera. [Kobayashi, 1982, p. 267, todas as traduções são próprias].

Ligado diretamente a estas questões, há também a natureza dos caranguejos e do ato de apanhá-los em cada um dos romances. Em *KKS*, refletindo a realidade proletária das

personagens em foco, o caranguejo é coletado enquanto insumo industrial para que seja processado e enlatado no navio-fábrica e, posteriormente, seja remetido e comercializado em algum local distante. A operação reflete a alienação do trabalhador e de seu fruto, a mercadoria. Já em *HC* o caranguejo é estritamente alimento, não passa por processamento industrial algum e a única comercialização que há é a estritamente local e, mesmo esta, é rara. O animal é colhido no mangue que também abriga aqueles que os colhem e, na lógica da narrativa, integram um mesmo ciclo fechado em que os caranguejos se alimentam dos humanos e dos restos destes que estruturam a lama do mangue para, em seguida, tornarem-se alimento para estes mesmo humanos.

A natureza dos caranguejos, então, são outro ponto de distinção entre os romances e oferece pistas dos interesses narrativos mais perceptíveis das obras. Castro, em sua abordagem, trata de sujeitos desclassificados e, portanto, alheios ao campo proletário e às lógicas fabris e sindicais, o que se reflete no próprio ato de capturar caranguejos e na força simbólica, quase mística, que o animal carrega na narrativa. Kobayashi, por seu turno, está preocupado com a condição do proletário e as particularidades desta condição e, então, o caranguejo em sua obra é apenas detalhe industrial, produto fabril que está devidamente subtraído da realidade sensível daqueles trabalhadores. Assim, os desclassificados e os caranguejos de Castro são muito mais diversos que os proletários e os insumos animais de Kobayashi. Em *HC* há mulheres, homens, crianças, deficiente, marginalizados sociais e, claro, alguns proletários que interagem simbolicamente com o caranguejo. Já em *KKS* a principal figura que surge na narrativa é a massa proletária que, apesar de breves momentos de caricatura subjetiva das personagens, é anônima e sem forma e que só se conecta com o caranguejo obliquamente e enquanto insumo animal, não enquanto caranguejo propriamente dito, o que reflete a condição geral de alienação. Neste sentido, pela natureza do tratamento oferecido aos sujeitos em cada romance, pode-se inferir que em *HC* há maiores possibilidades de conceber uma subjetividade mais plural e que se constrói em uma alteridade representada pelo todo maior do romance do que em *KKS*.

Estes pontos diferenciais moldam a própria “tese” dos romances. *HC*, apesar de tematizar um intento revolucionário, não parece interessado em construir uma realidade narrativa em que o levante tenha sucesso, pelo contrário. A tônica em *HC* é o reforço do círculo vicioso que a fome representa para as personagens em foco:

A lama misturada com urina, excremento e outros resíduos que a maré traz, quando ainda não é caranguejo vai ser. O caranguejo nasce nela,

vive dela, cresce comendo lama, engordando com as porcarias dela, fabricando com a lama a carnhinha branca de suas patas e a geléia esverdeada de suas vísceras pegajosas. Por outro lado, o povo daí vive de pegar caranguejo, chupar-lhe as patas, comer e lambe os seus cascos até que fiquem limpos como um copo e com sua carne feita de lama fazer a carne de seu corpo e a do corpo de seus filhos. São duzentos mil indivíduos, duzentos mil cidadãos feitos de carne de caranguejos. O que o organismo rejeito volta como detrito para a lama do mangue para virar caranguejo outra vez. [Castro, 1967, p. 28-9].

Deste modo, o levante revolucionário surge mais como símbolo da virulência do ciclo do caranguejo do que enquanto esperança de mudança propriamente dita. A desclassificação das personagens surge, neste sentido, enquanto índice de alheamento e implica na não-inclusão deste sujeito em uma lógica de consciência de classe, ou mesmo, de maneira geral, ao movimento comunista como um todo. Há o interesse, há a revolta, mas ambos não chegam a converterem-se em instrumento de classe, instrumento de uma revolta proletária em sentido estrito. Exemplo disto é Mateus, ex-proletário apelidado “Vermelho” pela cor de seu cabelo e que, apesar de completamente inocente, fugiu da polícia por medo e incompreensão e refugiou-se na Aldeia Teimosa:

Vermelho foi, assim, chamado à Delegacia de Ordem Política e Social para confessar suas ligações secretas com os outros *vermelhos*. E como as negasse, afirmando ignorar tudo do assunto, foi considerado ainda mais perigoso, mais vermelho do que parecera à primeira vista. E, daí em diante sua vida virou um inferno. [...] A verdade é que os verdadeiros vermelhos sempre acharam Mateus um bocó, um cara de bôbo para lhe confiar quaisquer planos revolucionários. Nunca tiveram nada com êle. Nunca tentaram seduzi-lo para suas idéias. [Castro, 1967, p. 111-2].

Estes desclassificados são, na narrativa, preteridos mesmo por aqueles que alegadamente dizem lutar pela revolução social. Quando o levante revolucionário estoura em Recife, por exemplo, os moradores da Aldeia Teimosa são pegos de surpresa, apesar de terem composto as mesas de negociações: “Já não havia alegria de verdade, nem festas nos mangues. O que havia eram reuniões secretas para preparar a revolução salvadora. Para botar pra fora aquele governo de ladrões [Castro, 1967, p. 152]. Quando, no entanto, o levante realmente ocorreu, “os homens [da Aldeia Teimosa] se interrogavam, uns aos outros, mas ninguém sabia explicar nada. Ninguém estava a par de nada. Não havia um só deles entrosado na máquina da revolução, embora fôssem todos revoltados” [Castro, 1967, p. 169].

Já em *KKS* há um perceptível intento narrativo que reforça uma construção de consciência de classe que é moldada pela opressão conjunta e pela explícita tutela de comunistas russos, como na passagem em que trabalhadores do navio naufragam em solo russo e, lá, dialogam com os ativistas e são iniciados às ideias comunistas [cf. Kobayashi, 1982, p. 293-6]. Quem constrói a ponte de comunicação entre os trabalhadores japoneses e os russos nesta situação é um chinês que, na lógica da narrativa, se comunica através de um japonês precário:

‘Os trabalhadores, no Japão, vai fazer (levanta-se e assume uma postura de confronto). Isso é bom. Na Rússia, todos felizes. Viva! – Senhores, volta pro navio. No navio dos senhores, pessoas que não trabalham, assim (demonstra arrogância). Os senhores, proletários, fazer, assim! (Assume uma posição de luta e, então, junta suas mãos para, em seguida, representar a ação de nova investida). Tudo bem! Vai vencer! – Entende?’ [Kobayashi, 1982, p. 296]

Além disso, o objetivo final da narrativa é insuflar esperança de que um levante proletário possa, de fato, acontecer: “nós só temos nós mesmo enquanto aliados!” [...] Então eles se rebelaram. Mais uma vez!” [Kobayashi, 1982, p. 361-2]. Nesta linha, *KKS* representa uma série de revoltas e finaliza a narrativa com um apêndice que relata, já em um tempo exterior a própria narrativa, que a revolta daqueles trabalhadores foi um sucesso: “a segunda ‘sabotagem’ completa foi um completo sucesso. O supervisor, em completa desorientação pensou ‘não pode ser’ e correu desesperadamente para a sala de radiotelegrafia, mas, parado sem reação em frente a porta não soube o que deveria fazer” [Kobayashi, 1982, p. 363].

Assim, *KKS* é mais enfático, refletindo a filiação comunista de seu autor, em sugerir um horizonte em que a revolta dos trabalhadores pode ter frutos palpáveis. *HC*, por sua vez, centra-se mais em representar sensivelmente a tese central do trabalho científico de Castro que é vertido à literatura na roupagem do ciclo do caranguejo. Este ponto de distinção pode, talvez, ser explicado pelo momento histórico e pelas influências mais diretas que subjazem as obras. Apesar de *HC* ser contemporânea da Revolução Cubana (1959) e *KKS* da Revolução Russa (1917), o nível de comprometimento e encanto com ambos os movimentos revolucionário são bem diversos. Se há um horizonte revolucionário expresso em ambas as obras, *HC* representa este intento comunista através de uma lente muito mais desconfiada e crítica, o que pode ser justificado tanto pela não subscrição de Castro ao movimento comunista quanto pelo desgaste que o movimento sofreu através das

subseguidas crises e controvérsias que se avolumaram-se com o tempo e, também, pelos efeitos da anti-propaganda capitalista ao movimento. Por outro lado, fiel ao projeto poético comunista, *KKS* mostra-se mais interessado em, de fato, construir materiais que possam ser aproveitados ativamente na efetivação de uma vindoura revolução. Não cabem dúvidas, meias palavras e desilusões acerca do movimento comunista em *KKS*, como também não cabem dúvidas em *HC* quanto à natureza do clico do caranguejo e da fome no mundo. Deste modo, apesar da diferença central na maneira como lidam com a revolução, ao cabo, ambos estão empenhados em defender através da literatura suas respectivas teses de trabalho.

Neste sentido, e refletindo ainda estas diferenças, não haveria um ponto de contato justamente neste aspecto de profundo comprometimento com uma tese que pode ser localizado nas obras em questão? Isto é, essa nova roupagem do realismo de Josué e seu romance social e o de Kobayashi e seu romance proletariado não são, na realidade, atualizações da mesma tendência positivista-naturalista de construir uma narrativa para elaborar e ilustrar uma tese ou conceito específico? Observados por este ângulo, os dois romances, apesar de teses e materiais narrativos diversos, avizinham-se no mesmo anseio de fazerem-se de experimentos sociais que comprovam o que buscam demonstrar em suas páginas. Nesse sentido, doutrinários “romances científicos”. Quase como se possuíssem a resposta, a verdade social definitiva e, através da literatura, buscassem dar materialidade para tanto. Verdade que, no caso de Castro, é explicada doutrinariamente pela fome e pelo seu caráter cíclico e multifatorial. Já no caso de Kobayashi, é doutrinária resposta para as mazelas sociais que se caracteriza pelo inevitável sucesso de um levante da classe proletária organizada.

Se *HC* utiliza as experiências daqueles que vivem na Aldeia Teimosa e, principalmente, o olhar e o destino do pobre menino João Paulo para ilustrar e dar substância argumentativa a sua tese, *KKS* operacionaliza a massa proletária em uma narrativa que tem como desfecho justamente a revolta organizada, que seria o caminho mais natural, que pode pôr fim à exploração. A subjetividade deste sujeito pobre, nessas operações, perde-se. Isto é, se há, como sugere Santos [2004], um certo privilégio representativo do sujeito pobre na literatura, esse privilégio não deve ser confundido com completude ou, até mesmo, adequação. Diante da vontade de representar um sujeito pobre trespassada por um possível intuito educativo, “científico”, essa representação foca-se, primeiro, na argumentação que sustenta o romance, na vontade elucidativa, desveladora e

não no desejo em representar de fato a subjetividade do sujeito pobre propriamente dita. Se através da ciência não se pode alcançar a subjetividade do sujeito pobre [Benjamin, 1969; Santos, 2004; Hartman, 2008], o que dizer, neste sentido, de um romance que, parece, comporta em si anseios científicos, preceitos positivistas de composição?

A crítica deste trabalho não se concentra na provável assertividade das teses propostas pelos autores ou em uma possível nobre intenção que pode ou não estar presente nos respectivos romances. É muito provável que Castro e Kobayashi, como Intelectuais de Classe Compassivos que eram, estivessem sinceramente empenhados em dar alguma resposta para o problema manente das sociedades de classe. Entretanto, e este é o ponto crucial da crítica deste texto, a resposta literária em que chegam parece não ser capaz de apreender a subjetividade do sujeito pobre por estar mais interessada em “salvar” este sujeito do que em de escutá-lo e fazer com que ele de fato tenha voz.

Em relação ao manejo destas vozes, o texto de *KKS* é construído enquanto tentativa de mimese narrativa da fala da personagens: “Eil, nós vai é prun inferno!” [Kobayashi, 1982, p. 259, no original: “おい、地獄さ行[え]ぐんで!”]. Pensando exclusivamente neste aspecto, há uma preocupação narrativa na obra em fazer as personagens expressarem-se de forma mais próxima e verossímil o possível. As anotações dos diálogos, que compõem grande parte do romance, então, são quase como transcrições daquilo que o autor julga ser a forma como essas personagens falariam. Nesta operação é possível entrever certa tentativa de construção subjetiva para essas personagens pobres através da escuta atenta que o artifício pressupõe, o que pode ser explicado tanto pelo intuito mais imediato de uma Literatura Proletária (comunicar-se com o proletariado), quanto pelas diretrizes estéticas do movimento (o realismo soviético). Independente dos motivos, entretanto, o resultado é uma maior percepção de quem, de fato, são esses trabalhadores anônimos que compõem a narrativa.

A construção narrativa em *HC*, por outro lado, não oferece muitas possibilidades de prescrutar a voz dos pobres que representa. Em *HC* os pobres falam em um português padronizado pela normatividade gramatical e pouco oferecem enquanto voz dissidente do discurso corrente. Zé Luís, pai de João Paulo, por exemplo, expressa-se nos seguintes termos: “Foi o monopólio, dizia êle, que é um monstro bem mais impiedoso do que a sêca. Ademais, a sêca chega e depois vai embora” [Castro, 1967, p. 62]. Reservada todas as liberdades poéticas, qual a possibilidade de um sujeito pobre em uma conversa cotidiana expressar-se da forma como o texto registra? É possível extrair da passagem, apesar da

filiação realista de Castro, um grande distanciamento entre o narrador/arranjador e o material narrado. Além disso, a fala de Zé Luís é expressa enquanto discurso direto, o que intensifica a sensação de artificialidade. Afora tudo isto, há também uma possível operacionalização da voz deste pobre para que sirva de argumento para a própria tese do autor. Isto é, a noção de monopólio contraposta à seca parece mais construção acadêmica e menos produto natural e orgânico de uma intelectualidade do povo, principalmente quando expressa no registro empregado. Tudo isto contribui para que a figura deste sujeito pobre fique um tanto mais opaca e, nisto, sua subjetividade torne-se cada vez mais improvável.

Contrastivamente, há, no aspecto da voz dos sujeitos pobres representada nos respectivos romances, um cenário mais favorável em *KKS*. Entretanto, o artifício de Kobayashi em alguns momentos excede-se e gera resultados pouco verossímeis e que, ao contrário, privam de subjetividade quem busca representar. Exemplo deste excesso é a anotação simplificada da fala de um chinês que não é proficiente no idioma japonês. Através da descrição feita da percepção que as personagens da narrativa têm em relação ao modo como o chinês se expressa, a fala deste sujeito é descrita da seguinte maneira: “O chinês que estava observando a boca [dos russos] começou a falar em japonês. Era um japonês fora de ordem, tanto que fazia com que a cabeça do ouvinte ficasse toda confusa. Palavras atrás de palavras cambaleavam como bêbados” [Kobayashi, 1982, p. 293]. Um exemplo desta fala é o que se segue:

Os rico, faz senhores assim (finge estrangular alguém). O rico fica cada vez mais grande (imita uma barriga crescendo). Senhores não pode fazer nada, vai ficar pobre. -Entende? -O país do Japão não é bom. As pessoa que trabalha, assim (franze a testa, parecendo um doente), as pessoa que não trabalha, assim. Eh-hem, Eh-hem (finge caminhar com dignidade). [Kobayashi, 1982, p. 294, no original: 金持、貴方方をこれする。(首を締める恰好をする) 金持だんだん大きくなる。(腹のふくれる真似) 貴方方どうしても駄目、貧乏人になる。——分る? ——日本の国、駄目。働く人、これ(顔をしかめて、病人のような恰好) 働かない人、これ。えへん、えへん。(偉張って歩いてみせる)].

Apesar do recurso empregado cumprir o papel de, de fato, representar uma fala que é entrecortada e que, talvez (e com bastante boa vontade), possa realmente expressar a forma como uma pessoa que não é proficiente em um certo idioma se expressa, a descrição da percepção desta fala pelos trabalhadores japoneses a relega a uma condição que não é captada pela transcrição da fala propriamente dita. Isto é, a fala transcrita, apesar de

inadequações gramaticais, não é, em sentido estrito, confusa ou fora de ordem. Aliado a isto há o fato de não existir modulações de entonação ou alterações de som na fala do chinês, o que seria pouco provável para um aprendiz chinês do idioma japonês devido a característica tonal de sua língua nativa, principalmente quando o autor destaca justamente essas modulações na fala das personagens japonesas. O resultado do artifício, portanto, é, comparativamente, pouco verossímil e, nisto, castra as possibilidades de um aprofundamento subjetivo deste chinês que, narrativamente, é apenas o instrumento dos russos para transmitir as informações relacionadas ao movimento comunista e ao levante proletário. Este tratamento pejorativo da personagem chinesa pode, dadas as conjecturas de então, não ter sequer sido uma questão para um provável público leitor daquele tempo, mas, para uma leitura mais crítica, ganha relevo se lido junto a tendência normatizadora que a narrativa apresenta.

Outra questão de fundo que, talvez, não tenha surgido enquanto crítica na época de publicação dos romances, é o tratamento que se (não) oferece a um grupo específico nas narrativas. Em *HC*, por exemplo, a questão racial não aflora explicitamente enquanto desafio social enfrentado por personagens racializadas. Isto é, na Aldeia Teimosa há negros e negras, mas estas personagens não são explicitamente complexificadas na lógica narrativa e as características fenotípicas convertem-se mais em traço discricionário do que veiculadoras de, em uma sociedade racista, experiências distintas. Racismo este que é, na voz do padre da comunidade, expressa da seguinte maneira:

O guaiamu é uma variedade de caranguejo que não gosta de lama, que não vive dentro da lama como os outros caranguejos. Vive no sêco, nas terras enxutas das margens dos rios. Não se lambuza de lama como os outros caranguejos. Não é côr de lama. O guaiamu tem o casco e os olhos azuis como se fôsse, mesmo, o representante de uma raça superior, uma raça de caranguejos bem nascidos, bem criados, bem nutridos. Guaiamu é um caranguejo de raça ariana. [Castro, 1967, p. 52].

Ainda assim, a descrição de uma mulher negra na narrativa dá-se nos seguintes termos:

Idalina sempre fora uma mulher direita, cumpridora dos seus deveres. Passara suas necessidades, é verdade, mas sua pobreza nunca a tinha impedido de andar no bom caminho [...]. Durante anos a negra Idalina vivera como cozinheira das casas ricas, ganhando bem a sua vida, porque sua mão era de primeira na preparação de quitutes, principalmente dos pratos da Bahia, sua terra natal. Estava ela bem empregada na casa de um

senador que morava no Derby quando aconteceu a desgraça da filha. A Zefinha sempre fôra uma tentação. Tinha nascido mulatinha disfarçada, de cabelos cacheados, quase não parecendo da raça da mãe. E esta sua graça e sua beleza inesperadas conquistaram um amor tão intenso e submisso por parte da mãe que era uma verdadeira adoração. [Castro, 1967, p. 113].

É possível extrair do trecho acima os lugares-comuns da experiência da mulher negra no Brasil: a anterior e destacadamente diligente ocupação profissional de Idalina, o contraste entre o patrão e a empregada replicando uma lógica quase escravagista, a descrição da filha “mulatinha”, “tentação”, alvo de adoração de Idalina e de paternidade indefinida, conquanto bastante presumível etc. Zefinha foge de casa e torna-se prostituta. Idalina foge do convívio social por vergonha: “não aguentou aquele insulto à sua honra. Desapareceu do bairro e veio morar na Aldeia Teimoso onde ninguém a conhecia, onde ninguém sabia que sua filha era uma mulher perdida” [Castro, 1967, p. 114]. Deste modo, há lastros de uma experiência negra no relato. Mas a narrativa replica o lugar-comum que a mulher negra enfrenta e não vai além disto. O que se tem, portanto, é uma caricatura racista e de-subjetivada de Idalina e Zefina por não oferecer nenhum aprofundamento além dos presumíveis lugares-comuns com que fenótipos negros são percebidos em uma sociedade racistas, o que é contrastante se comparado a outras personagens, como Chico e Cosme. Estes dois são descritos e possuem uma complexificação subjetiva moldada pelas experiências e características físicas que possuem. Cosme perdeu o movimento do corpo após um beribéri não tratado [Castro, 1967, p. 65] e Chico carrega no corpo marcas da hanseníase e se priva do convívio social [Castro, 1976, p. 115]. Ambos possuem, ainda que operacionalizada, uma subjetividade construída e aprofundada nestas características, o que não é o caso de Idalina e Zefina que são descritas apenas como, respectivamente, “negra diligente” e “mulata voluptuosa”.

A obra de Kobayashi, por sua vez, é especialmente silenciosa quanto a existência de aborígenes do norte do Japão, os Ainu. Dadas as filiações estéticas e o escopo narrativo de *KKS*, talvez a tematização destes aborígenes não fosse um imperativo. Entretanto, a frase que encerra o livro adiciona um momento de reflexão e a não-presença destes no relato compromete a própria verossimilhança e a argumentação narrativa da obra. A última frase da obra é: “Este texto é uma página da ‘Invasão Capitalista nas Colónias’” [Kobayashi, 1982, p. 363]. A dúvida que surge é, então, qual a natureza desta invasão e quem são os habitantes desta colónia invadida que é narrada em *KKS*. Como trabalhado por Nishihara,

há um descompasso na utilização da teoria leninista do Imperialismo, de onde a frase citada por Kobayashi é retirada, como apontado pelo pesquisador, e o que se pode ler na obra propriamente dita [cf. Nishihara, 1996]. Isto é, para além de detalhes mais específicos da teoria em questão, a narrativa está preocupada em descrever a exploração que os trabalhadores japoneses sofrem em Hokkaido na mão de seus chefes, também japoneses. Nessa lógica, a colônia propriamente dita é Hokkaido e sua exploração/invasão é feita, conscientemente ou não, por estes trabalhadores explorados. Entretanto, não há em toda a narrativa uma palavra sequer sobre os verdadeiros habitantes daquela colônia. Portanto, se se fala em invasão/exploração de Hokkaido e do papel exemplificativo que KKS poderia ocupar na elaboração desta história de invasões, como explicar o apagamento da população desta colônia e focar apenas nos colonos propriamente ditos?

A oposição entre “dentro (*naichi*)” e “fora (*gaichi*)” do Japão, isto é: a oposição entre, respectivamente, o que era o império japonês e o que eram as colônias deste império é trabalhada. É trabalhada brevemente também a condição da exploração desta colônia. Contudo, o tema é sempre apresentado do ponto de vista dos colonos e não dos colonizados:

Quando os trabalhadores de dentro do Japão [*naichi*] tornaram-se ‘arrogantes’ e não aceitavam mais irrazoabilidades, quando os mercados já não tinham para onde se expandirem após completo desenvolvimento, os capitalistas voltaram suas garras para ‘Hokkaido e Karafuto’. Lá, tal qual faziam nas colônias na Coreia e em Taiwan, eles conseguiram ‘abusar’ de modo cruelmente cômico dos trabalhadores. Mas os capitalistas compreenderam perfeitamente que ninguém poderia se opor a nada que era feito. Nos dormitórios dos peões do ‘Desenvolvimento rodoviário’ e de ‘Instalações Ferroviárias’, estes peões eram assassinados com menos escrúpulos do que seria feito com um piolho. Os que não suportavam o abuso, fugiam. Quando eram pegos, eram amarrados a estacas e colocados para receberem coices de cavalos ou mordidos até a morte por cães da raça Tosa nos fundos do dormitório. E faziam isso na frente dos olhos de todos. Quando ouviram o som abafado de costelas quebrando em seus peitos, até mesmo os ‘não-humanos’ peões involuntariamente crispavam o rosto. [Kobayashi, 1982, p. 306]

Assim, é perceptível que existe uma cruel exploração nas colônias japonesas, mas a questão se limita ao tratamento através do ponto de vista exclusivo dos colonos, o que fragiliza uma percepção mais geral da história da “Invasão Capitalista nas Colônias”. Essa não-presença, por seu lado, reforça um apagamento e, portanto, a não possibilidade de construção subjetiva deste sujeito colonizado.

Breve enlace

Ao realizar a interpretação dos romances sob a chave de leitura proposta, são quatro as conclusões mais gerais.

[1] Seja no caso brasileiro, seja no caso japonês, a literatura, como quer Santos [2004], realmente parece ser um espaço em que a subjetividade do pobre é representada com certo privilégio. Nesse sentido, os romances em questão, e a própria literatura, oferecem um campo para que esse *desejo sobran*te em que se converte o pobre possa se apresentar com uma liberdade maior do que jamais seria possível em outro campo senão o da arte, o que pode ser verificado pela constante tematização deste tipo de sujeito.

[2] Contudo, essa possibilidade, nestes casos específicos, serve também enquanto argumento para a construção da verdadeira tese que as obras buscam comprovar em uma repaginação de um naturalismo positivista. Assim, apesar do privilégio, a representação deste sujeito empobrecido ainda é mais instrumento, meio, do que o fim em si própria: não se busca representar a voz do pobre para que este possa, assim, construir-se subjetivamente, mas antes para, nestes romances, que ele e sua voz ratifiquem as teses de trabalho. Desta forma, existe uma perceptível manipulação dessas subjetividades empobrecidas para dar substância aos verdadeiros argumentos que as obras pretendem veicular.

[3] Neste sentido, é através do poder de comoção e da força argumentativa que esses tipos podem exercer a depender do discurso, que a literatura consegue tanto material para criação de seu mundo que ainda é, apesar de não exclusivamente, uma ferramenta de manutenção ideológica e, portanto, serve aos que ocupam seu núcleo hegemônico, principalmente quando é feita por integrantes de uma determinada elite intelectual e ideológica. Sobre estas questões, Santos é especialmente didático: “o denominador comum entre história e literatura, o que as justifica, independente de quaisquer outros atributos, é apenas a verossimilhança. Na história [e, em menor grau, na literatura culta], os pobres não se encontram como sujeitos, mas como coisa, emblemas, espécie de lixo pedagógico para a exaltação da ordem e do progresso” [Santos, 2004, p. 34-5].

[4] É, assim, através do *habitus*, do lugar-comum que o pobre ocupa no imaginário social, que esses romances, e a própria literatura, conseguem operacionalizar seus temas. Dito de outra maneira: é através *da* e *na* peculiar realidade do pobre incorporado na sociedade enquanto excedente, enquanto coisa, que a literatura busca [quase] sujeitos para tentar comover [fazer sentir algo] seu seletor público. Apesar das nobres intenções, o

que reluz é a manipulação dessas subjetividades para satisfazer um grupo de leitores que, majoritariamente, não são os próprios pobres representados [Santos, 2004]. Esses sujeitos empobrecidos são, portanto, objetos literários mais do que sujeitos desta literatura.

Como comentado, todo aquele que constrói conhecimento e dialoga com a sociedade a partir de um saber específico é, em sentido estrito, um intelectual. Entretanto:

Esse diálogo, pairando sobre os saberes, é conhecimento – que a *sociedade* vai usando ou desprezando conforme sua necessidade. O problema é que todo saber é de grupo [classe, ordem, estamento, etnia] e todo conhecimento, sendo *comunicação*, é ideologicamente apropriável. Para quem o intelectual foi, sucessivamente, produzindo conhecimento no Brasil? Que grupo e/ou *sociedade* necessitou, ao longo do tempo, de seus saberes? Que foi feito desses saberes nos quinhentos anos de existência do país – alimentaram a formidável fábrica de pobreza que somos ou, ao contrário, a utopia de uma sociedade sem pobres? [Santos, 2004, p. 135]

A literatura encontra-se, deste modo, nesta sinuosa fronteira: ser ferramenta de manutenção ideológica enquanto busca alegadamente ser disruptiva e dar vazão à subjetividade do pobre. Resta, portanto, inquerir o que, de fato, se pode fazer através da literatura. Até onde se pode ir através de seus métodos. A questão, entretanto, não é apenas literária, mas também sobre os tipos de intelectuais que produzem literatura. A compassividade, mais do que a passividade, nestes intelectuais, possibilita uma apreensão mais acolhedora daquele que sofre diretamente as mazelas da sociedade de classe. Entretanto, este acolhimento esbarra em uma consciência possível que, improvável de ser ultrapassada, aprisiona as tentativas deste Intelectual Compassivo em uma lógica que “defende” sua classe, que é, neste sentido, hegemônica [cf. Goldmann, 1972]. Enquanto resultado:

Eis o conteúdo ideológico da compassividade: enobrecimento da pobreza, pena e instrumentalização política dos pobres. Sua expressão literária, rica e variada, se encontra melhor acabada e bem-sucedida no romance de Jorge Amado – um romântico, no juízo do realista Graciliano Ramos. [Santos, 2004, p. 141]

Assim, apesar da alegada e perceptível boa vontade, há ulteriormente uma linha que é improvável de ser ultrapassada, o que relega as tentativas desse tipo de intelectual ao reforço hegemônico, por mais que se queira dissidente. Na proposta de Santos, um modo de superar essa cultura hegemônica reside na anulação do Intelectual de Classe Compassivo pelo Intelectual do Pobre para que, deste movimento, surja um novo tipo de Intelectual, o

da Ordem do Povo [cf.: Santos, 2004, p. 247-9]. Movimento que implica em uma superação da consciência possível e que, de forma alguma, é algo simples ou imediato, mas que deve continuar sendo o objetivo.

Tanto Josué de Castro quanto Kobayashi Takiji estavam, enquanto Intelectuais de Classe Compassivos, empenhados em intervir racional e sentimentalmente nos problemas sociais. Como Onishi sugere no caso de Kobayashi, a posição de classe do autor não deve, de fato, ser compreendida como uma ignorância da situação dos pobres que tentou tão obstinadamente representar em seu romance proletário [cf. Onishi, 2013, p. 136-8]. Tampouco as tentativas de Castros devem ser desmerecidas devido a sua origem de classe. Enquanto consciência possível, ambos os autores avançaram bastante o debate e inseriram, enquanto desejo sobranter, o pobre no imaginário popular e no de uma certa elite intelectual, principalmente através da literatura. Entretanto, essa inserção não deve ser imune a críticas. Há problemas de ordem representativa em ambas as realizações e estes precisam ser apontados e discutidos. Caso contrário corre-se o risco de reproduzir uma falsa percepção de que, sim, o pobre e sua subjetividade estão sendo devidamente representados pela literatura, o que não é o caso, mesmo quando são tratados como protagonistas narrativos.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Theses on the Philosophy of History**. In: ARENDT, Hannah [ed.], *Illuminations*, Nova Iorque: Schocken, p. 253-264, 1969.
- CASTRO, Josué de. **Documentário do nordeste**. São Paulo: Brasiliense, 1957.
- CASTRO, Josué de. **Homens e Caranguejos**. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- CERQUEIRA NETO, S. P. G.; SILVA, L. T. da .; RIBEIRO, J. A. . **“O Cidadão do Mundo”: uma resenha sobre o documentário que ilustra a vida de Josué de Castro**” in *Revista Geografia Literatura e Arte*, vol. 3, n. 2, 2021, p. 198-208. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2594-9632.geoliterart.2021.188444>.
- GOLDMANN, Lucien. **Las ciencias humanas y la filosofía**. Buenos Aires: Nueva vision, 1972.
- HARTMAN, Saidiya. **“Venus in two acts” in Small axe: a Caribbean journal of criticism**, vol. 12, n. 2, 2008, p. 1-14. DOI: <https://doi.org/10.1215/-12-2-1>.
- KOBAYASHI, Takiji. Kanikôsen. In: **Kobayashi Takiji zenshû**, vol. 2. Tóquio: Shin’nihon Shuppansha, p. 257-363, 1982.
- KURATA, Minoru. **Kobayashi Takiji den**. Tóquio: Ronsôsha, 2003.
- KURIHARA, Yukio. **Puroretaria bungaku to sono jidai**. Tóquio: Inpakuto shuppankai, 2004.

NISHIHARA, Daisuke. **“Kobayashi Takiji ‘Kanikôsen’ niokeru shokuminchi: Rênin-cho ‘Teikoku Shugiron’ tono kanren.** in Yokohama shôdai shûron, vol. 30, n. 1, p. 78-107, 1996.

NOMINATION ARCHIVE. **The Nobel Prize.** Disponível em: https://www.nobelprize.org/nomination/archive/show_people.php?id=1660. Acesso em: 25 set. 2023.

ONISHI, Yasumitsu. **Kobayashi Takiji no shisô to bungaku: hinkon; kakusa; fashizumu no jidai ni ikite.** Tóquio: Ôtsuki shoten, 2013.

RIN, Shukumi. **Puroretaria sakka no buntai.** In: ÔYA, Yukiyo; KANDA, Yumiko; MATSUMURA, Tomomi [org.], Sutairu no bungakushi, p. 128-135, 1995.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Épuras do social: como podem os intelectuais trabalhar para os pobres.** São Paulo: Global Editora, 2004.

SILVA, R. O; ANDRÉ, R. G.; WANDERLEY, S. E. de P. V.; BAUER, A. P. M. . **“Josué de Castro e a colonialidade do poder, do ser e do saber: uma contribuição para a opção decolonial em estudos organizacionais”** in Sociedade, contabilidade e gestão, Rio de Janeiro, vol. 15, n. 1, 2020, p. 41-60. DOI: https://doi.org/10.21446/scg_ufrj.v0i0.21599.



POR UM ENGAJAMENTO COM O MUNDO EM MEIO AO MUNDO: LEE UFAN E O MONO-HA DIANTE DO ANTROPOCENO

João Víctor Kurohiji Bonani (USP)

Introdução

No decorrer deste texto, tencionamos urdir observações (no sentido de propor olhares atentos) acerca do engajamento com o mundo que o artista e filósofo Lee Ufan nos propõe em meio à emergência do movimento artístico Mono-ha (“Escola das Coisas”). Nascido em 1936 na atual Coreia do Sul e emigrado para o Japão no final da década de 1950, país onde construiu sua carreira artística, Lee Ufan é considerado uma figura teórica e artística central para o surgimento do Mono-ha entre o final dos anos de 1960 e meados de 1970 no Japão.

De modo geral, mais instalações em diálogo com o espaço em que estão do que esculturas, as obras associadas ao movimento são compostas de coisas pouco alteradas pelo feito do artista em suas formas físicas individuais. E são elas, comumente, de origem industrial e/ou natural.

Nestas obras, o foco da prática artística volta-se para a disponibilização de uma experiência perceptiva ocasionada ao observador (agora mais presenciador do que um sujeito da consciência dotado apenas da visão) através de sua implicação no diálogo expressivo entre as coisas, a ação do artista e o espaço específico em que ocupam.

Assim, por meio de seus trabalhos discursivos e suas obras artísticas, a proposta de Lee de nos engajarmos com o mundo em meio ao mundo se refere a esta outra perspectiva acerca da prática e fruição artística. Este modo outro de se engajar com o mundo tem o intuito de fugir das delimitações oriundas da divisão entre sujeito e objeto, entre consciência e existência, ou entre o humano e a natureza – bases do que Lee (2012a) discute como estrutura do pensamento moderno. Através de obras como *Relatum* (1969 - 1971), vimos as estratégias concretas com as quais Lee subverte esta base moderna.



Para isso, Lee encara as obras do Mono-ha enquanto lugares de encontro com o mundo, em diálogo ativo com ele, e não concreções de ideias individuais que prontamente são lidas como objetos autossuficientes, sem quaisquer relações concretas com o mundo. É aqui que reside a ambiguidade e duplicidade do título dado a este trabalho, que também se encontra no texto de Lee (2012b, p. 303), como ênfase de suas propostas. Este encontro, como o próprio termo indica, atesta para uma simbiose que, para Lee, reaveria poeticamente o que a modernidade uma vez separou.

Esta perspectiva da obra de arte não como mundo tornado objeto da consciência artística, mas como meio perceptivo de fazer com que ele nos encontre mais diretamente é um ponto central para entendermos o que Lee (2013) denomina de “fazer mundo” ou um “mundo em devir” (*sekai suru*).

Os olhares atentos que aqui foram lançados sobre o Mono-ha, entretanto, foram impulsionados menos pela conjuntura específica dos anos 1960-1970 ao longo da qual esses artistas produziram seus trabalhos do que pela perspectiva de Lee acerca dessas obras depois de aproximadamente quatro décadas de atuação do movimento.

Ao ser indagado acerca da continuidade da pertinência do Mono-ha em nosso atual século XXI, Lee invoca a então recente catástrofe nuclear de Fukushima Daiichi (2011), propriedade da TEPCO, a fim de reforçar aquilo que entende por motivar o Mono-ha e o que os esforços do grupo demandam de nós: uma contestação dos efeitos danosos da modernidade e da sociedade industrial com o intuito de “[...] reconsiderar a relação entre humanidade e natureza ao olhar para ambos” (Haraguchi et al., 2013, p. 237, tradução nossa).

A escolha do artista em trazer para a discussão do Mono-ha um desastre antropogênico como o de Fukushima nos proporciona reconsiderar a pertinência deste movimento diante do que nos últimos anos vem sendo discutido dentro do chamado Antropoceno.

Lembre-mos, ainda, que Fukushima enquanto invocação da modernização e industrialização danosas por Lee conecta este desastre com o contexto de emergência do Mono-ha na década de 1960, marcada por desastres ecossociais causados pela industrialização japonesa como a doença de Minamata, em decorrência da contaminação de metil mercúrio na Baía de Minamata pelo despejo da indústria química Chisso (Avenell, 2012).

Esta proposta de uma nova época na qual vivemos centraliza como foco de nossas preocupações os modos com os quais as ações antropogênicas de certas sociedades humanas passam a determinar o mundo e seus existentes. Fenômeno que, por sua vez, ocasiona desastres, como as mutações climáticas e os que vemos em Fukushima e Minamata, que afetam diretamente e em diferentes formas e intensidades os habitantes da Terra.

Dessa forma, com o objetivo de tecer observações acerca desse “fazer mundo” (*sekai suru*) de Lee diante do Antropoceno, optamos como um caminho de nosso olhar os esforços do antropólogo e filósofo Bruno Latour.

Tendo anteriormente discutido a fragmentação da natureza e da cultura em duas entidades ontologicamente independentes e purificadas pela Constituição Moderna (Latour, 1994), Latour (2020) advogou pela necessidade de considerarmos ambas não como dois domínios que existem no mundo real, mas sim enquanto um conceito único de “Natureza / Cultura” como uma forma específica de enquadrarmos o mundo, que, por contraste, é mais amplo e múltiplo.

Isso porque, para o autor, uma definição da natureza depende de um mesmo da cultura. O que nos mostra, conseqüentemente, que ambas não se configuram enquanto duas entidades independentes, mas se mantêm como pares indissociáveis através de um “trabalho de distribuição” de seus traços.

Pensarmos nesta perspectiva destaca o operador “entre” que realiza tal “distribuição” de características no que agora Latour propõe considerarmos um composto “Natureza / Cultura”. Um desses dispositivos desta operação pode ser, por exemplo, um pintor que estabelece na tela um objeto específico (a natureza) a ser reconhecido por um sujeito consciente específico (a cultura). Uma consciência de tal operação assim discutida por Latour que encontramos também nas obras de Lee no *Mono-ha*.

Ademais, se antes a natureza era tida como a realidade material e uniforme comum aos seres (o mundo como análogo a uma ideia específica de mundo natural), palco de realização das diversas culturas (domínio do humano), Latour nos propõe entendermos o complexo “Natureza / Cultura” como uma concepção ontológica específica que pode ser pouco efetiva ao acessarmos e dialogarmos com a multiplicidade de existentes e modos de existência que caracteriza o mundo.

É com isso em vista que o autor nos propõe o “fazer mundo”, que coloca em evidência o “trabalho de distribuição” dos traços e denota a necessidade de compormos, e

não utilizarmos como recurso uma forma única de engajarmos com o mundo – sendo essa forma, como Latour demonstra com o pintor, alicerçada na tradição ocidental e moderna.

Com a composição, Latour nos urge a relativizar a noção de “Natureza / Cultura” como uma das múltiplas possibilidades de existentes e seus arranjos de existência, a considerarmos de que formas estas outras metafísicas partilham (ou não) certos traços com esta noção primeira. Portanto, para Latour, o ato de compor é o que acena ao “fazer mundo”.

A escolha de Latour pelo “fazer mundo” enquanto campo múltiplo da composição se faz pertinente justamente porque ele está preocupado em ampliar o campo da relevância política e da ação (científica ou não) frente ao Antropoceno, com suas urgências e antagonismos entre diversos “mundos-de-vida” (Povinelli, 2016), no lugar da figura totalizante do “mundo natural” ou mesmo da abstração do “global”.

Dessa forma, em síntese, ao observarmos como Lee se inspira em concepções da natureza e do humano dentro do que podemos denominar de “metafísica oriental”, o artista opta por se utilizar destes termos enquanto recursos de fuga da metafísica moderna. Ao firmar a pertinência do Mono-ha como a reconsideração *ao mesmo tempo* da relação entre natureza e da humanidade, Lee aponta para a simbiose efetuada pelo momento poético de encontro com o mundo que são as obras do movimento.

Esta simbiose já não condiz plenamente com este modo de existência ancorado na modernidade, mas à um outro arranjo da existência. Podemos, a partir desta experiência de um engajamento com o mundo em meio ao mundo, nos atentarmos de que maneiras este outro arranjo da existência partilha determinados traços com nossas concepções prévias, como a encerrada por Latour através do conceito “Natureza / Cultura”.

Assim, o *sekai suru* de Lee aponta para isso: uma metamorfose de nossas concepções modernas de natureza e humanidade, ao mesmo tempo em que experienciamos um outro modo de existir, de engajarmos com o mundo em meio ao mundo, que não necessariamente coincidem com estas concepções prévias.

Em conclusão, em consideração à pertinência do Mono-ha diante do Antropoceno, o que os trabalhos de Lee e do movimento demandam de nós (sobretudo experiencialmente) é que “façamos mundo”.

A emergência do Mono-ha a partir de Lee Ufan

Atuante ao longo de um breve período entre o final dos anos de 1960 e meados de 1970, o Mono-ha foi um conjunto heterogêneo de artistas cuja referida nomeação foi dada posteriormente as suas atividades iniciais, no início da década de 1970.

Uma vez que estes artistas podem ser divisados em certos núcleos em atuação no referido período (MINEMURA, 1986), como o título desta seção indica, seguiremos nossas discussões sobre a emergência deste movimento a partir da chave discursiva e artística de Lee, próximo aos artistas que tinham relação com a Universidade de Arte de Tama (Tamabi), Tóquio, como Sekine Nobuo (1942-2019).

O marco de origem do Mono-ha é comumente estabelecido com a realização da obra *Fase – Mãe Terra (Isō – Daichi)* em 1968, feita por Sekine em colaboração com seus colegas da Tamabi, Yoshida Katsurō (1943-1999) e Koshimizu Susumu (1944-). Artistas que também viriam a compor o movimento.

Considerada dessa forma, esta escultura disparou a emergência de uma nova possibilidade para a prática artística e sua fruição, uma decididamente negativa com relação ao tipo de criação artística centrada na primazia do sujeito individual e sua consciência. Esta maneira de encarar a arte (na sua criação e recepção) foi considerada, nas perspectivas de Lee e do Mono-ha, como uma atividade contaminada pela atitude moderna com relação ao mundo.

As coisas que compõe as obras associadas ao Mono-ha são majoritariamente de origem natural e/ou industrial – como pedra, óleo, terra, vidro, esponja, papel, ferro ou aço, e etc. Expressivamente, encontramos essas coisas em certa crueza de estado, presentes relacionalmente em um arranjo tridimensional específico que dialoga com o espaço onde se encontram.

Assim, ocorre uma menor importância do trabalho artístico enquanto alteração individual das formas físicas das coisas do que enquanto uma ação mediadora e mediada, preocupada com as formas com as quais elas dialogam com os demais elementos contingenciais – o que inclui o artista e o observador. Com efeito, observamos nessas obras um foco maior na experiência perceptiva ocasionada por esta interdependência.

Sob essa perspectiva, é um dos intuitos que as coisas se liberem enquanto fenômenos relacionais a serem experienciados em uma dada conjuntura do/no mundo.

Se considerarmos a obra de arte como a forma concreta desta conjuntura, começamos a entrever, argumentamos, um aspecto central desse engajamento com o

mundo em meio ao mundo, que observamos sintetizado por Lee (2013) através da expressão *sekai suru* –“fazer mundo” ou “mundo em devir”. Uma abertura contrastante com uma concepção da obra artística enquanto um “objeto” independente e ensimesmado.

Uma busca criativa por não efetuar um “objeto” assim nomeado pois corresponderia à criação artística de um sujeito humano que objetiva suas ideias (símbolo de sua “posição consciente e privilegiada sobre a existência das coisas”), tendo como o mundo seu domínio material. Do outro lado, o da fruição artística, dado “objeto” necessitaria de uma posição subjetiva específica que o reconheceria simplesmente enquanto tal através de um exercício da consciência.

Com o advento da modernidade, esta estrutura é denunciada por Lee (2012a; 2012b) por ter contaminado o território artístico e do pensamento, mas também dos sentidos e da subjetividade, ao mesmo passo em que fundamenta uma atitude humana colonizadora perante o mundo.

Com tal dinâmica moderna, o que o artista conjectura é que nosso engajamento com o mundo, paralelamente, acaba por se resumir a um achatamento demasiadamente unilateral: uma operação identitária encontra-se em precedência no conhecimento que contruímos das existências das coisas.

Em outras palavras, as coisas do mundo passam a existir na medida em que coincidem com ideias humanas – e assim são reconhecidas enquanto tais pela consciência. Essa ordem de determinação não foi a mesma por toda a modernidade segundo Lee (2012a).

De acordo com o artista, se a modernidade inaugurou o caráter apartado e determinante que a consciência (sujeito) possuía sobre a existência (objeto), com uma sociedade capitalista cada vez mais industrializada, o que se divisa é uma inversão – a existência das coisas materiais passa a determinar a consciência humana (uma alienação). Um fenômeno expressivo que, para Lee, ocasiona uma lacuna ainda maior entre humano e natureza.

Nesta mesma sociedade, orientada ao consumo e com a profusão material e tecnológica das coisas no fim dos anos de 1960, o que Lee passa a observar é um colapso iminente do objeto: as coisas agora conseguem se proliferar de acordo com sua própria lógica e por elas mesmas, sem a necessidade (e marca) da feitura humana que tanto define a ideia de “objeto”. Paralelamente, a posição de sujeito que age sobre o mundo do humano, para Lee, também está em vias de colapso.

De todo modo, o que nos importa aqui é olharmos para esta estrutura (que mantém separados consciência e existência, sujeito e objeto, natureza e humano, e etc.), de certa forma uma espécie de “requisito” da existência e da subjetividade, enquanto território pelo qual Lee não almeja passar na feitura e fruição de suas obras. Para isso, o artista nos propõe a obra de arte como meio de reavermos tal divisão em sua confluência expressiva na experiência artística com o mundo.

A obra de arte vista por Lee enquanto uma estrutura em diálogo com o mundo, e não mais objeto independente, entra nas discussões do artista ao tratar da urgência da consciência de tal fenômeno causado pela metafísica moderna para a prática artística de seu tempo.

Como vemos, esta nova forma expressiva é caracterizada por uma vívida ambiguidade com o mundo em decorrência da redistribuição e simultaneidade entre os papéis de sujeito e objeto que ela empreende em sua constituição.

O trabalho artístico proposto por Lee visa a simbiose na medida em que se constitui da ação mediadora (e mediada) do artista em conjunto com os elementos que a compõe (as coisas, o espaço, e etc). Estes, por sua vez, mediam e são mediados em direção a uma situacionalidade e modo de ser específicos – cada qual age e é agido sobre, de modo a compor e serem compostos em certa estrutura.

Esse modo específico que constitui a obra é, por sua vez, o meio disparador de um momento de encontro. Momento esse buscado na experiência e prática poética por Lee, e tratado enunciativamente pelo artista no contexto de emergência do Mono-ha:

Andando ao longo da estrada depois da chuva, eu vejo muitas poças. Algumas são grandes, outras pequenas. Algumas se espalham em largura, outras em comprimento. Algumas mostram reflexos do céu, outras de prédios. Aquele que anda casualmente pode de repente parar em frente a uma poça. Ela não parece especialmente diferente das demais, mas por alguma razão ele permanece na sua frente. A poça piscou para ele? Algo presente na poça exibiu características às quais seus órgãos sensoriais responderam prontamente, ocasionando sua autoconsciência? Existiu uma interação oportuna entre uma zona erógena na poça e seus receptores sensoriais? Qualquer que seja o motivo, ele repentinamente ‘vê’ a vivacidade do mundo nessa poça. Ou pode-se dizer que ocorreu um súbito ‘encontro’ entre algo daqui e algo de lá. Certamente, não é o caso de tentar explicar o conteúdo desse ‘encontro’ ou tomá-lo ao fazer dele um objeto. Em certo ponto, a poça e a pessoa têm uma relação aberta entre si na qual ambos se comunicam. (Lee, 2012b, p. 297, tradução nossa).

Aqui, observamos como o artista trata desse momento poético e de engajamento com o mundo que é o encontro de forma mais descritiva, no lugar de apreendê-lo conceitualmente com fim de torná-lo um modelo a ser objetivado por uma posição subjetiva. Nesse acontecimento poético particular, uma relação entre pares é igualmente específica.

É um momento poético justamente em decorrência do afeto que nos causa quando nos percebemos em meio a tal evento. Esse engajamento afetivo é um de revelação do mundo de modo mais vívido, que ultrapassa a relação cotidiana e velada que possuímos com as coisas. Como Lee bem nos explicita na referida passagem, o encontro ocorre mediante a experiência somática do “ver” (associado à fenomenologia da percepção), que se desdobra em um instante inspirador e instigante sensorialmente.

Assim, mais uma vez, observamos como Lee Ufan, no contexto de emergência do Mono-ha, advoga pela obra de arte enquanto um lugar disponível no mundo de percepção do momento de encontro com ele como ele é em meio ao mundo, a ser ativado e realizado por um espectador (agora também presenciador).

Podemos observar a efetivação e experiência sensível das buscas de Lee em duas de suas obras, pertencentes à mesma série. Nos trabalhos *Relatum* (1969) e *Relatum* (1971), o artista se vale majoritariamente da combinação entre pedras naturais e coisas mais próximas do espaço moderno dominado pelo humano: as fitas métricas e as telas de pintura.

Entretanto, a localização específica de ambos ao longo da obra de arte subverte intencionalmente a leitura cotidiana e objetificada que deles possuímos, ao mesmo tempo em que Lee ainda os mantém reconhecíveis enquanto coisas referentes ao domínio moderno humano.

Sendo ambas as obras realizadas no interior do museu, tal subversão nelas empreendida se torna fisicamente visível mediante a conjunção de seus elementos atuantes, na qual o observador se encontrará implicado. Em *Relatum* (1969), as marcações presentes na fita métrica, instrumento da racionalização e objetivação do mundo, não mais coincidem exatamente com o espaço do museu em que se encontram e deveriam mensurar. Isso, por sua vez, devido às características elásticas da borracha e do peso deturpador das pedras naturais.

Já em *Relatum* (1971), outro tipo de instrumentalização de nossa percepção do espaço é destituído, agora, de sua representação do visual – as telas de pintura. Aqui, no lugar de pendurada nas paredes do museu como visões planas de um mundo natural ou de

uma ideia artística, as telas brancas são dispostas horizontalmente sobre o chão do espaço e sob os corpos das pedras naturais.

Assim, esta forma outra de encarar o trabalho artístico almeja estabelecer um lugar de deslocamento das coisas do espaço controlado da identidade, ao trazer o contato com a vitalidade do mundo externo, permeado de ambiguidades e incertezas. Observamos que o engajamento com o mundo em meio ao mundo, esse “deixar o mundo nos vir afetivamente” (*sekai suru*), acena justamente a esta perspectiva.

Uma vez discutido o contexto discursivo e poético do Mono-ha através da perspectiva de Lee, ficamos com um ponto central para então seguirmos adiante. Em síntese, a busca pelo mundo como acontecimento mediante a obra de arte enquanto lugar de encontro que o instaure (por meio da percepção sensível), e não o criar artístico que torne prontamente o mundo um objeto da consciência.

A continuidade da pertinência do Mono-ha e o Antropoceno

Pouco mais de quarenta anos após a emergência do Mono-ha, Lee Ufan é indagado acerca da persistência da relevância deste movimento:

Por que o Mono-ha é tão relevante em nosso tempo? Por exemplo, ano passado [2011], ocorreu um acidente no Japão, na usina nuclear Fukushima Daiichi. Isso não é um problema que afeta somente o Japão, toda a Terra e a humanidade estão em jogo. Em outras palavras, o Mono-ha questiona o antropocentrismo - **a glorificação da sociedade industrial e a confiança total na tecnologia que acompanha o aumento da produção**. Eu acredito firmemente que a significância do Mono-ha existe neste ponto. O Mono-ha oferece uma alternativa à fé no “fazer”, e **propõe reconsiderarmos a relação entre natureza e humanidade ao olhar para ambas**. (Haraguchi et al., 2013, p. 237, tradução nossa. Grifo nosso).

Nesta resposta, Lee evidencia os danos catastróficos que a imagem de futuro visada pelo progresso moderno e industrial para a humanidade ocasionaram. Se o contexto de emergência do Mono-ha foi marcado por uma hesitação com relação aos produtos da sociedade industrializada (Minemura, 1986) – como de fato observamos com a perspectiva crítica de Lee –, uma triste equivalência se sobressai. Ou seja, as preocupações do Mono-ha se mantém atuais na medida em que um sistema, acima de tudo econômico e solidificado em uma atitude mercantil e colonialista, permanece.

Em vista disso, é significativo que o artista tenha mobilizado justamente o desastre nuclear de Fukushima em sua fala, símbolo tardio da ruína da grande modernização do país (Yoneyama, 2019, p. 12). Esta alta modernização é comumente divisada por ter se iniciado a partir do final da década de 1950 e atingido certo ápice entre os anos de 1960, período que “preparou” o substrato para as contestações poéticas do Mono-ha.

Basta nos lembrarmos de desastres ecossociais causados pela industrialização moderna japonesa como a doença de Minamata a partir do final dos anos 1950, que agitaram movimentações populares e a opinião pública em torno de medidas ambientais ao longo da década de 1960 no Japão (Avenell, 2012).

Sob certo ponto de vista, ao nomear tal desastre feito pelo humano, Lee gera uma associação entre as atividades discursivas e artísticas do movimento com o que nos últimos anos tratamos mediante a era do Antropoceno.

Embora não seja um termo oficialmente aceito para se referir a uma nova era geológica, o Antropoceno encontra-se nos últimos anos em vias de se firmar como uma importante chave discursiva e filosófica para tratar das urgências e demandas de nossa atualidade, marcada por, por exemplo, mutações climáticas e catástrofes ambientais.

O Antropoceno não se refere a uma simples contestação da influência humana sobre a natureza, mas, *grossa modo*, parte do discernimento de que o mundo e seus existentes passam a serem determinados por ações antropogênicas. Essa determinação, por sua vez, gera ecos desastrosos que afetam diretamente em diferentes formas e intensidades esses existentes que habitam a Terra.

É importante destacarmos aqui que a ideia de uma determinação antropogênica contida no próprio termo Antropoceno não indica culposamente a humanidade como uma categoria abstrata e global, mas sim formas humanas específicas de sociabilidade e de produção, com interseções de classe e raça (Povinelli, 2016, p. 79). Por exemplo, as contaminações do capitalismo, como Lee sugere em sua resposta, ao mesmo tempo em que chama a atenção para a “esperança” de que o progresso tecnológico nos permitirá encontrar uma saída fácil.

Na fala citada de Lee, destacamos ainda o que o artista sintetiza da busca do Mono-ha: olhar para ambas natureza e humanidade. Podemos conceber que esta estratégia de reconsideração do que foi separado pela modernidade se refere ao diálogo simbiótico que Lee tenciona em suas obras poéticas e discursivas por meio do momento de encontro com o mundo.

Como discutimos na seção anterior, tal meio concreto e artístico de ativar perceptivelmente este “mundo em devir” se dá ao reaver o que antes foi contaminado pela separação entre o domínio humano subjetivo e o território objetivo do mundo. Em outras palavras, a obra se efetiva no encontro com o mundo em meio ao mundo justamente sob o sentido de que, para Lee, o mundo se faz desta simbiose (2012a, p. 250).

Uma vez colocada a conexão estabelecida por Lee entre o Mono-ha e as urgências do que em nossa contemporaneidade estudamos cada vez mais dentro da chave do Antropoceno, procuraremos, nas linhas a seguir, observar as maneiras com as quais este ponto central do movimento, como posto pelo artista, dialoga com certa parcela da literatura preocupada com o Antropoceno.

Em consonância com Lee, o filósofo e antropólogo Bruno Latour (1994) explorou a formação da modernidade em sua criação conjunta do humano e do não humano em dois domínios ontológicos distintos que compreendem, respectivamente, o cultural (ou social) e o natural. Existe, contudo, uma diferença crucial.

Para Latour, estes territórios só existem na medida em que os diversos existentes e seus modos de existir, os acontecimentos (como “descobertas científicas”) e fenômenos do mundo são “purificados” a caber nestas categorias explicativas. O autor observa que, por baixo desta purificação, o que se possibilita (principalmente na ciência) é a proliferação de híbridos de natureza-cultura (aí a sua proposta de que “jamais fomos modernos”).

Consequentemente, podemos afirmar que a “natureza”, longe de um fato dado e comunal, é também uma categoria criada com o advento do que Latour denomina de Constituição Moderna, em certo antagonismo à concepção da cultura ou sociedade que caracteriza o humano (Ibid., p. 19).

Entendemos que é, de certo modo, em decorrência desse caráter intimamente moderno da concepção de “natureza” que, posteriormente, Latour (2020) propôs um outro meio possível com o qual podemos nos colocar frente às urgências que marcam a atual época do Antropoceno.

Nesta proposta, que considera o Antropoceno uma era que institui “[...] *uma profunda mutação em nossa relação com o mundo*” (Ibid., p. 24), também figuram certa ideia de “fazer mundo” e a (re)consideração de ambas natureza e cultura. Aí nosso ponto de partida para colocá-la em diálogo com Lee.

Para Latour, esta mutação ecológica nos enlouquece na medida em que demonstra a insuficiência de continuarmos a entender que nossa relação com o mundo “[...] supõe

dois tipos de domínio, o da natureza e o da cultura, que são ao mesmo tempo distintos e impossíveis de separar por completo” (Ibid., p. 34). Aqui, o autor parte de concepções ocidentais e modernas destes termos que, de modo generalizado, alteraram nossa relação com o mundo – Lee concordaria com Latour quanto a esta transformação primeira. O Antropoceno para Latour, então, apresenta uma desordem desta alteração moderna.

Assim, o que Latour propõe é um meio de desvencilharmos a coincidência entre a relação com o mundo e a ideia plural de cultura e uma só natureza. Nesta lógica, de modo simples, a cultura se refere às diferenças humanas e a natureza a um mundo natural comum e partilhado. Para isso, o autor argumenta que natureza e cultura não são campos que existem no “mundo real”, mas somente partes de uma forma de enquadrar o mundo que necessitam ser explicadas.

São partes porque Latour sugere pensarmos um único conceito denominado “Natureza / Cultura” que abrange ao mesmo tempo a natureza e a cultura. Ao propor tal concepção, o autor tem em mente a ideia de “humano” advogada pelo feminismo para substituir o uso do “homem” como termo comum e genérico a todas as pessoas, ao passo que “mulher”, com sua distinção do “homem”, corresponderia à diferença marcada do sexo biológico.

Assim como o “humano”, o conceito de “Natureza / Cultura” nos permite tratar da natureza e da cultura simultaneamente em sua inseparabilidade e distinção. Ainda, assim como o “homem” uma vez foi, admite nos destituirmos da ideia da natureza como domínio unificado, já que ela também se torna parte singular dentro de uma concepção mais geral que a compreende.

Para chegar a dada proposta, Latour partiu do argumento de que longe de serem independentes, ambas “natureza” e “cultura” necessitam uma da outra para se tornarem entendíveis. Ou seja, ao tentarmos definir o que é “natureza”, há de se definir o que é “cultura”, e vice e versa (Ibid., p. 34). Dessa forma, tal dinâmica se demonstra por meio não de dois domínios separados, mas de um conceito-composto único: o de “Natureza / Cultura”.

A ideia de um composto se elucida, uma vez que ela permite que tiremos de foco o pretenso conteúdo fixo e unânime destes termos ao exigir que ambos, ao mesmo tempo, necessitam de seus atributos “distribuídos”. Esta operação específica, por sua vez, é representada por Latour através da barra oblíqua presente em “Natureza / Cultura”.

É interessante que tal operação de “distribuição” seja encapsulada por Latour através da figura do pintor, cujas práticas artísticas na pintura ocidental a partir do século XV são intrínsecas à maneira como percebemos a natureza (Ibid., p. 36-7). Consonantemente, em um ensaio de 1969, Lee também se utilizou da história da arte como campo propício para observar a estrutura do pensamento moderno sobre o mundo (2012a).

Como Latour (2020, p. 39-40) discorre, o pintor possui este interessante papel de instaurar uma separação de partes dependentes entre si e relativamente opostas, isso através da pintura enquanto interface entre o sujeito e o objeto. Ou seja, o pintor é o operador que concebe visivelmente um objeto organizado (a natureza) destinado a um sujeito específico (um olhar cultural humano), ao mesmo passo em que define a posição subjetiva específica que terá consciência (o humano capaz do reconhecimento) de tal objeto.

Para o autor, considerar esta operação de “distribuição” de papéis – entre sujeito e objeto pelo pintor, entre natureza e cultura pelo conceito “Natureza / Cultura” – é essencial para então pensarmos o que está em jogo quando adentramos o Antropoceno com a perspectiva de uma reconciliação do humano com a natureza, como Lee advoga na continuidade da pertinência do Mono-ha:

Ao enfatizar esse trabalho de distribuição, compreendemos que a expressão ‘pertencer à natureza’ não tem muito sentido, já que a natureza é apenas um elemento de um complexo composto de *três termos*: o segundo é aquilo que lhe serve de contraponto (a cultura), e o terceiro, aquilo que reparte os traços entre os dois. Nesse sentido, a natureza não existe (como um domínio), mas apenas como *a metade de um par definido por um conceito único*. É preciso, portanto, tomar a posição Natureza / Cultura como o tópico de nossa atenção, e não mais como o *recurso* que nos permitiria sair de nossas dificuldades. (Ibid., p. 40).

Aqui, a partir de ideias modernas e ocidentais destes domínios, Latour procura nos dizer que ficarmos com esta perspectiva sobre o mundo não mais nos permite apaziguar as demandas ecológicas atuais, justamente porque deixamos de considerar este “trabalho de distribuição”. Ou seja, falarmos em natureza e cultura como partes de um conceito, e não territórios que resumem o mundo real, nos faz perceber que, ao mobilizar estes termos, uma determinação de suas características já se fez presente.

Isto, por sua vez, implica a consciência de sua limitação enquanto recursos para se pensar o mundo, dado que têm sua capacidade restrita e dependente deste composto de três partes – devem, necessariamente, se referir a um conjunto restrito de características

definidas previamente e em conformidade com um outro par (a cultura), que se determina relativamente por contraste.

É por este motivo que Latour nos urge a dessassociar a “relação com o mundo” da simples “relação humana com o mundo natural” através de um outro tipo de oposição: agora entre a especificidade da “Natureza / Cultura” e a pluralidade do “fazer mundo”:

Proponho chamar esse conceito mais aberto simplesmente de *mundo* ou de ‘fazer mundo’, definindo-o, de um modo sem dúvida muito especulativo, como o que abre, de um lado, para a multiplicidade dos *existentes* e, de outro, para a *multiplicidade* dos modos que eles têm de existir. (Ibid., p. 65-6).

Em vista da proposta de Latour de ficarmos com o “fazer mundo” enquanto recurso para enfrentarmos as crises que marcam o Antropoceno, consideremos mais uma vez o que Lee afirma sobre a pertinência do Mono-ha diante, por exemplo, de um desastre nuclear como o de Fukushima: as obras do movimento como um meio de “[...] reconsiderarmos a relação entre natureza e humanidade ao olhar para ambas” (Haraguchi et al., 2013, p. 237, tradução nossa).

Neste ponto, poderíamos dizer que Lee toma a natureza e a cultura enquanto recursos poéticos e filosóficos para repensar nossa relação com o mundo? E, se afirmativo, que as obras e esforços do movimento perdem a pertinência nesta perspectiva de Latour de como enfrentar as dificuldades do Antropoceno? Talvez não sejam nos domínios em si nos quais devemos nos focar, mas sim no “trabalho de distribuição”, como Latour coloca, efetuado por Lee e pelo Mono-ha em sua reconsideração.

Como discutimos anteriormente, ao olhar para ambas natureza e humanidade, Lee observou sua contaminação por uma estrutura moderna do pensamento sobre o mundo. Reconsiderar a relação, então, seria empreendermos uma simbiose entre o que a modernidade separou. O “fazer mundo” (*sekai suru*) para Lee aponta para o momento experiencial de encontro com o mundo no qual nenhum elemento desta relação de encontro desempenha o papel (ou apresenta exatamente os traços) desta estrutura que confina nossa percepção do mundo que Latour exemplificou com a figura do pintor.

Nesta perspectiva, o interessante é que Lee se demonstra consciente, de certa forma, deste papel de “distribuição” do pintor. Isso porque a lógica empreendida por Latour para explicá-lo coincide com a metafísica moderna do sujeito e objeto (ou consciência e

existência), que, como discutido anteriormente, Lee tanto busca derrocar em obras como *Relatum* (1969 e 1971).

De encontro com as discussões de Latour que se valeram da história da arte para pensar nossa percepção da natureza, Lee (2012b, p. 293) discorreu como a dominação moderna sobre o mundo transformou nosso engajamento com o mesmo como se ele fosse uma obra de arte (um objeto).

Ao conjuntarmos a perspectiva de Latour, o fenômeno denunciado por Lee equivale a uma alteração do mundo nessa estranha natureza(-morta) do outro lado da tela da pintura, cuja direção Latour incita à não voltarmos quando citamos nossa “relação com a natureza” e, no lugar, argumenta ficarmos com a multiplicidade aberta do mundo.

Assim, a simbiose entre humano e natureza para Lee é uma que não é a simples afirmação de pertencimento do humano a um mundo natural (com todas as suas problemáticas para Latour), mas a retomada no nível da experiência de uma natureza cujos traços correspondem a um arranjo de existência que escapa à metafísica ocidental.

Podemos pensar, então, que a natureza que Lee busca reaver em simbiose não partilha de todos os traços da natureza da tradição ocidental e moderna – que, de modo geral, é a partir da qual Latour trabalha. Esta diferença crucial entre ambas perspectivas, de certa forma, reforça o que Latour tenta elucidar com seu enfoque no “trabalho de distribuição” dentro do conceito “Natureza / Cultura”.

A “natureza” é raramente um entendimento ontológico comum a todos os povos e formas de sociabilidade humanas e não humanas. É por isso que, para Latour, este termo ou o conceito no qual faz parte não são suficientemente diplomáticos em comparação com a multiplicidade que o mundo ou o “fazer mundo” podem acionar.

Se alteramos nossa concepção ontológica de “natureza”, o que faz com que o conceito do qual faz parte para o autor “redistribua” as características de sua outra porção, ou mesmo se desloque em um outro arranjo, passamos de um conjunto de existentes e seus modos de existir para outro, sem nunca sermos capazes de abarcarmos as alteridades em toda sua possibilidade.

De modo geral, podemos considerar que os traços da natureza que inspiram Lee em sua abertura ao “fazer mundo” (*sekai suru*) correspondem a uma concepção da natureza em conformidade com uma metafísica situada no Leste Asiático. O artista reforça a natureza enquanto um universo não objetivo e em contínuo devir, e que, portanto,

ultrapassa quaisquer modos de representação humanos, bem como uma externalidade na qual se busca a metamorfose do “eu” em “outro” (2012b, p. 295; 2019, p. 228-9).

Por isso que, no engajamento com o mundo em meio ao mundo urgido por Lee, este “mundo” não corresponde a uma relação com o mundo natural que o conhecimento humano pretensamente acredita conhecer e que se define por contraste ao que é do humano. Mas sim a um “fazer mundo” (*sekai suru*) que pode nos chamar a atenção ao que a multiplicidade do “fazer mundo” para Latour procura centralizar: não tomarmos uma metafísica específica, um modo particular de enquadrar o mundo, como único meio possível de experienciarmos e conhecermos o mundo.

Com sua fuga da metafísica moderna ao abandonar o papel único de agenciador do artista (e da consciência humana que irá observar a obra), Lee recorre fenomenologicamente ao processo de abertura à alteridade (da existência e de outros modos de ser/estar).

Mais uma vez, esta abertura corresponde ao “mundo em devir”, ao “fazer mundo” (*sekai suru*), mesmo que ao fazer isso Lee esteja “inspirado” por uma concepção de natureza cujos traços estão voltados a uma “metafísica oriental”. Por isso, argumentamos, este ainda considere a simbiose entre humano e natureza, já que ela já pressupõe, diríamos, uma metamorfose do que entendemos de forma moderna por humano e por natureza. O processo próprio dessa metamorfose, que a obra de Lee nos convoca experiencialmente e poeticamente, é o “fazer mundo”.

Assim como o “fazer mundo” permite para Latour continuarmos abertos a outros arranjos de existência e existentes sem os encerrar em uma metafísica específica da “Natureza / Cultura”, e nem concluirmos que o mundo corresponde somente a este modo de percebê-lo, o “fazer mundo” (*sekai suru*) para Lee acena, por outras vias, ao engajamento com o mundo em meio a mundo.

Este, como vimos, é uma proposta de experienciarmos poeticamente, de nos encontrarmos em meio ao mundo, com um outro arranjo possível da existência que não um contaminado pela estrutura moderna do pensamento e sua percepção do “mundo natural” ao qual o humano se difere e detém primazia.

Como Latour (2020, p. 68-9) propõe, uma vez relativizada a noção específica de “Natureza / Cultura” dentro da amplitude do mundo, podemos tratá-la como uma questão de composição, e assim observarmos de que formas essa outra proposta de Lee de arranjo da existência compartilha (ou não) certas similaridades com esta primeira noção.

Em outras palavras, o *sekai suru* de Lee exige que tomemos *ao mesmo tempo* os domínios da natureza e da cultura como *uma concepção do mundo* a ser explicada e repensada. E acreditamos ser neste reaver de uma outra relação com o mundo que o Mono-ha pode nos ajudar a navegar pelo Antropoceno e que acena à abertura para outros arranjos possíveis que o “fazer mundo” para Latour proporciona, ao ser um campo plural para a (re)composição de múltiplos existentes e seus modos de existir.

Uma outra relação que, embora não abandone como recurso poético e filosófico o que Latour prefere ter somente como “tópico de atenção”, ao menos propõe experiencialmente um outro modo de existir e se relacionar com o mundo que nos urge a (re)compor o que entendíamos por ser “realmente” a natureza e o humano. Experienciamos a possibilidade do “fazer mundo” em acontecimento nos dois sentidos que a expressão possui para estes.

Considerações finais

Conforme comentamos anteriormente, Lee não abandona ao mesmo tempo a natureza e o humano enquanto recursos para escapar das contaminações modernas da arte e do pensamento justamente porque o artista parte de um contexto local outro no qual (mesmo que por contraste) é possível o vislumbre de traços definidores da natureza e do humano para além daqueles que a tradição ocidental e moderna inerentemente determinam para Latour. A questão para Lee é, mais uma vez, reaver a contaminação destes pela estrutura moderna.

Como procuramos tratar com a proposta de Latour, este não é exatamente o problema, bem como a escolha de Lee não “desvalida” a pertinência do Mono-ha frente ao Antropoceno – só precisamos, tendo como base a proposta do primeiro, observar atentamente esta “(re)distribuição” de traços que está em jogo nas obras do movimento. Ao nos atentarmos às maneiras com as quais a obra de Lee e do Mono-ha demanda de nós a experiência (e a percepção) de um outro modo da existência (seu *sekai suru* em acontecimento), nos encontramos com a possibilidade do “fazer mundo” para Latour.

Assim, o ponto não é simplesmente afirmarmos que experienciamos nas obras de Lee e do Mono-ha uma outra percepção da natureza e do humano, uma outra natureza e uma outra cultura, mas focarmos neste trabalho de de (re)composição, de metaformoses.

Este trabalho, por sua vez, acontece no “fazer mundo”: nos indica que há um mundo constantemente em devir que precisa ser considerado tendo em vista estes e

diversos outros arranjos por vir. Posiciona o engajamento com o mundo em meio ao mundo como uma questão de pontos de vista em disputa – uma disputa permeada, como as próprias catástrofes antropogênicas da doença de Minamata e Fukushima nos mostram, de diversas desigualdades de poder.

O que chamamos de uma inspiração de Lee na “metafísica oriental” (na falta de melhor termo genérico), como fuga das contaminações modernas, foi buscada sem uma condenação *per se* do “Ocidente” porque o artista não mais a observou amplamente em vigência no pensamento e na prática artística de seu tempo no Japão (país em que a posição de imigrante de Lee não nos deixa esquecer seu passado imperialista). Ao menos não em uma grande capital como Tóquio, sociedade orientada ao consumo e industrializada do final da década de 1960 em meio a qual o Mono-ha floresceu.

E este detalhe relevante dramatiza o que a filósofa Elizabeth Povinelli justamente discute sobre os antagonismos no Antropoceno. De fato, se refinarmos a definição dada ao antropogênico implicado neste termo, como colocamos anteriormente, observamos que o embate já não é mais simplesmente entre a humanidade como um todo e um mundo natural, mas se espalha nos meandros de “[...] diversas formas de mundos-de-vida humanos e seus diferentes efeitos em todas as outras formas de existência, inclusive outras formas de mundos-de-vida humanos” (Povinelli, 2016, p. 79).

Com esta definição mais precisa, é o caso de considerarmos não somente um embate entre humano e natureza, mas sim um outro modo de antagonismo que considere a radiação nuclear e a contaminação de metil mercúrio, por exemplo. Entre o poderio industrial e de capital de empresas como a TEPCO e Chisso, alicerçadas em certas noções sobre progresso humano e o mundo natural, em contraste com a vida local dos habitantes humanos e não humanos, respectivamente, de Fukushima e Minamata.

Assim, podemos entrever a razão de Latour escolher ampliar o campo de ação e do pensar com a era do Antropoceno em direção ao “fazer mundo” como possibilidade capaz de levar em conta, através de uma “questão de composição”, estes múltiplos mundos-de-vida, seus existentes e modos de existir.

Na pertinência diante do Antropoceno da procura do Mono-ha por um engajamento com o mundo em meio ao mundo como fuga da metafísica moderna, o “fazer mundo” (*sekai suru*) de Lee nos convoca a “mundiarmos”: a nos compormos com o mundo.

Referências

AVENELL, Simon. Japan's Long Environmental Sixties and the Birth of a Green Leviathan. **Japanese Studies**, United Kingdom: Taylor & Francis, v. 32, n. 3, Dec, 2012, p. 423-444.

HARAGUCHI, Noriyuki; KOSHIMIZU, Susumu; LEE, Ufan *et al.* Roundtable. Interview with Hollis Goodall. Translated by Rika Iezumi Hiro. **Review of Japanese Culture and Society**, Honolulu: University of Hawaii Press, v. 25, n. 25, Dec, 2013, p. 235-237.

LATOUR, Bruno. **Diante de Gaia**: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. Tradução Maryalua Meyer. São Paulo/Rio de Janeiro: Ubu/Ateliê de Humanidades, 2020.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1994.

LEE, Ufan. **The art of encounter**. Translated by Stanley N. Anderson. London: Lisson Gallery, 2019.

LEE, Ufan. Beyond being and nothingness: on Sekine Nobuo. Translated by Tomii Reiko. **Review of Japanese Culture and Society**, Honolulu: University of Hawaii Press, v. 25, n. 25, Dec, 2013, p. 238-261.

LEE, Ufan. World and Structure – Collapse of the Object (Thoughts on Contemporary Art). Translated by Stanley Anderson. In: YOSHITAKE, Mika. **Lee Ufan and the Art of Mono-ha in Postwar Japan (1968-1972)**. Doctorate Dissertation. Los Angeles: University of California. 2012a. p.249-272.

LEE, Ufan. In Search of Encounter: The Sources of Contemporary Art. Translated by Stanley Anderson. In: YOSHITAKE, Mika. **Lee Ufan and the Art of Mono-ha in Postwar Japan (1968-1972)**. Doctorate Dissertation. Los Angeles: University of California. 2012b. p.289-307.

MINEMURA, Toshiaki 峯村敏明. “Mono-ha” to wa nan deatta ka 「モノ派」とは何であったか. In: **Kamakura Gallery**, Kamakura – Japan. Disponível em: <https://www.kamakura.gallery/mono-ha/minemura.html>. Acesso em: 01 abril 2024.

POVINELLI, Elizabeth. Depois de outras naturezas e de novas culturas, um outro modo. In: **Incerteza Viva**. São Paulo – SP: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 77-85.

YONEYAMA, Shoko. **Animism in contemporary Japan**: voices for the Anthropocene from post-Fukushima Japan. New York: Routledge, 2019. *E-book*.



A MATERNIDADE E A NÃO MATERNIDADE EM YUKO TSUSHIMA E BANANA YOSHIMOTO

Joy Nascimento Afonso (UNESP- Assis)

Introdução

Quando pensamos em representações femininas na literatura universal de autoria masculina é comum nos depararmos com personagens dóceis e virginais ou cruéis e dissimuladas, permanecendo num binarismo oscilando entre mulheres boas ou más. No campo semântico das “boas mulheres” encontramos frequentemente a figura feminina da mãe, cuidadora e amorosa, sempre preocupada com o bem-estar dos filhos anulando-se a si mesma, em oposição à personagens mães, habitualmente encontramos mulheres sedutoras que recusam a maternidade, ou ainda abandonam seus filhos, reforçando a ideia de que a maternidade é algo inerente ao corpo feminino, e desejado por toda pessoa que se entende como pertencente ao feminino.

Na literatura clássica japonesa não é muito diferente de obras clássicas européias em se tratando de construção da personagem feminina, em que encontramos mulheres sendo representadas como mães exemplares e amorosas, ou como figuras manipuladoras e até mesmo demoníacas, ao chegarem na velhice. Muitos desses modelos pré-determinados do

feminino encontramos nas narrativas orais clássicas, como “Coletânea de narrativas de Antigamente e de Hoje” [*Konjaku Monogatari-shū*] e “Narrativas do Governador de Uji” [*Uji shui monogatari-shū*] ambas compiladas no final do século XI, provavelmente por monges budistas que recolheram muitas destas narrativas orais das comunidades que viajam, retratando também a decadência da Corte de Heian e ascensão da classe militar. Em ambas as coletâneas, que tem como enfoque principal um teor moralista sobre o papel da mulher na sociedade do final do período Heian, os estudos de Yoshida (1992, 1994, 1996) apontam que é possível dividir a temática das narrativas com personagens protagonistas femininas



em dois grupos: protagonistas jovens ou idosas. Em que se ressalta a figura feminina atrelada a idade como fator determinante para um caráter bom ou mau.

Yoshida (1992) seleciona as narrativas 22 a 31 da “Coletânea de narrativas de Antigamente e de Hoje” [*Konjaku Monogatarishū*] observando apenas o binômio “jovem/idosa” (p.65) e conclui que enquanto a mulher jovem (*wakaki onna*) é representada como dócil, inteligente e é capaz de despertar atração masculina, pois teria a capacidade biológica de gerar, a mulher idosa (*toshi oitaru onna*) é sempre representada como um ser que deve ficar afastada do convívio social por não poder mais gerar, e conseqüentemente se transformaria em um ser maléfico, um ogro que atacaria pessoas jovens e crianças buscando devorá-las.

Na coletânea “Narrativas do Governador de Uji” (*Uji shui monogatarishū*) compilada durante o período Kamakura (1192-1333), final do século XIII, notamos nas narrativas selecionadas por Yoshida (1983, 1985, 1989), também trazem personagens femininas que oscilam entre as jovens frágeis, que são enganadas por monges ou seres fantásticos que as engravidaram, ou são damas que vivendo uma vida dissoluta encarnam como cobras e só conseguem evoluir espiritualmente ao ajudar outras mulheres a seguir um bom caminho, representado pelo casamento. Das duas representações as mulheres só conseguem alcançar ascensão social se casarem-se com um homem nobre e militar, e forem praticantes assíduas do budismo. Concluindo que apenas ter nascido mulher não há como alcançar a ascensão espiritual ou social.

Deduzimos assim que a representação feminina na literatura, produzida principalmente por homens, perpassa a imagem de uma mulher jovem, que consegue gerar filhos e submissa aos dogmas religiosos, e que se contrapõe a mulher mais velha (não necessariamente idosa), que se coloca contra o *status quo*, seguindo seus desejos, e que biologicamente não consegue mais gerar, seduzindo os homens para a morte. Entretanto, ao observarmos a literatura produzida por mulheres na contemporaneidade percebemos uma abordagem contrária à construção clássica questionando a construção do feminino e suas adjacências, como a maternidade, a beleza, a sexualidade e a consciência feminina, que seria o entendimento de si mesma. Neste trabalho, que tem como enfoque a maternidade, selecionamos as escritoras contemporâneas Yuko Tsushima e Banana Yoshimoto, e um breve recorte da obra de ambas para demonstrar nossa argumentação.

A mãe, por Yuko Tsushima

Yûko Tsushima (1947-2016), conhecida talvez mais por sua ligação paterna – a autora é filha do famoso escritor Osamu Dazai (1909-1948), que se suicidou com sua amante quando Yuko tinha apenas 1 ano de vida – é uma das autoras contemporâneas mais premiadas pela crítica japonesa que temos conhecimento. A autora foi premiada com o Prêmio *Joryû Bungaku* de Literatura Feminina de 1976 pelo romance “Filho da Fortuna” (*Chôji*); Prêmio Izumi Kyôka de Literatura Fantástica por “Leito de grama” (*Kusa no fujido*), em 1977; Prêmio Literário Noma para Novos Escritores por “Território da Luz” (*Hikari no ryôbun*), em 1979, Prêmio Kawabata Yasunari de Literatura, em 1983, pelo conto “Os comerciantes silenciosos” (*Danmari ichi*), além do Prêmio Literário Noma e Prêmio Jun’ichiro Tanizaki em 1998 pelo romance “Montanha de Fogo: Relato de um Macaco Selvagem” (*Hi no yama – yamazaruki*) e Prêmio Yomiuri de Literatura em 1986, pelo romance “Impulsionado pela luz da noite” (*Yoru no hikari ni owarete*). O que ressalta seu reconhecimento em sua terra natal algo ainda tão escasso para escritoras profissionais que se discutem o papel da mulher na sociedade japonesa.

Em sua rica trajetória de escrita Tsushima publicou mais de quarenta romances, sendo um dos mais famosos e traduzidos, “Território da Luz” (*Hikari no ryôbun*), de 1979. Para esse trabalho utilizamos a tradução do romance feito para a língua espanhola por Tama Oshima, e para esse texto traduzimos os excertos citados.

O romance tem como enfoque a vida de uma mulher de meia idade, recém separada do marido e que precisa criar sozinha sua filha de 3 anos, na década de 70, no Japão. Enquanto seu ex-marido, que prefere não se divorciar legalmente, pois isso significaria oficializar a separação perante a sociedade e comunicar aos familiares que a decisão de se separar fora dele, busca realizar o sonho de sua juventude: criar uma companhia teatral. No meio de um turbilhão de mudanças, nos damos conta das mudanças diárias da protagonista e de seu entendimento sobre ser mulher e mãe na sociedade moderna japonesa.

O romance tem início com a rememoração da narradora na época que procurava por um espaço tranquilo para morar, que pudesse criar sua filha longe das mudanças que a separação do casal causaram no dia a dia da criança.

O apartamento tinha janela nos quatro cantos.

Quando minha filha era pequena, vivemos durante um ano no último andar de um velho edifício de três andares; éramos as únicas inquilinas, e

por esta razão tínhamos o andar inteiro para nós, assim como o terraço. [...] Às vezes, durante a noite, enquanto minha filha dormia, eu me esgueirava até lá, abria um pouco a janela e apreciava a vista, que era um pouco diferente do terceiro andar. Em outras ocasiões, eu simplesmente vagava pelos cômodos vazios; era como estar em um lugar secreto que ninguém mais conhecia. [...]

De repente me dei conta de que aquela luz estava me permitindo, já desde o primeiro momento, proteger a minha filha da grande mudança que acabava de acontecer na sua vida, e senti o impulso de dar a mim mesma um tapinha nas costas. [Tsushima, 2020, Trad. para o espanhol por Tama Oshima, p.04 - 05]

No excerto destacado pode se observar que enquanto a jovem protagonista encontra um espaço iluminado e amplo para si e para a criação de sua filha, ela também cria um espaço dentro de si para novas descobertas, e reconhece seu enorme esforço para que a filha não sinta a mudança criada pelo pai. No romance o espaço amplo do apartamento em que a protagonista e a filha irão viver destoa com a vivência íntima que ela vive, após a separação conjugal, definida e decidida pelo pai da criança.

Nunca deixei de me surpreender com o medo que eu tinha de que meu marido voltasse a se aproximar de mim. Eu estava aterrorizada com minha dependência excessiva.

Meu marido me sugeriu repetidas vezes que retornasse à casa de minha mãe.

- Sua mãe está sozinha, deve se sentir triste, e para você também é duro cuidar da pequena sozinha. Eu ficaria mais tranquilo se soubesse que, depois da nossa separação, você estará com sua mãe.

Ele já havia encontrado um apartamento perto da estação de trem. Tinha previsto se mudar no mês seguinte, quando o quarto ficaria vago. Eu, ao contrário, não sabia para onde ir, não podia pensar, sem dúvida ainda não tinha sido capaz de assimilar a sua decisão. Eu esperava que talvez, no dia seguinte, ele me dissesse, rindo, que tudo não passava de uma brincadeira. Então porque eu me preocuparia em me mudar ou não, e para onde? [Tsushima, 2020, Trad. para o espanhol por Tama Oshima, p.07]

Notamos no trecho supracitado, observamos que enquanto para a protagonista há dúvidas e medos em relação ao futuro longe do marido e consciência de sua dependência dele; ele, ao contrário já se mostra não apenas decidido em relação ao seu futuro, mas também já havia decidido sobre a vida de sua ex-esposa e filha, deslocando a dependência de sua família para a sogra, a segunda mãe que aparece no romance. Deixando claro que o trabalho do cuidado fica para as figuras femininas da obra, papel naturalizado pela sociedade moderna.

Eu não conhecia o novo apartamento de meu marido; Ele havia me dado apenas o número de telefone do restaurante onde havia começado a trabalhar temporariamente. Alguém me disse que sua nova namorada era a gerente do estabelecimento, uma mulher que aparentemente tinha idade suficiente para ser sua mãe. Não que eu não pudesse entender. Talvez fosse o que ele precisava agora que estava sozinho e endividado, depois de não conseguir montar uma pequena trupe teatral com seus amigos. [...]

Eu me perguntava, aterrorizada, quando ele viria me visitar e, ao mesmo tempo, percebi que não poderia voltar para ele, por mais difícil que a separação tivesse sido para mim. Ainda era estranho, mas eu não era mais a mesma. [Tsushima, Trad. do espanhol por Tama Oshima, 2020, p. 15]

No trecho supracitado notamos novamente a preocupação da narradora que oscila entre o medo da dependência do marido e o medo de não tê-lo mais em sua vida, tendo em vista que ele já havia iniciado um outro relacionamento, reconhecendo que essa dependência revela seus medos, mas principalmente, em como a sociedade reforça uma fragilidade feminina, que a impede de decidir por si só, deixando-a ainda mais suscetível a situações de perigo, por fazê-la aceitar que precisa de uma figura masculina para apoiá-la ou decidir por ela. Na obra de Tsushima, a personagem masculina realça a falta de empatia social em relação às mulheres, visto que até mesmo a protagonista tenta apaziguar a situação afirmando: “Não que eu não pudesse entender. Talvez fosse o que ele precisava agora que estava sozinho e endividado, depois de não conseguir montar uma pequena trupe teatral com seus amigos” (Idem, p. 15). Em outras palavras, mesmo o homem tendo abandonado a esposa e filha, o importante é que ele tem um apoio feminino, que beira ao materno, visto que a sua nova namorada é mais velha do que ele. Ao homem sempre sobrarão apoio.

Durante o romance a protagonista oscila entre o medo de retornar para o marido, ressaltando sua dependência de alguém que não quer mais se relacionar com ela, e o medo de não conseguir criar a filha sem a presença dele. No excerto citado a seguir, esse medo fica claro na cena em que mãe e filha vão passar um dia em um parque próximo a sua casa, e a filha querendo ir para um lugar diferente desafia a mãe se pendurando em sua perna. Ao perceber o quanto a menina a desafia, como uma igual ela se pergunta se a reação da criança é resultado do afastamento do pai.

Minha filha abraçou uma das minhas pernas e a levantou, me fazendo perder o equilíbrio. Me apoiei no tronco da Keyaki.

- O que você está fazendo? Me solta! Me larga!

- Não! Vou quebrar sua perna.

- Como vai quebrá-la? Não tem tanta força – lhe disse enquanto sacudia todo o meu corpo e vigiava minha filha pelo canto do olho, que, ainda pendurada em minha perna, recusava-se a soltá-la. Ela me lançou um olhar furioso. Ela estava com o rosto azul. Ela não estava chorando, como as crianças costumam fazer, e estava com um sorriso conciliador no rosto. Como ele poderia tratar a própria mãe daquela maneira, eu me perguntei, e imediatamente lhe dei um tapa na bochecha. [...]

Uma vez sozinha, fiquei preocupada com o que as pessoas poderiam pensar e voltei a olhar a copa das Keyaki. Eu me sentia tonta. Não entendia muito bem o que tinha acabado de fazer. Eu estava com medo da minha filha. Não havia espaço em meu corpo para nada além desse medo. Uma mãe tentando tirar o pai de sua filha. Uma mãe atraindo a filha para si e expulsando o pai, sem nenhuma justificativa aparente. Pensei ter ouvido a voz do pai:

Me diga, me convença do por que você é melhor para ela do que eu.

Não tinha resposta para a sua pergunta. [Tsushima, 2020, p.34 – trad. para o espanhol por Tama Oshima]

Na narrativa, embora o pai da menina procure a protagonista apenas para propor uma relação conciliadora que beneficiaria apenas a ele: ele veria e cuidaria da menina em horários e dias estabelecidos por ele, a jovem mãe se debate em dúvidas interiores sobre sua maternidade. O segurar a perna da mãe e impedi-la de andar, ameaçando a quebrar, é uma clara metáfora da ideia de maternidade imposta à protagonista, que não consegue decidir entre seguir sozinha e criar sua filha, e consequentemente, ser sobrecarregada de cobranças sociais e financeiras, ou decidir ceder, e talvez se sentir “quebrada” por dentro, em ceder pelo bem de sua filha, porém com o ego ferido em voltar atrás em sua decisão.

Ainda em relação a maternidade imposta é possível ainda depreender em algumas cenas da mãe com a menina, que embora ela tenha ficado com sua filha, pois não havia outra opção possível, ela sofre pelo abandono do marido, sem conseguir compreender seus sentimentos, resultando em crises depressivas e consequentemente negligências para com a criança.

Nesta manhã também, igual a todos os domingos, tinha ficado na cama até perto do meio-dia. Às vezes, eu acordava com a voz da minha filha, mas logo voltava a dormir. Minha filha passou um longo tempo sacudindo esse meu corpo que relutava em se levantar, mas deve ter se cansado e voltou para a cama, até que acordou novamente e começou a me acordar também, dessa vez para valer. [...] Tinha fome. Lhe disse, sem abrir os olhos, que comesse um pouco de pão ou leite sozinha e que tomasse café da manhã. [Tsushima, 2020, p.36 – trad. para o espanhol de Tama Oshima]

Na cena supracitada fica clara essa mescla de negligência não apenas com a filha, mas também consigo mesma. A escrita de Tsushima revela o lado obscuro da relação materna, poucas vezes citada, em que a mulher que se torna mãe, continua sendo um indivíduo, e que por mais que se doe, se anule, em muitas situações nem sempre é possível apagar as dores sentidas em detrimento do filho. A protagonista passa a consumir mais álcool, a fumar e não se alimentar de forma mais saudável, muitas vezes se atrasando para levar a sua filha para a escola. O espaço amplo e claro onde vivem as duas revelam a dor densa que envolve os sentimentos da protagonista.

Essas manhãs se repetiam a cada semana, porém eu não me rendia e seguia ficando na cama aos domingos. Queria ganhar ainda que fosse apenas um minuto a mais de sonho. “Só mais um pouquinho. E quase me liberei do cansaço”, pensava enquanto continuava afundando meu corpo contra o chão. [Tsushima, 2020, p.37 - trad. para o espanhol por Tama Oshima]

Por mais que a jovem narradora tente se desvencilhar há toda uma realidade, fora dos sonhos e do entorpecer do álcool, que a pressiona para ser a mãe exemplar. Não há tempo para sentir a separação, para ter medo, é preciso ser a mãe que cuida, e quando Tsushima propõe uma protagonista que se deixa levar pela dor e depressão negligenciando sua filha, ou até competindo com ela em muitas cenas, ela revela ao leitor uma maternidade que vê a mulher, o indivíduo antes da figura materna. Mesmo sendo uma jovem, que gera, ela não segue o padrão das personagens femininas da literatura clássica japonesa; ao contrário, foca em si e em sua dor, abrindo mão por vezes do foco em sua filha.

Na véspera do aniversário da filha, a protagonista decide fazer uma pequena festa convidando suas três amigas para comemorar em sua casa, pensando em uma forma de receber pessoas em seu apartamento, e trazer um novo ânimo para a criança que passara dias com catapora. As três amigas muitas vezes faziam o papel de informante da situação da protagonista e da criança para seu ex-marido, pois que ela havia decidido não mais encontrar com ele.

No entanto, com o passar do tempo, comecei a duvidar e a me perguntar quantas pessoas realmente viriam nos ver, e meu sentimento de fracasso foi se aprofundando cada vez mais. Talvez eu devesse abandonar a ideia e comemorar modestamente na casa da minha mãe, pensei. Talvez eu estivesse me preocupando demais. Era possível que, mesmo que apenas uma pessoa viesse, ela se revelaria uma fonte de alegria que eu não conseguia nem imaginar agora.

Porém a primeira amiga que convidei me disse que provavelmente não poderia vir porque seu bebê estava resfriado.

- Além disso, nos aniversários das crianças deveria convidar os amigos delas; em vez de convidar a mim, você deveria convidar Fujino (o pai da menina), sem dúvida que está triste porque não pode comemorar com ela amanhã - disse entre risos.

Em seguida, liguei para minha outra amiga. Ela era casada, mas ainda não tinha filhos.

- Que ideia estranha - ela riu também - Não posso, a irmã mais nova do meu marido vem nos visitar amanhã. Mas me diga, como você está? Lembre-se de que você tem uma filha, você deveria pensar nas coisas com mais calma; e não estou apenas dizendo isso, meu marido pensa o mesmo. [Tsushima, 2020, p. 49 - trad. por Tama Oshima]

No excerto supracitado podemos observar como há toda uma organização em torno da maternidade que não prevê a figura da mulher. Sendo a protagonista uma mãe jovem e sua filha uma criança pequena, faz sentido que ela queira as amigas por perto como rede de apoio e ao mesmo tempo um espaço que ela não precise ser apenas mãe. No entanto, como pode-se verificar existe nos discursos das amigas - personagens um teor de cobrança para que a jovem não esqueça - como se isso fosse possível - de que ela tem uma filha, e que por isso o pai deve se fazer presente. O pai da criança torna-se o foco da situação, mesmo a criança estando apenas com a mãe, e está desejando o apoio de outras mulheres ao seu lado. Para a jovem só lhe resta ser mãe, mesmo que isso represente a solidão social.

No fim da narrativa, após muitos percalços em que a protagonista compreende que está só diante da sociedade, ela decide se mudar. O novo espaço representa como a sociedade ainda vê a maternidade, ou o lugar que a mulher -mãe deve estar:

O chão estava cheio de caixas. Por outro lado, era pequeno o suficiente para que fosse possível dar uma olhada geral sem ter que passar por ele. Havia uma sala de três tatames ao lado da cozinha e uma sala de seis tatames voltada para o norte. A janela desse cômodo estava coberta com uma placa de plástico, de modo que era necessário acender a luz durante o dia. A entrada e a cozinha ficavam voltadas para o sul, mas a parede do apartamento ao lado bloqueava muita luz solar. Somente a janela que dava para a rua era capaz de trazer alguma luz.

Eu estava irritada por não conseguir andar pelo apartamento com calma agora que havia tirado os sapatos. Ao me ver ali parada, olhando vagamente ao meu redor, a mãe, talvez envergonhada, me explicou algumas coisas a toda velocidade, na pressa da mudança. Que eles haviam morado lá por quatro anos e meio. Que ela não podia dizer que era um bom apartamento porque não tinha luz, e também que se dava muito mal com a vizinha do andar de baixo, uma senhora idosa que estava mal da cabeça e que batia no teto com força mesmo quando

andavam devagar, e que então eles, em vingança, também batiam no chão, e que não se retraíam, mas que alguém com temperamento mais fraco poderia acabar tendo um colapso nervoso. As vantagens se resumiam ao fato de que a qualidade era barata e que eles tinham permissão para ter filhos. [Tsushima, 2020, p.147-148 - trad. para o espanhol por Tama Oshima]

Oposto ao primeiro espaço que mãe e filha viveram a protagonista escolhe um apartamento menor e com pouca entrada de luz. O título da obra, mesmo título do primeiro capítulo - “Território da luz” fala de um espaço cheio de luz, uma luminosidade quase estonteante, em que as mulheres podem viver livres, mas que revela suas escuridões interiores; o último capítulo da obra - “uma partícula de luz”, por outro lado as reduz para um espaço com luminosidade opaca e artificial, em que uma mãe guia a outra, e reforça: “alguém com temperamento mais fraco poderia acabar tendo um colapso nervoso” (Idem, p.147). Não seria esse o local que as mães solo ficam em nossa sociedade? São vistas, mas sempre com uma perspectiva julgadora, seja pela escolha do pai, em que se culpabiliza a progenitora por ter tido filhos com um indivíduo que não cumpre com sua função social, seja pela forma que ela cria seus filhos. De todo modo, a luminosidade que cabe a maternidade solo na narrativa de Tsushima é apenas “uma partícula de luz”.

A não maternidade em Banana Yoshimoto

A escritora contemporânea Banana Yoshimoto (1964), embora também filha do famoso poeta Takaaki Yoshimoto (1924-2012), não foi recebida pela crítica literária com os mesmos louros que Tsushima, possivelmente, segundo assinala Minako (2002) devido a ao seu estilo literário que faz alusão à cultura pop da década de 80, tratando de temas densos como o luto e a orfandade, com uma sutileza que para os menos atentos aparenta certa superficialidade. O romance de estréia da autora, “Kitchen” (1988) é a sua obra mais reconhecida pelo público leitor, mas marca sua estréia no mundo literário por um viés mais atrelado a perspectiva jovem, nascidos na geração bolha que tem a possibilidade de escolher entre viver em uma sociedade onde a escolha do “sonho” se sobressai ao emprego dos sonhos.

Para esse trabalho selecionamos o conto “Relógio de sol” (*Hidokei* 2000), que faz parte da coletânea “América Latina: Traição e outras viagens” (*Furin to nambei - sekai no tabi* 3). No conto de Yoshimoto, a narradora, que não tem o nome citado na obra, recebe repentinamente o telefonema de sua melhor amiga, Yoshimi, que vivia no Paraguai ao lado

de seu marido, e que acabara de perder seu bebê. O marido havia deixado o lar para viver com outra mulher, abandonando a esposa, em um lugar estrangeiro, longe da família e amigos. Em meio a conversa entrecortada com a amiga, a narradora reflete o peso colocado sobre a figura da mulher - mãe.

O conto, narrado em primeira pessoa, segue a estrutura narrativa de uma voz que conversa com os leitores, como se falasse para o seu diário, para uma amiga íntima, como acontecia nos diários ficcionais clássicos do período Heian (794-1185), em que as autoras ficcionalizavam seu cotidiano para abordar assuntos que as incomodavam, criticando a sociedade patriarcal ou ainda o contexto no qual elas viviam.

A narradora de Yoshimoto, uma mulher jovem que vive em Tóquio, cresceu com a jovem Yoshimi, a personagem que tem seu nome citado, por fazer parte das memórias da personagem - narradora. As duas mulheres embora tenham a mesma idade seguiram rumos diferentes. A narradora vive com seu namorado em Tóquio e Yoshimi, casada com um homem japonês, muda-se para o Brasil a fim de realizar o sonho do marido em ser um chef de cozinha oriental em um país latino. No país estrangeiro o marido de Yoshimi se apaixona por uma mulher brasileira e ao decidir morar com ela, Yoshimi descobre estar grávida. O marido retorna ao lar, para manter o casamento em função do bebê que está chegando. Entretanto, passando alguns meses de gestação, a jovem acaba perdendo o bebê, e é nesse momento tão traumático e doloroso para a mulher, que acontece o telefonema para a narradora.

“Alô.” – o ruído misturava-se ao que eu conseguia ouvir, e sem mais nem menos, era a voz de Yoshimi, a pessoa que havia ido comigo àquelas ruínas, que a pouco me lembrava.

“Mentira! Eu estava pensando em você agora mesmo!!” – disse eu. Eu necessariamente não pude dizer sobre o que eu estava pensando anteriormente, porque comecei a pensar na violenta área da América Latina.

“Sofri um aborto” – disse Yoshimi.

“Como assim?” – disse eu.

“Não sei o motivo. Então, começarei tudo outra vez.”- do distante Brasil, onde ela morava, ouvi uma risada fraca. Após o casamento, ela havia ido para o Brasil, onde o marido tinha um restaurante de comida japonesa. [Yoshimoto, 2000, p.133 e 134 – trad. nossa].

O tom do diálogo mistura a surpresa da narradora ao receber um telefonema da amiga, que não encontrava desde uma viagem que esta havia feito para o Brasil a trabalho à melancolia causada pela distância e a dor sentida pela jovem que acabara de perder seu

bebê. O telefonema de Yoshimi do distante Brasil representava a única ligação possível com a terra natal, pois que também já não havia família à sua espera no Japão. Na continuidade do diálogo temos a explicação do porque Yoshimi continuava tentando manter o casamento.

“Nossa, meus sentimentos!” – respondi. Por um instante, percebi que as pessoas ao redor ficaram de ouvidos atentos ao que eu falava.

“Estou muito triste. Estávamos juntos desde o começo, dentro da minha barriga.”. Quando Yoshimi ficava muito triste, sua voz ficava mais calma que o normal.

“Onde você está, agora?” – disse eu, assustada.

“No hospital. Fui trazida com urgência, e por isso preciso ficar sem me mover por 24 horas.”

“E ele?”

“Agora, aqui é tarde da noite. Ele não está”.

“Estou indo aí” – respondi. Não sei por que eu disse isso. Talvez, por culpa da proximidade da voz ao telefone, que me deu a sensação de que logo eu poderia ir vê-la.

O que a destruiu era o que mantinha a vida de seu casamento, provavelmente, era aquele bebê, como um fio de esperança, uma flor única.

Comecei a pensar por que o destino, por mais que ela tentasse, não queria que Yoshimi continuasse com o homem que ela amava? Ou ainda, o que poderia ocorrer para que eles ficassem juntos? [Yoshimoto, 2000, p. 135 e 136 – trad. nossa].

A continuidade do diálogo explica a calma de Yoshimi, ela estava profundamente triste e solitária. O marido não estava mais a seu lado, o que mantinha o seu casamento existindo, como uma válvula de escape, também não estava mais com ela: seu bebê. A narradora tenta compreender o porquê, apesar dos esforços quase que “naturalizados” pela figura feminina para manter o relacionamento, a pessoa que ela ama não está a seu lado. No discurso da narradora, notamos que esse imaginário do feminino que luta sozinha para manter o casamento é praticamente endossado, visto que a resposta para essa situação é como uma “ação do destino”, e não como um relacionamento construído pelas duas pessoas. No texto de Yoshimoto fica clara a afirmação de que a gravidez manteria o relacionamento, mesmo não havendo mais amor de uma das partes envolvidas.

Uma segunda explicação, dada pela narradora, para explicar a luta solitária de Yoshimi por seu casamento é a sua criação materna, que orientava a filha a manter o casamento a despeito de qualquer coisa, pois após o casamento, não teria mais um lar para retornar.

Imaginei-a esgotada, no escuro corredor do hospital, fazendo uma ligação internacional. A vi em pé de pijama branco. O esposo dela havia tido um caso com uma jovem brasileira, e após uma separação muito agitada, o casal voltou, por terem conseguido engravidar.

A educação de Yoshimi, como filha, foi nos moldes de uma educação rígida, onde a mãe, já falecida, sempre dizia: “O casamento pode até acabar, pois é algo que se espera, mas jamais deve se separar do marido, pois nunca poderá voltar para a casa”.

Quando o marido de Yoshimi arrumou outra mulher, ela, com uma calma voz, também me pediu conselhos.

Ao lhe dizer que, como sua mãe já havia morrido, ela não precisava mais seguir aquele conselho, Yoshimi respondeu que tentaria mais um pouco manter o casamento.

A vida é cheia de incidentes e se algo acontece com a pessoa que se ama, só nos resta observar ao redor e nada mais. Não poderia ter nenhuma tomada de posição pessoal. Apenas ter o sentimento verdadeiro girando em torno da pessoa amada, seria a única evidência que indicaria o nosso verdadeiro amor. (Yoshimoto, 2000, p.136 e 137 – trad. nossa).

O discurso da mãe somado ao medo da solidão adiciona a personagem de Yoshimoto uma camada a mais para a sua decisão de permanecer um casamento falido apenas por conta da maternidade. Na narrativa somos apresentados a mais uma geração de mães, que compreende que o lar formado com o marido não pode mais ser desfeito, representando uma solidão eterna para a mulher divorciada. A não maternidade em Yoshimi representa não somente perder o bebê que a acompanhava internamente, como um parceiro que a acompanharia para o resto de sua vida - mesmo com o casamento tendo findado - mas principalmente, o não retorno a casa materna, que já não existe mais, para uma terra natal que também não mais lhe é possível estar. Para a protagonista de Yoshimoto o único vínculo com a terra natal e representação do amor verdadeiro é a amizade da narradora - “Apenas ter o sentimento verdadeiro girando em torno da pessoa amada, seria a única evidência que indicaria o nosso verdadeiro amor” (Idem, p. 137).

No discurso da narradora encontramos a possibilidade do amor e companheirismo verdadeiro proposto só é possível por meio da amizade entre as duas mulheres, que sonhavam em sua infância construir juntas uma casa em que as duas viveriam, ou talvez, fazendo alusão ao famoso ensaio de Virginia Woolf, construíram um “teto todo seu”.

“Você se lembra? Na época da escola, nós fazíamos desenhos de casas que cabiam só nós duas” – disse ela.

Se pensar nisso, era isso mesmo. Nós após a aula, parecendo duas idiotas, sem nenhum significado aparente, subíamos no telhado e ficávamos observando a cidade. Fumávamos cigarro, bebíamos vinho e desenhávamos casas que gostaríamos de morar. O cabelo de Yoshimi, assim como hoje, era longo e o vento o balançava. Naqueles desenhos de

casas, nunca faltava um quarto que seria vizinho uma da outra. No começo da noite, até ficar escuro, embora bêbadas, nossos sentimentos nunca erravam e ficávamos planejando isso com afinco.

“Se você morar num lugar desses sem teto, vai pegar gripe toda hora” – disse eu.

“Mas, esse lugar me lembra as casas que planejávamos quando crianças, ainda lembro daquela época” – respondeu ela.

“Que grande né! Dá para sentir a terra”

“A paisagem e o crepúsculo daqui não dá para comparar com outro lugar. Além disso, esse brilho do sol, essa intensidade da cor do céu, é sempre como se eu acabasse de sair da piscina” – disse ela.

“Eu gostaria de viver com você e com o bebê naquele desenho de casa” – disse ela sorrindo.

[...]

Foi muito divertido, nós duas, naquele momento, nas ruínas. Posso dizer que foi de completa felicidade. Dizer coisas sem sentido, gargalhar, ficar em silêncio, sentir o vento, observar a cor de terra em decomposição da construção, observar as pessoas como formigas, fixamente, lá embaixo e poder sentir o toque suave do vento e do sol. O céu estava azul, e penso eu que nunca fica nublado. De vez em quando, podia se ver um condor dando voltas. [Yoshimoto, 2022, p. 136-137 - trad. nossa]

No texto de Yoshimoto a maternidade não alcançada só é compreendida por outra mulher, onde juntas constroem outra perspectiva de vivenciar o termo “família”. Sob essa perspectiva as mulheres constroem juntas um espaço seguro para vivenciarem seus sonhos, sabendo que sempre podem voltar para esse lar, um lar feito de e para mulheres. Embora Yoshimi estejam, espacialmente, separadas por uma longa distância, o lar criado por elas sempre as conecta, seja na alegria ou na dor.

Conclusão

Embora a maternidade em nossa sociedade atual seja vista apenas como algo relativo ao corpo feminino, muitas vezes relativizando todo o julgamento e cobranças sociais sofridas pelas mulheres, visto que o estado só se preocupa com a baixa natalidade, e não com espaços seguros e de apoio às mulheres que pretendem gestar, é comum que muitas fases desse processo físico e psicológico se torne invisibilizado. Nos textos das duas autoras japonesas, entretanto, temos outros olhares - talvez mais realistas - sobre a maternidade que revelam o quanto a sociedade ainda cobre da mulher, um maternar que nunca é possível de se realizar, a não ser que isso custe a sua saúde física e mental.

No texto de Tsushima sua protagonista narra sua dificuldade em encontrar um lar para si e para sua filha após uma separação abrupta de seu companheiro, que deseja realizar seu sonho juvenil sem se importar em como ficaria a ex-mulher e sua filha, ou melhor,

apenas propõe que ela retorne para a casa de sua mãe. O trabalho do cuidado é sempre relacionado à mulher, seja ela a esposa, ou até mesmo a sogra. A narradora acreditando que ele poderia voltar, ou até mesmo por vergonha não informa a mãe que está se separando, e assim todo o processo de adaptação de sua filha em um novo ambiente, até suas crises depressivas pela dificuldade em superar a separação são o enfoque da obra. A luz, que a todo momento é citado na obra como algo ofuscante e que incomoda os olhos, é uma clara metáfora da sociedade que não vê o trabalho e a dor materna. Ao final da obra, a jovem encontra um outro lugar para viver, já decidida em separar-se, vai para um apartamento menor e sem janelas ou entrada de luz. O lugar lúgubre e com uma vizinhança pouco acolhedora é o lugar onde ficam as mães solas para a sociedade: um espaço que não deve ser visto.

No conto de Yoshimoto, a narradora recebe inesperadamente o telefonema de sua melhor amiga, Yoshimi, com quem cresceu e que planejava que vivessem vizinhas durante a vida adulta. A amiga, que vivia no Brasil com o marido, acabara de perder seu bebê, e vivia um casamento falido, visto que o marido já estava se relacionando com outra pessoa, e só retornara ao lar ao saber da gravidez. O foco da narradora é compreender que apesar da dor em ver a amiga sofrendo por perder seu bebê e seu marido, ela estaria sempre a seu lado, tornando a amizade entre as duas o único lar possível para retornar.

Em ambas as obras, embora o tema maior seja a adaptação da maternidade ou o rompimento do processo de gestar, o foco das duas autoras é retratar a luta das mulheres para encontrar e construir um lar, um espaço seguro para si e dentro de si mesmas. Assim, tanto a procura da protagonista de Tsushima por um espaço seguro para si e para sua filha, quanto o sonho da casa do desenho de Yoshimi para a amiga é o sonho autêntico das mulheres: poder fazer escolhas que nos permitam estar e viver livres, podendo assim decidir, se queremos ou não ser mães.

Referências

AFONSO, Joy Nascimento. **Entre memória e viagem, tradição e contemporaneidade: uma leitura de América Latina: traição e outras viagens (Furin to nanbei)**, de Banana Yoshimoto. 2022. 330 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Assis, 2022.

MCKINLAY, Megan. “Unstable Mothers: Redefining Motherhood in Contemporary Japan”. **Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context**, Issue 7, Março de 2002.

SAITO, Minako. **Compêndio completo das obras da literatura L** (*L bungaku kanzen dokuhon*). Tóquio: Magazine House, 2002.

TSUSHIMA, Yûko. **Território de luz**. Trad. Tana Oshima, Madrid: Impedimenta, 2020.

UENO, Chizuko. “The Position of Japanese Women Reconsidered”. **Current Anthropology** Aug. - Oct., 1987, Vol. 28, No. 4, Supplement: An Anthropological Profile of Japan (Aug. - Oct., 1987), pp. S75-S84 - The University of Chicago Press Journals, 1987.

YOSHIDA, Luiza Nana. A personagem feminina de Konjaku Monogatari – A juventude e a decrepitude. **Estudos Japoneses**, n. 12, São Paulo: Centro de Estudos Japoneses, 1992, p. 63 – 74.

YOSHIDA, Luiza Nana. A imagem da maternidade em Konjaku Monogatari. **Estudos Japoneses**, n. 14, São Paulo: Centro de Estudos Japoneses, 1994, p. 64 – 72.

YOSHIDA, Luiza Nana. Reflexões sobre a narrativa Setsuwa. **Anais do VII ENPULLCJ**. São Paulo: CEJAP-USP, 1996, pp.69-72

YOSHIMOTO, Banana. Relógio de sol. **América Latina: traição e outras viagens** (Furin to nanbei- Sekai no Tabi 3). Tóquio: Bonjinsha, 2000.



SAME-SEX MARRIAGE IN TAIWAN: A CASE STUDY TO IDENTIFY HUMAN RIGHTS ISSUES IN JAPAN

KATO, Akihito (Aichi Prefectural University)

Introduction

Jaques Picoux, a French man, is widely remembered in Taiwan in connection with the issue of Same-Sex Marriage (SSM). He had lived in Taiwan for a long time and had a Taiwanese same-sex partner. However, he lost his partner to illness. After his partner's death, since they were not official spouses, he faced many difficulties (inheritance, conflicts with his partner's family, etc.). After all, he committed suicide because he felt cornered mentally.

Changing the subject slightly, Japan is the only state in the G7 that has not legalized Same-Sex Marriage (SSM). Fifteen diplomatic missions in Japan called on Japanese government to take concrete action toward protecting LGBTQ rights before the 2023 G7 summit in Japan [Japan Times, May 13, 2023]. Perhaps they observed the Japanese political situation around this issue and believed that Japanese government would not take any action without external pressure.

Generally speaking, a democratic government is reluctant to adopt policies that most voters strongly oppose or are unconcerned about. However, according to a poll conducted by Asahi Shinbun, 50% of all respondents backed SSM legislation. Moreover, 40% of respondents who supported the Liberal Democratic Party were also in favor of SSM [Asahi Shinbun, May 8, 2023]. Why does the government not take public opinion into account?

Returning to Picoux's tragedy, it is remarkable in considering this problem. His death and the backstory were widely reported in Taiwan and led many people to support same-sex marriage. He symbolized the sufferings of same-sex couples and triggered compassion towards them in Taiwan [Yu, 2019, p.84]. Taiwanese citizens didn't just support SSM; they were angered. The current political situation in Japan regarding the SSM

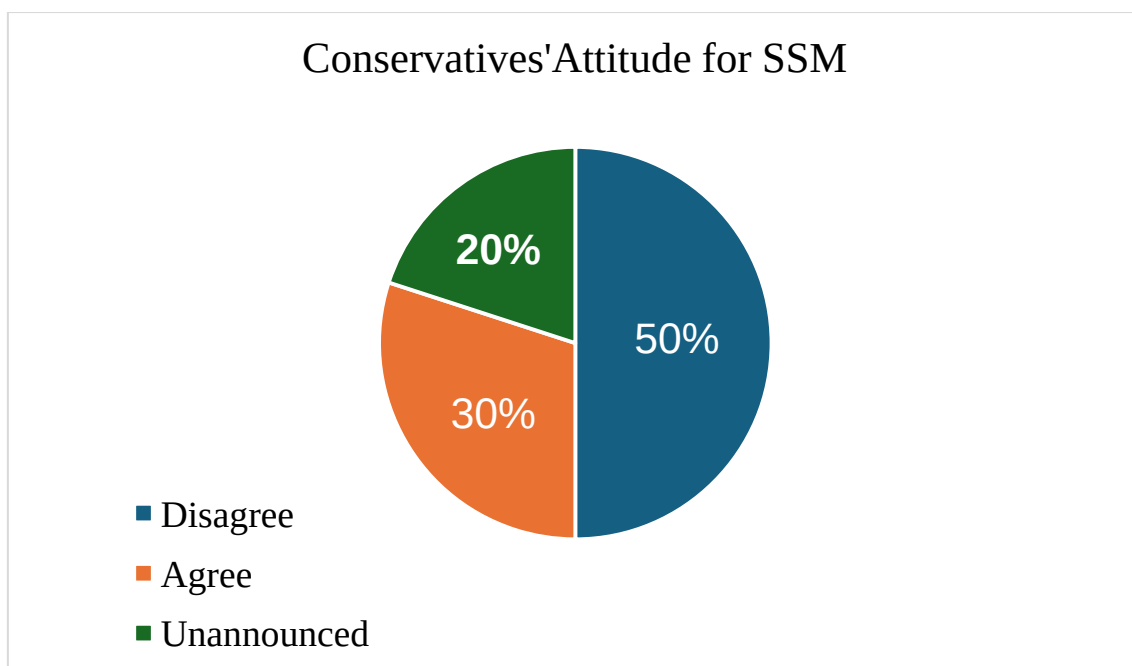


issue shows us that public support alone is not sufficient for passing SSM legislation. The case of Taiwan indicates that we need to make the government and politicians in the parliament aware of the strong public support for SSM. It was a strong commitment to human rights and democracy that made it possible in Taiwan.⁷

Same-Sex Marriage and members of Conservative Party in Taiwan

Until recently, Taiwan was the only country in Asia to legalize SSM. I will consider why Taiwan achieved the legislation of SSM from the perspective of human rights and democracy. The behavior of conservative politicians is remarkable in this regard. In May 2019, seven members of the Chinese Nationalist Party (KMT) voted in favor of the same-sex marriage bill, despite the KMT's decision to oppose it.

The issue of SSM in Taiwan is often portrayed as a conflict between conservatives and progressives, as in other cases. The scenes of supporters and opponents demonstrating outside the parliament were widely reported when the bills to amend the Civil Code for the legalization of SSM were submitted in October 2016.



Source of Data: Pride Watch Taiwan(<https://2020.pridewatch.tw/9th-legislators>)

The conservatives' stance on SSM in the parliament was quite complex. Referring to a report by Taiwan Pride Watch, which researched the stance of legislators elected in 2016 on SSM, 30% of those belonging to conservative parties were in favor of it. 20% of

those did not announce their stance. Although those who clearly opposed to SSM were majority, conservatives did not maintain a unified stance. Actually, the pro-SSM conservatives not only supported SSM but also actively submitted their own Civil code amendment bill.

High Political Awareness Among the Younger Generation

It was pointed out that the reason why some conservatives actively supported SSM was related to their electoral districts. Frederic Krumbein pointed out that many of the legislators who submitted the bill were elected from urban areas or through proportional representation [Krumbein, 2020, pp.490-pp]. It can be understood that the general tendency that urban voters were relatively more favorable toward SSM was reflected in the composition of the parliament through the electoral system.

Another relevant factor was a political awareness of the younger generation. Young voters had a significant awareness of political participation, leading them to actively participate in demonstrations in support of SSM legislation [Krumbein, 2020, p.492-pp.493]. The most remarkable point was that young SSM supporters spanned across party lines, including KMT supporters who are often perceived as more conservative on the issue [Lin, 2020, p.224].

Conservative politicians in Taiwan were urged to show their support for LGBTQ rights to attract young voters. For example, we can refer to the case of Jiang Wan-an, a KMT legislator who supported the SSM law in 2019. He was elected from Taipei City. In 2021, he ran for Mayor of Taipei City. During the election campaign, he did not attend the LGBTQ pride parade, but sent his representative instead. This action was criticized as "Jiang's supportive stance toward LGBTQ is fake," but he strongly denied this accusation. The fact that such criticisms were exchanged in the election campaign itself reflected the recognition among Taiwanese politicians that attitudes toward LGBTQ issues can influence their voters. It also shows that conservative politicians like Jiang were well aware of this.

Human rights as Fundamental National Policy

Why is there such a high level of interest in LGBTQ issues among young voters in Taiwan? Krumbein points out that in Taiwan, particularly among the younger generation, human rights and democracy are considered important values that are integral to their

identity [Krumbein, 2020, p. 485]. One of the factors contributing to the younger generation's strong interest in human rights and democracy is relative to a national policy.

Taiwanese government has been pursuing their human rights policies as fundamental state policies. Why is Taiwan committed to human rights policies? The key factor lies in Taiwan's sovereignty issues. In 2000, President Chen Shui-bian of the Democratic Progressive Party (DPP) aimed to establish Taiwan as a "human rights-based state" and promoted the expansion and development of human rights policies. However, this policy was not merely about expanding human rights; it also had other political intentions. It is often pointed out that the expansion of human rights policies was a way to demonstrate to the international community that Taiwan, based on the values of human rights and democracy, was distinct from China [Sato, 2003, p.135].

In addition, President Chen advocated the guarantee of the right to national self-determination, based on the International Covenant on Civil and Political Rights (ICCPR). The DPP originally had been advocating Taiwan's independence, and the policy of ratifying the ICCPR that guaranteed the right to self-determination was significant as it provided a legal basis for the independence. [Sato, 2003, pp.114-pp.115/Kato, 2023, pp39-pp.40]. Taiwan's strong promotion of human rights policies, which is rare in Asia, was resulted from the urgent situation regarding Taiwan's sovereignty.

The human rights policies were subsequently carried on by the succeeding KMT administration. Although the KMT strongly opposed the DPP's stance on Taiwanese independence, President Ma Ying-jeou of the KMT, who took office in 2008, completed the process of incorporating international human rights covenants into domestic law. (He also supported Taiwan's first pride parade when he was a mayor of Taipei City.) Despite differing views on Taiwan's independence, conservative politicians shared the belief that human rights policies were fundamental as national policies. This likely influenced the actions of conservatives regarding the legalization of SSM.

Furthermore, it has been suggested that the human rights policies could also influence the identity of Taiwanese citizens. For instance, Joseph Wong argued that through the deepening of democracy and the expanding of human rights, Taiwanese citizens would shift from an ethnic national identity to a new civic identity based on the values [Wong, 2003, pp. 253-254]. In fact, Taiwan's SSM movement often emphasized democracy and human rights as central to Taiwan's national identity [Suzuki, 2022]. Such rhetoric can be considered reasonable only if the identity based on the values of human

rights and democracy had already rooted in Taiwanese citizens.

Conclusion

The emotion of “anger” itself cannot be a subject on legal studies. However, when comparing both situations surrounding SSM in Japan and Taiwan, I am convinced that one of the significant differences is undoubtedly the presence or absence of “anger”. Therefore, instead of analyzing “anger” itself, this paper analyzed how the emotion was reflected in the political process, and what political process generated the emotion.

The issue of same-sex marriage is not only becoming prominent in Japan but also across Asia. However, many states in Asia still maintain strict attitudes towards the LGBTQ community. Considering the issue of same-sex marriage in such countries, the case of Taiwan holds significant implications.

Reference

- Asahi Shinbun. “Survey: Support for dual surnames, gay marriages now majority among LDP backers” May 8, 2023: [<https://www.asahi.com/ajw/articles/14902800>]
- Japan Times. “In video, 15 diplomatic missions call on Japan to protect LGBT rights” May13,2023:
[<https://www.japantimes.co.jp/news/2023/05/13/national/social-issues/japan-lgbtq-countries-video/>]
- Kato, Akihito. “Taiwan ‘s Human Rights Policies as a Substitute for an Establishment of a Constitution” in Bulletin of the Graduate School of International Cultural Studies, Aichi Prefectural University (Japanese Culture), no.14,2023, pp.25-pp.44.
- Krumbein, Frederic. “Rainbow Island: Taiwan’s struggle for marriage equality” in JOURNAL OF HUMAN RIGHTS, vol.19, no.4,2020, pp.484-pp.500.
- Lin, Pei-ting. “Who Supports Same-sex Marriage? Exploring the Mass Bases of the Same-sex Marriage Issue of Taiwan” Journal of Social Science and Philosophy, vol32, no.2, 2020, pp.207-pp.238.
- Sato, Kazumi. “*Minsinto seiken no jinken gaiko* (“Human Rights Diplomacy” of the Democratic Progressive Party Administration)” in NIHON TAIWAN GAKKAIHOU, no.9, May, 2007, pp.131-pp.153.
- Suzuki, Ken. *Taiwan douseikon bou no tanjo*(The Birth of Taiwan's Same-Sex Marriage Law): Nihon Hyoron Sha,2022.
- Wong, Joseph. “Deeping Democracy in Taiwan” in Pacific Affairs, vol.76, no.2, April, 2003,pp.235-pp.256.
- Yu, Mei-nu. “*Taiwan niokeru konin byodoka heno michi* (Road to Marriage Equality in Taiwan)” in NIHON TAIWAN GAKKAIHOU, no.5, July, 2019, pp.



HAIKU DOS IMIGRANTES: COMPARAÇÃO COM OS HAICAIS DOS POETAS AMAZÔNIDAS

Ken Nishikido (UFAM)

Introdução

Os haicais produzidos no Amazonas causam inquietações e debates devido a uma formatação nova. Primeiro ponto, por ser uma das obrigações do haikai a inclusão dos termos relativos às estações do ano, ou seja, o *keigô*. Nesse cenário, Amazônia se caracteriza pela diversidade natural e apresenta termos regionais peculiares que identificam as sazonalidades. Segundo ponto, a imigração japonesa, ancorada no Amazonas a partir de 1930, propiciou que os imigrantes, ao longo da vida, inserissem a natureza amazônica no repertório criativo do poema haikai destacando a força do lugar em seu aspecto linguístico, cultural, climático e alimentar. O terceiro e último ponto a ser destacado, é o número significativo de haicaístas no Amazonas, inclusive com prêmios laureados no Japão. Portanto é salutar trazer o haikai para o protagonismo do discurso literário no Amazonas, sendo aqui, um dos principais polos criativos do poema tradicional japonesa.

No haikai amazonense, apesar dos ambientes culturais e naturezas contempladas serem bem diferentes em relação ao Japão, é possível constatar similaridades com os haicais japoneses quando comparados à escritura dos haicaístas amazonenses. Assim sendo, a proposta deste artigo é de estabelecer a aproximação das vertentes existentes, principalmente no que se refere à barreira linguística. Assim a tradução para o português é o primeiro caminho, sendo uma tarefa árdua, pois traduzir termos poéticos, eivados de imagens metafóricas do contexto em que se insere, é se posicionar no lugar do autor como autor. Além de ter que manter a métrica que é a característica principal do haikai, constituída de três versos com 5, 7 e 5 sílabas e a presença de *keigô* nos haicais produzidos em língua japonesa no Amazonas é outra dificuldade no transladar da palavra. Contudo é um caminho que possibilita a aproximação entre os grupos de haicaístas no Amazonas, tanto de língua japonesa bem como de língua portuguesa.



Tradução de haikai

A tradução é uma atividade indispensável quando se pretende estabelecer o contato entre diferentes culturas, conseqüentemente de linguagens. Nesse sentido, pensar o haikai em outra língua pressupõe trazer o debate à baila em relação à tradução que melhor acolhe a estética, métrica ou a imagem que cada haikai produz. O trabalho de tradução é bem mais complexa do que se pode imaginar, principalmente, quando se trata de tradução literária. No caso particular desse artigo, ao trazer os haicais escritos em língua japonesa, para traduzir para a língua portuguesa, passa a ser um ofício que requer a transmutação na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, realizando assim uma interpretação intersemiótica. Portanto, o tradutor-autor precisa ter a consciência de que nem tudo será traduzível de forma integral e perfeita. Por isso a tradução também é a arte do manejo.

Embora seja tarefa difícil, a seguir relaciona-se alguns exemplos de tradução de haicais dos renomados haicaístas japoneses, os quais são possíveis de encontrar com frequência, em diferentes obras traduzidas com recursos estilísticos diferentes, porém com sentidos semelhantes, conforme exemplos a seguir:

*Furuike ya
kawazu tobikomu
mizu no Oto*

O haikai acima mencionado de Matsuo Bashô, é considerado como um dos haicais mais conhecidos, por conseguinte traduzido por vários poetas.

Água resmungona
No tanque limoso
O pulo da rã

Terceto destacado é a tradução do haikai efetuado pelo poeta amazonense Luiz Bacellar, em *Satori* [2002], em que denota uma imagem eterna de um tanque limoso dentro de um ambiente místico de total silêncio. E, de repente um pulo de uma rã na água quebra este silêncio, mas no instante seguinte volta reinar o silêncio total. Na obra, “O livro dos HAI-KAIS”, da Aliança Cultural Brasil-Japão, o mesmo haikai é traduzido com outras palavras exalando o mesmo sentido.

Sobre o tanque morto
um ruído de rã
submergindo

Ainda, constata-se na obra “Haikai: Antologia e história”, que o mesmo haikai é traduzido com outras palavras, buscando um sentido próximo ao original.

O velho tanque -
Uma rã mergulha,
Barulho de água

No que se refere às traduções do termo *furuike* do haikai mencionado, em língua portuguesa, em que o termo *furu* é o prefixo significando *velho* e *ike* é a lagoa artificial, ou seja, construído pelo homem, por isso vale a tradução também como “tanque” ao invés de “lagoa” em português. Cabe destacar também que o *kigô*, é a rã e se refere à primavera no Japão. As diversas versões de traduções apresentadas pelos poetas e haicaístas brasileiros permite perceber a verdadeira beleza existente nas coisas simples, e que não é necessário o uso de belas palavras para compor um haikai cativante.

Nessa vertente, apresenta-se alguns exemplos de haicais compostos pelos haicaístas imigrantes japoneses no Amazonas. No haikai a seguir mencionado, cujo autor, Shirayanagi Toshio, destaca a situação crítica frequentemente enfrentada pelos jaticultores na região amazônica.

Sukôru ya
kawakishi jûto
nurashi saru

Cuja tradução para a língua portuguesa efetuado pelo Ken Nishikido conforme a seguir:

Chuva passageira
Só veio molhar a juta
Que seca já estava

Também, no haikai a seguir a poetisa Hattori Tane, contempla a gotícula que cai da ponta da folha de palmeira e registra o momento de chegada do período chuvoso na Amazônia.

Yashi no ha no
otishi shizuku ya
hatsu shigure

Cuja tradução para a língua portuguesa efetuado pelo Ken Nishikido conforme a seguir:

A gota que cai
da folha da palmeira
anúncio de inverno

O *kigô* é o *hatsu shigure*, que indica o início do período chuvoso na Amazônia.

Já o haikai composto pelo poeta Higashi Hiroyuki onde revela momento festivo do Boi Bumbá em Parintins, município do Amazonas.

Boi bunba
Parintins no
machi hibike

Cuja tradução para a língua portuguesa efetuado pelo Ken Nishikido conforme a seguir:

Festa de boi-bumbá
que vibre toda a cidade
de Parintins

Nessa perspectiva, o haikai de Higashi Hiroyuki destacar a importância da relação existente entre o povo do Amazonas com a tradicional festa de Boi-Bumbá.

Enfatizando a inigualável paisagem amazônica, o haikai de Nishikido Rihei decanta o panorama contemplando as nuvens flutuantes no céu refletindo em majestoso rio que se

estende na imensa selva amazônica. O *kigô* é o *natsu no kumo* [nuvem de verão], que se refere à estação de verão.

Hateshinaki
taiga to genrin
natsu no kumo

Cuja tradução para a língua portuguesa efetuado pelo Ken Nishikido conforme a seguir:

Flutuam sobre
a imensa selva e rio
nuvens de verão

Portanto, a criatividade e olhar atento aos acontecimentos que permeiam a Amazônia são pontos que se unem na criação dos haicais em língua japonesa na região. Cabe ao tradutor a aproximação desse contexto criativo no momento do transladar. Assim apresenta-se um panorama breve e diacrônico do haikai cristalizado por Matsuo Bashô e apresenta alguns haicais produzidos em japonês por imigrantes e nikkeis no Amazonas. Assim, a confluência das produções haicaístas em ambas as línguas em solo amazonense inicia o entrelaçamento.

Haikai no Brasil

No Brasil, considera-se a chegada efetiva do haikai por meio de duas vertentes: uma com a imigração japonesa, que chegou em 18 de junho de 1908, no porto de Santos, tendo o haicaísta Uetsuka Hyôkotsu entre os tripulantes; a outra vertente considera a tradução do haikai francês por Afrânio Peixoto, em 1919, publicado no prefácio no livro *Trovas Populares Brasileiras*.

Em terras brasileiras, diversos haicaístas se destacaram ao longo da história de imigração japonesa no Brasil. Contudo, o objetivo principal deste artigo, é pesquisar os haicaístas e suas produções no Amazonas. Porém os que fizeram fartas contribuições na difusão do haikai entre os haicaístas e tiveram destaques podem ser citados: Uetsuka Hyôkotsu, Sato Nenpuku e Masuda Goga entre os haicaístas imigrantes. E os haicaístas

brasileiros que muito influenciaram para que o haikai chegasse até ao Amazonas podem ser: Afrânio Peixoto, Guilherme de Almeida, Oldegar Vieira, Jorge Fonseca Junior etc.

Haikai chega ao Amazonas

Diversos poetas de variadas regiões brasileiras se encantaram e produziram o haikai. No Amazonas também não foi diferente. Além da forte influência da imigração japonesa na região norte, há singular admiração dos amazonenses pela cultura japonesa que, por sua vez, transformam-na em escritura poética.

Os haicais produzidos pelos membros de *Manaus Kukai* [Grêmio de Haiku] da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental, em língua japonesa, seguem rigorosamente os critérios japoneses, tais como o uso obrigatório de *keigô*. Assim o haikai permanece vivo nas mãos de poetas ativos que continuam a peregrinação poética iniciada por Luiz Bacellar, Aníbal Beça, Roberto Evangelista, Anísio Melo, Jorge Tufic, João Félix, Rosa Clement, Zemaria Pinto, Cacio Ferreira e outros haicaístas brasileiros escreveram haicais e também pelos haicaístas nipônicos [imigrantes japoneses e seus descendentes] radicados no Amazonas. No entanto, ainda não houve uma integração entre o haikai escrito em língua japonesa e o poema escrito em língua portuguesa em solo amazonense.

O início do haikai no Amazonas ocorreu, assim como aconteceu no Brasil, por duas vertentes: por meio da imigração japonesa com a sua chegada e através de haicaístas brasileiros consagrados, tais como Afrânio Peixoto e Guilherme de Almeida, que influenciaram os poetas amazonenses. Como exemplo, na atualidade, o poeta Zemaria Pinto mantém contato frequente com membro do Grêmio Ipê de haikai Edson Kenji Iura. A natureza amazonense se destaca em temáticas e fenômenos típicos, que excita a inspiração do poeta, haja vista os haicais produzidos pelos haicaístas imigrantes japoneses no Amazonas conquistaram prêmios internacionais. Tem-se, como exemplo, o haikai da poetisa Hattori Tane, a seguir:

Amazon ni
kyuju nisai no
hatsu kagami

Cuja tradução para a língua portuguesa pelo Ken Nishikido conforme a seguir:

No Amazonas
Imagem do Ano Novo
dos noventa e dois anos

O haikai mencionado, da poetisa Hattori Tane, imigrante que chegou ao Brasil em 1954 e que sobreviveu às dificuldades, climáticas, linguísticas, alimentares, doenças tropicais, sobretudo, a dificuldade financeira. Porém, ao completar 92 anos, cercados de filhos e netos, e contemplando a sua imagem no espelho, apesar de tudo que vivenciou, agradece a Deus pelo momento de rara felicidade.

A poetisa Yamaguchi Toshiko, no haikai a seguir, não contempla o panorama Amazônico, porém compartilha a tristeza de uma imigrante que juntos partiram do Japão com destino ao Amazonas, mas alguns não conseguiram chegar à terra prometida. A poetisa, em 2004, foi laureada com a premiação da NHK [Emissora de TV do Japão]. Escreveu o melhor haikai fora do Japão deste ano:

Hoshi zukiyo
umi ni houmuru
iminsen

Cuja tradução para a língua portuguesa efetuado pelo Ken Nishikido conforme a seguir:

A nau imigrante
no luar de céu estrelado
faz o sepultamento

Dessa forma, os haicais de Hattori Tane e Yamaguchi Toshiko enfatizam a confluência de imagens entre o Japão e o Brasil, no contexto de imigração, tendo como destaque a viagem e a terra amazônica.

Nesse caminho, o despertar em relação à produção haicaísta no Amazonas pode se dizer que aconteceu com o lançamento do livro *O crisântemo de cem pétalas*, de Luiz Bacellar em parceria com Roberto Evangelista. É a única obra de haikai no Amazonas, até então, traduzida para a língua japonesa, na ocasião do *XI Congresso Internacional de Estudos japoneses no Brasil/ XXIV Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa*, realizada pela Universidade Federal do Amazonas, em 21 a 23 de setembro de 2016. Uma das congressistas, a Professora Dra. Rei Kufukihara, adquiriu a cópia da obra e efetuou a tradução para a língua japonesa e para a língua inglesa, em 2018, por meio do

artigo *Burajiru - Amazon ni okeru haiku to haikai, soshite haikaishū* “Hyakumai no hanabira no kiku” ni tsuite – *bon’yaku; mobō; orijinarichii*.

Luiz Bacellar

Luiz Franco de Sá Bacellar [1928-2012], em 1985, em parceria com Roberto Evangelista, lançou o livro de haikai *O crisântemo de cem pétalas*. E em 1999, o novo livro de haiku, *Satori*, vem à baila. Constrói profundos vínculos com a essência da gênese do haikai, sobretudo, seguindo a tessitura filosófica desta arte poética japonesa, adaptando-a às condições singulares e às situações tipicamente amazônicas, como constatado no haikai a seguir:

Na laranja e na couve
picada – as cores brasileiras
da feijoadada

Bacellar, portanto, aproxima-se de Matsuo Bashō ao dar ao haikai amazonense elementos que se aliam ao Zen Budismo. Contudo, destaca a força do homem e da paisagem amazônicas como vozes que circulam o poema haikai.

Aníbal Beça

Aníbal Augusto Ferro de Madureira Beça Neto [1946-2009], participou da produção e divulgação do haikai por influência de Luiz Bacellar. É autor da obra poética *Filhos da Várzea* (1984), que contém, alguns haicais e *Folhas da Selva* [2006], obra dedicada somente ao haikai.

Flauta na floresta
o vento sopra nos furos
do bambu brocado

O haikai que destaca a *flauta na floresta*, segundo o haicaísta Zemaria Pinto, no prefácio do livro *Folhas da Selva*, “O vento e a floresta representam a condição geral, espacial do poema, o sempre. A música provocada nos furos do bambu – a flauta – é o efêmero, a experiência única, o agora que não se repetirá jamais” [Beça, 2006, p. 14].

Roberto Evangelista

Roberto Evangelista [1946-2019] nasceu em Cruzeiro do Sul/Acre, mas com 6 meses aportou-se no Amazonas. Em 1985, lançou com Bacellar *O Crisântemo de cem pétalas*,

que exala uma exuberância poética desmedida, abarcando as paisagens amazonenses. Também publicou livro de haikai *Mínimas orações* [2012] e *Sementes germinadas* [2019], livro escrito em vida, mas lançado após a sua morte, em parceria com Márcio Catunda.

Dada a segunda
demão de azul, o sol
conclui a pintura

Evangelista, no haikai mencionado, utilizando-se da habilidade de artista plástico, tece para o haikai a habilidade de “pintar com as palavras”, entrelaçando a pintura, palavra e paisagem amazônica. A tinta se espalha na imagem condensada e a caneta faz a junção de signos, constituindo-se como haikai.

Jorge Tufic

Jorge Tufic [1930-2018] foi agraciado com o diploma *O poeta do ano*, em 1976, prêmio concedido pelo Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Amazonas, em reconhecimento à sua vasta e intensa atividade literária. Pertenceu à equipe do Clube da Madrugada. É autor do livro de haikai *Sinos de papel* [1998].

Pitanga madura
no galho penso de orvalho
uma gota se pendura.

No haikai acima destacado, o poeta Tufic, com sua habilidade utiliza da forma estabelecida pelo Guilherme de Almeida, no que se refere à aplicação de rimas.

Anísio Melo

Anísio Thaumaturgo Soriano Mello (1927-2010). Artista polivalente: escultor, pintor, inventor, músico, poeta, arquiteto, heraldista, filatelista, numismata, empresário, jornalista, educador, estudioso de língua tupi” [MELLO, 2002, p. 9]. O haikai a seguir foi retirado da obra *Kaleidoscópio* [2002].

Saudade e lembrança
duas emoções que unem
na velha cidade

O autor do haikai mencionado, natural da cidade de Itacoatiara, cidade também conhecida como “Velha Serpa”, escreveu o haikai invocando um sentimento misto de saudade do tempo em que viveu a juventude.

João Felix

João Félix Toledo Pires de Carvalho [1945] conhece com profundidade a Filosofia Oriental, especialmente o Taoísmo e Zen-Budismo, assim como Luiz Bacellar. É autor do livro de poesia e haikai *Urubunáinas: cantigas do Rio Urubu* [2016].

O vento ouvia
devaneios sazonais
leques de palmeira

Neste haikai, o poeta João Félix apresenta um panorama tipicamente amazônico, onde se faz de fenômenos naturais como personagem protagonista de forma metafórica. Assim como Anísio Mello suaviza as palavras, João Felix tece na poesia uma sonoridade que se aproxima dos cantos das ninfas.

Zemaria Pinto

José Maria Pinto de Figueiredo [1957] é um profícuo escritor e crítico literário. É autor das obras haicaístas *Corpoenigma* [1994] e *Dabacuri* [2004].

Caminho de terra -
o mato à margem exala
perfumes silvestres

No haikai apresentado, destaca a natureza amazônica como um perfume quase intocável, exibindo através da coloquialidade da região elementos que unem à terra e a mata como um encontro de entidades vivas. Caminho de terra representa a condição geral, ou seja, o “sempre”; e perfumes silvestres o “efêmero”.

Rosa Clement

Rosa de Nazaré Silva Clement [1954] é uma das mais destacadas escritoras de sua geração. Estudiosa da flora Amazônica, é uma das fundadoras do Grêmio de Haikai Sumaúma. Nos seus haicais é possível ler as encantarias, a floresta e os seres vivos que povoam a região Amazônica.

Sol no lombo
do boto cor-de-rosa
Rio Negro clareia

Por meio do haikai acima mencionado, apresenta um momento de rara beleza da Amazônia, em que um ser mítico, o boto cor-de-rosa, oferece contrastando o reflexo do raio de sol que incide em seu lombo com a água escura do Rio Negro.

Cacio Ferreira

Cacio José Ferreira [1976] é professor da Universidade de Brasília [UnB] e doutor em Literatura. Enveredou pela poesia haicaísta após longo estudo das obras de Matsuo Bashô e Masaoka Shiki. Publicou, em 2020, a obra *Inocente céu de cinzas – reflexos de haikai*. A criação de sua escritura perpassa pela singeleza e liberdade criativa.

A poesia produzida por Ferreira, entrelaça o Japão e o Brasil, criando imagens contemporâneas que enfatizam o cotidiano da vida. Contudo, busca aproximar-se da poesia japonesa e sua construção poética. Temas discutidos por diversos grupos sociais, o sincretismo de paisagens, aproximação da oralidade, sem uma métrica regulatória, surgem nos poemets como imagens cristalizados de um mundo possível.

O pincel cata a palavra
A mente rabisca a imagem
Haikai quer nascer

No haikai apresentado acima, Cacio Ferreira, une o fazer poético com as imagens captadas da natureza Amazônica. É um sincretismo construído nas palavras a partir da força imagética captada pelo percorrer na floresta amazônica, rios, e parte do Japão.

Haicaístas imigrantes japoneses no Amazonas

Diversos nomes que se destacaram ao longo da história da imigração japonesa no Amazonas, antes mesmo da criação do Grêmio de Haiku, da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental, em 1984. Há registro dos haicaístas imigrantes do Amazonas que participavam da oficina de haikai de São Paulo, via correspondência. No entanto, para questão de seleção e destaque nesse artigo, foi limitada em apresentar haicaístas que tenha

publicado obras ou que tenha obtido destaque. Nesse sentido, cinco nomes iniciarão como destaques: Yamaguchi Toshiko, Toguchi Hisako, Hattori Tane, Higashi Hiroyuki e Shirayanagi Toshio.

Yamaguchi Toshiko

Yamaguchi Toshiko [1914-2005], da Província de Fukui do Japão, quando imigrou para o Amazonas, residiu vários lugares do interior do Baixo Amazonas. Em 1983, fixa a sua nova residência em Manaus/AM e, em 1986, ingressa no *Manaus Kukai* da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental. Compôs haicais tais como:

Saikô no
ajiwa tukuman
yashi no shin

Cuja tradução para a língua portuguesa pelo Ken Nishikido conforme a seguir:

No palmito da
tucumã que se encontra
o melhor sabor

Haicai acima mencionado destaca o palmito de tucumã como melhor sabor. Atitude típica de uma dona de casa na procura de alternativa culinária na tentativa de encontrar um ingrediente similar para preparo de prato da culinária do Japão.

Toguchi Hisako

Natural da Província de Miyazaki no Japão, Toguchi Hisako [1934] imigrou para a colônia de Monte Alegre no Estado do Pará, em 12 de julho de 1954. Vinculou-se no *Manaus Kukai* da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental – NIPPAKU em 1986 até 2017.

Amazon no
shima kieusete
uiki fukashi

Cuja tradução para a língua portuguesa pelo Ken Nishikido conforme a seguir:

Na Amazônia
a ilha desaparece
com a enchente

A poetisa Toguchi Hisako, como uma imigrante, contempla uma situação típica da região Amazônica, que é a mudança total de panorama em virtude da enchente.

Hattori Tane

Hattori Tane [1928-2012] nasceu em Província de Kumamoto do Japão, imigrou-se em 1954 para Rondônia e, posteriormente, mudou-se para Manaus, participou do *Manaus Kukai* da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental desde sua fundação, em 1984. Foi uma das haicaístas imigrantes de maior destaque no Amazonas.

Amazon no
mitsurin terasu
hatsu hi no de

Cuja tradução para a língua portuguesa pelo Ken Nishikido conforme a seguir:

Raiar de alvorecida
no Ano Novo da Amazônia
reflete a selva

A poetisa Hattori Tane, consegue desenhar em palavras um alvorecer do sol na selva Amazônica que reflete o seu raiar, decanta a sua beleza inigualável, exalando um espaço dimensional bem diferente do Japão.

Higashi Hiroyuki

Higashi Hiroyuki [1942-2021] nasceu em Província de Ishikawa no Japão, em 1958. Imigrou-se para Colônia Efigênio de Sales, no Amazonas, aos 16 anos, e, posteriormente, mudou-se para Manaus, participou do *Manaus Kukai* da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental desde sua fundação, em 1984.

Tsuki akari
tayorini taiga
wataru fune

Cuja tradução para a língua portuguesa pelo Ken Nishikido conforme a seguir:

Na claridade do luar
navegam os barcos
pelo rio-mar

O haikai mencionado permite inferir que o poeta contempla um panorama comum na navegação nos rios da bacia Amazônica, onde os barcos se movimentam à noite somente com a claridade da lua.

Shirayanagi Toshio

Shirayanagi Toshio [1910-1994] nasceu em Província de Shizuoka no Japão, imigrou-se, em 1930, para o município de Maués na primeira leva de imigração japonesa no estado do Amazonas. Trabalhou na lavoura, no cultivo de juta e no comércio local. Posteriormente, mudou-se para Manaus e participou do *Manaus Kukai* da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental de 1984 a 1994.

Yukashita ni
wani kite sawagu
zôsui ki

Cuja tradução para a língua portuguesa pelo Ken Nishikido conforme a seguir:

Sob palafita
agitam os jacarés
- época de cheia

O poema em destaque, transformou-se em título do artigo da pesquisadora de haikai no Japão e do Amazonas publicado em 2022 [Dra. Rei Kufukihara – Reitora da Universidade de Aichi na época] pela descrição inusitada e inimaginável para o cotidiano japonês. Porém, para o poeta, que viveu e conviveu como um dos pioneiros da imigração japonesa no Amazonas, esta situação delineada em palavras funciona apenas como um relato natural da vida Amazônica.

Análise comparativa de haicais [poetas *nikkei* e poetas amazonenses]

De um lado escrito em língua japonesa, que segue rigorosamente a regra estabelecida pelo haikai japonês, do outro, apesar de muitos não seguirem este estilo do Japão, por meio da pesquisa em materiais bibliográficos, foram encontrados alguns haicais tanto dos poetas amazonenses bem como haicaístas imigrantes, que se convergiram em sua semântica e imagética. Por meio da tradução a seguir, foram efetuadas algumas comparações.

Casas submersas,
criação sobre a maromba
tempo de esperar

O haikai acima mencionado foi escrito por Zemaria Pinto, em 2004. Onde destaca o panorama típico do período de enchente da região amazônica, em que os gados aguardam confinados na maromba a chegada da vazante para retornar a viver na pastagem. É o tempo de esperar.

Já o haikai composto pela poetisa Yamaguchi Toshiko, em 1987. Da mesma forma que o Zemaria Pinto, evidencia o panorama típico do período de chuvoso da região amazônica, usando outras palavras, sob o ponto de vista do criador dos animais.

Maromba no
kusamatsu ushi ni
ukifukashi

Cuja tradução para a língua portuguesa pelo Ken Nishikido conforme a seguir:

O longo inverno,
gados na maromba esperam
- por verde pastagem

O haikai em a seguir foi escrito por Zemaria Pinto, em 2004. Nele, é evidenciado o panorama típico do período chuvoso da região amazônica, em que ecoa trovões antes da tempestade.

Fim de tarde,
trovões ecoam ao longe
- prenúncio de temporal

Fazendo a comparação com o haikai da poetisa Toguchi Hisako composto em 2009, que conviveu por longo tempo na atividade de trabalho rural, evidencia também o estrondo do trovão que ecoa na selva anunciando a chuva torrencial. O *keigô*, neste caso, é o termo *inazuma* (trovão), referindo-se ao período chuvoso [inverno na Amazônia].

Inazuma no
jukai no hate ni
tsuki sasari

Cuja tradução do haikai acima pelo Ken Nishikido conforme a seguir:

O trovão cai
na floresta a distante
prenúncio de chuva

São, portanto dois haicais, uma em língua portuguesa, composto pelo poeta brasileiro, e outro composto pela poetisa imigrante, porém através da tradução é possível constatar a perfeita similaridade de sentimento e pensamento dos dois poetas, ou seja, como destaca o Zemaria Pinto “o prenúncio de temporal”.

Já no haikai a seguir, composto também pelo poeta Zemaria Pinto, evidencia o ânimo e a vitalidade da festa de Boi-Bumbá de Parintins, realizada no mês de junho, em que divide não só a cidade, mas também todo o Amazonas, sendo a maior festa folclórica do Amazonas.

Cidade dividida:
boi pra cá, boi pra lá
- junho em Parintins

Nesse mesmo caminho, haikai a seguir, composto pelo haicaísta Higashi Hiroyuki, em 2019, também enfatizando a importância da festa de Boi-Bumbá em Parintins,

funcionando como a grande motivação dos povos amazônicos. O *keigô* é o termo *ushi matsuiri* [festa de boi] que refere ao verão.

Amazon no
tami no ikigai
ushi matsuiri

Cuja tradução para a língua portuguesa pelo Ken Nishikido conforme a seguir:

Festa de boi-bumbá
que motiva a vida
dos amazônidas

Eis a comparação de dois haicais, um na concepção de um amazônida, apresentado pelo poeta Zemaria Pinto, e outro na visão de um imigrante, apresentado pelo haicaísta Higashi Hiroyuki. Em ambos, a importância da festa e alegria dos amazônidas são enfatizadas. Nesta perspectiva, o haikai a seguir, composto pelo poeta Cacio Ferreira, apresenta a beleza singular da flor de Vitória Régia, tendo como panorama espacial o igarapé do Amazonas.

Perene branca flor
Aurora verde manto
Régia no igarapé

Na mesma vertente, o haikai a seguir, composto pela haicaísta Toguchi Hisako, em 1996, destaca a flor de Vitória Régia e a sua beleza esbanjada sem que ninguém a contemplasse, nos confins do igapó. O *keigô* é o termo *igapô* [igapó], referindo-se ao verão.

Igapô no
oku no numati ni
hasu no hana

Cuja tradução para a língua portuguesa pelo Ken Nishikido conforme a seguir:

Flor de régia
realça sua beleza no
confins do igapó

Os haicais de Cacio Ferreira e Toguchi Hisako tematizam a flor de Vitória Régia, interpretados de dois diferentes ângulos, um na concepção de amazônida, outro com a visão de imigrante. Contudo, ambos admiram a beleza singular da flor que pousa sobre a água.

Seguindo o tom comparativo, haikai a seguir, composto pelo poeta João Felix, exhibe a beleza singular da flor de orquídea que realiza a simbiose em troca da beleza com uma vigorosa árvore da selva Amazônica.

Caule ereto
orquídea entrelaça
fixo abraço

O haicaísta Higashi Hiroyuki, em 2019, também exibiu em suas palavras a tonalidade eximia da flor de orquídea, nos confins da selva. O *kigô* é o termo *ran no hana* [flor de orquídea], referindo-se a primavera.

Mitsurin ni
sei kan kan to
ran no hana

Cuja tradução para a língua portuguesa pelo Ken Nishikido conforme a seguir:

Flor de orquídea
exibe a sua beleza
na tranquila selva

Ao vislumbrar a comparação dos dois haicais mencionados, envolvendo a flor de orquídea, construídos sob óticas distintas, é possível perceber uma similaridade na semântica que compõe os esses haicais. Ambos admiram a beleza singular da orquídea que floresce nos confins amazônicos. Um fato interessante é que, enquanto que o poeta amazonense é admirador e profundo pesquisador da filosofia oriental, e o imigrante era monge budista.

Em outro momento, o haikai a seguir, composto pelo poeta Luiz Bacellar, canta o fenômeno típico visto nos rios da região Amazônica, que é a piracema, o salto do peixe na

cascata, subindo o rio, abraça o raio solar, oferecendo brilho de lâmina de prata, conforme a seguir:

Brilho do salto
do peixe na cascata
lâmina de prata

Na mesma vertente, o haikai a seguir, composto pela haicaísta Yamaguchi Toshiko, em 1998, revela a encantaria do saltar dos cardumes em piracema no remanso do rio, o *keigô* neste haikai é a piracema, referente ao verão.

Remanso o
hane tobi noboru
piracema

Cuja tradução para a língua portuguesa pelo Ken Nishikido conforme a seguir:

Em piracema
no remanso do rio
saltam os peixes

O assunto dos haicais em tom comparativo envolve o fenômeno da piracema. A diferença de olhar pauta no lugar. Um vislumbra a cascata, e outro o remanso.

Aníbal Beça, no haikai a seguir, evidencia, de forma metafórica, a beleza do fenômeno sazonal típica no período da enchente nos rios da região amazônica, que ficam cobertos por plantas aquáticas.

Tapete nas águas -
canarana sobre o rio
de verde tecido

Já o haikai a seguir, composto pela haicaísta Toguchi Hisako, em 1957, descreve a vitalidade das plantas aquáticas que cobrem o rio. O *keigô* neste caso é o *uki* [período chuvoso], referindo-se ao inverno da região Amazônica.

Varuzea wa
ukikusa oute
uki fukasi

Cuja tradução para a língua portuguesa pelo Ken Nishikido conforme a seguir:

Várzea no inverno
Crescem as plantas aquáticas
cobrindo o rio

Na comparação dos dois haicais, a temática plantas aquáticas se entrelaçam. Aníbal Beça relata a beleza das plantas aquáticas [canarana], enquanto que a haicaísta Toguchi Hisako, aponta a vitalidade delas.

Em outro momento, o poeta Aníbal Beça, contempla a orquídea no tranquilo igapó que conserva a sua inigualável beleza sem que houvesse nenhuma interferência humana.

No calmo igapó
é possível ver de perto -
orquídea amarela

No mesmo contexto a haicaísta Yamaguchi Toshiko, destaca a presença da orquídea como uma importante referência natural para indicar o caminho no complexo canal do igapó. O *kigo* é o termo *ran no hana* (flor de orquídea), referindo-se à primavera.

Igapô no
suiro no mejirushi
ran no hana

Cuja tradução para a língua portuguesa pelo Ken Nishikido conforme a seguir:

Flor de orquídea
indica o caminho no
canal do igapó

Na comparação dos dois haicais, que apresenta a importante função da orquídea de embelezar o seu habitat natural, também serve de referência e indicador do caminho aos ribeirinhos.

Portanto, ainda que não houvesse contatos entre esses haicaístas, porém em diversos momentos é possível encontrar similaridade temática nos haicais escritos em ambas as línguas. Talvez, a principal razão seja a singularidade de paisagem da região. Portanto foi possível notar entrelaçamentos dos poemas de autores brasileiros e imigrantes. Resplandece assim, no Amazonas, um polo considerável da produção haicaísta em terras amazônicas.

Considerações finais

Os imigrantes japoneses, que chegaram a partir de 1930 no Amazonas, muitos conheciam a poética do haikai e, produziram durante a permanência em solo brasileiro, criando uma espécie fio condutor, sem fragmentos, do haikai tradicional ao haikai brasileiro. Pode-se inferir, ainda que não tenha uma aproximação em termos linguísticos, há uma aproximação visual que produz em mesma escala, eliminando semanticamente as diferenças que existem na escrita ao focar as regras tradicionais ou não. Novamente, é possível reforçar através da análise comparativa efetuada, embora por meio da tradução, a convergência das ideias e interpretações imagéticas entre os haicaístas amazônicos e haicaístas nipônicos no que se refere a panorama Amazônico.

A produção do haikai chega a ser cultuada definitivamente ao Amazonas em 1985, quando aconteceu o sucesso significativo após o lançamento da obra de Luiz Bacellar e Roberto Evangelista no universo poético amazonense, de *O crisântemo de cem pétalas*, inclusive trata-se do único livro de haikai, de autores genuinamente do Amazonas, traduzidos para a língua japonesa, em 2018. Assim em terras do Amazonas foi adaptado, adquirindo outras formas e regras estabelecidas e não menos encantadoras permaneceram, e em ambas, as essências dos sentidos estão concentradas de modo a sensibilizar e encantar os seus apreciadores bem como os seus poetas.

Referências

- ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL** - NIPPAKU, Kushu Manaus, Nº 9, 1993.
- ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL** - NIPPAKU, Kushu Manaus, Nº 15, 2000.
- ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL** - NIPPAKU, Kushu Manaus, Nº 16, 2001.
- ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL** - NIPPAKU, Kushu Manaus, Nº 19, 2004.
- ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL** - NIPPAKU, Kushu Manaus, Nº 26, 2011.
- ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL** - NIPPAKU, Kushu Manaus, Nº 31, 2016.
- ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL** - NIPPAKU, Kushu Manaus, Nº 33, 2018.
- ASSOCIAÇÃO NIPO-BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL** - NIPPAKU, Kushu Manaus, Nº 34, 2019.
- BACELLAR, Luiz; EVANGELISTA, Roberto. **O crisântemo de cem pétalas**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1985.
- BACELLAR, Luiz. **Satori**. Manaus: Editora Travessia, 2002.
- BEÇA, Aníbal. **Folhas da Selva**. Manaus: Editora Valer, 2006.
- CLEMENT, Rosa. **Reflexões do caminho - Haicais**. Manaus: Editora Valer, 2019.
- DOI, Elza; FRANCHETTI, Paulo. **Haikai: antologia e história**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.
- EVANGELISTA, Roberto. **Mínimas orações**. Manaus: Editora Valer, 2012.
- FÉLIX, João. **Caminho do haikai**. Manaus: Edição do autor, 1986.
- FERREIRA, Cacio. **Inocente céu de cinzas: reflexos de haicais**. Manaus: Editora Valer, 2020.
- FERREIRA, Cacio José; OLIVEIRA, Rita Barbosa (orgs). **Casulos de imagens: a poesia japonesa no Amazonas**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.
- FERREIRA, Cacio José. Macacos não de Nikko: haicais contestadores em *Borboletas de fogo*, de Luiz Bacellar. In: LEÃO, Allison; VIEIRA, Mariana. **Suíte crítica: estudos sobre a poesia de Luiz Bacellar**. Rio Branco: Nepan Editora, 2021.
- KUFUKIHARA, Rei; CORDARO, Madalena Hashimoto; SUENAGA, Eunice. Burajiru - **Amazon ni okeru haiku to haikai, soshite haikaishū “Hyakumai no hanabira no kiku” ni tsuite – hon’yaku; mohō; orijinarichii**. Japão, 2018.
- KUFUKIHARA, Rei. **Yukashita ni wanikite sawagu zôsui ki, - Burajiru Amazon chiho no kushu o yomu** -. Japão, 2022.
- MASUDA, Goga. **O Haikai no Brasil**. São Paulo: Editora Oriente, 1988.

- MELLO, Anísio. **Kaleidoscópio: haikai**. Manaus: Editora Valer, 2002.
- PINTO, Zemaria. **Dabacuri**. Manaus: Editora Uirapuru, 2004.
- TOGUCHI, Hisako. **Amazon ni iku**. São Paulo: Editora Topan Press, 2005.
- TOGUCHI, Hisako. *Amazon ni iku 2*. São Paulo: Editora Gráfica Paulos, 2010.
- TUFIC, Jorge. **Sinos de papel: haikais**. Fortaleza: Marco Antonio Rosa, 1998.
- YAMAGUCHI, Toshiko. **Amazonia**. Tokyo. Editora Naganae, 1992.



EXPERIÊNCIA DE LEITURA CÊNICA DE UMA PEÇA DA OBRA 'PEÇAS DE NÔ MODERNO' DE YUKIO MISHIMA COMO POSSIBILIDADE DE APROPRIAÇÃO DE ELEMENTOS DA LÍNGUA E DA LITERATURA JAPONESA

Lucas de Almeida Costa dos Santos (UnB)

Kimiko Uchigasaki Pinheiro (UnB)

Introdução

Este artigo foi desenvolvido no Programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília (ProIC). Neste estudo, temos como objetivo refletir sobre a possibilidade do uso da leitura cênica como uma ferramenta no processo de apropriação da língua japonesa e de elementos sócio-histórico e sociais presentes na peça *Sotoba Komachi* 卒塔婆小町 (1952), de Yukio Mishima 三島由紀夫 (1925-1970). Discutimos o viés dialógico bakhtiniano a fim de compreendermos como o processo de apropriação da língua japonesa como língua estrangeira se relaciona com a leitura cênica da peça no original para a aprendizagem dessa língua.

O estudo está vinculado com o curso de extensão: *Leitura cênica da peça: Sotoba komachi - A centésima noite - de Yukio Mishima*. Optamos pela metodologia de pesquisa, pesquisa-ação, pois o pesquisador foi integrado e envolvido em todo o processo feito no coletivo. Fizemos a seguinte pergunta de pesquisa para o desenvolvimento do estudo: Como que a leitura cênica pode gerar a transformação na reflexão de um indivíduo por meio de reflexões de outrem dentro do contexto de sala de aula?

Dessa forma, tentaremos responder o questionamento anterior associando a leitura dramatúrgica com a perspectiva dialógica de Mikhail Bakhtin (1998) para refletir sobre a influência do *eu* em inter-relação com *outrem* e a relacionaremos com as ideias de ato teatral como forma de ação e transformação estudado por Augusto Boal (1975). Em seguida, apresentaremos um resumo da peça *Sotoba komachi*, exporemos os participantes-atores da



leitura cênica, dialogaremos com as reflexões das análises sobre a experiência da prática teatral e, por fim, discorreremos algumas considerações finais sobre a pesquisa como um todo.

Referencial teórico

Neste referencial teórico trataremos do conceito do dialogismo pelas perspectivas de Mikhail Bakhtin e pelos autores que refletiram de forma completiva com as ideias do autor. Discutiremos sobre o dialógico a fim de compreender como que o processo ocorre no espaço de sala de aula e como podemos o estimar como uma possível ferramenta para o auxílio de apropriação da língua japonesa.

Bakhtin considera o homem como um ser social e histórico. O autor sugere a união entre o sujeito e o objeto por meio do dialogismo. De acordo com Freitas em seu texto *Bakhtin e a psicologia* [2007, p. 148]: “Na perspectiva de Bakhtin, o diálogo não se restringe a uma relação face a face, mas ele é muito mais amplo.”. É possível, por exemplo, dialogar com as ideias e reflexões de outrem por meio da interrelação com um texto, com uma fala retransmitida, com a interpretação de um outro etc.

Em *Questões de Literatura e de Estética: A teoria do romance*, Bakhtin [1998, p. 88] trata a relação dialógica como o berço de todo discurso presente. Segundo o autor, todo discurso advém da interação com o outro: “Apenas Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto.”. O *eu*, só se constrói em colaboração mútua com o *outro*, ou seja, a formação individual do ser social só é possível por meio das interações dialógicas. Logo, o *eu*, só existe para Bakhtin em relação com o *tu*. Freitas [2007, p. 149] afirma que: “Uma única consciência não pode dar sentido ao seu *eu*; só uma outra consciência pode dar ao *eu* um unificado sentido da sua própria personalidade. Ao examinar a formação do *eu*, Bakhtin distingue três categorias: o *eu para mim* (autopercepção), o *eu para os outros* (como pareço aos olhos dos outros) e o *outro para mim* (como percebo o outro)”.

A linguagem tem um papel central no processo de formação ideológica, pois “[...] é um produto da atividade humana e uma prática social. Assim como a linguagem é um produto social, nascido da necessidade de comunicação social, também a consciência é um produto social, só podendo ser formada na sociedade.” [Ibidem, p. 152]. Seguindo essa perspectiva, o dialogar pode tornar sinônimo de existir.

No dialogismo, o texto literário é visto como uma síntese de valores sociais. Bakhtin [1998, p. 101] afirma: “A linguagem literária é um fenômeno profundamente original, assim como a consciência linguística do literato que lhe é correlata; nela, a diversidade intencional (que existe em todo dialeto vivo e fechado), torna-se plurilíngue: trata-se não de uma linguagem, mas de um diálogo de linguagens.”.

Somos consonantes com o viés bakhtiniano, pois acreditamos que o homem pode ser pensado também dentro da arte, da filosofia e da literatura. Freitas [2007, p. 145] afirma que: “Bakhtin critica as ciências humanas que, sofrendo de um complexo de inferioridade em relação às ciências naturais, sacrificam sua especificidade esquecendo que seu objeto é precisamente *não um objeto*, mas um *outro sujeito*.”.

Mikhail Bakhtin pensava nas ciências humanas para além do conhecimento objetivo. Um objeto de pesquisa como a obra de arte literária, com objeto artístico com vozes ideológicas de outrem sempre presentes, submete o leitor a entrar em mútua relação com essas vozes, incentiva ao diálogo. Dessa maneira, acaba-se interligando com o contexto sócio-histórico e cultural de outrem.

A aprendizagem de línguas estrangeiras, foco dessa pesquisa, transpassa o campo das capacidades linguísticas, da aquisição de vocabulário e de estruturas gramaticais. O conhecimento de línguas deve ser entendido como um produto do desenvolvimento social, histórico e cultural de uma sociedade. Em concordância com nosso pensamento, Boal em *Teatro do oprimido: E outras poéticas* [1975, p. 125] afirma que: “O domínio de uma nova linguagem oferece, à pessoa que a domina, *uma nova forma de conhecer a realidade*, e de transmitir aos demais esse conhecimento. *Cada linguagem é absolutamente insubstituível*. Todas as linguagens se complementam no mais perfeito e amplo conhecimento do real. Isto é, a realidade é mais perfeita e amplamente conhecida através da soma de todas as linguagens capazes de expressá-las.”.

Sendo assim, sabendo que a linguagem serve também para a formação de conhecimentos extrínsecos ao da língua, podemos utilizar a obra artística, por meio do ato artístico, como método de apropriação tanto da língua quanto de elementos presentes no texto literário. Afinal, o ato artístico se movimenta “[...] na atmosfera valorizante, tensa daquilo que é definido reciprocamente.” [Bakhtin, 1998, p. 30] e a obra “[...] é viva e significante do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significante.” [Ibid.]. Ou seja, o ato artístico só ocorre dentro de um

contexto significativo e a obra, por conter ideologias diversas em mútuo-diálogo, contém também múltiplos elementos quanto ao período histórico geral de outrem.

Bakhtin (2011) argumenta que tudo o que me diz respeito ou tudo o que dá valor ao mundo está vinculado ao outro. Os nossos primeiros diálogos com o mundo exterior, os quais promovem o desenvolvimento da consciência, são estabelecidos a partir de trocas: “A alteridade define o ser humano, pois o outro é imprescindível para sua concepção: é impossível pensar no homem fora das relações que ligam ao outro” (Bakhtin, 2011, p. 35-36). Nesse sentido, pode-se dizer que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente inacabada.

E concordamos com Boal [1975, p. 5] quando ele afirma que a arte é de um lado “[...] pura contemplação e de outro que, pelo contrário, a arte apresenta sempre uma visão do mundo em transformação e, portanto, é inevitavelmente política, ao apresentar os meios de realizar essa transformação, ou de demorá-la.”. O autor observa a arte como meio de formação do pensamento e reflexão autônomos. Como espectadores, por um lado, apreciamos a performance do outro sem podermos atuar ou pensar em seu lugar. Contudo, como atores, por outro lado, podemos transformar, gerar a mudança por meio da ação. Somos, respectivamente, sujeitos passivos e ativos do ato. Dessa forma, sabendo que a obra e os atos artísticos são necessariamente significantes e tendo em vista que a arte pode servir como campo de ação e transformação, podemos dialogá-los entre si e consequentemente transformá-los também dentro, por exemplo, do espaço educacional.

Nessa mesma direção, Paulo Freire (2005) coloca como elementos fundamentais de sua filosofia educacional: a conscientização e o diálogo. A conscientização mostra-se como um processo individual, cada ser humano o viverá a seu modo, no entanto, ela se realizará junto com os outros. A partir desse processo de conscientização, pode-se aprender a descobrir novas dimensões e possibilidades da realidade da vida. Assim, estamos considerando a educação como um processo de formação mútua e permanente. Essa perspectiva assemelha-se à visão de teatro de Brecht: o espectador, o ator, o diretor, todos estão em plena transformação no coletivo, com a tomada de consciência de seu lugar e sua ação como ser social. Podemos observar esse fato nesta afirmação feita por Gadotti (1996, p. 80), biógrafo de Paulo Freire, sobre o pensamento do teórico: “A conscientização não é apenas tomar consciência da realidade. A tomada de consciência significa a passagem da imersão na realidade para um distanciamento desta realidade.” A ideia de conscientização,

para Freire (2005), nasce de um determinado contexto pedagógico, por isso, demanda uma nova visão do mundo, a qual comporta uma crítica à situação presente, além da relativa busca por sua superação, cujos caminhos não são impostos. Esses caminhos podem ser deixados à capacidade criadora da consciência livre de cada um. Não se conscientiza um indivíduo isolado, mas com e em comunidade solidária, a respeito de uma situação comum. Dessa forma, Freire (2005) mostra a estreita ligação existente entre o conceito de educação e o de transformação social.

E, para que desenvolvamos essas práticas em sala de aula, lugar inicial de determinadas relações, “mostra-se essencial unir a reflexão criteriosa e a ação em sala de aula, por meio de um trabalho conjunto entre educandos, em uma tentativa de unir AÇÃO-REFLEXÃO-AÇÃO” (Magalhães dos Reis, 2016, p. 50). É por meio desse pensar, tendo como base a práxis, a reflexão e a ação, é que vamos discutir o teatro, especificamente, a leitura cênica a partir de uma perspectiva relacionada à educação. Nosso estudo caminha para mostrar que a arte inserida no campo educacional pode possibilitar mudanças no modo de olhar e de construir a alteridade com saberes outros dos educandos. E a partir do referenciado anteriormente, é possível inferir que leitura cênica possa ter potencial para auxiliar o processo de apropriação de idiomas e de outros elementos, desde que sejam utilizadas como um meio de ensino e reflexão. No item seguinte, apresentaremos um resumo da peça utilizada na extensão de leitura cênica.

Sobre a peça *Sotoba Komachi*

Sotoba Komachi 卒塔婆小町 (1952) é uma das oito peças da obra *Peças do nô moderno* 近代能楽集 (1956) recriada do teatro *nô* clássico para teatro moderno por Yukio Mishima. A peça traz reflexões sobre o amor, a beleza e a morte e o enredo revive a centésima noite do encontro de dois protagonistas.

A história retrata um poeta que se apaixona e que se declara por uma senhora de aproximadamente cem anos chamada Komachi em um parque. Ele afirma: “Komachi, você é linda, a mulher mais linda em todo o mundo. Mesmo que passe dez mil anos, sua beleza não vai desaparecer.” [Mishima, 2010, p. 116, tradução nossa]. Depois de dizer que Komachi é bela, o poeta começa a sucumbir e afirma: “Meus pés e mãos ficaram gelados. (...) Eu vou te encontrar novamente, tenho certeza, em cem anos, no mesmo lugar” [Ibidem, p. 116]. É importante ressaltar que inicialmente o poeta não vê Komachi como

uma mulher bela. E no decorrer da peça, sua percepção muda, podemos observar o encanto tomando conta do poeta.

Nota-se que Komachi, desde início, demonstra perceber o trágico fim do poeta quando o olha pela primeira vez: “(Encara o rosto do jovem pela primeira vez) Você ainda é novo, hum, mas a vida já não é mais tão longa. Eu já vejo a sua sombra da morte” [Ibidem, p. 96]. Como um *déjà vu*, essa misteriosa senhora aparenta já saber sobre o infortúnio destino do poeta quando afirma que: “Todos os homens que me chamaram de linda, morreram. Por isso, agora, penso assim, todos os homens que falarem que eu sou linda, certamente morrerão.” [Ibidem, p. 103]. O infortúnio que se manifesta no contraste de percepção da Komachi e na sensação de já ter presenciado a mesma situação anteriormente, proporciona-nos a impressão de uma obra sem desfecho, causando uma impressão de incompletude, de algo inacabado. Essa impressão é perceptível no seguinte trecho: “[...] Eu tive a sensação de que mesmo se nos separássemos agora, em cem anos, (...) provavelmente, menos de cem anos, nós nos encontraríamos em algum lugar novamente” [Ibidem, p. 110].

Sobre os participantes-atores da leitura cênica

O curso de extensão: *Leitura cênica da peça: Sotoba komachi - A centésima noite - de Yukio Mishima* teve por objetivo propor aos estudantes uma experiência de leitura do teatro moderno japonês, e com a leitura cênica os participantes do coletivo tiveram a oportunidade de praticarem o ritmo, a entonação, as pronúncias na língua japonesa no texto teatral.

O grupo de leitura teve dez participantes e ocorreu nos períodos de 22 de novembro de 2022 até o dia da apresentação final, dia 2 de fevereiro de 2023. As aulas eram bissemanais com duração de uma hora e meia por encontro. O grupo consistia em quatro integrantes da disciplina de Japonês 3, três de Japonês 5 e outros três do Laboratório de Língua Japonesa. Os participantes foram de níveis distintos de conhecimento da língua japonesa devido aos seus respectivos períodos de estudo e de contato com o idioma em proporções diferentes. Reitera-se também que todos os participantes da extensão eram estudantes do curso de Língua e Literatura Japonesa pela Universidade de Brasília (UnB).

Além disso, adotamos um diário reflexivo para coletar as descrições de experiências dos integrantes. Ao final de cada encontro, algum participante era convidado a levar o

diário para casa e a escrever de maneira espontânea suas impressões subjetivas relacionadas às atividades realizadas em sala. Nesse diário reflexivo, há registros das atividades desenvolvidas durante os encontros, as dificuldades que cada indivíduo enfrentou com o texto teatral, a reiteração da importância do projeto, dentre outros. No item seguinte, discutiremos sobre e como a leitura cênica pode ser praticada em sala de aula visando a aprendizagem de língua japonesa.

A prática da Leitura Cênica

Neste tópico analisaremos as experiências dos participantes-atores descritas no diário reflexivo. A apreciação quanto às dinâmicas coletivas foram as que mais se ecoaram nas vozes dos participantes como técnica de apropriação do texto teatral e como uma prática para desenvolvimento de vínculos afetivos.

Sobre a escolha da leitura cênica, ressaltamos que esta é uma prática teatral feita com o texto em mãos e tem por característica a prática da leitura para um público. Logo, todos aqueles que desfrutaram desse exercício, manifestam suas singularidades por meio de suas próprias compreensões do texto e destarte dialoga com outras vozes. Magalhães dos Reis ratifica nosso pensamento em sua tese, *O texto teatral e o jogo dramático no ensino de francês língua estrangeira* [2008, p. 67]: “O que expresso é a minha voz, a voz do outro e a voz do outro em mim”.

Para Mikhail Bakhtin, toda interação é necessariamente ideológica, pois sempre que nos manifestamos, transmitimos nossas interpretações da ressonância da voz de outrem que, por sua vez, outrora também desenvolvera sua opinião advindas de outras reflexões. Logo, “[...] as ideologias se constituem por influências dos discursos de outros, e o ser social é formado pelo contexto. Com isso, o sujeito participa socialmente como enunciador, como colaborador na formação de uma consciência social dentro de dado espaço.” [Pinheiro, 2020, p. 18-19]. Dessa forma, podemos considerar que a nossa consciência como indivíduo singular só é formada a partir da interação dialógica com outrem.

Para Boal [1975, p. 131], o ator precisa primeiramente conhecer o próprio corpo para que então consiga se expressar por meio de sons e movimentos: “Só depois de conhecer o próprio corpo e ser capaz de torná-lo mais expressivo, o “espectador” estará habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, ajudem-no a liberar-se de sua condição de “espectador” e assumir a de “ator”, deixando de ser *objeto* e passando a ser *sujeito*, convertendo-se de testemunha em protagonista.”.

A expressão corporal é vista por Boal como uma condição primária do vocabulário teatral, haja vista que é a partir dela que surge, não só o movimento corporal, mas também a linguagem. Assim, fazíamos atividades de jogos teatrais diversos em todos os encontros bissemanais com a finalidade dos participantes-autores tomarem consciência das limitações e das capacidades de seus respectivos movimentos. As dinâmicas mais utilizadas foram a de “andar e ocupar espaço”, a de “caminhar e ler” e a de “leitura em roda”.

A primeira dinâmica, “andar e ocupar espaço”, consistia em andar e preencher os espaços vazios da sala. Essa atividade requeria um trabalho singular do participante enquanto propunha também uma colaboração coletiva para a efetivação da proposta. Segundo Magalhães dos Reis [2008, p. 94], a “[...] atividade ajuda que os participantes se desvencilhem um pouco das preocupações externas e que ‘entrem’ na experiência não apenas de forma intelectual, mas que façam com que o corpo também participe”.

A segunda dinâmica, “caminhar e ler”, consistia em caminhar e oralizar uma réplica de algum personagem em voz alta e tinha como proposta a apropriação das falas do texto enquanto se desenvolvia também a consciência do corpo em movimento. Os participantes buscavam ocupação do espaço ao mesmo tempo que respeitavam o espaço do outro.

Já a terceira dinâmica, “leitura em roda”, consistia em fazer dois círculos, um dentro face a face a um círculo fora para formulação de pares para repetição de uma réplica, e na sequência, os que estavam fora liam a réplica posterior. Logo após a leitura, a roda de fora girava trocando os pares. O objetivo dessa atividade foi a exploração das possibilidades de combinações de leitura entre participantes.

As possíveis contribuições advindas por meio dessas atividades teatrais são relatadas no diário reflexivo dos participantes-atores. Um dos participantes, Alan, relata que o encontro “*[...] é uma forma a mais de me conectar com a língua e a me aproximar de ver a fala/interpretação*” [20/12/2022]. A leitura cênica pode ter o auxiliado na melhora da leitura, haja vista que proporciona o uso ativo dos três sistemas de escrita existentes na língua japonesa em contexto. Alan afirma que: “*[...] nas últimas aulas venho melhorando minha leitura o que é muito bom, meu vocabulário aumentou muito também, até agora só boas experiências, espero que continue assim* [Ibid.]”.

Observamos que a leitura do texto teatral foi considerada complexa, pois houve manifestações dos participantes no diário: “*O contato mais aprofundado com o japonês na prática com o teatro e a cultura japonesa dessa forma [referindo-se a experiência de leitura cênica] foi bem difícil principalmente no começo*” [Breno, 12/02/2023]. É afirmado também que: “*O mais*

complicado para mim foram os novos kanji e palavras. Quando me deparo com algum dos dois, tenho que parar e ler novamente.” [Nina, 03/01/2023].

Apesar das dificuldades expressadas principalmente no início do projeto, seja com relação às palavras, às estruturas gramaticais desconhecidas ou afins, observamos uma transformação por meio da leitura cênica. A mudança é observável no relato seguinte: *“No começo senti receio, pois o texto era enorme e utilizava de estruturas e palavras na qual eu não estava habituado a ver/ler. Contudo, o tempo foi passando e comecei a criar mais afinidade com o texto e também com a ideia de encenar algo.”* [Caio, 11/02/2023].

A interação entre indivíduos singulares, possivelmente, contribuiu para a construção de uma comunidade de aprendizagem. Entre manifestações de *dificuldades, receios e inseguranças*, encontramos manifestações de transformação eventualmente desenvolvidas por meio da criação de vínculos afetivos. Isis cita sobre sua entrada no grupo de leitura cênica: *“[...] eu aceitei com medo de que eu não ia conseguir fazer um bom trabalho, insegurança de ter que falar alto, sem saber como vou entonar as falas ou se eu não vou ficar muito nervosa na hora e acabar falando baixo.”* [15/02/2023]. Logo após expressar suas dificuldades com o fato de não conseguir falar em voz alta, comenta sobre a mudança: *“Mas com os exercícios [...], com o encorajamento e entendimento dos colegas que também participaram, eu consegui terminar a peça falando com o diafragma!”* [Ibid.].

Outrossim, Luna também reitera sobre a transformação por meio da experiência em coletivo, em especial devido às dinâmicas feitas em sala como *“[...] os exercícios de projeção de voz e a brincadeira em que amarramos nossos pés e tentamos andar”* [13/02/2023], que a auxiliou na apresentação final. Luna relata que: *“Por conta dessas atividades descontraídas e muito treino de leitura durante os ensaios, pude ficar menos nervosa durante a apresentação e me divertir no processo.”* [Ibid.]. A meu ver e em diálogo com as reflexões de Alan, Caio, Isis e Luna, percebo que as atividades teatrais tiveram papel central para o encorajamento dos participantes-atores e os auxiliaram da criação de um vínculo afetivo com a língua assim como é relatado em: *“Posso dizer, definitivamente, que esta experiência me aproximou mais da língua japonesa e me incentivou a desenvolver minhas habilidades sociais.”* [Ibid.].

Em nossa pesquisa prática, percebemos a importância que o projeto teve quanto à afetividade. O contato dialógico com outras ideias, vozes e manifestações, geravam consequentemente uma renovação da relação entre participante e língua. Mel relata sobre relação indivíduo-língua desenvolvido por meio do coletivo: *“Se houvesse uma atividade assim quando estava no 1º/2º semestre, com certeza teria ajudado em muitos aspectos, tanto de desenvolvimento*

no idioma, quanto o filtro afetivo com o curso.” [14/02/2023]. Ademais, Caio afirma: “*Não estou tão nervoso quanto pensei que iria estar [referindo-se à ansiedade devido à proximidade do dia da apresentação final], mas também como poderia eu estar nervoso com amigos e colegas tão bons presentes nos ensaios?”* [18/01/2023].

Nós compreendemos o teatro como uma arte que transmite conhecimento por meio dos sentidos. É uma forma de transformação por meio da ação. Pelo teatro, o ator-personagem pode vivenciar e incorporar a ficção para sua realidade. Boal [1975, p. 117] afirma: A justaposição de dois universos (real e fictício) produz igualmente outros efeitos agressivos: *o espectador vivencia a ficção e incorpora elementos da ficção*. O espectador, que é o homem real e vivo, assume como realidade e como vida o que se lhe apresenta na obra de arte como arte: *osmosis estética*.

Luna relata que: “[...] *por meio de dinâmicas teatrais, o exercício para vencer a timidez, que são também de utilidade no cotidiano [...], pude exercitar minha leitura, aprender mais sobre a cultura japonesa e ter contato com o teatro.*” [30/01/2023]. Os elementos da performance fictícia foram incorporados *para vencer a sua timidez*.

O universo fictício presente na obra artística serviu de ponte para “[...] *ter contato não apenas com a língua japonesa, mas também com a cultura.*” [Fredo, 23/01/2023] e para “[...] *conhecer e interagir com diversos colegas*” [Ibid.]. O trabalho coletivo possivelmente auxiliou os participantes “[...] *a continuar treinando para dar o meu melhor neste projeto em que estamos todos nos dedicando.*” [Caio, 18/01/2023]. Essa ponte criada por relações humanas dialogadas pode ter gerado a transformação individual assim como é relatado por Hugo: “*Quando mais jovem, eu adorava participar de experiências de teatro, dança e música, mas ao longo do tempo acabei perdendo a conexão que tinha com esses meios, mas graças ao projeto, uma nova chama de interesse nas artes nasceu novamente*” [14/02/2023].

Considerações finais

Nesta presente pesquisa, guiados pelo viés bakhtiniano, consideramos que o ser social se desenvolve por meio de relações dialógicas. Mikhail Bakhtin [1998] enxergava a obra e o ato artísticos como significativos no sentido de serem produtos do desenvolvimento sócio-histórico e cultural de um indivíduo e de uma época e, nesse contexto, o texto literário se torna uma síntese de valores sociais e a linguagem se torna fundamental na formação ideológica do indivíduo. Deste modo, percebemos que o dialogismo pode ter servido como um fator de transformação entre os participantes do

grupo de leitura cênica e, para que o pesquisador-participante pudesse refletir e dialogar com as reflexões dos demais participantes, utilizou-se um diário reflexivo como ferramenta para os registros de experiências de cada integrante do grupo. Os registros foram analisados pela perspectiva dialógica, no sentido de trocar as experiências e apropriar de questões de práticas de ensino de língua japonesa a partir do uso da leitura cênica da peça.

Sabendo que a arte pode ser vista como um fator de contemplação e como um fator de transformação, utilizamos a arte dramática japonesa e nos empenhamos em criar uma nova possibilidade para que os participantes-atores aprendessem e desfrutassem um pouco sobre a língua, a cultura e o teatro por meio da leitura cênica em coletivo. Conscientes de que o conhecimento do corpo é uma condição primária do vocabulário teatral, tentamos provocar o prazer dos participantes com relação à leitura do texto por meio dos jogos teatrais, que consequentemente se despertou em vínculos afetivos do coletivo.

A partir de cada linguagem "[...] *absolutamente insubstituível*." [Boal, 1975, p. 125], refletimos sobre um tema com nossas próprias ideias e assim o transformamos em uma nova forma de conhecer a realidade, propomos utilizar o dialogismo como uma ferramenta para a apropriação da língua japonesa e de seus elementos intrincados, afinal as relações dialógicas unem sujeito e objeto, ato artístico e obra artística, ator e espectador, o *eu* com *outrem*. Assim, podemos gerar a transformação dos estudantes-participantes com a leitura cênica.

Por fim, reflito que a leitura cênica proporcionou aos estudantes-participantes a possibilidade do uso criativo do texto, da palavra, da expressão e da afetividade dentro do contexto educacional. Consonante aos registros presentes no diário reflexivo, acredito que os participantes puderam potencializar o processo de aprendizagem em coletivo. A meu ver, a criatividade expressada por cada um pode ter auxiliado na motivação do outro, surgindo assim uma potencialidade coletiva alcançada pelo diálogo.

Ademais, diferentemente de outras performances artísticas, a prática de leitura cênica pode ser feita em uma sala de aula convencional, pois tem certa flexibilidade quanto ao seu espaço de aplicação, o que possivelmente pode ajudar no contexto dentro de salas de aula. Acredito também que o teatro, em especial a leitura cênica, tenha o potencial para promover a apropriação de uma língua estrangeira, como um novo caminho ao conhecimento. As dinâmicas teatrais, por exemplo, podem ser utilizadas dentro do

contexto de sala de aula para a formulação do coletivo, que possivelmente potencializará a relação do *eu* com *outrem*, do professor com o discente, dos estudantes com seus iguais.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 4. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- FREIRE, Paulo. **Conscientização: teoria e prática da libertação. Uma introdução ao pensamento de Paulo Freire**. 3. ed. São Paulo: Centauro, 2005.
- FREIRE, Paulo; HORTON, Myles. **O caminho se faz caminhando: conversas sobre educação e mudança social**. Petrópolis: Vozes, 2003.
- FREITAS, Maria Teresa de Assunção. Pensamento de Vygotski e Bakhtin no Brasil. Campinas: Papirus Editora, 1994. FREITAS, Maria Teresa de Assunção. **Bakhtin e psicologia**. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de. (org.). **Diálogos com Bakhtin**. 4. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2007.
- MAGALHÃES DOS REIS, Maria da Glória. **O texto teatral e o jogo dramático no ensino de francês língua estrangeira**. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-02122008-171004/publico/TESE_MARIA_DA_GLORIA_MAGALHAES_DOS_REIS.pdf>.
- MISHIMA, Yukio. **Kindainôgakushû** – Peças de nô moderno. Tóquio: Shinchousha, 2010.
- PINHEIRO, Kimiko Uchigasaki. **Educação literária com teatro: leitura cênica do travesseiro dos sonhos uma peça das peças do nô moderno de Yukio Mishima**. 2020. 219 f., il. Tese (Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília, 2020. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/38937>



A AUSÊNCIA TEMIDA: *AS MENINAS FANTASMA*, DE FOUJITA

Luiz Vinicius Rodrigues dos Santos (UFRJ)

Nascido em Tóquio, Foujita usualmente se coloca como um estranho em relação ao mundo. Na construção de sua mitologia, tanto o artista quanto os jornalistas de sua época e os historiadores da arte o catalogaram como alguém "não convencional". Sua inquietação não o adequou à Escola Imperial de Belas Artes de Tóquio, e essa rebeldia às convenções artísticas é o que fez Foujita ser quem ele era para o mundo.

Tsuguharu Foujita aportou no Brasil em 1931, com todo o frenesi que seu nome usualmente carregava, estimulado por seu amigo Cândido Portinari. Sua controversa estadia em solo brasileiro é um marco para as dinâmicas migratórias no território fluminense. Na condição de dekaségui, a passagem de Foujita pelo Rio de Janeiro é essencial para a diáspora de artistas japoneses que se estabeleceram no Brasil.

Apesar de breve, a passagem de Foujita pelo Brasil é um marco importante para a presença japonesa no país. Ele foi uma inegável inspiração para muitos artistas nipo-brasileiros posteriores, como Kaminagai, Shiró, Nagasawa, entre outros. Outros frutos da passagem de Foujita que perduram incluem “notas de rodapé” nas soluções adotadas por Portinari e Ismael Nery, suas tão controversas cenas brasileiras presentes no museu de Akita. Foi também por sugestão de Foujita que o Brasil conheceu outro expoente da pintura nipo-brasileira, Tadashi Kaminagai.

Foujita dedica-se à criação de um universo de imagens que habita no encontro entre os extremos de sua trajetória, o Japão e o Ocidente. Esta fase de Foujita compreende a produção de meninas fantasmas; o artista trabalha com soluções plástico-formais da Yūrei-zu, xilogravura japonesa cujo tema são fantasmas. Ele impregna suas obras com elementos semióticos da fotografia post-mortem vitoriana. [SANTOS, Luiz Vinicius Rodrigues. 2022]



Em meio à experimentação das vanguardas modernas, Foujita utiliza essas expressões para compor sua identidade. Construindo sua identidade plástico-formal e seu nome no mercado europeu, estabelecendo-se financeiramente através dos retratos, as pinturas de meninas fantasmas do final da década de 1910 são uma continuidade do trabalho do artista na pintura Yōga, e um prelúdio das mulheres esguias que se tornaram sua marca registrada.

Este artigo parte do trabalho de conclusão de curso na graduação em História da Arte, intitulado "CAIPIRINHA DE SAQUÊ: Artistas nipo-brasileiros na Montmartre carioca". Trata-se dos capítulos "Fantasmoujita" e "Foujinari", onde é analisada parte da produção do artista que compreende a primeira parte do século XX, mais precisamente em 1918.

O debate aqui transposto propõe-se a analisar as obras "Duas Mulheres na Sala" e "Retrato de Maria" por Cândido Portinari, como registros da passagem do artista pelo Brasil, em contraposição à sua produção de 1918, que agora está sob a lente da análise comparativa com a iconografia Yūrei e os registros fotográficos post-mortem.

A obra de Foujita intitulada "Duas Mulheres na Sala", pintada em 1932 e que se enquadra no período e na linguagem plástico-formal que o artista produziu, foi identificada e intitulada pelo Museu de Akita. Segundo informações apresentadas no artigo 'Foujita no Brasil: pesquisa em andamento' de Aracy Amaral, essa pintura pode ser a mesma mencionada como "La chambre" na Folha da Manhã de São Paulo, dedução que pode ser feita considerando as semelhanças entre as descrições das duas obras.

Aqui, Foujita tenta vender mais uma vez um Brasil desconhecido pelos brasileiros. Para isso, ele abre mão de sua singularidade, valendo-se de uma linguagem expressionista já conhecida pelo público brasileiro por meio de Portinari, Di Cavalcanti e Anita Malfatti (1889-1964).



Duas Mulheres na Sala. Tsuguharu Foujita, 1932. Óleo sobre tela. 95 x 77 cm. Museu de Akita, Japão.

A partir de observações visuais das obras, percebe-se que as mulheres retratadas em *Duas Mulheres na Sala* diferem das figuras típicas e consagradas do artista, que eram pálidas, esguias e de olhar profundo. Essas mulheres representam uma imagem diferente do corpo feminino, com curvas e mais encorpadas, uma abordagem inusitada para o artista. Apesar disso, essas figuras não se encaixam no estereótipo de negras ou nativas, que muitos brasileiros modernos consideram como símbolos nacionais. Deve-se ressaltar que em *Depois do Carnaval* e *Duas Mulheres na Sala*, Foujita não consegue evocar nem o Brasil, nem a sua singularidade.

Quando se trata da forma, a obra de Foujita apresenta uma grande diversidade, sobretudo em relação à figura feminina. Uma de suas características marcantes são suas mulheres francesas esguias e de contornos fluidos, algo semelhante à obra de Amedeo Modigliani (1884 – 1920), embora diferentemente do italiano, Foujita não evoca a planaridade da tela tão fortemente quanto este artista. Além disso, há um grupo ainda mais singular de figuras femininas presentes na produção de Foujita: mulheres de aparência fantasmagórica.

As mulheres fantasmas de Foujita atendem, em sua maioria, ao ano de 1918. Nessas obras, é possível observar soluções adotadas por Foujita na representação dos espíritos vingativos de mulheres das histórias de fantasmas japonesas, conhecidas como *Kaidan*. São

figuras magras e extremamente pálidas, com dedos longos e finos e um corpo disforme cuja anatomia não se assemelha à humana.

Isso fica claro na obra *Natividade*, onde a imagem de Maria, em contraposição à de José, é quase que a de uma criatura espectral. A cabeça ovalada, o véu negro e os elementos que compõem a face, tendendo para o queixo, quase como se derretessem, e o olhar vazio, constroem na face de Maria uma imagem semelhante à de Oiwa, representada por Hokuei (1760 - 1849) em “*Cem Histórias de Fantasma*”.



Natividade. Tsuguharu Foujita, 1918. Óleo sobre tela. Museu de Arte de Matsuoka, Japão.



Ator do Kabuki, Arashi Rikan II como Iemon Confrontado por uma imagem de sua esposa assassinada, Oiwa, em uma lanterna quebrada, referindo-se a Hyaku monogatari de Katsushika Hokusai (Cem Histórias de Fantasma). Shunbaisai Hokuei, 1832. Xilogravura. 37.8 x 25.7 cm. The Metropolitan Museum, EUA.

As mulheres do quarto de Foujita confrontam o espectador com seu olhar, mas não o suficiente para serem convidativas, e talvez tenha sido por isso que elas voltaram para casa com o artista. O público que já conhecia Foujita, mas ainda não havia visto seu trabalho, esperava em suas obras figuras quase espectrais, com seus olhares perdidos.

Foujita, pode não ter pintado mulheres esguias ou fantasmagóricas, facilmente identificáveis de sua autoria, mas de alguma forma, ele deixou um “típico Foujita” para o público brasileiro. A influência de Foujita sobre Portinari é sintetizada no Retrato de Maria. Segundo Augusto Rodrigues, Portinari aprendeu com Foujita o problema da disciplina no fazer artístico, enquanto sua sobrinha Marisa afirma que Portinari herdou do japonês a técnica do preparo da tela [Amaral, Aracy. 2006].



Retrato de Maria. Cândido Portinari, 1932. Óleo sobre tela. 101 x 82 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

Frederico Moraes cunha o termo ‘Fujinari’ para descrever o momento em que Portinari materializa a influência de Foujita. Confrontando a obra do brasileiro com *Duas Mulheres* de Foujita, é possível ver Portinari emular elementos da estética fantasmagórica de Foujita.



Duas Mulheres. Tsuguharu Foujita, 1918. Óleo sobre tela. Museu de Arte Moderna de Hokkaido.

O olhar de Maria, em outros retratos, está usualmente voltado para baixo ou preenchido com preto, mas na obra de 1932, ao confrontar o espectador, apresenta o mesmo aspecto vazio das mulheres fantasmas do japonês. Tanto Foujita quanto Portinari utilizam a cor da vestimenta como elemento para aumentar a sensação de palidez; em ambos os quadros, o tom da pele assemelha-se à cor de fundo. Enquanto em Foujita as sombras destacam a figura do fundo, em Portinari o fino contorno e a densa vestimenta ficam a cargo disso.

As mãos repousando sobre o colo não de ser uma posição usual para aqueles que estão posando para retratos, mas os dedos longos e finos como os da Onoe Matsusuke por Toyokuni certamente são lembrança de Foujita.

A passagem de Foujita pelo Brasil foi evento exclusivamente midiático, com pouco espaço para se falar da arte. As obras produzidas pelo artista aqui não agradaram o público para quem ele queria vender, além de não ter acontecido nenhum intercâmbio com os artistas locais, já que nesse momento a cena artística vive um momento de inércia no que compete ao desenvolvimento de novas linguagens [Amaral, Aracy., 2006].

Durante sua passagem no Rio de Janeiro, o maior legado do artista fica nas influências em Portinari, que se prontificou a compreender e reinterpretar a linguagem do japonês. Esses intercâmbios iniciaram-se ainda em Paris e, que após a troca de alguns quadros, culminou com Portinari guiando Foujita pelo Brasil.

Foujita foi um evento marcante para Portinari, e mesmo após ir embora do Rio, continuou a se fazer presente na vida do artista, seja com influências que ele escolheu absorver para si, seja junto van Dongen, flertando com aqueles que iam posar para os retratos de Portinari [Marcos André, ed 707, 1932].

Foujita constroi a tênue aura fantasmagórica de suas pinturas para além das soluções plástico-formais aplicadas; suas pinturas carregam em si símbolos da fotografia *post-mortem*.

Amanda Basílio aborda os diversos aspectos deste tipo de produção em "Fotografias post-mortem: variações de estilos de fotografias vitorianas". Elementos semióticos desta categoria de fotografia encontram-se na obra de Foujita.

A começar pela obra "Duas Mulheres", anteriormente analisada. Enquanto a construção da mulher à esquerda, ainda que pálida como as Yūrei, seu olhar confronta o espectador e seu corpo exprime fluidez e movimento. Enquanto a mulher ao seu lado apresenta em sua compostura indícios de que está morta: mãos extremamente rígidas e olhos fechados, cabeça pendente para trás. [Basílio, Amanda. 2020]

Esses atributos também são identificados nas obras "Duas crianças e uma gaiola de pássaros" e "Menina com Flores".



Duas crianças e uma gaiola de pássaros. Óleo sobre tela 1918. Tsuguharu Foujita. Museu de arte de Matsuoka, Japão.



Menina com Flores. Óleo sobre tela 1918. Tsuguharu Foujita. Museu de Arte da Prefeitura de Tochigi, Japão.

Da sua herança nipônica, especialmente em "Menina com Flores", Foujita traz o tom do horror corporal nas histórias de fantasmas. Apesar de naturalista, a imagem deforma-se como a transição dos espíritos vingativos entre sua forma humana e a monstruosa que vem para assombrar seu algoz [Barreto, Rodrigo Sousa; Santos, Luiz Vinicius Rodrigues. 2023].

Nas fotografias post-mortem, usualmente, o falecido é fotografado junto aos seus familiares, uma vez que esta categoria de fotografia guarda em si o valor afetivo de ser um registro de um último momento com o ente querido. Sendo assim, apesar de não carregarem em seus títulos, uma possível leitura dessas obras é de se tratarem de irmãs.

A gaiola pode ser uma representação do animal morto ou companheiro/símbolo do falecido. Enquanto companheiro, Basílio afirma que não era incomum nas fotografias post-mortem o falecido ser fotografado com seus animais de estimação, porém nenhuma das meninas apresenta a composição rígida de "Duas Mulheres".

Outra possibilidade é deste animal ser a representação de um familiar que não está representado pela sua imagem, e assim como o pássaro engaiolado, as flores empunhadas em "Duas crianças e uma gaiola de pássaros", como em "Menina com Flores", podem ser uma forma de representar os que se foram, a presença na ausência, como um buda anicônico. Não seria uma substituição, mas um símbolo da lembrança.

Os chamados símbolos anicônicos, como tronos vazios, árvores, rodas e estupas, não teriam a intenção de servir como substitutos da imagem do

Buda, mas seriam elementos sagrados de adoração nesses lugares. Os relevos seriam essencialmente, portanto, “retratos” dos sítios, que representariam práticas de peregrinação e devoção associadas a esses locais. [Aldrovandi, Cibele Elisa Viegas, 2002]

Foujita escolhe o feminino para protagonizar suas telas, assim como nas histórias de Yūrei mais famosas. A partir daí, encontrando a tradição das gravuras de fantasmas com a fotografia post-mortem vitoriana que se disseminou pela Europa, Foujita cria um universo sobrenatural.

O pintor vai na contramão do sadismo da violência ao feminino, usualmente utilizado como tropo narrativo para as histórias de Yūrei, e traz desta produção as soluções plástico-formais. Junto aos signos da fotografia post-mortem, Foujita constroi um fúnebre teatro eternizado na permanência da morte.

Referências

Luiz Vinicius Rodrigues dos Santos é Bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, e coordenador do Grupo de Estudos em Arte Asiática (GEAA).

ALDROVANDI, Cibele Elisa Viegas. **O aniconismo revisto: as diferentes abordagens na interpretação da iconografia primitiva budista**. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 12:177-203,2002.

AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil**, vol 2. São Paulo: Editora 34, 2006.

ANDRÉ, Marcos. Diante de um notável pintor. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 19 maio 1932, ed. 707.

ARGAN, Giulio Carlo. École de Paris. In: **Arte Moderna**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras. 1993. p. 223-240.

BARRETO, Rodrigo Sousa; SANTOS, Luiz Vinicius Rodrigues. **Vestindo Vingança: Explorando a Iconografia Yūrei**. In: André Bueno. (Org.). Oriente 23: Estudos Japoneses. 1ed.Rio de Janeiro: Orientalismo/UERJ, 2023, v. 1, p. 94-103.

BASILIO Santos, Amanda . **FOTOGRAFIAS POST-MORTEM: VARIAÇÕES DE ESTILOS DE FOTOGRAFIAS VITORIANAS**. SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTES, v. 1, p. 1-27, 2018.

CORREIO DA MANHÃ. Portal Portinari - A exposição de Portinari, amanhã no Palace Hotel. Disponível em:Portal Portinari - A exposição de Portinari, amanhã, no Palace Hotel. Acesso em: 28 abr. 2022.

DIÁRIO CARIOCA. Como a viu Foujita. A Cidade. Rio de Janeiro: Diario Carioca, 22 nov. 1931. Edição 1047, p. 6.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Foujita e o Rio. Rio de Janeiro: Diario de Noticias, 20 nov. 1931. Edição 517.

LACERDA, Carlos de. Foujita - Mad - Gato. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 27 dez. 1931, p. 14, ed. 555.

SANTOS, Luiz Vinicius Rodrigues. **CAIPIRINHA DE SAQUÊ: Artistas nipo-brasileiros na Montmartre carioca**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 85. 2023.

SANTOS, Luiz Vinicius Rodrigues. **O JAPONÊS NA VITRINE: Foujita no Rio de Janeiro**. In: VIII Simpósio de Pesquisa sobre Migrações, 2022, Rio de Janeiro. Caderno de resumos 2022. Simpósio de Pesquisa sobre Migrações. Rio de Janeiro: Périplos, 2022.



O MENINO PROTAGONISTA NOS CONTOS DE SHIGA NAOYA: SENKICHI EM “KOZÔ NO KAMISAMA”

Mariane Andrade Marques (USP)

Sobre o conto

O conto intitulado “O Deus do Menino” (小僧の神様 Kozô no Kamisama, de 1919 publicado inicialmente na revista 白樺 Shirakaba), foi escrito por Shiga Naoya em 1920. O autor nasceu em 1883 e veio a falecer em 1971. Shiga estudou na Escola dos Pares (学習院 Gakushûin), uma escola localizada em Tora no Mon, Tóquio, atendida principalmente pela elite, como os membros da família imperial (como o Imperador Shôwa), os nobres e os filhos de grandes comerciantes. Mas tarde, Shiga entra na Universidade Imperial de Tóquio (atual Universidade de Tóquio 東京大学 Tōkyō Daigaku), permanecendo nela entre 1906 e 1910, período no qual ele se junta ao grupo literário Shirakaba. Muitos dos membros desse grupo eram ex-alunos da Gakushûin, o que explica sua posição privilegiada de poder se dedicar a literatura sem se preocupar com questões monetárias (Nagae, 2001).

Shirakaba era considerada humanista e idealista, diferentemente dos outros grupos da época que tendiam a se alinhar ao naturalismo japonês, retratando a sociedade com suas facetas obscuras, sob um viés menos otimista. Muitas das obra dessa corrente têm como foco a interioridade do “eu”, sua vida íntima e seus sentimentos, as histórias normalmente são baseadas em ocorrências vividas pelos próprios autores. A obra de Shiga, mesmo após o final desta revista, seguia essas características com algumas exceções, como os contos “Kamisorî”, “Seibê to hyôtan”, “Han no hanzai”, entre outras. Em seu artigo “Sôzôryoku no Ryôgisei”(想像力の両義性, ensaio parte do seu livro “Shiga Naoya” de 1981), Takahashi Hideo (1981 apud Noguchi, 1985, p. 128) diz que Shiga não se limita somente ao Romance do Eu, ele tem uma outra face como escritor de ficção onde há uma distância maior entre a vida de Shiga e sua obra, sendo “O Deus do Menino” um exemplo famoso



disto. Alguns teorizam que este conto foi a razão de Shiga Naoya possuir a alcunha de "Shôsetsu no Kamisama" (Fowler, 1988, p.65). Se ela tem origem por causa do nome deste conto não está claro nem mesmo entre pesquisadores especialistas, mas sabe-se que a alcunha tornou-se popular em 1935. Masamune Hakuchô (1922 apud Noguchi, 1985, p. 126) já escrevia que havia pessoas que diziam que o Shiga merecia tratamento especial, mas ele mesmo não acreditava em tais elogios que considerava exagerados. Em 1922, com a publicação da primeira parte de "Trajetória em Noite Escura"(暗夜行路, An'ya kôro. Tradução para o português por Neide Hissae Nagae pela editora Ateliê Editorial) essa alcunha ganhou mais força por causa dos entusiastas do autor. Sobre esta obra, Hakuchô comenta que seu assunto principal é bastante comum, a solidão e a dificuldade amorosa. Mas ressalva que Shiga mostra grande maestria narrativa em histórias que estejam um pouco mais removidas das suas experiências vividas, como Seibê to Hyôtan, Akanishi Kakita e "O Deus do Menino".

O presente artigo nasceu como análise a partir da tradução de "O Deus do Menino"

O conto

O conto relata o encontro inesperado entre um homem, nomeado simplesmente por "A" (A さん) e um garoto chamado Senkichi (仙吉), ajudante em uma loja de balanças. A partir deste encontro uma série de coincidências se seguem, resultando em mal entendido entre o homem e o menino.

No começo do conto, Senkichi entreouve seus superiores conversando sobre lojas de sushi, em especial uma famosa perto de uma filial da loja de balanças onde ele trabalha. Coincidentemente, ele é enviado para essa filial para realizar uma incumbência e lhe é dado dinheiro para a passagem de ida e volta, ele resolve voltar andando de modo a economizar o dinheiro para comprar um sushi na loja mencionada. Entrando ali, Senkichi pega um sushi, mas como os preços aumentaram recentemente ele se vê incapaz de pagar, sendo obrigado a sair de mãos vazias. "A", um jovem político que também estava na loja, assiste a toda esta cena. Esse é o primeiro encontro entre os dois, mas Senkichi não está a par disto.

"A" gostaria de ter ajudado o garoto em seu momento de necessidade, mas sua timidez o impede e sente-se mal a respeito disso. Em mais uma coincidência ele decide ir comprar uma pequena balança para seu filho exatamente na loja em que Senkichi trabalha. Vendo o garoto ali, decide amenizar seu remorso comprando algo para ele comer. Para esse fim, "A" pede que Senkichi o ajude a levar balança para casa, mas lhe pedem que deixe seu

nome e endereço no livro de registros. Em mais um arrebatamento de timidez, ele decide deixar um nome e endereço falsos. No caminho, em mais uma coincidência, “A” passa pela loja que os superiores de Senkichi tinham mencionado antes e decide levar o garoto lá. “A” deixa bastante dinheiro para pagar pela comida e se retira apressadamente.

Mesmo tendo feito o que desejava, “A” ainda se sente mal. Fazer a boa ação ao garoto o deixou com um sentimento de “solidão”, quase como se não devesse ter feito o que fez, ou ao menos, não devesse ter usado de tantas voltas para tal. Ele sente que o certo seria pagar um sushi para o menino naquele primeiro encontro.

A partir de então os dois nunca mais se veem. Senkichi, desconhecendo metade das circunstâncias que levaram a este último encontro, fica confuso com o comportamento estranho do homem. Ele começa a analisar as coincidências que aconteceram e chega a conclusão que o homem só poderia ser algum tipo de divindade, pois fez um ato tão bondoso e de alguma forma sabia que Senkichi tinha tido uma experiência ruim em uma loja de sushi e ainda sabia sobre a loja que seus superiores comentaram e sabia que Senkichi gostaria de comer nela. Relembrando sobre a sua avó, que era parte do culto ao deus raposa (稻荷 Inari), ligado à prosperidade, ele chega a conclusão de que o homem era uma manifestação deste deus.

Análise da estrutura

O conto se passa durante um período relativamente curto de tempo, apenas alguns dias, mas deixa no leitor a sensação de que muito mais tempo se passou. Isto é resultado de dois fatores. O primeiro é a série de encontros e desencontros, com seus mal-entendidos, que acontecem durante o conto, eles criam a sensação de passagem de tempo e cada uma das ocorrências remete às anteriores, deixando-as frescas na memória do leitor, que está sempre consciente não somente da ação presente, mas também das passadas. O segundo fator é o estilo de escrita calmo e introspectivo de Shiga Naoya, que imbui uma sensação de lentidão, de uma passagem de tempo vagarosa e sem pressa. Os dois em conjunto nos levam a crer que muito mais tempo se passou na história.

Além disso, "O Deus do Menino" tem uma sintaxe própria. A trama se constrói em paralelo. Temos os pontos de vista do menino e de "A" se alternando, as visões diferentes do mesmo acontecimento em um entrelaçamento. Algo que fortalece isso é a diferença de conhecimento entre os dois, "A" sabe da maior parte do que ocorreu mas o menino não.

O seguinte trecho demonstra esse mecanismo:

Assim, certo dia, coincidentemente ele chegou na loja em Kanda onde Senkichi trabalhava.
Senkichi não reconheceu A. Mas A reconheceu Senkichi.
そしてある日彼は偶然神田の仙吉のいる店へやって来た。
仙吉は A を知らなかった。しかし A の方は仙吉を認めた。
[Tradução minha] (Shiga, 2002, p. 18)

Essa disparidade entre os dois tem uma conexão com o tema central do enredo, onde "A" é visto pelo menino como algo superior ao ser humano.

Análise A

Quanto aos personagens, temos "A" como o principal, sabemos muito a respeito de sua família, seus amigos, seus pensamentos e desejos. É em suas reações emocionais para com os ocorridos que o texto se detém com maior frequência. O foco quase sempre recai não sobre sua situação abastada ou em seu prestígio mas em suas falhas humanas, suas fraquezas. É sua hesitação que move o enredo, é sua necessidade de falar de seus sentimentos que nos apresenta a novos personagens. O ponto chave deste personagem é posto em palavras quando ele assume sua timidez para a esposa utilizando a expressão "気の小さい人間 Ki no chiisai ningen".

Noguchi (1985) levanta a questão de que "A" seria um reflexo do ego de Shiga e por isso o seu labirinto íntimo importaria mais do que as descrições sensoriais do menino. Isso fica claro pelo uso da expressão "desagradável", marca registrada de Shiga, em reação a "A":

Inconscientemente ele tinha ficado obcecado com isso. Mesmo assim, algo vergonhoso não ocorreu, então ele achava que realmente não precisava ter lhe deixado este sentimento desagradável.
自分は知らず知らずこだわっているのだ。しかしとにかく恥ずべきことを行ったというのではない。少なくとも不快な感じが残らなくてもよさそうなものだ、と彼は考えた。[Tradução minha] (Shiga, 2002, p. 25)

No final, "A" se livra de tal sentimento desconfortável o que marca o fim da história dele e assim o paralelismo se ativa e nos vemos de novo no ponto de vista do menino. Que então se ativa de novo para voltar ao "ego do autor" e como "A" está indisponível é o próprio Shiga que se mostra no epílogo.

Essa ligação tão forte do ego com os protagonistas abre a pergunta: o deus de Kozô no Kamisama era mesmo um deus ou a auto imagem de um intelectual da Shirakaba?

Análise Senkichi

Sabemos muito a respeito da vida e pensamentos de “A”, mesmo que não saibamos seu nome, com o garoto é o contrário, sabemos pouco de suas circunstâncias e aspirações de vida, mas sabemos seu nome.

O nome “Senkichi” é bem interessante e se conecta com os acontecimentos da história. “吉” significa boa fortuna, boa sorte ou algo auspicioso, o que descreve bem a situação do menino, que teve sorte de encontrar alguém que lhe fizesse um agrado, somado a isso o deus Inari é patrono da prosperidade e do sucesso, que em outras palavras significa boa fortuna. Além disso “仙” significa eremita ou mago, mas também faz parte da palavra 仙人 Sen’nin, que significa sábio, “aquele que não está preso por desejos terrenos ou pelos pensamentos de homens normais”, um termo do taoísmo e que Senkichi usa enquanto medita nas possibilidades de explicação para o comportamento do homem. Estes dois em conjunto remete à figura de “A”, que na mente de Senkichi é uma personificação do deus raposa. Em suma até o nome de Senkichi é então em relação a “A”, mas no caso não sua natureza extremamente humana explorada explicitamente no texto e sim à impressão que ele deixou no garoto.

Como já mencionado, o paralelismo do conto não é equilibrado. O peso a todo momento pende para o lado de “A”. Ele sabe mais que o menino, tem sua interioridade explorada mais que a do menino e até na cena em que o menino é o foco (quando negam sushi para ele), a atenção do autor não recai sobre a má fortuna e sofrimento do menino, mas nos sentimentos de impotência de “A”, Noguchi (1985) até teoriza que a cena em que um menino entra em um yatai de sushi deve ter sido algo que Shiga realmente presenciou e, por isso, a linha separando “A” de Shiga estaria mais difusa.

Análise sócio-cultural

O deus Inari é interessante não só por estar no clímax da história mas também por ser uma leve indicação do conflito entre o Japão Tradicional e o Japão Moderno em processo de modernização, um tema importante na obra de Shiga. Esse tema é ligado à comida, algo marcante e bem discutido neste conto. É ela que faz o ponto de abertura e

expõe a diferença de classes como observado por Aoyama (2008) em: “Kozô no kamisama” depicts food that is only permitted to certain classes - represented by the upper-class A - and denied to others such as Senkichi, the errand boy. (Aoyama, 2008, p. 184)

Já esposa de “A” tem pouca participação mas, como demonstrado por Aoyama (2008), acrescenta o tema das diferenças sociais entre os personagens, adicionando a nuance da diferença de gênero:

While the class division here is obvious, no attention was paid to the subtle indication of gender division in the story until Ogino Anna (b. 1956) referred to it in her parody of canonical modern fiction *Watashi no aidakusho* (My Love-Hate Affair with books, 1991). The protagonist A's wife, who appears only twice in Shiga's original story, expresses on both occasions a wish to have some sushi home-delivered. Her husband, though loving and considerate, is apparently too absorbed in his own thoughts to take notice of this repeated request. (Aoyama, 2008, p.184)

Aqui a comida expõe as diferenças através de quem tem e de quem não tem acesso a ela, mas não somente em um nível monetário, que já é abordado explicitamente no texto quando é dito que o preço das mercadorias estão aumentando, mas também no nível de quem tem acesso irrestrito a ela, mas uma vez Aoyama (2008), sumariza isto bem: Upper-class men may try lower-class food on a street corner; their wives may not try it, even in the safe and clean environment of their own home. Thus, A's wife is, as Ogino calls her, a kakure kozô (closet errand boy). (AOYAMA, 2008, p. 184)

Autor que se deixa entrever

A despeito de todos esses temas ricos abordados pelo texto, o que mais chama a atenção nesta história é o seu parágrafo final:

Aqui o escritor baixa o pincel. A verdade é que pensou em terminar a história deste jeito: o menino de recados, com o desejo de saber a verdade sobre “aquele cliente”, descobre seu nome e endereço com ajuda dos outros funcionários. O menino tenta ir até esse lugar, entretanto, naquele endereço não vivia uma pessoa, ao invés disso havia um pequeno templo para o deus Inari. O menino fica aturdido. — Assim ele pensou em escrever. Mas isso seria cruel com o menino. Por isso, o escritor decidiu parar antes.

作者はここで筆を擱くことにする。実は小僧が「あの客」の本体を確かめたい要求から、番頭に番地と名前を教えて貰ってそこを尋ねて行くことを書こうと思った。小僧はそこへ行ってみた。ところが、その番地には人の住まいがなくて、小さい稲荷

の祠があった。小僧は吃驚した。一とこういうふうに書こうと思った。しかしそう書くことは小僧に対し少し惨酷な気がしてきた。それ故作者は前の所で書筆することにした。[Tradução minha] (Shiga, 2002, p. 25)

Este final foi muito elogiado, o crítico Takada Mizuho (1955, p.37) diz “sua perfeição e harmonia tem a beleza imóvel de um antigo objeto de arte” e Akutagawa Ryunosuke (1968, Capítulo 5) comenta que “a perfeita incompletude da obra lembra uma estátua Rodin, na qual a figura emerge, apenas meio esculpida, do mármore”. Mas o que esse final deixa entrever é a lealdade do autor à sua sinceridade, que é também um ato de gentileza para com o leitor, como se o ato de escrever ficção fosse uma mentira danosa, que pode ser contornada se a luz é trazida ao próprio ato de escrever dentro da história, algo que o autor faz em muitas de suas obras (por exemplo a metalinguagem em “Kinosaki ni te”). Porém, isto é mais do que uma gentileza para com o leitor, é uma gentileza para com seus personagens, não deixando que nem eles vivam o resto de suas histórias na mentira.

Fowler (1988, p. 189) ressalta o domínio da "sinceridade" e "fidelidade" como estilo literário por parte de Shiga. O crítico ainda diz que esse domínio não foi utilizado para descrever a sua vida tal qual ela se passou, mas sim para consolidar junto ao público uma imagem de integridade moral. A sinceridade é o ponto principal das obras de Shiga, por isso mesmo suas obras contêm um teor tão autobiográfico, e muitas das que não o têm, possuem marcas do próprio ato de escrever, o autor tem um jeito próprio de se fazer presente em suas obras.

Deste modo, mesmo que sutilmente, “Kozou no Kamisama” traz muitos dos temas pelo qual Shiga é conhecido, sendo assim um bom ponto de partida para conhecer sua obra.

Referências

- AKUTAGAWA, Ryûnosuke. **Bungeiteki na, amarini bungeiteki na**. Tóquio: Chikuma shobô, 1968. Disponível em:
<https://www.aozora.gr.jp/cards/000879/files/26_15271.html>
- AOYAMA, Tomoko. **Reading Food in Modern Japanese Literature**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2008.
- FOWLER, Edward. **The Rhetoric of Confession: Shishosetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction**. Berkeley: University of California Press, 1988.
- INO, Kenji. **Nihon Kindai Bungaku Daijiten** (Grande Enciclopédia da Literatura Japonesa Moderna), 1978.

ISOTA, Kôichi(org.) et al. **Shinchô Nihon Bungaku Jiten** (Dicionário Shinchô de Literatura Japonesa), Tóquio, Shinchôsha, 1988.

KARAI, Seiroku. "**Manazuru**" Shiron: Shiga Naoya to Eiga (Kaigaku 10 Jûnen Kinen Gô. In: Shinwa Joshi Daigaku Kenkyû Ronsô, n.9/10, p. 175-184, 1976. Disponível em: <<http://id.nii.ac.jp/1452/00001330/>>

KITAZUMI Toshio & KIKUDA Shigeo. "**Kindai bungei no keisei**" ("Capítulo 30 – Formação da arte literária moderna"), in ISHIDA, Ichirô. Nihon Bunkashi Gairon. (Introdução à História Cultural do Japão).Tóquio: Yoshikawa Hirofumikan, 1968, p.503-518.

ODAGIRI, Hideo. **Watakushi Shôsetsu to Shinkyô Shôsetsu**. (Romance do Eu e Romance Introspectivo) In: Iwanami kôza nihon bungaku shi 12, Tóquio: Iwanami, 1958.

NAGAE, N. H. **A vida de Shiga Naoya**. Estudos Japoneses, [S. l.], n. 21, p. 65-89, 2001.

NAGAE, N. H. **De Katai a Dazai: apontamentos para uma morfologia do romance do eu**. 2006. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

NAGAE, N. H. *Reflexões Perante a Ameaça da Morte na Obra em Kinomaki de Naoya Shiga*. Disponível em: <<http://www.discovernikkei.org/pt/journal/2008/9/16/kinomaki-de-naoya-shiga/>> Acesso em: 01 nov. 2019.

NOGUCHI, Takehito. "**Kozô no Kamisama**" to "**Shôsetsu no Kamisama**" - Shiga Naoya no Sutôrii Teringu. In: Kindai Shôsetsu no Gengo Kûkan. Tóquio: Fukutake Shoten, 1985. p. 125-153.

OBUNSHA, ed. **Obunsha Hyoujun Kanwa Jiten**.Tokyo: Obunsha, 2001.

OIKAWA, Shôsetsu. **Bungei Yôgo no Kiso Chishiki 88** (Conhecimentos Básicos de Termos Literários 88), 5.ed.revista e ampliada. Revista Kokubungaku Kaishaku to Kanshō, v. Edição extra ampliada, p. 358-359, novembro de 1988.

SHIGA, Naoya. *Kozô no Kamisama Hoka Jippen*. Tóquio: Iwanami Shoten, 2002.

STARRS, Roy. **The zen aesthetic of Shiga Naoya**. Nova York: Routledge, 2012.

TAKAHASHI, Hideo. **Shinkai Seibê to Hyôtan**. In: Shiga Naoya Miru Koto no Shinwa Gaku. Tóquio: Ozawa Shoten, 1995. p. 160-170.

TOEDA, Hirokazu. **From the God of Literature to War Criminal: The Media and the Shifting Image of Yokomitsu Riichi from Prewar and Wartime to the Postwar Era**. Traduzido por Atsuko Ueda. In: UEDA, Atsuko (org.). Literature among Ruins, 1945 - 1955: Postwar Japanese Literary Criticism. London: Lexington Books, 2018.



ESCOLA DE LÍNGUA JAPONESA DA ASSOCIAÇÃO ESPORTIVA NIKKEY DE BASTOS-ACENBA: UM ESTUDO DE OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE DAS PRÁTICAS CULTURAIS

Natália Vitória Feitosa Araújo (UFAM)

Linda Midori Tsuji Nishikido (UFAM)

Introdução

Este artigo apresenta um conjunto de análises das interpretações acerca da temática “Escola de Língua Japonesa da Associação Esportiva Nikkey de Bastos-ACENBA: Um estudo de observação participante das Práticas Culturais”, tendo como fontes, livros, revistas, artigos, registro de um diário, fotográfico e observação das práticas culturais desenvolvidas na escola. É notável a atuação da escola no que tange a conservação do idioma, dos valores culturais e de demais tradições dentre as gerações nipo-brasileiras e a comunidade não *nikkei*. Entretanto, nota-se que há poucas pesquisas específicas relacionadas ao teor do desenvolvimento das práticas culturais promovidas pela Escola de Língua Japonesa da ACENBA e seu impacto nessa mobilização, fundamental em prol da preservação da cultura. Deste modo, pressupõe-se que a abordagem metodológica executada seja atrativa para crianças e jovens, tornando seus frequentadores mais interativos com a língua nipônica e participativos na comunidade em que se inserem.

Com finalidade de se fazer um estudo sobre a análise das práticas culturais na Escola de Língua Japonesa da ACENBA, os seguintes questionamentos são pertinentes: quais atividades culturais são desenvolvidas pela escola? Qual a importância das práticas culturais na escola, sob a ótica interpretativa? Desta forma, viabilizando a elaboração desta pesquisa com ênfase nas práticas culturais, esta pesquisa busca analisar de que forma as atividades socioculturais contribuem para a inserção de alunos na escola e fomentar a compreensão das relações entre cultura e sociedade.

Pelo fato de investigar essencialmente a relevância das atividades culturais desenvolvidas na Escola de língua japonesa da ACENBA esta pesquisa está ancorada nos



pressupostos teóricos de Geertz (2008) que trata da cultura e suas interpretações, buscando compreendê-la a partir da percepção que os indivíduos têm de si mesmos e suas ações. Geertz (2008), inicia em sua obra, com uma crítica à banalização e distorção das ciências com relação à cultura, uma vez que sua concepção é comumente generalizada para todos os fenômenos culturais considerados incógnitas pela academia em um determinado período. Essa padronização do conceito de cultura deu origem ao estudo da antropologia, como assevera Geertz (2008, p.15):

Todos eles argumentam, às vezes de forma explícita, muitas vezes simplesmente através da análise particular que desenvolvem, em prol de um conceito de cultura mais limitado, mais especializado e, imagino, teoricamente mais poderoso, para substituir o famoso “o todo mais complexo” de E. B. Tylor, o qual, embora eu não conteste sua força criadora, parece-me ter chegado ao ponto em que confunde muito mais que esclarece.

Contrapondo a esta banalização, Geertz (2008) defende o conceito de cultura como sendo essencialmente semiótico,

Acreditando como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (Geertz. 2008, p. 16).

Assim, esta pesquisa busca elencar a visão de Geertz (2008) destacando a ideia de cultura e suas interpretações através da análise partindo da percepção que os homens têm de si mesmos e suas ações. Em vista disso, as práticas culturais na escola de língua Japonesa da ACENBA apresentada nesta investigação serão interpretadas aos moldes de Geertz (2008), de modo a desenvolver os significados que essas práticas representam para a comunidade.

De modo subsequente, a figura do antropólogo recebe a incumbência de elaborar uma etnografia em relação ao objeto de estudo em pauta. Geertz utiliza a alegoria de uma transação comercial atípica no Marrocos entre povos locais, em paralelo com a dominação francesa vigente na época, para estabelecer, neste ponto, a distinção entre "descrição superficial", aquela em que se narram os fatos, bem como seu ímpeto característico, e "descrição densa", dotada de uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas. De modo analítico emprega-se a leitura da conjectura, em que ocorre o fato em voga.

Geertz (2008) defende ainda, a premissa de que a cultura é de teor público, uma vez que seu significado também o é. Deve-se considerar o teor simbólico da ação humana, indagando, conseqüentemente, a importância dos atos sociais por meio de sua ocorrência e através da agência de fatores interculturais. Exatamente o que se percebe na escola de língua japonesa da ACENBA, onde as atividades culturais significam mais do que um ensino extracurricular, tendo em vista a sua importância social aos participantes da comunidade, símbolo da identidade nikkei em Bastos. Nesse sentido, esta pesquisa propõe, entre outras, desenvolver uma descrição etnográfica acerca dos eventos interculturais promovidos, dos ambientes compartilhados de tradição culinária e língua japonesa na ACENBA, bem como suas aplicações recreativas.

Metodologia

Como metodologia da pesquisa adotou-se inicialmente o contato com a Escola de Língua Japonesa da ACENBA onde a pesquisadora participou como aluna do curso de língua japonesa online, no início de 2021, no qual observou além das aulas, o desenvolvimento dos projetos comunitários a fim de arrecadar verba para a manutenção da escola. Esse foi o primeiro passo que levou ao desenvolvimento desta pesquisa, tendo em vista essa singularidade de cunho social. Posteriormente, em janeiro de 2022, a coordenadora do curso da Escola de Língua Japonesa da ACENBA a convidou para assumir nova turma do projeto de classe *Youtien*²⁴, sob sua supervisão até maio do mesmo ano. Durante as atividades de ministração das aulas pode-se observar o desenvolvimento de elementos culturais, tais como: brincadeiras infantis, desenho, *origami*, músicas infantis e dança. Em vista disso, despertou o interesse em pesquisar mais sobre a história da escola e as práticas culturais.

No entanto, carecia de documentos históricos e artigos sobre o ensino da língua em Bastos, o que levou a adotar como principal fonte a observação participante, por meio de registro de um diário e fotografias, nos quais a pesquisadora busca descrever e analisar todos os eventos do *Nihongo Gakkô* participando e detalhando de forma mais imparcial possível para desenvolver sob a perspectiva científica, trazendo as reflexões e críticas, conforme define Chizzoti (2014, p. 67-68): “a etnografia [...], como a descrição do conhecimento cultural do meio em que estão os informantes, pela observação ecológica

²⁴ Refere-se a classe de jardim da infância.

dos dados e o significado que os membros nativos de um grupo atribuem suas ações e práticas.”.

Vale ressaltar que a observação participante é um ramo da etnografia que tem como pioneiro o antropólogo Bronislaw Malinowski (1978) que aponta o agrupamento dos princípios metodológicos em três unidades:

Em primeiro lugar, é lógico, o pesquisador deve possuir objetivos genuinamente científicos e conhecer os valores e critérios da etnografia moderna. Em segundo lugar, deve o pesquisador assegurar boas condições de trabalho, o que significa, basicamente, viver mesmo entre os nativos [...]. Finalmente, deve ele aplicar certos métodos especiais de coleta, manipulação e registro da evidência. (1978, p. 20)

Desta forma, a coleta dos dados observados possibilitou a elaboração deste artigo como passo inicial para futuros trabalhos acadêmicos.

Resultados/discussão

A preservação da cultura é algo muito presente na vida dos imigrantes no Brasil, seja por meio das tradições e festividades, quanto dos lugares onde os imigrantes estão inseridos. Na cidade de Bastos, onde tem um número significativo de imigrantes japoneses, essas tradições e festividades acontecem ao longo do ano na Escola de língua japonesa da ACENBA, a qual se envolve em diversas atividades, seja para arrecadar fundos ou com o intuito de socialização. Vale ressaltar que a escola de língua japonesa da ACENBA é singular, pois não é somente o ensino regular, seguindo os materiais de ensino da língua, mas também incentiva a cultura de modo a estimular a participação de alunos, pais e comunidade nos eventos promovidos por ela ou pela Associação. Eventos como: Cerimônia de ano novo (*shin'nenkai*), Dia das Crianças (*kodomo no hi*), páscoa, festa do ovo e outros que acontecem ao longo do ano.

A singularidade desta escola está no fato de que os alunos são inseridos na participação e promoção dos eventos de modo intenso, isto é, na semana do evento as aulas são voltadas para essas festividades substituindo então o conteúdo programático para uma aula livre acerca do tema, onde os alunos tiram dúvidas e dão sugestões. Assim, por exemplo, no *Setsubun* os alunos tiveram as aulas sobre o que se comemora neste evento e posteriormente realizam as práticas comemorativas, de modo a participarem de todo o processo da temática cultural que a escola propõe a realizar.

Para melhor visualização, elencou-se no quadro 1 os meses e as práticas culturais na qual esta escola está envolvida. A seleção das práticas culturais para serem interpretadas surgiu após a pesquisadora passar aproximadamente 5 meses inserida no contexto escolar, ou seja, auxiliando a professora em sala de aula e no desenvolvimento dessas práticas. Embora o principal atrativo da cidade, a Festa do Ovo, não tenha sido observada como participante, esta consta na pesquisa por sua relevância identitária ao município, sendo documentada por integrantes da comunidade e periódico local, como *Jornal Nippon Já* (2022).

Quadro 1 - Práticas Culturais

Mês	Práticas Culturais	Mês	Práticas Culturais
JAN	Ano novo na ACENBA	JUL	Festa do ovo
FEV	<i>Setsubun</i>	JUL	<i>Bon Odori</i>
MAR	<i>Hina Matsuri</i>	AGO	Dia do Folclore
MAR	<i>Bunka Fest</i>	AGO	Dia dos Pais
ABR	Páscoa	SET	Declaração da independência do Brasil
MAI O	Bazar da pechincha do nihongo gakko	SET	<i>Keiro no hi</i>
MAI O	<i>Kodomo no hi</i>	OUT	<i>Tsukimi</i>
MAI O	Dia das Mães	OUT	Dia das Crianças
JUN	Dia da imigração japonesa	OUT	Semana do ovo
JUL	<i>Tanabata</i>	DEZ	Semana cultural

Fonte: Elaborado pela pesquisadora baseado nas divulgações em redes sociais

Destas práticas culturais serão selecionadas algumas para o desenvolvimento desta pesquisa. Assim, será apresentado o *setsubun*, o *hinamatsuri* (dia das meninas), *bunka fest* (festival cultural), *bon odori* e festa do ovo.

Setsubun

Tendo em vista o início do ano, tradicionalmente o *Setsubun* é um marcador para o começo do período de plantio, portanto se almeja boas colheitas dentre as comemorações. Associada aos conceitos de renovação e purificação coletivas, há duas práticas típicas ao *Setsubun*, são elas o *Mamemaki* e *Ehomaki*. A primeira está relacionada à simbologia dos *Oni*,

um ser místico que se assemelha à forma humana, o qual representa a dicotomia entre “bem” e “mal”. Para sua realização, os participantes atiram grãos torrados enquanto entoam *Oni wa soto, fuku wa uchi*, com a finalidade de se expelir ou distanciar maus espíritos e perpetuar prosperidade. Estas informações foram obtidas na cozinha do *kaikan*, durante o jantar, em que os professores realizam uma minipalestra a todos os presentes como uma forma de compartilhar conhecimento sobre o evento. Já o *Ehomaki* remete às práticas culinárias em que basicamente são constituídos de ingredientes do sushi, com uma variação de tamanho e ingredientes (geralmente sete), os quais devem ser consumidos em silêncio na direção da sorte pré-determinada, conforme assinala Daidoji (2021):

Esse é um tipo especial de *makizushi*. Vemos vários *ehomaki* nos supermercados japoneses durante o *setsubun*. Ele consiste em sete ingredientes: *kanpyo* (cabaça desidratada), cogumelo shiitake cozido, omelete doce enrolado, enguia, peixe assado e temperado, camarão, pepino. Recentemente tem vários salgadinhos e bolos japoneses replicando o *ehomaki*. As pessoas comem voltado para a “direção da sorte” do ano na noite do *setsubun* (*Ebo* significa direção da sorte.). Sul-sudeste é a direção da sorte em 2021. Você precisa comer o *Ehomaki* em silêncio com os olhos fechados enquanto faz um desejo ao comer o rolo de sushi inteiro. (Daidoji, 2021, p. 71, tradução nossa)

Em 2022, a comemoração do *setsubun* em Bastos foi realizada na cozinha da Associação, tendo início às 18 horas, contando com a presença de alunos, pais, professores e convidados. Os alunos, durante a semana, tiveram aulas voltadas para este evento e foram avisados de que neste dia seria feito o *ehomaki*. Todos que estavam presentes trabalharam em conjunto para fazer a refeição da noite. Após a elaboração cada qual com o seu *ehomaki*, se posiciona na direção norte-noroeste que é a direção da sorte deste ano, fazendo um pedido enquanto come em silêncio.

Figura 1 - Preparo de *ehomaki*



Fonte: fotografia tirada pela pesquisadora, em 03 fev. 2022

Nota-se que no *setsubun* de Bastos, a elaboração do *ehomaki* se constitui de apenas 5 ingredientes possivelmente por não haver acesso aos 7 ingredientes, quais sejam: pepino, gengibre curtido, omelete, cenoura curtida e shiitake. É importante frisar o horário (18 horas), pois a escola sempre começa na hora marcada, mesmo que nem todos os participantes estejam presentes, apresentando como uma forma de estimular a pontualidade tal qual os japoneses são conhecidos. Com relação a direção da sorte, em 2022, foi determinada a posição norte-noroeste, isto é, cada ano possui uma direção de sorte diferente. A razão de consumir o *ehomaki* em silêncio está no fato de se concentrar para fazer um desejo.

Hina Matsuri

O Festival das Bonecas ou Festival das Meninas, denominado na língua japonesa como *Hina Matsuri*, ocorre na data 3 de março, coincidindo com a primeira floração das flores de pessegueiro e simbolizando o início da primavera e a esotérica da feminilidade, abrangendo o matrimônio, a saúde, a plenitude da boa sorte e felicidade das jovens mulheres japonesas.

As figuras ilustres da festividade consistem nas *Hina Dolls*, artefatos feitos com madeira e palha *kiri*, dispostos em um altar em que são sobrepostos num pano vermelho, imagens que remetem à hierarquia aos moldes imperiais. As posições devem ser seguidas de modo minucioso, no patamar mais alto são postos o Imperador sempre à esquerda da Imperatriz, seguidos por príncipes, ministros, artesãos e outros membros das classes que remetem ao Japão Antigo, com roupas de seda nobre e trajes impecáveis. Segundo a crença popular, as bonecas possuem o dom de espantar maus espíritos e infortúnios. A

musicalidade também se faz presente, é entoada em escolas, instituições e celebrações abertas ao público o hino “*Ureshi Hina Matsuri*”, bem como a culinária, em que os pratos mais comuns são o *Hina Arare*, preparado com biscoitos com base de arroz e soja, adornados açúcar colorido, o *Chirashizushi*, iguaria com arroz sobreposto de legumes de cores marcantes e frutos do mar, variando entre lula, camarão ou polvo, e por fim o *Hishimochi*, um bolinho de arroz doce dividido em camadas rosa, branca e verde (JAPAN FOUNDATION SÃO PAULO, 2022).

Figura 5 - Preparativos para *Hinamatsuri* na escola



Fonte: Fotografia tirada pela pesquisadora, em 3 mar. 2022.

Figura 6 - Hinamatsuri em Bastos



Fonte: Fotografia tirada pela pesquisadora, em 03 mar. 2022.

Percebe-se as práticas culturais relativas ao dia das meninas envolvendo crianças e adultos que em conjunto faz do evento um dia especial, sobretudo para as crianças que desde a tenra idade valorizam a cultura dos seus antepassados em Bastos.

Bunka Fest

Em março de 2022, foi realizado o *Bunka Fest*, um evento promovido pelo *Shouryuu Daiko* (grupo de *Taikō* da ACENBA) em parceria com a Prefeitura Municipal de Bastos através do projeto Lei Aldir Blanc (lei emergencial de apoio cultural e artístico regulamentado pelo Governo Federal). Este evento foi realizado no dia 26 de março 2022 no Recinto de Exposições Kisuke Watanabe em Bastos - SP, contando com apresentações artísticas, brinquedos e praça de alimentação. Vale salientar que este evento não faz parte de uma programação anual, e, portanto, não se sabe se haverá continuidade nos anos posteriores.

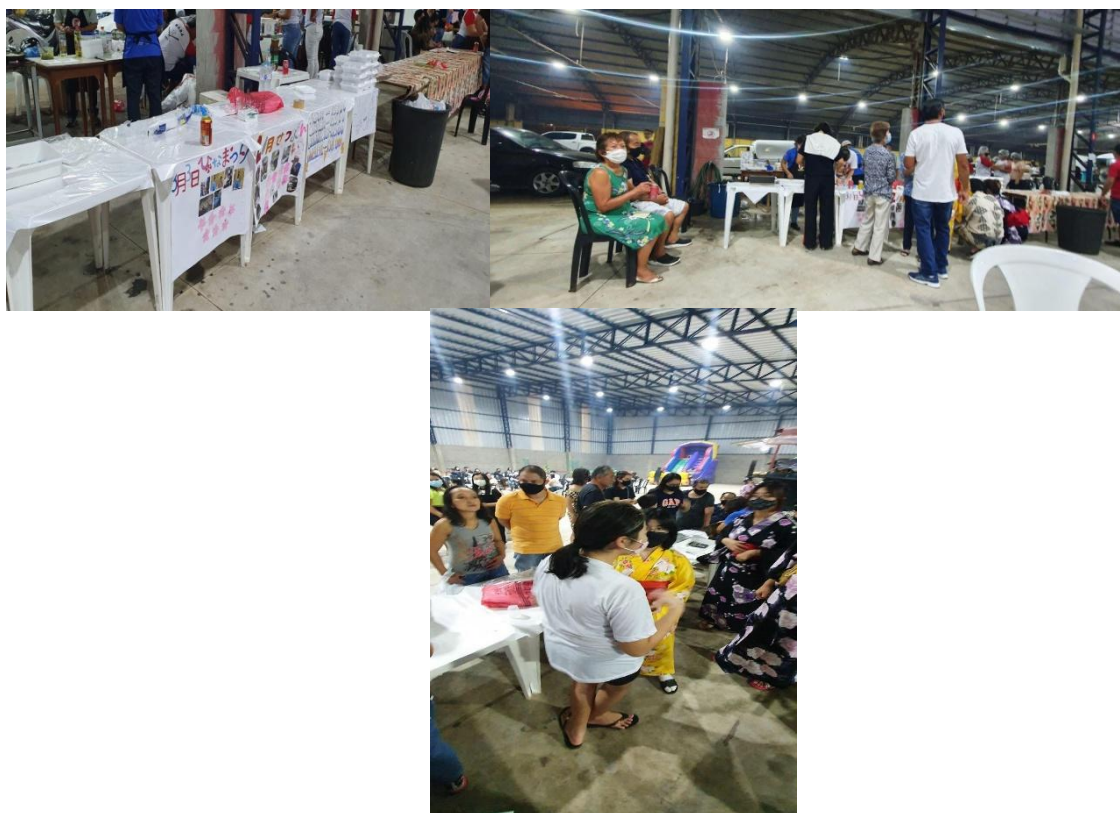
A Escola de Língua Japonesa ficou responsável por uma barraca na praça de alimentação vendendo *karague*, omelete e bebidas. Os preparativos começaram no dia anterior, 25 de março às 14 horas, com os voluntários realizando as seguintes tarefas: levar os utensílios que estão na copa da escola para a cozinha do *kaikan*; tirar a pele do frango, cortar em pedaços generosos e temperar; colher a cebolinha plantada nas dependências da escola, higienizar e guardar; lavar louça e organizar a cozinha. Para o dia do evento, o trabalho começou às 8 horas da manhã e os voluntários ficaram encarregados de: levar fogão, mesas e cadeiras da cozinha do *kaikan* para o Recinto; empanar e fritar o frango; retirar o excesso de óleo; pesar e embalar o *karague*; preparar os ingredientes (cebola, cebolinha, tomate, coentro); bater os ovos para a omelete; preparar o vinagrete e cortar os frios para rechear a omelete. A maioria dos ingredientes são doações realizadas pela comunidade.

Figura 7 - preparativos para Bunka fest



Fonte: Fotografia tirada pela pesquisadora, em 25 mar. 2022.

Figura 8 - Bunka fest



Fonte: Fotografia tirada pela pesquisadora, em 26 mar. 2022.

Pelas fotografias, foi possível perceber o envolvimento dos alunos em todo o processo, desde as crianças até adolescentes e adultos, sejam nos preparos dos alimentos e nas vendas, sob a supervisão dos professores conferindo-lhes responsabilidades.

Bon Odori

O *Bon Odori* é um dos festivais de maior relevância para os imigrantes japoneses na região de Bastos, originado através da convergência entre o xintoísmo e a tradição budista instaurada no Japão expressa no *Obon Matsuri* (Festividade do Dia dos Finados). Conforme D'Àvila (2021, p.1), cultua-se a memória dos antepassados através da dança de boas-vindas e de agradecimento. Durante a antiguidade, o ritual costumava ser realizado em julho ou agosto, tipicamente no verão. Após o êxodo rural, era comum o retorno às vilas interioranas para se rever parentes e amigos e aproximar-se do espírito de antepassados mortos, numa confluência de acolhimento e receptividade, buscando que se intercedesse em nome de bênçãos às colheitas futuras e bem-estar à comunidade. A celebração interpõe o intervalo de tempo em que os espíritos dos ancestrais retornaram do mundo espiritual para o mundo dos vivos, visando a elevação espiritual com o intermédio de círculos de

morte e renascimento. A ritualística exige indumentárias típicas, tais como o *yukata* (vestimenta tradicional), gastronomia, lanternas como guias espirituais, decoração, música ao som do *taikō* e dança folclórica, de forma que seu aspecto circular representa atividades cotidianas como semeadura, colheita e pesca. Além da festividade, a data é marcada por visitas que são feitas aos túmulos e templos com oferendas, bem como uma limpeza nas residências e um altar é preparado com alimentos e flores, pois existe a expectativa de eterno retorno dos entes que se foram.

Diferente do carácter mortuário, comemorado no Dia dos Finados no Brasil, o festival de *bon odori* em Bastos é realizada anualmente durante a Festa do Ovo, atrativo turístico do município, de forma que o público a contempla a apresentação de dança pela leveza dos movimentos das senhoras do *Fujinkai* e é bem-quisto caso se interesse em participar. Em 2022 aconteceu em carácter especial no mês de maio, devido à pandemia do coronavírus, diferentemente dos anos anteriores, em que ocorria no mês de julho durante a festa do ovo.

Os alunos da escola de língua japonesa participaram do *bon odori*, chegando 1 hora antes do evento começar para se arrumarem no camarim. Cada aluno escolheu um *Yukata* disponibilizado pela escola e se vestiram com o auxílio das senhoras do *Fujinkai*. Contudo, participam desde cedo, pela manhã, para auxiliar nos preparativos da culinária e das vendas de alimentos, como omelete, *kinakomochi*, pastel, suco de laranja, água, cerveja e refrigerantes.

Figura 9 - Bon odori em Bastos



Fonte: Fotografia tirada pela pesquisadora, em 02 abr. 2022

Em se tratando de *kinakomochi*, é uma culinária tradicional japonesa feita de arroz *mochi* empanado na farinha de soja torrada e adocicada que é apreciado não somente em *bon*

odori, mas em outras ocasiões especiais como no Ano Novo, em casamentos e na recepção de recém-nascidos, como sinônimo de fartura e boa sorte.

Figura 10 - *Kinakomochi*



Fonte: Fotografia tirada pela pesquisadora, em 18 mar. 2022.

Em Bastos, os alunos de língua japonesa atuam intensamente no *bon odori*, sob diversos aspectos, como na figura 11, em que o painel com desenhos elaborados por eles é exposto na entrada do salão do *kaikan*, como forma de apresentar as suas artes, bem como a elaboração de cartaz de menu para a venda no festival. Há de se perceber uma valorização especial dos alunos de língua japonesa em Bastos que participam continuamente nos eventos promovidos pela ACENBA. A exposição de artes, por sua vez, representa a valorização de trabalhos artísticos dos alunos que são admirados pelo público que comentam, elogiam e se impressionam pelo trabalho apresentado.

Figura 11 - Artes produzida pelos alunos



Fonte: Fotografia tirada pela pesquisadora, em 02 abr. 2022.

Figura 12 - Alunos da Escola de Língua Japonesa da ACENBA no festival de *bon odori*



Fonte: Fotografia tirada pela pesquisadora, em 02 abr. 2022.

Festa do Ovo

A comemoração mais antiga de Bastos, oriunda do recente desenvolvimento das atividades agroavícolas iniciadas pelos imigrantes na década de 1960 é a Festa do Ovo, realizada anualmente em meados de julho no ambiente do Recinto de Exposições Kisuke Watanabe, contando com o patrocínio de empresas locais, bem como com a colaboração da ACENBA e do corpo social do município. No âmbito socioeconômico, há a exposição de ovos, sedas e outros produtos industriais destinados à agricultura, com premiações destinadas aos que se destacarem, bem como o “Encontro de Avicultores do Estado de São Paulo e Jornada Técnica”. Assim, enquanto no aspecto cultural, é importante mencionar o “Festival de Cultura Japonesa”, como a cerimônia do Chá (em menção aos costumes japoneses), *Bon Odori*, apresentações em karaokê e grupos de *taikō* (referente à arte de tocar tambores), exposição de arranjos florais (*ikebana*), orquídeas, pinturas, em Bastos, a tradicional Festa do Ovo é tão importante quanto as tradições da cultura japonesa.

O público infantil pode entreter-se com o parque de diversões, ao passo que os jovens e adultos tem acesso aos shows de carácter artístico, concursos abertos à participação dos frequentadores, como o maior comedor de ovos, que se tornou uma das gincanas clássicas do evento, bem como o Festival de Cães, a Feira do Verde, a Exposição Agroavícola e ambos podem usufruir da Praça de Alimentação, a qual proporciona ilustres experiências gastronômicas através de pratos como o *yakissoba*, *udon*, *tempurá*, *sushi*, *sashimi*, *hapomesbi*, *missoshiru*, entre outros, em parceria com a ACENBA que promove a Barraca de Omelete, com a contribuição dos alunos e voluntários que o preparam e vendem durante o

festival desde 1997, de modo que a verba arrecadada é utilizada em prol da melhoria da escola de língua japonesa.

Figura 12 - Festa do Ovo



Fonte: Fotografia tirada por Eduardo Watanabe, em 15 jul. 2022.

Figura 13 - Omelete



Fonte: Fotografia tirada por Eduardo Watanabe, em 15 jul. 2022.

Por se tratar da Festa do Ovo, é possível observar que tudo está relacionado ao ovo, como na figura 12, em que a entrada do recinto constitui de ovos, cujos letreiros são decorados com ovo branco e vermelho. Igualmente, o monte Fuji elaborado com ovos brancos e vermelhos é uma das grandes atrações do festival que tem um simbolismo forte da cultura japonesa. A culinária, evidentemente, emprega os ovos como ingrediente e o mais popular, é a omelete, conforme figura 13. Essas omeletes são elaboradas pelos alunos, voluntários e professores que, durante 5 dias, promovem exposições de *tanabata*, preparo e vendas de omeletes e apresentação de danças japonesas infantis.

Conclusão

Diante do exposto, este trabalho buscou analisar os aspectos culturais desenvolvidos na Escola de Língua Japonesa da ACENBA por meio do registro de um diário e de fotografias que foram coletadas mediante a observação dessas práticas no ambiente escolar.

Percebe-se, outrossim, que as práticas culturais fazem da relação aluno-escola, um vínculo significativo e duradouro, além de integrar a comunidade local. Esta relação está intrinsecamente ligada aos valores culturais como, valorização do espaço em que se encontra incluído, respeito aos mais velhos, pontualidade, senso de coletividade, responsabilidade e autodisciplina que embora não sejam exclusivos dos nipônicos, norteiam os descendentes dessa cultura.

Notou-se durante a observação que há uma hierarquia organizacional em termos de desenvolvimento das atividades como por exemplo a hierarquia de respeito que tem como ordem os mais velhos, professores, pais e alunos, bem como cada grupo se responsabiliza por determinada tarefa.

A característica singular como a limpeza possibilita os alunos a valorizar as dependências das escolas, uma cultura comum nas escolas japonesas. Ademais, a participação nas atividades culinárias auxilia o estudante na sua autonomia, principalmente das crianças, bem como a mobilização em torno dos festivais, por meio do trabalho voluntário, incentiva a percepção de que trabalhar em conjunto rende bons resultados.

Além disso, as práticas culturais com a participação dos pais permitem que a família seja valorizada, uma vez que pais e filhos se unem em prol da mobilização dos eventos e das celebrações culturais.

Por fim, a escola de Língua Japonesa da ACENBA busca valorizar as culturas através de eventos, não somente referente à cultura tradicional japonesa, mas a cultura local, sendo que um dos mais importantes é a Festa do Ovo, de maneira que os alunos envolvidos valorizem as práticas culturais do município de Bastos, o que constitui o pertencimento e a identidade do grupo social envolvido na Escola de Língua Japonesa da ACENBA.

Referências

- ABE, Goro. Sobre a Escola de Língua Japonesa. In **Associação Cultural e Esportiva Nikkey de Bastos**. Livro histórico de 80 anos de imigração de Bastos. São Paulo, 2011, p. 32-35.
- ALMEIDA, M. R. (2011). **Um olhar intercultural na formação de professores de línguas estrangeiras**. Tese de Doutorado. 188 f. Curitiba, Universidade Federal do Paraná.
- ARAGÃO, Rodrigo Moura Lima de. ALTERNATIVAS DE TRADUÇÃO DO JAPONÊS PARA O PORTUGUÊS: DE KODOMO NO HI A DIA DAS CRIANÇAS. **Revista Letras**, [S.l.], v. 82, dez. 2010.
- ASSOCIAÇÃO CULTURAL E ESPORTIVA NIKKEY DE BASTOS. **1929-2018: 90 Anos de Imigração Japonesa em Bastos**. São Paulo, 2019.
- ASSOCIAÇÃO CULTURAL E ESPORTIVA NIKKEY DE BASTOS. **Livro histórico de 80 anos de imigração de Bastos**. São Paulo, 2011.
- BASTOS. **Memorial dos Municípios**. Disponível em: <<https://www.memorialdosmunicipios.com.br/bastos>>. Acesso em: 31 mar. 2022
- BOMTEMPO, D. C. A CULTURA JAPONESA E A FESTA DO OVO COMO ATRATIVO TURÍSTICO PARA O MUNICÍPIO DE BASTOS – SP. **Colloquium Humanarum**. ISSN: 1809-8207, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 19–27, 2009. Disponível em: <<https://revistas.unoeste.br/index.php/ch/article/view/228>>. Acesso em: 20 jan. 2022.
- BRASIL. **Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020**. Lei Aldir Blanc. [S. l.], 29 jun. 2020.
- CAMACHO, Luiza Mitiko Yshiguro. Valores Culturais Japoneses presentes na Educação dos Nipo-Brasileiros. In KISHIMOTO, Tizuko M.; DEMARTINI, Zeila de B (orgs.). **Educação e cultura: Brasil e Japão**. São Paulo: EDUSP, 2012. 242 p.
- CHIRASHIZUSHI: Chirashizushi e o Hinamatsuri. **Japan Foundation São Paulo**. Disponível em: https://fjisp.org.br/japao-em-casa-chirashizushi/?fbclid=IwAR0CFdIzDHQ4zWCwF_Bylz30t0RuW6FquyaqmcGS4ECCdtef5d8ydozZzU8. Acesso em: 30 jul. 2022.
- CHIZZOTTI, ANTONIO. Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais. 6. ed. [S. l.]: VOZES, 2014. 144 p. ISBN 8532633900.
- CORNER, Dolores Martin Rodriguez. A cozinha étnica espanhola nos restaurantes de São Paulo. In: HIRANO, Sedi; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Histórias migrantes: um mosaico de nacionalidades e múltiplas culturas**. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2014, p. 261-287.
- D'ÀVILA, Rosemeire P. **O ritual *Bon-Odori* entre os japoneses de Bauru**: Identidade e Memória (2010 a 2019). ANPUH-Brasil. 31º Simpósio Nacional de História. Rio de Janeiro. 2021. p 1-16.
- DAIDOJI. M. **Japanese Food on *Setsubun***. Perspectives of Comparative World Literature and Cultural Studies: Collection of research papers by students and graduate students of Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University (Ukraine) and Saitama State University (Japan). Ed. Susumu Nonaka, Olga Nikolenko. – Kyiv: Lebed', 2021. – C. 71.
- DEMARTINI, Zeila de B. F. **Relatos orais de famílias de imigrantes japoneses**: Elementos para a história da educação brasileira, vol. 21, n. 72, agosto, 2000.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. 1. ed. [S. l.]: LTC, 2017. 469 páginas p. ISBN B073DL7H3J. E-book.

HANDA, Tomoo. **O Imigrante Japonês**: História de sua vida no Brasil. São Paulo: T.A. Queiroz/Edusp, 1987.

HASHIMOTO CORDARO, M.; OKANO, M. **Gêneros artísticos em discussão através de coleções de objetos asiáticos**. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 197–221, 2021.

HIRANO, Sedi. Conclusão. In Vários Autores. **Centenário**: Contribuição da Imigração Japonesa para o Brasil Moderno e Multicultural. São Paulo: Paulo's Comunicação e Artes Gráficas, 2010, p. 279.

KIKUCHI, Karina Lumy. **A Educação dos Velhos Japoneses**. 2015. XX. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação Pedagogia) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

MALINOWSKI, B. **Argonautas do Pacífico Ocidental**: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia. São Paulo: Ática, 1978.

MITA, Chiyoko. **Bastos**: uma comunidade étnica japonesa no Brasil. São Paulo: Humanitas/FFLCH/ USP, 1999. 224 p.

NISHIKIDO, Ken. A trajetória histórica do ensino de língua japonesa no Amazonas. In **Revista Hon no Mushi** - Estudos Multidisciplinares Japoneses. Manaus (AM): Curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa. Faculdade de Letras. Universidade Federal do Amazonas. volume 5, número 9, p. 35-46, 2020.

SAITO, Cecília. Bunka Matsuri. In: **Jornal Nippon Já**, [S. l.], n. 013, p. 1-8, 31 mar. 2022.

SAKURAI, Célia. O espírito Comunitário japonês (Re) Interpretado no Brasil. In **Centenário**: Contribuição da Imigração Japonesa para o Brasil Moderno e Multicultural. São Paulo: Paulo's Comunicação e artes gráficas, 2010, p. 109-116.

SALOMÃO, Ana Cristina B. **O componente cultural no ensino e aprendizagem de línguas**: desenvolvimento histórico e perspectivas na contemporaneidade. Trab. Ling. Aplic., Campinas, n (54.2): 361-392, jul./set. 2015.

SASAKI, Elisa Massae. Valores culturais e sociais nipônicos. In **IV Encontro sobre Língua, Literatura e Cultura Japonesa**, Rio de Janeiro, ano 2011, p. 19, 15 jul. 2011.

SHIGUTI, Aldo. Com sentimento de gratidão, a 61ª Festa do Ovo celebra a retomada e o reencontro. In: **Jornal Nippon Já**, São Paulo, n. 29, p. 1-8, 21 jul. 2022.

SOARES, André Luis Ramos; GAUDIOSO, Tomoko Kimura. **Entre o Sushi e o Churrasco**: Gastronomia, Culinária e Identidade Étnica Entre Imigrantes Japoneses. Habitus, Goiânia, p. 77-94, v. 11, n.1, jun./jul. 2013.

SUZUKI, Frank S. MIRANDA, Maria L. de J. A História da imigração japonesa e seus descendentes: Prática de Atividade Física e aspectos sócio-culturais. In: **Conexões: Revista da Faculdade de Educação Física da UNICAMP**, Campinas, v. 6, ed. especial, p. 409-418, jul. 2008.

TEIXEIRA, Cássia dos Santos; RIBEIRO, Maria D'Ajuda Alomba. **Ensino de língua estrangeira**: concepções de língua, cultura e identidade no contexto ensino/aprendizagem. Linha d'Água, n. 25 (1), p. 183-201, 2012.



A INTERPRETAÇÃO DA “NATUREZA” RETRATADA EM *KWAIDAN*, DE LAFCÁDIO HEARN: O ENCANTO APROFUNDADO POR PALAVRAS E SÍMBOLOS²⁵

Nicolas Victor Sodré Dias (PPGL/UFAM)

Linda Midori Tsuji Nishikido (UFAM)

Norival Bottos Júnior (PPGL/UFAM)

Introdução

Tendo em vista a relação intrínseca das artes japonesas com os elementos da natureza, como demonstrado na poesia, no teatro, nas pinturas e nas mais diversas formas de expressão artísticas nipônicas, esta pesquisa tem como objetivo investigar sobre a relação da obra *Kwaidan*, de Lafcádio Hearn, com as figuras naturais, sob a perspectiva da teoria literária e da simbologia, e, além de confirmar tal relação, estabelecer uma nova linha de interpretação para a obra apresentada.

Patrick Lafcadio Hearn, nascido na Grécia em 1850, durante sua juventude, foi educado e trabalhou em diversos países da Europa. Aos 19 anos, emigrou para os Estados Unidos, onde, reconhecido pela forma envolvente com a qual escrevia os detalhes dos acontecimentos, trabalhou como repórter e escritor. Convidado por um professor da Universidade Imperial de Tóquio, em 1890, foi convidado ao Japão para lecionar a língua inglesa. Assim, enquanto ensinava inglês no Japão, Lafcádio escrevia romances e ensaios esboçando a cultura japonesa. Nestes escritos, encontram-se *From the East* e *Kottô*, dentre outros. A obra a ser analisada aqui se trata de *Kwaidan*, publicado em 1904, ano de sua morte.

Kwaidan é uma obra que compila contos de escritos antigos japoneses, assim como histórias passadas através da tradição oral. Essa obra foi a primeira obra a repassar tais

²⁵ Traduzido do título 小泉八雲『怪談』に描かれた「自然」が象徴するもの—ことばとイメージで深める作品の魅力—, trabalho realizado na Universidade de Kagoshima.



histórias no idioma inglês, fato pelo qual é a referência do gênero *kaidanbanashi*³ tanto no Japão quanto no além-mar.

O *Kwaidan*, de Lafcádio, foi escrito originalmente em inglês. Para esta pesquisa, será utilizada a primeira edição pela Tuttle Publishing, de 1972, além de duas traduções: em português, por Francisco Handa, presente em *Kwaidan – Assombrações* (2007); e em japonês, por Sukehiro Hirakawa, presente em *Kottô-Kaidan* (2014), para que sejam averiguadas se as figuras naturais apresentam legitimidade na maioria das línguas.

As histórias compiladas em *Kwaidan* são pequenos contos, totalizando 17 histórias: A História de Mimi-Nashi-Houichi (*The Story of Mimi-Nashi-Hoichi*), *Oshidori*, A História de O-Tei (*The Story of O-Tei*), Ubazakura, Diplomacia (*Diplomacy*), O Espelho e o Sino (*Of a Mirror and a Bell*), *Jikininki*, *Mujina*, *Rokuro-kubi*, O Segredo da Morta (*A Dead Secret*), *Yuki-Onna*, A História de Aoyagi (*The Story of Aoyagi*), Jiu-Roku-Sakura, O Sonho de Akinosuke (*The Dream of Akinosuke*), *Riki-Baka*, *Himawari* e *Hôrai*. Destes, selecionou-se os três contos Ubazakura, O Sonho de Akinosuke e Yuki-Onna, tendo em vista que os três apresentam aspectos diferentes da natureza que são respectivamente plantas, animais (ou insetos) e fenômenos naturais, inseridos em um contexto sobrenatural. Roger Callois apud Todorov (2019, p. 32) declara que: “Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”.

Além disso, encontra-se incluso no *Kwaidan* também o ensaio “Estudos Sobre Insetos (Insect Studies)”, subdividido nas seções Formigas, Mosquitos e Borboletas, tratando dos próprios estudos de Lafcádio Hearn sobre tais insetos que serão de utilidade para esta pesquisa.

Diante das leituras dos contos, questiona-se: As palavras podem ter mais um significado inter relacionado ao contexto da história da literatura fantástica? As palavras correspondem diretamente aos símbolos que representam? De que forma? Quais características relacionam a obra à literatura japonesa, apesar de ter sido escrita em língua inglesa?

Supõe-se que as palavras, relacionando-se em contextos mais amplos, podem gerar novas sugestões no momento de interpretação da obra. Segundo Todorov (2019, p.83), “Nem toda ficção nem todo sentido literal está ligado ao fantástico; mas todo fantástico está ligado à ficção e ao sentido literal. Estas são pois condições necessárias para a existência do fantástico”.

Dessa forma, a investigação das figuras naturais apresentadas nas obras pode oferecer um novo ponto de vista pelo qual essas obras carregadas de simbolismos naturais podem ser analisadas. Pode-se pensar até mesmo na possibilidade de expansão da mesma forma de análise para outros gêneros literários de natureza similar, como os contos de fada, também categorizados como literatura fantástica, ou até mesmo romances fantásticos.

Assim, este trabalho tem como objetivo investigar sobre o significado simbólico das palavras, e como essas significações cumprem um papel nas histórias aqui analisadas, por meio das aparições ou acontecimentos sobrenaturais retratados. Para tanto, foi realizada a busca por teóricos e teorias que embasaram a pesquisa de modo a solidificar a investigação sob a ótica de um novo ponto de vista. Como são narrativas que envolvem o sobrenatural, foi feita a relação com outro autor que trabalha com obras de literatura fantástica, Tzvetan Todorov, em sua obra *Introdução à Literatura Fantástica* (2019). Realizou-se também a leitura de artigos científicos que tratassem sobre literatura fantástica e o Kwaitan de Lafcádio, para basear-se na forma de relacionar as ideias apresentadas.

Fundamentação teórica e metodológica

Por se tratar de obra que envolve o sobrenatural e a simbologia das palavras, adotou-se, respectivamente, os preceitos teóricos de Tzvetan Todorov (1981) que alça discussões acerca do fantástico nas obras literárias e Jean Chevalier (2008) que em seu *Dicionário de Símbolos* faz uma tentativa de significar as palavras através das representações de diversas culturas.

Todorov (2019, p.38-39) afirma que para a obra ser fantástica, precisa cumprir três condições:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições.

Para Todorov (2019, p. 30-31) “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” Nesse sentido, as três obras selecionadas contêm esses elementos fantásticos, como será visto na análise. Além disso, ao trazer definições de fantástico de diversos estudiosos, Todorov (2019, p. 32) assevera:

[...] há de cada vez o “mistério”, o “inexplicável” o “inadmissível”, que se introduz na “vida real”, ou no “mundo real”, ou ainda na inalterável legalidade cotidiana”. Estas definições encontram-se globalmente incluídas naquela proposta pelos primeiros autores citados e que já implicava a existência de acontecimentos de duas ordens, os do mundo natural e os do mundo sobrenatural.

Para elucidar os significados simbólicos presentes nas palavras do Kwaidan, neste artigo será utilizado o Dicionário dos Símbolos do escritor, filósofo e teólogo francês Jean Chevalier (2008, 22ª ed.) para consulta.

Quando se define “natureza”, pensa-se em “coisas da natureza” como plantas, animais, desastres naturais. De acordo com o Dicionário Digital Daijisen (2021), em japonês, “natureza (*shizen*)” significa:

“1. **Montanhas, rios, vegetação, árvores**, dentre outros. Excluindo os humanos e as coisas criadas por meio de sua intervenção, tudo o que existe neste mundo; 2. **Tudo o que há entre o céu e a terra**, inclusive os humanos.” (Tradução e chafrações nossas).²⁶

Nesta pesquisa, trata-se da natureza como o que é pertencente a um dos seguintes grupos: o primeiro é natureza (do inglês *nature*), que trata do que é pertencente à natureza – como plantas, animais e suas espécies, assim como recursos e elementos naturais; o segundo é natural (do inglês cognato, *natural*), que trata do que ocorre naturalmente – desastres naturais, clima, reprodução, dentre outros. Embora conceitos como tecnologia e civilização não entrem na “natureza” supracitada, a convivência em grupos e a reprodução representam “natureza” nesta definição, já que se tratam de ferramentas utilizadas por diversas espécies de forma natural.

A natureza tem uma relação intrínseca com as artes japonesas. Isso pode ser uma afinidade repassada através da poesia chinesa que serviu de base para a criação da escrita no Japão. Quando as canções *waka* substituíram as chinesas, as flores de ameixa da China

²⁶ 山や川、草、木など、人間と人間の手の加わったものを除いた、この世のあらゆるもの。[...] 2 人間を含めての天地間の万物。

deram lugar às *sakura* japonesas. O *waka* foi o precursor do haikai, popularmente difundido até os dias atuais, cujos *kigo* têm o papel de “expressar as estações por meio de elementos naturais representativos”. Isso para poder expandir representação de uma atmosfera sazonal em versos de 5-7-5 moras.

Por exemplo, no famoso haikai de Matsuo Bashô (1686), *Furuikeya*:

fu.ru.i.ke ya (No lago velho)
ka.wa.zu to.bi.ko.mu (O sapo a mergulhar)
mi.zu no o.to (Uma onda n'água) (tradução nossa)²⁷

Ao tentar interpretar os versos, o significado “No lago velho, o sapo mergulha fazendo uma onda (som) na água” pode ser aferido. Ao pesquisar qual estação o sapo representa, percebe-se que ele simboliza a primavera. Somando esse significado, infere-se “No lago velho (na primavera), o sapo mergulha fazendo som na água”. Dessa forma, utilizando-se de poucas palavras, o cenário composto por imagens que se interligam se forma. A primavera sucede o inverno e, portanto, caracteriza-se simbolicamente como “renascer”, “o acontecer de algo” ou “o início”. Até os dias de hoje, o Japão tradicionalmente utiliza a primavera como o início do novo ano fiscal.

Partindo da figura do “sapo”, eles são criaturas que hibernam durante o inverno e se reproduzem durante a primavera. A reprodução dos sapos ocorre dentro da água, e os girinos produtos dos ovos dessa reprodução comem as plantas submersas, vivendo até o amadurecimento dentro da água. Os ovos dos sapos são sensíveis às mudanças de calor, além de vulneráveis aos ataques de predadores, impossibilitando-os de sobreviver durante o inverno.

Mesmo num haikai tão curto como este, é possível relacionar um conjunto de elementos naturais surpreendente. No *Kwaidan* de Hearn também são utilizadas diversas palavras relacionadas à “natureza”. Neste artigo, pretende-se analisar de forma detalhada os significados, simbolismos e características que tais representações naturais possuem.

Interpretação dos contos de *Kwaidan*: *Ubazakura*, o sonho de *Akinosuke* e *Yuki-Onna*

O este artigo analisa os elementos interpretativos supracitados de três contos presentes em *Kwaidan*, quais sejam, *Ubazakura*, *O Sonho de Akinosuke* e *Yuki-Onna*. O motivo de escolha desses contos foi, além da riqueza de figuras para o desenvolvimento de uma

²⁷ 古池や蛙飛び込む水の音, no original.

análise congruente, o tipo de natureza central que cada uma representa: a primeira sendo uma planta (*sakura*), a segunda sendo animal (formigas e borboletas) e a terceira um fenômeno da natureza (neve) que no seu conjunto traz questões relacionadas aos aspectos do fantástico e das representações simbólicas dos elementos da natureza.

Assim, desenvolveu-se para cada conto, inicialmente, o resumo da obra, a fim de que o leitor possa compreender o enredo e, por conseguinte, enveredar o caminho da interpretação dos contos propostos neste capítulo.

***Ubazakura*: resumo**

Há 300 anos, no país de Iyo, vila de Asamimura, havia um homem chamado Tokubei. Ele era o chefe e, portanto, regente da vila. Entretanto, mesmo tendo mais de 40 anos, não tinha filhos. Foi então ao Templo Saihouji, onde rezou à divindade Fudou-O-Myou que fosse agraciado com uma criança. Seu desejo foi ouvido e assim nasceu sua bela filha, O-Tsuyu. Como sua mãe era desprovida de leite, foi contratada uma ama-de-leite chamada O-Sode.

Ao completar 15 anos, porém, O-Tsuyu foi acometida por uma terrível doença mortal. Ao ouvir a notícia, O-Sode, que a amava como se fosse sua mãe verdadeira, foi durante 21 dias, sem deixar escapar um dia sequer ao Templo Saihouji, onde postava-se a rezar. Pediu a Fudou-O-Myou que a deixasse morrer no lugar de O-Tsuyu. Assim, O-Tsuyu se recuperou e O-Sode adoeceu.

O-Sode dá seus últimos suspiros dizendo aos pais de O-Tsuyu que gostaria que sua promessa de plantar uma árvore de sakura no jardim do Saihouji caso seu desejo se realizasse fosse cumprida. Após seu sepultamento, a árvore foi plantada. Então, no ano seguinte, em 16 de fevereiro, no aniversário de morte, essa árvore floresceu flores incrivelmente belas. Como suas pétalas brancas e rosadas lembravam os mamilos de uma mulher lactante, as pessoas nomearam esta árvore de “*Ubazakura* (*sakura* da ama-de-leite)”.

***Ubazakura*: simbologias utilizadas**

Tabela 1 - Fenômenos da “natureza” em *Ubazakura*

Original (Lafcádio)	Português (Trad. Handa)	Japonês (Trad. Hirakawa)
“Tsuyu”	Tsuyu	露 (<i>tsuyu</i>)
Tree	Árvore	木 / 樹 (<i>ki</i>)

cherry-tree	Cerejeira	桜 (<i>sakura</i>)
Flower	Flor	花 (<i>hana</i>)
Petal	Pétala	花びら (<i>hanabira</i>)
Death	Morte	死 (<i>shi</i>)
Sick	Doença	病 (<i>yamai</i>)
grew and flourished	cresceu e floresceu	大きくなり枝葉を伸ばした (<i>ookiku nari edaba wo nobashita</i>)
Blossomed	floresceu	咲かせた (<i>sakaseta</i>)
Milk	leite	乳 (<i>chichi</i>)
nipples of [...] breasts	mamilos dos seios	胸の乳首 (<i>mune no chikubi</i>)

Fonte: Elaborado pelo autor

“Natureza” principal: a “árvore”

Nesta história, a natureza principal é a árvore. No original em inglês, *tree*, e *ki*, na tradução japonesa, sendo grafado com dois ideogramas diferentes: 木 e 樹. Como ambos são utilizados sem distinção de significado dentro da obra, considera-se aqui os ideogramas como sinônimos.

Há diversas espécies de árvores, mas normalmente a palavra descreve um grupo de vegetais que cresce e desenvolve ramificações ou galhos. Algumas árvores florescem e desenvolvem frutos. Outras desenvolvem nozes. O motivo de desenvolverem frutos ou nozes reside no fato de este ser o seu método de reprodução.

A árvore, segundo Chevalier (2008, p. 84), significa: “Símbolo da vida, em perpétua evolução e ascensão para o céu. [...] Por outro lado, serve também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração”. Portanto, pode-se considerar a “árvore” um simbolismo para o “ciclo da vida”.

A efemeridade da “Sakura” e do “orvalho”

Sakura é definido pelo Digital Daijisen (2021) como “Árvore alta da família Rosaceae e do gênero *Prunus*. No Japão, a flor é considerada, desde tempos antigos, um

símbolo representativo nacional” (tradução nossa)²⁸. Segundo Chevalier (2008, p.222) “a flor de *sakura* é um símbolo de pureza [...]. A flor de cerejeira, efêmera e frágil, que o vento não tarda a levar, simboliza também, no Japão, uma morte ideal, desapegada dos bens deste mundo, e a precariedade da existência.” A sakura é uma flor que floresce de forma bela, mas que em poucos dias é levada pelo vento. Sobre a imagem da “flor”, será analisada com mais detalhes adiante na seção 2.2.3, mas, independentemente disso, pode-se afirmar que a árvore e flor correspondentes à palavra *sakura* carregam consigo uma simbologia de “efemeridade”.

Dentro desta história a figura do “orvalho” aparece como o nome da protagonista. Na tradução em japonês de Hirakawa, o nome de Tsuyu aparece ilustrado pelo ideograma de orvalho (露). No Digital Daijisen (2021), a definição para orvalho é:

1. Gotículas de água que podem ser vistas sobre folhagens em manhãs de sol. É gerada pela coagulação do vapor da água presente no ar em contato com o chão ou superfícies resfriadas abaixo do ponto de orvalho” [...]
2. Aquilo que pouco perdura; 3. Natureza daquilo que é efêmero e fugaz” (tradução nossa)²⁹

Em suma, orvalho são pequenos corpos de água gerados através das mudanças de temperatura comumente encontrados em plantas e folhagens. Essas gotas são facilmente levadas pelo vento ou evaporadas pelo calor. Portanto, por sua natureza, o orvalho também se encaixa no conceito de “efemeridade”.

Tanto a sakura quanto o orvalho podem ser relacionados com conceito estético *shogyô-mujô*, o conceito artístico da impermanência, representando a ideia de que tudo o que existe não permanece eternamente no mesmo estado, seguindo adiante, até um dia chegar ao inevitável fim.

As “flores” e “pétalas” que dão suporte à vida

As flores são um dispositivo indispensável na reprodução das plantas espermatofitas. Nelas, existem os estames e os carpelos. Nos estames residem os gametas masculinos, liberados na forma de pólen, que ao entrar em contato com os gametas

²⁸ バラ科サクラ属の落葉高木の総称。日本の代表的な花として、古来、広く親しまれている。

²⁹ 1 晴れた朝に草の上などにみられる水滴。地面や物体が露点以下の温度まで冷えると、大気中の水蒸気が凝結して生じる。[...] 2 わずかなこと。3 はかなく消えやすいこと。

femininos presentes nos carpelos dão origem aos frutos que contêm as sementes. A carne das frutas serve como proteção e reserva de nutrientes. Esse processo de reprodução é chamado de polinização. As pétalas têm a função de resguardar os estames e carpelos e receber o pólen trazido pelos polinizadores – insetos, aves, morcegos, dentre outros. As cores chamativas também servem para atrair esses animais.

Sobre as flores, Chevalier (2008, p. 437-439) diz:

[...] de maneira geral, símbolo do princípio passivo. O cálice da flor, tal como a tala, é o receptáculo da Atividade celeste, entre cujos símbolos se devem citar a chuva e o orvalho. [...] Associadas analogicamente às borboletas, tal como elas, as flores representam muitas vezes as almas dos mortos. [...] Os usos alegóricos das flores são igualmente infinitos: elas podem estar entre os atributos da primavera, da aurora, da juventude, da retórica, da virtude etc.

Desta forma, a flor, como um elemento natural relacionado ao ciclo da vida (a árvore), e à efemeridade do orvalho, faz a ligação entre os dois, conectando a vida e a morte. A possibilidade da existência desse canal pode representar, na história, o desejo de permanecer do lado de sua amada O-Tsuyu, que revive ano após ano no aniversário da morte que possibilitou a cura milagrosa.

A “natureza” retratada em *Ubazakura*

O-Tsuyu é acometida por uma doença fatal. Por seu nome ter a significação de “orvalho”, Lafcádio pode ter-se utilizado desse dispositivo para refletir um aspecto do destino do personagem retratado. Da mesma forma, a sakura, que também possui a simbologia de efêmero, é retratada como a reencarnação de O-Sode. Assim, é possível relacionar o sacrifício de O-Sode com a pureza da morte ideal despida do apego ao mundo material, similar ao desvanecer das frágeis flores de sakura.

A árvore chamada de “ubazakura” floresce todos os anos no aniversário de morte de O-Sode. Essas flores podem ser a representação do desejo de O-Sode de estar sempre ao lado de O-Tsuyu. É também retratado que essas pétalas eram “como os mamilos dos seios de uma mulher, cheios de leite”. Nessa história, O-Tsuyu recebe a vida de O-Sode e é salva. Portanto, aqui a árvore pode representar o “ciclo da vida”.

As flores e pétalas, nas plantas, como meios pelos quais se fazem o suporte da vida, apresentam as mesmas características dos seios e mamilos de uma mulher lactante, podendo relacionar-se à simbologia de “continuidade da vida” da primavera. E além disso,

pode-se interpretar que as folhas nos ramos de uma árvore, no caso a “ubazakura”, são como mangas de uma veste (em japonês, *sode*) onde nasce o orvalho (*tsuyu*).

O sonho de Akinosuke: resumo

No país de Yamato, na região de Toichi, existia um empregado chamado Akinosuke. Numa tarde quente, ele estava bebendo com dois amigos no jardim da mansão em que trabalhava. Ao se encostar ao pé de um cedro, acabou adormecendo e sonhando. Dentro do sonho, Akinosuke foi levado à terra de Tokoyo, onde se casou com a filha do rei. Então, ordenado pelo rei, tornou-se o regente de uma ilha chamada Raishuu por 23 anos, sem uma tristeza qualquer em sua vida. Entretanto, no seu 24º ano de regência, sua mulher faleceu, sendo enterrada no topo da colina *Hanryokou*, e Akinosuke sentiu como se sua vida não tivesse mais sentido. Recebeu, então, um recado do rei dizendo que retornaria ao seu país de origem, e um navio veio buscá-lo.

Então Akinosuke despertou e contou então aos seus amigos o que tinha visto no sonho. Seus amigos lhe disseram que perceberam uma borboleta sair de Akinosuke, e que as formigas haviam capturado essa borboleta e levado para dentro do formigueiro. Relataram que Akinosuke só acordou quando a borboleta voltou. Os três então escavaram o chão próximo à árvore. Ao observar as estruturas e cenários de dentro do formigueiro, Akinosuke sentiu uma familiaridade familiar, como se conhecesse aquele lugar. Ele só entendeu tudo quando achou o cadáver de uma formiga fêmea, sua esposa, no topo da colina *Hanryokou*.

O sonho de akinosuke: simbologias utilizadas

Tabela 2 - Fenômenos da “natureza” em O Sonho de Akinosuke

Original (Lafcádio)	Português (Trad. Handa)	Japonês (Trad. Hirakawa)
Garden	jardim	庭 (<i>niva</i>)
Cedar	cedro	杉 (<i>sugi</i>)
Tree	árvore	樹 (<i>ki</i>)
Wine	saquê	酒 (<i>sake</i>)
Hill	colina	丘 (<i>oka</i>)

Southward	sul	南 (<i>minami</i>)
Island	ilha	島 (<i>shima</i>)
Wedding	casamento	婚礼 (<i>konrei</i>)
Southwestern	sudoeste	西南 (<i>seinan</i>)
healthy and fertile [...] country	prosperando e [...] tão fértil	肥沃で健康土地柄 (<i>hiyaku de kenkou tochigara</i>)
sickness and want	sickness and want	病気とか窮乏とか (<i>byouki toka kyuuubou toka</i>)
summit of a [...] hill	no topo de uma [...] colina	岡の頂き (<i>oka no itadaki</i>)
blue sky	azul do céu	青空 (<i>aozora</i>)
blue sea	azul do mar	大海原 (<i>ooumibara</i>)
Ground	terra	地面 (<i>jimen</i>)
Butterfly	borboleta	蝶 (<i>chou</i>)
Ant	formiga	蟻 (<i>ari</i>)
ant's nest	formigueiro	蟻の巣 (<i>ari no su</i>)
Soul	alma	魂 (<i>tamashii</i>)
water-worn pebble	cascalho erodido pela água	水で磨り減った小石 (<i>mizu de suribetta koishi</i>)

Fonte: Elaborado pelo autor

“Natureza” principal: “formiga” e “borboleta”

Formigas são insetos que vivem e trabalham em sociedade como os seres humanos. Entretanto, Lafcádio Hearn (2007, p. 144-146), em seus Estudos sobre Insetos, elogia as formigas por sua destituição de individualidade, trabalhando por seus semelhantes, sendo seres mais avançados que os seres humanos. Complementando, Chevalier (2008, p. 447) diz o seguinte sobre as formigas: “A formiga é um símbolo de atividade industriosa, de vida organizada em sociedade, de previdência.”

As borboletas, por sua vez, são insetos que sobreviveram a fase imatura como lagartas, e após se envolverem em um casulo e passarem pela metamorfose, alcançam a fase adulta, caracterizando uma existência especial dentro do mundo dos insetos. Lafcádio (2007, p. 122-123) diz que muitas das histórias da literatura japonesa que citam borboletas têm na verdade uma origem chinesa. E as borboletas possuem também nessa literatura o caráter de representar os espíritos ou almas dos mortos.

Chevalier (2008, p. 138-139) elenca algumas significações para as borboletas. Dentre elas: “mulher”, “felicidade conjugal”, “espíritos viajantes”, “visita ou a morte de pessoas próximas”, dentre outros simbolismos. Além disso, similarmente a Hearn apud Chevalier (2008, p. 139), cita também que:

Uma crença popular da Antiguidade greco-romana dava igualmente à alma que deixa o corpo dos mortos a forma de uma borboleta. [...] Essa crença é encontrada entre certas populações turcas da Ásia central que sofreram uma influência iraniana e para as quais os defuntos podem aparecer na forma de uma mariposa.

Percebe-se, desta forma, que as “formigas” se relacionam aos humanos no aspecto de “vida em sociedade”, e as “borboletas” simbolizam, em diversas culturas antigas, as “almas” e “espíritos” das pessoas. Como se, quando vivas, as pessoas trabalham como formigas e, quando mortas, voam livres e desimpedidas como belas borboletas. Portanto, esses insetos familiares aos seres humanos podem ter sido utilizados como dispositivos para representar características que ambos seres têm em comum nesta história.

Pequenos mundos: “jardim”, “cedro” e “ilha”

O solo é uma espécie de “palco” essencial para o desenvolvimento desta história. Como o desenvolvimento se dá nas dependências do jardim da mansão onde Akinosuke trabalha, é necessário pensar sobre o significado de “jardim”. Chevalier (2008, p. 514) afirma que: “O Jardim é um símbolo do Paraíso terrestre do Cosmo de que ele é o centro, do Paraíso celeste, de que é a representação, dos estados espirituais, que correspondem às vivências paradisíacas”. Além disso, determina também sobre os jardins que aparecem dentro dos sonhos: “O jardim aparece muitas vezes nos sonhos como a feliz expressão de um desejo puro de qualquer ansiedade. É ele o sítio do crescimento, do cultivo de fenômenos vitais e interiores.” (Aepr apud Chevalier, 2008, p. 514).

Akinosuke dorme ao pé de um cedro. Pesquisando sobre os cedros, Chevalier (2008, p. 217) relata que:

fez-se dessa árvore um emblema da grandeza, da nobreza, da força e da perenidade. Entretanto, em virtude de suas propriedades naturais, ela é, acima de tudo um símbolo de incorruptibilidade. [...] O cedro, assim como todas as coníferas, é conseqüentemente um símbolo de imortalidade.

É dito também que na terra de Tokoyo haviam ilhas. A definição comum de uma ilha é um conjunto de terra envolto por água de todos os lados. Sobre “ilha”, Chevalier (2008, p. 501) define:

A ilha, a que se chega apenas depois de uma navegação ou de um vôo, é o símbolo por excelência de [...] um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita. [...] A noção se aproxima sob esse aspecto das noções de templo e de santuário. A ilha é simbolicamente um local de eleição, de silêncio e de paz, em meio à ignorância e à agitação do mundo profano.

Dessa forma, a abdução de Akinosuke para esse espaço estranho pode simbolizar o reconhecimento de suas qualidades superiores, relacionados ao cedro, ou a seleção para um desenvolvimento ainda mais acentuado. Da mesma forma que um sábio que se retira do ambiente mundano para um local de paz para a meditação, Akinosuke desenvolve à sua própria maneira sua vida paralela, que não desaparece sem vestígios mesmo após o retorno ao mundo de origem.

O limiar entre os mundos: “mar” e “céu”

Quando Akinosuke está retornando ao seu mundo, é narrado que ele é levado de navio, onde observa o “grande mar” e o “grande céu”, e a água é o que separa conjuntos de terra firme. O céu pode simbolizar algo celestial, mas também, analisando a partir do significado do ideograma de céu (空), seu significado pode ser também “vazio”. A partir desse ponto, pode-se enxergar essas figuras como a fresta entre os dois mundos.

Além disso, a lápide em que Akinosuke achou o cadáver de sua esposa é escrita como “um cascalho erodido pela água”. Como a erosão é um processo que demanda muito tempo, pode-se inferir que água nesta obra, além da “divisão entre os mundos”, simboliza também o fluir do tempo.

A “natureza” em o sonho de Akinosuke

Nesta história, tanto a ilha quanto o jardim podem ser a caracterização de um mundo em miniatura. Quando Akinosuke é levado ao reino das formigas em Tokoyo, é narrado que ele sobe uma colina. Como o formigueiro se encontra debaixo da terra, a direção correta deveria ser para baixo, porém, como houve uma subida, supõe-se isso seja um artifício para indicar que ele estava prestes a entrar em um domínio onde a lógica comum não se aplica.

A hesitação do leitor, estabelecida por Todorov (2019, p. 32) é uma das condições para o fantástico. Para que ocorra a hesitação, o leitor deve identificar-se com um personagem que está sendo representado e compartilhar com ele o sentimento de descoberta e surpresa no momento da inversão da lógica natural para a sobrenatural.

Ao acordar, Akinosuke conta a seus amigos o sonho que teve. Ao escutarem, os amigos dizem que viram uma borboleta sair dele e ser carregada pelas formigas para dentro do formigueiro. Quando a mesma borboleta voltou, Akinosuke acordou. Disseram também que tudo isso aconteceu muito rápido. Então, um dos amigos diz que aquela borboleta seria, sem sombra de dúvidas, a “alma de Akinosuke”, mas qual seria o motivo para as formigas o raptarem?

Na tradução de Handa (2006, p. 99), um dos amigos de Akinosuke descreve as formigas como “duendes”. No original, Lafcadio (1987) utiliza-se da palavra *goblins*. O termo *goblin* corresponde na tradução japonesa de Hirakawa (2014) a *ko-oni* (pequeno ogro). Chamando as formigas de *oni*, é deixado implícito que a possível causa do rapto de Akinosuke esteja relacionada à reprodução das formigas. Normalmente, na época de acasalamento, as candidatas a rainha deixam o ninho assim que conseguem utilizar suas asas e copulam com outras formigas-macho que encontram no ar, dirigindo-se então para um lugar onde será criado o novo ninho. As borboletas que representam as almas humanas também são insetos voadores. E como previamente estabelecido, os seres humanos e as formigas são interligados pela característica em comum de viverem em sociedade. E provavelmente por esse motivo Akinosuke foi levado e induzido ao matrimônio.

Por último, os 24 anos no sonho que não passaram de alguns minutos podem ser a indicação do distanciamento entre os mundos, cada um com seu próprio senso de tempo. Poderia ser apenas uma coincidência, mas o fato é confirmado no momento em que Akinosuke acha o cadáver do que seria sua esposa, servindo como uma evidência inegável.

Yuki-Onna: resumo

Dois lenhadores, Mosaku e Minokichi, se envolvem numa tempestade de neve dentro de uma floresta e resolvem buscar abrigo em uma cabana próxima até o amanhecer. Nesta noite, eles foram atacados por Yuki Onna. Mosaku foi morto de imediato, mas Minokichi foi poupado pois a criatura o achou belo, com a única condição de não contar a ninguém o que acabara de presenciar. Um ano depois, Minokichi se casa com uma jovem chamada O-Yuki e constitui uma família. Certa noite, ao observar O-Yuki costurar à luz do fogo, Minokichi elogia O-Yuki comparando-a à misteriosa criatura que havia visto 6 anos atrás. Entretanto, O-Yuki era na realidade Yuki Onna. Minokichi, apesar de ter quebrado a promessa, é poupado novamente por conta dos filhos com O-Yuki, e ela se transforma em uma brilhante névoa branca deixando o lugar. Depois disso, O-Yuki nunca mais é vista novamente.

Yuki-Onna: simbologias utilizadas

Tabela 3 - Fenômenos da “natureza” presentes em Yuki-Onna:

Original (Lafcádio)	Português (Trad. Handa)	Japonês (Trad. Hirakawa)
Snow	neve	雪 (<i>yuki</i>)
Forest	floresta	林 (<i>hayashi</i>)
River	rio	川 (<i>kawa</i>)
Snowstorm	nevasca	吹雪 (<i>fubuki</i>)
Flood	enchente	水 (<i>mizu</i>)
Current	correnteza	水嵩 (<i>mizukasa</i>)
cold evening	noite fria	寒い夕方 (<i>samui yuugata</i>)
snow-light	claridade da neve	雪明り (<i>yuki-akari</i>)
Fire	fogueira	火 (<i>hi</i>)
Wind	vento	風 (<i>kaze</i>)

Cold	frio	寒気 (<i>kanki</i>)
Sea	mar	大海 (<i>taikai</i>)
bright white smoke	brilho [...] da neve branca	白く光る煙 (<i>shiroku hikaru kemuri</i>)
Sound	som	声 (<i>koe</i>)
billets of wood	feixe de lenha	棒切れ (<i>boukire</i>)
Dark	—/—	暗闇 (<i>kurayami</i>)
Ice	congelado	氷 (<i>koori</i>)
Dead	morto	死んでいた (<i>shindeita</i>)
dawn	amanhecer	明け方 (<i>akegata</i>)
sunrise	—/—	日の出 (<i>hinode</i>)
frozen	petrificado	凍え (<i>kogoe</i>)
night	noite	夜 (<i>yoru</i>)
ill	inconsciente	病んで (<i>yande</i>)
morning	manhã	朝 (<i>asa</i>)
nightfall	cair da noite	日暮 (<i>higure</i>)
wood	lenha	薪 (<i>maki</i>)
winter	inverno	冬 (<i>fuyn</i>)
evening	tarde	夕べ (<i>yuube</i>)
voice of a song-bird	voz [...] como o cantar de passarinhos	歌う小鳥のような [...] 声 (<i>utau kotori no you na [...] koe</i>)

bright white mist	brilho da bruma branca	白く輝く霧 (<i>shiroku kagayaku kiri</i>)
-------------------	------------------------	---

Fonte: Elaborado pelo autor

“Natureza” principal: “neve”

A figura principal desta história é a “neve”. A neve é o estado sólido da água, comumente relacionado ao inverno. A neve, dentro da simbologia das estações, pode ser ligada à “morte” ou à “era que se finda para em prol de um reinício ou renascimento”, por vir antes da primavera. Nesta história, tanto o lenhador Mosaku quanto a mãe de Minokichi morrem, um recebendo o sopro de morte de Yuki-Onna, e a outra após Minokichi casar-se com O-Yuki. Além disso, é dito que O-Yuki tivera 10 filhos, o que se inter-relaciona perfeitamente com a ideia de transição de gerações.

Embora no *Dicionário de Símbolos* não haja uma definição específica para a “neve”, seu sentido pode ser atrelado à citação a seguir: “A água gelada, o gelo, exprime a estagnação no seu mais alto grau, a ausência de calor na alma, a ausência do sentimento vivificante e criador que é o amor. A água gelada representa a completa estagnação psíquica, a alma morta. (Dies *apud* Chevalier, 2008, p. 21).

O-Yuki (ou Yuki-Onna) é tanto neve quanto mulher. Apesar da passagem do tempo, permanece sempre jovem e bela. Além disso, o fato de que não é uma mulher normal fica evidente quando se considera que em 5 anos de matrimônio dera a luz a 10 filhos.

A “água” e as mudanças de estado

A “neve” é diretamente interligada à “água”. A água, ao sofrer fusão ou cristalização, torna-se gelo ou neve. Da mesma forma, ao ser aquecida, também pode se tornar vapor. A água pode se transformar nos três principais estados da matéria: líquido, sólido e gasoso. Pode-se inferir que Yuki-Onna, por ser neve, e consequentemente água, pode transicionar entre a forma humana e de neblina, demonstrando o aspecto altamente mutável do elemento. Segundo Chevalier (2008, p.18), “A imersão nela é regeneradora, opera um renascimento, [...] por ser ela, ao mesmo tempo, morte e vida. A água apaga a história, pois restabelece o ser num estado novo”. Portanto, a água pode simbolizar “vida e morte”, “fluxo e reconstituição da existência”.

Além disso, também há o significado de “símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas.” (Chevalier, 2008, p. 21-22), que pode ser ligado ao fato de O-Yuki ter escondido sua verdadeira natureza para conviver com Minokichi.

A nevasca ocorreu próximo à orla de um rio. Sobre os rios, Chevalier (2008, P. 21) afirma que “a ribeira, o rio, o mar representam o curso da existência humana e as flutuações dos desejos e dos sentimentos.” Além disso, “o simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas (F. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte” (Chevalier, 2008, p. 780)

O rio, com seu fluir, pode aqui representar o inexorável fluxo do tempo, que segue sempre em frente, nunca existindo no mesmo instante, levando Minokichi adiante no fluxo da vida. Iniciando no momento da juventude e levando-o à perda de seu mentor, ao encontro com sua pretendente, ao matrimônio, seguido pela morte de sua mãe e pelo nascimento dos filhos, rumando inevitavelmente para seu destino final.

Yuki-Onna, como um ser não-humano, influencia o destino do protagonista, que corre de forma imprevisível para ele e, no final, determina seu destino de forma absoluta. Sua vida agora será cuidar dos filhos, os novos jovens, e fugir dessa responsabilidade apenas adiaria seu fim, pois, para os fins de continuidade biológica, ele não tem mais utilidade.

Considerações finais

Após analisar as 3 obras incluídas em *Kwaidan*, pode-se evidenciar o uso de diversas figuras naturais por Lafcádio Hearn, principalmente no que se trata de figuras que se relacionam com a cultura japonesa. Além disso, percebem-se casos onde essas figuras naturais refletem aspectos dos sentimentos humanos, dispositivos de desenvolvimento ou de mudança de cenários dentro das narrativas.

Demonstra-se, assim, que as palavras e as imagens não refletem diretamente a apenas um significado, e sim a um emaranhado de significações e sugestões escondidos nas entrelinhas. Compreender o significado implícito nas figuras naturais, embora uma tarefa árdua por sua complexidade de compreensão de diversas referências, é extremamente recompensadora e de grande interesse na alternativa de observar uma obra por uma ou mais novas perspectivas, aprofundando o conhecimento. Nesta obra, Lafcádio se utiliza das

figuras naturais para despertar duas das mais primordiais emoções humanas: tanto encanto quanto temor.

Desta forma, pode ser possível que a perspectiva de análise aqui utilizada possa ser de utilidade para a análise de diversas outras obras da literatura japonesa. Ou seja, pode ser um método que pode ser utilizado além do âmbito do gênero *kaidanbanashi*. Em *Kwaidan*, Lafcádio utiliza de forma primorosa e clara tais figuras, de modo que, pela natureza da narrativa, se torna possível atribuir novas camadas de profundidade a partir delas.

Portanto, é possível se utilizar deste método de análise de forma a contribuir na interpretação de obras além do literário, tais como teatro, música, pintura, cinema, dentre outras formas de expressão artística.

Ademais, é possível a análise de outras obras literárias japonesas sob a mesma ótica, investigando a presença das mesmas tendências e padrões. E pensando ainda mais adiante, pode ser possível analisar obras de países diferentes baseadas em uma mesma obra-base, observando como as diferenças culturais ou a adaptação de palavras e imagens reflete na representação da obra final. Por exemplo, pode ser possível a comparação das películas de cinema *O Chamado* (*The Ring*) e *O Grito* (*The Grudge*) com as contrapartes japonesas nas quais foram baseadas, *Ringu* e *Ju-On*, respectivamente.

A simbologia presente nas palavras pode servir como uma nova vereda interpretativa, possibilitando a transformação de palavras em imagens, imagens em conceitos, expandindo o panorama interpretativo de forma que se torna praticável a análise verossímil de elementos fantásticos, outrora desconsiderados.

Levando pelo ponto de vista que todo o conjunto do texto tem seu valor e que toda ficção tem uma intenção, não há palavras redigidas em vão. Elementos descartados na crítica, por vezes taxados como exageros desnecessários, podem ser de algum proveito por essa ótica. Seja uma referência histórica, cultural ou estilística ligados à palavra, o reconhecimento desta nova perspectiva pode enviesar a expansão do conhecimento já existente de obras famosas.

Kwaidan, por se tratar de uma adaptação e tradução, pode ter certa limitação quanto ao vocabulário, mas a aceitação da obra e do autor pelo povo japonês como referências do gênero demonstra que definitivamente, neste caso, as imagens retratadas nas palavras escritas refletem o panorama cultural de origem.

O interesse da comunidade internacional pela obra também pode ser relacionado a um conjunto de conceitos simbólicos, muitas vezes despercebidos e invisíveis em meio a

costumes e formas de pensar há muito tempo inculcadas, que inconscientemente se relacionam com a realidade dos leitores. As significações dos elementos naturais apresentam muito mais coincidências que contradições, o que pode também servir como um método de análise da afinidade entre dois povos ou da origem de diversos conceitos relacionados entre os dois.

O homem, independentemente de sua origem, por natureza nasce com o mesmo conjunto de competências e possibilidades e cada ser desta espécie se relaciona, mesmo que no nível mais básico, com seus pares. Embora não tenha nascido no Japão e vivido a maior parte de sua vida entre os japoneses, ao Kwaidan, Lafcádio apreendeu as imagens estrangeiras de forma que conseguiu mostrar tanto para o povo de origem quanto para a comunidade internacional o mesmo temor e o mesmo encanto.

Referências

- CHEVALIER, Jean, **Dicionário dos Símbolos**. 22ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.
- FERREIRA, Cacio José. **Fábulas da Terra Falada**. Manaus, AM: Edua, 2019.
- FREDERIC, Louis. **O Japão: dicionário e civilização**. Trad. Álvaro David. São Paulo: Globo, 2008.
- HANDA, Francisco. **Os fantasmas que criamos**. In: HEARN, Lafcadio. Kwaidan – Assombrações. Trad. Francisco Handa. São Paulo: Editora Claridade, 2006.
- HEARN, Lafcadio. **Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things**. Singapore: Tuttle Publishing, 1971.
- HEARN, Lafcadio. **Kwaidan: Assombrações seguido de Estudos de Insetos**. Trad. Francisco Handa. São Paulo: Editora Claridade, 2006.
- KOIZUMI, Yakumo. Kotto-Kaidan: Kojin Kanyaku - Koizumi Yakumo Collection. Trad. Sukehiro Hirakawa. Japão: KAWADE DTP WORKS, 2014.
- KOIZUMI Yakumo no Shougai. **Koizumi Yakumo Kinenkan**. Disponível em: <<https://www.hearn-museum-matsue.jp/hearn.html>>. Acesso em: 12 de maio de 2021.
- MARTINS, Nivea Oura. **Kaidan – narrativas do sobrenatural: Um estudo a partir da obra Kwaidan de Lafcadio Hearn**. São Paulo: USP, 2012. Dissertação de mestrado.
- MATSUO, Bashou. **Furukeya**. In: YAMAMOTO, Kakei. Haru no Hi. Japão, Quioto: Terada Shigetoku, 1686.
- NASCIMENTO, Marcelo Cruz. **Ukiyo-e Heroes: uma conexão com o passado**. UnB: 2017. Trabalho de conclusão de curso.
- SAKURA. Digital Daijisen In: **KOTOBANK**. Disponível em: <<https://kotobank.jp/word/%E6%A1%9C-448703>>. Acesso em: 14 de abril de 2021.

SHIZEN. Digital Daijisen In: **KOTOBANK**. Disponível em:
<<https://kotobank.jp/word/%E8%87%AA%E7%84%B6-74616>>. Acesso em: 9 de fevereiro de 2021.

TSUYU. Digital Daijisen In: **KOTOBANK**. Disponível em:
<<https://kotobank.jp/word/%E9%9C%B2-99520>>. Acesso em: 15 de abril de 2021.

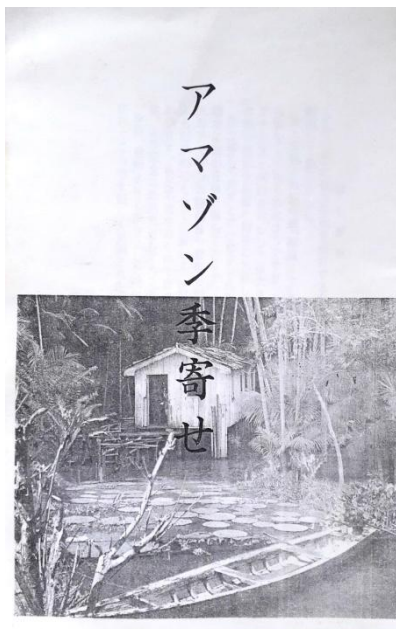
TODOROV, Tzevtan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.



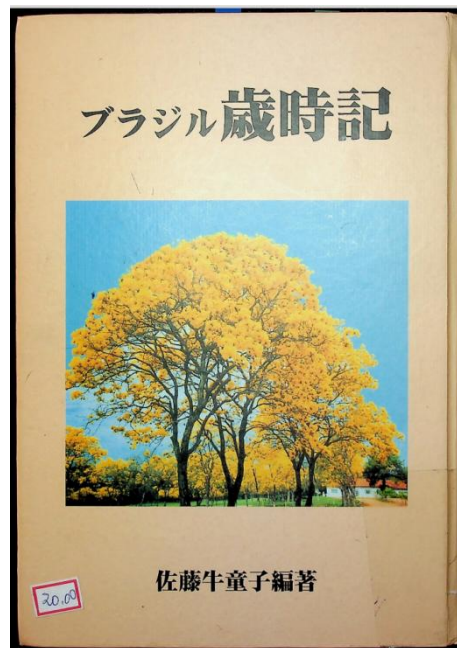
熱帯歳時記『アマゾン季寄せ』の特色と意義

ー『ブラジル歳時記』との比較を通してー

久富 木原 玲 (Rei Kufukihara)



アマゾン季寄せ



ブラジル歳時記

はじめに

アマゾンは、世界中の人々に認知された魅惑的な地域である。しかし、実際にその姿を知る者は数少ない。ブラジルの国民ですら、その大半はアマゾンを訪れたことなく、日本人や欧米人が見るのと変わらぬ、遠くて幻想的な存在のままなのである。



2023年8月18日刊

この新書が上梓された2023年8月、私はアマゾン河口都市ベレンに降り立っていた。そしてそこからさらに陸路で約200km奥地のトメアスーに入った。ベレンは人口約150万人の港湾都市で、『アマゾン季寄せ』が編集された地であり、トメアスーは日本人移民による胡椒の栽培が有名で、アマゾンの俳句にもしばしば登場する。

私がアマゾンを初めて訪れたのは、今から7年前の2016年9月、アマゾン流域で200万人を擁する最も大きな都市・マナウスにあるアマゾナス連邦大学で開催された国際学会で講演する機会に恵まれた時である。

その際、私は「アマゾン」という言葉を、丸山氏が述べておられる通り「幻想的」で神話的響きに満ちたものとして捉えていた。私と一緒にこの国際学会に参加したサンパウロ大学の数人の先生方も、ひとりを除いてアマゾン訪問の経験はなかった。これも丸山氏のコメントの通りである。

だが初めてのアマゾン訪問は、私に大きな気づきと出会いをもたらした。

ひとつはこのブラジル日本研究国際学会でハイカイ＝ポルトガル語ハイク(以下、現地の呼称である「ハイカイ」とする)に関する研究発表が数多くなされ、全体のおよそ4分の1を占めることを知ったこと。ふたつ目はアマゾン地域で創られた極めてセンスの良いポルトガル語ハイカイの句集及びこの地で編集された日本語の句集と歳時記に出会ったことである。学会会場で日本語俳句・ポルトガル語ハイカイに関する資料を探し、これら3つの素晴らしい資料に出会うことができたのだった。

そのひとつが『アマゾン季寄せ』であり、残りのふたつは日本語俳句『句集マナウス』、そして素晴らしく洗練され、しかもアマゾンの魅力に満ちたポルトガル語の句集『百枚の花びらの菊』(原題はポルトガル語)であった。帰国してすぐ『百枚の花びらの菊』を日本に紹介し(注1★)、『句集マナウス』については、この2、3年で少し紹介してきたが(注2★)、今回ようやく『アマゾン季寄せ』について簡単に紹介したい(注3★)。

アマゾンは極めて有名な地域であるにもかかわらず、「実際にその姿を知る者は数少ない」(前掲・丸山『アマゾン五〇〇年』)。いわんや彼の地で日本語俳句とポルトガル語ハイカイの両方が詠まれていることを知る人は稀であろう。またブラジルの俳人たちの間でも、実際にアマゾンの気候や自然を知る人は少

数であろう。また『アマゾン季寄せ』が編集されたことを知ってはいても、実際にそれを手に取って読んでみようとする人はブラジル国内でも極めて少ないのである(注4★)。

さて、その前にブラジルにおける俳句文化について概観しておく。ブラジルは世界各地に例を見ないほど、俳句・ハイカイ(ポルトガル語のハイク)が盛んである。日本人移民がもたらした日本語俳句の歴史は、そのごく初期の移民の時代から始まり、すでに110年ほどの歴史がある。同じ頃、ブラジルの詩人たちはフランス経由で入ったハイカイ、つまり外国語で詠まれたハイクに興味を抱き、両者の間では1937年頃から交流が始まっていた(注5★)。こうして20世紀初頭のブラジルで、ふたつの言語による俳句創作が開始された。ポルトガル語ハイカイはフランス語などの国際ハイク同様、季語にはほとんど関心を示さなかったが、この後、日系準二世(注6★)の俳人によってポルトガル語ハイカイにも季語と五・七・五のシラブルを導入するグレミオ・ハイカイ・イペーの活動が開始され現在まで継続されている(注7★)。

このように独自の展開を遂げたブラジルの俳句・ハイカイは、100年足らずの間に何と8種類もの歳時記を生み出した。そこにブラジルという、日本とは気候が異なるにもかかわらず、日本で生まれた季語への強いこだわりがあらわれている。広大な国土を持つブラジルのほとんどは亜熱帯地域に属するが、それでもサンパウロのように標高約800メートルに位置する都市には、一応、四季の移り変わりがある。そのため歳時記は日系人が多く住むサンパウロの気候を中心に編集されている。

ところが『アマゾン季寄せ』だけは特殊で、熱帯に属するアマゾン地域にふさわしい歳時記を目指し、2003年に第7番目の歳時記として誕生した。本稿では8番目に創られた、現時点では最新の『ブラジル歳時記』と比較しながら、『アマゾン季寄せ』の特色と意義について考える。

2006年刊『ブラジル歳時記』は現在、確認されている中で最新の歳時記であり、それまでの歳時記の集大成としての性格を持つであろう。そこで、これと比較することによって『アマゾン季寄せ』の特色について見ていきたい。(注8)。他の7種類のブラジルの歳時記の場合も日本と異なる気候風土で編まれるには大変な努力と工夫が重ねられたに違いない。またアマゾンは熱帯気候であるがゆえに、さらなる工夫を必要としたことは想像に難くない。だからこそ自ら新たな規範を整えなくてはならなかったのである。

【1】『アマゾン季寄せ』・『ブラジル歳時記』の構成と季語数

まず、ブラジルで編纂された 8 種類の歳時記を成立順に示しておこう。

- 1 1938 年 『季題分類』 市毛暁雪編
- 2 1953 年 『俳諧歳時記』 南米時事社編(内容不明)
- 3 1977 年 『ブラジル歳時記』 ブラジル俳人協会編、間島稻花水・渡部
南仙子担当
- 4 1981 年 『ブラジル季寄せ』 梶本\北民編
- 5 1989 年 『ブラジル歳時記』 ブラジル俳文学、監修・橋本悟郎
行事解説・間島稻花水 (注 9)
- 6 1995 年 『ブラジル俳句・季語集・自然諷詠』 増田恒河編
- 7 2004 年 『アマゾン季寄せ』 原田清子・斉藤けい・竹下澄子・
渡部悦子編
- 8 2006 年 『ブラジル歳時記』 佐藤牛童子編

『アマゾン季寄せ』と『ブラジル歳時記』は、それぞれ 7 番目と 8 番目に位置するが、両歳時記の構成と規模はかなり異なっている。また『ブラジル歳時記』を編集したのは、ブラジル全土に俳句を広めて宗匠的な役割を果たした佐藤念腹の実弟・佐藤牛童子である。彼は兄亡き後、後継者としてこの歳時記編集の指揮をとった。一方『アマゾン季寄せ』は「はしがき」に編者のひとり原田清子が「何分、編集に携わる者が慣れておらず」と記すように、句会(「ベレン風みどり会」)に集う女性 4 名によって季語とすべきものを選んでいった(注 10)。『アマゾン季寄せ』は日本はもちろん、ブラジルの中心地から遠く離れ、さらに宗匠的な系譜に連なる者ではない、女性の俳句愛好家たちによって成ったのである。

構成の点でも大きな相違点がある。『ブラジル歳時記』は日本の一般的な歳時記同様、四季に分類するが、『アマゾン季寄せ』には四季の区別はなく「乾季」と「雨季」に大別される。熱帯だから当然と言えば当然なのだが、その判断は画期的だった。たとえばアマゾンにおいて著名な句集『樹海』が「雨季・春・夏・秋」の四季に分けたのに対して、編集に当たった原田清子は次のように記している。

先人の残された句集『樹海』によりますとアマゾンを雨季、春、夏、秋、に分けて作句をしておられたようですが、この季分けも私たちにはしっ
くりせず又、上流のマナオスと河口のベレンでは大きな違いも見られま
す。

私たちは思い切ってこの地の気象を乾季と雨季に大別して季語集を作る
ことに決めました。(「はしがき」『アマゾン季寄せ』)

同じく竹下澄子の「あとがき」にも「乾季」・「雨季」に大別したことが記されるが、実際には「乾季」「雨季」の見出しは記されておらず、1月から12月まで月ごとに配列されている(注11★)。但し季語の例から乾季と雨季の区切りを知ることは可能である。いずれにしても『アマゾン季寄せ』は歳時記として独自の路線を示す。そして「この地でなくては詠めない作品等は当然採録した(竹下澄子「あとがき」)。これは自分たちが暮らす地域の天候や自然を率直に受け止めた結果であり、歳時記の歴史に一石を投じる意義を持つ。

だが、このような感覚は実は『ブラジル歳時記』につながる、それ以前のブラジルの歳時記が目指す方向性でもあった。ブラジルの歳時記は日本の歳時記を手本としつつもブラジルの気候に合った歳時記を創ろうとしてきたからである。それはアマゾンの俳人たちが熱帯にふさわしい歳時記を目指したことと軌を一にする。もちろん『ブラジル歳時記』における「四季」と『アマゾン季寄せ』の「乾季・雨季」という構成には大きなひらきがある。その季題分類の項目は次のようになっていて、「地理」の項目を除けばほぼ同様である。

『ブラジル歳時記』

時候、天文、地理、植物、動物、人事」

『アマゾン季寄せ』

天文・時候、行事・生活、植物、動物

「時候・天文」は『アマゾン季寄せ』では「天文・時候」と逆の順になっているが、後述するように特に問題はない。また『ブラジル歳時記』には「人事」の項目はないが、「行事・生活」(波線部)に含めているようだ。

唯一、相違するのは『アマゾン季寄せ』に「地理」が見当たらない点である。『ブラジル歳時記』が「地理」を季題に掲げるのは、日本の一般的な歳時記を襲ったからであろう。また熱帯・亜熱帯を含むブラジル全土を

対象とするためにも「地理」は必要だったと考えられる。逆に『アマゾン季寄せ』が「地理」を設けなかったのは、原田清子が記すように次のような事情ゆえであったのであろう。その「はしがき」には、「(ベレンというアマゾンの)一地方のみに住んで居るため、この広大なアマゾンの諸現象や習慣を知ることが少なく又、これを調べるには時間も人も経済的にも全てに貧しく、思いの万分の一も果たせなかった」とある。

このように両者の構成において特筆すべきは、やはり「四季」か「乾季・雨季」の二季に大別するかという点に絞られる。

そこで『アマゾン季寄せ』の特色を捉えるために、まずは両者の季語数を見てみよう。

総季語数	ブラジル歳時記	アマゾン季寄せ
	2170	556

『ブラジル歳時記』は『アマゾン季寄せ』の4倍近くの季語を収録するが、それは前者がブラジル全土から季語を集めたからである。ただし『ブラジル歳時記』の季語数には、季節によってかなり偏りがある。

ブラジル歳時記		
春	393	8月—10月
<u>夏</u>	<u>878</u>	<u>11月—1月</u>
秋	424	2月—4月
冬	381	5月—7月

このように夏は他の季節の2倍以上の季語を持つ。国土の大部分が亜熱帯で、さらに熱帯地域も含むため、結果的に夏の季語が突出して多くなっているのであろう。

ところが『アマゾン季寄せ』は、「乾季」「雨季」のふたつに大別する方針を立てて1月から12月まで、各月ごとに約50前後の季語を挙げる。

アマゾン季寄せ

1月—45	2月—48	3月—50	4月—43
5月—45	6月—45	7月—56	8月—57
9月—42	10月—49	11月—36	12月—40

このような両者の構成と季語数を眺めた上で、以下、アマゾンの気候の特徴について考える。

【Ⅱ】アマゾンの気象・気候の肌感覚と生活感— 5、6、7月を例に—

『アマゾン季寄せ』の編集は、この地の俳人たちの切実な願いによるものである。彼女たちは熱帯気候の気象と環境の中で作句しなければならず、アマゾン特有の季語集の必要性を痛感していたようで、その編集は「長年の念願であった」(注12)。

ではアマゾンの気候・気象とは、どのようなものであろうか。年間の気温等の数値的なデータを調べることはできても、現地で暮らしていないと、その肌感覚はわからない。それは『ブラジル歳時記』の場合も同様であるが、両者の季語を手がかりにアマゾンの気象・気候とその捉え方についてみてみたい。もとより両者共に苦心して採録、編集されており、それぞれの季語が各々の気象・気候にぴったり合っているかどうかはわからないため、ごくおおまかな把握にとどまらざるを得ないことを申し添える。

ここでは「時候・天文」(『アマゾン季寄せ』では「天文・時候」)を中心に比較する。この季題は両者ともに「月ごと」の季語が明確なため、その月の季節感の違いがきわめて特徴的に現われるからである。併せて『アマゾン季寄せ』の「行事・生活」及び『ブラジル歳時記』の「人事」、その他、動植物等によって気候・気温の肌感覚が伝わると思われる場合には、それらの季語を加える。

まず、両歳時記の違いが対照的にあらわれる5月、6月、7月の季語を挙げる。(注13)

【冬(5,6,7月)「時候・天文」の季語】

『ブラジル歳時記』

■5月 冬めく、乾季、冬の朝

【5,6,7月「時候・天文」の季語】

『アマゾン季寄せ』

■5月 戻り雨季、浮き草流れる

■6月カジュの雨、霞、春の霰

新緑

■7月 凍る、三寒四温、春隣

■6月 雨季明ける、万緑、

寒波、風、霜、霰、雪

■7月 七月尽、日照り雨、薫風

冬日和、冬の空、寒月

風光る、霧、木下闇、緑陰、啓蟄

凍星、冬銀河 時雨、寒雷

減水始まる、フリーージェン

冬の水、水涸る、枯園、枯牧

囀り

冬野、枯野、霜柱、冬ざれ

【7月「行事・生活」の季語】

【冬の「人事」の季語】

七夕、夏休み、風、避暑

熱燗、凍死、避寒、炭火

プール、浜日傘、海水浴、水着

焚火、懷炉、襟巻き

水泳、キャンプ、貝掘り潮

毛糸編む

シャボン玉、草いきれ

以上、『ブラジル歳時記』及び『アマゾン季寄せ』の5、6、7月の特徴的な季語の例を挙げ、さらにとりわけ注目される季語については下線を施した。これらを比べてみると、前者の5月「冬めく」に対して後者は「新緑、戻り雨季、浮き草流れる」とあって、初夏の印象である。また前者は「乾季」だが、後者は「戻り雨季」で乾季にはなりきっていないものの、それぞれが「冬」と「夏」に分かれている。

特に7月は対照的で、『ブラジル歳時記』は「凍る、三寒四温、寒波、風、霜、霰、雪」とあって、まさしく冬の真最中である。「人事」の項も「熱燗、凍死、避寒、炭火、焚火、懷炉、襟巻き、毛糸編む」などといった季語が並ぶのに対して、『アマゾン季寄せ』は「時候・天文」に「日照り雨」、「行事生活」には「夏休み、避暑、海水浴、水着、水泳、キャンプ、貝掘り潮」など真夏の暮らしを示す季語が挙げられる。

このように7月の季語を比較すると、この月が両者の気候が最も異なることがわかる。『ブラジル歳時記』も『アマゾン季寄せ』も、それぞれに季節を捉える季語を採録すべく努力したのである。前者はブラジル全土を、後者はアマゾン独特の季節を映すために。アマゾンには四季はないけれども、ふたつの歳時記から、およそその傾向が浮かび上がってくる。ブラジルの7月は「冬」で、アマゾンは「夏」であり、対照的なのである。

【Ⅲ】『ブラジル歳時記』による熱帯地域アマゾン地方の捉え方

—12月を例に

『ブラジル歳時記』は、夏について次のように記している。

夏

ブラジルの夏は十二月二十一日に始まり翌年三月二十日迄であるが、
季感を主とする季題の上では十一月八日前の立夏から二月五日前後の立
秋迄の十一月、十二月、一月を「夏」とする。

そして、この11月から1月までの「夏」の「時候・天文」には、以下のよう
な季語が並ぶ。

11月—夏、立夏、初夏、十一月、夏めく、薄暑、麦の秋、以上7例

12月—短夜、雨季、夏至、暑さ、涼し、盛夏、極暑、秋近し、晩夏、

ピラセーマ、スコール、木蔭、炎天、喜雨、逃げ水、赤潮、

夏の海、アマゾン、赤道、熱帯、新緑、万緑、椰子の実、

緑陰、青葉

(以上、74季語のうち、25例を掲出)。

1月—「夏 新年」として、新年、元旦、初夢、宝船、若水、初ミサ、賀
状、初電話、初暦、書初、初荷、初芝居、初漁など。

(73例中、9例掲出)。

これらの季語は、ほぼすべて、新年行事にかかわっている。新年も夏だが、季
語は「天文」に関するものは見当たらず「時候」に限定される。こうした「夏」
の季語で着目したいのは、12月の「アマゾン」「赤道」「熱帯」などであ
る(下線部分)。ブラジルのほとんどの地域は真夏で、まさしく「盛夏」「極暑」
「炎天」の時期であるから、こうした季語がここに配されるのは当然だが、
『ブラジル歳時記』は「極暑」を次のように説明する。

極暑

夏の最も暑い日のことをいう。アマゾン地方では五十度近い極暑の日

もあるという。大暑。酷暑。(下線は筆者)

『ブラジル歳時記』が12月の最も暑い時期に「アマゾニア」「赤道」「熱帯」を季語とするのは、アマゾン地方が想像を超えるほどの酷暑の地という認識があるからだ。実際、その通りであろうが、「五十度近い極暑の日もあるという」と伝聞表現になっていることから、サンパウロの編集者たちはアマゾンの季節を直接、体験していないことがわかる。

では『アマゾン季寄せ』の12月はどうか。そこには「残暑」の季語はあるが、最も暑い季節ではない。アマゾンが最も暑いのは「乾季最中」の季語がある10月で、『アマゾン季寄せ』は、その「天文・時候」に次のような例を掲げる。

油照り、日盛り、灼ける・焦げる、早・大早、乾季最中

「行事・生活」には、「団扇」「籐椅子」「サングラス」「アロハシャツ」「外寝」「夜釣り」などが挙げられており、真夏の生活の様子をうかがうことができる。

つまりアマゾンは『ブラジル歳時記』の真夏とは、2ヶ月ずれるのである。

また『ブラジル歳時記』12月の「天文・時候」には、

「アマゾニア」「赤道」「熱帯」

といった季語が並ぶ。これらの季語はアマゾンにおける季節を考慮したのではなく、サンパウロから見て「真夏」を感じさせるという観点から採られたと考えられる。それは「アマゾニア」という一地方の名称が夏・12月季語になっていることに象徴される。サンパウロを基軸として編集されるとは、こういうことなのである。それゆえにこそアマゾンの俳人た

ちは何としても自分たち自身の歳時記を創る必要があった。

もう少し例を挙げよう。『ブラジル歳時記』の「夏」の部にはアマゾン独特の動物であり、雨季の期間における生活風景である、次のような例がある。

鰐、浮家屋、舟タクシー

「鰐」は、『アマゾン季寄せ』では10月に挙げられており、『ブラジル歳時記』とは、やはり2ヶ月時期がずれる(注14★)。「浮家屋」や「舟タクシー」は『アマゾン季寄せ』には見当たらないが、このような日常生活を詠んだ俳句は、しばしば見受けられる。

浮家の子等カヌーの友呼ぶ秋うらら

東 比呂

『句集 マナウス』2018年版4月

床下に鰐来てさわぐ増水期 白柳一草 同上、1993年版3月

(注15★)

カヌーで行き来するのは雨季の時期だが、アマゾンのその時節は1月から6月である。『ブラジル歳時記』と「1月」だけは重なるものの、残りの5ヶ月は、ずれてしまう。よって「舟タクシー」もサンパウロから見たアマゾン観だといえよう。

もちろん『アマゾン季寄せ』「はしがき」に記されるように、アマゾン地方においても河口のベレンと中流のマナウスの間でも気候の違いはあるが、サンパウロとの相違は、それ以上に明らかである。

このように『ブラジル歳時記』は、サンパウロの季節から捉えたアマゾン観によって季語を採取する。サンパウロの季節に軸足を据えるため当然のこととは言え、アマゾンの側からすれば、その季節感にはかなりの隔たりがある(注16★)。

【IV】『アマゾン季寄せ』に見る季節感

—「雨季入り」から「雨季最中」へ

熱帯特有の気候である「乾季・雨季」に大別した『アマゾン季寄せ』だが、実際には月ごとの季語を掲げている。これらを眺めてみると、熱帯アマゾンの毎月の季節の特色や豊かな季節感が伝わってくる。

ではアマゾンには、どのような季節の変化があるのか。ここでは簡単にその季節の推移を追う。

「雨季」と「乾季」の起点となるのは、次のふたつの月である。

1月 雨季入り

6月 雨季明ける

ここではまず、「雨季入り」の1月にどのような季語が配されるのか、特徴的だと思われるものを挙げる。番号は『アマゾン季寄せ』に採られた順に私に付したものである。まず1月の45例中、8例を挙げる。

3 雨季入り 4 雨季曇り・朝曇り 5 雨季の雷 6 新年

20 仔牛の焼印 22 胡椒植う 23 ジュータ播く 28 花胡椒

このようにアマゾンの1月は「雨季」と共に始まる。そこに「20 仔牛の焼印」「22 胡椒植う」「23 ジュータ播く」といった牧畜や農業作業の季語がみえる。そこからは「雨季」で始まる「新年」に人々が忙しく立ち働く姿が見えてくるようである。

胡椒やジュータはアマゾンを代表する特産物で、しかも日本人移民がそれらの栽培に密接にかかわったことから、日本語俳句にふさわしい季語だといえる。

植物や動物も20例ほど挙げられているが、その植物には次のような例がある。

25 サンダンカ(イシヨラ) 30 花マモン(※パパイヤの花)

31 スイナン

などといった日本ではなじみのないものもあるが、24 アカシアの花 26 日々草 27 百日草 32 ザボンの花 35 芙蓉・酔芙蓉など、見慣れた植物もある。

特に1月は、

22 胡椒植う 28 花胡椒

の両方が採られており、2月には

70 胡椒くくる

とあるから、1月に植えた胡椒はすぐに花を咲かせ、翌月にはその木をくくらなければならないほど成長することがわかる。但し、収穫時期は9月である。季語に「415 胡椒収穫(胡椒もぐ・胡椒干す)」とあることからわかる。

1月は雨季で、草花が生き生きと咲き、アマゾン地方の特産物である胡椒やジュータを植える時期なのである。動物は9例で、蜥蜴や守宮など日本でも見かける小動物ばかりである。

2月も「雨季」の最中で、47の季語が挙げられている。

52 雨季最中 53 雨季寒

などと雨季を冠する季語が6例続く。1月が「雨季入り」で、2月は雨季の最中なのである。その「雨季最中」の肌感覚は、

49 朝寒・肌寒

である。熱帯であっても雨季の最中の朝は「肌寒い」のである。だから

66 毛布

が必要であると同時に、

65 蚊帳

も要る。同じ月に「毛布」と「蚊帳」が必要なのである。雨が降り続いて湿度が高いので蚊帳は必要、なおかつ、朝は肌寒いので毛布も必要。アマゾン特有の季節感である。もっとも寒いと言っても、

雨季寒しアマゾン二六度なり (『アマゾン季寄せ』「雨季寒」)

という作があるように日本の感覚とは異なるのだが、季語の例からその肌感覚が伝わってくる。

農作業の季語もある。

68 木の実植う 69 苗・苗床 70 胡椒くくる

「苗・苗床」は日本の梅雨時の農作業を連想させる。「木の実植う」は何の木の実であろうか、雨の季節に植える方がよく育つのであろう。他方、「胡椒く

くる」は前述の通りで1月に植えて伸びた枝をくくる作業で、この時期の作物の育ち方がわかる。

さまざまな草花も咲く。

71花ミカン 72花レモン 75プリマベéra

76ストレリチア(火の鳥草) 77苔の花 78花ゴヤバ

79狐ジュニア 80花系瓜 82花ウルク(紅の木)

「75 プリマベéra」は春を告げる花で、サンパウロでは今年2023年8月中旬には満開になっていたが、アマゾンでは雨季2月の季語になっているのに驚く。やはりサンパウロとアマゾンの気候は、かなり異なることをあらためて認識させられる。このような例は、ほかにも数多くあるのであろうが、この1例を以てしても、アマゾンという熱帯地方の季節感サンパウロの季節感には収まりきらないのだ。

3月も同様である。50の季語が挙げられており、天候に関しては次のような例がある。

96雨季深む 97雨季籠り 98季雨激し

という雨季に関する季語が並ぶ。アマゾンでは「季雨激し」という天候であるのに対して、『ブラジル歳時記』の方には「雨季上がる」とあって、乾季・雨季のふたつしかないアマゾンでは雨季の期間が長い。

さて『アマゾン季寄せ』の3月に戻ると、そこには、

99木の芽(木の芽風・木の芽時)

とあり、雨季の最中で木の芽が芽吹く。一方、

106マンジョーカ掘り 107草取り・草抜く

とあるように芋の一種であるマンジョーカの収穫が行われている。

雨の時は肌寒さを感じるとする季語があったが、それを裏付けるように、

109風邪 110咳

といった季語もみえる。

植物も多彩である。

111ベゴニア(秋海棠) 112カラー(海芋)

113 金雨花 114 仙人掌の花 115 帝王の杖

119 椰子一般 120 季雨草 121 カランボーラ

122 バカバ 126 クプアスー 127 花キャボ(キャボ花)

これらはいかにも熱帯の植物だが、実際には知らないものも多い。その中に混じって、116 朝顔 117 夕顔 118 露草などといった日本でもなじみ深い花もみえる。

朝顔・夕顔・露草と並ぶと、日本では夏か秋だと思ってしまうが、『アマゾン季寄せ』では雨季で「雨季深む」「雨季籠り」「季雨激し」の期間にさまざまな植物の花が咲く。特に「126 クプアスー」という果物はアマゾンの特産物でジャムにしたりアイスクリームにするとたいへん美味である。ここには「クプアスー」とだけあるので、花ではなく果物が成るのであろう。

動物は、135 蝸牛 136 蓑虫 137 毛虫

など日本でも身近なものも挙げられているが、熱帯独特かと思われるものに次の例がある。

133 アララ 142 蛇(毒蛇・ジボイア・ジャララカ)

アララは美しい羽根を持つ鳥で、先住民が儀礼用の衣装などに使ってきたようだ。このように『アマゾン季寄せ』は、毎月のアマゾンの暮らしの襞を伝えている。

以上、1月の「雨季入り」から2月の「雨季最中」を見てきた。これらの季語によれば熱帯は1年中、酷暑が続くとか、雨季はずっと雨ばかり降るといった我々の思い込みとは全く異なって、月ごとに移りゆく豊かな季節感や暮らしの営みがあることが伝わってくる。『アマゾン季寄せ』は、ブラジル国内においても独自の魅力を放っている。

【V】『アマゾン季寄せ』の意義

『アマゾン季寄せ』は熱帯季題を発見した点に、その意義がある。アマゾンではブラジルの俳句界の中心地サンパウロの気候を核として編集された歳時記ではアマゾンの気候風土に合った作品は詠めなかったため、独自に編集する必要があった。こうして新たな歳時記が誕生した。

その編集方針は日本やブラジルを相対化することであり、俳句の神髄である「今・ここ」を表現する試みでもあった。同時に忘れてならないのは、指導者

的な立場にいるわけではない、女性の俳句愛好者たちが女性だけで歳時記を編集した点である。日本ではなかなかできないことなのではなかろうか。このような点にもブラジル俳句文化の多様性と豊かさを見てとることができる。

今、日本では考えにくいと言ったが、『アマゾン季寄せ』は「四季」ではなく「乾季・雨季」のふたつの季節に大別している。この判断にも極めて独自性がある。

かつてアマゾンで出版された句集『樹海』で「雨季・春・夏・秋」に分けたことに対して、ブラジルにホトトギス派の俳句を広めた佐藤念腹は違和感を表明している。(注17)。彼が存命で『アマゾン季寄せ』が「乾季と雨季」に大別したことを知ったら、どのように評したであろうか。

この「乾季と雨季」という分け方は、虚子を仰ぐ念腹の方針とは全く異なる観点であり、「日本離れ」・「念腹離れ」と言ってもよい。しかしながら自然を観察して写生を重んじる点は、実は同じなのであって、むしろアマゾンの季節に即した風物を詠むために編まれ、アマゾンの季節と暮らしぶりが豊かに表現されたのであった。その意味ではホトトギス俳句に忠実だった。

サンパウロの気候を軸に編集された歳時記は、アマゾンの季節感・生活感覚とは大きな齟齬が生じざるを得なかった。そこで現地の気候に忠実に、いわば原点回帰した結果、出現したのが『アマゾン季寄せ』だと言えよう。それは大きな決断ではあったが、それを実現させたのは日本語俳句の中心地サンパウロから地理的に遠く、同時に心理的にも距離感があったからであろうか。いずれにしても指導者的な立場にない女性俳人たちによって成し遂げられたのは、彼女たちが生活感を基軸とする感覚に支えられていたからではなかろうか。

むすびにかえて

『アマゾン季寄せ』の特色と意義について述べてきたが、課題は幾つもある。どの程度、活用されているか、あるいは他の熱帯歳時記『ハワイ歳時記』『フィリピン歳時記』との比較などである。

前者については、今年 2023 年 8 月にアマゾン河口の港湾都市ベレンとそこから約 200 km 奥地に入ったトメアスーで聞いた話には興味深いものがあった。ベレンは『アマゾン季寄せ』が編集された地であるが、4 人の編集者のひとりである渡辺悦子さんと会うことが叶い、竹下澄子さんはかなり奥地に居住しておられるとのことであった。原田清子さんと斉藤けいさんは、すでに亡くなっておられた。

『アマゾン季寄せ』編集の原動力となった「ベレン風みどり会」では、この『季寄せ』は「不完全」だとして、現在ではほとんど活用されていないということであった。

ところがベレンから200km奥地のトメアスーの句会では逆に、これを活用するだけでなく、さらにトメアスーの気候に合わせて改訂していた。ベレン風みどり会がなぜ『アマゾン季寄せ』を「不完全」なものとして使わないのか、その辺の事情は、具体的に聴くことはできなかったが、他方でトメアスーの『花胡椒』同人たちの改訂作業は実に興味深い。ベレンとトメアスー、それぞれの句会の向き合い方は異なるものの、いずれも何とかして身近な自然・気候を句作に活かしたいと願う姿があらわれている。

熱帯における句作はブラジルが温帯に近い気候を持つサンパウロというメディアの中心を持つからこそ、常にその「基準」と熱帯の現実との狭間で、自らのアイデンティティを探し続ける旅を続けていくのであろう。

ところで『アマゾン季寄せ』を眺めていると、不思議に思うことがある。7月の季語に「フリーージェン」(寒波)が出てくるからである。8頁に7月の特徴的な季語を挙げたが、『アマゾン季寄せ』7月には、「日照り雨・緑陰」などがあり、さらに「海水浴・キャンプ」などもあるので、初夏や夏の季節に間違いない。そこになぜ、「フリーージェン」(寒波)が採られているのが解せないのである。

一方『ブラジル歳時記』によれば、7月は「冬」で、まさしく「寒波」の季語があり、「霜・霰・雪」に加えて「凍死」まである。7月のアマゾンとサンパウロは夏と真冬という正反対の季節だということはすでに述べた通りだが、アマゾンにおける「フリーージェン」が気になった。そこでアマゾン川中流域の大都市マナウス在住アマゾナス連邦大学の内ヶ崎留知亜准教授に問い合わせたところ、今年2023年7月にもフリーージェンは1週間ほどあって、25度くらいまで下がったそうである。通常30度くらいで暑いため、25度であっても、気温差のためにとても寒く感じて厚着するとのことであった。

ただ、彼女からブラジルの気候サイト及び「フリーージェン」をテーマした修士論文情報をご教示戴いたところ、信じられないような事実が判明した。これらによれば「フリーージェン」は6月から8月にかけてアマゾンで頻繁に発生するが、地域によっては5度—10度になる場合もあり、特に1975年7月にはアマゾンの中央部で最高気温3度を記録し、アマゾンの南西部(ロンドニア)では霜が降りるほどの強烈な寒波が発生したという(注18)。

アマゾンがいかに多様な気候を含んでいるか、あらためてその奥深さを思い知ることであった。ちなみに内ヶ崎氏によれば、マナウスで40年以上、生活しているある俳人は、アマゾンの気候と季語の関係について尋ねたところ、次のような感想が返ってきたという。

アマゾンの季節は簡単に分けられないのがアマゾンなのであって、季節は自分で見つけて感じたことが季語なのだ」。

アマゾンの気候・季節と季語との関係は、きわめて複雑なのである。

注

1 【資料紹介・解説・分析・翻訳】「ブラジル・アマゾンにおけるハイカイ集『百枚の花びらの菊』—1985年アマゾナス州マナウス市発行」紹介文・久富木原玲、英語訳・マダレナ・ハシモト、日本語訳・分析、スエナガ エウニセ『愛知県立大学文字文化財研究所 紀要』第4号 2018年3月。なおこの句集については、ブラジル・カンピーナス大学における日本研究国際学会の基調講演「日本の俳諧・俳句からブラジルのハイカイへ—日本文化の特異性と新展開」でも紹介した。本講演録はポルトガル語版が同学会誌によってオンライン出版され(2020/2/24)、その日本語版は『愛知県立大学文字文化財研究所紀要』第6号(2020/3)に掲載された。

2 久富木原「ブラジル・アマゾン地方の日本語俳句—二〇一六年版『第三十一号 句集 マナウス』について『愛知県立大学大学院国際文化研究科論集』第23号(日本文化専攻編 第十三号)2022年3月、久富木原「床下に鰐来てさわぐ増水期—ブラジル・アマゾンの句集を読む—」『日本文学』VOL71 2022年4月号、久富木原「ブラジル・アマゾンで「冬」を読む—日本語俳句作者へのインタビューとその作品を通して」『愛知県立大学教育福祉学部論集』第71号 2023年3月など。

3 『アマゾン季寄せ』を日本に初めて紹介したのは、藤原マリ子「ブラジルの歳時記—成立の経緯と特徴」(『国際歳時記における比較研究 浮遊する四季のことば』東聖子・藤原マリ子編、笠間書院、2012年)である。翌2013年、細川周平『日系ブラジル移民文学II 日本語の長い旅[評論]』が『アマゾン歳時記』を採り上げた(「季節のない国—ブラジル季語をめぐって」622頁「ふぞろいな四季—アマゾン版「雨に謡えば」みすず書房、2013年)。なお

本稿は「『アマゾン季寄せ』の特色と意義—『ブラジル歳時記』との比較を通して」と題して国際学会で発表したものを加筆修正したものである(第27回全伯日本語日本文学日本文化大学教師学会(ENPULLCJ)並びに第14回ブラジル日本研究国際学会(CIEJB)リオデジャネイロ州ニテロイ市フルミネンセ連邦大学での口頭発表、2023年9月1日)。本科学研究費グループは、白石佳和氏を代表とする科学研究費チームと協力して、2つのグループ発表を立ち上げて本学会に臨んだ。ひとつは「サンパウロを中心とするハイカイ」グループ、もうひとつは「アマゾンにおけるハイカイ」グループで、筆者は後者のグループである。

4 2023年8月19日、サンパウロで「ブラジル日報」俳壇選者を担当する小斎棹子氏と話す機会があったが、彼女は最近、『アマゾン季寄せ』を取り寄せたとのことであった。新聞の俳壇選者であっても上梓から20年経ってようやく入手したことになる。

5 スエナガ エウニセ「ギリエルミ・ヂ・アウメイダにする覚書—1937年のハイカイ論「Meus haikais 余の俳諧」発表前後を探る」『愛知県立大学大学院国際文化研究科論集』第23号(日本文化専攻編第13号)

2022年3月」参照

6 親に連れられて渡伯した子どもは、一般に「準二世」と称されている。

7 18歳で親と共に渡伯した准二世の増田恒河が1987年に「グレミオ・ハイカイ・イペー」という結社を立ち上げて活動を始めた。逝去後は姪のテルコ・オダによって継続され、現在はオダの弟子ダニタ・コトリム(Danita Cotrim)氏がその活動を引き継いでいる。恒河に関しては白石佳和に以下のような一連研究があり、注目される。白石「季語をめぐる国際ハイクのオーセンティシティについての考察—ブラジルハイカイにおける増田恒河の仲介行為を例に」『人間社会環境』42巻2021年、白石「『自然諷詠』と Kigologia をめぐって: 日系ハイクとブラジルハイカイの仲介者増田恒河の果たした役割」『Multiplas faces pesquisa japonesa internacional: integralizacao e Convergencia』第1巻2021年、白石「俳句雑誌『雪』とブラジルハイカイとのかかわり 増田恒河の季語論を中心に」『比較文学』64巻2022年、白石「日系ブラジル俳人増田恒河の連句活動の意義」『金沢大学国語国文』第47巻2022年など。

8 熱帯歳時記としては、ほかに元山玉菰編『ハワイ歳時記』(1970年)、小林英二編著『フィリピン歳時記—この魅力ある人々』(マニラ句会・1991年)がある。

9 白石佳和氏の教示によれば、本書は3の『ブラジル歳時記』と対になったものではないかとする。3は季語の解説。

10 原田清子「はしがき」『アマゾン季寄せ』2004年

11『アマゾン季寄せ』の貴重な先行研究である藤原マリ子『国際歳時記における比較研究』及び細川周平『日系ブラジル移民文学II』(いずれも注3参照)、は「1月―3月を雨季、4月―5月を春、6月―10月を夏、11月12月を秋」と定めているとするが、『アマゾン季寄せ』の「はしがき」「あとがき」は共に「雨季と乾季のふたつの季節に大別」と宣言しており、「雨季・春・夏・秋」とする方針を採っていない。この方針を採ったのは句集『樹海』であって、原田清子は『アマゾン季寄せ』「はしがき」の中で、この『樹海』の分け方は「しっくりせず」「思い切って」「乾季と雨季に大別した」と述べている。

12 竹下澄子「あとがき」。ここには「季語はブラジル歳時記を参照した」とある『アマゾン季寄せ』成立以前に『ブラジル歳時記』は2種類ある。1977年(間島稲花水・渡部南仙子担当)と1989年(監修・ハシモト吾郎、行事解説・間島稲花水)だが、どちらを「参考」にしたのか、現在のところは判然としないため、ブラジルの歳時記の「集大成」と考えられる2006年刊牛童子編『ブラジル歳時記』と比較することによって『アマゾン季寄せ』の特色を探る。なお、上記2つの『ブラジル季寄せ』に関しては、注9参照。また「あとがき」には『アマゾン季寄せ』の例句は、1962年から2003年までの作品を対象に、「アララ会、ベレン風みどり、サントイザベル、トメアスー、カスタンヤル、マナウス」と広い範囲から「この地でなくては詠めない作品等は当然採録」とある。

13 細川周平は、『アマゾン季寄せ』が「サンパウロや日本と異なる季節に設定した季語の例を挙げて、サンパウロでは原則的には守られていた日本の規則が、すっぱりと破られている」と述べる。注3参照

14 「鰐」について『ブラジル歳時記』は「鰐」の項のほかに6種類を挙げて詳しい解説を付す。他の季語でも説明は詳しく、一種、博物誌の趣がある。

15 友達の家をカヌーで訪ねる俳句を挙げたように、アマゾン川の水位は場所によっては10メートルも上下するという。ビデオ映像『アマゾンに生きる』(1955年、日本映画社、解説(語り)小沢栄)によれば、雨季の時期は船なしでは生活できないような光景である(本ビデオは神戸市の一般財団法人日伯協会・海外移住と文化の交流センター所蔵)。なお『句集マナウス』は、「西部アマゾン日伯協会マナウス句会」によって編集され、2023年で38号を数える。

16 余談になるが、2023年8月20日に全伯俳句大会が開催され、兼題は「冬」であった。アマゾン河口奥地のトメアスー「花胡椒」句会同

人は投句したものの「冬」の季題では詠むのに苦勞したとの感想を直接、聞く機会に恵まれた。この俳句大会の兼題・選句・表彰は、サンパウロにおいて同市在住の俳人によってなされた。筆者が訪れた8月下旬のアマゾン・トメアスは想像していたよりも過ごしやすく最低気温22度、最高気温32度前後であった。それはアマゾンとしては、やや涼しいのであろうが、やはり「冬」の感覚とはほど遠く、なるほどアマゾンの俳人たちは、こんな「格差」の中で句作しているのだと実感した。

17 佐藤念腹『念腹俳話』12、1964年6月25日(ブラジルトッパンプレス印刷出版会社、1984年6月)

18 ①ブラジル国内の気候サイトと、②修士論文の出典は、以下の通り。

① 気候サイト「Friagem na Amazônia」(アマゾニアのフリアージェン)というタイトルで書かれた記事 (2017年10月11日"Tempo de Aprender em Clima de Ensinar"というサイト。(https://www.climadeensinar.com/post/2017/10/11/friagem-naamaz%C3%B4nia#:~:text=Quando%20uma%20frente%20fria%20se%20aproxima%20da%20Amaz%C3%B4nia,termo%20friagem%20%C3%A9%20usado%20localmente%20para%20essas%20ocorr%C3%Aancias)

② アマゾナス連邦大学地理学における修士論文
著者: IVAN LINHARES RIBEIRO RIBEIRO

タイトル: AS INCURSÕES DE AR FRIO NO ESTADO DO AMAZONAS 2012 p.13-14

<https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/2807/4/IVAN%20LINHARES%20RIBEIRO.pdf>

付記

『アマゾン季寄せ』においては例句が挙げられていない季語も算入した。また『アマゾン季寄せ』で、ひとつの季語に関する日本語訳を挙げたり、同趣旨の季語を()内に挙げたりする場合には、1とした。たとえば、9月の、「胡椒収穫(胡椒もぐ 胡椒干す)」の場合、1として数えた。

なお2023年9月1日のブラジル・日本研究国際学会(於リオデジャネイロ州ニテロイ市フルミネンセ連邦大学)における発表時には、中矢温氏、根川幸男氏に貴重なコメントを戴いた。ここに記して感謝申し上げる。また「アマゾンにおけるハイカイ」に白石科研の文化人類学研究者・岡田浩樹氏を迎えたことに

よって本科研の視野も広がった。またサンパウロ及びアマゾンのベレン、トメアスーにおける調査に関しては、本科研分担者でもある白石佳和氏が綿密な計画を立て、同じく分担者のスエナガ エウニセ氏は現地調査及び国際学会発表の関係者との連絡及び通訳等を行なったことを申し添える。

本研究は日本学術振興会科学研究費補助金基盤研究(B)課題番号 21H00520 の一部である。

本論文は、『愛知県立大学日本文化学部論集』第 15 号 2024 年 3 月にて活字化の予定である。



O *HAIKAI* E SUAS RELAÇÕES COM A POESIA BRASILEIRA “PARA ALÉM DA PÁGINA”

Roberson de Sousa Nunes (UFMG)

Este texto se concentra em três momentos do *haikai* no Brasil, que me parecem fundamentais para entender as influências que este tipo de poema japonês exerceu na poesia brasileira “para além da página”. Tal termo foi inspirado na entrevista “Poesia além da página com Augusto de Campos” [SESC São Paulo, <https://www.youtube.com/watch?v=nE1gqYByK18>, acesso em 18/08/2023] e na expressão “a dois dedos da página e da história”, que intitula um capítulo da publicação *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual* [Bandeira, Barros, 2008, p. 170-216]. Primeiramente, estabelecerei uma ponte entre o *haikai* e alguns recortes da obra do modernista Oswald de Andrade e sua poesia Pau Brasil. Em segundo lugar, destacarei o fascínio dos poetas concretos pela poesia japonesa e, por fim, a paixão de Paulo Leminski pelo *haikai* e o caráter performático de sua obra.

Sabor de *haikai* na poesia Pau Brasil

Em 1924, o escritor Paulo Prado (1869-1943) escreveu sobre a poesia Pau Brasil de Oswald Andrade (1890-1954): “[...] como no haikai japonês, na sua concisão lapidar, grande dia esse para as letras brasileiras: Obter em comprimidos, minutos de poesia.” [Andrade, 2003, p. 92].

De fato, os poemas brevíssimos, com estética reducionista e vocabulário coloquial, aparecem nas poesias contidas em dois livros de O. de Andrade: *Pau brasil* e *Cadernos de poesia do aluno Oswald*, ilustrados pelo próprio autor, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars. Nesses livros, nota-se a predileção pelo poema curto, instantâneo e pelo tom irônico. A poesia de Oswald era marcada pela tendência pictórica, com uso de técnicas artísticas mistas de escrita, desenho e pintura. Além disso, marcas como visualidade, economia verbal e confluência entre texto e imagem, podem ser igualmente encontradas tanto nos *haikais*



japoneses como em certos poemas de Oswald, como por exemplo: *Noturno: Lá fora o luar continua / E o trem divide o Brasil / Como um meridiano* [Andrade, 2003, p. 131]. Com efeito, percebe-se aí, que o registro poético se concebe como a captação de um momento específico aos moldes de uma fotografia, com “a predileção pelo poema curto, instantâneo, a notação rápida, o clic da *kodak* excursionista oswaldiana” [Verçosa, 1995, p. 367].

Observemos, também, como salientou Vera Casa Nova, que: “Os momentos ideogramáticos de Oswald [...] intensificam a visualidade de seus versos. A topologia (cartografia) traçada por Tarsila e Oswald exacerba a função poética, os efeitos de montagem, a plasticidade e o aspecto referencial, trazidos pela descrição e pela figuratividade apresentada nos textos e imagens.” [Casa Nova, 2008, p. 64]. Dessa maneira, em poemas como: *América do Sul / América do Sol / América do Sal* [Andrade, 1982, p. 154] e em: *O céu e o mar / Atira anil / No meu Brasil* [Andrade, 1982, p. 169], percebo o que estou chamando de sabor de *haikai*.

Para Masuda Goga, “uma característica peculiar do poema original japonês é o *haimi* – sabor do *haiku*” [Goga, 1988, p. 58]. Sob um aspecto geral de despojamento e simplicidade sofisticada, podemos criar um paralelo entre a poesia Pau Brasil e o que escreveu Goga em *Os dez mandamentos do haikai*: “O haikai é poemeto popular, no qual se usam palavras cotidianas de fácil compreensão”, em que se deve “respeitar a simplicidade; evitar o ‘enfeite’ de ‘termos poéticos’; captar um instante em seu núcleo de eternidade, um momento de transitoriedade [Goga, <https://www.kakinet.com/caqui/dezmand.shtml>, acesso em 13/07/2023].

Veja-se que o poema *Escapulário: No pão de açúcar / de cada dia / dai-nos Senhor / a poesia / de cada dia* [Andrade, 2003, p. 99] pode nos remeter a algumas características do *haikai* não tanto pela forma (posto que não segue o modelo originário de 5/7/5 sílabas em três versos), mas pelo seu estilo reducionista, caráter popular, de sensibilidade sugerida e poder de síntese. No texto intitulado *Uma poética da radicalidade*, escrito por Haroldo de Campos, em 1965, ele afirma: “A revolução – e a revolução copernicana – foi a poesia ‘Pau Brasil’, donde saiu toda uma linha de poética substantiva, de poesia contida, reduzida ao essencial do processo de signos, que passa por Drummond na década de 30, enforma a engenharia poética de João Cabral de Melo Neto e se projeta na atual poesia concreta.” [Campos in Andrade, 2003, p. 15].

Naturalmente, não podemos deixar de lado a antropofagia oswaldiana. A capacidade do poeta modernista brasileiro em estar atento ao que vem de fora e

transformar, canibalizar, engolir e regurgitar o fazer artístico a sua maneira. Em diálogo com os movimentos das vanguardas artísticas europeias, o movimento antropofágico é marcado pela sua irreverência e pluralidade. Ele se apropria de manifestações culturais externas e as coloca em cruzamento com as brasilidades matriciais, expandindo-se para um amplo escopo de crítica social, política e de expressões nos campos da poesia, da prosa, do teatro, de manifestos, que vão, por exemplo, ao encontro dos conteúdos múltiplos que podem ser encontrados, também, nos estudos de performance. Tal concepção, levou-me à pesquisa e interseção entre *Haikai e performance* [Nunes, 2016] e ao exercício contínuo da poesia no/do corpo, realizada por meio de movimentos, sons e imagens, ou seja, para além dos caracteres impressos na página.

A poesia concreta brasileira e o *haikai*

Iniciado nos anos 50, por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, o movimento da poesia concreta brasileira vai beber na fonte da poesia Pau Brasil, da antropofagia oswaldiana, mas também, no trabalho de artistas de linhagem construtivista, no poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé, no princípio de montagem de Sergei Eisenstein, nas palavras-valise de James Joyce, no método ideogrâmico de Ezra Pound, na obra de Ernest Fenollosa e em inúmeras outras referências. Contudo, o que nos interessa aqui é a valorização de novos aspectos relacionados à letra, ao desenho e a diferentes iconografias: retratos, conjuntos de ilustrações, material pictórico, repertório de imagens, fotografias, etc. para colocar em prática o projeto *verbivocovisual*. Como nos explica João Bandeira e Leonora de Barros, “A expressão joyceana *verbivocovisual*, sintetizando a exploração das dimensões semântica, sonora e visual do poema, permaneceu ao longo de mais de cinco décadas, no horizonte da produção desses poetas, que se desdobra em suportes e meios técnicos diversos – livro, revista, jornal, cartaz, objeto, LP, CD, videotexto, holografia, vídeo, internet.” [Bandeira, Barros, 2008, p. 9].

Em entrevista publicada em 1957, intitulada: “Aspectos da poesia concreta”, Haroldo de Campos conceitua: “Chamamos o poema que concebemos como: uma unidade totalmente estruturada de maneira sintético-ideogrâmica (todos os elementos sonoros, visuais e semânticos – verbivocovisuais – em jogo) de *poema concreto*”. [Campos, 2006, p. 142]. Um elo importante entre o poema concreto e o *haikai* pode ser encontrado em dois ensaios: “Haikai: homenagem à síntese” e “Visualidade e concisão na poesia japonesa”, no qual H. de Campos afirma que: “No pensamento por imagens do poeta japonês, o haikai

funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível.” [Campos, 1977, p. 65]. De fato, a poesia concreta caracteriza-se pela linguagem fragmentária, valorizando os significantes, com rigor construtivo em relação às experiências gráficas e à geometrização da linguagem. Os poetas concretos exploram, através de associações e dissociações das palavras-signos, jogos sonoros, semânticos e visuais, uma disposição espacial divergente da proposta habitual de escrita analítico-discursiva. Trata-se de um poema-imagem-som que busca desautomatizar a leitura textual linear. H. de Campos, por exemplo, traduziu assim o icônico poema de Matsuo Bashô:

o velho tanque

rã salt’

tomba

rumor de água

Essa tradução não obedece ao princípio de três versos, nem se preocupa com a métrica silábica originária do *haikai*. O tradutor diz que buscou uma solução que se aproximasse da “montagem cinematográfica, no rumorejar da água agitada pelo baque de um corpo que saltou e nela imergiu. (...) procurei acompanhar o desenrolar fílmico da ideia, ‘esse desejo de fundir imagem em imagem’, que para D. Keene, caracteriza a poesia japonesa” [Campos, 1977, p. 62].

Nas palavras de Augusto de Campos, “O poeta concreto vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades.” [Campos, 2006, p. 71]. Essa prática pode ser verificada, por exemplo, em poemas visuais musicados como: *O pulsar* [Campos, Veloso, <https://www.youtube.com/watch?v=Hlgkz-g-ukc>, acesso em 27/10/2023]; *Nasce morre* [Campos, <https://www.youtube.com/watch?v=WXuRsJZsl4E>, acesso em 27/10/2023] ou *Beba coca* [Pignatari, <https://www.youtube.com/watch?v=DEYB4j7TkFo>, acesso em 05/10/2023]. Nesses poemas, que podem ser conferidos com facilidade nos *links* indicados, percebe-se claramente que: “Na poesia concreta, o movimento tende à simultaneidade, ou seja, à multiplicidade de movimentos concomitantes.” (Pignatari in Campos, 2006, p. 128). Pignatari brinca com o *haikai* em um de seus poemas: *Ai! Cai - Signos que ficam – faço! / Porém, signo dos signos, / não fico – passo*. [Suplemento Literário, 2008, p. 27].

Reforçando a relação entre *haikai* e poesia concreta, o escritor Pedro Xisto (1901-1987), que foi adido cultural do Brasil no Japão, publicou *Haikais e concretos*, em 1960 e *Caminho*, em 1979. Xisto escrevia *haikais* em jornais nipo-brasileiros, como o *Diário Nippak*, desde 1949, introduzindo elementos folclóricos brasileiros e elaborando poemas experimentais, como: “PEDRA PEDRA PEDRA / PEDRA PEDRA PEDRA PEDRA / um fio de lágrima” e “a máscara nô / o retrato de Bashô / (o cacto enflorou)” [Xisto *apud* Verçosa, 1995, p. 406-407].

Leminski e a poesia além da página

Dos concretos, passamos ao terceiro destaque escolhido para ilustrar as relações entre o *haikai* e a poesia brasileira para além da página: a obra de Paulo Leminski (1944-1989). H. de Campos refere-se a Leminski como o: “polilíngue paroquiano cósmico” para sintetizá-lo “numa fórmula ideogrâmica de contrastes.” E continua: “esse caboclo paranaense soube, muito precocemente, deglutir o pau-brasil oswaldiano e educar-se na pedra filosofal da poesia concreta, pedra de fundação e de toque, magneto de poetas-poetas” [Campos *in* Leminski, 1985, p. 7]. Nas palavras do próprio Leminski: “A coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade, que costumo dizer que sou mais concreto que eles: eles não começaram concretos, eu comecei.” [Leminski *apud* Marques, 2001, p. 51].

Publicitário, poeta, letrista, tradutor de *Sol e Aço* (de Mishima), romancista biógrafo de Bashô, John Lennon, Cruz e Sousa, Trotsky e Jesus Cristo, agitador cultural, o eclético Paulo Leminski tirou proveito dos meios de comunicação de massa para transitar entre o erudito e a *pop art*. Ele veio a se tornar um dos maiores nomes do *haikai* brasileiro. Estão presentes na sua poesia as formas lacônicas, a depuração da sintaxe e o processo sugestivo, típicos do *haiku*.

Dentre seus *haikais* à moda brasileira, cito alguns dos muitos encontrados na seção “Ideolágrimas”, do livro *Caprichos & relaxos: Duas folhas na sandália / o outono / também quer andar; Hoje à noite / até as estrelas / cheiram a flor de laranjeira; A estrela cadente / me caiu ainda quente / na palma da mão; Milagre de inverno / agora é ouro / a água das laranjas; cabelos que me caem / em cada um / mil anos de haikai* [Leminski, 1985, p. 99-105]. Em *Distraídos venceremos*, o poeta nomeia a seção de *haikais* de “*Kawa caíim*” e explica: “o ideograma *kawa*, ‘rio’, em japonês, pictograma de um fluxo de água corrente, sempre me pareceu representar (na vertical) o esquema do *haikai*, o sangue dos três versos escorrendo na parede da página...” [Leminski, 1987, p. 101]. Nesse livro, podem-se ler *haikais* que exploram jogos fonéticos e

trocadilhos, como: *amei em cheio / meio amei-o / meio não amei-o* [Leminski, 1987, p. 107]; e *tudo dito, / nada feito, / fito e deito* [Leminski, 1987, p. 131].

Polêmico e iconoclasta, Leminski se exercitou nos limites entre o rigor da linguagem, a objetividade, a visualidade, a sonoridade, o jogo artesanal do signo verbal (herdados dos concretos) e a vitalidade de suas vivências *beatniks*, do antiintelectualismo Zen e do desregramento da contracultura, rompendo os limites entre a arte e a vida.

Para Leminski, o poeta tem um papel relevante que se manifesta como expressão de inconformismo frente à máquina social e aos parâmetros de sobrevivência que tentam enjaular a condição sócio-política do cidadão. Nesse sentido, o poeta (o artista) representaria justamente aquele que diz aquilo que no fundo todos gostariam de dizer. Destaco suas falas: “Todos os povos amam os seus poetas... os povos precisam disso. Os poetas dizem uma coisa que as pessoas precisam que seja dita. O poeta não é um ser de luxo, não é uma excrescência ornamental da sociedade. Ele é uma necessidade orgânica de uma sociedade. A sociedade precisa daquilo. É através da loucura dos poetas e da ruptura que eles representam que a sociedade respira.” [Leminski *in* Schumann, <https://www.youtube.com/watch?v=zkl57-hC3ko>, acesso 13/05/2024]. E é por isso, que a poesia, a arte, está sempre buscando algo novo pra pulsar.

Oswald de Andrade, os Irmãos Campos, Pignatari e Leminski beberam sim nas águas profundas do poço de Bashô e representam parte fundamental da tradição experimentalista e irreverente (escrita, oral, visual, corporal), que demoliu fronteiras da arte no Brasil, propiciando, a meu ver, em poucas palavras, a criação de um poema expandido para além da letra na página.

Referências

ANDRADE, Oswald de. **Cadernos de poesia do aluno Oswald:** poesias reunidas. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil.** 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.

BANDEIRA, João; BARROS, Leonora de. (Org.). **Poesia concreta:** o projeto verbivococisual. São Paulo: Artemeios, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta:* textos críticos e manifestos, 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto; VELOSO, Caetano. **O Pulsar.** Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Hlgkz-g-ukc>>. Acesso em 27/10/2023.

- CAMPOS, Haroldo. **Nasce morre**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=WXuRsJZsl4E>>. Acesso em 27/10/2023.
- CASA NOVA, Vera. **Fricções: traço, olho e letra**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- GOGA, H. Masuda. **O haikai no Brasil**. São Paulo: Oriente, 1988.
- GOGA, H. Masuda. **Os dez mandamentos do haikai**. In: KAKINET. Disponível em: <<https://www.kakinet.com/caqui/dezmand.shtml>>. Acesso em 13/07/2023.
- LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & relaxos**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MARQUES, Fabrício. **Aço e Flor: a poesia de Paulo Leminski**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- NUNES, Roberson de Sousa. **Haikai e performance: imagens poéticas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- PIGNATARI, Décio. **Beba coca cola**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DEYB4j7TkFo>> Acesso em 05/10/2023.
- SCHUMANN, Werner (Roteiro e Direção). **Paulo Leminski: Ervilha da fantasia – uma ópera Paulo Leminskiana**. Documentário. 1985. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zkl57-hC3ko>>, acesso 13/05/2024. [Documentário].
- SESC São Paulo. **Poesia além da página com Augusto de Campos**. Disponível em; <<https://www.youtube.com/watch?v=nE1gqYByK18>>. Acesso em 18/08/2023. [Debate].
- SUPLEMENTO LITERÁRIO de Minas Gerais. Belo Horizonte: Secretaria de estado de Cultura de Minas Gerais, n. 1294, out. 2006. Edição especial sobre os cinquenta anos da poesia concreta [50º poesia concreta].
- VERÇOSA, Carlos. **Oku: viajando com Bashô**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do estado da Bahia, 1995.



PAISAGEM NATURAL E URBANIZAÇÃO: QUIOTO E TÓQUIO NA OBRA *BELEZA E TRISTEZA*, DE YASUNARI KAWABATA³⁰

Ryan Gabriel dos Reis Vieira (UFAM)

Cacio José Ferreira (UnB/PPGL-UFAM/PPGLB)

Introdução

O presente artigo tem como foco a relação entre o espaço geográfico e as personagens na obra *Beleza e Tristeza*, de Yasunari Kawabata, aliada a uma abordagem psicológica e à Teoria Estética, tendo como principal referencial teórico Theodor Adorno. O objetivo central é analisar em que medida as condições psicológicas influenciam o enredo e as ações das personagens, considerando também fatores ligados ao desenvolvimento urbano e à representação das paisagens do Japão Antigo, em contraste com a metrópole de Tóquio.

A partir de uma leitura crítica e empírica da obra, a pesquisa procura esclarecer, ou pelo menos questionar, as transformações geográficas e os modos de vida das personagens nas suas motivações mais íntimas. Destacam-se, neste contexto, as relações entre o homem urbano e o homem ligado à terra, com uma breve análise do estilo naturalista que caracteriza a escrita de Kawabata.

Ainda, dá-se especial ênfase à forma como a arte e a descrição do espaço geográfico influenciam a produção literária [Neiva e Righi], bem como à análise do cronotopo, enquanto conceito fundamental e influente na narrativa, conforme desenvolvido por Bakhtin [2018]. A obra é analisada dentro do contexto da literatura japonesa contemporânea, tendo *Beleza e Tristeza* como recorte específico.

³⁰ Este artigo é parte da pesquisa de Iniciação Científica UFAM/CNPq realizada em 2022/2023, projeto PIB-LLA/0108/2022, *Paisagem natural e urbanização: Kyoto e Tóquio na obra Beleza e Tristeza, de Yasunari Kawabata*, sob a orientação do Professor Dr. Cacio José Ferreira.



As reflexões são fundamentadas na teoria do romance e nas questões estéticas abordadas ao longo do percurso investigativo. Salienta-se ainda a relevância da imagem poética, segundo Bachelard, enquanto estrutura modeladora da mensagem poética e do enquadramento da subjetividade na obra. Assim, o objetivo geral da pesquisa é compreender a interligação entre o espaço geográfico, as personagens e a abordagem psicológica na narrativa de Yasunari Kawabata.

Já como específicos, compreender a narrativa *Beleza e tristeza* e sua ligação com as transformações do espaço geográfico; entender como Beleza e tristeza elabora as condições psicológicas que refletem no enredo e nas ações das personagens necessárias na construção do desenvolvimento narrativo e na descrição das paisagens do Japão antigo em contraste com a metrópole.

Metodologia

A pesquisa, de natureza qualitativa, associa as dimensões de tempo e espaço por meio de uma análise bibliográfica centrada na Literatura Japonesa. A partir desse enfoque, o estudo direcionou-se à exploração aprofundada da obra de Kawabata, destacando as suas nuances transdisciplinares e o modo como estas contribuem para uma compreensão mais ampla da realidade retratada.

Nesse processo, a investigação procurou não apenas compreender a literatura como um “produto bruto”, mas analisar as múltiplas influências teóricas e culturais que atravessam a sua construção. Foram mobilizadas, para tal, diferentes áreas do saber, nomeadamente a Literatura, o Urbanismo (como subárea da Geografia) e a Antropologia Cultural, permitindo assim um olhar multifacetado sobre o texto e o seu contexto de produção.

Dessa forma, estabeleceram-se relações intertextuais a partir da concepção estética de Theodor Adorno, relacionando as reflexões críticas do autor com o texto de Yasunari Kawabata, especificamente no que se refere às transformações do espaço urbano e à evolução das paisagens humanas e sociais no Japão do pós-guerra. O foco incide particularmente sobre a literatura japonesa da segunda metade do século XX, com especial atenção à diacronia entre as cidades de Tóquio e Quioto, que serve como pano de fundo para a análise espacial e simbólica presente na narrativa.

Assim, o estudo evidencia como os elementos espaciais e temporais se entrelaçam na obra, funcionando como instrumentos de leitura do sujeito contemporâneo e do imaginário coletivo japonês, através da lente poética e estética de Kawabata.

Yasunari Kawabata

Reconhecido como autor de diversos clássicos da Literatura Japonesa, Yasunari Kawabata destacou-se pela sua notável versatilidade estilística e pelo domínio sensível e preciso dos “tempos” japoneses, uma noção que ultrapassa a cronologia narrativa para se estabelecer como um elemento estético e psicológico fundamental. Este domínio temporal manifesta-se não apenas na descrição dos cenários, mas sobretudo na construção da psique das personagens, servindo também à configuração de uma sensibilidade conservadora que permeia a sua obra, onde a natureza surge como elemento exaltado e constitutivo da memória e da identidade narrativa.

Apesar dessa orientação estética conservadora, observável sobretudo na forma e na estrutura narrativa, Kawabata articula, de maneira sutil e orgânica, temáticas complexas como as relações de gênero, o sectarismo, o amor e a morte. Esses temas emergem no enredo com naturalidade, sem ruptura com o estilo, e são explorados a partir de uma relação simbiótica com o espaço geográfico e os seus significados culturais, históricos e emocionais. A espacialidade, nesse contexto, não apenas serve de pano de fundo, mas participa ativamente na tessitura dos conflitos e das emoções que atravessam as personagens.

É relevante destacar, à luz da reflexão estética de Theodor Adorno [1970], que “as obras de arte são cópias do vivente empírico, na medida em que a este fornecem o que lhes é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as orienta a experiência externa coisificante”. Ainda que tal aspecto não seja o foco desta pesquisa, a citação revela uma perspectiva útil para compreender o modo como a obra de Kawabata lida com o real e o simbólico, entre o vivido e o esteticamente representado.

No que respeita à sua filiação literária, grande parte da produção de Kawabata insere-se na escola *shinkankaku-ha* (新感覚派), um movimento influenciado pelas vanguardas europeias do século XX, nomeadamente o simbolismo e o impressionismo. Contudo, apesar dessas influências modernas, Kawabata opta, de forma deliberada, por

preservar certos elementos da tradição literária japonesa, criando assim uma escrita híbrida que oscila entre a inovação formal e a reverência pelo passado.

Beleza e Tristeza: narrativa densa e intimista

A obra *Beleza e Tristeza*, de Yasunari Kawabata, é uma narrativa densa e intimista que destaca a história de Oki Toshio e Otoko Ono, cujas vidas são marcadas por um caso extraconjugal ocorrido trinta anos antes do tempo presente da trama. Este passado, longínquo, mas emocionalmente persistente, constitui o cerne da narrativa e ecoa por todo o desenvolvimento psicológico e simbólico das personagens. A relação interrompida entre Oki e Otoko não é apenas o fio condutor da história, mas também o ponto de convergência de diversos temas abordados neste debate, como a construção da memória, a espacialidade como elemento psicológico e a intersecção entre tradição e modernidade no contexto japonês.

O enredo tem início com a viagem de Oki a Quioto para assistir aos fogos de artifício do Ano-Novo, momento carregado de simbolismo e introspecção. No entanto, torna-se evidente que a sua motivação é mais emocional do que ritual: Oki está profundamente comovido com a recente notícia de que Otoko, agora uma artista de renome, está na cidade. Junto a ela encontra-se Keiko, sua pupila, cuja presença se destaca pela quebra de normas éticas e morais no contexto narrativo. A personagem de Keiko encarna uma espécie de transgressão dos valores estabelecidos, funcionando como um catalisador para a tensão latente entre os protagonistas, e ao mesmo tempo, como figura simbólica do Japão moderno, fragmentado, intenso e em constante confronto com as suas raízes.

A escrita de Kawabata evidencia uma forte influência das vanguardas europeias do século XX, especialmente, no que diz respeito à experimentação formal e à introspecção narrativa. Tais influências são compreensíveis quando se considera o contexto histórico do autor, nascido durante a Era Meiji, um período de intensa ocidentalização do Japão. Essa conjuntura gerou uma abertura sem precedentes à cultura ocidental, especialmente nas artes e na literatura, permitindo que escritores como Kawabata incorporassem estruturas narrativas ocidentais sem abdicar dos elementos tradicionais japoneses.

Nessa perspectiva, em *Beleza e Tristeza*, a dualidade manifesta-se de forma particularmente notável. Por um lado, a obra adota uma estrutura linear e introspectiva, aproximando-se dos romances psicológicos europeus, com especial destaque para o fluxo

de consciência que permeia os pensamentos das personagens. Por outro lado, Kawabata preserva e valoriza a concepção temporal japonesa, marcada por uma noção cíclica e contemplativa do tempo, que se reflete na ambientação em Quioto, cidade historicamente associada à tradição, à beleza estética e à espiritualidade.

O estilo narrativo do autor inscreve-se, em grande parte, na escola literária *shinkankaku-ha* (新感覚派), movimento influenciado por correntes modernistas europeias, mas que procurava reinterpretar a sensibilidade japonesa com novos recursos expressivos. Na obra mencionada, tal influência manifesta-se na forma como os sentimentos são descritos com precisão sensorial e imagética, traduzindo um universo interior que é tanto poético quanto perturbador. A cidade de Quioto, mais do que cenário, torna-se um verdadeiro reflexo da alma das personagens, um espaço onde o tempo parece suspenso e onde o passado se faz presente com força inquebrantável.

Nesse contexto, o espaço geográfico não é neutro, mas sim carregado de significados que participam na construção da subjetividade. A trama desenvolve-se não apenas nas ações das personagens, mas naquilo que não é dito - nos silêncios, nas hesitações, nos detalhes da paisagem. É essa abordagem que permite a Kawabata explorar, de forma delicada e profunda, temas como a memória, o arrependimento, o desejo e a perda. O amor entre Oki e Otoko, apesar de marcado pela dor e pela distância, permanece como uma sombra poética que paira sobre toda a narrativa.

Assim, a fusão entre elementos da literatura japonesa tradicional e as técnicas da literatura europeia moderna cria uma estética única, que confere à obra um carácter singular dentro do panorama da literatura mundial. *Beleza e Tristeza* é, portanto, mais do que uma história de amor interrompido: é uma meditação sobre o tempo, a arte, a memória e os lugares onde a vida e a literatura se encontram.

A intertextualidade

Na obra *Beleza e Tristeza*, a construção das personagens articula-se de modo íntimo e profundo com a paisagem que as envolve, revelando uma intertextualidade implícita entre o mundo interior e o espaço exterior. Esta relação é particularmente evidente na trajetória de Oki Toshio, figura central da narrativa, cuja jornada pessoal é marcada pelo arrependimento e pela memória. O tempo, enquanto dimensão narrativa e psicológica, assume um papel fundamental na composição dessa experiência, funcionando como elo

entre o passado e o presente, entre o que foi vivido e o que permanece suspenso no imaginário afetivo das personagens.

A personagem de Oki é construída a partir de uma consciência dilacerada pela culpa e pelo remorso. Ao regressar a Quioto, cidade símbolo da tradição e da memória japonesa, ela reencontra não apenas o espaço físico onde a sua história com Otoko se desenvolveu, mas, sobretudo, os sentimentos que tentou, em vão, esquecer. A viagem, inicialmente motivada por uma justificação simbólica, assistir aos fogos de artifício do Ano-Novo —, rapidamente revela um propósito mais verticalizado: revisitar, ainda que inconscientemente, um tempo que não pode ser revivido, mas que permanece incrustado em sua identidade.

A paisagem natural, cuidadosamente descrita por Kawabata, não é meramente decorativa. Ela serve como espelho emocional de Oki, refletindo as inquietações, os desejos reprimidos e, sobretudo, o peso do arrependimento. As cerejeiras em flor, os jardins silenciosos, os lagos calmos, todos esses adornos ganham um valor simbólico que transcende a estética. Cada fragmento da natureza evoca, em Oki, memórias vívidas do passado com Otoko: o amor interrompido, o escândalo social, a gravidez precoce e, de forma trágica, a perda do filho ainda nos primeiros estágios do desenvolvimento.

É nesse ponto que o tempo deixa de ser apenas cronológico e se torna emocional, subjetivo. Para Oki, o passado não é uma lembrança longínqua, mas uma presença constante que se inscreve no presente, moldando suas ações e pensamentos. A morte do filho, consequência direta da relação ilícita com Otoko, aparece como um trauma silencioso que alimenta a melancolia. A lembrança desse evento trágico não só o atormenta, mas também o conduz a um processo de confronto com as falhas morais, com o sofrimento que infligiu a Otoko e com a impossibilidade de reparar o dano causado.

Nesse caminho, a narrativa desenvolve-se como um entrelaçamento delicado entre a história pessoal e o ambiente. Kawabata utiliza os recursos naturais e a arquitetura da cidade de Quioto como extensões das emoções das personagens, em uma simbiose que evidencia o refinamento estético característico da literatura japonesa. Essa abordagem ecoa tradições literárias ancestrais do país, onde a natureza é frequentemente associada a estados de espírito, mas adquire também um tom modernista ao ser integrada de forma introspectiva, numa técnica narrativa próxima do fluxo de consciência.

O arrependimento de Oki é, portanto, não apenas um sentimento isolado, mas o motor da narrativa. É ele que o leva a regressar, a rever Otoko, a procurar um sentido num

passado que, embora encerrado em termos factuais, permanece emocionalmente inacabado. A presença de Keiko, pupila de Otokô, intensifica o conflito, funcionando como uma espécie de duplicação simbólica - jovem, bela e perigosa. Representa não apenas a juventude perdida, mas também a retribuição silenciosa pelas dores do passado.

Neste sentido, *Beleza e Tristeza* transcende a simples narrativa de um amor perdido. Trata-se de uma obra verticalmente filosófica, em que o tempo, a memória, a paisagem e a psique se entrelaçam de forma sofisticada, revelando a habilidade de Kawabata em construir atmosferas densas e personagens marcadas pela ambiguidade moral. O passado não é, aqui, um lugar distante, mas um território vivo, moldado pelas imagens da natureza e pelas emoções que dela emergem. É neste espelho natural que Oki se revê, não como protagonista de um romance, mas como homem falho, arrependido, cuja jornada é a de compreender a extensão da sua própria fragilidade.

Urbanização

Na obra em debate, o tempo e o espaço não apenas acompanham o desenrolar da narrativa, eles tornam-se, de fato, os seus pilares estruturais. A forma como as personagens se relacionam com o espaço revela uma dimensão profunda da existência, elevando o espaço geográfico a um agente transformador, que molda as experiências humanas e modela os conflitos internos. O espaço, nesse sentido, não é mero cenário; é componente essencial da construção narrativa e psicológica. É ele que condiciona, provoca e sustenta as alterações que ocorrem nas personagens ao longo da trama.

A subjetividade do tempo e do espaço na obra é abordada por meio do conceito de cronotopo, conforme delineado por Mikhail Bakhtin [2018], que define o espaço-tempo como uma categoria literária que une, de forma orgânica, o enredo, as ações e a evolução das personagens. Para Bakhtin, o cronotopo possui uma natureza biográfica e concreta, o que significa que o tempo e o espaço em que se inserem as personagens são, ao mesmo tempo, manifestações simbólicas e materializações reais. Esta dualidade é claramente visível na obra de Kawabata, em que o ambiente urbano, os elementos naturais e a memória histórica interagem de forma simbiótica com a psique das personagens. Um exemplo revelador desta relação surge na seguinte passagem:

- “Para você, que foi criada em Tóquio, tudo isso não devia ser novidade.”
- “Não era, mas eu tinha visitado todos esses lugares muito

rapidamente. Enoshima mudou bastante. E me diverti ouvindo a história que se conta sobre o *enki-jo*...”

— “É essa sua vingança? Seduzir esse menino ou se deixar seduzir por ele?” — “Nesse caso, caberia a mim sentir ciúme.” (Kawabata, 2004, p. 94-95)

No excerto mencionado, observa-se como a localização geográfica, Enoshima, assume um papel simbólico, funcionando como espaço de reencontro com o passado e, simultaneamente, palco de tensão emocional. O espaço serve aqui como catalisador da memória e da subjetividade, em uma articulação que transcende a mera descrição topográfica.

O Japão delineado por Kawabata é um país em transição, marcado pelas transformações culturais e sociais que se intensificaram no período pós-guerra. A modernização, iniciada na Era Meiji, alterou verticalmente a vivência do espaço, tanto na vida quotidiana quanto na literatura. Quioto e Tóquio, cidades centrais em *Beleza e Tristeza*, personificam a dualidade entre tradição e modernidade. Tóquio representa o Japão moderno, acelerado e fragmentado; Quioto, por sua vez, permanece como guardião da tradição, onde o tempo parece dilatar-se e os espaços mantêm um vínculo mais íntimo com a memória e a contemplação.

Essa distinção é explorada com sensibilidade por Kawabata, que se serve do contraste entre as cidades para articular a evolução das personagens e a tensão cultural que marca o Japão do século XX. Tal como observa Nakagawa, o confronto entre diferentes paradigmas culturais modifica não apenas a forma como se percebem os espaços, mas também como se compreende a própria identidade:

O francês que chega a Londres encontra muitas diferenças, tanto na filosofia como no resto. (...) Será que um filósofo do final do século XX, ao embarcar para o Japão num avião japonês, não escreverá exatamente a coisa, mudando apenas ‘Londres’ por ‘Tóquio’ ou por ‘Osaka’, e os ‘turbilhões de matéria sutil’ por ‘turbilhões de sujeitos sutis’? (Nakagawa, 2008, p.13)

O olhar de Nakagawa, quando adaptada ao universo de Kawabata e centrada na substituição simbólica de “Osaka” por “Quioto”, reforça o papel do espaço como reflexo da mudança e da interação entre culturas. Essa diacronia, ou seja, a leitura do tempo a partir da mudança espacial, permite perceber como a identidade japonesa se reconstrói a partir de elementos tradicionais reinterpretados num contexto moderno. Nesse sentido,

Kawabata ilustra esse contraste com grande beleza poética, como se observa no seguinte trecho:

Comparada com Tóquio, Quioto era uma cidadezinha tranquila, na qual até as Colinas do Oeste pareciam ao alcance da mão. Enquanto mirava na direção das colinas, uma tênue nuvem transparente e dourada adquiriu um tom cinza e frio, e a noite caiu. (Kawabata, 2004, p. 45)

Esta descrição condensa o poder simbólico do espaço na obra: Quioto, além de cenário, torna-se um estado de espírito, um reflexo da introspecção das personagens. A cor da nuvem, a descida da noite, a proximidade das colinas, tudo se conjuga para exprimir a atmosfera de melancolia e contemplação que define a narrativa.

Em *Beleza e Tristeza*, o cronotopo, portanto, transcende a função descritiva e transforma-se numa lente sensível que revela a complexidade do ser em relação ao tempo, ao espaço e à memória. Kawabata constrói um universo em que a paisagem possui uma linguagem única, onde as cidades contam histórias, e o tempo, ainda que inexorável, encontra no espaço um espelho delicado das emoções humanas.

Tempo e a sua sutileza

As raízes da mitologia japonesa, bem como as concepções filosóficas e temporais, estão presentes de forma sutil e sofisticada em *Beleza e Tristeza*. A construção temporal da narrativa, marcada pela fluidez e pela ausência de um início ou fim claramente definidos, espelha a noção de tempo cíclico e não-linear que está na base do pensamento tradicional japonês. Esta característica é particularmente evidente nas narrativas míticas como o *Kojiki* (702), um dos mais antigos registros japoneses. Conforme analisa Suichi Kato (2012), “o tempo do *Kojiki* não tem um começo”, o que revela uma concepção de temporalidade que se opõe à linearidade escatológica da tradição ocidental. Mesmo ao relatar eventos que antecedem a formação do território japonês e da corte imperial, o *Kojiki* inscreve tudo num mesmo *continuum* narrativo. O tempo histórico e o mítico se sobrepõem.

Essa visão não-linear do tempo, concebida como uma linha contínua sem início ou fim, é transposta para a obra de Kawabata sob a forma de uma temporalidade difusa, onde passado e presente se entrelaçam constantemente. Em *Beleza e Tristeza*, o tempo atua não como um marcador cronológico, mas como uma força invisível que atravessa as emoções das personagens e orienta, silenciosamente, os destinos. O protagonista, Oki Toshio, vive imerso numa constante rememoração, onde o passado surge não como algo encerrado, mas

como uma presença viva, uma entidade que insiste em retornar. Esse sentimento é expresso no trecho: “Quais eram suas lembranças? Que passado era esse que ele recordava tão claramente? Quando Otoko viera se instalar em Kyoto com sua mãe, Oki havia pensado que essa partida assinalaria a separação entre ambos, mas haviam eles realmente se separado?” (Kawabata, 2004, p. 45).

A memória, nesse contexto, não é uma evocação estática, mas um agente ativo da narrativa. O tempo age como elemento inevitável, quase trágico, que conduz as personagens a reencontros, confrontos e repetições emocionais que parecem fadadas. A inevitabilidade do destino de Oki, sobretudo no desfecho da obra, dialoga diretamente com as concepções culturais japonesas acerca da impermanência (*mujo*) e da interdependência entre tempo e espaço como fundamentos da existência.

Esta articulação é também explorada por Nakagawa (2008), que observa a centralidade do “lugar” na tradição filosófica japonesa. Influenciados pela leitura de Heidegger em *Ser e Tempo*, filósofos como Kitaro Nishida e Tetsuro Watsuji exploraram a noção de “lugar” (*bashô*) como condição existencial, contrapondo-a ao primado ocidental do tempo como categoria determinante. Nesse sentido, segundo Nakagawa: “Se eles foram tão sensíveis a essa noção de lugar, mais ou menos relegada pela filosofia ocidental do século XX, é por estarem em profundo acordo com a cultura do Japão, país logocêntrico” (Nakagawa, 2008, p. 81).

Essa valorização do espaço como dimensão fundadora da identidade reflete-se de modo expressivo na narrativa de Kawabata, em especial na caracterização de Quioto como mais do que um cenário. A cidade assume-se como entidade viva, um espaço que guarda memórias, sussurra silêncios e impõe ritmos distintos aos sentimentos das personagens. Oki não apenas regressa a Quioto, ele regressa a um tempo suspenso, a um lugar onde o passado persiste em forma de paisagem, de atmosfera, de vibração emocional. Assim, o espaço converte-se numa materialização do tempo, num cronotopo poético que estrutura a narrativa e a consciência das personagens.

A narrativa de Kawabata, portanto, apresenta-se como expressão literária de um pensamento cultural profundo, onde as fronteiras entre tempo, espaço e sujeito são diluídas. A escrita flui entre passado e presente, entre o mítico e o cotidiano, entre a tradição e a modernidade. Este fluxo, longe de ser casual, é expressão de uma identidade cultural que compreende o tempo não como sucessão de eventos, mas como continuidade de experiências. O autor não está alheio àquilo que o forma como sujeito, pelo contrário, a

obra é permeada por uma consciência cultural que se manifesta de maneira sutil, mas determinante, na arquitetura do enredo, nas escolhas estilísticas e na densidade simbólica da narrativa.

Dessa forma, *Beleza e Tristeza* não é apenas uma narrativa intimista sobre amor e arrependimento; é também um testemunho da forma como o tempo e o espaço, tal como concebidos pela tradição japonesa, moldam o pensamento, a arte e a própria vivência emocional. Através da personagem de Oki Toshio, Kawabata transmite essa cosmovisão enraizada em um amálgama de mitologia, filosofia e experiência pessoal, permitindo ao leitor um acesso sensível a uma outra forma de conceber a existência, ou seja, uma existência onde passado e presente coexistem. O lugar é memória e o tempo, longe de ser linear, pulsa com a eternidade silenciosa da tradição.

Resultados/Discussão

À guisa de discussão, na obra *Beleza e Tristeza*, de Yasunari Kawabata, é evidente uma poética singular que rompe com as convenções tradicionais da prosa, sobretudo, no contexto da literatura japonesa. Esta ruptura manifesta-se, especialmente, na forma como o tempo é entrelaçado à narrativa: não como uma linha contínua, segmentada e objetiva, mas como uma entidade fluida, complexa e essencialmente subjetiva. O tempo em Kawabata não se desloca de forma elementar ou previsível; ele se dobra, retorna, paira, e é essa maleabilidade que confere à obra uma estética e filosófica rara.

Este tratamento poético do tempo serve de base para a análise da literatura presente em *Beleza e Tristeza*, permitindo um afastamento das concepções mais convencionais que o próprio autor nutria sobre si e sua produção. A leitura crítica da obra sugere que as paisagens descritas não apenas revelam um gosto estético pessoal de Kawabata, mas também se constituem como recurso narrativo intencional e ideológico. A paisagem, longe de ser neutra ou meramente decorativa, assume uma função simbólica de mediação entre as três principais concepções temporais da cultura japonesa, conforme delineadas por Shuichi Kato: o tempo cíclico da natureza, o tempo linear da história e o tempo subjetivo da memória.

É precisamente nesta integração de espaço e tempo que reside um dos grandes méritos estéticos e filosóficos da obra. Os cenários de Quioto e Tóquio, cidades que simbolizam, respetivamente, o Japão tradicional e a modernidade em transformação, operam como pontes temporais que permitem ao leitor experienciar, simultaneamente, a

continuidade e o contraste entre o passado e o presente. O espaço, assim concebido, torna-se ideologicamente sinuoso, refletindo tensões culturais, transformações sociais e conflitos emocionais das personagens. A escolha de Quioto e Tóquio não é arbitrária: enquanto Quioto preserva a quietude contemplativa do Japão antigo, Tóquio simboliza a velocidade e a fragmentação do Japão modernizado.

Além disso, a discussão da beleza e das questões etárias é recorrente ao longo da narrativa, sendo utilizada como elemento gerador de tensão dramática. A juventude, a velhice e a passagem do tempo não são tratadas apenas como estados biológicos, mas como categorias existenciais que moldam os afetos, os desejos e os arrependimentos das personagens. A obsessão pela beleza e a efemeridade torna-se metáfora para a própria condição humana, em uma sociedade em que a tradição estética, impregnada pela ideia de *mono no aware* (a beleza melancólica da impermanência), ainda ressoa fortemente.

O conservadorismo de Kawabata, apesar da sua adesão a um estilo narrativo vanguardista, é reconhecível nas reflexões inseridas na obra, particularmente, nas questões de moralidade, arte e sensibilidade. No entanto, é necessário fazer uma distinção crítica entre autor e obra. Não se pode afirmar uma correspondência direta entre os valores do autor e a totalidade do texto ficcional. Embora interdependentes, autor e obra possuem estruturas próprias, com formações distintas e diferentes formas de existência. A voz narrativa de *Beleza e Tristeza* não deve ser confundida com a voz do autor: trata-se de uma construção simbólica, enraizada num contexto histórico, cultural e estético que ultrapassa a biografia pessoal de Kawabata.

Dentro desse entendimento, o tempo na obra não é abstrato nem meramente decorativo, é uma força imanente que participa da constituição das personagens e do enredo. Kawabata não projeta o tempo como um dado externo à narrativa, mas como elemento fundamental da subjetividade ficcional. O tempo atravessa os corpos, os lugares, as lembranças, e imprime-se na própria linguagem, de maneira fragmentada, nostálgica e lírica.

Compreender o espaço como um lugar carregado de significados, e não como um vazio neutro, é fundamental para interpretar as camadas simbólicas da narrativa. O espaço, tal como o tempo, é construído pela linguagem e constitui uma das formas de mediação entre o mundo interior das personagens e a realidade exterior. Esta percepção é corroborada pela reflexão de Yi-Fu Tuan, para quem o espaço e o tempo são, antes de tudo, experiências corporais e subconscientes:

A experiência de espaço e tempo é principalmente subconsciente. Temos um sentido de espaço porque podemos nos mover, e de tempo porque, como seres biológicos, passamos por fases recorrentes de tensão e calma. O movimento que nos dá o sentido de espaço é, em si mesmo, a solução da tensão. (Tuan, 2013, p. 147)

Esse movimento, na obra de Kawabata, manifesta-se na alternância entre ação e contemplação, entre memória e presente, entre deslocamento físico e introspecção emocional. A tensão do tempo vivido é aliviada, momentaneamente, pela ancoragem no espaço, e é nessa tensão que as personagens se constroem e se confrontam. Assim, *Beleza e Tristeza* oferece ao leitor não apenas uma história de amor e perda, mas um mergulho verticalizado nas concepções culturais e existenciais de tempo e espaço, que continuam a moldar, de forma sutil, a experiência estética e emocional da literatura japonesa moderna.

Considerações finais

Percebe-se, *Beleza e Tristeza*, de Yasunari Kawabata, o desvelar, de forma marcante, da síntese cultural complexa, em que a tradição literária japonesa se entrelaça com fortes influências ocidentais. A estrutura narrativa da obra mencionada, embora enraizada em uma sensibilidade estética tradicional, incorpora elementos formais que remetem aos movimentos vanguardistas europeus do século XX. A escrita de Kawabata é, assim, paradoxal: ao mesmo tempo em que guarda um profundo respeito pelas convenções clássicas da literatura japonesa, inscreve-se nas dinâmicas de renovação estética e formal que caracterizam a modernidade literária global.

É importante reconhecer *Beleza e Tristeza* como uma obra-prima não apenas pela sua qualidade literária, mas também pelo modo como articula elementos culturais díspares num tecido narrativo coeso e sensível. A atribuição do Prémio Nobel de Literatura a Kawabata, em 1968, deve-se em grande parte à forma como sua obra dialoga com a literatura ocidental, sobretudo, na construção psicológica das personagens e na profundidade reflexiva do romance. No entanto, tal reconhecimento não apaga a originalidade de sua proposta estética, ancorada nas formas de sensibilidade japonesa, na forma como tempo e espaço se entrelaçam no interior da narrativa.

Nesse sentido, a obra concretiza o que Theodor Adorno (1970) designa como “coisificação”: a transformação de conceitos e elementos do mundo material em formas artísticas dotadas de significado simbólico. Em *Beleza e Tristeza*, o tempo não é apenas um

fluxo cronológico, mas uma entidade vivenciada poeticamente, um instrumento de construção subjetiva que interfere diretamente na constituição das personagens e dos seus percursos emocionais. O tempo é experienciado através de espaços, casas, cidades, montanhas, estações do ano, que não funcionam como cenários neutros, mas como entidades simbólicas que moldam a experiência narrativa.

A especificidade do tempo japonês, com suas raízes na ideia de continuidade e impermanência, está presente de forma evidente na obra. A comparação entre espaços como Quioto e Tóquio não acontece apenas em termos geográficos, mas através de um olhar simbólico e cultural que sugere uma sobreposição entre tempo e espaço. Seguindo a concepção de cronotopo de Bakhtin (2012), é possível afirmar que *Beleza e Tristeza* constrói um “tempo biográfico real”, onde a memória não é apenas evocada, mas espacializada. A narrativa, com seus hiatos e silêncios, desfaz a linearidade do tempo histórico, sugerindo uma existência marcada por repetições, reminiscências e lapsos, todos profundamente ligados aos espaços vividos pelas personagens.

Nesse percurso, negligenciar a análise topológica da obra seria, portanto, descartar uma das suas dimensões mais fundamentais. A memória de Otoko, marcada por eventos traumáticos e sentimentos não resolvidos, é inseparável dos espaços que ela habita e revisita. São esses lugares que reativam as lembranças, que catalisam os afetos e que, em última instância, moldam a identidade narrativa. O espaço, assim, age sobre o tempo e sobre a memória, configurando uma rede simbólica que estrutura a própria experiência estética da leitura.

A poética de Kawabata, nesse contexto, insere-se em tradição que, embora obediente a certas convenções narrativas, também as transcende. A intriga, ao se desenvolver entre camadas de tempo e espaço, questiona-se sobre os paradigmas que regem a narrativa tradicional, como propõe Paul Ricoeur: “Através de suas mutações, a composição da intriga ofereceria uma estabilidade tal que poderíamos colocá-la sob os paradigmas que preservam o estilo de tradicionalidade da função narrativa, pelo menos no campo cultural do ocidente?” (Ricoeur, 2012, p.7).

Essa questão conduz à necessidade de reavaliar a estrutura narrativa de *Beleza e Tristeza* não apenas como romance, mas como experimentação estética. As paisagens, os ritmos temporais, os estados de espírito, tudo se articula para produzir uma narrativa sensível à experiência humana, marcada pela efemeridade, pela introspecção e pela tensão entre desejo e contenção. Como bem observa Cacio Ferreira: “Nada foge ao espaço

delineado. No entanto, a visão aperspectivista permite vários acessos ao mesmo ponto e, a partir do ponto central, várias possibilidades de percurso. A organização do cenário se expande e contorna a fala dos personagens, gerando assim, novas quadraturas” (Ferreira, 2017, p. 11-12).

Dessa forma, compreende-se que o espaço narrativo em Kawabata é simultaneamente abstrato e concreto, subjetivo e objetivo, fugaz e duradouro. A sua função não se limita ao contexto físico da ação, mas expande-se enquanto meio de articulação das subjetividades e do enredo. A análise da ação do espaço como elemento estruturante da narrativa permite não só compreender as dinâmicas entre ficção e realidade, mas também captar os modos como o espaço e o tempo se tornam protagonistas da obra.

Por fim, pode-se dizer que a construção do romance em *Beleza e Tristeza* interliga-se a uma tradição estética que remonta às composições poéticas do romance grego, fundindo-as às concepções do “mundo flutuante” japonês (*Ukiyo-e*) e às categorias de tempo e espaço da tradição ocidental. Esta convergência cria uma tessitura narrativa única, onde tudo flutua: sentimentos, lembranças, paisagens e corpos. Kawabata, com mestria singular, lapida o mármore e dá forma a este fluir, e é nele que reside o encanto melancólico e intemporal de sua obra.

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Trad. Artur Morão. Editora 70, 2011.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad: Antônio da Costa Leal & Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- FERREIRA, Cacio José. **A geometria do universo: tempo e espaço em Avalovara e em 1Q84**. ESTUDOS JAPONESES (USP), v. 37, p 9-18, 2017.
- KAWABATA, Yasunari. **Beleza e Tristeza**. Trad. Alberto Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.
- KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na Cultura japonesa**. Trad. Neide Nagae & Fernando Chamas. São Paulo: Estação liberdade, 2012.
- NAKAGAWA, Hisayasu. **Introdução à Cultura Japonesa: Ensaio de Antropologia recíproca**. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- NEIVA, Simone; RIGHI, Roberto. **A importância da cultura na construção do espaço urbano no Japão**. Universidade de São Paulo, 2008.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Claudia Berliner. Campinas: Papirus, 1994,1995, 1997.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência.** Trad. Livia Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1993.



A VOZ MARGINALIZADA DE HAYASHI FUMIKO

Thais Diehl Bresolin (USP)

Em 1911, Hiratsuka Raichō questionou o apagamento das escritoras japonesas na edição inaugural da Revista Seitō [Meias azuis]: “No começo, a mulher era o Sol de fato. Uma pessoa genuína. Agora, a mulher é a Lua. Uma Lua pálida como uma enferma, brilhando por meio de outro, vivendo por meio de outro.” [Hiratsuka, 1987, p. 13, tradução nossa]. No século X, escritoras como Murasaki Shikibu e Sei Shōnagon escreveram obras até hoje celebradas, mas com o passar do tempo, as mulheres japonesas que escrevem foram impedidas de brilhar e suas obras foram colocadas em uma categoria secundária, a chamada literatura feminina [*joryū bungaku*]. É o caso de Hayashi Fumiko, que apesar de ter uma prolífica carreira com mais de 86 romances, cerca de 60 contos, outros tantos poemas e histórias infantis, era vista apenas como uma escritora de literatura feminina. Para Ericson [1997, p. 75], Hayashi era caracterizada como a representação da escritora mulher no Japão, ou seja, era vista apenas dentro da esfera da literatura feminina como uma escritora mulher [*joryū sakeka*], categorias estigmatizadas que marginalizavam as escritoras apenas como mulheres que escreviam “assuntos de mulher”, incapazes de produzir obras em outros estilos literários. Contudo, além de escrever uma obra de cunho autobiográfico, Hayashi utilizou um formato que une diários clássicos japoneses e narrativas com poemas [*uta monogatari*], conseguindo, ao mesmo tempo, remeter aos clássicos e resgatá-los.

Sua obra mais famosa no Japão, “*Hōrōkei*” [“Escritos errantes”] é cheia de lirismo e intertextualidade, mas pouco conhecida no meio editorial e acadêmico brasileiro. Apesar de “*Hōrōkei*” ter feito grande sucesso com o público japonês da época — as duas primeiras partes venderam juntas cerca de 600.000 exemplares nos dois primeiros anos [Ericson, 1997, p. 57] —, a obra foi traduzida parcialmente e para poucos idiomas. Em português temos apenas a tradução da primeira parte, das três que compõem o diário, publicada em 1995 pela editora Movimento com auxílio da Fundação Japão, uma organização vinculada



ao Ministério das Relações Exteriores do Japão que tem o objetivo de promover o intercâmbio cultural com outros países. A tradução, o prefácio e as notas explicativas foram elaborados por Meiko Shimon, tradutora e professora do Bacharelado em Letras – Tradutor Português/Japonês da Universidade Federal do Rio Grande do Sul [UFRGS], de 1986 a 2009.

A obra é constituída de três partes: “*Hōrōki*”, a primeira parte que dá nome ao todo, foi serializada entre outubro de 1928 e outubro de 1930 na revista *Nyonin Geijutsu* [“Arte das mulheres”] e publicada como livro pela editora Kaizōsha [julho de 1930] com adição do prólogo; a segunda parte foi publicada em novembro de 1930, chamada “*Zoku hōrōki*” [“Continuação de escritos errantes”], e, apesar do nome, não é uma continuação com passagens posteriores, mas um complemento com outras passagens sobre o mesmo período que a primeira; e a terceira parte, “*Hōrōki dai sanbu*” [“Escritos errantes – Parte três”], foi serializada no periódico *Nippon Shōsetsu* [“Romances do Japão”], entre 1947 e 1948, e publicada posteriormente como livro em 1949. Após inúmeras alterações à obra que só se encerraram com a morte da autora em 1951, atualmente as três partes são editadas e vendidas no Japão em um único volume, sendo o conjunto considerado o texto canônico.

A edição comercializada pela editora Shinchōsha completou 50 reimpressões em 2010, comprovando a popularidade da obra no Japão e tornando o desconhecimento dela no exterior ainda mais enigmático. Pode-se supor que o apagamento dessa obra se deva ao fato de que o cânone literário exclui mulheres, tanto na língua de origem quanto na escolha das obras que formam o cânone em tradução em outros países. Segundo Venuti:

[...] uma comunidade cultural específica controla a representação de literaturas estrangeiras para outras comunidades na cultura doméstica, privilegiando certos valores domésticos enquanto exclui outros e estabelecendo um cânone de textos estrangeiros que é necessariamente parcial porque está a serviço de certos interesses domésticos. [Venuti, 2019, p. 145]

Nos Estados Unidos, país de Venuti, as obras literárias japonesas que seriam traduzidas para a formação desse cânone foram escolhidas por acadêmicos que tinham como intenção retratar um país exótico e um passado nostálgico perdido após a Segunda Guerra Mundial. Além disso, as obras escolhidas por eles para serem traduzidas foram escritas majoritariamente por homens. Já no Brasil, segundo Cunha [2014, p. 828], “[a]té os anos 1980, as literaturas de línguas não hegemônicas deviam passar preferencialmente pelo

crivo de línguas hegemônicas”. Ou seja, havia uma preferência em publicar obras japonesas que já haviam sido traduzidas em inglês, por exemplo, normalmente com traduções indiretas. Ainda segundo Cunha [ibid.], no final dos anos 1950, a comunidade nikkei brasileira começou a criar uma vertente de tradução direta do japonês. Desde então, o cenário da tradução literária de obras japonesas vem mudando, mas a quantidade de obras escritas por mulheres ainda é pouco representativa no Brasil. Souza Corrêa [2021] identificou 171 obras de literatura japonesa traduzidas e publicadas até 2020 no Brasil. Entre essas, separamos 163 obras de ficção em prosa, excluindo aquelas que foram publicadas em coletâneas. A maioria esmagadora, 137 obras literárias, é escrita por autores homens. Apenas 16 escritoras japonesas tiveram suas obras traduzidas e publicadas no mercado brasileiro, somando 26 obras literárias até a data. Para contribuir com o reequilíbrio da balança entre obras escritas por mulheres e homens, buscamos recuperar a obra-prima de Hayashi e traduzi-la para português. Utilizamos aqui o termo “recuperação” no sentido definido por Massardier-Kenney [2022, p. 199], que propõe a recuperação de textos escritos por mulheres como uma importante estratégia feminista para ampliar e remodelar o cânone literário. Os dados acima também revelam uma lacuna do conhecimento, ou uma manifestação de injustiça hermenêutica, conceito elaborado por Fricker [2007], que segundo a qual ocorre quando as experiências de uma pessoa não são bem entendidas porque não se encaixam em conceitos conhecidos por ela mesma ou pelos outros. Isso pode acontecer pela exclusão histórica de alguns grupos de pessoas [mulheres escritoras japonesas] de certas atividades [literatura traduzida no Brasil] que formam a linguagem que as pessoas usam para entender suas experiências, ou nesse caso, o conhecimento que os leitores brasileiros possuem da diversidade entre as experiências das mulheres japonesas. Estendendo esse conceito para a área tradutória, é possível dizer que a falta de traduções de vozes variadas de mulheres japonesas sustenta uma lacuna que gera preconceitos. Ou seja, a falta de conhecimento de histórias das japonesas leva a uma visão estreita, incapaz de articular a heterogeneidade da sociedade japonesa.

Hayashi escreveu “*Hōrōki*” durante a Era Shōwa [1926-1989], época de grande repressão do governo. A Lei de Preservação da Paz havia recentemente sido reformulada em 1925 para controlar atividades socialistas, comunistas e anarquistas. Mesmo assim, a autora também registra relatos sobre seus amigos anarquistas. Em 1939, a obra foi banida pela censura com a justificativa de ser pessimista, mas isso ocorreu apenas após seu sucesso

comercial [ERICSON, 1997, p. 69]. O banimento, contudo, não impediu a autora de continuar publicando seus textos.

Outra possibilidade para o apagamento da autora pode se dever pelo seu envolvimento com o governo imperialista japonês. Apesar de conviver entre muitos anarquistas e comunistas, e de ter sido presa por assinar o jornal comunista *Akabata* [“Bandeira vermelha”], Hayashi participou do primeiro *Pen Butai* [“Esquadrão da Caneta”], grupo de 22 escritores populares enviado em 1938 pelo Ministério da Informação para escrever sobre o front na China, em um esforço do governo japonês para glorificar a guerra aos olhos dos seus cidadãos. Seu relato da queda de Hankou foi publicado pelo Jornal Asahi em dezembro de 1938, com o título *Sensen* [Linha de batalha]. O Esquadrão da Caneta também era formado por outros escritores renomados, como Kume Masao e Kikuchi Kan, que são conhecidos pelos acadêmicos brasileiros que estudam literatura japonesa atualmente.

Apesar do desconhecimento do Ocidente em relação a essa autora, pode-se dizer que suas histórias brilharam por meio de outro. Isso se deve ao diretor de cinema Naruse Mikio, um dos grandes nomes da era de ouro do cinema japonês, aclamado por retratar protagonistas femininas que desafiam as regras rígidas da sociedade japonesa. Seis de seus filmes foram baseados em obras de Hayashi, a saber: “Vida de casado” [1951], “Relâmpago” [1952], “A esposa” [1953], “A flor do crepúsculo” [1954], “Nuvens flutuantes” [1955] e “Caminhada sem destino” [1962]. O último é uma adaptação da obra-prima da autora, “*Hōrōki*”, que também ganhou outras adaptações para teatro, televisão e mangá. Novielli, professora e referência no estudo do cinema japonês, afirma que a obra mais famosa do diretor é “Nuvens flutuantes” [2007, p. 190], lançada quatro anos após a morte precoce da autora. Contudo, Naruse não foi o único a adaptar suas obras. Um dos filmes que ajudou a consolidar a carreira de Toyoda Shirō, principal diretor do gênero *bunrei eiga* [adaptações de obras literárias], foi baseado em um conto de Hayashi, “*Nakimushi kozō*” [1938] [Novielli, 2007, p. 99].

Os filmes citados acima, com exceção de “*Nakimushi Kozō*”, possuem protagonistas femininas fortes, característica marcante da escritora. Especialmente em “*Hōrōki*”, Hayashi captura a resiliência e a perseverança das pessoas que existiam à margem da sociedade, da qual também fez parte, em uma época conturbada para a sociedade japonesa. A obra é um diário baseado nos diários reais nos quais a autora relatou sua vida entre os anos 1922 e 1927. Fumiko, a protagonista, desde a infância viaja de uma cidade para outra com os pais

em busca de oportunidades de trabalho. Crescendo nessa vida de incertezas, ela precisa trabalhar para sobreviver desde muito jovem, mas nutre o sonho de ganhar reconhecimento como poeta e escritora. Como uma jovem no início da sua vida adulta, ela também precisa lidar com desilusões amorosas e problemas familiares.

Apesar de manter a protagonista anônima na maior parte do texto, a autora encerra a segunda parte com um epílogo no qual se identifica como a protagonista da história. Mesmo que Hayashi tenha se baseado nos diários que manteve no início da sua vida adulta para escrever “*Hōrōki?*”, o texto não é uma autobiografia, mas pode ser considerado uma ficção de cunho autobiográfico, o *watakushi shōsetsu* ou romance do eu, gênero que surgiu nos anos 1920 no Japão em que os autores se usavam como modelo para a personagem principal [Nagae, 2006, p. 4]. A trajetória da protagonista em busca do reconhecimento no meio literário assemelha-se a outras obras típicas do gênero romance do eu, em que os protagonistas retratam suas incertezas e dificuldades ao criar literatura. Fumiko tem como objetivo ser poeta, mas não obtém sucesso a princípio e, então, começa a escrever histórias infantis para jornais, pois estas vendem com mais facilidade, e assim consegue algum retorno monetário e reconhecimento. O assunto principal da obra é ainda um tema muito atual: a dificuldade de se dedicar à realização de um sonho, enquanto suas necessidades básicas não estão garantidas.

As adversidades encontradas pela protagonista Fumiko podem ser comparadas às de outra mais conhecida das leitoras brasileiras, a protagonista de “Quarto de despejo”, de Carolina Maria de Jesus. Mesmo que as duas mulheres pertençam a contextos muito diferentes, ambas nutriam o sonho de serem reconhecidas como poetisas, mas encontraram a fama com a publicação de seus diários. Ambas também descrevem seu dia a dia, seu trabalho e as dificuldades que encontram para se sustentar e realizar as refeições diárias. Não trazemos esse exemplo aqui como curiosidade, mas para citar outra estratégia tradutória feminista de Massardier-Kenney: os textos paralelos, “[...] ou seja, textos na língua de tradução que tenham sido produzidos numa situação semelhante àquela em que o texto fonte foi escrito” [2022, p. 206]. Encontrar um texto paralelo pode ser uma rica fonte de pesquisa para o processo tradutório. É claro que também há muitas diferenças entre as obras, mas é interessante notar como mundos que aparentemente nunca se cruzariam não são tão separados assim.

Com o objetivo de colaborar com a ampliação do número de obras de japonesas traduzidas no Brasil, pretendemos traduzir a segunda parte da obra, “*Zoku hōrōki?*”, dando

continuidade ao trabalho iniciado por Shimon. A seguir destacaremos algumas especificidades da tradução de uma obra japonesa, assim como soluções feministas para duas questões tradutórias que aparecem no texto.

Tradução feminista de um texto feminista

A obra de Hayashi não é uma autobiografia, mas as suas vivências ajudaram-na a criar uma protagonista com quem as jovens trabalhadoras em situações parecidas conseguiam empatizar. Mesmo que algumas vezes as adversidades pareçam insuperáveis, a jovem Fumiko é otimista e trabalha com afinho apesar de todas as frustrações para juntar algum dinheiro e enviar para sua mãe. Seu relato da sua infância difícil, viajando com os pais para onde houvesse pessoas que comprassem o que vendiam, não é melodramático, mas um retrato da vida de uma família de classe social baixa que resiste como pode e está disposta a enfrentar seus problemas, principalmente econômicos. Também relata que faria tudo que pudesse para ganhar dinheiro, inclusive roubar ou prostituir-se.

Hayashi afasta-se da leitora comum por ser uma mulher às margens da sociedade e a tradução precisa refletir isso, mas, ao mesmo tempo, não pode tornar o texto-fonte exótico. Para fugir de uma tradução orientalista, evitaremos notas de rodapé que expliquem objetos comuns do cotidiano japonês, como quimono ou unidades de medida antigas, resolvendo essas explicações no texto traduzido. Reservamos as notas para trechos onde realmente mostram-se necessárias, como, por exemplo, para explicar o contexto histórico de algum fato mencionado na obra. Uma vez que o texto é composto por trechos de diário, não são raras as vezes em que uma explicação mais detalhada pode ser proveitosa para aquelas leitoras que gostariam de fazer um paralelo da ficção com a realidade e entender um pouco mais sobre os comentários da protagonista. Traduzir um idioma não hegemônico [japonês] para outro não hegemônico [português brasileiro] pode abrir portas para uma nova cultura e uma nova literatura, mas não deve servir para criar estereótipos. O reduzido número de obras escritas por japonesas traduzidas no Brasil contribui para a exotização da mulher japonesa, dado que as mulheres representadas na literatura em tradução tendem a ser caracterizadas homogeneamente como dóceis e belas.

Em contraponto, em “*Hōrōki*”, temos a independente protagonista — que trabalha para garantir sua subsistência enquanto tenta ganhar o reconhecimento do mundo literário dominado por uma elite de homens — e também prostitutas, garçonetes, trabalhadoras de fábricas, mascates, entre outras. A ideia de que homens sustentam o lar é frequentemente

desafiada na obra: o padrasto não consegue ganhar dinheiro suficiente para sustentar a família e os namorados da protagonista vivem às custas dela, assim como os das outras mulheres que aparecem na narrativa. Frequentemente esses relacionamentos amorosos são retratados como infelizes. Essa outra visão de Tóquio, e do Japão, contrasta a imagem glamorosa de capital com a realidade das mulheres marginalizadas. Ou seja, essa obra opõe-se aos estereótipos criados pelo cânone em tradução no Brasil, visibilizando outras vozes.

Com a vitória dos Estados Unidos sobre o Japão na Segunda Guerra Mundial, os acadêmicos estadunidenses intencionaram formar um cânone de obras japonesas traduzidas para o inglês que representassem um povo exótico. Obras que representam as japonesas como objetos de admiração e desejo, como as de Kawabata Yasunari, escritor e vencedor do prêmio Nobel de 1968, foram traduzidas. Não questionamos a excelência literária de Kawabata, mas os responsáveis por escolher as obras que seriam traduzidas e são ainda traduzidas, excluindo uma multitude de vozes, principalmente as vozes de mulheres. Essa falta de polifonia foi replicada aqui no Brasil, como mencionamos anteriormente, uma vez que as obras selecionadas para tradução precisavam ter sido primeiro traduzidas para línguas hegemônicas. No Brasil, a cultura e a língua japonesa não são amplamente conhecidas, apesar de o Japão estar localizado no norte global. Assim como María Reimóndez discorre sobre o caso de obras em galego, também uma língua não hegemônica no contexto europeu, em *“We Need to Talk... to Each Other: On Polyphony, Postcolonial Feminism and Translation”* [2017], frequentemente sentimos a necessidade de contextualizar brevemente a cultura e literatura japonesa antes de entrarmos em uma discussão sobre um aspecto delas dentro da academia. Especialmente no contexto brasileiro, onde a língua japonesa foi proibida de ser falada e as manifestações culturais consideradas atitudes criminosas pelo governo de Getúlio Vargas, gerando um preconceito com os descendentes de japoneses no país. Podemos argumentar que o desconhecimento do público geral sobre a literatura japonesa, embora com centenas de anos de tradição, possa ter sido gerado por esse fator. Traduzir literatura japonesa, então, torna-se um ato de resgatar uma rica literatura.

Implementação da teoria na prática

O ato da tradução é em si um desafio de impossibilidades de expressar exatamente o que foi pretendido pela autora, seja por uma pluralidade de interpretações, afastamento do contexto histórico-cultural, ou por ausência de certos recursos no idioma de chegada. Por exemplo, na frase:

死んでは困る私、生きていても困る私、酌婦にでもなんでもなってお母さん達が幸福になるような金がほしいのだ。 [Hayashi, 2010, p. 290]

Shinde ha komaru watashi, ikiteitemo komaru watashi, shakufu ni demo nandemo natte okāsantachi ga kōfuku ni naru yōna kane ga hoshii no da. [Hayashi, 2010, p. 290]

Nessa frase, お母さん達 [okāsantachi] significa “ambos os progenitores” da protagonista, mas a autora destaca a mãe [お母さん, okāsan] adicionando o sufixo de plural 達 [tachi] à palavra. Esse não é um recurso criado pela autora, sendo sua ocorrência comum na língua japonesa, na qual é possível destacar um sujeito ao se dirigir a um grupo de pessoas. Ou seja, apesar de unir a palavra mãe com o sufixo de plural, a tradução não é simplesmente “mães”. O desafio ao traduzir para o português é dar o mesmo destaque à mãe pretendido pela autora, uma vez que o mesmo recurso não existe em português. Ao ressaltar que está falando da sua mãe, em primeiro lugar, e também do pai, a autora evidencia a ligação entre mãe e filha. Poderíamos traduzir simplesmente como “pais”, contudo decidimos evidenciar a ênfase dada pela autora: Eu, que se morrer sou um problema, se viver sou um problema, quero ter dinheiro para que minha mãe e pai sejam felizes, mesmo que precise ser garçonne ou algo assim’. [Hayashi, 2010, p. 290, tradução nossa]

A construção “mãe e pai” pode não ser a mais usual na língua portuguesa, mas também não causa grande estranhamento. Evidenciando a palavra “mãe”, tentamos trazer um destaque similar ao utilizado no texto original. O idioma restringe o que dizemos e entendemos e, nesse caso, o português poderia omitir a ênfase dada à mãe, mas optamos por tornar o feminino visível na tradução, como está no texto-fonte.

Visibilizando as mulheres, queremos trazer destaque ao papel delas na obra. Hayashi evidencia uma diversidade de mulheres muitas vezes ignoradas pela sociedade, por isso é importante que elas apareçam na mesma medida na tradução. Para isso utilizamos a estratégia de “sequestro”, elaborada por von Flotow [1991, p. 78], que apensar do nome, nada mais é do que a apropriação do texto pela tradutora para refletir suas intenções políticas. Evitamos termos genéricos masculinos em português [como “pais”, que poderia ser uma tradução adequada] para que as mulheres não precisem viver e brilhar por meio de outros. O teor feminista do texto também é outro aspecto importante que deve ser

considerado durante as escolhas tradutórias. A protagonista, por exemplo, não é apresentada como conscientemente feminista, mas tem sua independência financeira, um dos objetivos feministas discutidos na época da redação do texto.

Considerações finais

Utilizamos o conceito de injustiça hermenêutica elaborado por Fricker [2007] para analisar a lacuna de traduções de obras escritas por mulheres japonesas. A injustiça hermenêutica pode ser entendida como aquela injustiça que ocorre por uma falta de conhecimento sobre a experiência social de determinados grupos; neste caso, a falta de traduções de obras de mulheres japonesas à margem da sociedade elitista causa uma lacuna de conhecimento sobre as suas histórias. Também utilizamos as estratégias de tradução feminista elaboradas por von Flotow [1991] e expandidas posteriormente por Massardier-Kenney [2022] de forma a enfatizar, na tradução, aspectos importantes presentes na obra e que revelam um cuidado a respeito do ponto de vista da mulher. Recuperamos a obra da autora Hayashi Fumiko, excluída pelo cânone de obras japonesas traduzidas, e trouxemos “Quarto de despejo” como um texto paralelo produzido em uma situação semelhante. Por fim, trouxemos exemplos de como empregamos a estratégia de sequestro para tornar o feminino visível na tradução, com o objetivo de apresentar outra visão sobre as japonesas ao público brasileiro.

Referências

- CUNHA, Andrei dos S. **A literatura japonesa em tradução no Brasil**. In: II Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais, 2014, Caxias do Sul. Anais do **II seminário internacional de língua, literatura e processos culturais – SILLPRO**: espaço, território e região. Caxias do Sul: UCS, 2014, p. 824-832.
- ERICSON, Joan E. **Be a woman: Hayashi Fumiko and modern Japanese women's literature**. Honolulu, Estados Unidos: University of Hawai'i Press, 1997.
- FRICKER, Miranda. **Hermeneutical Injustice**. In: **Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing**. Nova York: Oxford University Press, 2007, p. 147-175.
- HAYASHI, Fumiko. **Hōrōki** [放浪記]. Tóquio: *Shinchōsha*, 2010.
- MASSARDIER-KENNEY, Françoise. **Caminhos para uma redefinição da prática feminista de tradução**. Tradução: Emanuela Carla Siqueira e Marcela Lanius. **Revista X**, v. 17, n. 1, p. 192-212, 4 de mar. 2022.
- NAGAE, Neide H. **De Katai a Dazai: apontamentos para uma morfologia do romance do eu**. 2006. Tese [Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada] -

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

NOVIELLI, Maria Roberta. **História do cinema japonês**. Tradução: Lavínia Porciúncula. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

REIMÓNDEZ, María. **We Need to Talk... to Each Other: On Polyphony, Postcolonial Feminism and Translation**. In: CASTRO, Olga; ERGUN, Emek [org.]. *Feminist Translation Studies*. Nova York: Routledge, 2017. p. 42-55.

SOUZA CORRÊA, Elisa Figueira de. **Ficção japonesa em prosa publicada no Brasil**. In: *Tradução em Revista*, v. 2021, p. 312-349, 2021. Disponível em:

https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_trad.php?strSecao=article_sp&fas=55084&numfas=177&nrseqcon=55006&NrSecao=177

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença**. Tradução: Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

VON FLOTOW, Luise. **Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories**. In: *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 4, n° 2, 1991, p. 69-84.



O HAICAI E OUTRAS POESIAS DE ROSA CLEMENT: DIÁLOGO AMAZÔNICO

Cacio José Ferreira (UnB/PPGL-UFAM/PPGLB)

Carlos Alielson Nascimento da Costa (UFAM)

Primeiras palavras

Este artigo tem como ponto de partida o *haiku*, forma tradicional de poesia japonesa, adaptado para a língua portuguesa, onde é geralmente conhecido como haicai, termo que será adotado ao longo desta análise. O haicai caracteriza-se por ser um poema conciso, composto por apenas 17 sílabas métricas, distribuídas em três versos com a métrica clássica de 5, 7 e 5 sílabas, respectivamente. Assim, mais do que uma simples estrutura formal, o haicai destaca-se pela sua singular capacidade de captar e expressar momentos quase fotográficos da natureza ou da experiência humana. Cada poema, ainda que breve, encerra uma profundidade contemplativa, revelando nuances sutis de beleza, impermanência e introspecção. Por meio de imagens poéticas intensas e evocativas, o haicai convida o leitor a uma espécie de iluminação instantânea, uma percepção repentina que transcende o óbvio e mergulha no essencial.

No haicai tradicional japonês, é frequente a presença do kigô, um elemento que assinala a estação do ano, estabelecendo uma ligação simbólica e sensorial entre o poema e o ciclo natural. No entanto, ao ser transposto para o contexto brasileiro, esse recurso poético encontra uma realidade climática bastante distinta da japonesa. As estações no Brasil, particularmente em regiões tropicais, apresentam características próprias que desafiam uma correspondência direta com o modelo original. Assim, a adaptação do kigô assume um papel mais flexível e criativo, moldando-se às variações regionais de clima e tempo. No estado do Amazonas, por exemplo, onde o ano se divide essencialmente entre períodos de chuvas mais ou menos intensas, o kigô ultrapassa a função de mera referência sazonal. Passa a evocar estados de espírito, atmosferas e essências verticalmente ligadas ao



ambiente local, oferecendo uma leitura poética que vai além do tempo cronológico e se ancora na vivência sensorial e emocional do lugar.

Nessa perspectiva, como Rosa Clement observa em *Reflexões do Caminho – haicais* (2019), no Amazonas “[...] temos apenas duas estações: verão, com menos chuva e temperaturas mais altas, e inverno, com mais chuva e temperaturas mais amenas” (Clement, 2019, p. 28). Esse ciclo regional influencia profundamente o haicai amazonense, que pode subverter a tradição do *keigô* de uma maneira mais pessoal e simbólica. No poema a seguir, por exemplo, o canto da cigarra se torna um marcador do verão, não apenas pela temperatura elevada, mas pela presença sonora da cigarra, cujo canto se intensifica nessa estação:

Silêncio profundo
na cozinha apenas eu
e uma cigarra. (Clement, 2019, p. 28)

No poema mencionado, a cigarra simboliza o verão e provoca a sensação de introspecção e tranquilidade. A imagem do “silêncio profundo” contrasta com o canto da cigarra, presença inesperada e isolada em um ambiente que não lhe é natural, a cozinha. A cigarra, que geralmente habita os espaços externos, pode ter entrado ali por acidente, sendo companhia do indivíduo que a observa, reforçando a conexão entre o observador e a natureza dentro de um cenário íntimo e doméstico. O poema, assim, sugere que, mesmo em situações cotidianas, há espaço para momentos de contemplação e descoberta. A cigarra, um ser aparentemente quase despercebido, assume papel significativo a partir da observação e da interação.

Nessa perspectiva, vislumbra-se nos haicais de Rosa Clement o capturar de pequenas revelações do cotidiano, tendo geralmente o Amazonas como cenário de criação poética. Assim, a análise dos haicais presentes nas obras *Canoa Cheia* (2002) e *Reflexões do Caminho - haicais* (2019), bem como os poemas publicados na *Germina – Revista de Literatura e Arte* (2024), busca justamente compreender a gênese e os elementos que constituem a produção poética.

Até o momento, apesar da importância da poetisa Rosa Clement no cenário amazonense, nacional e interacional, ainda não há uma análise abrangente de sua obra, o que torna os argumentos deste artigo um marco vultoso para a valorização do haicai

produzido no Amazonas. O estudo do estilo de produção da autora é realizado através de uma leitura atenta e detalhada dos poemas, com foco no significado, na temática e na construção de sentidos. Além de explorar o universo estético e filosófico presente nos haicais de Clement, este debate também contribui para a divulgação e valorização de autoras e poetisas amazonenses, que se destacam em um campo literário frequentemente dominado por figuras masculinas e de outras regiões do Brasil.

A obra de Rosa Clement, ao trazer elementos específicos da realidade amazônica para o formato tradicional do haikai, enriquece o gênero ao colocá-lo em diálogo com uma nova geografia e cultura, contribuindo para o cenário nacional da poesia. O haikai, nesse contexto, não é apenas uma forma de expressão poética, mas também um meio de explorar as particularidades de uma região única, como a Amazônia, com duas estações distintas e sua natureza exuberante e desafiadora.

Portanto, o presente artigo visa não apenas analisar a obra de Rosa Clement, mas também situá-la dentro de um contexto mais amplo, que inclui a produção poética amazonense e sua inserção no panorama literário brasileiro contemporâneo. Ao explorar a poesia haicaísta de Clement, amplia-se o entendimento sobre como a arte e a natureza se entrelaçam de forma única no ambiente amazônico, destacando a importância dessa produção no cenário nacional e internacional da poesia.

A transitoriedade da poesia

A poesia é uma das formas mais antigas e universais de expressão literária. Ao longo da história, ela tem sido utilizada para explorar e comunicar emoções, experiências e pensamentos de maneira artística e sintética. O conceito de poesia é amplo e multifacetado, diversificando de acordo com as tradições culturais e os períodos históricos, mas em termos gerais, pode-se definir poesia como uma forma de escrita que utiliza linguagem em camadas metafóricas, muitas vezes com ritmo, métrica e figuras de linguagem, para criar um efeito emocional ou estético.

Nessa perspectiva, o termo “poesia” vem do grego *poiesis*, que significa “fazer” ou “criar”, sugerindo que a poesia é uma forma de fabricação artística entrelaçada à linguagem. Embora nem todo fazer poético siga um formato rigoroso, certas características como o uso de ritmo, métrica, rimas e aliterações são frequentemente associadas a esse gênero literário. Em contraste com a prosa, que tende a ser mais descritiva e linear, a poesia é

geralmente concisa e simbólica, permitindo múltiplas interpretações e criando um espaço para a reflexão emocional e intelectual.

Ainda pensando a conceituação de poesia, a métrica, ou o padrão rítmico de uma linha de poética, é um dos elementos estruturais mais comuns. O ritmo pode variar de forma e frequência, como no uso do verso livre, que não segue padrões de métrica tradicionais, ou no soneto, que tem uma estrutura fixa de 14 versos. Além da métrica, a rima - a repetição de sons similares no final de versos - também pode estar presente, embora seja menos comum na poesia contemporânea, que tende a preferir a liberdade formal.

Além dos aspectos estruturais, o uso de figuras de linguagem é fundamental na poesia. Imagens poéticas, metáforas, símiles e hipérboles são empregadas para sugerir significados e criar camadas de interpretação, o que distingue a poesia de outros gêneros. Essas figuras de linguagem, ao serem utilizadas em conjunto com o ritmo, contribuem para a musicalidade e intensidade emocional da poesia.

No contexto do debate neste texto, geralmente, a poesia desempenha diversas funções, tanto para o poeta quanto para o leitor. Historicamente, foi utilizada para contar histórias, como nos épicos de Homero, ou para preservar tradições orais em variadas culturas. Além disso, a poesia possui uma função expressiva, sendo um meio pelo qual os autores podem externalizar sentimentos profundos, questionamentos filosóficos ou preocupações sociais. Poetas como Matsuo Bashô, Pablo Neruda e Fernando Pessoa, por exemplo, utilizam a poesia como ferramenta de introspecção, explorando temas como a efemeridade, o amor, a morte, o tempo e a identidade.

Pensando a poesia diacronicamente, no século XX, movimentos como o modernismo e o pós-modernismo trouxeram novos conceitos e abordagens para a poesia. Poetas como T.S. Eliot e Ezra Pound romperam com formas tradicionais, experimentando com o verso livre e temas mais abstratos e fragmentados. O modernismo, em particular, destacou a necessidade de novas formas de expressão que refletissem a complexidade da vida moderna.

No Japão, por exemplo, a poesia haicaísta exemplifica a concisão e a simplicidade características de uma cultura que internaliza a transitoriedade e o efêmero. Com apenas três versos, o *haiku* captura uma imagem ou uma sensação passageira, refletindo a sensibilidade estética japonesa conhecida como *mono no aware*, que se refere à apreciação da beleza transitória da vida.

Na contemporaneidade, a poesia expandiu-se ainda mais, com o surgimento de correntes como o *slam poetry*, que valoriza a performance oral e a espontaneidade, e a poesia visual, que usa a disposição das palavras na página para criar significado. O avanço da tecnologia também trouxe novos espaços para a poesia, como *blogs*, redes sociais e plataformas digitais, democratizando o acesso e permitindo que vozes, anteriormente marginalizadas, possam ser ouvidas.

Nesse caminho, a poesia, em sua essência, é uma arte da linguagem, uma forma de comunicação singular em símbolos e imagens. Seja para expressar sentimentos íntimos, contar histórias épicas ou desafiar normas sociais, a poesia tem o poder de transcender as palavras e tocar diretamente a sensibilidade humana. Sua capacidade de adaptação às mudanças culturais e históricas assegura sua relevância contínua, fazendo dela uma das formas mais duradouras e universais de arte.

Assim, buscando entender o conceito de poesia, antes de trazer à baila a apresentação do haicai de Rosa Clement, o objeto desta análise, é importante reforçar que a poesia é uma conquista humana, pois o indivíduo é capaz de organizá-la em tons que desorganiza o percurso linear de ver o mundo. De alguma forma, é uma alegoria dos sentimentos/sociedade representados em versos. Nesse sentido, Antonio Candido, na obra *O estudo analítico do poema*, postula que a poesia não é apenas a construção pautada em versos. Ela existe de forma livre e de representações diversas:

a poesia não se confunde necessariamente com o verso, muito menos com o verso metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre. Com o advento das correntes pós-simbolistas, sabemos inclusive que a poesia não se contém apenas nos gêneros poéticos, mas pode estar autenticamente na prosa e ficção. (Candido, 2006, p. 21)

De acordo com Antonio Candido, o poema se consolida ao empregar uma diversidade de estratégias e estéticas que refletem as vivências e intenções do escritor. Uma dessas estratégias é a sonoridade, que pode servir como um ponto de entrada para o leitor no texto poético. A estrutura sonora, com sua musicalidade ordenada, cria um efeito perceptível, especialmente quando há rimas, que intensificam a experiência do poema. Além disso, o ritmo, elemento central da sonoridade, resulta da combinação de fonemas e da organização sonora do poema. O *metro* se destaca por organizar o verso em segmentos rítmicos, sem se prender à contagem simples de sílabas, mas adaptando-se às necessidades

expressivas do texto. O “verso”, por sua vez, constitui a unidade significativa composta pelas palavras e pela sua realidade sonora.

Candido também destaca que diferentes formas poéticas dão ênfase variada a esses elementos. O *haiku* tradicional japonês, por exemplo, dá mais valor à métrica e à estrutura imagética do que à sonoridade. Nesse estilo, a simplicidade e a concisão da forma privilegiam a captura de imagens e sensações efêmeras, reforçando a importância de cada palavra e do impacto visual e emocional.

É um convite à viagem, mas a uma viagem que devemos fazer com nossas próprias pernas. Como ele mesmo diz: “Não se deve viajar no lombo de outro. Pensa naquele que te serve como se fosse outra perna sua, só que mais fraca. (Paz, 1995, p. 49)

No poema japonês conhecido como *haiku*, a imagem poética se expande através da junção precisa e concisa dos versos. Evocando novamente as ideias de Antonio Candido, em um segundo momento do texto poético, as unidades expressivas se organizam por meio das palavras e suas combinações, gerando significações específicas que são consolidadas pelo poeta. Esses entrelaçamentos podem se manifestar em formas de signos normais, figuras de linguagem, metáforas, alegorias e símbolos. Nesse contexto, é fundamental um senso apurado para captar os múltiplos significados que cada palavra pode carregar, permitindo uma interação eficaz na construção de uma unidade expressiva. Essa unidade se dá na semelhança ou contraste entre imagens diferentes, formando um conjunto harmonioso e sugestivo que é característico da poesia.

O *haiku* tradicional, com sua estrutura sintética e imagética, exemplifica a riqueza expressiva ao condensar, em poucos versos, múltiplas camadas de significado, muitas vezes, ligadas à natureza e à efemeridade da vida. O poeta, por meio de uma escolha cuidadosa de palavras, evoca sensações e imagens que se entrelaçam, oferecendo ao leitor uma experiência estética intensa e breve.

Jean Cohen, em *Estrutura da Linguagem Poética* (1974), afirma que “poética é uma ciência cujo objeto é a poesia”. Na época clássica, segundo ele, a palavra “poesia” tinha um sentido claro e unívoco, referindo-se ao poema, um gênero literário definido pelo uso do verso” (Cohen, 1974, p. 11). Cohen, portanto, resgata o conceito tradicional de poesia, em que ela era vista como um formato específico, marcado pela métrica e pelo uso de rimas.

No entanto, à medida que a literatura evoluiu ao longo da história, a ideia de poesia também se expandiu. Ela deixou de se restringir apenas ao verso e à métrica formal,

abrindo-se para novas formas de expressão. A poesia contemporânea, como já mencionado, passou a ser encontrada não apenas na escrita, mas também em outros meios, como a música, a pintura, o cinema e a fotografia, integrando-se a diversas formas artísticas. Esse desenvolvimento ilustra como a poesia consegue “driblar a pedra e seguir-se ramificando”, ou seja, como a poesia é capaz de transcender seus limites formais tradicionais e encontrar novas maneiras de se expressar e impactar o leitor ou espectador.

Assim, “poesia” designou a impressão estética particular normalmente produzida pelo poema. Tornou-se comum então falar em “sentimento”, ou em “emoção poética”. Depois, por recorrência, o termo aplicou-se a todo objeto extra-literário suscetível de provocar esse tipo de sentimento: primeiro às outras artes (poesia da música, da pintura, etc.), depois, às coisas da natureza. (Cohen, 1974, p. 11).

De forma análoga, baseada em uma estética simples e expressiva, a poesia haicaísta assume o palco exalando o poderio da ressonância imagética, ou seja, apresenta-se esteticamente consistente e valorativa, abocanhando seu espaço no campo literário mundial. Nesse sentido, Octavio Paz, em *O arco e a lira* postula que “a poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual é um método de liberação interior. A poesia revela este mundo; cria outro” (Paz, 2012, p. 21).

Nesse sentido, o haikai não apenas descreve uma cena, mas transforma a percepção do leitor ao evocar a essência de um momento ou de um sentimento com precisão. Ao combinar a natureza efêmera do tempo e das sensações, a poesia do haikai oferece uma abertura interpretativa onde a imagem, por mais simples que pareça, adquire novas dimensões dependendo da subjetividade do leitor. É a partir dessa construção que o haikai se fortalece, transformando o mínimo em máximo, a sutileza em impacto.

É importante destacar que a simplicidade do haikai é enganadora, pois a concisão esconde uma riqueza de interpretações possíveis. Um exemplo clássico dessa forma poética pode ser encontrado nos haicais de Matsuo Bashô, um dos mestres dessa arte. Em um de seus poemas mais famosos - “Um velho lago / uma rã salta dentro / som da água”³¹ - Bashô captura um momento simples da natureza, mas a profundidade desse instante abre-se para uma série de interpretações sobre o silêncio, a mudança e a continuidade. A imagem

³¹(古池蛙飛び込む水の音 - Furu ike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto, 1686)

do lago e do som da água transcende o evento descrito, criando uma sensação de tranquilidade, mas também de impermanência, um tema central na estética japonesa conhecida como *mono no aware*, a melancolia da transitoriedade das coisas.

Portanto, a organização das palavras no haikai não é arbitrária; cada termo e cada som são cuidadosamente colocados para sugerir algo além do que está dito explicitamente. A força imagética do haikai é expandida através da economia linguística: quanto menos se diz, mais se sugere. Isso reforça a ideia de que a poesia não precisa de ornamentos complexos para alcançar profundidade do sentir/visualizar. Como Paz destaca, a linguagem poética está sempre reconstruindo realidades, e no caso do haikai, essa reconstrução ocorre de maneira sutil e eficaz, com palavras que parecem simples, mas estão cheias de significados implícitos.

A noção de intencionalidade mencionada por Octavio Paz é fundamental para entender a força do haikai. O poeta não está apenas descrevendo uma cena da natureza ou do cotidiano; ele está recriando essa cena dentro do imaginário do leitor. Frequentemente, explora o contraste entre o pequeno e o grande, entre o efêmero e o eterno. Esse contraste é evidente nas imagens evocadas, que podem parecer passageiras, mas carregam um peso emocional duradouro. O poeta, ao escolher imagens específicas e organizá-las de maneira calculada, guia o leitor a experimentar algo que vai além das palavras.

Um exemplo disso é o *kiôgô*, ou palavra sazonal, frequentemente presente em um poema haicaísta. O uso de um termo que remete a uma estação do ano não é apenas uma descrição de um cenário natural, mas uma forma de evocar o estado emocional associado à época. O outono, por exemplo, é frequentemente associado à decadência, ao fim de um ciclo, enquanto a primavera sugere renovação e esperança. Essas associações culturais e emocionais são intencionais, e o poeta as utiliza para ampliar o impacto do poema.

Embora o *haikai* esteja profundamente enraizado na cultura japonesa, a estrutura e simplicidade permitiram que ele fosse adotado e adaptado por poetas de diversos lugares. A universalidade da forma poética está justamente na capacidade de condensar a experiência humana comum em um formato mínimo, que pode ser compreendido por leitores de diferentes culturas e épocas. Ao usar imagens naturais e cotidianas, o haikai se conecta à vivência humana compartilhada, que transcende barreiras culturais e linguísticas.

Novamente, Octavio Paz, ao discutir a natureza da poesia, sublinha que a criação de imagens é uma forma de o poeta conectar seu mundo interior com o exterior. No haikai, essa conexão é intensificada pela fusão entre o pessoal e o universal. O que o poeta

experimenta e expressa em versos curtos ressoa com o leitor, que também pode se identificar com a imagem evocada. Assim, o haikai evidencia uma das maiores forças da poesia: sua capacidade de comunicar emoções complexas de maneira simples e direta.

Portanto, conceituar poesia e deter-se em imagens e palavras múltiplas. No caso deste debate que busca compreender os haicais de Rosa Clement, o resplandecer do poema japonês mencionado está na economia de palavras e na profundidade das imagens. A organização precisa dos versos expande o significado do poema, criando uma experiência poética que vai além da descrição literal. Como observa Octavio Paz, o poeta recria o mundo por meio de palavras, e no haikai, a recriação é feita de maneira intencional e cuidadosa, resultando em uma obra que, embora breve, possui impacto duradouro.

Poesia haicaísta no Amazonas

No Brasil, o haikai foi amplamente adotado e adaptado, sobretudo no século XX, sendo particularmente potente quando relacionado à região amazônica, diversa em biodiversidade e paisagem intensa. O estilo da poesia haicaísta dialoga perfeitamente com o ambiente amazônico, refletindo as paisagens exuberantes e suas interações. A chegada do haikai ao Brasil está diretamente relacionada à imigração japonesa, que teve início no dia 18 de junho de 1908, com a chegada do navio Kasato Maru ao porto de Santos, em São Paulo. Entre os imigrantes estava o haicaísta Uetsuka Hyôkotsu, associado ao papel importante na introdução dessa forma poética no país. Além disso, reconhece-se a contribuição de Afrânio Peixoto que, em 1919, traduziu haicais do francês para o português, ajudando a popularizar o gênero entre os brasileiros.

No que diz respeito ao Amazonas, o haikai chegou de maneira semelhante ao restante do Brasil, também impulsionado pela presença de imigrantes japoneses e pelo trabalho de poetas brasileiros como Afrânio Peixoto e Guilherme de Almeida, que foram fundamentais para a difusão dessa forma poética.

Ao falar de biodiversidade, refere-se ao complexo ecossistema onde os seres vivos interagem de forma contínua. No Amazonas, os poetas se inspiram profundamente nas paisagens e nos fenômenos naturais da região, refletindo a diversidade ecológica na escritura poética. A singularidade e a profundidade de variados haicaístas amazonenses, como Rosa Clement, encontram paralelos na obra de Matsuo Bashô. Embora complementado por Masaoka Shiki, Bashô intensificou a presença da natureza na poesia, transmitindo beleza por meio de imagens simples, mas profundamente significativas. Como

destaca Ken Nishikido, “Matsuo Bashô cristalizou o haikai como conhecemos hoje, intensificando a força da natureza na escritura e imprimindo beleza por meio de imagens simples, mas profundamente significativas” (Nishikido, 2023, p. 39).

Ao se deparar com a Amazônia, o haikai encontra cenário propício e paisagem que exara intensidade de sentido, onde a simplicidade da forma poética capta a complexidade da floresta tropical. As mudanças de clima, as interações entre os animais e o ser humano, e os ciclos da natureza amazônica são temas recorrentes e que se encaixam perfeitamente na estrutura de 17 sílabas do haikai.

Os animais amazônicos, como o boto, a onça-pintada, o tucano e a arara, frequentemente, também se tornam temas centrais nos haicais que retratam a região. A observação do voo de um pássaro ou do movimento sinuoso de um peixe no rio pode ser encapsulada em três versos que revelam o ritmo da natureza. Além disso, a relação entre as populações ribeirinhas e indígenas com a floresta e os rios é uma inspiração para o haikai, que destaca a conexão profunda entre o ser humano e o meio ambiente. Na região, o poeta captura um momento específico e breve, mas que transmite a tranquilidade do rio e a presença graciosa do boto, simbolizando a harmonia entre os elementos naturais.

Nessa perspectiva, desde a segunda metade do século XX, o haikai tem ganhado espaço na comunidade amazonense, tanto entre poetas quanto em projetos culturais. O interesse por essa forma poética destaca a vontade crescente de conectar-se a cultura local com a contemplação da natureza. Além disso, há uma valorização da simplicidade e da capacidade do haikai de expressar sentimentos profundos em singelas palavras, algo que dialoga com as tradições orais e poéticas das populações indígenas e ribeirinhas da região.

Outro aspecto interessante da relação entre o haikai e o Amazonas é o potencial da poesia como uma forma de conscientização ambiental. Em uma região constantemente ameaçada pelo desmatamento, queimadas e exploração desenfreada dos recursos naturais, o haikai pode funcionar como uma maneira poética de chamar a atenção para a beleza e a fragilidade da floresta. Cada haikai pode ser visto como um “microcosmo” da biodiversidade e da urgência de preservar a floresta amazônica.

A popularização do haikai no Amazonas deve-se em parte ao crescente interesse por formas literárias que exploram a natureza, alinhadas à tradição oral das comunidades locais e à estética japonesa. Poetas amazonenses encontraram no haikai um meio ideal para expressar a vastidão e a diversidade da Amazônia em uma forma concisa e profundamente meditativa. Assim, entre os primeiros a adotar o haikai no Amazonas, como Raimundo

Monteiro, Samuel Benchimol, Roberto Evangelista, Luiz Bacellar, Aníbal Beça, Jorge Tufic, foram influenciados por movimentos literários brasileiros como o modernismo, mas que buscavam também um retorno à simplicidade e ao contato íntimo com a natureza, aspectos centrais do haicai.

Embora nomes como Raimundo Monteiro, Samuel Benchimol, Roberto Evangelista, Luiz Bacellar, Aníbal Beça e Jorge Tufic tenham sido fundamentais para a consolidação do haicai no Amazonas, a tradição continua viva entre uma nova geração de poetas, como Rosa Clement, Cacio Ferreira, Zemaria Pinto, Pollyanna Furtado, que buscam mesclar influências contemporâneas e tradicionais. Ainda há o Grupo de Haicai da Universidade Federal do Amazonas e do Clube Literário do Amazonas (CLAM). Esses poetas e grupos veem o haicai como uma forma de reconexão com a natureza, em um mundo cada vez mais urbano e tecnológico, mas que ainda depende da preservação da Amazônia para sua sobrevivência futura.

Rosa Clement, por exemplo, é uma poetisa contemporânea, que nasceu e cresceu em comunidades ribeirinhas do Amazonas e utiliza o haicai para registrar as experiências de vida na floresta. Sua poesia é verticalmente marcada pela observação das águas e pela convivência com os ciclos da vida natural. Clement escreve sobre a relação entre o ser humano e a natureza com sensibilidade, diversas vezes, evidenciando as perdas ambientais que presencia em sua terra natal.

Portanto, o haicai no Amazonas se destaca como uma forma de poesia que, além de explorar as paisagens e os seres vivos da maior floresta tropical do mundo, também se coloca como ponte entre a cultura, a natureza e a conscientização ecológica. Através de versos simples e curtos, o haicai revela o poder de reflexão sobre o que está ao nosso redor e a importância de preservar a beleza e o equilíbrio do ecossistema amazônico. Nesse sentido, os poetas haicaístas do Amazonas continuam a fomentar a tradição literária que alia as influências japonesas à exuberância da natureza local. Através do ofício de ver o mundo pela singela ótica do haicai, esses poetas conseguem evocar, em breves palavras, a profundidade e a beleza em uma região em que o antropoceno está sangrando.

Percorso literário de Rosa Clement

A poetisa Rosa Clement nasceu em Manaus - AM, em 1954. Estudou letras, é tradutora e técnica de informática. Publicou diversas obras, como: *Terra de Cunbantã e Curumim é assim* (2002), obra de poesia infantil; organizou com Martha de Aguiar Falcão e

Maria de Nazareth Pio de Souza a obra *O sabor do Amazonas* (2001), em que destaca que a obra inclui a “simplicidade dos pratos típicos à base de peixe, algumas aves e quelônios, e também receitas introduzidas por outras culturas” (Clement, 2001, p. 12). *Poema Manaus*, Antologia Painele Brasileiro de Novos Talentos, Câmara Brasileira de Jovens Escritores, Vol. 1, 1998; *Canoa Cheia* (2002); *Reflexões do caminho - haicais* (2019); *A abelha* (2019), poesia infantil publicada no site Peregrina Cultural; Diversos haicais em *Germina* - Revista de Literatura e Arte (2024). Além disso, administra o grupo de discussão Haicai-Sama e Grêmio Sumaúma.

Nas diversas produções literárias de Rosa Clement, o haicai é o principal mote de escritura. É nele que a poetisa delinea a vida em movimento, evidencia as percepções e realizações na palavra. Em *Canoa Cheia*, é destacado na introdução que o “haiku é muito mais do que apenas escrita de poemas curtos em três linhas. É uma maneira de vida, uma maneira de viver. Eu gosto de dizer que a maneira que o haiku nos faz viver é muito mais compensadora do que haiku que se tira da prática” (Clement, 2001, p. 8).

Como fundadora e participante de grupos literários, Rosa Clement compreende a poesia como uma forma de contar o mundo e de apreendê-lo. Segundo Tenório Telles, no prefácio de *Reflexões do caminho - haicais*, “os haicais de Rosa Clement foram forjados ao longo do tempo - reescritos e depurados pela sua exigência formal. Ensejam de um modo geral uma reflexão sobre o processo criativo e à força transfiguradora da palavra” (Telles, 2019, s/p). Nesse sentido, é possível afirmar que Rosa Clement consegue inserir no poema o conteúdo de humanidade, transfigurando o sentir exalado pela imagem haicaísta.

Com o Grêmio Sumaúma, fundando em 21 de outubro de 2000, Clement assume o protagonismo do primeiro grêmio dedicado à produção haicaísta no Amazonas, tendo como colaborador o poeta Aníbal Beça. É importante destacar que Rosa Clement se insere em um cenário haicaísta dominado por poetas, imprimindo mudanças ao criar o próprio grupo, conforme os haicais produzidos por Clement, no Grêmio Sumaúma³²:

a) canoa alagada
no vai e vem da cuia
desaparece a lua. (Clement, 2001, s/p)

b) Início das férias

³² Disponível em <<https://www.kakinet.com/caqui/sumauma.htm>>. Acesso em 03 set. 2024.

o silêncio logo acampa
nas salas de aula. (Clement, 2001, s/p)

Nos poemas mencionados, o primeiro, a letra “a”, apresenta a força humana diante da imponente da água que reflete a lua. A ação humana turva a luz da lua diante da necessidade de seguir a travessia. À canoa talhada segue o rumo que o homem determina, decifrando a água. Na letra “b” a imagem direciona-se para a contemplação de um espaço vazio que outrora gritos ecoavam. Assim como a alma humana, o silêncio gerado pelas férias, direciona o olhar para o próprio indivíduo. Nessa perspectiva, é possível observar na análise dos poemas mencionados a força do sujeito e da imagem que o rodeia, apresentando uma poetisa que não desvincula do cotidiano a imagem amazônica.

Rosa Clement publicou poemas no Brasil e em outros países. Os haicais presentes na obra *Reflexões do caminho - haicais* (2019) vieram de diversas publicações tais como: Haiku Invitational Best International Poem; Vancouver Cherry Blossoms Festival; Vancouver, British Columbia, Canada 2006; *World Haiku Review*, december, 2011; *Simply Haiku*, Autumn 2010, v.8, nº 2; Notes From the Gean, junho, 2011; *European Quarterly Kukai*, primeiro e segundo lugar, Summer, 2013; *Haiku Reality/Stavarnost*, junho, 2011; *The Heron's Nest*, 2008/2009; *Tempslibres* (em francês), 2005; *Diogen*, Winter International Competition, 2012; *Haiku Reality/Stavarnost* (tradução para Croata), 2011; *Atlas Poética*, march, 2012; Pão e Poesia, São Paulo, 2009; International Haiku Contest “One Thousand Cranes” - *Origami Peace Tree Prize*, Romania, 2008; 4th International Contest for Haiku in English Commendment *Three Rivers Haiku Association*, Ivancic Grad Croatia, 2007; International Haiku Contest Honorable Mention Romanian Haiku Association Bucharest, 2007; *Tinyword*, may 15, 2008. Observa-se que a poetisa tem uma trajetória literária timbrada por ampla participação em concursos e publicações de alcance internacional, o que evidencia o reconhecimento da obra em diferentes contextos culturais. Sua produção poética foi não apenas divulgada em diversos países, mas também distinguida com prêmios em várias dessas ocasiões, consolidando sua relevância no cenário da poesia contemporânea.

Rosa Clement começou a escrever em meados de 1993 a partir das observações atentas da natureza e do comportamento da natureza que a rodeava. No Prefácio de *Canoa cheia* é destacado “à eminente autoridade em haiku, Jane Reichhold, observa que os haiku de Rosa demonstram amplamente esse modo de vida: humor, gentileza, meditação, habilidade, integridade e apreciação da beleza” (Clement, 2001, p. 5). Complementa-se à

citação o entrelaçamento do cotidiano com a paisagem corriqueira da Amazônia para a criação de uma imagem intensa aliadas aos adjetivos destacados anteriormente. Portanto, é visível a dedicação de Rosa Clement ao haikai, escritura e a difusão em diversas partes do mundo. Além disso, busca ampliar a produção no Amazonas por meio do Grêmio Sumaúma e publicações digitais em *sites* e *blogs*. Mais adiante nesse artigo, será pontuado o teor de cada obra da poetisa Rosa Clement, para, na sequência, deter-se na análise dos haicais.

Portanto, a trajetória de Rosa Clement reflete um compromisso e dedicação com a construção e a difusão do haikai, não apenas no contexto amazônico, mas em uma esfera internacional que reconhece sua habilidade em criar imagens poéticas densas e universais. Sua obra evidencia como a vivência na Amazônia molda uma percepção singular do mundo, capturando a essência da vida e da paisagem regional em precisos versos. A poetisa, ao transformar o cotidiano amazônico em arte poética, desvela o potencial do haikai como uma linguagem universal capaz de unir culturas, exaltando tanto o regional quanto o global.

Assim, por meio de sua produção, publicações e participações em competições ao redor do mundo, Rosa Clement reafirma a relevância do haikai como uma forma de expressão que transcende fronteiras. Seus poemas, imbuídos de sensibilidade que harmoniza humanidade e natureza, oferecem ao leitor uma visão delicada e meditativa do mundo, ao mesmo tempo que promovem o haikai como uma prática literária viva e em constante evolução.

Rosa Clement e as imagens que transbordam

Um dos principais gêneros que Rosa Clement utiliza para expressar as vivências amazônicas é o haikai. Com três versos, Clement é capaz de capturar a imensidão da Amazônia e as sutilezas da vida que percorre a floresta. Sempre que possível, traz à baila a fragilidade desse ecossistema, a efemeridade da vida e a necessidade urgente de preservar a floresta. Assim, a obra de Rosa Clement, geralmente, é conhecida não apenas pela delicadeza poética, mas também pelo compromisso com temas ambientais. Em diversos poemas, a poetisa aborda questões como o desmatamento, as mudanças climáticas e a destruição de habitats naturais, destacando o impacto dessas ações tanto na vida humana quanto na vida animal. Assim, a poesia funciona como um alerta para a devastação que ameaça a Amazônia é um chamado à ação em defesa da preservação desse bioma único.

Além da produção haicaísta, Rosa Clement também escreve poesia em verso livre, como por exemplo na *O sabor do Amazonas* (2001) com a participação de Martha Falcão e Maria Souza. No seu fazer poético explora com densidade os sentimentos e as vivências das populações ribeirinhas e indígenas da Amazônia. Destaca, diversas vezes, a voz daqueles que não são ouvidos, criando pontes entre a vida na floresta e o mundo exterior. As tradições orais, os mitos e as histórias das comunidades da região permeiam a obra, fazendo com que a poesia carregue uma forte identidade cultural no Amazonas.

Além da relevância no campo da literatura ambiental, Rosa Clement tem inspirado outros poetas e escritores a explorarem a natureza como tema central das obras. A profundidade emocional e a precisão imagética de seus poemas fazem de Clement uma figura de destaque no cenário literário amazônico, reforçando o papel crucial da poesia na preservação da memória e da natureza.

À guisa de informação, as obras da poetisa estão destacadas mais adiante nesse artigo. Nesse momento do debate, as obras que terão a análise aprofundada em relação à interpretação dos haicais são: poemas da revista *Germina - Revista de Literatura e Arte* (2001), *Canoa Cheia* (2002) e *Reflexões do caminho - haicais* (2019); as demais obras *O sabor do Amazonas* (2001), *Terra de Cunhantã e Curumim é assim* (2002) e *A Abelha* (2019) serão comentadas, mas não debatidas de maneira aprofundada, pois não são haicais. Além disso, é importante reforçar que apenas 5 haicais de cada obra haicaísta são analisados. A escolha é aleatória devido ao espaço do artigo, mas observando a linha criativa de construção dos haicais de Rosa Clement. Quais são as temáticas que mais sobressaem nos haicais analisados?

Vento de inverno: *Germina - Revista de Literatura e Arte* (2001)

O site *Germina - Revista de Literatura e Arte* foi criado em 2003 com um propósito pessoal, entretanto, em 2005 transformou-se em uma revista. Hoje, atua de forma independente na divulgação de arte, com o objetivo principal de promover a literatura e aproximar escritores de seus públicos. Rosa Clement utiliza o *site* para divulgar e compartilhar seus haicais, com a intenção de cativar e inspirar as pessoas a conhecerem e valorizarem o mundo que ela tanto ama e protege. A seguir, encontram-se os haicais de Rosa Clement publicados na revista, com a devida análise.

a) vento de chuva
as folhas no ar mais altas
que as árvores. (Revista de Literatura e Arte, 2001, s/p)

No haikai “a”, o primeiro verso “Vento de chuva” introduz o cenário climático, sugerindo um momento de transformação. O vento é frequentemente associado ao movimento e à mudança, enquanto a chuva representa renovação ou purificação. A combinação dos dois elementos cria uma atmosfera dinâmica e tempestuosa. Já no segundo verso “As folhas no ar”, o poeta foca na ação do vento ao levantar as folhas. A imagem das folhas sendo levadas pelo ar é um símbolo de leveza e movimento. Elas, que normalmente estão ligadas à terra ou às árvores, são momentaneamente libertadas, flutuando sem rumo certo. Por último, no terceiro verso: “Mais altas que as árvores”, há uma visão surpreendente: as folhas estão mais altas do que as próprias árvores. O que era parte do chão ou da copa agora transcende seus limites naturais. Isso sugere não apenas a força do vento, mas também o poder da natureza de alterar a ordem comum das coisas, subvertendo a gravidade e criando uma imagem momentânea de elevação.

A primeira temática invocada é a *impermanência*, pois os versos captam a natureza transitória da vida e da própria natureza. As folhas, antes presas às árvores, agora voam acima delas, simbolizando que tudo é efêmero. Outro elemento invocado é a *força da natureza*, o vento e a chuva, duas forças naturais poderosas, são capazes de alterar o equilíbrio e o comportamento esperado das coisas, como as folhas. Há uma sugestão de que a natureza está em constante mudança, sem controle humano. Por último, há uma *elevação inesperada da ação*, ou seja, o fato de as folhas estarem mais altas que as árvores sugere algo mais metafórico - a capacidade de algo pequeno e ordinário transcender seu estado habitual.

Portanto, o haikai analisado exemplifica a simplicidade e a profundidade da forma poética. O poeta consegue evocar uma forte imagem visual e ao mesmo tempo oferecer uma reflexão sobre a impermanência, a força da natureza e a beleza dos momentos inesperados que ela nos proporciona. A combinação entre a naturalidade do evento (vento e chuva) e a elevação das folhas além das árvores cria um sentimento de surpresa e transcendência.

b) no funeral

mais alta que os lamentos

a voz da cigarra. (Revista de Literatura e Arte, 2001, s/p)

O haicai “b” é uma poema que explora contrastes profundos entre a experiência humana e os sons da natureza. Com poucos versos, o poeta cria uma atmosfera carregada de emoção e reflexão. No primeiro verso “No funeral”, é estabelecido o cenário de despedida, marcado por dor e luto. O funeral é um rito de passagem que simboliza a finitude da vida. É um ambiente de solenidade e tristeza, onde as emoções humanas são intensas. A escolha de ambientar o haicai em um funeral já traz uma carga emotiva forte, sugerindo que os próximos versos confrontarão essa emoção. Já o segundo verso “Mais alta que os lamentos” contrasta os lamentos - os sons do sofrimento humano - com algo que os supera em volume. O lamento, o som do pranto ou da expressão de dor, é associado à perda e à tristeza. Ao dizer que algo é “mais alto”, o poeta sugere que, apesar da intensidade das emoções humanas, há uma presença natural que é ainda mais poderosa e inescapável. No terceiro verso “A voz da cigarra” apresenta um inseto conhecido por seu canto estridente e constante. É aqui a força natural que sobrepõe os lamentos humanos. Seu som, que é muitas vezes associado ao calor, ao verão e à continuidade cíclica da vida, está presente mesmo em um momento tão marcado pela morte como o funeral. A cigarra é indiferente à dor humana; seu canto continua, imperturbável, ressaltando a existência de um ciclo natural que vai além das preocupações humanas.

Em relação às temáticas do haicai “b”, o *contraste entre a natureza e a experiência humana* é a primeira. O haicai contrasta os lamentos humanos, carregados de emoção e significado pessoal, com o canto indiferente da cigarra, que representa a natureza que continua independentemente das tragédias humanas. A cigarra, em sua naturalidade, é um símbolo da continuidade da vida e dos ciclos naturais, em oposição à fragilidade e finitude humanas. A segunda é a *indiferença da natureza*, pois a cigarra canta acima dos lamentos, sugerindo que a natureza segue seu curso, indiferente às dores humanas. Enquanto o funeral é um evento significativo para os presentes, para a cigarra, ele é irrelevante, a vida natural não pausa por causa da morte humana. A terceira é o *ciclo da vida e da morte*, pois a cigarra também pode simbolizar o ciclo da vida. O funeral marca a morte de alguém, mas a cigarra, com seu canto contínuo, lembra que a vida segue adiante. Este contraste pode ser visto como uma reflexão sobre a continuidade da vida mesmo em meio à perda. Por último, surge a

temática da transcendência, sendo a “voz da cigarra” “mais alta que os lamentos” também sugere uma forma de transcendência. Enquanto os humanos lamentam a morte, a cigarra eleva-se acima disso, o que pode ser interpretado como um lembrete de que a vida continua, e que há algo maior que o sofrimento individual.

Em suma, o haikai “b” traz um contraste poderoso entre o emocional e o natural. Ao situar o canto da cigarra em um funeral, o poeta destaca a coexistência da vida e da morte, da dor humana e da indiferença da natureza. A voz da cigarra, que se ergue acima dos lamentos, sugere que, enquanto os seres humanos enfrentam a mortalidade, o ciclo da vida natural segue seu curso. Com uma linguagem simples, o poema nos convida a refletir sobre a relação entre o sofrimento individual e a continuidade da vida, revelando a profundidade da condição humana diante da imensidão da natureza.

c) arte de museu
a mariposa permite
ser vista de perto. (Revista de Literatura e Arte, 2001, s/p)

O primeiro verso “Arte de museu” introduz um conceito de arte que é tradicionalmente associada à imobilidade, preservação e valorização de objetos ou obras. No museu, a arte é colocada à disposição para apreciação pública, mas sempre em um ambiente controlado e distanciado, onde a interação é limitada. Ao mencionar “arte de museu”, o haikai sugere uma comparação entre a arte institucionalizada e a beleza encontrada na natureza, criando uma expectativa de algo precioso e digno de atenção. Já o segundo verso “A mariposa permite” descreve a mariposa como um ser natural e, muitas vezes, esquivo, toma o lugar de uma obra de arte. A mariposa, normalmente associada à efemeridade, à delicadeza e ao mistério, é descrita como permitindo ser observada. Há uma inversão da ideia de controle: no museu, a arte é apresentada para ser admirada, enquanto aqui é a mariposa, um ser vivo, que permite essa aproximação, sugerindo que a natureza escolhe sua própria forma de conceder momentos de beleza. O uso da palavra “permite” confere um caráter quase sagrado ao momento, como se a mariposa estivesse oferecendo um presente raro ao observador. O terceiro verso “Ser vista de perto” finaliza o haikai com a imagem de proximidade e intimidade. A mariposa, um ser pequeno e delicado, é vista de perto, permitindo ao observador notar seus detalhes que, de longe, poderiam passar despercebidos. Esse “ver de perto” sugere uma pausa para contemplação, um momento em

que a atenção é focada no minúsculo e no sutil. Ao contrário da arte de museu que, muitas vezes, é admirada à distância, a mariposa oferece uma experiência direta e íntima com o natural.

A primeira temática do haikai “c” é a *beleza efêmera da natureza*. A mariposa, que vive apenas por um curto período de tempo, é frequentemente associada à transitoriedade. Sua beleza está na sua delicadeza e em sua brevidade, o que a torna ainda mais preciosa. O haikai destaca esse momento fugaz em que o observador tem a oportunidade de ver de perto algo que, geralmente, é fugaz e inacessível. A segunda temática é *a arte natural versus a arte humana*, ou seja, o poema estabelece uma comparação implícita entre a arte criada pelo homem e a arte encontrada na natureza. Enquanto as obras de um museu são fixas e preservadas para apreciação, a mariposa é uma “obra de arte” viva, cuja presença e disposição para ser admirada dependem do acaso e da paciência. Essa dualidade sugere que a natureza também oferece suas próprias formas de arte, que são tão valiosas quanto as feitas pelo homem, mas que exigem uma atenção mais cuidadosa e passageira. A terceira temática invocada pelo haikai analisado é *a contemplação e proximidade*, pois o ato de observar algo “de perto” sugere um nível de atenção e envolvimento que vai além da simples observação. O haikai nos convida a pensar sobre o valor de estar presente no momento e perceber os detalhes que, muitas vezes, são ignorados. A mariposa “permite” essa intimidade, como se o observador tivesse a sorte de presenciar algo especial. Por último, a temática destaca *o efêmero e o eterno*. Há uma leve tensão entre a efemeridade da mariposa e a ideia de “arte de museu”, que visa preservar objetos indefinidamente. A mariposa, por sua vez, é uma obra de arte natural que só pode ser admirada em um breve instante. Essa dualidade reflete a relação entre o temporal e o atemporal, sugerindo que, às vezes, o que é efêmero pode ser tão valioso quanto o que é eterno.

Portanto, o haikai “c” oferece uma reflexão profunda sobre a arte, a natureza e o ato de contemplação. A mariposa, que é frequentemente associada à efemeridade, é elevada à posição de uma obra de arte, proporcionando ao observador um momento raro e precioso de proximidade com a natureza. Ao contrastar a arte preservada em museus com a beleza efêmera de uma mariposa, o poema destaca o valor dos momentos transitórios e a necessidade de estarmos atentos às pequenas maravilhas ao nosso redor. A simplicidade dos versos esconde uma profundidade que nos leva a reconsiderar a forma como percebemos a arte e a natureza em nossa vida cotidiana.

d) estrela cadente
o piscar do vagalume
menos breve. (Revista de Literatura e Arte, 2001, s/p)

O haikai “Estrela cadente / o piscar do vagalume / menos breve” utiliza uma comparação simples, mas com potente força imagética, para criar um contraste entre dois fenômenos naturais: a estrela cadente e o vagalume. Com isso, o poeta evoca reflexões sobre o tempo, a efemeridade e a beleza presente nos pequenos momentos.

Nessa perspectiva, o primeiro verso “Estrela cadente” evoca a imagem de uma estrela cadente, que simboliza a rapidez e a fugacidade de um fenômeno natural. A estrela cadente é algo que aparece de forma súbita no céu, brilha intensamente por um breve instante e logo desaparece. É um evento que, além de raro, desperta admiração e surpresa, por sua beleza e velocidade. Esse primeiro verso estabelece o tema da transitoriedade, preparando o terreno para o contraste com algo que, por comparação, dura mais. Completando o sentido, o segundo verso “O piscar do vagalume” Aqui, traz a imagem de outro fenômeno luminoso e breve, mas de uma natureza completamente diferente: o piscar de um vagalume. Enquanto a estrela cadente é uma luz distante, cósmica e grandiosa, o vagalume é uma luz terrestre, próxima e pequena. O piscar do vagalume também é efêmero, mas ocorre repetidamente, permitindo que sua luz seja vista diversas vezes. Ao trazer o vagalume como ponto de comparação, o poeta destaca um fenômeno cotidiano e simples, em oposição à raridade e ao espetáculo de uma estrela cadente. Assim, o último verso “Menos breve” é a chave do haikai analisado, pois estabelece o contraste entre a estrela cadente e o vagalume. Ao afirmar que o piscar do vagalume é “menos breve”, o poeta sugere que, apesar de também ser rápido, ele dura mais que a estrela cadente. Esse “menos breve” exala em si a ideia de que, por mais que ambos os fenômenos sejam transitórios, o vagalume oferece uma luz que persiste um pouco mais. É um jogo de relatividade: o vagalume, cuja luz já é fugaz, parece durar mais quando comparado ao lampejo momentâneo da estrela cadente.

Seguindo com a análise do haikai “d”, ele apresenta 4 eixos temáticos, a saber: *transitoriedade e efemeridade* é o primeiro, pois tanto a estrela cadente quanto o vagalume são exemplos de fenômenos passageiros, mas o poema explora a diferença sutil entre suas durações. O haikai convida o leitor a refletir sobre o tempo e como a percepção de duração pode variar dependendo do contexto. O que é breve em um cenário pode parecer mais

longo em outro. O segundo eixo é o *contraste entre o grandioso e o cotidiano*, pois a estrela cadente é um evento celestial, distante e grandioso, enquanto o vagalume é pequeno, terrestre e comum. O haikai valoriza o pequeno e o próximo, sugerindo que a beleza também pode ser encontrada nos fenômenos cotidianos, como o piscar de um vagalume, e que esse “brilho” pode ter uma importância que vai além da sua aparente simplicidade. O terceiro eixo é *beleza nos detalhes*, pois o poema nos lembra que a beleza está presente tanto nos grandes eventos (como uma estrela cadente) quanto nos pequenos detalhes da vida (como o piscar de um vagalume). A diferença entre a grandiosidade de uma estrela cadente e a sutileza de um vagalume é, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre como valorizamos diferentes formas de beleza e experiência. Por último, é à *relatividade do tempo*. A ideia de “menos breve” sugere que o tempo é relativo e que aquilo que parece fugaz em um contexto pode parecer duradouro em outro. A estrela cadente e o vagalume são ambos efêmeros, mas, em comparação, o vagalume “dura mais”. Isso nos leva a refletir sobre como percebemos o tempo e a importância que damos aos momentos que vivemos.

Portanto, o haikai “d” utiliza a comparação entre dois fenômenos luminosos e transitórios para criar uma reflexão sobre a efemeridade e a relatividade do tempo. A estrela cadente, grandiosa e distante, é contrastada com o pequeno e cotidiano vagalume, que oferece uma luz mais duradoura, mesmo que ainda passageira. Através dessa comparação, o poema nos convida a valorizar os pequenos momentos de beleza que, embora breves, podem deixar uma impressão duradoura. Com poucas palavras, o haikai consegue evocar a simplicidade e a profundidade que caracterizam essa forma poética, mostrando que o tempo e a beleza são percebidos de maneiras diferentes dependendo de como os observamos.

e) vento de inverno
a lagarta do caminho
toda enroladinha (Revista de Literatura e Arte, 2001, s/p)

O haikai “e” apresenta a cena de uma lagarta, imóvel no caminho, protegida de alguma forma do frio rigoroso do inverno. A simplicidade da cena esconde reflexões mais profundas sobre a vida e a natureza. Apresenta como temática da *adversidade*, pois o vento de inverno é um símbolo das dificuldades, da hostilidade que a natureza (ou a vida) pode apresentar. O inverno, tradicionalmente, está associado ao fim de um ciclo, à introspecção,

ao recolhimento. Esse vento gelado é implacável, mas faz parte do ciclo natural das estações. Nesse sentido, a outra temática é a *vulnerabilidade*, pois a lagarta representa uma criatura pequena e sensível, que se move devagar pela vida, no seu próprio ritmo. Ela está no caminho, o que indica um percurso, uma jornada - talvez o caminho seja a vida ou um processo de transformação em curso. Por fim, a terceira temática é a *proteção de si*. Aqui, a imagem da lagarta enrolada é de alguém que se protege, se fecha em si mesmo para enfrentar o frio. Isso sugere a necessidade de introspecção e de proteção frente às dificuldades. No entanto, a lagarta enrolada também pode sugerir o início de uma metamorfose, o momento antes de se transformar em borboleta, o que traz uma conotação de mudança e crescimento, mesmo nas condições mais adversas.

Nesse cenário, o haicai “e” pode ser lido como uma metáfora para a forma como as pessoas enfrentam os desafios da vida. Tal como a lagarta se enrola para se proteger do frio, nós também, diversas vezes, precisamos nos recolher, nos proteger emocionalmente, em tempos difíceis. O inverno pode simbolizar esses momentos de adversidade e isolamento, mas também, como no ciclo natural das estações, pode sugerir que há algo a ser preparado para o futuro - uma transformação que está por vir, quando o inverno acabar. É um poema que nos lembra da resiliência necessária para atravessar os tempos difíceis, mas também da promessa implícita de renovação e mudança.

Portanto, nos cinco poemas de Rosa Clement analisados, publicados na *Germina - Revista de Literatura e Arte* (2001), são abordadas diversas temáticas, entre elas: a impermanência e o ciclo da vida e da morte, a força e a indiferença da natureza, a elevação inesperada da ação, e o contraste entre o mundo natural e a experiência humana. Outros temas recorrentes incluem a beleza efêmera da natureza, a comparação entre a arte natural e a arte humana, e a contemplação que aproxima o ser humano do efêmero e do eterno. Os poemas também exploram a transitoriedade, a coexistência entre o grandioso e o cotidiano, a relatividade do tempo, e aspectos como a adversidade, vulnerabilidade e a proteção de si próprio em meio aos desafios. Assim, essa variedade de temas sugere uma reflexão profunda sobre a conexão entre o ser humano e a natureza, evidenciando a fragilidade da vida e a constante mudança de tudo ao nosso redor. A poesia de Clement parece envolver uma meditação sobre o papel da natureza como força imparcial e o lugar do ser humano nesse cenário, destacando tanto a nossa vulnerabilidade quanto a nossa capacidade de contemplar e encontrar beleza em meio ao passageiro e ao eterno.

A água balança a *Canoa Cheia* (2002)

Canoa Cheia é uma coletânea de haicais lançada em 2002. Nela, Rosa Clement transporta o leitor para um universo onde cores, texturas, humor e a profundidade emocional se misturam de forma harmoniosa, construindo uma relação viva com o mundo natural. A escolha do haikai como forma poética para esta obra não é casual: Clement utiliza a brevidade e simplicidade dessa estrutura tradicional japonesa para explorar temas profundos e, ao mesmo tempo, universais, como o tempo, a natureza e as emoções humanas. Cada haikai é um instantâneo poético, no qual Clement captura observações delicadas e íntimas do cotidiano, transformando-as em reflexões que tocam qualquer leitor.

No entanto, a simplicidade do haikai é apenas aparente. Clement, com sua sensibilidade apurada e linguagem despojada, elabora versos que se revelam como pequenas embarcações: canoas que, apesar de discretas e diretas, transportam consigo sentimentos arraigados e imagens marcantes. Assim, a obra é uma viagem pelo mundo da natureza e das emoções humanas, onde cada poema ressoa como uma pausa, uma oportunidade de contemplação e uma entrada para a reflexão interior.

Os haicais de *Canoa Cheia* trazem uma leveza única, fruto de uma linguagem precisa e minimalista que é, ao mesmo tempo, ornada em simbolismo e significados implícitos. Há neles um equilíbrio entre a simplicidade da forma e a complexidade das imagens e emoções evocados. Em poucas palavras, Clement consegue transmitir a beleza do momento, o peso de uma saudade ou a efemeridade de uma sensação, proporcionando ao leitor uma experiência poética que, embora breve, é profundamente duradoura e reflexiva.

Assim, Rosa Clement utiliza a estrutura compacta do haikai para explorar o potencial da poesia concisa, oferecendo ao leitor um espaço para encontrar paz e clareza. Em cada haikai, ela convida o leitor à pausa à respiração profunda – como quem olha para o horizonte ou observa o movimento tranquilo de uma canoa sobre a água. É uma obra que celebra a delicadeza do olhar poético sobre o cotidiano e confirma a força da poesia em seu estado mais essencial, conforme nos poemas a seguir:

f) Lua baixa
a sombra da canoa
balança no rio. (Clement, 2002, p. 13)

O haikai “f” evoca uma cena tranquila e profundamente poética, onde o cenário natural é retratado com simplicidade e precisão. No estilo típico do haikai, Rosa Clement utiliza a linguagem concisa para capturar um momento repleto de significados implícitos, transformando-o em uma experiência sensorial e reflexiva.

Assim, o verso “lua baixa” estabelece o cenário, sugerindo um momento de calma e silêncio, provavelmente no fim da noite ou madrugada. A escolha da palavra “baixa” para descrever a lua traz uma sensação de proximidade, de intimidade com a natureza. Essa proximidade da lua ao horizonte confere uma aura de melancolia ou de introspecção, como se o mundo estivesse em pausa silenciosa.

O verso 2, “sombra da canoa” é o segundo elemento dessa imagem, uma projeção sutil que dá corpo à presença humana, mas de uma forma indireta e discreta, apenas uma sombra refletida na superfície do rio. A canoa, que aparece de maneira tão leve e silenciosa, se torna um símbolo de algo passageiro e efêmero, como o próprio momento capturado pelo haikai. A imagem da sombra que “balança no rio” acompanha o movimento da água e enfatiza o caráter fugaz e impermanente da cena.

Nesse caminho, a leveza do balanço da sombra no rio também pode remeter a uma sensação de equilíbrio entre o mundo físico e o mundo das emoções. O movimento suave e rítmico da água ecoa a paz e a fluidez dos sentimentos humanos, que também estão em constante movimento e transformação.

Portanto, esse poema convida o leitor a refletir sobre a natureza transitória da vida e das experiências humanas, simbolizadas pela sombra e pelo movimento da água. A imagem da canoa que balança suavemente, à luz de uma lua baixa, sugere uma harmonia entre o humano e o natural, além de lembrar que, assim como a sombra no rio, nossos momentos e emoções são passageiras, belas e profundas enquanto duram.

g) sol no lombo

do boto cor-de-rosa

Rio Negro clareia. (Clement, 2002, p. 13)

O haikai “sol no lombo / do boto cor-de-rosa / Rio Negro clareia” transmite uma cena vívida e colorida da natureza amazônica, onde elementos visuais e sensoriais se entrelaçam para criar uma imagem de beleza e harmonia. Como é característico do haikai, o

poema captura um instante único de interação entre a luz, o animal e o ambiente natural, proporcionando ao leitor uma sensação de imediata presença e contemplação.

A imagem inicial, “sol no lombo”, evoca a luz do sol refletindo nas costas de um boto cor-de-rosa, um animal emblemático dos rios amazônicos. Este momento é descrito de forma sensível, e o detalhe do “lombo” do boto nos aproxima da cena, permitindo visualizar o reflexo suave e brilhante do sol na pele do animal. Esse jogo de luz sugere também a ideia de calor e energia, trazendo a imagem do sol como um agente transformador da paisagem.

Assim, a presença do boto cor-de-rosa, uma figura singular na fauna do Rio Negro, reforça o caráter exótico e misterioso da Amazônia, um ecossistema onde animais, rios e vegetação coexistem em uma conexão simbiótica. O boto, com sua cor distintiva, se torna quase um emblema da vida exuberante e, ao mesmo tempo, delicada do rio.

Por fim, o verso “Rio Negro clareia” completa o haikai com uma transformação visual da paisagem. O verbo “clareiar” sugere que a presença do sol, refletida no boto, ilumina o rio escuro, como se trouxesse um contraste momentâneo à profundidade do Rio Negro. A escolha de um rio escuro, que “clareia” com a luz do sol, transmite também a ideia de que há beleza e revelação mesmo naquilo que, à primeira vista, pode parecer opaco ou sombrio.

Esse haikai, portanto, convida o leitor a uma reflexão sobre os encontros inesperados entre luz e sombra, claro e escuro, vida e natureza. Assim como o boto cor-de-rosa aparece e desaparece nas águas, iluminado pelo sol, a vida também é feita de momentos fugazes de clareza e beleza que nos revelam algo novo, ainda que de forma breve.

h) Régias e jacarés

são belas e feras

contos do lago. (Clement, 2002, p. 13)

Já o haikai “h” captura o ambiente místico e selvagem de um lago amazônico, onde a natureza revela tanto sua beleza quanto seu lado selvagem. A cena descrita é uma mistura de fascínio e respeito, refletindo a dualidade da vida no meio natural, em que o encantador e o perigoso coexistem em equilíbrio.

O verso inicial, “régias e jacarés”, menciona duas presenças icônicas e contrastantes da região amazônica. As “régias” (referindo-se provavelmente às vitórias-régias, plantas aquáticas majestosas e de grandes folhas flutuantes) representam a beleza tranquila e serena da natureza. As vitórias-régias são, muitas vezes, associadas a uma imagem de calma e imponência, com sua forma circular que cobre partes da superfície do lago como grandes espelhos verdes.

Por outro lado, os “jacarés” trazem o elemento da ferocidade e do perigo, sendo predadores que se movem sorrateiramente pelas águas. A justaposição das régias e dos jacarés evoca essa dualidade entre a delicadeza e o instinto predatório, ressaltando como, na natureza, o belo e o perigoso se entrelaçam inseparavelmente.

O segundo verso “são belas e feras” reforça esse contraste ao sugerir que ambos, régias e jacarés, têm em si uma combinação de atração e risco. A beleza das vitórias-régias é tanto um atrativo quanto uma camada que esconde os perigos das águas, onde os jacarés espreitam. Essa combinação de “belo e fera” faz do lago um local de mistério e respeito, onde cada elemento desempenha seu papel no ecossistema.

O último verso, portanto, “contos do lago”, sugere que esse ambiente é fonte de histórias e mitos, uma paisagem onde a natureza ganha uma aura de enigma. Cada encontro no lago poderia se transformar em um “conto”, uma história que revela algo profundo sobre a coexistência entre vida e morte, beleza e ferocidade. Há também uma possível referência aos mitos e lendas populares que cercam a Amazônia, em que as criaturas e plantas são imbuídas de significados e mistérios.

Assim, o haicai “h” convida o leitor a refletir sobre a riqueza simbólica da natureza, onde os contrastes são parte da harmonia do ambiente. O poema destaca a dualidade essencial do mundo natural, lembrando-nos que o belo também pode ser perigoso, e que a contemplação da natureza é, muitas vezes, uma experiência que envolve tanto encanto quanto reverência.

i) O nascer do sol
contra nuvens esgarçadas
as garças. (Clement, 2002, p. 14)

Na sequência de análise, o haicai “i” delineia uma cena de quietude e beleza no momento em que o dia começa. Em três versos breves, o poema captura um instante único

em que luz, nuvens e aves interagem harmoniosamente, refletindo a delicadeza e a efemeridade da natureza ao amanhecer.

O verso inicial, “o nascer do sol”, evoca o começo do dia e sugere uma atmosfera de renovação e expectativa. O nascer do sol simboliza o renascimento diário, um momento em que a luz retorna após a escuridão da noite, iluminando a paisagem e revelando detalhes que antes estavam ocultos. Esse início também traz uma sensação de esperança, como se o poema estivesse nos convidando a observar o mundo em seu estado mais puro e tranquilo.

No segundo verso, “contra nuvens esgarçadas”, o poema introduz uma imagem visual forte: nuvens desgarradas, que parecem finas e fragmentadas, talvez resquícios da noite que está cedendo espaço ao dia. Essas “nuvens esgarçadas” reforçam a ideia de transição e fragilidade, lembrando que o céu, em sua imensidão, está em constante transformação. O contraste entre a luz nascente e as nuvens desfeitas cria um cenário dinâmico, em que a claridade vai aos poucos preenchendo o espaço vazio entre as nuvens.

Por fim, o terceiro verso “as garças” acrescenta o elemento vivo à paisagem. As garças, aves frequentemente associadas à paz e à graciosidade, surgem como testemunhas silenciosas deste espetáculo natural. Talvez estejam voando contra o fundo das nuvens, ou pousadas em algum lugar próximo, observando o amanhecer. A presença dessas aves brancas é um complemento visual delicado ao cenário, e sua imagem reforça a serenidade da cena.

Por conseguinte, o haikai “i” é uma celebração dos momentos sutis da natureza, em que cada elemento (o sol, as nuvens e as garças) compõe uma paisagem efêmera e equilibrada. Rosa Clement nos convida a apreciar essa composição fugaz, onde cada detalhe tem seu papel e cria uma cena de paz e harmonia que só pode ser captada por um instante. O poema nos lembra do valor de contemplar o mundo natural em seus momentos mais simples e serenos, reconhecendo a beleza naquilo que é transitório e delicado.

j) Chuva gelada –
o macaquinho também quer
uma capa de palha. (Clement, 2002, p. 14)

No último poema analisado da obra *Canoa cheia*, o haikai “j” nos transporta para uma cena encantadora e quase humorística no meio da natureza, onde um pequeno macaco, exposto à chuva fria, expressa uma necessidade quase humana de proteção e conforto. Este

poema utiliza a simplicidade do haikai para abordar temas como o instinto de sobrevivência, a vulnerabilidade e a afinidade entre o mundo animal e o humano.

O verso inicial, “Chuva gelada”, estabelece a sensação de desconforto e um ambiente menos acolhedor, onde o clima impõe uma barreira entre o animal e o seu habitat. A chuva fria é um fenômeno que gera desconforto não só para os seres humanos, mas também para os animais, e aqui a poetisa captura essa experiência compartilhada, trazendo uma conexão entre o leitor e o macaquinho. A menção ao frio provoca uma reação empática, pois todos entendem a necessidade de abrigo e calor.

O segundo verso, “o macaquinho também quer”, expressa um desejo instintivo de proteção. A palavra “também” é significativa, pois sugere que o macaquinho, assim como nós, sente a necessidade de se proteger contra os elementos. Esse detalhe cria uma ponte entre o humano e o animal, revelando um desejo universal por segurança e conforto. Embora ele seja um ser da floresta, adaptado ao ambiente natural, o macaquinho é retratado aqui como alguém que, como nós, procura maneiras de se resguardar contra as adversidades do tempo.

Assim, o último verso, “uma capa de palha”, confere um toque de ternura e humor à cena, ao imaginar o macaquinho desejando uma capa, algo tão caracteristicamente humano. A capa de palha, um material simples e rudimentar, remete aos recursos que a própria natureza oferece. Esse detalhe sugere que o macaquinho não busca algo sofisticado, mas apenas uma solução natural e acessível, o que evidencia sua ligação com o meio ambiente e sua adaptabilidade.

Por fim, o haikai “j” reflete sobre a empatia e a semelhança entre os seres vivos, ilustrando a universalidade do desejo por abrigo e proteção. Além de despertar ternura e humor, o poema nos lembra que, apesar das diferenças, todos os seres vivos partilham necessidades básicas e buscam formas de conforto. Clement, com esse haikai, celebra essa simplicidade e a afinidade entre o ser humano e a natureza, mostrando como os animais também têm sua maneira de lidar com as intempéries e de encontrar soluções criativas para o bem-estar.

Portanto, os haicais analisados neste tópico, provenientes de *Canoa Cheia*, capturam cenas naturais breves e profundamente simbólicas, onde a simplicidade do estilo transmite significados implícitos e reflexões universais. Cada poema descreve momentos fugazes da natureza, usando a concisão do haikai para explorar temas como a harmonia entre o humano e o ambiente, a dualidade do belo e do perigoso, e a presença de sentimentos

comuns a todos os seres vivos. Com uma linguagem simples e imagética, os haicais convidam o leitor a apreciar a natureza em suas facetas variadas - tranquilidade, perigo, beleza e humor - sempre com uma profunda reverência pela efemeridade da vida e a interação entre seres humanos e o ambiente natural.

A efemeridade do tempo: *Reflexões do caminho - haicais* (2019)

Na obra *Reflexões do caminho: haicais* (2019), Rosa Clement mergulha na essência do haikai como forma poética e prática de vida. Para Clement, o haikai não é apenas um gênero literário; é um deslumbramento que, ao mesmo tempo, encanta e educa, irradiando aprendizados sobre o mundo, o tempo e a transitoriedade da existência. Ao captar momentos efêmeros e transformá-los em poesia pura, a autora dialoga com a tradição do haikai, enraizada em Matsuo Bashô, mas também incorpora uma perspectiva própria, marcada pela riqueza natural e cultural da Amazônia.

Nesse caminho, Rosa Clement adota a observação como o cerne do processo criativo. Inspirada pela força da natureza, cada poema é um ato de contemplação e síntese. O haikai, descrito como uma imagem de “arrombamento”, conforme o conceito de Roland Barthes na obra *O império dos signos* (2007), rompe o ordinário e revela o extraordinário contido no cotidiano. Essa imagem, condensada em três versos, é trabalhada com rigor formal e com um olhar atento às minúcias da vida. O resultado são poemas que alcançam um equilíbrio raro entre simplicidade e profundidade, convidando o leitor a uma experiência estética singular.

Em *Reflexões do caminho: haicais*, o aprendizado não se limita à construção do poema, mas também à recepção. Os haicais de Clement despertam nos leitores um estado de atenção meditativa, uma forma de “estar presente” que transcende o próprio texto. Por meio da observação e do deslumbramento, a autora conduz o leitor a perceber a interconexão entre o humano e o natural, refletindo sobre os ciclos da vida e as nuances do ambiente amazônico. A força criativa da poesia reside na capacidade de transformar cenas corriqueiras em revelações poéticas, um processo que ecoa tanto a tradição japonesa quanto a singularidade amazônica.

Nesse sentido, os haicais de Rosa Clement, além de constituírem uma prática literária de contemplação, são também veículos de diálogo cultural. Ao unir elementos da cultura japonesa ao contexto amazônico, ela cria uma poética híbrida que transcende barreiras geográficas e culturais. *Reflexões do caminho: haicais* se apresenta, assim, como uma obra que não apenas celebra a beleza da vida, mas também promove a troca intercultural

por meio da arte, consolidando a posição de Rosa Clement como uma das vozes mais relevantes do haikai contemporâneo. Assim, segue à análise de 5 poemas da obra mencionada:

1) cerejeira
até a mulher cega
colhe flores. (Clement, 2019, p. 85).

O poema “1” é uma síntese poética em camadas de significado que dialogam com temas universais, como sensibilidade, percepção e conexão com a natureza. A escolha da cerejeira como elemento central evoca não apenas a tradição japonesa associada à *sakura*, símbolo da efemeridade da vida, mas também uma conexão emocional e espiritual com a natureza. A cerejeira, com suas flores delicadas e efêmeras, sugere a fragilidade e a beleza passageira da existência, temas recorrentes no haikai e fundamentais na tradição poética que Rosa Clement adota e adapta ao seu contexto.

O segundo verso, “até a mulher cega”, introduz um elemento humano e, simultaneamente, metafórico. A cegueira, aqui, não é apenas literal, mas também simbólica. Ela aponta para uma percepção que transcende o visual, sugerindo que o sentir vai além da visão. A mulher cega representa um estado de presença plena, em que a conexão com o mundo não depende da visão física, mas de outros sentidos, como o tato, o olfato e, sobretudo, a intuição.

No último verso, “colhe flores”, a ação concreta de colher reforça a ideia de que a beleza pode ser acessada mesmo sem os olhos, por meio da experiência sensorial e emocional. O ato de colher não é apenas físico; é também simbólico, representando a capacidade humana de apreender a essência do que é belo e significativo, mesmo em condições adversas. Nesse sentido, Clement usa a brevidade para criar um impacto visual e emocional instantâneo, deixando espaço para o leitor completar o significado do poema com sua própria experiência e imaginação.

Portanto, ao relacionar a cerejeira com a mulher cega que colhe flores, Rosa Clement nos lembra que a percepção do mundo e da beleza não está limitada à visão, mas é ampliada pela abertura do espírito e pela sensibilidade. É um poema que, ao mesmo tempo, homenageia a tradição do haikai e a transcende, adicionando um toque único que dialoga com o universal.

m) floresta densa
as flores do ipê caem
sobre outras árvores. (Clement, 2019, p. 87)

O poema “m”, de Rosa Clement, apresenta uma imagem vívida e evocativa que captura a essência da interconexão e do ciclo natural da vida em uma floresta. Por meio de uma descrição breve e precisa, o poema sugere um dinamismo entre os elementos da natureza, enquanto dialoga com o conceito de impermanência, um tema central na tradição do haikai.

O primeiro verso “floresta densa” estabelece um cenário conciso e forte. A densidade da floresta sugere um ambiente vibrante, rico em vida, onde tudo está interligado. Ao mesmo tempo, a densidade evoca a ideia de complexidade e mistério, características que descrevem tanto a natureza em si quanto os laços entre seus elementos.

Já no segundo verso, “as flores do ipê caem”, a poetisa direciona o foco para um detalhe específico dentro da vastidão da floresta. As flores do ipê, conhecidas por sua beleza efêmera, são um símbolo da transitoriedade da vida. O movimento de queda das flores sugere não apenas o fim de um ciclo, mas também a continuidade, pois o que é descartado pela árvore-mãe não se perde; ao contrário, torna-se parte de algo maior.

No verso “sobre outras árvores”, o terceiro, adiciona uma camada de interação e profundidade à imagem. As flores que caem não desaparecem; elas se depositam em outras árvores, criando uma metáfora visual para a interconexão e o apoio mútuo que existe na natureza. Essa interação lembra que, em um ecossistema, nada existe isoladamente; cada elemento está intrinsecamente ligado ao outro, formando um sistema de interdependência.

O haikai, portanto, em sua forma tradicional, busca capturar um instante específico da natureza e transformá-lo em uma meditação poética. No poema “m”, Rosa Clement alcança esse objetivo ao conjugar movimento, espaço e significado. A queda das flores é simultaneamente uma perda e um presente, um processo que sublinha a renovação constante da vida na floresta.

Por fim, o poema também pode ser lido como uma metáfora para a vida humana e social. Assim como as flores do ipê nutrem outras árvores ao caírem, nossas ações e legados, mesmo quando terminam para nós, continuam a influenciar e enriquecer o mundo ao nosso redor. A sensibilidade de Rosa Clement em capturar essa dinâmica natural e

espiritual reforça sua habilidade de transformar o cotidiano em poesia universal, conectando a essência amazônica à tradição do haicai.

n) lagoa do pântano
os dois sapos brigando
agitam o céu. (Clement, 2019, p. 90)

O poema “n” é uma composição que oferece interação entre os elementos da natureza e o impacto visual e emocional que pequenas ações podem gerar em um contexto mais amplo. Com simplicidade e precisão, Rosa Clement transforma um episódio cotidiano em uma reflexão poética que transcende o imediatismo da cena.

Em “lagoa do pântano”, primeiro verso, o cenário é estabelecido de maneira evocativa. A lagoa, situada em um pântano, sugere um ambiente úmido, quieto e isolado, onde a vida segue em um ritmo aparentemente calmo e cíclico. Esse espaço inicial evoca tranquilidade, mas também prepara o leitor para o contraste dinâmico que segue nas linhas subsequentes.

Já o segundo verso, “os dois sapos brigando”, rompe a serenidade inicial e insere movimento e conflito na cena. O duelo dos sapos, aparentemente trivial, é um ato que carrega energia e vitalidade. Além disso, representa a luta por sobrevivência, espaço ou poder, temas que refletem dinâmicas universais encontradas tanto na natureza quanto na vida humana.

Nessa perspectiva, o verso terceiro, “agitam o céu”, amplia o impacto da cena, evidenciando como ações pequenas podem ter repercussões muito maiores do que se imagina. O céu, simbolizando algo vasto e aparentemente intocável, é “agitado” pela luta dos sapos, uma imagem que transcende o literal e provoca múltiplas interpretações.

O poema “n”, portanto, pode ser lido como uma metáfora para a interconexão entre o micro e o macro. Mesmo os movimentos mais insignificantes em escala local - como uma briga de sapos em uma lagoa - têm o poder de gerar efeitos amplos e perceptíveis. No nível simbólico, pode-se inferir que os conflitos individuais podem perturbar a harmonia de um ambiente maior, como as relações humanas que repercutem em comunidades e sistemas sociais.

Ainda, no cenário simbólico, o poema não deixa de ser uma celebração do dinamismo da natureza. A luta dos sapos é um lembrete de que a vida na lagoa, embora

pareça tranquila, está repleta de energia, ação e interação. Esse movimento constante é parte essencial do equilíbrio natural.

Por conseguinte, Rosa Clement, com sua habilidade de capturar instantes específicos e transformá-los em poesia universal, oferece ao leitor não apenas uma cena, mas uma reflexão sobre os impactos de pequenas ações no contexto mais amplo do mundo. O haikai, assim, convida-nos a contemplar a profundidade contida nos gestos simples da vida.

o) Rio escuro

a rede de pesca apanha

a lua de verão. (Clement, 2019, p. 91)

O haikai “o” captura, com sutileza e precisão, um momento de fusão entre o mundo natural e o imaginário poético. Através de uma descrição simples, a poetisa cria uma cena pautada em simbolismo e beleza, carregada de camadas que convidam à contemplação e interpretação.

O primeiro verso, “Rio escuro”, apresenta um cenário noturno ou crepuscular, que evoca mistério e introspecção. A escuridão do rio sugere profundidade e invisibilidade, tanto literal quanto metafórica, criando uma atmosfera que pede atenção ao que se encontra além da superfície. Este início estabelece um contraste visual e emocional que prepara o leitor para o desdobramento do poema.

No segundo verso, “a rede de pesca apanha”, a poetisa introduz um elemento humano, mas sem romper a harmonia com a natureza. A rede de pesca, um objeto funcional e cotidiano, torna-se o intermediário entre o homem e o rio. Contudo, o que ela captura transcende o propósito prático da pesca, trazendo à tona uma metáfora poderosa.

Por conseguinte, o último verso, “a lua de verão”, transforma a cena em pura poesia. A lua, refletida na superfície do rio, é *capturada* pela rede, em um gesto que mistura realidade e imaginação. Este momento encapsula a ideia de que, ao tentar extrair algo tangível da natureza, o ser humano frequentemente se depara com o intangível - a beleza, o mistério, ou mesmo a própria essência do que não pode ser possuído.

O haikai “o” dialoga profundamente com a tradição poética do haikai tradicional, especialmente com a poesia de Matsuo Bashô, onde a observação sensível da natureza frequentemente revela *insights* sobre a existência humana. Rosa Clement recria esse efeito

com um toque amazônico, unindo elementos regionais, como o rio e a pesca, a um simbolismo universal que conecta o homem à grandiosidade da natureza e do cosmos.

Nesse sentido, o verso “lua de verão” acrescenta um toque de efemeridade e calor, evocando o caráter transitório e precioso do momento. Assim como a lua não pode ser realmente apanhada, o poema sugere que as maiores belezas da vida são aquelas que podemos apenas observar e admirar, mas jamais possuir por completo.

Por fim, haikai “o” é um exemplo da habilidade de Rosa Clement em transformar cenas cotidianas em reflexões poéticas profundas, onde o simples ato de lançar uma rede se torna uma metáfora para a tentativa humana de capturar e compreender a vastidão do mundo e da própria vida.

p) Margem do rio
as nuvens dançam
aos meus pés. (Clement, 2019, p. 93)

O último haikai de *Reflexões do caminho: haicais*, analisado nesse trabalho final de curso, o poema “p” é uma composição que, com sua economia de palavras e delicadeza, constrói uma cena onde a percepção do eu se entrelaça com a natureza em uma relação de proximidade e encantamento. Através de uma imagem simples, mas profundamente evocativa, o poema transcende a observação literal para adentrar no campo da experiência subjetiva e poética.

O primeiro verso, “margem do rio”, estabelece o espaço físico e psicológico da cena. A margem é um ponto de interseção entre a terra e a água, um lugar que sugere tanto estabilidade quanto transição. Ao escolher este cenário, Clement nos posiciona em um local de contemplação, onde o observador se torna testemunha das dinâmicas naturais ao seu redor. Enquanto no segundo verso, “as nuvens dançam”, a poetisa transforma o céu em movimento. As nuvens, geralmente associadas a algo etéreo e inalcançável, aqui adquirem vida e graça. A metáfora da dança transmite leveza e fluidez, reforçando o caráter efêmero e sempre mutável da natureza. A imagem é poderosa porque sugere que o mundo ao nosso redor está em constante movimento e celebração, mesmo que às vezes passe despercebido.

No último verso, “aos meus pés”, traz um elemento de surpresa e deslocamento. As nuvens, que habitam o alto, são refletidas na água do rio, dando a ilusão de estarem próximas ao observador. Esse jogo de reflexos cria uma fusão entre o céu e a terra,

conectando o macro (as nuvens no céu) ao micro (a margem do rio e o espaço do indivíduo). A expressão “aos meus pés” também sugere humildade e intimidade, como se o vasto universo estivesse ao alcance do ser humano, convidando-o a participar de sua dança.

O poema “p”, assim, é uma celebração da interconexão entre o ser humano e a natureza, onde os limites entre o observador e o observado se desfazem. Ele também reflete a ideia de que a beleza e a grandiosidade podem ser encontradas nas pequenas coisas, como o reflexo das nuvens em uma margem tranquila.

Dessa maneira, ao explorar a simplicidade e a profundidade em “margem do rio”, Rosa Clement exemplifica sua maestria em capturar a essência do haikai: a capacidade de transformar um momento passageiro em uma revelação universal. É um poema que convida o leitor a olhar além do óbvio, a perceber o extraordinário que se manifesta no cotidiano, e a reconhecer sua conexão com o mundo ao seu redor.

Portanto, a análise de *Reflexões do caminho: haicais* (2019) evidencia a maestria de Rosa Clement em transformar o cotidiano em poesia profunda e universal. Seus haicais, marcados por uma fusão única entre a tradição japonesa e a singularidade amazônica, delineiam como a observação atenta e a contemplação podem gerar significados que transcendem as barreiras culturais e geográficas. A autora captura instantes fugazes, traduzindo-os em versos que não apenas narram, mas também evocam reflexões sobre a vida, a transitoriedade e a interconexão entre o ser humano e a natureza.

Nos 5 (cinco) poemas da obra *Reflexões do caminho: haicais* analisados, percebe-se o uso recorrente de elementos da natureza amazônica, como rios, flores e animais, em diálogo com símbolos universais de efemeridade e beleza. Rosa Clement emprega a brevidade e o rigor formal do haikai para criar imagens poéticas que tocam profundamente o leitor. O dinamismo da floresta, a quietude de uma margem de rio ou a queda de uma flor tornam-se metáforas para temas maiores, como a renovação da vida, os ciclos naturais e a busca pela harmonia entre o homem e seu ambiente. A habilidade da autora em condensar emoção e pensamento em três versos é notável, mostrando uma compreensão profunda da essência do haikai.

Por fim, a obra reafirma a relevância do haikai como uma prática literária que combina simplicidade e profundidade. Rosa Clement não apenas preserva a tradição desse gênero, mas a reinventa ao incorporar sua perspectiva amazônica e sua sensibilidade poética única. *Reflexões do caminho: haicais* convida o leitor a uma jornada de descoberta, na qual o ordinário se torna extraordinário e a poesia se transforma em uma celebração da

vida e da conexão universal. Essa obra consolida a autora como uma voz essencial no haicai contemporâneo, ampliando as possibilidades deste gênero poético no Brasil e no mundo.

Nesse caminho de pensar o haicai de Rosa Clement, é essencial mencionar outras produções literárias da autora, mesmo que não sejam o foco principal deste estudo. Essas obras, embora não pertencentes ao gênero haicaísta, ajudam a compreender o percurso criativo e a versatilidade da poetisa. Elas revelam diferentes facetas de sua escritura e sua conexão com o universo amazônico, marca indelével em sua produção literária.

A primeira obra, *O sabor do Amazonas* (2001), apresenta uma abordagem que celebra a riqueza cultural e natural da região amazônica. Nela, Rosa Clement destaca as tradições, os sabores e os costumes locais, construindo uma narrativa por meio de receitas que valorizam a identidade regional. Essa obra é um exemplo claro de como a autora utiliza a literatura para promover a valorização da terra natal.

Já em *Terra de Cunhantã e Curumim é assim* (2002), a poetisa direciona seu olhar para o público infantojuvenil. Neste trabalho, Clement explora o imaginário das crianças da Amazônia, retratando o cotidiano, as brincadeiras e as histórias do universo infantil amazônico. A obra combina leveza e ensinamentos, mostrando a habilidade da autora em adaptar sua linguagem a diferentes públicos e contextos.

Outro destaque é *Abelha* (2010), um pequeno texto que mescla poesia e ilustração para transmitir mensagens sobre a importância da natureza e a preservação ambiental. A figura da abelha, central no poema, é usada como metáfora para o equilíbrio ecológico e o trabalho coletivo, valores que dialogam diretamente com as preocupações contemporâneas sobre a sustentabilidade.

Portanto, ao considerar a trajetória de Rosa Clement, é evidente que sua produção vai além do haicai, abrangendo obras que enriquecem a literatura brasileira com sua sensibilidade e olhar único sobre a Amazônia. Essas publicações reforçam o compromisso da autora com a cultura e a natureza de sua região, ao mesmo tempo que ampliam o alcance de sua mensagem literária para diferentes públicos e formatos.

A palavra em *O sabor do Amazonas* (2001)

O poema *O Sabor do Amazonas*, homônimo da obra *O Sabor do Amazonas*, de Rosa Clement, celebra a riqueza cultural e gastronômica da região amazônica, destacando a interação entre os alimentos típicos, as tradições e a identidade manauara. Através de uma

linguagem acessível e de imagens poéticas ricas, a autora transforma a culinária em uma metáfora para a herança cultural, mostrando como os sabores locais são uma manifestação de pertencimento e memória coletiva.

Na primeira estrofe, Rosa Clement apresenta um desfile de pratos típicos, como o *pirarucu-de-casaca*, o *tambaqui* e as *sardinhas cobertas com folhas de bananeira*. Esses elementos culinários são personificados, conferindo-lhes vida e *status*, como se estivessem presentes em uma grande festa. Essa personificação enfatiza o respeito e a valorização que a autora atribui aos alimentos regionais, reconhecendo-os como símbolos de sua terra.

Já na segunda estrofe, amplia a visão da culinária poética ao incorporar a narrativa de costumes e modos de preparo. O poema revela a conexão entre a culinária e as práticas tradicionais, como o preparo lento do *mocotó* e o cuidado da *tartaruga*. Ao remeter à ancestralidade, evocando “os tempos da avó”, Clement reforça a ideia de que a cozinha é também um espaço de memória e continuidade cultural.

À pimenta e a farinha, na terceira estrofe, tornam-se protagonistas, aquecendo a celebração e representando a intensidade dos sabores amazônicos. A menção ao “manauara que aguenta” não é apenas um comentário sobre o gosto pela pimenta, mas uma referência à força e resiliência do povo local, habituado aos desafios da região e à riqueza sensorial de sua terra.

Por conseguinte, o poema conclui com uma metáfora maior: a “maré de terra verde”. Aqui, Clement articula a relação entre a natureza, a cultura indígena e a culinária, destacando como esses elementos se entrelaçam para criar a identidade amazônica. A festa descrita no poema não é apenas uma reunião gastronômica, mas um espaço onde histórias, saberes e tradições são compartilhados e perpetuados.

Nesse caminho, em síntese, *O Sabor do Amazonas* é um tributo à Amazônia e à sua diversidade, onde os alimentos representam mais do que sustento; eles são símbolos de pertencimento, resistência e celebração. Rosa Clement transforma a gastronomia regional em poesia, eternizando a riqueza cultural e natural de sua terra. Veja o poema:

O Sabor do Amazonas

Na festa da mata, nosso
pirarucu-de-casaca
vem com distinta maneira.
O tambaqui vem da brasa
muito bem acompanhado.
Sardinhas chegam cobertas
com folhas de bananeira.

À carne assada, se fica,
veste-se de velha,
e no fogo, o mocotó
dá tudo pelo feijão,
mas a calma tartaruga
vai devagar, com cuidado
como nos tempos da avó.

No faro chega a farinha
que não embola e embala
junto com dona pimenta
o peixe na caldeirada.

A festa esquenta bem mais,
com o calor dessas duas
mas o manauara aguenta.

Já cedo o pé-de-moleque
salta do forno quente,
e enquanto a conversa rola,
o bolo de macaxeira
chega, cheira e dá a vez
ao bolo-podre fresquinho,
que se diz dono da bola.

Mas maré de terra verde
é feita mesmo é pra peixe,
mostrar do índio a herança,
e do pescador, os contos,
temperar bem uma festa
e o seu sabor como lembrança.
(Clement, 2001, p. 13)

Terra de Cunhantã e Curumim é assim (2002)

A obra *Terra de Cunhantã e Curumim é assim* (2002), de Rosa Clement, pode ser considerada um marco na literatura infantojuvenil brasileira, oferecendo uma imersão no universo da infância vivida na Amazônia. Combinando elementos da cultura regional com uma linguagem lúdica e acessível, a autora cria um retrato vibrante da vida das crianças amazônicas. Os termos “cunhantã” e “curumim”, que significam menina e menino em línguas indígenas, já antecipam o tom da obra, profundamente enraizada na herança cultural dos povos originários. Através de narrativas e poemas, Clement destaca o encanto do cotidiano amazônico, promovendo a valorização das tradições e o fascínio pela natureza.

A abordagem poética privilegia a perspectiva infantil sobre o mundo. As brincadeiras, os costumes e as paisagens amazônicas são retratados com delicadeza e vivacidade, envolvendo os jovens leitores em uma viagem criativa pela cultura local. A linguagem rica em sonoridade utilizada pela autora instiga a imaginação e estabelece um diálogo direto com os leitores. Essa escolha estilística reflete o cuidado de Clement em engajar seu público e criar uma identificação com as vivências descritas.

A natureza ocupa um papel central na obra, não apenas como cenário, mas como personagem ativa nas histórias. Rios, florestas e animais são apresentados de forma dinâmica, reforçando a interconexão entre o ser humano e o meio ambiente. Esse enfoque ecológico é especialmente relevante para os leitores, estimulando uma consciência ambiental desde cedo. Clement celebra a riqueza natural da Amazônia enquanto sugere, com sutileza, uma reflexão sobre os desafios ambientais enfrentados pela região. Assim, a obra torna-se não apenas uma homenagem à natureza, mas também um convite à sua preservação.

Nessa perspectiva, além do aspecto ecológico, *Terra de Cunhantã e Curumim é assim* é uma celebração da cultura amazônica, especialmente de suas raízes indígenas e ribeirinhas. A autora insere expressões e referências culturais que enriquecem a narrativa e reforçam a identidade regional. O cotidiano das crianças, repleto de alegrias e descobertas, é narrado com um tom que conecta passado e presente, tradição e contemporaneidade. Dessa forma, Clement constrói uma ponte entre diferentes gerações, mostrando como a herança cultural molda valores e vivências.

Portanto, a obra é um convite à descoberta e à empatia. Para leitores de fora da região amazônica, oferece um vislumbre único de uma infância rica em histórias e tradições. Para os que compartilham esse contexto, funciona como um espelho, reafirmando a

importância de suas raízes culturais. Com sua sensibilidade e criatividade, Rosa Clement transforma o cotidiano amazônico em poesia, consolidando *Terra de Cunbantã e Curumim é assim* como uma obra essencial na literatura infantojuvenil brasileira e um tributo à Amazônia e seus povos.

A abelha (2010)

Cabe reforçar que *A Abelha*, de Rosa Clement, apresenta uma narrativa delicada e lúdica que revela a interação entre um ser humano e uma abelha de forma encantadora e metafórica. A autora utiliza uma linguagem simples e ritmada, ideal para o público infantil, mas com camadas de significado que vão além da superfície. Através de imagens leves e dinâmicas, a poesia cria um diálogo simbólico sobre curiosidade, convivência e harmonia com a natureza.

Na primeira estrofe, a abelha é apresentada como uma figura inquieta e exploradora, que voa em busca de algo para saciar sua curiosidade. Seu pouso na xícara de leite e café representa o contraste entre o mundo humano e o mundo natural. A escolha desses elementos cotidianos reforça a ideia de que a abelha se aproxima do narrador de forma espontânea, criando um momento de aproximação entre dois universos.

A segunda estrofe adiciona um toque de ternura e romantismo, com a abelha “desenhando um coração”. Essa imagem, carregada de simbolismo, sugere um gesto afetuoso, quase como se o inseto estivesse expressando sentimentos. O desejo da abelha de provar a geleia no pão reflete sua busca por doçura, enquanto a presença dela traz um elemento de surpresa e encantamento à rotina do narrador.

A poesia se aprofunda, na terceira estrofe, na troca entre o narrador e a abelha. Enquanto ela quer voar livremente no céu, o narrador expressa um desejo por seu mel, que simboliza algo precioso e intangível. Essa interação reflete uma dualidade interessante: a abelha busca saciar sua curiosidade no mundo humano, enquanto o narrador deseja capturar um pouco da essência dela, reforçando a ideia de que há uma interdependência entre os seres.

O poema não haicaísta, portanto, se encerra com um tom humorístico e afetuoso. Ao pousar no nariz do narrador, a abelha “acha que ele é um doce”, um gesto que simboliza uma troca mútua de percepções e afetos. Essa cena final sugere uma harmonia entre o narrador e a natureza, destacando como pequenos encontros podem ser repletos de beleza e significado.

Em suma, *A Abelha*, de Rosa Clement, transforma um momento cotidiano em poesia, celebrando a convivência entre seres humanos e a natureza. Através de uma linguagem leve e imagética, a autora evoca temas como curiosidade, empatia e alegria nos pequenos detalhes da vida, tornando a poesia uma lição sensível sobre a conexão entre o mundo humano e o natural. Segue o poema:

A Abelha

A abelha voou, voou.
Queria molhar o pé
e pousou na minha xícara
cheia de leite e café.

A abelha voou, voou.
desenhando um coração.
Queria provar um pouco
da geleia no meu pão.

A abelha voou, voou
Queria voar no céu
e eu que queria provar
um pouquinho de seu mel.

A abelha voltou, voou.
Queria me deixar feliz.
Achou que eu era um doce
e pousou no meu nariz. (Clement, 2010)³³

Haicais e tessituras

Encaminhando para o final da análise do conjunto da obra de Rosa Clement, com um olhar em primeiro plano para o haicai, é importante realizar uma síntese do que foi analisado em relação à poesia haicaísta e da escritura da autora.

³³ Disponível em < <https://peregrinacultural.com/2019/04/06/a-abelha-poesia-infantil-de-rosa-clement/>>. Acesso em 15 de nov. 2024.

O haikai, forma poética tradicional japonesa, como já sabemos, é uma expressão de brevidade e profundidade que capta momentos fugazes com simplicidade e precisão. Nas mãos de Rosa Clement, esse gênero literário ganha novas dimensões, ao incorporar uma perspectiva amazônica que enfatiza a conexão com a natureza e os valores ecológicos. Clement, de alguma forma, visualiza Matsuo Bashô (1644–1694) como um de seus maiores expoentes. Estruturalmente, o trabalho dela consiste em aproximar os três versos de 5, 7 e 5 sílabas, formando um total de 17 sílabas, mas não é um fator determinante. Embora a métrica nem sempre seja rigidamente seguida fora do Japão, a concisão é uma característica central do gênero haikai e, nesse ponto, a poetisa verticaliza a produção poética.

Os temas do haikai tradicional giram em torno da natureza e das estações do ano, refletindo uma forte conexão com o *keigô* (palavra ou expressão que remete a uma estação específica). Esses poemas muitas vezes capturam momentos de transição, explorando o efêmero e a impermanência, conceitos alinhados à filosofia budista. Complementando a questão temporal, a simplicidade do cenário revela uma profundidade meditativa, em que o som da água, por exemplo, pode simbolizar o momento presente, efêmero e eterno. O haikai não busca descrever em excesso, mas sim evocar imagens que conectem o leitor ao momento.

A rigidez métrica e o uso do *keigô* não são meros artifícios; eles servem como ancoragem emocional e sensorial, conectando o poeta ao ciclo da vida natural. O *kireji* (corte ou pausa no verso) também desempenha um papel importante, criando um contraste ou destacando elementos na leitura.

Nessa perspectiva, Rosa Clement, uma poetisa amazonense contemporânea, adapta a tradição do haikai ao contexto amazônico. Sua obra dialoga com a herança de Bashô, como já mencionado, mas traz elementos únicos que refletem sua realidade geográfica, cultural e ecológica. Enquanto o haikai tradicional japonês utiliza referências às estações do ano, Clement incorpora símbolos da floresta amazônica, ampliando o repertório imagético do gênero.

Nos haicais de Clement, a natureza amazônica torna-se protagonista. Em vez do *keigô* associado às estações, sua poesia utiliza elementos regionais como rios, animais e fenômenos climáticos. A escolha desses elementos reforça o compromisso da autora com a valorização e preservação da floresta.

Ao contrário do haikai tradicional, que é muitas vezes contemplativo e descritivo, os haicais de Clement têm uma dimensão ecológica explícita. A poetisa não apenas observa a

natureza, mas também a enaltece e a protege. Imprime no poema o convite para que o leitor reflita sobre a necessidade de integração entre o humano e a natureza, humanizando-os e destacando sua vulnerabilidade.

Assim como Bashô, Clement explora a efemeridade, mas seu foco recai em capturar momentos da vida cotidiana amazônica. Em diversos momentos o seu fazer poético destaca a beleza transitória de um momento simples. Assim, a poesia de Rosa Clement preserva a essência do haikai tradicional ao manter sua concisão e sua capacidade de evocar imagens e emoções, mas também promove reinvenções significativas a saber:

a) **Do local ao universal:** o haikai tradicional, apesar de suas raízes locais, sempre teve um apelo universal. A obra de Rosa Clement segue esse caminho, ampliando as possibilidades do gênero ao incorporar temas como a biodiversidade amazônica e os desafios ecológicos globais. Seus poemas falam tanto ao leitor local quanto àqueles distantes, que podem encontrar na Amazônia um símbolo universal de riqueza natural e fragilidade ambiental.

b) **Humor e empatia:** enquanto o haikai tradicional frequentemente apresenta uma serenidade contemplativa, os haicais de Rosa Clement, muitas vezes, incluem toques de humor e empatia. Essa abordagem humaniza a natureza, tornando-a acessível e emocionalmente ressonante para os leitores modernos.

c) **Liberdade estrutural:** embora respeite a concisão do haikai, Clement não segue rigidamente a métrica de 17 sílabas, optando por uma abordagem mais fluida. Essa liberdade formal permite à poetisa criar imagens mais amplas e detalhadas, adaptando o gênero ao seu contexto cultural e linguístico.

d) **Contribuições para o haikai contemporâneo:** Rosa Clement é uma voz essencial na poesia contemporânea ao combinar a tradição do haikai com sua visão única do mundo amazônico. Sua obra não apenas preserva o gênero, mas o expande, integrando temas ecológicos e culturais. Os haicais de Clement demonstram que essa forma poética milenar pode ser renovada continuamente, mantendo sua relevância em tempos e lugares diferentes.

e) **Educação e sensibilização:** os haicais de Clement também funcionam como um instrumento educacional, promovendo uma maior compreensão e valorização do meio ambiente. Seus haicais são uma celebração da biodiversidade e um chamado à preservação da Amazônia, transformando a poesia em uma ferramenta de sensibilização.

f) Conexão humana: por último e não menos essencial, é o destaque para a coexistência entre o humano e o natural, Clement oferece uma visão de mundo que inspira respeito e harmonia. Seus poemas convidam o leitor a uma relação mais íntima e respeitosa com o planeta, demonstrando que o haikai é, acima de tudo, uma celebração da vida.

Portanto, o haikai de Rosa Clement, enraizado na tradição japonesa, transcende fronteiras e se torna uma expressão única de sua realidade amazônica. Seus poemas ressoam com a simplicidade e a profundidade do haikai tradicional, ao mesmo tempo em que incorporam temas contemporâneos e ecológicos. Dessa forma, a obra de Clement amplia os horizontes desse gênero poético, reafirmando sua relevância e demonstrando que o haikai é tanto uma prática literária quanto uma filosofia de vida.

Palavreado final

Qual é o estilo da produção haicaísta de Rosa Clement? Este questionamento seguiu durante todo o processo de escritura do meu trabalho de conclusão de curso também trazia à baila o pensamento sobre a contribuição de Rosa Clement para o cenário amazonense do haikai. Nesse sentido, a pesquisa evidenciou que o haikai de Rosa Clement transcende sua brevidade formal e se estabelece como um veículo de profunda reflexão sobre a natureza, o tempo e a conexão entre o ser humano e o ambiente. Ao abordar a realidade amazônica com sensibilidade poética e consciência ecológica, Clement amplia o alcance dessa forma poética tradicional, adaptando-a às necessidades e aos desafios contemporâneos. Estas considerações finais refletem a importância da obra de Rosa Clement para o pesquisador e para a Amazônia, destacando o papel da autora como uma voz essencial na literatura e na preservação cultural e ambiental.

Para o pesquisador literário, a obra de Rosa Clement oferece um campo já formatado de análise e reflexão, porém pouco investigado. Sua produção não apenas dialoga com a tradição do haikai, mas também a ressignifica ao incorporar elementos da biodiversidade amazônica e questões ecológicas contemporâneas. Essa fusão entre o tradicional e o local torna sua obra uma oportunidade única para estudos interdisciplinares que conectem literatura, ecologia e sociologia.

Foi comprovado durante a investigação, que os haicais de Rosa Clement apresentam uma adaptação cultural que desafia o purismo formal do haikai tradicional. Suas escolhas métricas e temáticas demonstram que a poesia pode evoluir sem perder sua essência, oferecendo aos estudiosos um exemplo concreto de como a literatura se

transforma ao ser transplantada para novos contextos. Pesquisadores interessados em literatura comparada, por exemplo, podem explorar as relações entre a tradição japonesa e a recriação brasileira, sendo um ponto aberto para futuras pesquisas.

Outro aspecto de destaque na escritura é a dimensão ecológica da obra de Clement. Seus poemas haicaístas funcionam como uma prática poética e política, alertando para a fragilidade do ecossistema amazônico e o impacto das ações humanas sobre ele. A abordagem ecocrítica é uma perspectiva fértil (também viável para uma nova pesquisa) para explorar o trabalho da autora, especialmente considerando a relevância crescente da literatura ambiental no mundo acadêmico.

Além disso, a obra de Rosa Clement é uma forma de documentação cultural, preservando e valorizando elementos da vida amazônica que podem ser negligenciados ou esquecidos. Para antropólogos e sociólogos, seus haicais podem oferecer um olhar sensível sobre as interações entre comunidades humanas e a natureza, abrindo possibilidades para análises sobre identidade e pertencimento.

Nessa perspectiva, Rosa Clement utiliza o haicai como ferramenta para dar voz à Amazônia, não apenas como um lugar geográfico, mas como um organismo vivo, repleto de histórias, desafios e belezas. Essa representação é essencial para compreender a importância de seu legado para a região e para os leitores que a ela se conectam.

Rosa Clement contrapõe ao exótico, pois a Amazônia é frequentemente reduzida a estereótipos ou tratada como uma abstração no discurso global. Nos haicais de Clement, a floresta ganha vida através de imagens vívidas e emocionais que destacam a biodiversidade em seus aspectos mais singulares. Por exemplo, animais como o boto-cor-de-rosa e o macaquinho aparecem não apenas como símbolos de uma fauna exótica, mas como indivíduos cujas vidas são parte do equilíbrio ecológico. Esses poemas oferecem uma visão íntima que ajuda a humanizar e valorizar a Amazônia.

Em um momento em que a destruição ambiental é uma preocupação global, a poesia de Clement assume um papel de conscientização. Seus haicais convidam o leitor a contemplar a fragilidade e a beleza da natureza, incutindo um senso de urgência quanto à sua preservação. Essa abordagem é particularmente significativa para os próprios habitantes da Amazônia, que muitas vezes enfrentam pressões socioeconômicas que conflitam com a conservação ambiental.

Pensando em diversos cenários dos haicais de Rosa Clement, eles não apenas retratam a natureza, mas também capturam nuances da vida humana na Amazônia. Suas

imagens poéticas revelam uma coexistência harmoniosa e, por vezes, desafiadora entre comunidades locais e o ambiente. Ao celebrar as interações culturais e naturais, Clement também reforça a identidade amazônica como algo único e digno de ser preservado.

Por conseguinte, o trabalho de Rosa Clement ultrapassa as fronteiras da literatura para se tornar um testemunho vivo da riqueza natural e cultural da amazônia. Sua relevância para o futuro reside em três pilares principais: inspiração, educação e preservação. Para futuras gerações de escritores, poetisas e poetas, escritura poética de Rosa Clement evidencia como a tradição pode ser reinventada sem perder a essência. Seu exemplo inspira outros a explorar a relação entre o local e o universal, a tradição e a inovação, a estética e a ética. Ela ainda reforça a ideia de que a poesia não precisa ser monumental para ser impactante; o pequeno e o breve podem conter vastos universos.

Nessa vereda, Clement contribui significativamente para a educação ambiental, usando o haicai como um meio de ensinar sobre a importância da amazônia de forma acessível e envolvente. Seus poemas podem ser utilizados em contextos pedagógicos para despertar o interesse de jovens leitores sobre questões ecológicas, conectando-os emocionalmente ao mundo natural. Assim, os haicais de Clement funcionam como um lembrete poético da importância de preservar tanto a biodiversidade quanto as tradições culturais associadas à amazônia. Em um mundo em rápida transformação, sua obra se torna uma âncora que nos conecta ao que é essencial e eterno.

Portanto, os haicais de Rosa Clement, que ocupam um lugar singular na literatura brasileira contemporânea, combinando a simplicidade da forma com a profundidade do conteúdo. Para qualquer pesquisador, sua obra é uma oportunidade de explorar o diálogo entre tradição e inovação, literatura e ecologia. Para a amazônia, ela é uma voz que enaltece a riqueza da floresta e alerta para os perigos que a ameaçam. Assim, Rosa Clement não é apenas uma poetisa; é uma cronista da vida amazônica e uma guardiã de sua beleza efêmera e eterna. Sigo atravessado por sua poesia!

Referências

- ALIANÇA CULTURAL BRASIL – JAPÃO. **O livro dos Hai-kais**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1987.
- BACELLAR, Luiz. **Satori**. Manaus: Ed. Travessia, 2002.
- BARTHES, Roland. **O império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BASHŌ, Matsuo. **Trilha estreita ao confim**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CAMPOS, Haroldo. **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

CANDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

COHEN, Jean. **Estrutura da Linguagem Poética**. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Editora Cultrix, 1966.

CLEMENT, Rosa. **A abelha**. Disponível em <<https://peregrinacultural.com/2019/04/06/a-abelha-poesia-infantil-de-rosa-clement/>> Acesso em 03 Set. 2024.

CLEMENT, Rosa. **Canoa Cheia: haikai (Full Canoe)**. Louisville, Kentucky: Helionaut Press, 2001.

CLEMENT, Rosa. Haicais diversos. Disponível em <https://www.germinaliteratura.com.br/haicais_outrc.htm> Acesso 03 Set. 2024.

CLEMENT, Rosa; FALCÃO, Martha de Aguiar; SOUZA, Maria de Nazareth Pio de (org.). **O sabor do Amazonas**. Manaus: Editora Valer, 2001.

CLEMENT, Rosa. **Reflexões do caminho - haicais**. Manaus - AM: Editora Valer, 2019.

CLEMENT, Rosa. **Terra de cunhantã e curumim é assim**. Manaus-AM: Valer/Prefeitura de Manaus, 2002.

CUNHA, Andrei; SCHMITT-PRYM, Roberto. **Shiki, inventor do haikai moderno**. Porto Alegre: Class, 2021.

DU SILVAN, Danilo (org.). **Antologia poética da mulher amazonense**. Manaus, 1984.

EVANGELISTA, Roberto. **Mínimas orações**. Manaus: Ed. Valer, 2012.

EVANGELISTA, Roberto; BACELLAR, Luiz. **O Crisântemo de Cem Pétalas**. Manaus. Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1985.

EVANGELISTA, Roberto; CATUNDA, Márcio. **Sementes Germinadas**. Fortaleza: Impreco, 2019.

FERREIRA, Cacio José; OLIVEIRA, Rita Barbosa (orgs). **Casulos de imagens: a poesia japonesa no Amazonas**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

FERREIRA, Cacio José. Macacos não de Nikko: haicais contestadores em *Borboletas de fogo*, de Luiz Bacellar. In: LEÃO, Allison; VIEIRA, Mariana. **Suíte crítica: estudos sobre a poesia de Luiz Bacellar**. Rio Branco: Nepan Editora, 2021.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko. **Haikai: antologia e história**. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

HIGGINSON, William J. **The Haiku Seasons**. United States of America: Stone Bridge Press, 2008.

IURA, Edson. **Cesto de caquis: notas sobre haikai**. Jundiaí: Telucazu Edições, 2021.

KEROUAC, Jack. **Livro de haicais**. Trad. Claudio Willer. Porto Alegre, L&PM, 2013.

KUFUKIHARA, Rei; CORDARO, Madalena Hashimoto; SUENAGA, Eunice. **Burajiru - Amazon ni okeru haiku to haikai, soshite haikaishū “Hyakumai no hanabira no kiku” ni tsuite – hon’yaku; mobō; orijinarichii**, 2018.

LIMA, Assis. Prefácio. In: EVANGELISTA, Roberto; CATUNDA, Márcio. **Sementes Germinadas**. Fortaleza: Imprepe, 2019.

MINER, Earl. **Poética comparada: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura**. Trad. Angela Gasperin. Brasília: Editora UnB, 1996.

NAKAMURA, Kusatao. **Haiku Nyûmon**. Tóquio: Misuzu, 1988.

NISHIKIDO, Ken. **Encontros: haikai e haicaístas no Amazonas**. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus (AM), 2023.

PALMA, Joaquim M. **O Eremita Viajante (Haikus - obra completa) Matsuo Bashô**. Portugal: Porto Editora, 2019.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. A tradição do haiku. In. VERÇOSA, Carlos. **Oku: viajando com Bashô**. Bahia: EGBA, 1995.

SÁ, Michele Eduarda Brasil de; IENDO, Virginia Ferreira de Castro. **O Haikai do Japão ao Amazonas: Satori, de Luiz Bacellar**. Revista Decifrar, Manaus, Vol. 03, nº 06, p. 5-21, jul/dez, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/1109>>. Acesso em: 02 set. 2024.

TOIDA, Helena. **Burajiruni okeru haiku no ayumi**. Tóquio: Sophia University, 2008.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

SEÇÃO III

IMIGRAÇÃO





AS IMIGRANTES JAPONESAS NOS INTERNATOS DE MANAUS: CASA DAS FREIRAS E INSTITUTO BENJAMIN CONSTANT

Beatriz Barros Coelho (UFAM)

Linda Midori Tsuji Nishikido (UFAM)

Introdução

O presente estudo busca apresentar o cotidiano das imigrantes japonesas que frequentavam o internato da Casa das Freiras, no bairro de São Raimundo e no Instituto Benjamin Constant na cidade de Manaus, através de documentos iconográficos, registros escritos e relatos orais das imigrantes e de cidadãos amazonenses que, de certo modo, tiveram contato ou conhecimento do fato, delimitado ao período pós-guerra

Enquanto pensava-se na melhor maneira de iniciar o projeto, diversos impasses e dificuldades foram encontrados para que este pudesse ser desenvolvido de forma satisfatória. Notou-se uma ausência de registros com as informações necessárias, tais como nomes das imigrantes, idades, locais de nascimento, entre outros. Dessa maneira, levantou-se os seguintes questionamentos: Por que não há documentações sobre as freiras? Quais foram as atividades desenvolvidas pelas freiras e imigrantes nos internatos? De que maneira esta pesquisa pode contribuir para história da imigração japonesa no Amazonas? São algumas perguntas que foram respondidas durante o processo de construção desta investigação.

A primeira hipótese levantada, relativa à ausência de documentos, é que não houve interesse governamental em manter oficialmente ativos os registros das imigrantes. A segunda hipótese encontrada, envolve a ausência de registros ativos de documentos relativos aos dados sobre as freiras japonesas e das imigrantes japonesas, isto é, supõe-se que a visualização dos registros guardados pela Igreja Católica não seja permitida por terceiros. No entanto, os documentos iconográficos das décadas de 50 a 70 e os relatos orais dos imigrantes, são registros cabais de que, de fato, essas imigrantes japonesas, sejam



freiras, sejam jovens que adentraram nas colônias, tiveram passagens nos lugares identificados.

A fundamentação teórica deste projeto está baseada nos preceitos da historiadora francesa Michelle Perrot [2007 e 2017] que versam sobre a jornada das mulheres ao longo da história mundial. Embora a sua obra esteja contextualizada no continente europeu, Perrot traz a história das mulheres pelo mundo no período após a Segunda Guerra Mundial, fazendo análises sobre o papel da mulher no espaço público, social e religioso e fazendo uma comparação crítica com a visão do homem na sociedade. O segundo teórico escolhido para fundamentar essa pesquisa é Maurice Halbwachs [2013] com a sua obra *A Memória Coletiva*. Halbwachs [2013], entre outros temas, trata sobre a memória coletiva da sociedade e a memória individual do sujeito e sua relação com a história. Enquanto memória coletiva, o contexto social precisa ser levado em consideração para que a reconstrução histórica seja analisada. Enquanto memória individual, é resultado da memória coletiva, pois é a partir do meio social que o indivíduo cria suas próprias lembranças.

São Raimundo: As japonesas na Casa das Freiras

Tendo como base, os relatos orais e fotografias, fontes primárias essenciais para o desenvolvimento da pesquisa. Aqui, há o relato sobre as japonesas que viveram na Casa das Freiras através das informações coletadas a partir das entrevistas com as ex-estudantes Adelita dos Santos e Shizuko Kashimura. Inicialmente, é relevante ter em mente a contextualização histórica em que ambas viveram, e para isso, segue abaixo breves informações das participantes. Adelita dos Santos, brasileira não-descendente, atualmente com 56 anos, nascida em Manaus no bairro de São Raimundo em junho de 1967. Passou a estudar na Casa das Freiras durante seus 10 e 12 anos, passando apenas 2 anos como estudante, cujas lembranças remetem às atividades do lugar. Shizuko Kashimura, também chamada de Miriam, imigrante japonesa, atualmente com 76 anos, nascida no Japão em agosto de 1947. De acordo com seu relato, foi estudante do internato durante seus 15 e 16 anos sob a tutela da freira japonesa de nome Kondo.

Década de 60: a passagem de Shizuko Kashimura pelo internato da Igreja de São Raimundo

De acordo com Shizuko [2023], as estudantes do internato da Casa das Freiras eram por volta de 10 a 15 pessoas, variando entre brasileiros e japoneses. A quantidade de freiras variava entre 15 e 20 para cuidar dessas jovens, e essas freiras também variavam entre brasileiras e japonesas, incluindo a freira japonesa chamada Kondo, com quem Shizuko teve contato à época. As jovens japonesas e brasileiras viviam juntas e, em sua maioria, as brasileiras eram da capital Manaus, mas pessoas vindas do interior também frequentavam o internato.

Quanto às atividades exercidas durante aquela época, em especial as atividades das freiras japonesas, Shizuko [2023] relata que havia uma freira japonesa chamada Kondo, cuja função era ensinar aulas de catecismo para as alunas japonesas do internato. A aula era ministrada exclusivamente em japonês somente para as japonesas que moravam no internato, contudo, não aconteciam todos os dias. Quanto à alimentação da época (década de 60), havia carne bovina, peixe, arroz branco, feijão, couve, macaxeira, tomate, maxixe e quiabo; outros alimentos como batata, cebola e verduras não eram comuns naquela época. Além disso, leite, manteiga e queijo eram laticínios que faziam parte da mesa das estudantes da Casa das Freiras, porém o leite e a manteiga não tinham as melhores qualidades. Antes de cada refeição todas as alunas faziam uma oração entre si, já que a alimentação não era feita com as freiras presentes, as alunas e as freiras faziam suas refeições em salas separadas.

Para o preparo dos alimentos, era feito no forno a lenha que ficava dentro da cozinha do internato e as alunas eram designadas a dar assistência no preparo das comidas. Naquele tempo, não existia esponja ou bombril para a lavagem das panelas, que ficavam completamente sujas e queimadas por conta do fogo alto do forno a lenha. No momento de lavagem das panelas, era utilizado um pano velho com sabão em pedra e areia. Shizuko [2023, tradução minha] comenta: “Antigamente, não havia fogão, né? Naquela época, como era à lenha a panela ficava completamente preta. Era uma época em que não tinha esponja nem bombril. Pode ser que tivesse, mas eu não me recordo. A panela ficava brilhante. Sabe como é? Pano, né? Pano velho, com sabão em pedra e areia. Então não ter bombril não era um problema, mas a pia ficava entupida por causa da areia. A limpeza era feita no quintal”. Nota-se que a vida cotidiana nos anos 60, no internato, vislumbra o modo coletivo, econômico e simples das internas, como o uso de fogão a lenha e areia para a limpeza das panelas que, na época, imagina-se que era comum também nos lares da região.



Fonte: Arquivo fotográfico cedido pela Profa. Ma. Linda Midori Tsuji Nishikido

Shizuko Kashimura encontra-se à direita da imagem com um boné, e ao seu redor estão as referidas freiras japonesas que relata em sua entrevista. A freira Kondo é a que está também ao lado direito da imagem utilizando óculos. Além de Shizuko, as freiras e três imigrantes japonesas, é possível notar um veículo kombi com os dizeres escritos em japonês *kami to ai to heiva* [Deus, amor e paz, em tradução livre], além da palavra *bato*, que significa “pombo”, em japonês. Percebe-se que mais abaixo da imagem, há uma placa no veículo escrito “Manaus - AM 1874”, confirmando, assim, que o local em que a foto foi registrada é na capital amazonense.

Através do relato de Adelita dos Santos [2023], percebeu-se que aprendeu a bordar e fazer crochê com as freiras. À sua época, década de 70, o sistema de internato já não era mais utilizado na Casa das Freiras. Assim, as frequentadoras da Casa das Freiras eram, em sua maioria, meninas e mulheres, moradoras do bairro, que não residiam no internato, conforme afirma Adelita [2023]: “Eu aprendi a bordar e a fazer crochê. Só que lá também a gente era ensinado a fazer corte e costura, pintura, tricô, tinha um bordado lá que a gente chamava de ponto maquinês e era feito em estopa. E esse mesmo ponto era bordado nas estolas dos padres. E muitas garotas da minha idade frequentavam esse centro social, juntamente com as senhoras adultas que faziam corte e costura. As adultas faziam só corte e costura. No final da aula, a gente merendava e a gente mesmo limpava o centro social”.

Desta forma, percebe-se que não eram apenas crianças a frequentar a Casa das Freiras, mas também as senhoras adultas moradoras do bairro de São Raimundo que faziam as aulas de atividades domésticas. Segundo Adelita, as freiras ensinavam o bordado para que fossem utilizados nas vestimentas dos padres. O bordado citado como “ponto maquinês”, na verdade chama-se “ponto pequinês”, trata-se de uma técnica em que o objetivo é decorar a peça que está sendo bordada utilizando pelo menos duas linhas decorativas. Essa técnica era feita em estopa e utilizados nas estolas dos padres.

As freiras nas colônias japonesas: Colônia Bela Vista e Efigênio de Salles

Neste subtópico aborda, de forma breve, a passagem de freiras japonesas pelas colônias japonesas e sua relação com a Igreja de São Raimundo, especialmente através do relato de Lúcio [2023] e do livro comemorativo dos 20 anos da Colônia Efigênio de Salles. Lúcio Naohide Tsuji é filho de imigrantes japoneses, atualmente com 65 anos, nascido em abril de 1958 e ex-morador da Colônia Japonesa Bela Vista, que fica localizada na AM-070, estrada que liga o município de Manaus a Manacapuru. Por volta dos seus 7 ~ 8 anos de idade teve contato com duas freiras japonesas durante sua infância, na escola intitulada *Konasugawa*.

Segundo Lúcio [2023], a visita das freiras no Caldeirão – uma das regiões da Colônia Bela Vista – acontecia apenas uma vez na semana. Seu papel era ensinar não apenas as crianças filhas de imigrantes, mas também os pais japoneses, porém as freiras não trabalhavam com brasileiros por conta da barreira linguística entre a língua portuguesa e a língua japonesa. Após sua chegada, as crianças eram ensinadas a ler e escrever os alfabetos *hiragana* e *katakana* da língua japonesa. Havia uma competição para categorizar os alunos com mais habilidades de leitura, e aqueles que conseguiam ler palavras e/ou frases em japonês ganhavam prêmios como lápis e borracha. Durante a aula de japonês, havia também a catequização das crianças através das palavras faladas pela freira. Lúcio [2023] comenta a seguir: “Fazia brincadeiras dando uma premiação de lápis e borracha também. Ela pegava *katakana* e *hiragana* e perguntava quem sabia ler aquilo. Eu sabia um pouco, então eu fui o que mais ganhei prêmio, acho que fui eu. Eu era mais esperto. Ela perguntava “o que tá escrito aqui?” “*kamisama*” “o que que tá escrito aqui?” “*doumo arigatou gozaimasu*” “e aqui?” “*kamisama tengoku ni imasu*” são essas coisas que a gente lia na cartilha e ela dava prêmios como lápis, borrachinha. Sabe como é criança né? Um lápis já era uma alegria”. Além disso, “[...] havia uma freira japonesa, de nome Kondo, que morava na Igreja

de São Raimundo e, uma vez por semana, se deslocava até a Escola Rural Ariaú para ensinar o sacramento religioso para os descendentes. Contudo, não era só a rigidez religiosa, havia brincadeiras como *shiritori*, muito apreciada por todos” [Nishikido et al, 2016, p. 201].

Por vezes as freiras faziam visitas às casas dos imigrantes japoneses da colônia. Na Colônia Bela Vista, especificamente na região de Caldeirão, Lúcio [2023] relata que as freiras pregavam a palavra de Deus indo a pé de casa em casa. No entanto, comenta não se lembrar do nome da freira por ser muito pequeno naquela época. Além disso, enfatiza que todas as crianças se referiam à freira como *dôtê-san*, que significa “freira católica” na língua japonesa. No tópico 1.1 acima, Shizuko Kashimura comenta que a freira japonesa com quem teve contato chamava-se Kondo, bem como em Nishikido et al, 2016.

Na Colônia Efigênio de Salles, nota-se a presença da freira japonesa conforme mencionado por Sato [1983, p. 25, tradução minha]: “[...] em curso de culinária, vinha a esposa do mestre Takamura, a freira do convento de São Raimundo para nos ensinar [...]”. Outrossim, a fotografia tirada na colônia confirma a presença da freira, conforme a seguir:



Fonte: Arquivo fotográfico cedido pela Profa. Ma. Linda Midori Tsuji Nishikido

Nesta imagem pode-se identificar a presença da freira japonesa Kondo à esquerda da imagem e padres na Colônia Japonesa. Apesar de ir até às colônias levando o ensinamento religioso, não houve a adesão esperada ao catolicismo pelos imigrantes da colônia.

Instituto Benjamin Constant: O cotidiano e as japonesas no internato

Neste momento, é descrito e analisado as fotografias das imigrantes japonesas da década de 50 e os relatos de Jeroniza [2023] e Clara Albuquerque [2023], ex-internas do Instituto, onde contam sobre o cotidiano da escola e de sua convivência – e amizade – com as imigrantes japonesas Tereza e Ângela Sato que lá estudaram.

Jeroniza Albuquerque, brasileira não-descendente, atualmente com 73 anos, nascida em Manaus em janeiro de 1950. Em sua entrevista, conta que sua passagem como interna foi durante os anos 1961 a 1966, durante seus 11 e 17 anos, totalizando 6 anos. Clara Esmênia Albuquerque, também brasileira não-descendente, nascida em Manaus em março de 1954, irmã mais nova de Jeroniza Albuquerque, e foi interna durante seus 8 anos de idade. Ambas se referem ao internato como “o colégio”, e contam que o motivo para que tivessem sido matriculadas no Instituto Benjamin Constant se deve à fama de escola ideal para a época, isto é, “o colégio” era sinônimo de educação e segurança para as crianças.

Os preceitos da escola eram bem aceitos pelos pais e responsáveis da época, ou seja, era visto como uma boa escola para as crianças pois eram ensinadas não apenas os princípios básicos da educação – como ler e escrever –, mas também aprendizados de boas maneiras e disciplina. A seguir, nos próximos subcapítulos serão descritos e analisados o cotidiano do internato e a participação das mulheres imigrantes japonesas que por lá passaram durante a década de 50 e 60.

Década de 50: as japonesas e o batismo no Instituto Benjamin Constant

Nos anos 50, uma freira chamada de irmã Eunice, também denominada como irmã Maura, era a Madre Superiora conhecida por ser muito rígida [Jeroniza, 2023]. Tatsuko Tsuji [2015], outrora Tatsuko Kina, imigrante do primeiro grupo de imigração para a Colônia Bela Vista, comenta que foi para internato do Instituto Benjamin Constant, em 1954, sob a recomendação do administrador da colônia Vicente de Sá Rangel, onde passou por um ano estudando a língua portuguesa e, evidentemente, realizando estudos bíblicos. Chegou a realizar o batismo e recebeu o nome de Ana Maria. Após um ano, ao retornar de férias para sua casa, recebeu proposta de casamento, porquanto não retornou mais para o internato.



Fonte: Arquivo fotográfico cedido pela Profa. Ma. Linda Midori Tsuji Nishikido

É possível observar na fotografia acima a freira no centro vestida de preto e as alunas da escola com vestimentas típicas da cerimônia. Ao menos 5 imigrantes japonesas encontram-se nesta imagem, e Tatsuko Tsuji está localizada à direita, conforme o círculo vermelho de indicação. De acordo com relatos, supõe-se que a freira presente seja a irmã Eunice. Assim, a imagem acima é a prova da presença de imigrantes japonesas no Instituto Benjamin Constant desde a década de 50.

Década de 60: O cotidiano do internato

Durante a década de 60, o Instituto Benjamin Constant ainda era uma escola apenas para meninas, com aproximadamente 300 a 400 estudantes com idades entre 8 e 17 anos, vindas de todo o estado do Amazonas, não centralizado nas meninas nascidas em Manaus. A quantidade de freiras – ou tutoras, como preferir – não era suficiente para suprir a necessidade de tantas crianças. O espaço do Benjamin Constant era muito grande se levar em consideração que eram em torno de 11 a 12 freiras para cuidar de 300 a 400 meninas, por essa razão as meninas mais velhas cuidavam das mais novas e assim por diante.

O cotidiano no internato era repleto de disciplinas e seguia à risca uma rotina para as freiras e para as meninas que lá viviam e estudavam. O dia começava antes mesmo do raiar do sol. Por volta das quatro horas da madrugada as meninas acordavam e imediatamente eram orientadas a arrumar suas camas adequadamente. Posteriormente,

seguia para o banho em conjunto, onde as meninas e as freiras jogavam um a dois baldes de água gelada em todas, sendo que as freiras designavam quem iria jogar o balde de água na hora do banho. A partir das sete horas da manhã iniciava-se as aulas da escola. As alunas que estudavam no horário matutino tinham que estar na sala de aula às 7h em ponto. As do turno vespertino se dirigiam para um lugar chamado “banca de estudos”, este era semelhante à uma sala de estudos dos tempos atuais, em que as alunas focavam nas atividades escolares e realizavam tarefas de casa. As freiras tinham papel essencial na formação espiritual e religiosa das crianças, por essa razão as aulas ministradas pelas freiras eram de ensino religioso. Era proibido sair da escola por qualquer razão que fosse, exceto em datas importantes, como: a Semana Santa, o Dia das Mães, a Festa Junina ou o Dia da Independência, sendo este último uma data que posteriormente será citada novamente neste capítulo. Em tais ocasiões, a saída das internas era permitida contanto que possuíssem boas notas durante o período escolar. Caso não tivesse, mesmo que seja em apenas uma matéria, como matemática, por exemplo, a saída não era permitida e retornava para a banca de estudos.

As japonesas no internato na década de 60

O Instituto Benjamin Constant é, e sempre foi, um amplo espaço com altura e largura suficientes para abrigar 300 a 400 crianças. Por essa razão, os dormitórios eram bem divididos e espaçosos. Existia o dormitório das camas e o dormitório de redes. Segundo Jeroniza [2023], ela e sua irmã Clara dormiam em dormitórios de cama, e as japonesas que estudavam lá dormiam, inicialmente, em um dormitório de rede, passando, posteriormente, para o dormitório de cama assim como todas as outras meninas, não havendo explicações específicas para essa troca de dormitórios.

Em relação a alimentação do internato, a década de 60 se apresentava como uma época em que havia escassez de alimentação, sendo raros os produtos alimentícios de qualidade. Verduras e vegetais, normalmente, na cozinha do internato não era muito comum ter tubérculos como batatas ou cenouras. Contudo, as japonesas que lá moravam foram designadas pelas freiras a cuidar da horta da escola, onde plantavam tomates, hortaliças como couve e algumas frutas como melancia. As japonesas eram colegas de Jeroniza e Clara. Ambas relembram nomes como Tereza, Ângela e Sumiko. As japonesas eram alguns anos mais velhas que Jeroniza, isto é, quando ela começou os estudos no colégio, as irmãs Tereza e Ângela Sato estavam próximas da formatura. Apesar disso, ela

dizia ter uma relação próxima com as duas irmãs, mesmo que as japonesas conversassem, geralmente, apenas entre si.

Conforme mencionado, no subtópico *Década de 60: O cotidiano do internato*, o Dia da Independência configurava-se uma data importante para o internato. Nesse dia em questão – o dia 7 de setembro –, as brasileiras e as japonesas participavam do desfile da banda do Instituto Benjamin Constant, que por sinal tinha destaque no cenário educacional, realizado na Avenida Eduardo Ribeiro, localizado no Centro Histórico de Manaus, Zona Sul da capital. A banda do Instituto Benjamin Constant, na época, era conhecida por participar de competições a nível nacional, comentado por Jeroniza [2023] e Clara [2023]: “Era uma coisa bem tradicional. O maior coqueluche do 7 de setembro daqueles anos era a banda do Benjamin. Naquele tempo havia tipo uma competição acirrada em primeiro lugar, segundo lugar, terceiro lugar, que desfilava. O desfile era na Eduardo Ribeiro e a banda tocava para nós desfilarmos, tocava os dobrados militares. A banda chegou a ir para o Rio de Janeiro para fazer parte de um concurso de bandas estudantis, e nós tiramos o segundo lugar lá no Rio de Janeiro. A banda ficou muito famosa porque, por onde passava, fazia muito sucesso por ser uma banda só de meninas.”



Fonte: <https://www.facebook.com/angela.tahara.7/posts/pfbid02xVG21YwLoCijPGmBp4d1hdiEzpRPpzn2snGRz6wAy18RqayBoKJo83q9bXoFEkFfl>

Na imagem acima as irmãs Tereza e Ângela Sato com seus instrumentos musicais de sopro participando do desfile da banda do Instituto Benjamin Constant, em 1966.

Igualmente, os feitos de Tereza Katsuko Sato Koba receberam notoriedade no cenário do estado, sendo publicado uma reportagem no jornal Amazonas em Tempo.

E/8 | EM TEMPO de Ler | AMAZONAS EM TEMPO
Manaus, sexta-feira, 16 de julho de 2006

Uma vida para ensinar

Xxxpxpxpxpxpxpx

JACQUELINE NASCIMENTO
Especial para o EM TEMPO

Entusiasmo, motivação e força de vontade foram determinantes para a professora Tereza Katsuko Sato Koba, descendente de japoneses, manter e perseverar, há quase cinco décadas, no seu trabalho à frente de uma pequena escola, na zona rural, para ensinar crianças e jovens. A Escola Municipal Ouvidor Sampaio, situada na Colônia Efigênio de Salles, mais conhecida como Colônia Japonesa, no km 41 da AM-010, acolheu por vários anos filhos e netos de imigrantes japoneses no Amazonas, e filhos de trabalhadores de sítios e granjeiros.

Tereza nasceu no Brasil, no interior de São Paulo. Aos 13 anos foi para o Japão com os seus pais, onde morou por seis anos. Com os problemas enfrentados pelo Japão, em função da Segunda Guerra Mundial, a família decidiu retornar ao Brasil. "Meu pai reuniu mais 16 famílias que estavam lá e escolheram o Estado do Amazonas como destino de vida", lembra.

Durante a estada da jovem Tereza no Japão, recebeu formação para ser professora. Chegando ao Amazonas, retomou os estudos no Instituto de Educação Benjamin Constant, em Manaus. No internato, passou seis anos onde aprofundou seus conhecimentos e habilitou-se para o magistério.

Morando na comunidade rural, a professora, movida pela inquietação e compromisso de ensinar, propôs a criação de escola e, em março de 1966, iniciou as aulas. "Na época, eu traduzia para o japonês o que as professoras falavam em português aos alunos", recorda.

A professora Tereza se orgulha dos seus alunos, muitos deles ganharam projeção social e são engenheiros, médicos, professores, escritores, políticos, destacando-se em diversas áreas. "Tenho muito orgulho, pois desta escola simples, com alunos filhos de pessoas igualmente humildes, hoje ocupam papel tão importante, como o escritor Tenório Telles", cita como exemplo.

A escola passou a ser municipal na década de 80, quando foram incorporadas outras crianças da região, perdendo, assim, a característica de escola para descendentes de imigrantes, mas permanecendo com o foco numa educação baseada na leitura e valores humanos.

Tereza ressalta a importância da leitura para os alunos. "Peço às professoras que trabalhem bastante a leitura, pois a criança que lê abre um 'leque' de conhecimentos". Sobre a aposentadoria diz: "Esta escola é a minha vida, não faço por dinheiro, mas pelas crianças. Para ajudar".

LIVROS

>> No prelo

! Estatutos do homem
Thiago de Mello
Editora Valer
66 páginas

Um dos textos mais conhecidos da poesia brasileira, o livro de Thiago de Mello sairá em nova edição, com novo formato e ilustrado com imagens amazônicas. Trata-se de uma obra de leitura indispensável, rica em humanidade, com uma mensagem generosa e expressiva da confiança do autor num destino luminoso para a humanidade. "Estatutos do homem" é o testemunho poético do seu autor, testemunho de sua fé na utopia.

>> Na loja

! A caçada do Snark
Lewis Carroll
Editora Valer
98 páginas - R\$ 15

Já está à disposição dos leitores o livro "A caçada do



Professora Tereza Katsuko Sato Koba, 50 anos, o ensino com missão de vida.

Fonte: Jornal Amazonas Em Tempo, de 16 de julho de 2006.

Tereza Sato era filha de imigrantes japoneses e nasceu no interior de São Paulo. Aos 13 anos de idade mudou-se para o Japão com seus pais, mas com os problemas causados pela Segunda Guerra Mundial, sua família retornou ao Brasil, para o estado do Amazonas, assentando-se na Colônia Efigênio de Salles. Logo após seu retorno, Tereza tornou-se estudante do Instituto Benjamin Constant a fim de aprimorar seus conhecimentos em ensino-aprendizagem durante 6 anos. Uma vez formada, Tereza teve um papel essencial não apenas para a educação no Amazonas, mas também para o ensino da língua japonesa no estado, marcando sua passagem como ex-estudante do internato e professora de língua japonesa, conforme cita Sá e Nishikido [2012, p. 7]: "Em dezembro de 1975, o presidente da Associação dos Jovens da Colônia Efigênio de Salles, Sr. Itsuo Koba, idealiza a organização do Curso de Língua Japonesa dirigido aos jovens desta colônia. Em fevereiro de 1976 inicia-se o curso, tendo como professor o Sr. Yoshihiro Miki, que tinha sido professor no Japão e que continuou até 1978. Com o afastamento dele , o curso

passou a ser fechado pelo período de um ano. Em 1979, a Prof.^a Tereza Katsuko Sato Koba, que tinha a formação de professora pela Escola Normal do Instituto Benjamin Constant e era registrada na SEDUC, assumiu também o cargo de professora de língua japonesa da comunidade, e até hoje continua. É interessante notar que, apesar da predominância de senhoras para compor o corpo docente, pois na época ser professor de língua japonesa não era uma profissão rentável, havia alguns professores empenhados com a preocupação que tinham em ensinar a língua japonesa para os seus filhos.” A partir dos anos 2000, Jeroniza [2023] passou a organizar um encontro das ex-alunas do internato do Instituto Benjamin Constant. Tereza é lembrada por Jeroniza como sendo uma participante assídua de todos os encontros de ex-estudantes até o ano de seu falecimento.

Conclusão

É possível refletir e analisar sobre a presença das imigrantes e freiras japonesas no estado do Amazonas. As freiras eram consideradas missionárias, não apenas propagando os ensinamentos do Espírito Santo, contribuindo para a formação espiritual através dos preceitos religiosos do catolicismo, mas também colaborando para a formação das pessoas enquanto ser humano, ensinando a língua japonesa e educação social. As atividades das freiras japonesas eram baseadas no desenvolvimento educacional, social e religioso das crianças, jovens e adultos imigrantes através do catecismo e aulas de japonês. As atividades desenvolvidas pelas imigrantes japonesas nos internatos eram baseadas em atividades domésticas, como de corte e costura, e de bordados. Havia, igualmente, uma participação ativa na sociedade amazonense, como no caso das irmãs Tereza e Ângela que atuaram intensamente na banda do Instituto Benjamin Constant.

Pode-se pensar que esta pesquisa permitiu contribuir com um novo olhar para a imigração japonesa, desta vez incluindo freiras japonesas e as imigrantes japonesas na história. As freiras são personagens da história que não tiveram sua passagem registrada da maneira ideal e as mulheres imigrantes japonesas também tiveram poucos destaques no cenário da imigração japonesa. Nesse sentido, o trabalho pôde reformular o passado de forma que as pessoas do presente pudessem compreender, refletir e analisar os acontecimentos que desapareceram nas areias do tempo.

Referências

- ANTONACCIO, Gaitano Laertes Pereira. **Amazonas: A Outra Parte da História**. 2ª ed. Manaus: Imprensa Oficial do Amazonas, 2001.
- BÍBLIA SAGRADA. Gênesis. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. Frei João José Pedreira de Castro. 201ª edição. São Paulo: Editora Ave Maria, 2013, p. 49-100.
- CORDEIRO, Veridiana Domingos. **De Maurice Halbwachs à Filosofia da Mente Repensando a memória a partir de abordagens externalistas**. Tempo Social, v. 33, n. 3, p. 255–280, set. 2021.
- FONSECA, Vania; CORRÊA, Cleusa Maria. **A evolução da população de Manaus-1950 a 1970. I - Evolução da população e dos padrões de mortalidade**. Acta Amazonica, v. 2, n. 3, p. 59–73, dez. 1972. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1809-43921972023059>. Acesso em: 10 jun. 2023.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HANDA, Tomoo. **O Imigrante Japonês: História de sua vida no Brasil**. São Paulo: Coleção Coroa Vermelha, Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1987. 830 p. ISBN 85-85008-73-3.
- HOMMA, Alfredo Kingo Oyama. **A imigração japonesa na Amazônia: sua contribuição ao desenvolvimento agrícola**. 2. ed. Brasília, DF: Embrapa, 2016.
- HOMMA, Alfredo Kingo Oyama; FERREIRA, Aldenor da Silva; FREITAS, Marilene Corrêa da Silva; FRAXE, Therezinha de Jesus Pinto (org.). **Imigração Japonesa na Amazônia: Contribuição na Agricultura e Vínculo com o Desenvolvimento Regional**. Manaus: EDUA, 2011. 450 p. ISBN 978-85-7401-583-5.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 5ª. ed. São paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- KOSSOY, Boris. Retratos e auto-retratos: imigrantes japoneses no Estado de São Paulo. In CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; TAKEUCHI, Márcia Yumi (orgs.). **Imigrantes Japoneses no Brasil: trajetória, Imaginário e Memória**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010, p. 369-406.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão ...[et al]. 5ª. Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.
- MONTENEGRO, Antonio Torres *et al*, (org.). **História Oral, Desigualdades e Diferenças**. Recife: Editora Universitária, 2012.
- NISHIKIDO, Linda Midori Tsuji et al. Encontro dos Povos no Encontro das Águas: Oriente e Ocidente no Amazonas. In CHAVES, Maria do Perpétuo Socorro Rodrigues; CARVALHO, Nerine Lúcia Alves de orgs.). **Economia Criativa: A experiência do Observatório Estadual de Economia Criativa do Amazonas**. Manaus: EDUA. 2016, p. 191-207.
- NISHIKIDO, Linda Midori Tsuji. **Hábitos alimentares esmerilados pelos imigrantes japoneses do pós-guerra no Amazonas [1953-1967]: a reconstrução do passado através da memória**. Dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo, 2018.
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 1ª. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. 7ª. ed. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2017.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et. al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RUGGIERO, Antonio de. *et al*, (org.). **A voz do imigrante: Memória e Oralidade nos estudos históricos das migrações**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. 261p.

SÁ, Michele Eduarda Brasil de; NISHIKIDO, Ken. **O ensino da Língua japonesa no Amazonas. Estudos Japoneses**, [S. l.], n. 32, p. 131-141, 2012. DOI:

10.11606/ej.v0i32.143104. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/143104>. Acesso em: 29 mai. 2023.

SARTORI, Maria Ester de Siqueira Rosin. **Entre tempo, memória e história se constroem as narrativas do passado, memória e escrita: um encontro**. Itaú Cultural, [S. l.], p. 1-4, 10 abr. 2018. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/entre-tempo-memoria-e-historia-se-constroem-as-narrativas-do-passado>. Acesso em: 25 maio 2023.

SATO, Chiyo. Fujinkai Hassoku no koro. In **Efigênio de Salles Shokuminchi 20 nenshi Kankô Iinkai. Amazono: ayumi 20nen no fu 1953-1978**. São Paulo: Insatsusho Nippaku Jôhōsha, 1983.

SILVA, Giuslane Francisca da. **A memória coletiva**. Revista Aedos, [S. l.], v. 8, n. 18, p. 247–253, 2016. Disponível em:

<https://www.seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/59252>. Acesso em: 10 abril. 2023.



A DIPLOMACIA JAPONESA NA ÉPOCA MODERNA: O CASO DA MISSÃO TENSHŌ

Lígia Kaori Kondo (UFF)

Introdução

A Missão Tenshō, idealizada pelo jesuíta Alessandro Valignano – Visitador da Companhia de Jesus às Missões Orientais – foi a primeira embaixada japonesa a ir à Europa. Esta teve o apoio inicial de Oda Nobunaga e foi impulsionada por três daimyō católicos: Ōmura Sumitada (batizado como Bartolomeu em 1563), Arima Harunobu (batizado como Protazio em 1579) e Ōtomo Sōrin (batizado como Francisco em 1578). Os daimyō enviaram à Europa quatro jovens embaixadores para representá-los: Mancio Itō, Miguel Chijiwa, Martin Hara e Julião Nakamura. Os jovens foram acompanhados pelo padre Nuño Rodrigues, o jesuíta Diogo de Mesquita, Jorge de Loyola, Constantino Dourado e Agostinho. [Cooper, 2005, p.13]

No ano de 1582, a pequena comitiva de Valignano partiu em direção à Europa com o intuito de cumprir os diversos objetivos e interesses do jesuíta para a missão católica no Japão. A longa jornada – que duraria até o ano de 1590 – foi registrada em grandes detalhes no “Tratado dos embaixadores japões que forão de Japão a Roma no ano de 1582” escrito pelo jesuíta Luís Fróis. Fróis foi um missionário que viveu por 34 anos no Japão e produziu vários escritos relatando informações sobre questões políticas, culturais e econômicas do arquipélago japonês. O jesuíta teve uma grande interação com a sociedade japonesa, conseguiu se aproximar da elite local e teve contato direto com Oda Nobunaga. Portanto, seus escritos se mostram de grande relevância para compreender a presença europeia no Japão durante os séculos XVI e XVII.

A partir da análise da fonte busquei averiguar as motivações que levaram à criação da Missão Tenshō e analisar seu processo de concepção e seus resultados. Em seguida, visando analisar o caráter diplomático da comitiva de Valignano, intento apresentar sua formação. Seguidamente, pretendo relatar o retorno da embaixada e seus frutos. A partir de



tais resultados, tratarei dos sucessos e insucessos da iniciativa de Valignano. Ao longo do texto pretendo demonstrar que a embaixada foi usada como uma ferramenta para atingir os objetivos de Valignano, ou seja, auxiliar o desenvolvimento da missão católica japonesa e, sobretudo, a atuação dos jesuítas no Japão. Busco também demonstrar que a empreitada de Valignano foi um insucesso, uma vez que não concretizou todos os objetivos do jesuíta.

O nascimento da embaixada

A missão católica japonesa foi criada e desenvolvida perante diversas dificuldades, tais como as diferenças culturais e linguísticas, a pequena quantidade de religiosos europeus dispostos a se deslocar para o arquipélago, a falta de recursos financeiros, as perseguições e inseguranças geradas pelo contexto político em que o Japão se encontrava e a resistência da população nativa à conversão. Buscando solucionar os obstáculos enfrentados pelos jesuítas, Alessandro Valignano iniciou o projeto da primeira embaixada japonesa na Europa. Podemos resumir seus objetivos principais em quatro: resolver a falta de financiamento da missão católica japonesa; atrair a atenção das elites clericais e seculares da Europa para o Japão; mudar a visão dos japoneses sobre a Europa e assegurar o monopólio da missão católica japonesa pelos jesuítas.

A falta de apoio financeiro foi uma preocupação constantemente relatada em diversas cartas escritas pelos jesuítas no Japão. Devido à grande distância entre o Japão e a Europa, os fundos prometidos eram frequentemente atrasados ou nunca chegavam ao seu destino final. A missão japonesa não estava estabelecida em um território colonizado por Portugal ou Espanha, logo não houve um financiamento da ação missionária por parte das coroas ibéricas e os jesuítas muitas vezes contavam apenas com suas alianças com governantes locais, os daimyō, para protegê-los. No entanto, segundo Michael Cooper:

“Christian daimyo appeared to be wealthy, but had little cash to spare to subsidize missionary activity, for, in accordance with the Japanese politico-economic system of those times, much of their income was used up in sustaining their many retainers. Further, presenting costly gifts on each visit to these and other daimyo was a continual drain on mission resources”. [2005, p.6]

Para cobrir os gastos da missão católica, os jesuítas se envolveram diretamente com o comércio praticado entre europeus e japoneses, no entanto, tal atividade ainda não era suficiente para subsidiar corretamente a ação dos missionários.

O período da primeira estada de Valignano no Japão foi o ápice da missão iniciada por Francisco Xavier três décadas antes. Houve um enorme crescimento da missão, visto que, ao todo, havia cerca de 150.000 cristãos no Japão na época da partida de Valignano, e cerca de duzentas igrejas católicas. Valignano também estabeleceu dois seminários – um em Azuchi e o outro em Arima – um colégio em Usuki e um Noviciado em Funai, sendo estes destinados à educação de jovens japoneses. O crescimento da missão católica e os avanços estabelecidos por Valignano, aumentaram os custos da missão no Japão e, consequentemente, segundo Jurgis S. A. Elisonas:

“[...] Valignano needed funds. He knew that he could not raise them in Japan itself, as even the most prominent Japanese Christian lords, far from being owners of full and open purses, were hard pressed to maintain themselves in an era of constant internecine warfare (VALIGNANO 1583, fol. 53, para. 24). Indeed, some of them were financial liabilities, counting as they did on the Jesuits for various forms of assistance. So Valignano would have to get the funds in Europe. In order to do so, he would have to attract the attention and the sympathy of the European mighty to Japan. He would have to persuade them of the value of the Jesuits' Japanese venture”. [2007, p.32]

Valignano, portanto, propôs a Missão Tenshō como uma solução para a questão financeira da missão jesuíta, uma vez que ele acreditava que se a missão japonesa fosse mais bem conhecida seria possível atrair mais recursos para ela.

O segundo objetivo de Valignano para a embaixada era conscientizar as elites clericais e seculares da Europa sobre o Japão, demonstrando, através da presença dos jovens japoneses, que os relatos feitos pelos jesuítas sobre o Japão não eram invenções ou mentiras [Massarella, 2005, p.331]. Segundo Elisonas:

“The Jesuits were not unappreciative of the virtues of publicity and far from inexperienced in its uses. The imaginatively written and widely published letters from the toilers in their outlandish mission fields had by then gained them an extensive readership and considerable celebrity in Europe. Valignano, however, projected an even more effective dimension of propaganda. He would go the printed word one better. He would arrange to send a ‘living epistle’, ‘carta viva’, to Europe from Japan”. [2007, p.32]

O terceiro objetivo principal de Valignano era impressionar os jovens japoneses incluídos na embaixada. Tal objetivo tinha relação direta à forma com a imagem dos europeus na sociedade japonesa: os japoneses não viam os estrangeiros europeus como

iguais, ou seja, consideravam os estrangeiros como inferiores. Segundo Judith C. Brown: “The very fact that European travelers ventured so far and braved such dangers to reach the shores of Japan indicated to the Japanese that Europeans were surely trying to escape a dreadful place” [1994, p.874]. Consequentemente, a Missão Tenshō teria sido criada objetivando também a mudança da imagem dos europeus no Japão. Os jovens japoneses deveriam ir à Europa e, ao retornar ao arquipélago japonês, prover testemunhos sobre sua experiência positiva. Segundo Derek Massarella:

“Valignano insisted on this because the Japanese knew nothing concrete about Europe and tended to see the missionaries as materially poor and socially inferior individuals who had come to Japan ostensibly to preach about Deus but in reality to make their fortune. It was imperative, therefore, that the boys be treated properly, befitting their high status, and given every opportunity to see the churches, ecclesiastical palaces, gardens and other riches of the church. The trip was to be edifying”. [2005, p.331]

Tal questão aparece como a segunda motivação para a criação da Missão Tenshō no primeiro capítulo do “Tratado dos embaixadores japões que forão de Japão a Roma no ano de 1582” intitulado “De como se ordenou a Embaixada dos Senhores Japões para a Europa e de sua partida para a China”:

“A segunda; porque como os Japões vivem em tão remotas, e distantes Ilhas, e carecerem do commercio de Europa, e os Reys, e Principes que se fazem Christãos não tem outra noticia do que lá passa que o que os Padres lhes tem declarado; parecia necessario, e ainda muy importante para se mais radicar sua fé, e confirmar a grande opinião, e conceito, q tem da Sede Apostolica, que algũs Japoõs nobres pessoalmente fossem ver a eminencia em que está constituido o Vigario de Deos Nosso Senhor na terra; o Estado, e soberana grandeza da Igreja Catholica; a veneração, pompa, e apparato com que são tratadas as couzas do culto divino; a magnificência, e nobreza dos Reys, e Principes Christãos; a sumptuosidade dos edificios; o valor, e preciozidade de suas riquezas, estados, passos, e cidades; o grande numero, que lá ha de Religiões, e a santidade, e perfeição em que vivem; para que elles como testemunhas de vista as podessem referir por extenso aos seos Naturaes, o que lhe seria mais aceito, e indubitavel, que recitado pelos mesmos Padres de Europa, que são partes na mesma matéria”. [Fróis, [ca 1701], p. 9]

Por fim, era de extrema importância que o monopólio da missão católica japonesa fosse concedido aos jesuítas. A presença de outras ordens missionárias no Japão era muito mal vista pelo Visitador: Valignano era contrário à vinda de missionários, pois temia que a chegada de membros inexperientes na vida e costumes japoneses atrasasse sua política de

difusão do cristianismo no arquipélago. Podemos observar o posicionamento do jesuíta em várias correspondências e citamos como exemplo o seguinte trecho:

“Las qualidades, costumbres , y modo de proceder de los Japones son tan diferentes , y contrarios a los Nossos , que no es aun Japon capaz del modo de proceder que tienen otras religiones de Europa; y como esto no pueden bien entender, sino despues de mucho tempo, y mucha experiencia, vivendo elles a Japon, han de hacer pr.o los erros , q nosotros hizemos al principio , q seran aora peores, y no ayudaran para mas, que deshazer lo que nosotros despues de haver tomado mucha experiencia de la tierra, passando por muchas tribulaciones, vamos aora haciendo. Como arriba a quedadho , no es Japon q se pueda hacer fundamentalmente de governarse por medio de estrangeiros; porque no es gente de tan poco brio, ni de tan poco saber , que sufre esso, y por esso no se ha de hazer cuenta sino de criar naturales , y dexarles despues á ellos el governo de sus Iglesias , y para esso basta una sola Religion para começarlos a encaminhar”. [FRÓIS, [ca 1701], p.233-234]

Logo, ao mesmo tempo em que buscava retratar o Japão como um local muito próspero para a difusão do cristianismo, Valignano não desejava que missionários de outras ordens fossem ao Japão – ambicionando manter o monopólio jesuíta no arquipélago. Ou seja, a ida dos quatro jovens japoneses à Europa deveria apenas atrair recursos, promover os trabalhos feitos pelos jesuítas e impressionar os jovens japoneses. A embaixada teria, portanto, fins propagandísticos muito bem definidos e orquestrados.

A delegação diplomática de Valignano

Como mencionado anteriormente, a comitiva formada por Valignano foi composta por 4 jovens japoneses: Mancio Itō, Miguel Chijiwa, Martin Hara e Julião Nakamura. Nascido em 1569, Mancio Itō era neto de Itō Yoshisuke, daimyō de Hyūga, e representava Ōtomo Sōrin em razão de seu parentesco com o daimyō – ambos eram ligados pelo avô de Mancio Itō. Os outros dois *daimyō*, Ōmura Sumitada e Arima Harunobu, foram representados por Miguel Chijiwa. Nascido em Arima em 1567, Miguel era sobrinho de Ōmura Sumitada e primo em segundo grau de Arima Harunobu.

Segundo Luís Fróis, no “Tratado dos embaixadores japões que forão de Japão a Roma no ano de 1582”, optou-se pelo envio dos jovens japoneses em razão da impossibilidade dos daimyō deixarem suas terras por um longo período de tempo. A questão aparece no seguinte trecho:

“E supposto que pelos muitos, e frequentes guerras, que ha em Japão, elles [os *daimyō*] pessoalmente não podião por tantos annos, como no

caminho se havião de gastar, deixar seos Reynos, e terras, ao menos dezejavão mandar quem nas pessoas lhes não fossem inferior, e quem no sangue lhes fossem muito propinquos; el Rey Francisco, alem do Principe herdeiro dos Reynos, que ja governava, tinha outros dous filhos mossos, mas pela urgente necessidade das guerras, cada hum delles estava em sua fortaleza metido fronteiras dos inimigos; Dom Bartholomeu tinha filhos, mas erão crianças, tambem no mesmo tempo estava opprimido de hum grande inimigo seo vizinho; Dom Protazio por ser mancebo não, tinha ainda filho, Nem filha: pelo q pareceo bem a el Rey Francisco mandar a Dom Mancio seo sobrinho filho de hu'a irmã del Rey de Fiunga; e Dom Protazio mandou a Dom Miguel filho de hum seo tio Senhor de Chigiwa; e Dom Bartholomeu acrescentou a Dom Miguel tambem seo sobrinho outros dous parentes seos fidalgos de sua caza, hum por nome Dom Martinho, e outro Dom Julião; e por escuzar a pompa, e gente , que era necessaria que os acompanhasse nesta tam comprida, e prolongada viagem [...]”. [Fróis, [ca 1701], p. 10-11]

Além dos representantes diretos dos daimyō, foram enviados também Martin Hara e Julião Nakamura. Os jovens foram escolhidos para se juntar à delegação de Valignano em razão de suas pequenas ligações com Ōmura Sumitada. Segundo Cooper: “only Mancio and Michael were the official legates of the daimyo, and on formal occasions it was they who took precedence, delivered speeches and presented letters from Japan” [2005, p.17], entretanto, nas atividades diárias não havia diferenças entre os quatro jovens. Em casos de imprevisto e ausência de um dos representantes – Mancio ou Miguel – era possível que os outros dois jovens os substituíssem.

É interessante salientarmos que a escolha pelos jovens japoneses também foi feita tendo em vista os objetivos de Valignano para a embaixada. Uma vez que o Visitador buscava criar uma visão positiva da Europa para os japoneses, por se tratarem de jovens, seria mais fácil impressioná-los e supervisioná-los, em comparação com adultos – estes teriam personalidades bem formadas e possivelmente menos moldáveis. Também por serem jovens, os embaixadores viveriam mais tempo para contar a história de sua permanência na Europa aos seus compatriotas, atingindo, portanto, um dos propósitos da Missão Tenshō [Brown, 1994, p. 875].

Outro fator muito importante para a escolha dos jovens japoneses era o fato dos jovens serem alunos do seminário de Arima – aberto pelos jesuítas no final de 1580 – ou seja, eles já estavam convertidos ao cristianismo e familiarizados com alguns costumes europeus [Brown, 1994, p. 876]. A vida cotidiana no seminário jesuíta onde viviam incluía práticas japonesas e europeias, logo os jovens já estariam, de certa forma, familiarizados

com muitos hábitos e diferenças culturais que possivelmente encontrariam ao longo da viagem.

Por fim, outro ponto muito relevante para a seleção feita por Valignano foi a condição de “nobreza” dos jovens japoneses. A condição de “nobreza” daria à viagem maior status tanto na Europa quanto no Japão. De acordo com Elisonas:

“Valignano's plan was to parade living examples of Jesuit success in the Christianization of Japan through Catholic Europe. He knew that a demonstration of influence attained among the Japanese ruling classes was an important if not indispensable part of the presentation of that image of success, and he fully intended to have his specimens subjected to inspection in the highest of European circles”. [2007, p.32]

Por essas razões, Valignano dificilmente poderia escolher convertidos "comuns" para fazer a viagem. Ele precisava de exemplares da "nobreza", a fim de assegurar seus objetivos para a embaixada. Na prática, tendo em mente que a organização social japonesa não se assemelhava à europeia, a “nobreza” que Valignano conseguiu para a Missão foram os jovens ligados aos daimyō católicos.

Apesar de ser nomeada como embaixada, é necessário destacarmos que a Missão Tenshō não pode ser de fato entendida como uma embaixada no senso usual do termo – representação de um governo ou chefe de Estado. Segundo Cooper:

“Valignano did not, of course, have the authority to organize a national embassy, and in any case Japan did not possess a central government at that time to be represented. Instead, he would settle for a less ambitious project and lead a small legation on behalf of the three Christian daimyo of Kyushu”. [2005, p.12]

Os jovens japoneses enviados à Europa, apesar de serem chamados de embaixadores, não exerceram um papel diplomático ou político. A viagem feita à Europa assumiu um caráter edificante, sendo possível constatar tal questão nas cartas escritas pelos daimyō católicos. As cartas presentes no “Tratado dos embaixadores japões que forão de Japão a Roma no ano de 1582” são destinadas ao Papa e ao Rei de Portugal e nelas observa-se a presença da questão religiosa – conversão ao cristianismo – e a justificativa para a não vinda dos *daimyō* à Europa. Para exemplificar tal questão, citamos um trecho da carta de Ōmura Sumitada enviada ao Papa Gregório XIII e a carta de Ōtomo Sōrin endereçada à Filipe II:

“Copia de hua carta de Dom Bartholomeu para sua Santidade.

Ainda que seja atreuimento, com tudo co' a graça do Senhor humildemente offereço á Vossa Santidade esta ignorante carta. Por quanto Vossa Santidade está em lugar de Deos no mundo e juntamente por Santo Mestre, e Doutor de toda a Christandade, pelo qual passando eu em pessoa os mares havia de hir lá a beijar, e pór a cabeça debaixo dos pés de Vossa Santidade; mas por ter tantas ocupaçoens que me estorvão, Não o faço; assim que agora Nestes tempos Veio á estas terras tão remotas para Vizitalas o Padre Visitador da Companhia de JESUS , e com Sua Vinda depoes de haver ordenado Muitas Couzas dignas de Muitos agradecimentos , Se torna para Seos Reynos , e com esta boa ocasião Vay em sua Companhia Dom Miguel meo sobrinho Senhor de Chingiwa; e posto que nem elle , nem eu temos merecimentos para fazer esta Viagem, nem atrevermos a chegar aos pés de V. Santidade, o qual fora para mim couza de grande agradecimento, e obrigação, rogo á V. Santidade humildemente se queira lembrar daqui por diante desta terra, e nova Christandade, e juntamente de mim, e fora disto não tenho desejo de outra couza alguma”. [Fróis, [ca 1701], p.149]

“Carta, que el Rey Francisco de Bungo escreveo a el Rey de Hespanha D. Felipe, traduzida em Portuguez.

Com a graça do Senhor escrevo á Vossa Real Magestade. Pelos P.es da Comp.a de JESUS, que nestes Reinos ensinão a doutrina da verdade, muitas vezes ouvi as couzas de V. Mag.e, e seos Reinos, pela dificuldade da navegação, e largo caminho athe agora não comuniquei co' V. Mag.e : O Padre Vizitador veio vizitar esta Xptand.e de Japão, e em dous annos, que por cá esteve não se pode dizer quanta consolação recebem os co' sua presença; e boa ordé ; e quanto á my não posso encarecer a grande misericordia que recebi do Alto Deos dos Ceos, ordenando que eu recebesse Sua Santa Ley, e doutrina. Eu tenho determinado de mandar meo sobrinho Ito Dom Geronimo de Fiunga a beijar o pé de S. Santidade, e juntamente a Vizitar V. Mag.e, mas por estar no Miaco não pode ser; todavia mando meu primo D. Mancio de Fiunga, o qual vai em Companhia do Padre Vizitador; peço muito a V. Mag.e que em todo o queira favorecer, e juntamente daqui por diante a esta Christandade de Japão, e a mim. As mais couzas destas partes o Padre Vizitador, e D. Mancio as dirão á V. Mag.e, a quem co' amor peço os ouça.

Aos onze de janeiro de 1582. O Sobrescrito diz. Offereço a ao Santissimo e grande Rey Dom Felipe. Francisco de Bungo”. [Fróis, [ca 1701], p. 32]

Portanto, o principal objetivo de toda a missão sempre foi prestar obediência ao Papa em nome dos daimyōs, por outras palavras, era uma missão de obediência, o que significava que os rapazes pertenciam a uma classe específica de enviados: os embaixadores d'obbedienza. Tradicionalmente, uma missão de obediência era enviada por um governante católico após a eleição de um novo papa – ou após a adesão do próprio governante ao catolicismo – a fim de reconhecer formalmente o novo papa como Vigário de Cristo.

Toda a missão jesuíta no Japão foi organizada de modo que os jesuítas estivessem em constante comunicação entre si, no arquipélago, como também com seus superiores em Roma e com o povo europeu, através de cartas. As cartas eram escritas de diferentes formas, a depender do destinatário da correspondência. Caso fossem para seus superiores, as cartas deveriam ser mais informativas do que edificantes, relatando o andamento das missões e suas dificuldades e avanços. De forma oposta, nas cartas destinadas à população geral “se produzia a imagem da Companhia para provocar edificação e apoio” [Londoño, 2002, p.19]. Essas cartas escritas pelos daimyō católicos são um grande exemplo dos escritos que visavam a edificação, pois apresentavam apenas interesses dos daimyō relacionados à religião, fato que evidenciava também os objetivos da Missão Tenshō.

Por fim, nas cartas enviadas à Europa não são mencionados interesses políticos ou econômicos. A Embaixada Tenshō também viajou em navios portugueses em rotas marítimas portuguesas estabelecidas e, portanto, não postulou uma nova relação comercial entre o Japão e Portugal [Batts, 2017, p.273]. Tais questões demonstram novamente o caráter edificante da Missão Tenshō – um dos objetivos de Valignano para a legação japonesa.

A recepção na Europa

A recepção dos jovens japoneses, embora sempre positiva, ocorreu de formas diferentes por onde passaram. Sua primeira recepção na Europa ocorreu em Lisboa de forma muito discreta, visando atender as instruções feitas por Valignano para a recepção dos embaixadores. No entanto, as recepções mudaram após o encontro com Filipe II. A Missão Tenshō passou a ser recebida com grandes espetáculos, visto que, assim que o rei Filipe II e também o Papa anunciaram que a embaixada receberia as mais altas honras, passou-se a enxergar a embaixada com um maior prestígio e relevância.

É interessante destacarmos a forma como os embaixadores foram vistos pelos europeus. Em diversas correspondências enviadas do Japão para a Europa é possível notarmos a criação de uma imagem positiva dos japoneses pelos jesuítas, uma vez que eles eram vistos com um grande potencial para a cristianização. No caso específico de muitos dos europeus que os observaram na Europa, houve a minimização das diferenças entre aqueles asiáticos e os europeus, da mesma forma como minimizaram as diferenças entre os próprios japoneses. Tais propensões podem ser constatadas nos retratos europeus

existentes dos quatro jovens. Citamos como exemplo os retratos (Figuras 1 a 5) produzidos por Urbano Monte – cartógrafo italiano.

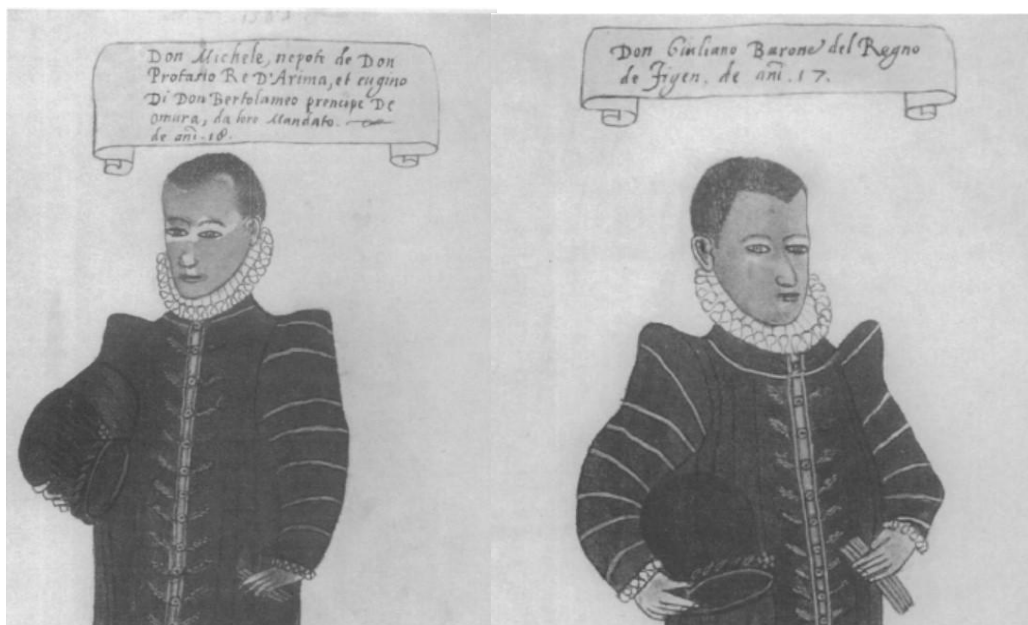


Figura 1 - Miguel Chijiwa Figura 2 - Julião Nakamura

Fonte: BROWN, Judith C. Courtiers and Christians: the first Japanese emissaries to Europe. *Renaissance Quarterly*, [S.I.], v. 47, n. 4, p. 872-906, dez. 1994. p.880-881.

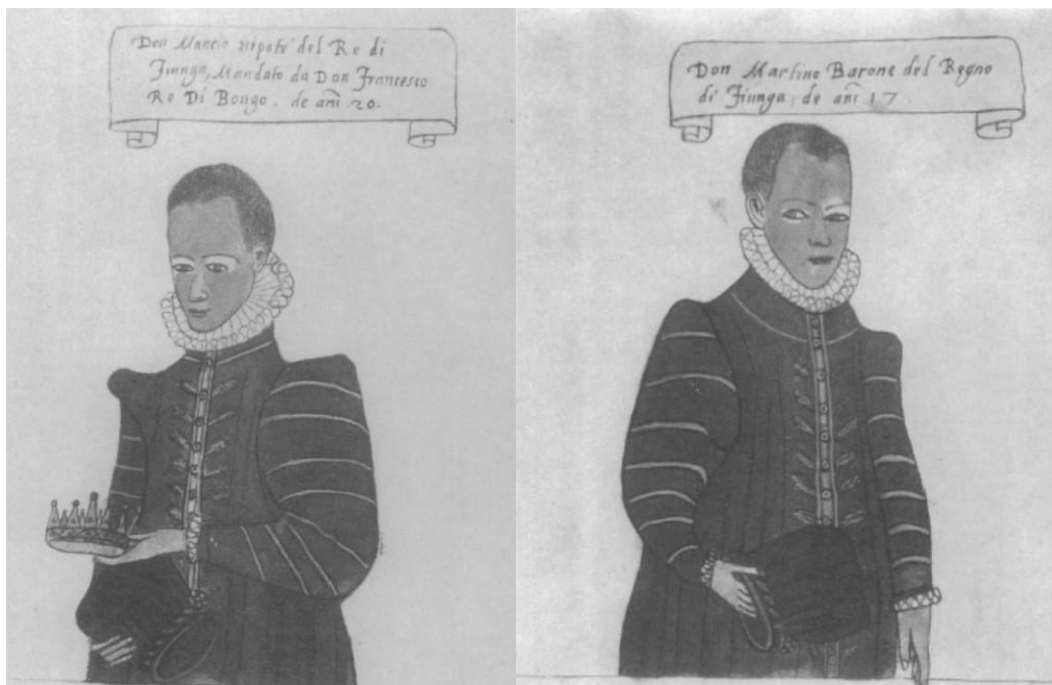


Figura 3 - Mancio Itō

Figura 4 - Martin Hara

Fonte: BROWN, Judith C. Courtiers and Christians: the first Japanese emissaries to Europe. *Renaissance Quarterly*, [S.I.], v. 47, n. 4, p. 872-906, dez. 1994. p.882-884.



Figura 5 – Padre Diogo de Mesquita

Fonte: BROWN, Judith C. Courtiers and Christians: the first Japanese emissaries to Europe. *Renaissance Quarterly*, [S.I.], v. 47, n. 4, p. 872-906, dez. 1994. p.883.

Nestas imagens podemos notar que os jovens japoneses são apresentados sem muita diferença entre si – de modo a aparentarem ser “todos iguais” – e também como versões minimamente alteradas dos europeus. Todos vestem roupas europeias e, embora seus olhos sejam menos arredondados do que os de seus anfitriões, o resto de suas características – o formato do rosto, nariz, lábios e penteado – são praticamente europeus. Por fim, podemos comparar a imagem dos embaixadores com a imagem do Padre Diogo de Mesquita e é possível constatar que suas fisionomias são apresentadas de forma muito semelhantes entre si. Tal visão fica ainda mais evidente no quadro pintado por Domenico Tintoretto (Figura 7):



Figura 7 – Mancio Itō

Fonte:

https://en.wikipedia.org/wiki/It%C5%8D_Mancio#/media/File:Portrait_of_Ito_Mancio_by_Domenico_Tintoretto_1585.png

A obra encomendada durante a passagens dos jovens embaixadores por Veneza, retrata Mancio Itō de uma forma europeizada, e suas características que o diferenciavam dos europeus são basicamente apagadas.

O retorno ao Japão

O retorno da Missão Tenshō ocorre em meio ao processo de expulsão dos jesuítas do Japão. No período em que a viagem à Europa aconteceu, ocorreram diversas mudanças, tanto no Japão, quanto na própria Missão Tenshō. Os jovens japoneses não eram mais adolescentes e já não eram mais reconhecíveis por seus familiares. Ōtomo Sōrin e Ōmura Sumitada, dois dos três *daimyō* que representaram o Japão na Europa, morreram durante a ausência da embaixada. Além disso, Toyotomi Hideyoshi, iniciou uma perseguição anticristã, ordenando que os missionários deixassem o Japão.

Em 22 de abril de 1588, 6 anos após o início da Missão Tenshō e quase 2 anos após haver deixado a Europa com escala em Moçambique, os jovens japoneses deixaram a Índia, onde fizeram outra escala, e partiram em direção ao Japão acompanhados por uma delegação de 17 jesuítas, dentre estes, destacamos Alessandro Valignano. O então Visitador seguiu para o Japão com o título de embaixador do vice-rei da Índia, levando consigo os presentes e cartas recebidas durante a sua estada em Goa, bem como durante as viagens da Missão Tenshō pela Europa, uma imprensa, e 2 dos quatro cavalos árabes que Valignano planejava apresentar a Hideyoshi.

Chegando em Macau, a delegação de Valignano foi forçada a permanecer na região, pois a nau do trato portuguesa já havia partido para Nagasaki naquele ano. Finalmente, em 23 de junho de 1590, a comitiva de Valignano partiu de Macau na nau de Henrique da Costa em direção ao arquipélago Japonês e a comitiva de Valignano chegou ao porto de Nagasaki em 21 de julho de 1590.

Ao chegar ao Japão, Valignano articulou um encontro com Toyotomi Hideyoshi e, enquanto aguardavam serem recebidos, a Missão Tenshō fez visitas de cortesia aos *daimyō* dos territórios próximos de Ōmura e Arima. Durante esse período, os jovens embaixadores atraíram muita atenção da população local e foi possível que conversassem com japoneses, cristãos e não cristãos, sobre sua viagem à Europa. Nessas oportunidades foram exibidos alguns dos presentes recebidos pelos embaixadores, como pinturas, livros, mapas e moedas. Foi também durante o período de espera da Missão pelo seu encontro com Hideyoshi que

“the boys received a constant succession of distinguished visitors on their way to or from court to offer New Year congratulations to

Hideyoshi. These included Mōri Terumoto (*daimyo* of Hiroshima and Yamaguchi), Kuroda Nagamasa (Fukuoka), and Sō Yoshitomo (Tsushima), and these lords conversed with the boys and listened appreciatively to their playing European music. As far as meeting influential people was concerned, the delay at Muro at that particular time of the year could not have been more providential”. [Cooper, 2005, p.154]

Após o tempo de espera, a comitiva de Valignano encontrou-se com Toyotomi Hideyoshi em 3 de março de 1591. Tal encontro atraiu a atenção de muitos japoneses. Segundo Cooper: “as the cavalcade passed slowly through the streets of the capital, large crowds gathered to watch the unusual spectacle of a European procession. In fact, soldiers lining the route had to use force to push back the curious spectators in order to clear the way” [2005, p.155].

Durante o encontro com Hideyoshi os jovens japoneses tocaram instrumentos musicais aprendidos na Europa, relataram como foi sua experiência na Europa e entregaram as cartas e presentes trazidos de sua viagem. Hideyoshi chegou a pedir que Mancio Itō ficasse a viver na corte, entretanto, ele recusou o convite pelo facto de estar prestes a entrar no noviciado [Rodríguez, 2019, p.45].

O projeto de Valignano havia sido concluído após o encontro com Hideyoshi, no entanto, ainda restava um último dever para os jovens embaixadores executarem. A comitiva de Valignano seguiu para Arima a fim de apresentar a Harunobu os presentes papais trazidos de Roma. Em seguida, os jovens japoneses foram ao encontro de Ōmura Yoshiaki – filho de Ōmura Sumitada, e da mesma forma apresentaram-lhe os presentes papais.

Finalmente, a Missão Tenshō havia chegado ao fim. Os jovens embaixadores sobreviveram às longas e perigosas viagens à Europa; visitaram diversas cidades de Portugal, Espanha e Itália, conheceram 2 papas – podendo testemunhar a ascensão de Sixto V – Filipe II e sua família, e dezenas de figuras políticas e religiosas; viveram meses em Moçambique, Goa e Macau; retornaram ao Japão como membros da comitiva de Valignano e foram recebidos em uma audiência formal de Toyotomi Hideyoshi, o governante virtual de todo o Japão.

Os frutos da embaixada

A Missão Tenshō produziu vários resultados, tanto positivos quanto infrutíferos. Segundo Rui Manoel Loureiro:

“De um ponto de vista estritamente missionário, a «embaixada japonesa» organizada pela Companhia de Jesus foi um sucesso total: os temas do Japão e das missões católicas no longínquo arquipélago nipónico foram amplamente divulgados e discutidos em toda a Europa; novas vocações missionárias foram despertadas entre os jovens europeus; e renovados apoios financeiros foram reunidos pelos jesuítas para as suas missões orientais. Por outro lado, os temas do «Japão» e da «embaixada japonesa» tiveram um grande impacto no mundo tipográfico europeu. Inúmeros panfletos, relações e tratados, que se ocupavam de assuntos nipónicos, foram publicados um pouco por toda a Europa. Como foi já referido, «os legados [japoneses] colocaram o Japão no mapa para a maioria dos europeus»”. [2020, p.243]

O retorno dos jovens ao Japão pode por si só ser considerado um sucesso, tendo em mente a longa e perigosa jornada que foi percorrida até a Europa. A trajetória dos quatro embaixadores foi amplamente difundida pelos quatro cantos da Europa e das Américas, e os jesuítas usaram intensamente a Missão Tenshō como propaganda da Companhia de Jesus. Tal fato pode ser constatado através das “[...] 76 obras publicadas no espaço de doze anos, entre 1585 e 1593, com informações directamente relacionadas com os quatro jovens conversos japoneses que visitaram a Europa” [LOUREIRO, 2020, p.243]. É interessante salientarmos que essas publicações não se limitaram aos três países visitados pela Missão Tenshō – Portugal, Espanha e Itália. Apesar da maioria das publicações serem originárias da Espanha e da Itália, havia relatos feitos em vários idiomas e em outros países e cidades, como Alemanha, França (Douai e Paris), Praga, etc. [Cooper, 2005, p. 164]. Esta impressionante lista de publicações indica que a fama da comitiva de Valignano não se limitou aos três países que visitou, nem mesmo aos meios católicos.

A constante difusão de informação sobre o Japão e a construção de uma imagem positiva dos japoneses pelos jesuítas atraiu outras ordens religiosas ao arquipélago, interessadas em atuar no local divulgado como favorável à disseminação do catolicismo. Os agostinianos e franciscanos chegaram ao Japão no ano de 1584, seguidos pelos dominicanos em 1587. Fato de grande desaprovação dos jesuítas, que defendiam “a importância estratégica de fazer a evangelização apenas por intermédio de uma só ordem religiosa e apenas através do padroado português” [Franco, 2007, p. 212].

Apesar da vinda de outros missionários ao arquipélago, o monopólio da missão católica no Japão foi adquirido pelos jesuítas no mesmo ano da chegada da Missão Tenshō em Roma, em 1585. Este foi concedido através do breve “Ex pastoralis officio”, assinado por Gregório XIII.

Por fim, outro objetivo atingido por Valignano com a embaixada foi o arrecadamento de fundos para a missão católica. Tal questão é parcialmente resolvida, pois o Visitador de fato conseguiu uma pequena ajuda financeira. Esta foi concedida pelo Papa Sisto V que foi empossado durante a estada dos embaixadores em Roma. Segundo Cooper:

“As their stay in Rome was drawing to a close, the pope made his final gifts and promises, which turned out to be far more generous than expected. He confirmed his predecessor's annual gift of 4,000 ducats for the seminaries in Japan, and then added another 2,000. They were told that this gift would begin in that same year, and would continue in perpetuity. Other gifts destined for the daimyo who had sent the embassy were handed over, including swords decorated with gold and silver, and a velvet hat. To Bartholomew was presented an apostolic brief promoting him to the ranks of Catholic kings. Then there were sets of liturgical vestments, with a total value of 30,000 crowns, given to the mission. In addition, 3,000 crowns were donated towards the expenses of the legates' return journey”. [2005, p.102]

Em contrapartida, o projeto de Valignano também gerou resultados infrutíferos. Apesar da conquista de Valignano, a ajuda financeira foi descontinuada pouco tempo após o retorno dos jovens japoneses ao Japão e não houve nenhum outro projeto de financiamento da missão católica no Japão por parte da Igreja ou das coroas ibéricas.

O monopólio da missão católica pelos jesuítas foi contestado pelas outras ordens missionárias que também desejam atuar no Japão. Em 1586 o papa Sisto V publicou o breve “Dum ad uberes fructus” que conferia o direito de fundar missões nas Índias e na China aos franciscanos radicados nas Filipinas. A interpretação do breve gerou diversas discussões entre os missionários, visto que os mendicantes espanhóis viam como legítima a entrada franciscana no Japão, enquanto os Jesuítas declararam que a decisão de Sisto V, pela forma genérica como tratou do território asiático, não invalidava o estatuto do arquipélago japonês como área exclusivamente jesuítica, conforme declarado por Gregório XIII. Contribuindo com a disputa entre as ordens, o papa Clemente VIII apresentou uma solução para a questão em 1600 com a publicação do breve “Onerosa pastoralis”. Este conferia a todas as ordens mendicantes o direito de entrar no Japão, desde que trabalhassem através das Índias portuguesas. Por fim, o papa Paulo V encerrou a disputa

pelo Japão – no âmbito jurisdicional da igreja católica – ao remover, em 1608, todas as restrições à entrada de missionários no arquipélago.

No que se refere ao encontro com Toyotomi Hideyoshi, é interessante notarmos que o retorno da embaixada aconteceu apenas 3 anos após a publicação do primeiro édito de perseguição dos cristãos (24 de julho de 1587) e, inicialmente, ciente da importância dos jesuítas para a manutenção do comércio, Toyotomi Hideyoshi não iniciou uma perseguição imediata aos cristãos. Segundo as autoras Alexandra Curvelo e Ana Fernandes Pinto:

“Este primeiro édito redundou, no entanto, numa medida política preventiva e de afirmação da autoridade central. Tanto assim é, que, nos anos, que se seguiram a sua promulgação, Hideyoshi, ciente da importância dos missionários para a manutenção do comércio, não hostilizou os jesuítas, os únicos religiosos estabelecidos nesse momento no Japão, nem impediu a entrada de missionários pertencentes às ordens mendicantes”. [2009, p.147-148]

Tendo em vista esta questão, o encontro com Hideyoshi foi positivo, no entanto, este não resultou em mudanças na perseguição aos cristãos. Talvez por causa da atitude de cautela de Hideyoshi com os jesuítas, a embaixada foi recebida, porém Hideyoshi também não tinha interesse em estabelecer um contato próximo com os missionários, visto que estes foram considerados uma força religiosa com capacidades para ditar intervenções militares e ameaçar o poder de Hideyoshi.

Por fim, apesar da atenção dada à Missão Tenshō, o investimento na missão católica não se mostrou como um objetivo central da Igreja ou das monarquias católicas europeias. Não houve nenhum tipo de projeto que buscasse apoiar mais concretamente a ação missionária no arquipélago.

Considerações finais

Para Valignano a embaixada japonesa tinha quatro objetivos principais. O primeiro era obter uma solução para as dificuldades financeiras da missão japonesa e adquirir um maior apoio de Roma e das Coroas Ibéricas. Em segundo lugar, a embaixada deveria atrair a atenção das elites clericais e seculares da Europa para o Japão, demonstrando, através da presença e testemunho dos quatro japoneses, que o trabalho dos jesuítas no Japão era triunfante e merecedor de reconhecimento. Em terceiro lugar, a Missão Tenshō deveria impressionar os jovens japoneses a fim de que estes servissem como testemunho da grandiosidade da religião cristã e dos reinos católicos europeus. Por fim, Valignano buscava

conferir o monopólio da missão católica japonesa aos jesuítas, impedindo, portanto, a atuação de outros missionários no arquipélago.

O projeto de Valignano pode ser visto como um sucesso incompleto, uma vez que estes objetivos foram parcialmente atingidos. Os quatro jovens embaixadores sobreviveram à longa e perigosa jornada até a Europa e puderam retornar ao Japão, fato que pode ser considerado um dos grandes triunfos da empreitada de Valignano. Tal observação não é feita impensadamente, uma vez que se um ou mais dos meninos tivessem morrido no caminho (dois deles adoeeceram na Europa, e as viagens marítimas eram muito perigosas), a comitiva de Valignano certamente não teria sido considerada como um sucesso.

Em relação ao primeiro objetivo de Valignano, este de fato conseguiu uma pequena ajuda financeira para a missão católica no Japão. No entanto, tal ajuda foi descontinuada pouco tempo após o retorno dos jovens japoneses ao Japão. Apesar da atenção dada à Missão Tenshō, não houve um projeto de investimento na missão católica no Japão por parte da Igreja ou das monarquias católicas europeias e o interesse pelo arquipélago foi majoritariamente manifestado pelas ordens missionárias.

No que diz respeito ao segundo objetivo de Valignano, a embaixada recebeu muitos presentes e olhares por onde passou. A delegação de Valignano foi recebida por diversas figuras de muito poder e prestígio, como o Papa Gregório XIII, o Papa Sisto V, Filipe II e Toyotomi Hideyoshi – durante seu retorno para o Japão – e, em muitos casos, recebeu grandes recepções da população das regiões por onde passou. A grande quantidade e diversidade das publicações produzidas sobre a Missão Tenshō também demonstram o grande alcance e relevância das notícias sobre a embaixada. Entretanto, esta atenção recebida pelos jovens japoneses não chegou a mobilizar o apoio que Valignano tanto desejava. A curiosidade pelo “outro” – neste caso o povo japonês – foi manifestado em grande parte devido à importância que lhes foi dada pelo encontro com autoridades europeias e pela forma como os europeus enxergaram os meninos japoneses. Os jovens foram vistos como possíveis cristãos, civilizados, ou seja, diferentes fisicamente dos europeus, mas semelhantes na medida em que não eram considerados “selvagens”, como os indígenas nas Américas, por exemplo. Os europeus não os viam como iguais, mas sua curiosidade foi despertada exatamente pelo “potencial” que os japoneses possuíam, ou seja, os europeus podiam de certa forma, enxergar certas semelhanças entre ambos os lados, mesmo que sempre apontando os japoneses como inferiores. Tal curiosidade não passou disso, apenas curiosidade sobre o diferente, e apesar de ser bem sucedido em usar a Missão

Tenshō como propaganda da missão católica no Japão, Valignano não teve sucesso em transformar essa atenção em apoio e ação.

Com relação ao terceiro objetivo de Valignano, este foi de certa forma bem sucedido, pois os jovens foram bem recebidos ao voltar ao Japão e puderam relatar suas experiências a vários japoneses, cristão e não cristãos, porém não é possível averiguar que tais relatos impactaram de forma significativa a maneira como os japoneses viam os europeus e a Europa. Apesar dos jovens embaixadores terem retornado ao Japão e servido de testemunho das “grandiosidades da civilização europeia”, seus relatos na prática não geraram grandes frutos, visto que o encontro da comitiva de Valignano com Toyotomi Hideyoshi não impediu a perseguição e expulsão dos cristãos do arquipélago.

A respeito do quarto objetivo, a Missão Tenshō não garantiu a exclusividade da atuação dos jesuítas no Japão, uma vez que as ordens mendicantes contestaram o monopólio dos jesuítas através de uma grande querela missiológica e passaram a atuar no arquipélago concorrendo com os inicianos.

Por fim, a primeira embaixada japonesa foi fruto de um projeto, idealizado por Alessandro Valignano, que visava desenvolver a missão católica japonesa. Tal empreitada não foi completamente vitoriosa e não conseguiu alcançar o seu potencial máximo, uma vez que os missionários foram expulsos do Japão e os cristãos perseguidos, dando um fim ao sonho do jesuíta de evangelizar o arquipélago japonês.

Referências

BATTS, Joshua. **Circling the Waters**: the keicho embassy and Japanese-Spanish relations in the early seventeenth century. 2017. 342 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Columbia University, Nova York, 2017.

BOXER, Charles Ralph. **The Christian Century in Japan 1549-1650**. Los Angeles: University of California Press, 1967.

BROWN, Judith C. Courtiers and Christians: the first Japanese emissaries to Europe. **Renaissance Quarterly**, [S.I.], v. 47, n. 4, p. 872-906, dez. 1994.

COOPER, MICHAEL, **The Japanese mission to Europe, 1582-1590**: The journey of four samurai boys through Portugal, Spain and Italy. 1 ed. [S.I.]: Brill, 2005.

CURVELO, Alexandra e PINTO, Ana Fernandes. O martírio de Cristãos no Japão: uma estratégia dos Tokugawa. **Revista Lusófona de Ciências das Religiões**, n.15, Ano VIII, 2009, pp.147-159.

ELISONAS, Jurgis Saulius Algirdas. Journey to the west. **Japanese Journal of Religious Studies**, Nagoya, v. 34, n. 1, p. 27-66, jan. 2007.

FRANCO, José Eduardo, Jesuítas e franciscanos perante as culturas e as religiões do Extremo Oriente: o caso da Apologia do Japão e a dramática missionação das Ilhas do Sol Nascente, **História Unisinos**, v. 11, n. 2, p.210-221, mai./ago. 2007.

FRÓIS, Luís. **Tratado dos embaixadores japões que forão de Japão a Roma no ano de 1582**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, [1701]. Cópia de parte da "Historia de Japam" do Padre Luís Fróis, compilada pelo Padre José Montanha.

LONDOÑO, Fernando Torres. Escrevendo cartas: jesuítas, escrita e missão no século XVI. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, n. 43, p. 11-32, jul. 2002.

LOUREIRO, Rui Manuel. Livros europeus para o Japão: algumas notas sobre o de missione legatorum iaponensium (macau,1590). In: RODRIGUES, Vítor Gaspar; AVELAR, Ana Paula (org.). **Os portugueses e a Ásia Marítima: trocas científicas, técnicas e sócio-culturais (séculos xvi-xviii)**. [S.L.]: Academia de Marinha, 2020.

MASSARELLA, Derek, Envoys and Illusions: The Japanese Embassy to Europe, 1582-90, "De Missione Legatorvm Iaponensium", and the Portuguese Viceregal Embassy to Toyotomi Hideyoshi, 1591, **Journal of the Royal Asiatic Society, Third Series**, v. 15, n. 3, p. 329–350, 2005.

RODRÍGUEZ, Carlos Alfredo Martínez. **Alessandro Valignano (1536-1606) e a missionação do Japão: um projeto de inculturação**. 2019. 76 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teologia, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2019.



COLÔNIA BELA VISTA: RETROSPECTIVA DOS IMIGRANTES JAPONESES NO AMAZONAS

Linda Midori Tsuji Nishikido (UFAM)

Introdução

Em 2023, a primeira colônia japonesa do pós-guerra no Amazonas, Colônia Bela Vista, completou 70 anos desde a chegada dos primeiros imigrantes japoneses, em 12 de setembro de 1953. O primeiro grupo composto de 23 famílias e 139 japoneses, carregavam em suas malas, os pertences utilitários e afetivos, contudo entre os bens de maior peso estavam os bens culturais trazidos na memória. Bens estas que em terras amazônicas, após 70 anos, estão agregados à cultura local, onde os *nikkei* inovam e propagam a tradição e os costumes, por meio de eventos tais como *bon odori* e *undôkai* sempre aprazidos com barracas de vendas de culinárias ditas japonesas. Refere-se ao termo *nikkei* no sentido amplo, englobando os japoneses imigrantes e os seus descendentes que se encontram entre terceira e quarta geração.

Tendo em vista a celebração dos 70 anos da presença desses imigrantes, a comunidade “Sol Nascente”, atual denominação da colônia, realizou por meio da Associação Comunitária Sol Nascente diversas atividades comemorativas como o festival de *bon odori* na própria sede, onde se realizou inicialmente um rito de oferta de incenso no memorial construído com bloco de pedra em culto aos antepassados e logo após, iniciou-se a dança em círculo no espaço aberto da sede ao som da música folclórica japonesa *tankô bushi*. Houve também, além das vendas de comidas típicas japonesas e brasileiras, a apresentação dos fogos de artifícios; realizou-se, ainda como parte da comemoração, em outro momento, o *undôkai* que é uma gincana esportiva trazida pelos imigrantes japoneses na qual crianças, jovens, adultos e idosos participaram de diversas modalidades, como corrida de 100 metros, revezamento de bastão, corrida de saco, maratona, cabo de guerra entre outras, com direito a prêmios aos vencedores. Para encerrar a comemoração com êxito, realizou-se uma festa no salão de festas Terra & Mar, homenageando com menção



honrosa os pioneiros imigrantes da colônia, ou seja, aqueles que vieram no primeiro grupo, em 1953. Do total de 139 japoneses, 9 compareceram presencialmente, tendo o mais velho 94 anos de idade. Em todos esses eventos, lembrou-se da cultura alimentar dos imigrantes japoneses, tais como *sushi*, *sashimi*, *yakisoba*, *onigiri*, *obentô*, *sômen*.

Para quem não viveu e conheceu a realidade do período da imigração, anos 1950 e 1960, é difícil imaginar quão penoso e desafiador foram os primeiros anos dos nipônicos no solo amazonense. As matas amazônicas exuberantes pareciam sucumbir àqueles que ousavam ocupar, explorar e habitar. O livro “100 anos: história de cem mulheres japonesas em terras brasileiras”, publicado pelo Jornal São Paulo Shimbun [2008, p. 9], descreve o relato da imigrante japonesa do primeiro grupo, Toshiko Inoue: “Tratava-se de uma mata virgem e densa, onde havia apenas um alojamento para pernoite. Era um ambiente em que não se podia imaginar um ser humano vivendo. Naquele momento, apesar de dizer que isso não levaria a nada, censurou seu marido dizendo: ‘Por que resolveu vir para o Brasil?’”. Além dos estranhamentos da alimentação, da língua e dos costumes, tiveram que, primariamente, trabalhar nas queimadas e na construção de moradia, nos lotes doados pelo governo federal. A maioria construiu casas, todas em palha, do telhado a parede, pela disponibilidade de palmeiras nas matas. Ao longo dos anos, conforme as condições econômicas permitiam, construíram-se casas de madeira modificando a paisagem do lugar.

Assim sendo, apresenta-se oportuno rememorar e refletir sobre a trajetória de viagem, o lugar, principalmente circunstâncias relativas aos primeiros anos de imigração, a fim de compreender os problemas enfrentados, sobretudo referentes aos hábitos alimentares, moradia, meios de transportes, produção agrícola, entre outros. Pergunta-se: quais foram os desafios encontrados pelos japoneses na colônia nos primeiros anos da imigração? Como eram os hábitos alimentares na época? Quais desafios enfrentados na produção agrícola? Como sucedia a logística dos meios de transportes? São questionamentos que serão respondidas ao longo deste trabalho.

Trata-se, desta forma, de uma pesquisa qualitativa fundamentada na teoria de Jacques Le Goff [1990] que trata de reflexões em torno das correlações entre memória e história, elementos norteadores desta investigação. Segundo Le Goff [1990], a partir do século XX, graças a evolução nos estudos tanto da memória quanto da história, possibilitaram mudar o foco, dando ênfase aos grupos minoritários e discutindo assuntos relacionados ao cotidiano das pessoas. Em outros termos, a memória individual, outrora colocada em segundo plano, passar a ser considerada como objeto de estudos, graças a

concepção de Halbwachs [2006, p. 30] que postula: “Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem”. Da mesma forma, a história busca cada vez mais interface com outras ciências, sobretudo as Ciências Sociais, pesquisando fatos vividos pelos sujeitos, abrangendo questões relacionadas a sociedade e a cultura. É o que postula Le Goff [1990, p. 9]: “Hoje, a aplicação à história dos dados da filosofia, da ciência, da experiência individual e coletiva tende a introduzir, junto destes quadros mensuráveis do tempo histórico, a noção de duração, de tempo vivido, de tempos múltiplos e relativos, de tempos subjetivos ou simbólicos.” Outrossim, Le Goff [1990] ampara a ideia da amplitude de usos de fontes históricas, sejam documentos iconográficos, cartas, memorial etc., pois estes são passíveis de serem problematizados e analisados com criticidade. Sendo assim, empregou-se como fontes primárias, os livros comemorativos, as fotografias, os memoriais e os relatos orais dos imigrantes, de modo que a relação destes documentos corroborara para discernimento da investigação.

Colônia Bela Vista: localização geográfica

Nove anos havia se passado desde o fim da Segunda Grande Guerra e o Japão ainda continuava a enfrentar crises internas agravadas pelo aumento de contingente populacional em virtude do repatriamento obrigatório dos nipônicos, cerca de 6,3 milhões, que se encontravam nas colônias japonesas ultramarinas, como Coreia, Taiwan, Manchúria, Filipinas [Muto, 2011]. Muitos desses repatriados viviam de favores na casa de seus parentes ou então, em local determinado pelo governo, de modo que: “[...] os imigrantes do pós-guerra para o Amazonas, em grande parte, tinham como precedente, experiências em comunidades japonesas fora do Japão, o que infere, de início, a existência de um diferencial identitário significativo, se comparado com japoneses que não experimentaram a mesma realidade” [Nishikido, 2018, p. 28].

Assim, embarcaram na primeira oportunidade para tentar obter êxito fora do Japão, pois na época o país não apresentava expectativa de um futuro promissor. Foi assim que resolveram imigrar para o Amazonas que, por sua vez, estava necessitando impulsionar sua economia, em crise resultante do declínio do ciclo da borracha. É como afirma Ribeiro

[2006] *apud* Muto [2011, p. 240]: “Para a região Norte, tinha em perspectiva o plano de valorização econômica da Amazônia, para reverter as tendências demográficas, econômicas e sociais indesejadas”. Nesse sentido, o caminho encontrado pelo governo do Amazonas foi o investimento na agricultura, o que permitiu a entrada dos imigrantes japoneses, cujo critério para a inserção por parte do estado brasileiro foi a composição de três pessoas da família estarem aptas ao trabalho, ou seja, estar entre 15 e 50 anos, o que para se adequarem às condições, formaram-se famílias compostas.

Oficialmente denominada de Colônia de Manacapuru [a região pertencia, na época, ao distrito de Manacapuru], a Colônia Bela Vista [supõe-se que os imigrantes japoneses adotaram esta denominação pela localização da sede administrativa do governo federal] era administrada pelo governo federal sob a supervisão da Colônia Nacional Agrícola do Amazonas - CANA, esta criada pelo Decreto nº 8.506 de 30 de dezembro de 1941, assinada pelo então Presidente da República Getúlio Vargas [Brasil, 1941].

A Colônia Bela Vista, conforme a figura de localização geográfica abaixo, ocupava uma área, numa distância aproximada de 18 km a 75 km da capital Manaus. Por questões didáticas, dividiu-se a colônia em duas regiões: região 1 [Bela Vista] e região 2 [Cacau Pirêra, Água Fria, Ariáú e Calderão] e o critério adotado para essa divisão se deve a interligação entre as localidades. A região 1, no contexto dos primeiros anos da imigração, encontrava-se isolada das demais localidades da região 2. As localidades da região 2 estavam interligadas por estrada, além das proximidades entre elas. Atualmente, a região 2 pertence ao município de Iranduba e região 1, ao município de Manacapuru, salientando que não há nenhum imigrante ou descendentes morando na região 1. Bela Vista.



Fonte: elaborado pelo designer Samuel David Trindade Braz em consonância com a pesquisadora

De acordo com Bela Vista Ijûchi Jichikai [1986], assentaram um total de 139 famílias e 818 pessoas, no período entre 1953 e 1962. Levantamento realizado em 1983, 117 famílias havia migrado para outras regiões ou para capital e somente 22 famílias permaneceram no local, o que indica um número significativo de evasão. Não obstante a colônia estivesse localizada próxima a capital, se comparada as demais colônias fundadas anterior a Segunda Grande Guerra [Municípios de Maués e Parintins], havia os rios Negro e Solimões que a distanciava, além das precárias condições de infraestrutura e de solo, impróprias para a agricultura. Pode-se afirmar que esses fatores provocaram a saída de grande parte das famílias que foram buscar melhores condições em outras localidades. No entanto, os que decidiram permanecer deixaram suas histórias que serão apresentadas e analisadas por meio desta investigação.

Colônia Bela Vista: retrospectiva

Pretende-se neste capítulo desenvolver estudos que ficaram marcadas na memória dos imigrantes, quais sejam: a trajetória de viagem transoceânica, a migração para embarcação do lugar imigrado, os estranhamentos guardados na memória; momentos memoráveis no alojamento; a produção agrícola; os hábitos alimentares; os bens utilitários e afetivos, no intuito de emergir fatos que servirão como legados para a geração vindoura, assim assevera Le Goff [1990, p. 477] “A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro”

Trajetória de viagem

A bordo do navio *Afurika maru*, o primeiro grupo de japoneses para a Colônia Bela Vista teve sua partida do porto de Kobe, em 27 de julho de 1953, e chegada no porto de Manaus, em 12 de setembro do mesmo ano, um percurso que durou 47 dias. A trajetória de viagem em si, já se apresentava no contexto de aventura e de estranhamento, sobretudo durante a viagem de Belém a Manaus na embarcação local, onde o estranhamento alimentar se constituiu de forma memorável entre os imigrantes, em especial o feijão que no Japão geralmente se consome de modo adocicado, a carne por não estar habituado a consumir e a farinha que não havia algo de consumo similar na sua terra natal. Esse encontro cultural com a alimentação do lugar representou possivelmente o primeiro modo para entrar em contato com a cultura do outro, marcando, de certa forma, o princípio de uma vida recheada de singularidades, pois: “As formas de alimentação podem dizer algo importante

não apenas sobre a forma de vida, mas também sobre a estrutura de uma sociedade e sobre as regras que lhe permitem persistir e desafiar o tempo.” [Rossi, 2014, p. 30].

Para o primeiro grupo, a chegada no porto de Manaus foi surpreendente, tendo em vista a recepção do então governador do estado, Álvaro Botelho Maia, no Palácio do governador, além do passeio pelo centro da cidade de Manaus, sendo noticiado em manchete nos jornais locais: “um acontecimento transcendental na nossa história econômica conhecida que é a capacidade de produção, na agricultura, dos denodados homens do campo” [Concretiza-se..., 1953]. É possível perceber que havia uma notável expectativa por parte do governo na vinda dos japoneses para o desenvolvimento econômico do estado. Igualmente, o desejo de prosperar entre os imigrantes não poderia ser diferente, pois, decerto, quando resolve sair da sua pátria a expectativa é de progredir e almejar o sucesso econômico e pessoal.

Alojamento: barracão de palha

Após a definição do espaço a imigrar, os dois governos trataram de planejar para a vinda dos nipônicos. De um lado, o governo japonês, através dos meios de comunicação, promoveu a divulgação sobre a imigração para o Amazonas e, aos órgãos competentes fazer a seleção das famílias interessadas conforme acordo firmado com o governo brasileiro, isto é, no mínimo três pessoas por família aptas ao trabalho, entre quinze e cinquenta anos. Do outro, o governo brasileiro, por intermédio da Colônia Agrícola do Amazonas - CANA, iniciavam os preparativos do espaço para receber os imigrantes nipônico. Na nota oficial, publicada no Jornal do Comércio [Colônia..., 1953], afirma a presença de 60 colonos nordestinos na região onde os imigrantes nipônicos seriam assentados. Percebe-se assim, os preparativos a partir do mês de julho, ou seja, três meses antes da vinda dos imigrantes nipônicos para a região. Todavia, ao realizar o cotejamento entre as literaturas sobre a imigração japonesa – Jornal do Comercio [9 jul. 1953] e edição comemorativa Bela Vista Ijûchi Jichikai [1986] – observou-se que os barracões da Colônia Bela Vista, localizados no lugar denominado Água Fria, foram construídos às pressas, o que, por conseguinte, improvisados em palha em razão do pouco tempo para recepção do primeiro grupo de imigrantes. A cozinha improvisada também era de cobertura de palha sem paredes que, de certa forma, possibilitava cozer mesmo nos dias de chuva e o vão aberto reduziria o perigo do incêndio, espargindo a fumaça proveniente da lenha retirada do desmatamento da floresta. O entrevistado Antonino Miguel de Brito [2015] que foi motorista da Colônia

Agrícola Nacional do Amazonas – CANA, afirmou o perigo de se cozinhar no barracão, já que toda a construção estava disposta em palha: “A cozinha ficava fora, mas era perigosíssimo, pois a cobertura era de palha. Doutor Rangel sempre recomendava ‘cuidado com o fogo’”. O tanque d’água, a única construção de concreto, de fato, serviu apenas como adorno, visto que não durou duas semanas para que o gerador de bombeamento de água parasse de funcionar, afirma o imigrante interlocutor, Nobuyoshi Tsuji [2014], na época encarregado pelo bombeamento d’água. Consequentemente, teve que fazer o carregamento d’água em balde e os banhos realizados no próprio igarapé. Na realidade, resumia-se num improviso, pois o tempo não foi suficiente para construir algo bem mais elaborado, afinal recepcionar mais de cem pessoas sem uma moradia configurava-se numa confusão desmedida.

Os desafios da produção agrícola

Inicialmente plantaram arroz como um rito de coroar a terra com bons fluídos, pois há uma concepção mítica que envolve a produção de rizicultura no Japão, conforme Ohnuki *apud* Mintz [2001, p. 35]: “O arroz no Japão é avaliado em toda a sua complexidade política e cultural. A defesa econômica da produção local de arroz está de acordo com as concepções míticas e românticas que cercam esse alimento – símbolo chave do espírito japonês [...]” Mesmo em São Paulo, os primeiros imigrantes quando obtiveram posse de suas próprias terras, plantaram primariamente o arroz, pois há, segundo Handa [1987, p. 209] “[...] confiança atribuída ao fato de pertencerem ao “povo do país de *mizubo*”, ou seja, um país fértil em arroz”.

Houve paralelamente o plantio de cerca de 10 hectares de seringueira como imposição por parte do governo brasileiro com incentivo financeiro do banco da borracha [Hiromitsu Shishido, 2015]. Deduz-se que havia o anseio em reviver o apogeu conquistado no período do ciclo da borracha quando o estado do Amazonas se destacou como uma economia pujante.

A primeira safra de arroz foi satisfatória pelo solo fértil proporcionada pelas cinzas das queimadas, porém a partir da segunda safra houve uma queda brusca na produção. Além disso, havia dificuldade no beneficiamento para os residentes da região 2 que eram a maioria, pois nos primeiros anos a máquina de beneficiamento de arroz se encontrava próxima a sede administrativa do governo, na Bela Vista [região 1] onde, na época, o único meio de transporte se dava por meio fluvial, pois nem estrada não havia: “Convém lembrar

que a realidade amazonense, por mais que se trate de mesmo território nacional, apresentasse muito diferente das regiões sul e sudeste, uma vez que, para a população em geral, o principal transporte entre os lugares é realizado por via fluvial. [Nishikido, 2018, p. 129]. Contudo, o fator principal que resultou na descontinuidade da rizicultura foi a queda na produção a partir das safras subsequentes, em razão da natureza do solo, o que direcionaram para o plantio de produtos de subsistência, tais como, mandioca, guaraná, frutas e verduras da região.

Passados alguns anos, as mudas de pimenta-do-reino trazidas de Tomé-Açu pelo imigrante Kazuo Tsuji foram distribuídas na colônia, dando resultado e aporte financeiro, trazendo certo conforto para as famílias e mudando o panorama em torno das casas onde se visualizavam os pés enfileirados de pimenta-do-reino. Mesmo assim, muitas famílias migraram para capital ou para outras regiões brasileiras, tendo em vista aos fatores como dificuldades nos meios de transporte, no escoamento de produção, na educação das crianças. Levantamento realizado em comemoração aos 30 anos da imigração, em 1983, das 139 famílias assentadas, somente 22 famílias permaneceram na colônia [Bela Vista Ijûchi Jichikai, 1986, p. 81].

Memória afetiva dos hábitos alimentares

No comer, além de ser uma necessidade *sine qua non* de sobrevivência, estão imbuídos significados simbólicos em que o imigrante carrega na memória todos os sentidos que as práticas alimentares proporcionam e nesse sentido, procura reproduzir e recriar hábitos alimentares de sua pátria empregando os ingredientes do lugar imigrado. Porquanto: “O ato de comer cristaliza estados emocionais e identidades culturais” [Corner, 2014, p. 263].

Assim, os japoneses buscaram na memória os pratos habituais consumidos em sua terra natal, porém com a impossibilidade de encontrar os ingredientes próprios reinventaram os pratos utilizando os ingredientes locais, resultando o chamado shoyu de tucupi, *miso* de feijão de praia, *mochi* de macaxeira, *tsukemono* de mamão verde na pasta de banana madura, *dango* de farinha, *sashimi* e *kamaboko* com peixes da região, como jaraqui, tambaqui, pirarucu, durado entre outros. A imigrante do primeiro grupo para a colônia, Toshiko Inoue [Jornal São Paulo Shimbun, 2008, p. 9] menciona que: “No início, não havia arroz. Umedecia com água a farinha de mandioca, distribuída pelo governo do estado, fazia bolinhos e os servia à mesa. Felizmente, aprendeu a fazer, com as senhoras imigrantes

que vieram antes da guerra, alguns pratos, como conservas salgadas de frutos de cajurana, que crescia à beira do rio Amazonas. Essa conserva resulta num sabor semelhante ao de ameixa japonesa em conserva. Aprendeu também a utilizar o raiz de mamoeiro no lugar de raiz de bardana, para preparar o kinpira gobô [refogado de raiz de bardana] etc. Os imigrantes que chegaram antes da guerra criaram um cardápio de ‘culinária amazônica’ que se aproximava da culinária japonesa”. Percebe-se no relato, a manifestação no fazer culinário por um sabor que remetesse a terra natal, ainda que não obtivesse ingredientes apropriados e, isso acontece porque, segundo Zuin [2009, p. 63]: “Cozinhar constrói e documenta a história da alimentação por meio do registro de receitas e modos de preparo do alimento, uma vez que para sua construção se empregaram a princípio os rituais, valores e costumes, próprios de uma determinada cultura, seja ela familiar, local ou regional”.

Nota-se que designa a nomenclatura da culinária com os termos existentes no Japão, mas na realidade são novas criações, novos saberes e sabores, de modo que esse desejo ávido de preparo alimentar buscados na memória, incita o que Almeida [2014, p. 211] certifica: “que o imigrante está distante de ser o sujeito que rompe com as suas origens. Ao contrário, mantém viva e ativa a sua identidade com o país de origem por meio de uso corrente de língua materna e da culinária, da celebração de festas e datas comemorativas típicas do país de onde veio, juntamente com seus compatriotas.”

Vale salientar que no contexto do período da imigração, a mulher, em geral, atuava como gênero marcador para o fazer culinário, além do trabalho na roça. Assim, na cozinha, o desafio estava em elaborar algo que pudesse satisfazer a sua família no cotidiano ou na recepção de alguma visita importante com o que dispunha de ingredientes. Vale trazer aqui a descrição da Sekiko Tsuji [Bela Vista Ijûchi Jichikai, 1986, p. 71], imigrante da Colônia Bela Vista, que manifestando hospitalidade junto aos pesquisadores japoneses abrigados em sua casa, se desdobrou em esforço para oferecer um almoço ou jantar que adequasse ao paladar nipônico: “Houve um tempo que vieram um grupo de estudiosos cientistas da Universidade de Kyoto pesquisar o curso da região do rio Amazonas no tocante aos macacos, professores Tokuda Kisaburo e Wada Kazuo, hospedando-se mais de um mês, e a dificuldade maior resumia-se na hora de oferecer a refeição. Lembro somente que cozinhei feijão tipo ovo de codorna procurando aproximar o sabor à comida japonesa, adocicando-o.”

Bens utilitários e bens afetivos trazidos pelos imigrantes

Durante a pesquisa de mestrado, descobriu-se que os imigrantes ainda guardam alguns bens, tantos utilitários quanto afetivos com muito zelo. Dos bens utilitários encontram-se o *soroban* [ábaco], as ferramentas agrícolas, utensílios de cozinha como a panela *kama*, *seirô*, louças e pratos. Outros que o tempo apagou, mas se encontram registrados em fotografias que são, conforme assevera Le Goff [2014, p. 221]: “[...] criadora de memórias e recordações, o prestígio da noção de patrimônio”.

Dentre as fotografias, apresenta-se a seguir a imigrante com o instrumento tradicional japonesa, *shamisen*, muito requisitada em festas de aniversário e eventos alegrando e trazendo aos imigrantes, em meio ao trabalho árduo, momentos de lazer e entretenimento.



Fonte: arquivo fotográfico da pesquisadora

Outro bem afetivo guardado com carinho refere-se a bandeira do Japão que o imigrante Nobuyoshi Tsuji, na época com 16 anos incompletos, recebeu quando decidiu ir à guerra para servir a pátria. Tratava-se de junho de 1945, três meses antes do fim da II Guerra Mundial, com mensagens que exprimem o contexto da época.



Fonte: arquivo fotográfico da pesquisadora

Dentre as expressões, destaca-se 祈忠孝 [*kichūkō*] - rogar fidelidade à pátria; 武運長久 [*Buunchōkyū*] – sorte de sobreviver na guerra e retornar; 勝って勇ましく歸 [帰れ] [*Katte isamashiku kaere*] – Vença e retorne varonil; 一機千艦体當 [*Ikki senkan tai atari*] - Acertar mil barcos com uma aeronave; 紛骨碎身 [*Funkutsu saishin*] - Dedicar-se até o osso tornar-se pó.

Percebe-se que é uma bandeira com inscrições dos parentes e amigos, com palavras fortes de despedida, pois servir a pátria no contexto que se encontrava representava a certeza do não retorno: “[...] inscrições estas que revelam o espírito japonês do tempo da guerra” [Nishikido, 2023, p. 95]. Contudo, o fim da guerra em agosto de 1945, salvou muitos jovens japoneses, inclusive do imigrante aqui citado.

Meios de Transporte

Na região amazônica, os rios caudalosos inclinam o homem a utilizar os meios de transportes fluviais como meio para se deslocar, sobretudo em lugares onde não há estradas que proporcionam as idas e vindas de pessoas. Assim, na época dos anos 1950, 1960 e início dos anos 1970, o único meio de acesso das regiões da Colônia Bela Vista à capital Manaus se fazia por meio de motor de linha, denominado pelos japoneses de kawabasu que significava literalmente “ônibus do rio”, pois tanto a região 1, quanto a região 2 estão localizadas em terras entrecortadas pelos rios Negro e Solimões. Em alguns lugares distantes, nos interiores da região, o transporte fluvial é o principal meio de deslocamento para as pessoas do lugar.



Fonte: arquivo fotográfico cedido pela família Inoue

Para os residentes na colônia, o deslocamento para a capital apresentava-se um dilema nos primórdios da imigração, pois além das precárias condições da estrada, tinha a travessia do rio. Por terra, dependia do transporte do governo federal, um caminhão que conduzia os moradores e a produção agrícola, uma vez por semana, geralmente nas sextas-feiras até o cais do Cacau-Pirêra, de onde a embarcação, de nome Tracajá, os aguardavam para deslocar-se até a capital. O retorno se dava no mesmo dia e aquele que perdesse a hora tinha que fretar uma canoa ou voadeira [barco com motor de popa] até o cais de Cacau-Pirêra e retornar a pé para sua casa. Nobuyoshi Tsuji [2014] relata sobre o fato: “Era constante o retorno, fretando. Fretava canoa, motor de popa. Não era barato. Havia um japonês que fazia esse serviço, não me lembro o nome... Por vezes retornava de canoa, de remo, mas geralmente fretava motor de popa, pagando. Quando aportava no Cacau, não havia caminhão, então tinha que voltar a pé. Quando retornava à noite, passando pela mata do seu Takatani, a onça urrava “waa”, eu também gritava “waa, waa”, não cedendo, porque tinha medo. Quantas vezes tive que retornar sozinho. Quantas vezes tive que retornar à noite”. Nota-se quão desafiador o deslocamento semanal até a capital, seja para aquisição de mantimentos ou para escoamento de produção. Em caso emergencial de saúde, os japoneses se reuniam para levar o enfermo até o hospital, em Manaus: “Quando minha cunhada ficou doente, quando seu Fujita estava com apendicite, os japoneses se uniram e fizeram uma maca improvisada com rede, e carregamos a pé até Cacau-Pirêra” [Nobuyoshi Tsuji, 2014].

Vale lembrar que a embarcação tracajá semanalmente transportava os moradores japoneses e brasileiros, bem como acoplava o batelão para carregar a produção agrícola, do cais de Cacau-Pirêra até a capital Manaus. Apesar da lentidão, fazendo jus ao nome, a sua utilidade foi indiscutível aos moradores daquela região. Durante o trajeto de ida e volta que durava cerca de 40 minutos cada percurso, os imigrantes podiam atualizar as ocorrências e as novidades do cotidiano na lavoura, nas casas, na família entre outras.

Conclusões

A Colônia Bela Vista localiza-se mais próxima da capital Manaus [aproximadamente 60 quilômetros], se levar em consideração os lugares onde os japoneses imigraram no período anterior a Segunda Guerra Mundial – municípios de Maués e Parintins [cerca de 356 quilômetros e 382 quilômetros] respectivamente. Apesar disso, como o local de assentamento situa-se entrecortada pelos rios dificultava o deslocamento e o escoamento da produção, numa época em que as condições de transportes eram mínimas, tanto pelas estradas, quanto pelos rios. Assim, os imigrantes japoneses que ali permaneceram enfrentaram desafios nada animadores, porém com determinação, persistência e vontade de vencer. Os relatos orais e os registros escritos comprovam a veracidade das circunstâncias vividas pelos imigrantes que mencionaram o passado com teor nostálgico, não obstante as dificuldades e fatos inolvidáveis.

Os primeiros anos foram desafiadores, o que resultou na migração de cerca de 84 por cento para a capital Manaus e outras regiões brasileiras, segundo levantamento realizado após 30 anos de imigração na colônia Bela Vista. Considera-se, portanto, que o projeto de inserção na colônia pelo governo federal não obteve o êxito esperado, não obstante denotar a riqueza memorialística da história.

Referências

ALMEIDA, Táli Pires de. “Migração Internacional feminina: trajetórias entre Bolívia, Paraguai, Peru e Brasil”. In HIRANO, Sedi; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Histórias migrantes: um mosaico de nacionalidades e múltiplas culturas**. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2014, p.205-232.

BELA VISTA IJÛCHI JICHIKAI. **Amazonas Shû Bela Vista Ijûchi Sôsetsu 30nenshi 1953-1983**. São Paulo: Topan-Press, 1986.

BRASIL. **Decreto nº 8. 506, de 30 de dezembro de 1941. Cria a Colônia Nacional Agrícola do Amazonas** – CANA, 1941. Disponível em

<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-8506-30-dezembro-1941-327099-publicacaooriginal-1-pe.html>

BRITO, Antonino Miguel de. **Antonino Miguel de Brito: depoimento [29 jul. 2015]**. Entrevistadora: Linda Midori Tsuji Nishikido. Manaus/Am: 2015. Entrevista gravada. Entrevista concedida a pesquisa de dissertação de mestrado “Hábitos alimentares esmerilados pelos imigrantes japoneses do pós-guerra no Amazonas [1953-1967]: a reconstrução do passado através da memória.

COLÔNIA Nacional Agrícola do Amazonas: nota oficial. In Jornal do Comércio. Manaus, 09 jul. 1953.

CONCRETIZA-SE um sonho: braços nipônicos para a agricultura do Amazonas. In Jornal do Comércio. Manaus, 12 set. 1953.

CORNER, Dolores Martin Rodriguez. “A cozinha étnica espanhola nos restaurantes de São Paulo”. In: HIRANO, Sedi; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Histórias migrantes: um mosaico de nacionalidades e múltiplas culturas.** São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2014, p. 261-287.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HANDA, Tomoo. **O Imigrante Japonês: história de sua vida no Brasil.** São Paulo. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1987.

JORNAL SÃO PAULO SHIMBUN. 100 anos: história de cem mulheres japonesas em terras brasileiras. São Paulo, 2008, p. 8-9.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Trad. Bernardo Leitão ...[et al]. 5ª. Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.

MINTZ, Sidney W. **Comida e Antropologia: uma breve revisão.** In Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 16, número 47, outubro/2001, p. 31-41.

MOTOYAMA, Shozo. **Sob o Signo do Sol Levante: Uma História da Imigração japonesa no Brasil,** volume I [1908-1941]. São Paulo: Paulo's Comunicações e Artes Gráficas, 2011.

MUTO, Reiko. “A imigração Japonesa no Pós-Guerra na Amazônia”. In HOMMA, Alfredo Kingo. Oyama et al. **Imigração japonesa na Amazônia: contribuição na agricultura e vínculo com o desenvolvimento regional.** Manaus: EDUA, 2011.

NISHIKIDO, Linda Midori Tsuji. **Hábitos alimentares esmerilados pelos imigrantes japoneses do pós-guerra no Amazonas [1953-1967]: a reconstrução do passado através da memória.** Dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo, 2018.

NISHIKIDO, Linda Midori Tsuji. **Imigrantes japoneses no Amazonas: passos germinados.** Manaus/Am: EDUA, 2023.

ROSSI, Paolo. **Comer: necessidade, desejo, obsessão.** Trad. Ivan Esperança Rocha. 1ª. Ed. São Paulo: editora Unesp, 2014.

SHISHIDO, Hiromitsu. **Hiromitsu Shishido: depoimento [22 jan. 2015]**. Entrevistadora: Linda Midori Tsuji Nishikido. Manaus/Am: 2015. Entrevista gravada. Entrevista concedida a pesquisa de dissertação de mestrado “Hábitos alimentares

esmerilados pelos imigrantes japoneses do pós-guerra no Amazonas [1953-1967]: a reconstrução do passado através da memória.

TSUJI, Nobuyoshi. **Nobuyoshi Tsuji: depoimento [03 ago. 2014; 17 ago. 2014; 24 jul. 2015]**. Entrevistadora: Linda Midori Tsuji Nishikido. Manaus/Am: 2014/ 2015. Entrevista gravada. Entrevista concedida a pesquisa de dissertação de mestrado “Hábitos alimentares esmerilados pelos imigrantes japoneses do pós-guerra no Amazonas [1953-1967]: a reconstrução do passado através da memória.

ZUIN, Luís Fernando Soares. **Tradição e Alimentação**. Aparecida, São Paulo: Ideias & Letras, 2009.



***SHINEMA-YA E SHINEMA-SHA* – EXIBIÇÕES FÍLMICAS PROVEDORAS DE IDENTIDADE E MEMÓRIA NAS COLÔNIAS NIKKEI**

Mari Sugai (USP)

Introdução

Na história do cinema mundial, o início da difusão de conteúdo audiovisual nas cidades grandes tomava parte em locais onde os participantes igualmente executavam práticas como consumir alimentos e bebidas, bailar e integrar outras ações recreativas. O maquinário disponível para esse público era o cinetoscópio, aparelho criado por Thomas Edison. Ele permitia que, individualmente, o espectador pudesse apreciar a projeção de imagens em uma caixa que continha um visor por onde ele estava apto a visualizar a tira de um filme em movimento.

Pelo “cinema” ser uma novidade na sociedade da época, e pela inexistência de espaços construídos e apropriados para esse fim, nos primeiros anos de sua execução, as primeiras sessões se deram em teatros, como ocorreu com a projeção pública que “iniciou” o cinema, ou seja, o caso específico de A chegada do trem à estação da Ciotat, (Auguste e Louis Lumière, 1895). Desde então, quatro anos se passaram para que o Eden Théâtre, a primeira sala específica para a exibição de filmes, fosse construído em La Ciotat (sul da França) e entrasse em funcionamento.

Enquanto isso ocorria, o cinema, junto com teatro, lanterna mágica, *vaudeville* e outras realizações artísticas, era uma das atrações que integrava os espetáculos itinerantes de entretenimento que ocorreram na França e na Inglaterra, por volta do início do século XX (Costa, 2006), ou seja, ele permanecia como uma atração integrado à outras. Como aponta Arlindo Machado (2011), no início, o cinema não era considerado um entretenimento “independente” de atividades culturais, pois as projeções ocorriam nos intervalos de atrações circenses, feiras, portas de barracas de outras atrações, além de demais eventos que não apresentavam correlação restrita com o mesmo.



De acordo com Paulo Emílio Sales Gomes, sobre a chegada da atividade cinematográfica no Brasil, “os aparelhos de projeção exibidos ao público europeu e americano, no inverno de 1895 – 1896, começaram a chegar ao Rio de Janeiro em meio deste último ano” (Gomes, 1996, p. 08). Na região central da capital do Rio de Janeiro, em 08 de julho de 1896, na Rua do Ouvidor, número 57, ocorreu a inauguração da sessão de cinema no Brasil. 23 dias depois, o Salão de Novidades foi a primeira sala fixa instalada no número 141 da mesma via e, em 28 de fevereiro de 1900, foi fundado o Cinematógrafo Paris, na capital paulista.

Um fato que dificultava a atividade exibicionista no país era o modo como o atraso da utilização da energia elétrica a prejudicava. Devido ao fato de, mesmo nos poucos locais onde ela encontrava-se presente, poder haver interrupção em decorrência, por exemplo, de um evento climático como um temporal ou ventania. O seu uso só viria a ser regularizado em 1907, quando passou a ser produzido industrialmente.

A partir desse ponto do artigo, voltaremos a nossa atenção à uma breve apresentação da vinda dos primeiros japoneses ao Brasil, e à sua acomodação em território nacional, o que veio a favorecer e fornecer condições para a promoção do tema do presente texto (*shinema-ya*, *shinema-sha*, memória e identidade), e que será explanado em seguida.

A formação de colônias nipo-brasileiras no interior do estado de São Paulo

Pode-se considerar que um dos motivos que incentivou a vinda de japoneses ao Brasil foi a restauração Meiji (1868 – 1912), momento que proporcionou inúmeras transformações no país durante determinado período, em setores diversificados, como, por exemplo, tecnológico, arquitetônico, adoção de hábitos e costumes ocidentais etc.

Pelo fato de eles terem, consequentemente, resultado em fatos que proporcionaram dificuldades sócio-econômicas, eles serviram como um dos motivos para o processo migratório dos nipônicos a países americanos como os Estados Unidos, a Argentina, o Peru e o Brasil. Sobre a vinda deles para o nosso país, a iniciativa

“foi motivada por interesses dos dois países: o Brasil necessitava de mão-de-obra para trabalhar nas fazendas de café, principalmente em São Paulo e no norte do Paraná, e o Japão precisava aliviar a tensão social no país, causada por seu alto índice demográfico. [...] Apesar de não serem favoráveis à imigração, em 1906, os governos do Japão e do estado de São Paulo levaram adiante esse processo.” (Assembléia, 2008, documento eletrônico)

A saída dos japoneses deu-se pelo porto de Kobe, em abril de 1908, no navio *Kasato Maru* e, 52 dias depois, os 781 primeiros imigrantes contratados pela empresa *Kokoku Shokumin Kaisha* (Companhia de Colonização Japonesa) e doze passageiros independentes chegaram ao porto de Santos (SP). O que deu início à chegada de trabalhadores assalariados e pessoas interessadas em desenvolver atividades pessoais em solo brasileiro.

Da chegada na cidade litorânea paulista, eles seguiram de trem até a Hospedaria do Imigrante, localizada em São Paulo, onde permaneceram até 25 de junho desse mesmo ano. Em seguida, foram transportados às fazendas de café no interior dos estados do Paraná e São Paulo (Saito, 1961). Sobre o último recinto mencionado, os imigrantes foram mais especificamente para

“seis grandes fazendas, na condição de trabalhadores rurais (“colonos”), a saber: Dumont (linha Mogiana), Guataparã (linha Paulista), São Martinho (linha Paulista), Floresta (estação Itu, na linha Ituense, atual município de Itu), Canaã (linha Mogiana) e Sobrado (linha Sorocabana).” (Imigração, s/ d., documento eletrônico)

Conforme os novos imigrantes iam chegando, eles normalmente dirigiam-se à mesma região onde outros, provenientes da mesma província, encontravam-se estabelecidos. Isso foi motivado por inúmeros fatores, por exemplo, distintos costumes, língua e outros fatores em relação às práticas realizadas pelos brasileiros.

Escolas com professores de origem japonesa para preservar a língua materna, costumes e práticas da cultura nipônica (Oliveira; Tarelow, 2014), dentre outros, trataram-se de meios disponibilizados pelo governo japonês e pelas companhias de colonização para facilitar a adaptação dos imigrantes em território nacional

Em 1912, ocorre um importante fato para alguns dos imigrantes japoneses: tem-se a alteração de seu status nas fazendas de café para autônomos. Eles passaram a ter estabilidade financeira, o que possibilitou o surgimento d'

“[...] os primeiros agricultores independentes, que adquiriam lotes de terras usando o dinheiro acumulado durante o trabalho nas fazendas, ou, mesmo que não tivessem acumulado uma soma muito vultosa, formavam parcerias (dando origem à chamada “agricultura de parceria”), alugavam as terras ou compravam-nas a prestações (como muitos tencionassem retornar ao Japão tempos depois, havia indivíduos que consideravam a aquisição das terras como um prejuízo a ser evitado).” (100 Anos, 2009, documento eletrônico.)

Esse novo panorama foi alcançado através da procura e posterior aquisição de terrenos mais baratos e férteis na região oeste paulista que, devido a construção da estrada ferroviária, forneceu acesso ao interior do estado.

Hirano foi a primeira colônia que surgiu, fundada por Unpei Hirano, que trabalhava como intérprete da primeira leva de imigrantes da Fazenda Guataparã. Ao final do ano de 1915, de acordo com o documento que Sadao Matsumura, cônsul-geral, formulou no início do ano seguinte, havia 400 famílias independentes no estado de São Paulo que se espalharam por diversas regiões, e forneceram condições para que as projeções independentes de cinema japonês pudessem ser integradas ao cotidiano de seus trabalhadores e familiares.

Shinema-ya

Stewart Lone (2001) menciona que em 1925, a Associação Ultramarina da Prefeitura de Kumamoto teve a iniciativa de enviar um filme ao Brasil com o objetivo de que a sua exibição fosse uma maneira de animar os imigrantes vindos de sua região. De acordo com Tomoo Handa (1987), as primeiras exibições de produções nipônicas em território nacional começaram a aparecer nos núcleos rurais de colônias japonesas, entre os anos 1926 e 1927. Enquanto que, para Kimiyasu Hirata, em seu artigo “*Robo Nippaku Shinema sha*”, o primeiro longa-metragem japonês exibido no Brasil foi em 1927, na colônia nomeada como Vila Nova. O filme projetado foi *Nichiren Shonin* (*Mestre Nichiren* - não foi possível encontrar informações sobre o realizador e ano da produção da película. No website IMDB - https://www.imdb.com/find?q=Nichiren%20Shonin&s=tt&ref_=fn_al_tt_mr - constam oito filmes com esse título, contudo, os links não apresentam dados da sinopse individual de cada um. Portanto, não foi possível verificar qual se trata da obra apontada no texto) que narra a vida do fundador dessa ordem budista, e fora trazido por dois monges (Hirata apud Kishimoto, 2010).

Sobre essas sessões, Handa menciona que, desde o início do século XX, elas não ocorriam em locais fixos,

“Registrou-se a existência de cinemas itinerantes já em 1905, na cidade de Itu. Armava-se um toldo quadrangular num terreno baldio, estirava-se uma tela de tecido branco, e na sua frente dispunham-se assentos que compunham a plateia. O programa constituía-se de uma sucessão de cenas de danças, lutas corporais, acrobacias e peças burlescas de teatro,

filmadas diretamente, em sua real e natural evolução, não passando literalmente de "fotografias animadas". Mesmo assim, a plateia surpreendida dizia: "Só não falam, mas são figuras que pulam e saltam como se estivessem vivas!".” (Handa, 1987, p. 187)

A partir da afirmação de Handa, no que se refere ao material exibido, podemos considerar que essas obras parecem seguir o estilo característico dos filmes de George Lumière, produzidos nos primórdios do cinema. Ou seja, não se tratavam de películas com narrativa e linguagem cinematográfica desenvolvidas, e sim com uma devida aproximação estilística de peças teatrais filmadas.

As primeiras filmagens ocorridas no Japão, deram-se de modo similar à prática iniciada na França, ou seja, eram compostas por registros cujas “temáticas” abordavam acontecimentos do dia a dia, conforme explana Maria Roberta Novielli,

“Tratava-se quase sempre de filmagens de algumas ruas conhecidas da capital, produzidas pela casa fotográfica Konishi [...]. Seguiram-se algumas cenas de famosas danças de gueixas, oportunidade de experimentar poucos e primitivos truques cênicos, como a preparação do prosclênio finalizado para o efeito filmico.” (Novielli, 2007, p. 21).

Handa (1987) prossegue ao mencionar que na capital paulista, ainda no início da década de 1900, pode ter existido um local onde se apresentavam "filmes" semelhantes aos de Vila Nova. Contudo, ele informa que não foi possível localizar a documentação que confirmasse a sua hipótese. Por tratar-se de uma atividade irregular, havia poucos espaços exclusivos para esse propósito, “naqueles tempos, 1908, espetáculos como a opereta ainda eram os mais populares, e por esta razão os filmes não eram exibidos diariamente” (Handa, 1987, p. 188).

Retomando o caráter itinerante de exibição de filmes japoneses que percorria as regiões noroeste do estado paulista, o intuito de levar entretenimento em caráter itinerante de exibição de filmes japoneses para os colonos que viviam nas comunidades nipobrasileiras na região de Bastos (SP), foi o que incentivou o início das atividades do *shinema-ya* (シネマ屋), segundo afirma Ruy Honda (2023), cujo pai foi um dos integrantes que encabeçou o movimento.

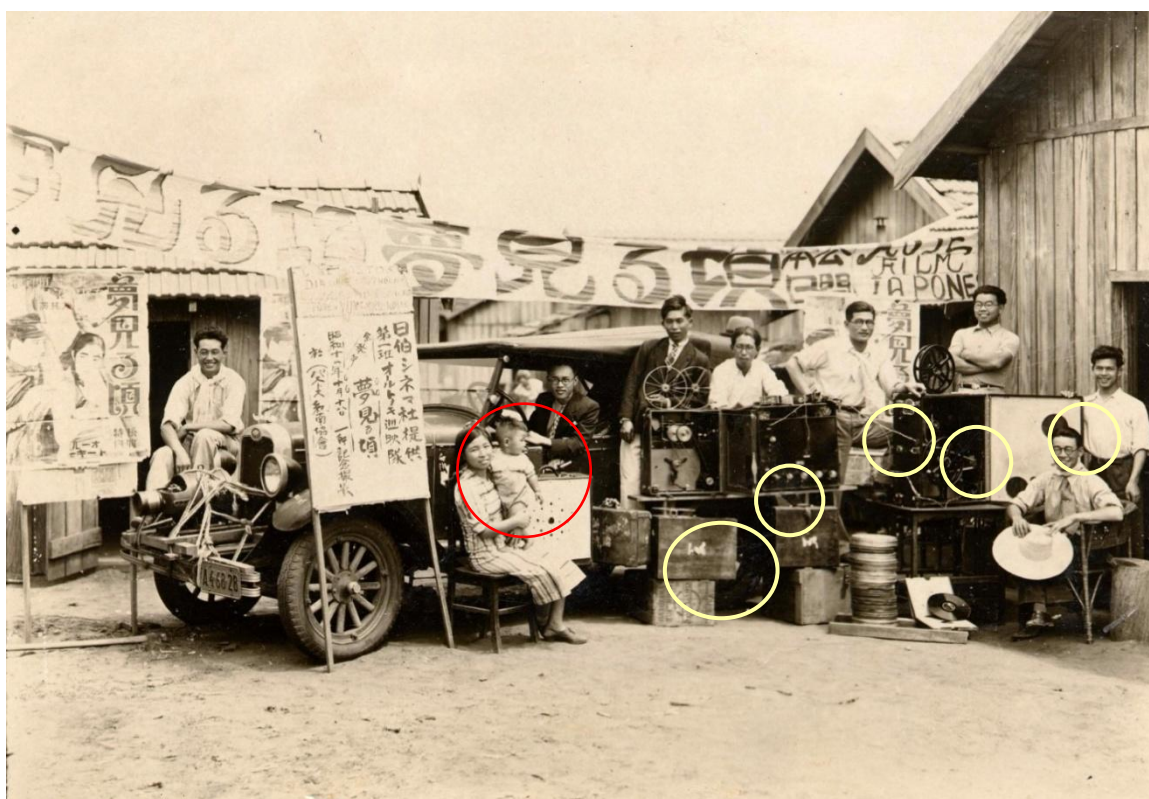
Nesse processo de difusão audiovisual, Kobori (apud Kishimoto, 2010) afirma que eram exibidos curtas e longas-metragens na versão silenciosa, de diversos gêneros, desde documentários, noticiários ou filmes de ficção com temática romântica e de samurais. O

transporte do equipamento (projektor de cinema, gerador e um pedaço de pano branco que, estendido, servia de tela) era feito em um caminhão que podia ser um Ford “pé de bode”.

No website Gaijin 4ever, há o depoimento sobre as sessões e o modo como se dava a sua divulgação:

“Não sei como acontecia na capital, mas no interior de São Paulo, esperávamos ansiosos pelos cinemeiros ambulantes. Eram o cinema-*ya-san* e sua equipe, que iam percorrendo as cidades para mostrar as últimas produções japonesas. Esses filmes eram anunciados com antecedência através de pequenos cartazes, que davam um resumo do filme, nomes dos artistas e uma reprodução do cartaz, escritos em português e em japonês. Esses cartazes eram afixados nas lojas e armazéns de propriedade de japoneses por toda a cidade. Esses bravos empreendedores japoneses iniciaram esse cinema itinerante na década de 1920. Como quase todas as transformações que eu vivi, peguei o finzinho desse período romântico.” (apud Kishimoto, 2013, documento eletrônico)

Por “bravos empreendedores”, o autor se refere aos que tiveram a iniciativa de promoverem as sessões, cuja base estava localizada na cidade de Bastos.



Equipe shinema-ya

(Sem autoria - outubro de 1936)

Fonte: Arquivo da família Taneko Honda, do Museu Saburo Yamanaka (Bastos, SP)

Sobre a identificação dos indivíduos presentes na imagem acima, temos: dentro do caminhão está Taneko Honda, à sua esquerda e abaixo, a sua esposa e filho (Ruy Honda); Shigeru Koga é a segunda figura à esquerda, Masaichi Hayashi encontra-se ao seu lado direito, e à direita da fotografia, Kimiyasu Hirata.

Além dos realizadores da atividade presentes na imagem, é possível verificar o “anúncio” de um filme falado perante as palavras presentes “*oru taki*” ou “*all talkie*”, além de “film japones” divulgado no cartaz posicionado ao fundo na mesma. Igualmente, podemos identificar o meio de transporte (Ford “pé de bode”) e equipamentos, como o projetor e latas portando os rolos dos filmes. Esse registro trata-se do único encontrado durante a nossa averiguação e, infelizmente, apesar de ele estar presente em diversas fontes consultadas, não foi possível identificar o espaço onde ele se deu, e nem quem foi o responsável pelo mesmo.

Os locais onde as exibições tomaram lugar, geralmente não possuíam energia elétrica, e para que elas pudessem ser realizadas, usava-se a técnica do “pé de bode” que consistia em uma correia amarrada à roda traseira do caminhão erguido que, quando impulsionado pelo movimento, acionava um gerador que alimentava o projetor dos filmes (Handa, 1987).

Nas sessões, não havia cobrança de ingresso para assisti-las, porém, em contrapartida, os chefes das famílias ofereciam uma contribuição de cerca de cinco mil réis, que era entregue em um envelope com o nome do doador e, em troca, recebia os devidos agradecimentos antes do início do filme com a frase: “Vamos proceder aos agradecimentos pelas contribuições recebidas”. O montante arrecadado variava de um mínimo de 60 a um máximo de 75 mil réis, que os promotores diziam ser o suficiente” (Handa, 1987, p. 489).

A quantidade média de visitas da equipe nas comunidades rurais era de, geralmente, uma vez por mês. Elas eram promovidas em caráter de improviso, feitas ao ar livre. Estendia-se e montava a tela (pano branco) e os trabalhadores e seus familiares compunham, aproximadamente, 50 pessoas por sessão. Às vezes, o rolo de filme se rompia no momento do clímax da narrativa e, enquanto os colonos aguardavam a realização da sua emenda, aproveitavam a interrupção para lanchar. Para tais momentos, iam preparados e levavam alimentos, chá e outras bebidas.

O imigrante japonês Handa, antes de se tornar artista e pesquisador, trabalhou como colono numa das fazendas paulistas. Ele descreve a sua experiência:

“Durante as sessões, estendia-se um pano branco que servia como tela e, à sua frente, no chão, um outro pano, usado nas colheitas, para o público se sentar. Lá atrás, fazia-se funcionar o motor do caminhão e era em meio ao seu barulho que se faziam as projeções. A época era de cinema mudo. Havia então o orador que, usando diferentes impostações, narrava o filme.” (Handa apud Kishimoto, 2010, p. 17)

Mesmo que fosse a exibição de um documentário, havia empolgação por parte dos espectadores. As histórias de ficção eram as preferidas, contudo, geralmente não eram de longa duração. Se os filmes fossem curtos, a sessão era exibida de modo duplo.

O orador, a quem Handa se refere na citação acima, é conhecido como *benshi* ou *katsuben*, e a sua função é originária do Japão. A sua atuação era efetuada por atores profissionais, geralmente provindos do teatro kabuki. Antes do início de cada sessão audiovisual, ele encontrava-se posicionado ao lado da tela e oferecia explicações sobre a narrativa e o contexto do filme estrangeiro e mudo a ser projetado em seguida. E, durante a sessão, ele narrava os acontecimentos internacionais e “traduzia” os hábitos ocidentais aos espectadores japoneses. Nas sessões do *shinema-ya*, às vezes, esse cargo era ocupado pelo próprio projecionista que dublava os atores (homens, mulheres e jovens).

No Japão, esse papel foi tão essencial e reconhecido, que permaneceu em atividade até o início da década de 1930. Alexandre Kishimoto afirma que,

“Na fase silenciosa, a popularidade destes profissionais era maior que a dos próprios atores dos filmes: além de serem mais bem pagos, seus nomes apareciam com mais destaque nos cartazes, e os espectadores dirigiam-se aos cinemas mais para ouvir determinado *katsuben* do que para assistir ao filme.” (Kishimoto, 2010, p. 16)

Donald Richie (apud Nagib, 2011) concorda ao informar que em nenhum outro lugar do mundo, essa figura adquiriu a importância que obteve no país de onde é originário. No interior de São Paulo, não foi diferente, segundo Shuhei Hosokawa (1998), alguns deles chegaram a gozar de prestígio em território nacional e, tal qual no Japão, muitas vezes, o narrador era mais aplaudido do que a própria película, diante da relevância dedicada à sua função.

Em 1927, é lançado *O cantor de jazz* (Alan Crosland), o primeiro filme falado. Esse que é considerado um dos fatos mais importantes na história do cinema mundial, provocou modificações no sistema de trabalho dos dubladores, afetando também o *shinema-ya* que

passou a contar com equipamento extra nas exhibições: a adoção de caixas acústicas que acabaram por “substituir” o *benshi* em alguns momentos.

Retomando a temática central de nosso trabalho, após o início improvisado, a exibição de filmes torna-se uma prática inserida na rotina recreativa dos trabalhadores das colônias, e do cotidiano daqueles que passaram a viver nas cidades do interior paulista. Para exemplificar, Handa (1987, p. 431) apresenta a programação das atividades desenvolvidas na quadra de esportes de uma escola primária na cidade de Tietê (SP), para celebrar a primeira comemoração realizada desde o início da colonização japonesa na região, em 1930:

Programa de entretenimento dos 2 dias de comemoração:

1º dia — 10 h - 24 h

1. jogos das crianças do primário
2. desfile de fantasias
3. demonstração de talentos e truques
4. dança japonesa realizada pelas moças
5. teatro da associação dos jovens
6. cinema

2º dia — 09 h - 23 h

1. competição geral
2. demonstração de talentos e truques
3. dança japonesa realizada pelas moças
4. comédia apresentada pela associação dos jovens
5. cinema

Com o desenvolvimento das cidades, a forma de organização de novos espaços para a exibição de obras fílmicas igualmente sofreu alterações, conforme consta em outra declaração no site Gaijin 4ever:

“Na minha cidadezinha, os filmes eram exibidos no *kaikan*, o clube japonês, que virava cinema por uma noite. Nem sala de projeção existia. Os projetores ficavam ali no meio do salão e que ninguém se achesse a cruzar pelo facho atrapalhando a projeção! Eu me lembro que assistia ao

filme, sentado ali no chão mesmo, com um *zabuton* (uma almofada) por baixo, que todos carregavam para o “cinema”. Era um acontecimento social em que o pessoal das fazendas e sítios da redondeza se juntavam com o pessoal da cidade pra botar a prosa e os mexericos em dia.” (apud Kishimoto, 2013, documento eletrônico)

A citação menciona o cinema estabelecido como uma prática social, mesmo ainda não sendo exibido em um espaço dedicado para tal fim, além de anunciar a ida dos moradores das regiões rurais para as cidades mais próximas com o intuito de assistirem as sessões, segundo afirma Maria Sumino Majima (2023) que participou de algumas delas.

Ou seja, pode-se verificar que, já nessa década, a exibição de obras filmicas era uma atividade regular e integrada às atividades recreativas das comunidades no interior paulista, em que as sessões eram promovidas fora do âmbito rural, e passaram a ser efetivas para os *kaikan* localizados nas cidades pelo interior de São Paulo, conforme Majima (2023), Makiko Imato (2023) e Masachika Takaki (2023) apontam e confirmam. Segundo Majima (2023), essas sessões que ocorriam no período noturno continuaram a auxiliar nas “funções secundárias” de manutenção e preservação da língua, memórias, identidade e costumes japoneses entre os espectadores nipo-brasileiros.

Companhia Cinematográfica Nipo-Brasileira (*Nippaku shinema-sha*)

Em momento paralelo ao *shinema-ya*, surge outro com perfil similar. Apesar das semelhanças apresentadas no início, à longo prazo, é necessário apontar que o mais recente acabou por demonstrar resultados de caráter mais profissional e amplo: a formação da Companhia Cinematográfica Nipo-Brasileira (*Nippaku shinema-sha*).

O seu surgimento ocorreu em 1928, por Masaichi Saito, com a colaboração de Sadao Utsumi (representante da Towa Cinema do Japão - a mais antiga importadora e distribuidora de filmes nipônicos) quando este, convencido de que a obra fílmica *Kagô no tori* (*Ave engaiolada*), após o sucesso feito no país de origem, poderia repeti-lo Brasil, propôs o negócio à Saito.

A instituição foi inicialmente sediada em Bauru, e trata-se da primeira importadora e exibidora comercial de filmes japoneses em território nacional. Dois anos após a instituição ter sido criada, Kimiyasu Hirata (proprietário do antigo Cine Nippon, que funcionou de 1959 a 1980, na rua Santa Luzia, em São Paulo - onde eram exibidas as películas da produtora nipônica Shochiku) junta-se à dupla nas turnês pelas colônias.

Segundo Lone (2001), apesar de o foco a empresa ser o evento de difusão itinerante, cujas exhibições incluíam noticiários, curtas de comédia e longas-metragens, ela estava igualmente envolvida com a distribuição (e realização - esse ponto será apresentado à frente) de obras audiovisuais de produções de origem japonesa. Segundo André Gatti,

“Não demorou muito tempo, a empresa Cinematográfica Nipo-Brasileira (*Nippaku Cinema-sha*) passa a importar filmes de longa-metragem. Estes filmes começaram a fluir pelas estradas de ferro e de rodagens paulistas, no regime de deambulação cinematográfica que acabou consagrando um sistema muito particular de exibição. O exibidor, por sua vez, viria a enfrentar uma série de percalços, o trabalho alcançava dimensões épicas em certos momentos. Entende-se que tudo isto só foi possível, neste caso, pelo fato de haver uma demanda sociocultural por parte da comunidade instalada. Dessa maneira, o cinema cooperava para manter viva a memória de um povo que muito preza a sua tradição e cultura.” (Gatti, 2008, p. 35)

Segundo o mesmo autor (Gatti, 2008), a Companhia Nipo-Brasileira de Cinema também rodava pelo interior paulista. As produções japonesas foram exibidas comercialmente pela primeira vez em 1929, numa sessão de cinema itinerante.

A docente e pesquisadora Lúcia Nagib (2011) afirma que a distribuição das películas pelo interior de São Paulo era feita pelas estradas de ferro Noroeste, Paulista, Sorocabana e Mogiana. A escolha dessas regiões se deu priorizando os locais em que o cinema pudesse ser a principal fonte de entretenimento (Lone, 2001). A respeito desta circulação de filmes pelos núcleos de colonização japonesa interligados pelas linhas ferroviárias, dizia-se na época que o filme “fazia a linha” (Gatti, 2008, p. 34).

Um ponto que parece diferenciar as exhibições promovidas pelo *shinema-ya* do *shinema-sha* é que a segunda ocorria dentro de galpões de madeira (Fioroni; Koboria apud Nagib, 2011), e não ao ar livre (espaço onde ocorriam as do *shinema-ya*). Enquanto que a forma de transporte dos equipamentos, ausência de energia elétrica e uso do gerador atrelado ao caminhão, dava-se da mesma forma em ambas as iniciativas.

De acordo com Hosokawa (apud Kishimoto, 2010), a empresa chegou a distribuir e exibir cerca de 50 produções de origem nipônica. Lone comenta que “esse era um elo natural entre a mídia na época, e o *Nippaku Shinema-sha* começou importando filmagem do Osaka Asahi Shimbun, uma das principais empresas de jornais e noticiários do Japão” (Lone, 2001, p. 119).

No que diz respeito à iniciativa de realização da obra pela empresa Companhia Cinematográfica Nipo-Brasileira, Nagib (2011, documento eletrônico) aponta que, “a própria Nippaku realizou um filme, intitulado *Noroeste-sen isshu* (1929 - não foi possível adquirir mais informações sobre a obra mencionada), documentando essa saga”. Segundo Lone, a obra estava dentre outras exibidas em janeiro de 1930. Tratando-se do primeiro projeto feito por japoneses no Brasil,

“Esse pode ter sido o ponto de virada na capacidade dos japoneses expatriados de se visualizarem, mas um comentarista japonês contemporâneo foi menos do que simpático; criticando o conteúdo como um diário de negócios de empresas locais considerando um pouco mais do que um filme publicitário, ele declarou: “Para ser honesto, é um filme feito por amadores para ser exibido a amadores”. [...]. No entanto, em 1931, o Nippaku Cinema se organizou para trocá-lo por um documentário, *Shimbun Jidai* (*A era do jornal*), de outra das principais empresas de jornais do Japão, o Osaka Mainichi.” (Lone, 2001, p. 147)

No começo da década de 1930, o cinema japonês foi “promovido” da vida nômade para salas fixas, com a transferência da sede da *Nippaku* para a cidade de São Paulo e, paralelamente, aumento do número daqueles que promoviam o cinema ambulante. Em território metropolitano, auxiliou a promover sessões de filmes japoneses em clubes e escolas das comunidades, e depois no antigo Cine Theatro São Paulo, situado no bairro da Liberdade” (Kishimoto, 2010, p. 18).

Na capital paulista, Nagib menciona que,

“Em 1932, o bairro da Liberdade já contava com 2 mil japoneses residentes e, essa população crescente garantia público para projeções à princípio avulsas, em salões alugados e, em seguida, no cineteatro São Paulo, que passou a incluir filmes japoneses em sua programação. As distribuidoras de filmes japoneses se multiplicaram, destacando-se, dentre elas, a *Nippon Kinema*, fundada por Kimiyasu Hirata, em 1935. Nesse período, o público já tinha acesso a obras importantes de Minoru Murata, Shigeyoshi Suzuki, Tomotaka Tasaka, e há registro da projeção de algumas obras-primas, como *A feiticeira das águas* (*Taki no shiraito*, 1933), de Kenji Mizoguchi.” (Nagib, 2011, documento eletrônico)

Em 1935, Hirata, o projecionista ambulante que atuava em conjunto com Sato, funda outra distribuidora de obras de produções nipônicas, a *Nippon Eiga Kogyo*. Ambas as empresas teriam sido responsáveis pelas exibições de grande parte dos filmes japoneses projetados no Brasil.

Essa década foi marcada por uma fase próspera, que durou até o início da Segunda Guerra Mundial, quando houve impedimento e interrupção das projeções de películas de produções nipônicas, fato decorrente de uma das medidas implementadas pelo governo de Getúlio Vargas, além de outras atividades cotidianas, como a proibição de conversas na língua japonesa entre os nikkei.

Segundo Nelson Hirata (2023), em consequência dessa ação, como os equipamentos das projeções entraram em desuso; após o fim do combate, eles pararam de funcionar devido à falta de seu uso e manutenção, a ponto de não terem condições de serem consertados, o que resultou num dos motivos do encerramento do cinema itinerante nas colônias nikkei.

Depois de algum tempo, Utsumi deixou a Companhia Cinematográfica Nipo-Brasileira e montou um comércio voltado à fotografia em Araçatuba (SP). Após a Segunda Guerra Mundial, ele trabalhou na instituição financeira Banco América do Sul, em São Paulo. Saito e Hirata prosseguiram com a empreitada cinematográfica. Em 1952, eles desfizeram a parceria, por motivos de discordância no andamento da empresa.

Enquanto que o fundador da empresa Nippon Cinema-sha, atuava de modo distinto:

“[...] Hirata centraria esforços na importação direta junto a diversas produtoras japonesas, como a Daiei e a Shochiku. O sucesso comercial das sessões promovidas por empresas como a de Kimiyasu teria levado as companhias produtoras japonesas (Toho, Shochiku, Nikkatsu e Toei) a abrirem distribuidoras no país, transformando as salas da Liberdade em cinemas exclusivos. A partir daí, a dinâmica de circulação se inverte: cópias novas, de filmes contemporâneos, são exibidas antes em São Paulo, no bairro da Liberdade, seguindo depois para as projeções ambulantes nas outras regiões da capital e nas cidades do interior paulista.” (Kishimoto, 2010, p. 39)

Sobre a qualidade das obras fílmicas adquiridas, para as projeções entre 1930 e 1940, eram cópias usadas, grande parte das obras audiovisuais era recomprada da instituição Nippon Cinema-sha (Los Angeles, EUA), ou seja, eram cópias “velhas e desgastadas” (Hirata, 1986). O cenário foi alterado e voltado para melhores condições na década seguinte, conforme Kishimoto apontou acima.

Após o término do período de combates mundiais, em São Paulo foram criadas salas de cinema dedicadas exclusivamente à exibição de películas nipônicas. Devido ao seu

êxito, as companhias japonesas passaram a distribuir as películas por elas produzidas diretamente na Liberdade, conforme menciona Nagib:

“Em 1958, o Cine Tóquio passou a ser o exibidor da Toho que, no ano seguinte, transformaria o Cine Joia em seu lançador. O Cine Nippon transformou-se no exibidor da Shochiku, e o Niterói, da Toei. Em 1962, o Cine Tóquio passou a se chamar Nikkatsu, tornando-se exibidor exclusivo dessa produtora. Eram no total quatro cinemas japoneses que transformavam a Liberdade numa verdadeira Cinelândia nipônica.” (Nagib, 2011)

Após o período de êxito, entre o final da década de 1960 prolongando-se até meados de 1980, devido a fatores como concorrência com o surgimento da mídia televisiva (enfrentado tanto pelas empresas produtoras audiovisuais quanto pelas salas de exibição) que se tornou um “adversário”, e o fechamento de produtoras cinematográficas no Japão; foram alguns dos motivos que afetaram a sobrevivência das salas de cinema na Liberdade, o que acabou por resultar no início dos seus encerramentos definitivos.

Consideração final

A documentação disponível que aborda a chegada dos primeiros imigrantes japoneses no Brasil é vasta e de fácil acesso (seja dado impresso ou online). Em contrapartida, o referente às iniciativas tratadas nesse texto, *shinema-ya* e *shinema-sha*, são raras e pontuais, e a possibilidade de pesquisar como elas se deram, mostrou-se um tanto restrita, devido à falta de conteúdo e fontes sobre as mesmas.

Pelo o que pôde ser averiguado, ambos mostraram-se essenciais e relevantes, pois assistir a essas películas tornou-se um dos grandes passatempos para a comunidade rural de imigrantes japoneses nas horas vagas do trabalho na lavoura. Além de funcionar como recurso de recreação, era uma forma de amenizar as saudades do país natal, além de os nipo-brasileiros se atualizarem a respeito dos acontecimentos que lá ocorriam, e possibilitaram que eles ficassem à par dos acontecimentos, além de auxiliar na manutenção e conservação da língua materna, além dos costumes e tradições praticados.

Foi inserido o hábito de assistir filmes nos espaços rurais e, posteriormente, em locais (apropriados ou não a esse fim) nas cidades pelo interior paulista, fornecendo, desse modo, oportunidades para que os imigrantes japoneses tivessem contato com obras audiovisuais de produtoras nipônicas.

Com o avanço temporal, devido à procura por obras fílmicas de produções japonesas, tanto o *shinema-ya* quanto o *shinema-sha*, por se tratarem de duas formas amadoras de exibição de películas que forneceram condições para que se tornasse uma atividade legal e profissional, além de fomentar o mercado ao importar filmes, igualmente passou a distribuí-los oficialmente nas salas de cinemas, com destaque às do bairro da Liberdade.

Apesar de tal prática ter sido inserida e ocupado papel no cotidiano daqueles que mudaram do ambiente rural para a capital paulista, a atuação do *shinema-ya* parece ter perdurado até, pelo menos, 1936, data que consta no registro fotográfico (Figura 01) daqueles que a promoveram, e permaneceram ofertando acesso ao material audiovisual para os que permaneceram nas colônias nikkei.

Portanto, tanto o *shinema-ya* quanto o *shinema-sha* foram significativos no que se refere às comunidades nipo-brasileiras e aos estudos japoneses; bem como podem ser considerados relevantes para serem rememorados e averiguados de modo mais atento na história dos nipônicos e seus descendentes no Brasil, por difundir a exibição de obras fílmicas, mesmo que em condições adversas e fora do modelo tradicional e padrão.

O assunto promoveu uma investigação interdisciplinar, no sentido de, além de focar nas formas amadoras de difusão de obras audiovisuais entre as décadas de 1920 e 1930, permitiu intersecções com outros tópicos, tais como: aspectos históricos, econômicos e sociais dos nikkeis nessa época; o mercado audiovisual no Brasil, no que concerne à importação e exibição de películas japonesas (temática pouco explorada no meio acadêmico) que resultaram na abertura de salas de cinema no bairro da Liberdade; história do cinema; e outros. Devido a esse motivo, esperamos que mais pesquisadores se interessem e deem continuidade à investigação sobre o tema (tal qual desejamos permanecer executando).

Referências

100 ANOS de imigração japonesa no Brasil. 2009. **Capítulo 3** - A formação dos núcleos de colonização japoneses. Disponível em: https://www.ndl.go.jp/brasil/pt/s3/s3_1.html. Acesso em: 10 dez. 2021.

ASSEMBLÉIA Legislativa do Estado de São Paulo. **História da imigração japonesa no Brasil**, 2008. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=288309>.

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 259-288

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

GATTI, André. Cultura, identidade e diversidade cinematográficas: o caso São Paulo, o cinema japonês e as suas salas de exibição. In: **Revista de Comunicação da FAAP**, v. 1, nº 19, p. 30-41, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: Trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HANDA, Tomoo. **O imigrante japonês** – História de sua vida no Brasil. São Paulo: T. A. Queiroz: Centro de estudos Nipo-Brasileiros, 1987.

HIRATA, Kimayasu. Roho, Nippaku Shinema sha. In: **Coronia Gueinoshi** [História da Arte da Colônia]. São Paulo: Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1986. p. 217-230.

HOSOKAWA, Shuhei. A história da música entre os nikkei no Brasil – enfocando as melodias japonesas. In: **Anais do IV Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa**. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1993, p. 125-147.

HOSOKAWA, Shuhei. **Cinemaya Burajiru wo iku** [O cinema japonês vai ao Brasil]. Tóquio: Shinchosha, 1998.

IMATO, Makiko. Entrevista de pesquisa concedida em 27 de outubro de 2023, na cidade de Campinas (SP).

IMIGRAÇÃO japonesa no Brasil. **O traslado**. A chegada à fazenda. Deixando a fazenda. Disponível em: https://www.ndl.go.jp/brasil/pt/s2/s2_2.html.

KISHIMOTO, Alexandre. **A experiência do cinema japonês no bairro da Liberdade**. 2009. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

KISHIMOTO, Alexandre. (2013). **Eiga-kan** – Cinemas Japoneses de São Paulo e do Interior. Disponível em: <https://gaijin4ever.wordpress.com/tag/salas-de-cinema-japones/>.

KOBORI, Edna. O cinema japonês em São Paulo In: ABE OI, Célia (org.). **Cultura Japonesa**. São Paulo: Fundação Japão/Aliança Cultural Brasil-Japão, 1997, p. 142-147.

LONE, Stewart. **The Japanese Community in Brazil, 1908-1940**: Between Samurai and Carnival. Inglaterra: Palgrave Macmillan, 2001.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2011.

MAJIMA, Maria Sumino. Entrevista de pesquisa concedida em 31 de outubro de 2023, na cidade de Pilar do Sul (SP).

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

NAGIB, Lucia. (2011). **O cinema japonês em São Paulo**. Disponível em: <http://jojoscope.net/2011/06/07/o-cinema-japones-em-sao-paulo/>.

NOVIELLI, Maria Roberta. **História do cinema japonês**. Trad. Lavínia Porciúncula. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

OLIVEIRA, Adriana Capuano de; TARELOW, Gustavo Querodia. O “perigo amarelo”: imigração japonesa, eugenia e os discursos de A. C. Pacheco e Silva na assembleia

constituente (1933-1934). In: MOTA, André; MARINHO, Gabriela S. M.C. (eds). **Saúde e história de migrantes e imigrantes**. Direitos, Instituições e Circularidades. São Paulo: CD.G Casa de Soluções e Editora, 2014. p.17-41.

SAITO, Hiroshi. **A presença japonesa no Brasil: estudo de mobilidade e fixação**. São Paulo: USP, 1961.

TAKAKI, Masachika. Entrevista de pesquisa concedida em 11 de outubro de 2023, na cidade de Guarulhos (SP).

VIEIRA, Francisca Isabel Shurig. **O japonês na frente de expansão paulista**. São Paulo: Pioneira, 1973.



AGENTES DE MITIGAÇÃO E A IMIGRAÇÃO JAPONESA NOS ESTADOS UNIDOS: UM ESTUDO SOBRE OS PANFLETOS DA *JAPANESE DIASPORA COLLECTION*

Michele Eduarda Brasil de Sá (ESD)

Introdução

Após a abertura do Japão ao comércio com o Ocidente, na segunda metade do século XIX, foi possível a imigração japonesa para os Estados Unidos, inicialmente em pequena escala. A costa oeste, por questões obviamente geográficas, foi o primeiro local de recepção dos imigrantes, que, em busca de novas oportunidades, passaram a trabalhar nas plantações de frutas e vegetais. Na Califórnia especificamente, os imigrantes japoneses desempenharam um papel significativo no desenvolvimento econômico da região, especialmente na agricultura.

Como era de se esperar, embora viessem suprir uma certa carência de mão de obra — e talvez justamente por isso — os japoneses foram alvo da hostilidade de outros imigrantes que já estavam na região, dedicando-se ao mesmo tipo de atividade. Esta presença também gerou tensões por parte de alguns setores da sociedade americana, o que se refletiu em campanhas e panfletos anti-imigração. Estes panfletos constituem um riquíssimo material que pode ser estudado de maneira intensiva a partir de várias áreas do conhecimento, como história, ciência política, comunicação, relações internacionais, estudos da linguagem e muitas outras, e explorada com profundidade sob um viés transdisciplinar.

O objeto desta investigação é o conjunto de panfletos que fazem parte do acervo da Instituição Hoover, vinculada à Universidade de Stanford, acessados em junho de 2023 (1). Embora alguns destes panfletos estejam disponíveis para acesso na internet, geralmente pode-se baixá-los apenas parcialmente (alguns, apenas uma página). Outros, nem isso. Ao começarmos a ler alguns dos panfletos, ainda que em amostragem reduzida, verificamos



que seria oportuno analisá-los mais de perto, em busca do que chamamos, em trabalho anterior, de *mitigation agents* ("agentes de mitigação") (2).

Os panfletos constituem-se excelente fonte histórica para localizar apoiadores à causa da imigração japonesa; quanto aos panfletos escritos e difundidos por opositores, eles também se mostraram uma fonte relevante, na medida em que expõem nominalmente aqueles de quem discordam, chegando inclusive, em alguns casos, a construir uma refutação passo a passo, donde descobrimos também alguns argumentos utilizados pelos "amigos do Japão". Os panfletos também variam cronologicamente: há exemplares publicados e distribuídos no início do século XX, como há um panfleto, por exemplo, datado de 1968. Os mais antigos tratam da questão dos imigrantes japoneses na Costa Oeste, enquanto os mais recentes já versam sobre a presença de imigrantes japoneses e seus descendentes e questões de cidadania.

Um conceito em construção: agentes de mitigação

Em meio à prolífera literatura que existe sobre diáspora japonesa, geralmente o foco de análise que encontramos é o do conflito, o do preconceito, o da luta heroica de um povo que, embora apegado às tradições e à cultura dos antepassados, se envereda por novos caminhos em busca de prosperidade financeira e de um novo lar. Não me deparei com nenhum estudo relevante que partisse do acordo, da paz, do mútuo entendimento. Por mais maquiavelista e hobbesiano que alguém possa se considerar, não pode deixar de admitir que as famílias imigrantes que se estabeleceram na nova terra (seja os Estados Unidos, o Brasil, o Peru ou qualquer outro lugar para onde se dirigiram estes imigrantes no início do século passado e fim do anterior) não devem ter recebido a hostilidade de toda a gente. Tinham vizinhos, colegas de escola, de trabalho, e é muito pouco provável que não houvesse ao menos um, ou uns poucos, cujo relacionamento contínuo (embora talvez superficial, no nível dos cumprimentos ou de trivialidades, como perguntar sobre o clima) se caracterize por respeito mútuo. Onde estão estas pessoas nas fontes? Nosso pensamento é o de que vale a pena pesquisá-las. A estes "apoiadores", "amigos dos japoneses", "defensores da causa nipônica", vozes da concórdia em meio a cenários de turbulentos conflitos, ousamos chamá-los de "agentes de mitigação".

Em trabalho publicado anteriormente, intitulado "Formulating the concept of *mitigation agent*—a study on the Japanese-Brazilian Chamber of Commerce bulletin", levantamos algumas propostas de conceituação de agente de mitigação, a partir de

exemplos registrados no único volume publicado do jornal Intercâmbio Nipo-Brasileiro, disponível para acesso no *website* da BN Digital, da Fundação Biblioteca Nacional. Neste artigo, advogamos que agentes de mitigação são "atores cujas declarações (ditas ou escritas) ou atividades são direcionadas à conciliação entre dois ou mais grupos eventualmente em conflito". Também escrevemos que são "[...] pessoas ou instituições que dão testemunho positivo sobre um grupo (circunstancialmente colocado em oposição) com vistas à melhoria de suas relações, objetivando o melhor resultado possível para os envolvidos".

Em linhas gerais, um agente de mitigação é um indivíduo ou instituição cujas palavras e ações são voltadas para demonstrar uma imagem positiva de um determinado grupo em situações de conflito (leve ou severo, constante ou intermitente), com o objetivo de melhorar suas relações com outros grupos o máximo possível. Um agente de mitigação é um tipo de pacificador, um quebrador de barreiras, um construtor de pontes, que age indiretamente. Pode-se dizer que este atributo (esta "agência") vem imbuída da tarefa de diminuir as possibilidades de atrito. Diz-se "de mitigação" porque não tem o poder de resolver o conflito, mas de mitigar, de minimizar seus efeitos.

Os panfletos da *Japanese Diaspora Collection*

Em primeiro lugar, é preciso salientar a variedade dos panfletos encontrados na coleção pesquisada. Há exemplares de oito páginas, mas há também de até cerca de cem páginas. Se alguém imagina um panfleto apenas como uma publicação breve, a ser distribuída como um *flyer* nas ruas, deixará de compreender a complexidade destes produtos da propaganda contra os japoneses e a favor deles. Há panfletos que dialogam com o público em geral; há os que se dirigem a comunidades específicas (por exemplo, a membros de igrejas cristãs).

Em uma tentativa inicial de organizar o material acessado, dividimos os panfletos em três grupos: o primeiro engloba os materiais que mostram as visões e os argumentos de opositores; o segundo, por sua vez, apresenta o posicionamento de apoiadores; o terceiro e último, de natureza mista, engloba materiais que apresentam visões múltiplas, cotejando discursos contrários e favoráveis. Ilustraremos cada um dos grupos com exemplos apresentados em seguida:

a) Opositores

O nome que mais se destaca na lista de opositores é, sem dúvida, o de Valentine S. McClatchy. Jornalista, dono do jornal *The Sacramento Bee*, publicou textos de própria autoria, como o extenso *Japanese Immigration and Colonization—Brief Prepared for Consideration of the State Department* (a versão do acervo era datada de outubro de 1921, já na sua terceira edição). Geralmente lembrado como um defensor dos ideais de liberdade de imprensa e responsabilidade jornalística, e financiador do desenvolvimento educacional e cultural da cidade, apoiando instituições como museus e bibliotecas, era profundamente influente.

O jornal *Sacramento Bee* também distribuía, sempre com permissão, panfletos publicados por outros veículos, como o *Japan's Secret Policy—Her Immigrants and American Born Citizens Using Their Position to Aid Japan*, um panfleto publicado pela *Oakland Tribune* contendo um parecer do professor japonês Yoshi Saburo Kuno, da Universidade da Califórnia. O Dr. Kuno, do Departamento de Línguas Orientais, era filho de um general do Exército Imperial Japonês, e teria se pronunciado publicamente, dando a entender que os missionários americanos que defendiam os imigrantes japoneses nos Estados Unidos estavam distorcendo fatos e retratando de forma equivocada a situação. Um depoimento de tal procedência é o típico discurso que McClatchy se esforçava por difundir através de seu jornal.

b) Apoiadores

Dentre os apoiadores, o nome do missionário, educador e ativista Sidney Lewis Gulick é o que sobressai. Seu trabalho deixou um impacto duradouro nas relações entre os Estados Unidos e o Japão, além de contribuir significativamente para a compreensão intercultural e a promoção dos direitos humanos. Sua atuação se estende até ações de reconciliação entre os Estados Unidos e o Japão após a Segunda Guerra Mundial, trabalhando para promover a compreensão mútua e a cooperação entre os dois países. Um de seus panfletos intitulava-se *Hawaii's American-Japanese Problem—A Description of the Conditions, a Statement of the Problems and Suggestions for Their Solutions*, de onde se percebe à primeira vista o tom agregador (ou "mitigador", se preferirmos) adotado por Gulick.

Sidney Gulick representava um grande desafio para os opositores, na medida em que seu perfil apelava à comunidade cristã da Califórnia. Filho e neto de missionários da Igreja Presbiteriana, ele mesmo foi ordenado ministro Congregacional. Ele morou durante muitos anos no Japão e falava japonês fluentemente. Seu discurso apoiava-se tacitamente

na credibilidade fundada tanto em sua posição social como líder cristão quanto em sua experiência no relacionamento com o povo japonês, pelo que ele se tornou um dos principais alvos dos críticos à presença japonesa nos Estados Unidos.

c) Visões múltiplas

Em busca de um debate equilibrado, havia ainda iniciativas que uniam visões contraditórias sobre o tema nada pacífico. O panfleto intitulado *The Japanese Problem in California—Answers (by Representative Americans) to Questionnaire* apresenta diferentes perspectivas, de especialistas provenientes de várias áreas (geográficas e de atuação). Algumas questões direcionadas podem ser conferidas na página 6, sob o título "Perguntas sobre os problemas entre americanos e japoneses submetidos a lideranças americanas":

- Quais razões das atuais agitações anti-japonesas na Califórnia você considera as principais? Elas são econômicas, sociais ou raciais?
- Você pode mencionar algumas das objeções ou queixas mais importantes direcionadas aos japoneses na Califórnia, ou nos Estados Unidos?
- Quão espalhado está, em sua opinião, o atual sentimento anti-japonês no país? Ele existe em algumas classes, em algumas localidades, ou é nacional?
- Quais são os motivos de suspeita, referentes ao Japão, existentes e disseminados agora nos Estados Unidos?
- O que o povo dos Estados Unidos requer do Japão para a manutenção da amizade histórica entre os dois países?

Dos vários nomes consultados e registrados nesta publicação, destacam-se os de Valentine McClatchy e Sidney Gulick. Somente este panfleto renderia material abundante para uma pesquisa analítica transdisciplinar, associando o contexto histórico a questões políticas e sociais, bem como a estratégias argumentativas e vieses antropológicos.

Considerações finais

A pesquisa foi iniciada, mas ainda se encontra em fase de execução. São cerca de quarenta panfletos de tamanhos diferentes, divididos em dois grupos que parecem ter sido divididos em função do período. O primeiro passo dado foi a catalogação dos panfletos, organizando-os em ordem cronológica. O passo atual é o estabelecimento de conexões

entre os panfletos e acontecimentos históricos pertinentes, mencionados em várias passagens no material — por exemplo, o *Gentlemen's Agreement* (1907-1908), o *Japanese Exclusion Act* (1924), e o episódio que ficou conhecido como a “ameaça velada de Hanihara” (1924).

Feito este grande mapa mental, será preciso listar os nomes de opositores/apoiadores para uma pesquisa mais aprofundada, a partir de cada um dos nomes, e assim identificar agentes de mitigação e seu raio de atuação e influência. Deste levantamento poderão advir novas ações de pesquisa, tais como um estudo comparativo entre os discursos de agentes de mitigação nos Estados Unidos e no Brasil.

Notas:

- (1) A autora agradece à Instituição Hoover, da Universidade de Stanford, pelo apoio financeiro à pesquisa realizada com base nos materiais mencionados neste trabalho e muitos outros. Sem este suporte, a pesquisa não seria possível. Em tempo, as opiniões expressas nesta publicação pertencem à autora e não refletem necessariamente as posições oficiais da Instituição Hoover, nem de sua equipe, de seus financiadores ou de seus líderes.
- (2) Uma primeira tentativa de conceituação/definição foi elaborada e publicada no artigo "Formulating the concept of "mitigation agent"—a study on the Japanese-Brazilian Chamber of Commerce bulletin", disponível em acesso aberto neste link: <https://routledgeopenresearch.org/articles/1-15/v1>

Referências

BRASIL DE SÁ, Michele Eduarda. Formulating the concept of "mitigation agent"—a study on the Japanese-Brazilian Chamber of Commerce bulletin. **Routledge Open Research**, v. 1, n. 15, p. 15, 2022. (<https://doi.org/10.12688/routledgeopenres.17539.1>)

Hawaii's American-Japanese Problem—A Description of the Conditions, a Statement of the Problems and Suggestions for Their Solutions, **Japanese in the United States pamphlet collection**, Envelope 2, Hoover Institution Library & Archives.

Japan's Secret Policy—Her Immigrants and American Born Citizens Using Their Position to Aid Japan, **Japanese in the United States pamphlet collection**, Envelope 1, Hoover Institution Library & Archives.

Japanese Immigration and Colonization—Brief Prepared for Consideration of the State Department, 1921, **Japanese in the United States pamphlet collection**, Envelope 2, Hoover Institution Library & Archives.

The Japanese Problem in California, 1922, **Japanese in the United States pamphlet collection**, Envelope 2, Hoover Institution Library & Archives.



南米日本人移民の歴史的インパクト—移動・連動・体験

根川 幸男 (NEGAWA, Sachio)

日本人移民を対象とする研究は、従来、送出の要因や過程、海外移住をめぐる政策と外交の変遷、そして移住先でのコミュニティ形成やホスト社会との関係を主として扱ってきた。さらに、移民自らが実践してきた歴史叙述や各国の公的な表象のなかで、日本人移民の経済的、社会的、文化的な貢献について取り上げてきた。しかし、移動の具体的な経路と体験、移民が経由する複数の地域がどのように連動し結びつけられるかについては、必ずしも明らかではない。

実際、南米各地に向かう旅程で、日本人は複数の大陸、海洋、地域や国家を経由して多様な人びとや文化に接触し、時には未知の動植物の運び手となった。しかし、その過程で、移民の生活様式や世界観がどのように変化したのか、動植物がどのような経路で運ばれ、地域や国家の市場にどのようなインパクトをもたらしたのか、さらに、このような移動の体験がどのように物語化され、移民社会やホスト社会にいかなる影響を与えたのかといった問題は、未解決のままである。『ブラジル日本移民八十年史』（1991）や『ブラジル日本移民百年史』各巻（2010～2013）など周年史においても、移民船航海の過程や体験についてはほとんど問題として取り上げられていない。

今次の大会において、移民を複数の社会、地域や国家を結びつける主体として捉え、その歴史的インパクトを解明するための事例と観点を提示するため、私たちはパネル「南米日本移民の歴史的インパクト—移動・連動・体験 A Mobilidade Global dos Japoneses nos séculos 19-20 e A Transformação da Visão do Mundo」を開催し、次のような報告を行った。





図 1：大阪商船絵葉書に描かれた南米航路と移民船りおでじやねろ丸

- ①根川幸男 (Sachio Negawa) 「趣旨説明：南米日本移民の歴史的インパクト—移動・連動・体験」
- ②酒井佑輔 (Yusuke Sakai) 「マレー産胡椒の入手とブラジル・トメアス—移植—南米・世界一周航路による動植物交換」
- ③ファクンド・ガラシーノ (Garasino Facundo) 「越境の記憶と記録—猪股正「アマゾン川の流と共に」から」
- ④橋本順光 (Yorimitsu Hashimoto) 「南米日本人移民の寄港地体験—船上の恋・おんぶの禁止・ハシム商会の活用」

今回の報告の母体となるプロジェクトは、次の二つである。(1)JICA 緒方貞子平和開発研究所の研究プロジェクト「南米における日本人移民に関するトランスナショナルな歴史研究：移民事業、経済開発と文化活動を中心に」(Projeto de Pesquisa: História Transnacional da Migração Japonesa na América do Sul (2021～

2024、代表者: ファクンド・ガラシーノ)、(2)JSPS 科研費プロジェクト「近代日本人のグローバル移動と動植物交換をめぐる文明史的研究」(Projeto de JSPS: Estudo Histórico-civilizacional da Migração Global e da Intercâmbio de Plantas e Animais entre Os Japoneses Modernos (2020~2024、代表者:根川幸男)。特に後者の研究プロジェクトは、20 世紀前半の東アジアから南米への日本人移民の移動の経路と体験に着目し、地域や国家、さらに地球規模でもたらされたインパクトについて論じることを目的としている。

本稿では、これらの報告について新たに得られた知見を加え、それぞれを論考としてまとめてここに発表する。特に、多くの移民を南米に運んだ交通手段であり、移民の文明化のエージェントでもあった移民船という時空間、航海をめぐる問題に、歴史研究と比較文学の立場からアプリーチする切り口と可能性を提示したい。

2. 先行研究と問題点

移民船とその航海をめぐる先行研究については、NEGAWA (2019)、根川 (2020)、根川 (2023) にまとめているため、そちらを参照されたい。ただ、ここで強調しておきたい点は、山田 (1998)、タナカ (2010) などの日本やブラジルで行われてきた移民船に関する研究は、南米移民船の場合、主に神戸からサントスあるいはブエノスアイレス間の航海を扱い、アマゾンへの移民やアマゾンの河川航路を対象外としてきたことである。日本人のアマゾン集団移民は1929年から始まり、太平洋戦争でいったん中断するものの、1952年に復活する。戦後第1回の移民の大部分はアマゾンへの移民であり、同地域への移民は、戦後の南米移民の主流ともいえる数量に達するのである。戦前のアマゾン移民は、ファクンドの論考にもあるように、サントスまで行かず、リオデジャネイロで船を乗り換え、アマゾン河口のベレンまで行き、さらに船を乗り換えて河を遡航して入植地をめざした。サントスで上陸し、サンパウロ州やパラナ州の内陸をめざした移民とは、かなり異なった航路体験を持ったことになる。

また、人やモノ、動植物や文化の大陸をまたぐ交換は、近代になって、汽船

の登場により促進されたが、移民船でも顕著に見られた。根川（2023）では、移民船によって、人・モノ・動植物・病原体などがある地域から別の地域へ運ばれ、また別の人・モノ・動植物・病原体などがもたらされ再分配される現象を「移民船交換」（Migrant Vessels' Exchange）と呼んだ。たとえば、日本・アジアから南米大陸へは、移民船によって大量の労働力、美術・工芸品、桜・菊・蘭・茶・黄麻・胡椒・米などの植物、コオロギ・アナグマ・ミミヅクなどの昆虫・動物、柔剣道など武道、日本や東洋のイメージが流入した。一方、南米から日本・アジアへは、鉄や硝石、コーヒー、綿、小麦、キニーネ、天然ゴム、獣骨、蝶（標本）、ワニ（革）などの動植物、サンバ・タンゴなどの音楽、ブラジルやアマゾン、ラテンアメリカのイメージが流入している。これによって、単なる労働力の移動手段と考えられていた移民船を、大陸間におけるさまざまな動植物や文化、価値観・世界観などの交換の手段・過程と捉え直すことが可能となるのである。

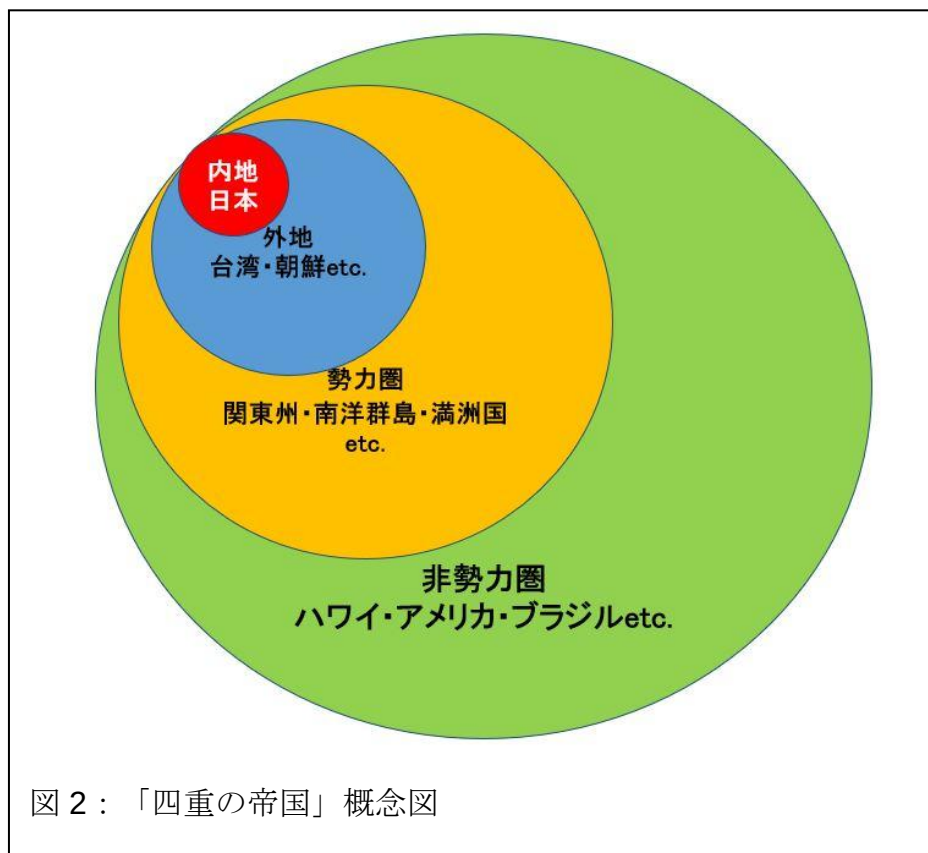
コーヒーを例にしてみると、理解しやすい。1908年に「笠戸丸移民」を組織した水野龍は、受入れ先のサンパウロ州と交渉し、同州産のコーヒー豆年間1000俵の無償供与と日本での宣伝販売権を獲得する。水野は1910年に大阪や東京に「カフェー・パウリスタ」を開店し、名古屋、神戸、福岡にも支店を開いた。同店は、コーヒー1杯5銭という廉価で当時の学生をも客層として取り込み、日本におけるブラジル・コーヒー販売とカフェー店経営に先鞭をつけた。つまり水野は、ブラジルに移民労働者を送り出し、かわりにコーヒーを輸入する一種の交換システムをつくりあげたのである。ブラジル航路の復航では、移民が下船したスペースにブラジル産コーヒーを積み込んだ。1910年代以降に日本で流行したブラジル・コーヒーは、移民船によってもたらされたのである。日本人労働者とコーヒーは等価交換とは言えないが、カフェー・パウリスタによって日本にコーヒーを楽しむ文化が広がったことを考えると、ここに一種の移民船交換が成り立っていたことになるだろう（根川2023: pp.20-24）。

3. 移民船航海をめぐる問題群と事例研究

これらの点を考えると、南米の日本人移民史をトータルに捉えるためには、

アマゾンを含めた南米への広域移動をめぐる問題、すなわち日本の複数地域から南米の複数地域への移民船による航路体験を取り上げる必要がある。そこで行われたさまざまな人びとの体験や多くの動植物の交換の様相をめぐって、日本と南米の複数地域の間を世界史的な視点で結びつける連動史の視点を導入する必要があるのである。

歴史学的テーマの広域化の流れのなかでの連動史の可能性については、根川（2016）において論じた。すなわち、近現代日本人の移動の諸相を明らかにする試みは、日本・植民地・帝国の勢力圏とともに南米のような帝国の勢力圏外という「四重構造の帝国」へ対象地域を拡大し、それぞれの地域への移動や複数地域間の連動をふまえて理解すること、地域史や一国史とグローバル・ヒストリーを結節させることによって、新しい「日本人をめぐる近現代史」を創発していく可能性を持つはずである。



移民船による航路体験をめぐる問題は、こうした連動史の事例研究として位置づけることができる。拙著『移民船から世界をみる』（2023）では、移民乗船名簿、移民や移民会社の輸送監督の日記、ジャーナリストの報道記事、海運会社の広報雑誌グラビア、子ども移民の語りと写真アルバム、戦後移民のデジタル記念史というさまざまな史資料を紹介し、それらの分析からみえる移民の記憶と体験の諸相を提示した。ただ、日本の移民船航海の歴史は、1868年のサイオト号によるハワイ渡航から1973年のにつぼん丸による南米移民まで、一世紀以上の年月と神戸～サントス間で片道2万数千キロという長距離移動を有し、無数の問題群を派生させている。以下の酒井、ファクンド、橋本の論考は、そうした問題の抽出と解明への試みである。

まず、酒井は、アマゾンにおける世界商品として胡椒が日本の移民船によってもたらされた点について、神話と史実の両面から検討する。日本人のアマゾン移民の副産物として導入された胡椒は、一攫千金を夢見る移住者を国内外から集め、アマゾン河口近くの一地域トメアスーを世界的な胡椒の産地へと変貌させた。この胡椒がブラジルにもたらされた経緯は一種の神話として語られている。すなわち、それは1933年に日本の移民船「はわい丸」が寄港したシンガポールの植物園で「偶然」に苗木を発見し購入、トメアスーへ持ち込んだ幾株かが発育したというものだ。酒井の論考は、角田房子という作家の記録文学によって流布された神話について再考し、拓務省関係の資料やアマゾン日系社会の周年史、移民の証言をたんねんに検証することによって、その実像に迫るものである。

ファクンドは、1934年、数え13歳の時に、当時の日本帝国の植民地・樺太から家族とともにアマゾン中流地域に移住した猪股正という人物の遺した手記「アマゾン川の流と共に」を紹介し、この資料から明らかになる、日本人のアマゾン移民の経緯や航路体験、子ども移民から見たアマゾン入植の様子などを紹介する。手記には、上塚司がアマゾナス州政府から土地のコンセッションを受け、開拓がはじまったばかりのヴィラ・アマゾニアに猪股一家が入植し、その後サンタルシアに再入植した後、ジュートを生産しながら開拓生活を行った

ことなどが記されている。私もその手記に目を通したが、ブラジルで最初に上陸したりオデジャネイロのイリャ・ダス・フローレスの自然や人びとの様子、アマゾンへの移動、はじめてアマゾン河を見たときの印象などが生き生きと記されている。ファクンドによると、アマゾンに根付いていく体験が樺太の風景、暮らしと労働の記憶を呼びさまし、異なる二つの開拓の経験が呼応しつつ記されていることが読み取られるという。そして、この手記を通して、アマゾンと北海道や樺太の間を絶えず行き来する記憶から、ブラジルのアマゾン地域と帝国日本の東北アジアの歴史的な交差点を考えるためのきっかけを与えられるという。

橋本は、比較文学の観点から、移民船の航路体験にアプローチする。橋本の指摘するように、近代になって現われた日本の海洋文学はあまり成功したとは言えなかったが、石川達三の『蒼氓』のようなすぐれた作品も生み出した。『蒼氓』は、移民船でブラジルへ渡った石川の実体験にもとづき、当時の日本の庶民の航路体験が赤裸々に描かれた小説である。橋本は、この作品が近代日本の海洋文学の到達点であることを確認した上で、従来の『蒼氓』についての研究では見過ごされてきた、船上の恋、おんぶの禁止、ハシーム商会の活用という3点について注目し、海洋文学としての特色と限界について指摘する。

南米移民船では、赤子のいる女性船客に対して、授乳時の乳房の露出とともに、子どもを背負う行為はしばしば禁止の対象となった。別稿で指摘したように、移民船は日本の庶民の文明化のエージェントであった（根川2020: pp.39-49）。当時の日本が目指した「一等国民」という基準から、欧米人のまなざしにふれた時に恥ずべきとされた行為が移民船上では禁止された。橋本は、こうした禁止を「日本人女性への暴力と抑圧」としてジェンダー的視点から捉えている。

また、コロomboのハシーム商会に関しては、のちにブラジルの紅茶王と呼ばれる岡本寅蔵のエピソードが紹介される。岡本がブラジルで成功した紅茶は、ハシームの社員の手助けによって、コロomboのリプトン紅茶農園から門外不出の種を入手したという神話である（橋本2017: pp.119-137）。その紅茶の種の入手の経緯は、角田房子『ブラジルの日系人—新天地に生きる血と汗の記録』

(1967) や北杜夫の『輝ける碧き空の下で』(1986) という、文学作品を通して流布することになったという。

角田の小説はまた、酒井やファクンドが取り上げる胡椒やジュートなどのブラジルへの移入について、神話化と流布に加担したものであった。

ここには、歴史学の探究する「史実」と、移民の語りや叙述のなかの「事実」が、伝播の過程で虚実を取り混ぜて変異し、文学作品によって再創造され、流布していく経緯が明らかにされている。

おわりに

笠戸丸からにっぽん丸まで、65年間続いた日本の南米行き移民船の性格は次のようにまとめることができるだろう。

- (1) 移民船＝人・モノ・イキモノの接触領域、広域的な交換の手段、非公式の帝国の移動する「領土」
- (2) 異文化接触と「一等国民」形成の時空間
- (3) 移民の教育・文明化の時空間：船内新聞発行、船内学校・ポルトガル語講習会、船内・寄港地での見聞など
- (4) 国際的な人流・物流によってホスト社会・国際社会へもインパクトを与えるメディア：ブラジル人の「日本」学習のメディア

移民船は、日本の庶民の文明化のエージェントであり、動植物や文化交流のメディアである。また、神戸とサントス間だけでも2万3500キロという、移動する地域・海域の広域性が、その研究の世界史的広がりの可能性を示唆している。さらに、アマゾン移民を考えると、彼らはリオデジャネイロからアマゾン河口のベレンを経て、中上流地方へ航海を続けた。その航海は1959年のアクレ州への移民のように、日本からトータルで4ヶ月近くかかることもあった(川田2005)。それゆえ、アマゾンを含めた航路体験を研究対象にすることは、南米日系人移民研究のサンパウロ中心主義を相対化し、移民の航路体験の幅広さ、多様さを確認するとともに、ローカルな事象をグローバルな政治社会的動向の

なかに位置づけて検討するための格好の事例となろう。歴史研究と文学研究を架橋しつつ、アマゾン移民の航路体験を視野に入れ、日本とブラジルの二国間だけでなく、世界史的な広がりの中かで、樺太とアマゾンのような「辺境」、地域と地域を結びつける連動史の視点でとらえることによって、南米日系人移民の歴史をより多面的に描くことができるのではないだろうか。



図 3：日本人移民のサントス上陸（竹下写真館編

参考文献

川田敏之（2005）『片道切符「奥アマゾン」—密林を拓き中部アマゾンの時代を開いた男の記録』私家版.

竹下写真館編（1938）『在伯同胞活動実況大写真帖』.

タナカ，ヨースケ（2010）『戦前移民航海物語り』サンパウロ人文科学研究所・

日本移民 80 年史編纂委員会（1991）『ブラジル日本移民八十年史』サンパウロ、移民 80 年祭典委員会。

根川幸男（2016）「移民船のメディア／メディアとしての移民船」河原典史・日比義高編著『メディア—移民をつなぐ、移民がつなぐ』クロスカルチャー出版 pp.245-272。

根川幸男（2016）「序章 近現代日本人の海外体験と日系移植民史の時期区分」、根川幸男・井上章一編著『越境と連動の日系移民教育史—複数文化体験の視座』ミネルヴァ書房 pp.1-29。

NEGAWA, Sachio. 2019. “Brasil-Marú Chegou! Excursão para O Navio de Emigração em 1940”. In. *Anais do XII Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil / XXVII Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa*. pp. 153-162.

根川幸男（2020）「人びとはどのように海を渡ったのか？—移民船をめぐる課題群」『移民研究年報』第 26 号、日本移民学会 pp.39-49。

根川幸男（2023）『移民船から世界をみる—航路体験をめぐる日本近代史』法政大学出版局。

橋本順光（2017）「インドの代名詞コロombo—デッキパセンジャーとハシーム商会」橋本順光・鈴木禎宏編著『欧州航路の文化誌—寄港地を読み解く』青弓社 pp.119-137。

ブラジル日本移民百周年記念協会・日本語版ブラジル日本移民百年史編纂・刊行委員会編（2010～2013）『ブラジル日本移民百年史』第 1～5 巻、トッパン・プレス印刷出版。

山田廸生（1998）『船にみる日本人移民史—笠戸丸からクルーズ客船へ』中公新書。



ブラジル・アマゾンにおける胡椒移植の物語

酒井佑輔 (SAKAI, Yûsuke)

はじめに

ブラジルアマゾンに位置するパラ州トメアスー（旧アカラ植民地）は、1929年に日本人移民の入植が開始された移住地だ。鐘淵紡績株式会社によって創設された南米拓植株式会社が中心となり移民事業が取り組まれた。第1回の移民は43家族、単独渡航者9名の総勢189名が神戸港からモンテビデオ丸に乗船し渡伯している。

入植当初のトメアスーはマラリヤなどの風土病が猛威をふるい「緑の地獄植民地」と揶揄されるほど劣悪な環境であった。南拓が推奨していたカカオ栽培は失敗し、1935年には直営農場は閉鎖、農業試験場も廃止に至る。南拓が植民地事業を断念した1935年から1942年までのあいだに352家族2,104名が入植したがそのうちの276家族1,603名もが退耕した。トメアスー産業組合（1961）によれば、トメアスーに留まることになったのは経済・社会的理由で退耕・移住の不可能な家族のみであった。

くわえてトメアスーは1973年までパラ州の州都ベレンから水路の交通手段がなく、片道約15時間かかる立地でもあり「陸の孤島」とも呼ばれていた。このような地理的条件もあり、第二次世界大戦中には北伯在住の枢軸国人の軟禁地にもなる。州の管理下におかれた日系移民は、財産を没収されたり、生産物の売値も不当に低くされるなど理不尽な扱いをうけた。

この移住地に戦後繁栄をもたらしたのがポルトガル語で「唐辛子の王様」とよばれる胡椒（ピメント）（pimenta do reino; piper nigrum）である。胡椒は入植



当初から南拓が注目し、農場でも改良種を編み出そうと研究していた作物であった。「黒いダイヤモンド」とも称されたこの胡椒栽培の成功は一攫千金を夢見る移住者を国内外から集め、トメアスーを世界的な胡椒の産地へと変貌させた。1950年代には胡椒がもたらした巨額の富によって多くの豪邸（通称ピメンタ御殿）が乱立しトメアスーの景観を一変させた。その熱狂ぶりは日本国内でも大沼春雄（1955）の「南米アマゾンの胡椒王が語る 黄金をうんだ2本の胡椒」等の記事でたびたび紹介されている。

トメアスーへの胡椒移植にはある種の伝説化された物語がある。それは1933年にブラジルへ向かう途中の移民船が寄港したシンガポールで偶然に胡椒の苗木が発見・購入され、トメアスーへもたらされたというものだ。後述するようにこの物語はトメアスーの歴史が語られる際にたびたび引用される。しかしながら、近年ではその神話を問う移民の語りや歴史的資料も明らかになっている。例えばトメアスー開拓50周年祭典委員（1985）のトメアスー開拓50周年史『みどりの大地』や汎アマゾン日伯協会（1994）の『アマゾン 日本人による60年の移住史』では、当時を知る関係者らが自身の記憶や見聞に基づき異論を唱えてもいる。

そこで本稿では、まずトメアスーの胡椒導入にかかる歴史的背景やそれにかかる中心的な文献を整理する。次に、それに対し異論を唱える意見をいくつかとりあげ、その信憑性について検証する。最後に胡椒移植をサポートした可能性がある日本人の南洋ネットワークにも仮説的に言及する。主な資料は国立国会図書館等のデータベースやブラジルアマゾンのベレンやトメアスーで入手した文献を用いる。

第1章 トメアスーの胡椒導入にまつわる物語

第1節 胡椒導入にいたる背景

本稿ではトメアスーの胡椒導入にかかる歴史的背景について整理していきたい。南米拓殖株式会社社長の福原八郎は入植当初から胡椒に注目していた。例

えば福原（1933）の『最近のアマゾン事情』には、大阪商船やイギリスの船会社に頼んでブラジルの胡椒輸入量調査を依頼したことや、実際に現地の農家を訪問し胡椒調査を実施したこと、1929年に入植した人々の胡椒の作付け量等も詳細に記述されている。また福原は自らインドネシアへとわたり胡椒栽培について研究したいとも論じている。

福原（1934）は宮城県や宮城県海外協会、海外移住組合から依頼をうけて行った講演会でも、胡椒について多く言及している。例えば、ブラジルで胡椒は家庭の必需品だがほとんど南洋からの輸入に頼っていること、栽培に手がかかるからこそ勤勉で集約農業に熟知した日本人移民に適した作物であること、南拓でもさまざまな実験を行った結果、黒胡椒はアマゾンに適することが判明したためこれを奨励していること等である。

パウリスタ新聞社（1960）が発刊した『アマゾニア移民30年』では「イタリアミランから来た女学者が、ここに来て、ピメンタ・ド・レイノは有望だとすすめたこともある由で、何とかして南洋の苗を入植したいと、（福原が）渡伯する人々に、採算依頼していたそうである」といった記述もある。同書では1931年に創設したアカラ植民地経営農場でもカカオと黒胡椒を試験的に栽培していたとの言及もある。

アマゾンにおける移民入植初期に胡椒栽培の重要性を指摘したのは福原だけではない。例えば、福原らのアマゾン調査に同行した当時拓務書記官だった一番ヶ瀬佳雄（1934）は『アマゾン地方移植民地状況』において、後述する吉田悟朗らの主張を踏まえつつ、胡椒栽培事業がアマゾンにおいて最も有利だと論じている。一番ヶ瀬は後の台湾総督府事務官・殖産局農務課長、新竹台南各州知事を歴任した人物であり、1933年には後述する東京で開かれた「アマゾン会」においてアマゾンの実態や入植について論じている。

以上から胡椒栽培はトメアスーの基幹作物として入植当初から注目され、実証実験も行われていたこと、くわえて南洋原産の胡椒も注目され導入が企図されていたことがわかる。

第2節 胡椒導入にかかる中心的な物語—角田房子『アマゾンの歌』

トメアスーの日本人移民の入植史と胡椒導入においてしばしば参照されるのは、角田房子の記録文学『アマゾンの歌』であろう。ノンフィクション作家である角田は1965年11月から1966年1月までのあいだアマゾンやサンパウロで取材を行い、本書を上梓した。1979年には本書を原作にしたドキュメンタリードラマがテレビで放映され、トメアスーの移民史が日本国内でも広く知られる契機となった。では角田はこの胡椒についていかに語ったのだろうか。長いが引用したい。

単に船酔いだといって、静かに寝ていた63歳の老婆が、シンガポールに入港する前夜、急に容態が悪化して、死んだ。暑さのなかで、遺体はすぐに火葬にしなければならない。だがシンガポールでは、中国人の間に、満洲国建国を日本の侵略政策とみて、反日感情が高まっていたため、全員上陸禁止であった。監督の白井と船のボーイ一人、それに遺族だけが上陸を許されて、ようやく火葬を済ませた。

帰船までの時間の余裕はわずかだったが、白井は久しぶりの土を一足ごとに踏みしめて、解放感を味わった。彼は何気なく、通りがかりの植物園にはいつてみた。日盛りの園内に人影はほとんどなかった。

頭にターバンを巻いた大男がゴムの木陰に座っていた。彼の前に、いくつかの苗の包みが並んでいる。白井がその包みに書かれた英語を読んでもみると、みな花の名前であった。だが彼はたった1つ、花でない名前を見つけた。

「胡椒」である。

「胡椒」という文字は、白井にアカラ植民地を連想させた。福原社長がブラジル在来種の胡椒を植えさせてみたが、成績はよくないと、白井は聞いたばかりであった。第一目標であったカカオも、繊維植物も、そして胡椒も、アカラ植民地ではさっぱりものにならない、というのである。

この東洋の胡椒をアカラで育ててみたらーと、白井はそれを買った。だが、わずかの金を払って苗の包みを受け取りながら、彼は早くも否定的な気持ちになっていた。

シンガポールからベレンまで、まだ2ヶ月はかかる。たぶん苗は枯れてしまうだろう。もし無事についたとしても、ここは気候風土の全く違うアマゾンで、無事に育つとは思えない。むだだったなー。

ハワイ丸がシンガポールに停泊中、移民たちは甲板に出ることも許されず、蒸し風呂のような船底に閉じ込められて過ごした。

(中略)

船に帰った白井が包みを解くと、うす緑のハート型の葉をつけた胡椒の苗は二十本あった。彼はそれを植木鉢に移し、ポルトガル語で「ピメンタ」と書いて、病室の窓から見える所においた。ハシカでとじこめられ、退屈しきっている子供達を少しでも慰めたい、という気持ちだった。彼は毎日じょうろで水を注いだ。

(角田房子(1966)『アマゾンの歌』中公論新社、pp.64-65)

つまり、角田によれば、たまたま立ち寄ったシンガポールの植物園で布哇丸の助監督だった白井牧之助氏が、偶然胡椒の苗木を発見・購入したということになる。白井は後述するように南米拓殖株式会社に勤務していた人物で、後に海外移住審議会委員や日本ブラジル中央協会理事も務めた。白井が胡椒の苗をトメアスーにもたらしたことを讃え、トメアスーでは農業に貢献した人に贈られる「白井牧之助賞」も存在する。ブラジル政府もその功績を称え 1979 年のアマゾン移住 50 周年祭の際に南十字星勲章を授与している。

この白井本人もたまたま寄港したシンガポールで入手したと国際協力機構『海外移住』(1986)等でたびたび論じている。白井がシンガポールで偶然発見・購入した胡椒の苗木がトメアスーに持ち込まれたことでトメアスーが胡椒

の樂園になったという語りは、国内外でしばしば見られる中心的な物語となっていた。それ自体はトメアスーの移民史にも大きく影響を与えており、トメアスーの関係団体が発刊する移民史にも記載されている。

では角田以前の胡椒移植にかかる語りはいかなるものであったのか。他に異なる歴史を語る文献は存在しないのだろうか。次章ではそれらを整理し検証していく。

第2章 胡椒移植にかかる物語の整理

第1節 1950年代の胡椒移植の語り

例えばトメアスー植民地写真同好会（1954）の『トメアスー植民地開拓 25 周年記念写真帳』では、胡椒導入について以下の記述がある。

1933 年南米拓殖会社の白井牧之助氏（山口県人、一高を経て東京帝大卒）が布哇丸にて渡伯の途次、シンガポール港で南洋種胡椒苗 20 本を、日本金百圓で購入し、船中も手入れしつつ持参し、アサヒザールの直営農事試験場（場長吉田耕三氏）に移植した。

（トメアスー植民地写真同好会（1954）『トメアスー植民地開拓 25 周年記念写真帳』p.19）

同年には文化人類学者である泉靖一・斎藤広志（1954）が『アマゾン、その風土と日本人』を発刊した。本書は 1952 年の 1～2 月に実施された現地調査をもとに執筆されている。本書では以下の記述がある。

従来ベレン市の近郊には土産の胡椒が栽培されていたが、開花結実期が一定しないのと、収量が少ないために、胡椒栽培は独立の産業としては成立しなかった。当時ブラジルの胡椒の需要は世界的産地である東南アジア（マレー・イ

インドネシア・仏印)の産物によってまかなわれていた。1933年南米拓殖株式会社技師白井牧之助が移民を輸送してブラジルに向かう途中、シンガポールで同地産の胡椒の苗を20本購入して、トメ・アスウ植民地に携行しアサヒザールの会社直営の農場に移植した。活着したものは2・3本しかなかったという。

(泉靖一・斎藤広志(1954)『アマゾン、その風土と日本人』古今書院、p.114。)

1955年にパウリスタ新聞社から発刊された『在伯日本人先駆者伝』にも「ピメンタ・ド・レイノ由来記」なる節がある。そこでもやはり白井がシンガポール港において日本金100円で購入し、船中も手入れしつつ直営農場に移植したという記述がある。

1959年には農林省振興局拓植課が中南米移住地を調査した『中南米移住現地調査報告書2』が刊行されている。本書にも「トメアスーにピメンタが導入されたのは今から25年前、すなわち、1933年、南米拓殖株式会社の白井牧之助が布哇丸で渡伯の途次シンガポール港で南洋種胡椒苗20本を日本金100円で購入し、船中で手入れをしつつ持参」とある。

これまでとりあげた1950年代の文献を整理すると、具体的な購入場所もシンガポール(港)とだけでそれを購入した個別具体的な場所の説明はない。一方で、100円で購入したという事実だけはしばしば強調されている。

くわえて注目すべきは白井が1954年に日本国際農友会『国際農友』によせた文章である。これは1953年8月白井が20年ぶりにトメアスーを訪問し16日間滞在したさいの視察報告記だが、胡椒について以下の通り語っている。

従来ブラジルの胡椒は、パライーバ地方に年間50トンを生産したるのみにて、国内消費年間約1千トンの大部分は、外国品の輸入に俟つの状態にあったので、アマゾンに於ける日本人植民地にて、早くから之に目を付け何とか胡椒の増

産をと心掛けたのであつたが、在来種胡椒はその生産量至って少なく、採算点に引きあぐることには、多大の苦心を払つたが中々成績は挙げず、偶々1933年（昭和8年）南洋種苗20本が持ち込まれ、うち2本が活着したのを、2人の特志家が育成したのに始まる。

（白井牧之助（1954）「明るくあけ行く アマゾンの新天地」日本国際農友会『国際農友』p.22）

つまりこの白井の記述では、自らが南洋種を持参したことは指摘されていない。また本文のどこを読んでも自身が持ち込んだことについて一歳述べていない。ただし白井はここで「偶々」とその偶然性について言及している。

第2節 1960年代以降の胡椒移植の語り

では1960年代以降の胡椒入植の語りはいかなるものであったのか。例えばパウリスタ新聞社が発刊した『アマゾニア移住30年』では、白井を「胡椒の恩人」として、移植の様子をいかのように記述している。角田の記述と一部内容が重複するが引用したい。

1933年、布哇丸が渡伯の途次、シンガポールで、63才の老婆が亡くなった。上陸禁止だったので、輸送監督の白井氏と、ボーイと親族の3人だけが上陸、埋葬を済ませた。帰途、白井氏は公園でピメンタ・ド・レイノの苗20本を買い、船中で水をやりつつベレンについた。

発芽した3本が親木となって、現在の北伯のピメンタとなったもので、白井氏は、「ピメンタの父」ともいうべき存在である。

（パウリスタ新聞社（1960）『アマゾニア移住30年』p.54）

角田とほぼ同時期に『アマゾン邦人発展史』を記したのが池田重二（1965）だ。池田は移民としてブラジルへ渡った後、ブラジル全土を渡り歩いて移民の実態や歴史を記録した。池田は以下のように記述している。

1933年（昭和8年）南米拓殖会社社員白井牧之助（山口県人・東京帝大卒、映画監督大島キヨシ夫人中川明子の父）が、ハワイ丸で渡伯の途中、シンガポール港で63歳の老婆が病死した。当時シンガポールは上陸禁止（満洲国独立で支那人の排日激化のため）だったので、輸送監督の白井と、老婆の身内とボーイ3人だけが上陸して埋葬した。その帰り白井は胡椒の苗20本を百円で買い（当時の百円は高価—今日の十万円）船内で水をやりながら育てた。恰度セイロン茶を岡本が南伯レジストロに移植したのと同じであった。

（池田重二（1965）『アマゾン邦人発展史』サンパウロ新聞社、p.64）

池田も偶然入手したとは論じていない。くわえてどこで購入したか特定の場所にも言及していない。ただし1点興味深い点がある。それは、サンパウロ州レジストロに入植した岡本寅蔵が、当時セイロン（現：スリランカ）で持ち出しを禁じられていたお茶（アッサム種）の種子をパンに隠してブラジルに持ち込んだ話にも言及し、それと同様だと述べていることである。このような語りは「私たちの40年 あるぜんちな丸同船者寄稿集」での麻生悌三（2009）のブラジル紅茶に関する寄稿文にみられるような「イギリス等のプラントハンターは国家が後ろ盾になり、組織的に行ったが、日本移民の場合、アマゾンのジュート（日本の製麻会社が種子の持ち出しに絡んでいるが）、胡椒（移民船監督の南拓の社員白井牧之助が入手）、茶、は全て国家権力とは関係のない個人の発想で遂行されており、驚嘆すべき日本人の才覚と実行力である。」といったものの原型と言えるだろう。

またブラジル移住経験を有し、後に日伯協会常務理事も務めた原梅三郎（1962）は『ブラジルを語る』において、アマゾンに渡った移民に言及している。ただし本稿において記述があるのは、あくまでシンガポールで苗木を 20 本買い入れた事実のみである。したがって以上でとりあげてきた語りから共通しと言えるのは、白井が途中立ち寄ったシンガポールで、当時としては非常に高い金額で胡椒の苗木を購入した事実のみであろう。

しかしながら、その後は先述した角田の『アマゾンの歌』や白井（1986）の記事に見られるようにその偶然性が強調されている。くわえて南米拓植株式会社取締役で、鐘紡元社長武藤山治の娘婿もであり政治家の千葉三郎（1976）も、白井がシンガポールで胡椒の苗木を買いトメアスーで導入したことの偶然性を指摘している。

したがって、トメアスーの胡椒の苗木導入の語りは以下のように総括できるだろう。まず、1950 年代当初はシンガポールで胡椒苗を 100 円で購入したという事実のみが言及されるだけであった。それは 1960 年代の語りも類似したものであった。しかしながら 1960 年代半ばから角田の語り等を踏まえてその偶然性が強調されていくことになった。

第 3 章 胡椒移植の物語に対する反論・疑義

一方で胡椒苗が偶然シンガポールで発見・購入されたという語りに対し反論するものもある。主な論者として長尾武雄があげられる。長尾は 1929 年に当時の拓務省に入省後、南米を中心に移住者の指導・支援事業を行ってきた人物だ。拓務省理事官としてベレンに駐在した経験もある。長尾はブラジルアマゾン滞在経験を踏まえて 1965 年に『拓けゆくアマゾン その自然と生活』を執筆しアマゾンについて論じている。その長尾がトメアスー 50 周年祭典委員会『みどりの大地トメアス開拓 50 周年史』（1985）に寄稿した「ピメンタの由来」によると、当時拓務省に配属されていた吉田悟郎がベレンに赴任した際に、拓務省に対し種苗斡旋を依頼すると同時に、南洋時代の部下で当時同氏と共に拓務省嘱

託に採用されシンガポールに駐在していた堺理喜太、照屋全昌の両氏にも拓務省を通じてマレー半島で種苗の入手方を指令したと述べている。長尾はその際の資料も現存しているため、関係者による閲覧を希望している。くわえて長尾は、胡椒苗をそもそもシンガポール市内で入手することなど到底不可能で、マレー半島の農園にまで足を運ばなければならないとも主張している。

凡アマゾン日伯協会（1994）の『アマゾン 日本人による 60 年の移住史』では長尾から星野修への私信が掲載されている。星野は元南拓社員で第二回のアマゾン調査団に加わった人物だ。後にトメアスー産業組合創設時の理事を担っている。ここでも吉田悟朗が拓務省を通して堺理喜太及び照屋全昌の両氏に馬來半島で種苗入手を指令したこと、ピメンタの苗などはシンガポール市内などでは絶対に入手出来ず馬來半島の専門農園でなければ手に入らないこと、照屋には 1934 年にシンガポールおよびペレンで会っているとも叙述している。くわえて、照屋が航海中の苗の手入れ方法やそれを容易にする荷造り等を具体的に指示したともある。

長尾が言及した吉田悟朗は実在する人物だ。吉田は東京帝国大学卒業後 1916 年より南洋西ボルネオに 7 年滞在し同地方の動植物及産業等の調査に従事した。1920 年代には西ボルネオの首府ボンチャナで胡椒園を経営している。1929 年には『南洋協会雑誌』において「胡椒栽培の実験」と題した記事を 10 回連載し胡椒栽培のノウハウやその歴史についてまとめている。1931 年 7 月 24 日には南洋協会台湾支部主催で「南米南洋事情」と題した講演会も実施しており、1932 年には『南洋諸島の富』も発刊している。

吉田は福原や千葉とも接点があった。例えば一番ヶ瀬が 1933 年にアマゾン踏査について報告した「アマゾン会」の参加者には、吉田や福原、千葉らの名前もある。吉田は 1929 年から 1930 年には西半球の国々を視察（吉田悟朗『視察報告』）し、いつからかは不明だが 1934 年まで拓務省囑託としてトメアスーの農場支配人を担当したことがある。先述した一番ヶ瀬の胡椒の重要性にかかる指摘には、吉田も同様の指摘をしているとの解説もある。くわえて一番ヶ瀬

(1934)は「南米視察より帰りて(二)」においても吉田の言葉をたびたび引用している。したがって一番ヶ瀬は吉田の主張に賛同していたと言える。

また長尾が名前をあげた照屋全昌は、沖縄生まれで沖縄県立農学校及び鹿児島高等農林学校において農林学を学んだ人物だ。1913年に鹿児島高等農林の林学科を卒業した後、英領シンガポール藤田組ゴム園製造主任、南興ゴム株式会社を歴任している。南洋協会会員でもあり、1930年には拓務省が総領事館囑託に任命した。1930年4月に南洋栽培協会編『南洋の栽培事情』を、1942年には『熱帯果樹類図説』を出版し南洋の熱帯果樹についてまとめている。

堺理喜太は「邦人農業金融策」『拓務時報』1931(54)の執筆者。1930年に照屋と同様拓務省委託に任命。照屋の『南洋の栽培事情』や『熱帯果樹類図説』出版の際にその補助していたことがわかっている。

以上を踏まえると、拓務省囑託・南洋協会に所属し南洋の動植物に精通していた吉田や照屋、そして堺らが胡椒苗の入手等をサポートしたという長尾の説明は否定できるものではない。

胡椒導入について異なる言及した人物に石橋憲二がいる。石橋は静岡県の三ヶ日農協を定年前に退職し、1983年1月から1985年3月までのあいだ国際協力事業団の農業専門家としてアマゾン熱帯農業総合試験場に勤務した人物だ。石橋憲二(1993)は「トメアスーの農業」とする論考において「鐘紡は移住者を輸送する船に頼んで、東南アジアから胡椒の苗木を運ばせました。時は昭和8年です。」と論じている。したがって、白井が「偶然」発見したのではなく、「鐘紡」が胡椒の苗木を手配し運ばせたと石橋は言及しているのである。このような記述になった根拠は定かではない。しかし、石橋も鐘紡が意図的に胡椒を導入したと言及しているのである。

終わりに

これまでトメアスーにおける胡椒入植の物語を概観した。その結果、胡椒自体は入植当初から南拓株式会社の福原らなどから注目されていた作物であり、南洋の胡椒苗の導入も検討されていた。1933年になり白井がシンガポールで胡椒苗を当時の100円で購入し持参した。ただし、その胡椒苗との邂逅にかかる偶然性については1950年代から1960年代にかけては強調されることはほぼなかった。それが角田の『アマゾンの歌』前後から白井が偶然入手したという物語が言及されるようになった。一方で、長尾らの指摘にあったようにそうした偶然性を問う記述も存在した。また長尾が言及する人物は南洋の地で熱帯作物栽培に精通しており、南米アマゾンとの人の往来や関係性もあった。以上を踏まえると、ブラジルアマゾンへの胡椒導入は偶然であったと言い切ることは難しい。

最後に南米と南洋の移民事業に大きく関わった井上雅二についてとりあげたい。井上は1876年に生まれ陸軍通訳として台湾へ渡った後、ウィーン大学・ベルリン大学にて学び、韓国での仕事等をへて南洋協会立ち上げに関与した。南洋協会についてまとめた河原林（2018）は1936年現在で関与した組織を整理したうえで、井上は当時から「屈指の南洋通」と評された人物であったが、南洋だけでなく、日本人の海外進出の環境醸成に注力し続けた人物であったと評価している。そうした井上は南米と南洋との関係について以下のように論じている。

私はブラジルにおいても、ペルーにおいても、南米においても仕事を致して居りますが、自分が南洋において農業経営に関係致し、自から統率者としてやってきたことが、全く私の南米企業の指針となっております。そうして高木くんの如き南洋で経験のある人が南米に参りましたということは、そういう人を要求しているからであります。

（中略）

南洋と南米とは将来連絡を執らねばならぬ、南拓ではペパーをやりたい、と云ふことも言つて居りまして試作の成績は非常に宜しい、斯う云ふ様に将来南洋の栽培物を南米に移すことも出来ましようし、護謨の如く南米のものを南洋に移すことも出来ましようと思ひます。

(井上雅二(1935)「新たに南北米より帰りて」『南洋協会雑誌』南洋協会 21(1) p.10)

以上の井上の言葉にも見られるように、南洋と南米をつなごうとする狙いは南米進出初期から存在したと言えるし、実際に南洋と南米をつなぎ往来する人的ネットワークは存在していたと言える。井上が本文中に指摘する高木三郎はトメアスー植民地支配人の3代目である。1917年に台湾で創設された南国産業に16年ほど勤務した後、1934年にトメアスーへ送り込まれた。高木はトメアスー産業組合30年史でも「南洋農業の権威」とも紹介されている。つまり、南洋と南米への移民事業や本論で論じた胡椒導入といった事象は、当時の人々の世界的な人的ネットワークをもってこそ実現できたものだったと言えるのではないだろうか。

なお、本調査結果から胡椒導入の偶然性を反証できたとは到底言えない。長尾によれば、白井は最後まで長尾の主張に対して反論していたという。したがって、今後はトメアスー現地での関係者への聞き取り調査や過去の資料収集等を進める必要がある。本稿でとりあげた人々の南洋及び南米での足取りももっと丁寧に追う必要があるだろう。くわえて、既存の南洋関係の資料も収集し南米との関係についてもより明らかにしておく必要もある。残された課題は山積している。

参考文献

トメアスー産業組合(1961)『トメアスー産業組合30年史』。

- 池田重二（1965）『アマゾン邦人発展史』サンパウロ新聞社。
- 石橋憲二（1993）「トメアスーの農業」『農業技術研究』静岡県農業協同組合中央会、p.86。
- 一番ヶ瀬佳雄（1934）「南米視察より帰りて（二）」『南洋協会雑誌』南洋協会 20(6)pp.2-7。
- 井上雅二（1935）「新たに南北米より帰りて」『南洋協会雑誌』南洋協会 21（1）pp.2-11。
- 白井牧之助（1954）「明るくあけ行く アマゾンの新天地」『国際農友』日本国際農友会 pp.20-25。
- 白井牧之助（1975）『移住家族新聞』日本海外移住家族会連合会 1975年6月10日。
- 白井牧之助（1976）「武藤さんとアマゾンの思い出」『公民講座』（336）国民会館、pp.39-41。
- 大沼春雄（1955）「南米アマゾンの胡椒王が語る 黄金をうんだ2本の胡椒」『婦人倶楽部』pp.140-147。
- 河原林直人（2018）「編纂書 解説 南洋協会について」早瀬晋三編『南洋協会発行雑誌 解説・総目録・索引』龍溪書舎、pp.3-27。
- 千葉三郎（1976）「アマゾンの今昔」『公民講座』（336）国民会館、pp. 29-38。
- 角田房子（1966）『アマゾンの歌』中公論新社。
- 長尾武雄（1965）『拓けゆくアマゾン：その自然と生活』家の光協会。
- 長尾武雄（1985）「ピメントの由来」トメアスー50周年祭典委員会『みどりの大地トメアス開拓 50周年史』pp.83-84。
- 汎アマゾン日伯協会（1994）『アマゾン 日本人による 60年の移住史』。

パウリスタ新聞社（1960）『アマゾニア移住 30 年』パウリスタ新聞社。

原梅三郎（1962）『ブラジルを語る』五二出版。

福原八郎（1934）「伯國經濟事情」宮城県等編『拓殖講習会講演集』pp.83-113。

藤井卓治（1955）『アマゾン：世界の宝庫』農林協会

神戸大学経済経営研究所新聞記事文庫『大阪朝日新聞』「邦人を待つ西ボルネオ」1920 年 10 月 8 日。

神戸大学経済経営研究所新聞記事文庫『東京時事新報』「アマゾンへ寄せる熱情：踏破一年を語る 一番ヶ瀬拓務書記官：植民」1933 年 12 月 23 日。



越境の記憶と記録：猪股正「アマゾン川の流と共に」から³⁴

ファクンド・ガラシーノ (Facundo Garasino)

本稿では、1934年に家族とともにアマゾン中流地域に移民した猪股正が残した回想録「アマゾン川の流と共に」を概観する。猪股正は、アマゾナス州パリンチンス周辺のヴィラ・アマゾニアを根拠地とした上塚司のコンセッションに入植した一般入植者家族の一人であり、アマゾニア産業研究所の移植民事業にかかわった。以下で確認するように、猪股一家は北海道から当時帝国日本の領土であった樺太に渡り、そこからアマゾンに移住するという得意な経験を持っていた。猪股正が残した手記に現われたこのような越境の記憶を通して、ブラジルの日本研究での議論や論点の広がり、ブラジルや日本などの研究者との連携の可能性を模索するための問題提示を行うことを、本稿の目的としたい。

1・猪股正の来歴とアマゾン移住の背景

回想録の内容に入る前、その著者である猪股正の来歴に関して簡単に確認したい。猪股正は1921年に北海道夕張にて、猪股養治郎（本籍は宮城県）とよしえの長男として生まれ、樺太で育った。樺太では留多加町で暮らし、小学校にも通った。1934年、13歳のとき、両親や兄弟3人とともに、アマゾナス州の上

³⁴ 本稿は第14回ブラジル日本研究協会・ブラジル国際日本研究学会での報告を本に加筆修正したものである。筆者はJICA緒方貞子平和開発研究所の研究プロジェクト「南米における日本人移民に関するトランスナショナルな歴史研究：移民事業、経済開発と文化活動を中心に」（2021-2024）の一環として本学会に参加した。ブラジルを訪れることに当たって、JICA緒方研究所やJICAサンパウロ事務所の皆さまから多大なご支援とご協力をいただいた。ブラジルではアマゾナス連邦大学の日本語日本文化学科の先生方からも多くの便宜供与、ご案内とご助言をいただきました。そして本稿にかかわる調査に関しては、会長エリゼウ・イノマタ氏をはじめにパリンチンス日伯協会の皆さまから貴重な資料と証言の提供や現地案内をしていただいた。皆様に改めて心よりお礼を申し上げたい。



塚コンセッションへ移住した。猪股一家にはさらに末っ子に当たる子どもがいたが、樺太を離れる前に母方の親戚に養子として出された。上塚司（1890—1978）は熊本出身で、政友会の衆議院議員で、高橋是清（1854-1936）の秘書官を農商務省、商工省や大蔵省で務めた官僚であったが、彼が1927年に締結されたアマゾナス州政府との州有地コンセッションの名義人となり、パラ州との州境付近にあるヴィラ・アマゾニアに根拠地を置いたアマゾニア産業研究所を通して移植民事業を展開した。アマゾニア産業研究所の移民といえば、中流階級以上の男子がアマゾン開拓の現地指導者や中堅層としての訓練を受けた日本高等拓植学校の卒業生、いわゆる「高拓生」が一般的に想起される。しかし、猪股一家には高拓生はおらず、一般入植者家族であった。アマゾニア産業研究所では、1931年から高拓生を中心に単身者の青年を入植させていたが、原始林の開拓や農業経営を成功させるには安定した労働再生産の基盤が必要だとして、1933年からはブラジル移住に際して高拓生を結婚させるほか、一般の入植者家族が募集され、家族移民に重点が置かれた。

このように猪股一家は1934年7月17日にもんてびでお丸にて横浜を出帆した。猪股一家を含めて4家族23人がアマゾナス州の上塚コンセッションに入植すべく乗船していた。8月29日にはリオデジャネイロに到着し、アマゾン行きの移民たちがイーリャ・ダス・フローレスの移民宿泊所に入った。9月12日にはリオを離れてアマゾンに向った。猪股正とその兄弟は一年近くヴィラ・アマゾニアで生活した後、ウアイクラッパ川方面にあったサンタ・ルシアに入植した。正は父親とともに伐採を行い、また幼いながらも山焼き、陸稲の植え付などを行った。

第二次世界大戦ではブラジル政府が連合国側に味方したことを受けて、1942年9月にブラジル連邦政府の命令によりアマゾニア産業研究所の事業を没収すると、猪股正が森の中に潜伏していたという。戦争が終結した後、おおよそ1950年代から1970年代にかけてパラ州オビドスやアマゾナス州ウルクリトゥーバの付近でジュート生産に携わった。その間、彼はブラジル人の女性 Maria Cena と結婚して、11人の子どもに恵まれた。1980年代のはじめ頃にはパリンチ

ンスに移り、日用品を扱う商店を経営した。猪股正のその他の来歴と人生の軌跡について回想録の内容を紹介しつつ後述したい。

2・回想録「アマゾン川の流と共に」の執筆背景と構成

まず、回想録の基本について確認したい。筆者は2022年8月にアマゾン日本移民史の調査のためにパリンチンスを訪問したとき、パリンチンス日伯協会の会長で猪股正の子どものエリゼウ・イノマタ氏に色々の案内、資料提供と関係者の紹介の便宜をいただいた。その際、回想録「アマゾン川の流と共に」のコピーをいただいた。回想録にはその執筆時期は明記されていないが、エリゼウ氏によれば、猪股正の晩年に当たる1990年代のはじめ頃と推定されるという。回想録は、A4ノート78ページから成り立っており、未完のままになっていることが重要な特徴である。猪股正の体調の悪化や病気によって、執筆が中断されたものと思われる。エリゼウ氏によれば、病気を患っていた父親は、「後1・2年があれば回想録を書き終えられるのになあ」と悔しさを漏らしていたという。以下で示すように、「第一章 我が少年時代」や「第二章 青年時代」とあることから、その生涯について書き続けるつもりだったのではと想像される。彼が亡くなってから、遺族が回想録を発見したようである。

回想録の執筆時期と推定される1990年代初頭は猪股正の晩年であったと同時に、パリンチンス周辺の移民コミュニティ自体に高齢化が進んだ時期とも重なった。パリンチンスにはもともと、ジュート生産組合の延長として組織された日本人会が存在しており、会員の相互扶助や親睦を深めるための行事や周年記念事業の開催、マナウス日本領事館との連絡窓口ともなっていたが、1980年代後半には会員の高齢化に伴い、機能停止の状態であった。これに加えて、2世代たちの日本への出稼ぎが徐々に増えて、移民のアイデンティティと歴史が忘却されてしまうのでは、という危機感が移民の間に広まった。

そこで、猪股さんが1991年に現在のパリンチンス日伯協会の創立に携わり、会長として消え行くように見えた移民コミュニティの再建に努めようとした。そのようななかで、回想録の執筆は、移民の歴史の一部として自身の人生の足跡を振り返る動きであったと思われる。同じ頃、彼が日本への出稼ぎ希望者

のヴィザ取得のための翻訳、書類の取り寄せや領事館との連絡をも行うようになった。その際、手数料は取らず、日本でお金がたまったら将来協会に協力してもらうことが条件だったという。さらには 1996 年には、日本海外移住家族会連合会の事業として実施された「海外日系人訪日団」に招待を受けて、実に 50 年ぶりの帰国を果たした。樺太を訪問することはできなかったものの、生まれ故郷の北海道を訪れ、東京周辺や関東地方を巡ることができた。そして一緒にアマゾンに移住することなく母方の親戚の養子になった一番下の弟との念願の再開を果たした。このように、自らの老いとコミュニティの老いが重なるなか、猪股正は自分の過去、家族と物語、そしてコミュニティの再生に動き出した。

回想録の構成だが、リオデジャネイロでの上陸からアマゾナス州への移動、ヴィラ・アマゾニアでの生活やサンタ・ルシアへの入植に続き、開拓地での生活から、彼がアマゾニア産業研究所の職員（薬局見習い）に任命されたところで突然終わっている。その間、絶えず北海道や樺太での記憶が想起され、アマゾンでの開拓生活との記憶と行き来を繰り返している。以下では、回想録を構成する項目をまとめる。

はじめに

第一章 我が少年時代

下船

花の島 1

花の島 2

リオ市中の出来事

最初のブラジル人の弟

生まれながらの移民の子

植民地の本部

最初の仕事：草取り

女の人のおかげを受けて

本部での色々な事

アマゾンで最初の張網

第二の仕事

山鳥捕り

治療

高拓生の自殺

日本での思い出

色々な出来事

入植

開拓の始まり

寄焼き

植付け

樺太での材木取り

父の剣幕

最初の盗み

植民地の友達

鳥追い

収穫

責任

第一回のペスカリア（漁）

二回目のペスカリア（漁）

色々な事

義務

アンジラで見た事

自分で見たもの

運動会

夢物語

冒険と熊

眼瞼裏の思い出

最初の詩

他人の家

樺太の犬橈

未来の夢と運命

第二章 青年時代

使用人

他の仕事

タルタルーガ（亀）の死

子供の仕事

いざこざ

辞令を貰って

3・猪股正の移動の経験とその意味付け

以下では、いくつかの論点にそって回想録の特徴を考えてみた。まず、空間をめぐる移民の記憶にかかわる問題が挙げられる。「はじめに」では、次のように書かれてある。

兎に角、これから俺がブラジルに住んで居ることを書くのだから、リオへ着いた時からの事を書き始めなければならないと思うが、それが本当だろうと思っている。だけど、やっぱり日本に居った時の事を思い出さう。

その時は、その時で思い出した事を書いて行こうと思う。

日本の北海道で生まれ、樺太で育ったのだ。その間、十二年八か月間だった。

色々な思い出が有るから、書かなければならないはずだ。

日本に居った期間は短かったが、それでも今でも忘れられる事の出来ない事がだいぶ有るのだ。

移民としての記憶を書き起こすことに当たり、猪股がブラジルでの経験がどうしても日本の、具体的には北海道や樺太の記憶をよみがえらせていることに気づいている。そして実際に読み進んでいくと、アマゾンと北海道や特に樺太といった移動と生活の場は猪股の回想録のなかで幾重にも重なり、絶えず呼応していることがわかる。このように、複数の場所と地域に根差した移動と生活の記憶は、この回想録の重要な特徴のひとつである。

では、猪股正が移民としての移動と経験をどのように意味づけているのか。イーリャ・ダス・フローレスからアマゾナス州への移動の途中、はじめてアマゾン川を見たときの記憶を書き起こすときに、彼が自分自身の立ち位置とその越境の条件について考えさせられたようで、自分自身を「生まれながらの移民の子」と捉えた。

俺の母親は北海道生まれ、そして父親は宮城県生まれだが、若くして北海道に渡り、夕張炭鉱や鉄道線路建設のためにほとんど全島を歩き回った様だ北海道で母親と結婚したわけだ。

俺は夕張生まれの道産子だから、生まれた時から移民の子というわけだ。

それから樺太へ渡り、そして最後にはアマゾン移民と云う事だ。これも俺が生まれる前からの運命だろうか。

上記では、猪股は親の世代に始まる日本内地の東北地方から北海道へ、さらには日露戦争を契機に新たに帝国日本の領土になった樺太とう内国植民地へ、そしてアマゾンへという経路をたどっている。その際、自分があたかも生まれながらにして移民として運命づけられていたのではないか、という問題意識から自分を位置づけようとする。子どもだった自分がまるで生まれる時から移動を運命づけられていたという記述は、自分の意志とはかけ離れた移動が自らの人生をどのように条件付け、または方向づけてきたのかという思いがここから読み取れるだろう。これは、子ども移民のことを考えるうえで、広がりがある視点だろう。

4・アマゾン開拓の経験

猪股正はアマゾンでの自分の物語をどのようにかかったのか語ったのか。この問いに答えるため、この回想録における記憶と場所の問題を少し考えたい。

「開拓の始まり」

毎朝、大体七時頃、父と子は家を出てアマゾンの原生林に立ち向かうものだ。午後も同じ、一時から五時まで、気の向いた時は、もっと遅くまで。

「植付け」

寄焼きは終わった。今度は米の植付けだ。また独身寮へ行った。米の植え方を教えてもらうためだ。

(...) 余り難しい事で無かったので、すぐ覚えて自分で最後まで植付けをやったのだが一人で二町歩の植え付けはやっぱり大変だった。

(...) 稲も大分高くなったので前の方が見えなくなったので、或る日本の切り株に登って四方を見まわしたら、青々とした稲房は風に吹かれ波のようにうねりくねって居った。本当にきれいだなあ。

この風景は俺が初めて見るものだ。日本で見る事の出来なかった事だし、又自分が初めてやった仕事の内の風景だ。

回想録では、ヴィラ・アマゾニアやパリンチンス周辺の開拓地の風景、そこでの暮らしと労働の様子、そしてそこで生活を営んでいた人々が描かれている。これらの記述からは、移民が居住する場所の地理、自然と社会に対してどのように働きかけるか、さらには移民がその記憶を書き起こすことによって移動と定住の場所の意味づけと構築にどのようにかわるのか、という論点が浮かびあがる。サンタ・ルシアでの開拓作業の途中、養治郎はアマゾニア産業研究所の支配人に呼び出され、マウエス方面の材木調査を依頼されたので、仕上げの仕事に正に任せる場面がある。数え年でたった15歳とはいえ、長男である正は山焼き、寄席焼き、そして植え付の責任を背負うことになった。その際、1年前から近くに入植していた高拓生4回生たちの助けを借りながら、任された仕

事を無事にこなすことができた。この記述は、子どもから一人前の大人への成長に向けての原体験であるとともに、アマゾンの暮らしに根を張っていく原体験でもあるように思われる。

5・おわりに代えて：アマゾンと樺太を横断する記憶

すでに述べたように、回想録の今もうひとつの重要な特徴は、アマゾン、北海道と樺太を横断する記憶という記述のあり方にある。猪股養治郎がマウエス方面に材木調査に行ったというエピソードの記憶に触発され、正は父親が樺太でも材木の採取と運搬に携わっていたことも思い出した。

「樺太での材木取り」

父の材木調査の事で思い出したのだが、樺太に居った時、彼は材木取りをやって居ったのである。

(...) 父は夏に山へ入り松の木を切り倒し幾つもの丸太にして集めて積み上げて冬を待つのだ。そして二月頃、雪が固くなりだした時に丸太のある処から川の岸淵まで雪の上にカンジキで踏付けて固めるわけだ。

こんな芸当は俺には出来ない。だから見物して居っただけだ。

丸太はこの小さな川から次に大きな方の留多加川へ流れ入り、それからはいよいよ海口へ流れ行く。その時に製紙会社の人夫が全部寄せ集めるのだそう。

上記のように、父親に原始林の開拓という仕事を父親から任されてアマゾンに根付いていくという原体験の想起は、幼少の頃に見た樺太の風景、暮らしと労働の記憶を呼び起こし、歴史的・自然的条件が異なる二つの開拓の経験が呼応している。アマゾンと北海道や樺太の間を絶えず行き来するこの回想録は、ブラジルのアマゾン地域と帝国日本や東北アジアとの歴史的な交差点を示唆するように思われる。よく指摘されるように、移民とその越境的な移動は、国民国家の制度や論理に根差した従来の歴史学や社会科学の思考枠組みにおける方法論的ナショナリズムを揺さぶる力を持っている。さらに、定住を正常とし、

異動を例外と見なす社会的常識にも疑問を投げかける。同じように「アマゾン川の流れと共に」という回想録は、ブラジルにおける移民の歴史や日本研究の枠組みを再考するための視点をもたらし可能性を大いに持っている。



日本文学の近代化とグローバリゼーション —（海洋）小説の翻訳からライトノベルの隆盛まで—

橋本順光 (HASHIMOTO, Yorimitsu)

はじめに

本稿では、外から見た日本文学のグローバリゼーションについて考察したい。ここでいう「外」は、日本文学という制度的・文化的枠組みの外部から概観するという意味に加え、日本文学の専門家ではない立場、いわば部外者の視点からの検討も含意している。このような二つの「外」からの視点を導入することは、日本と地理的にも文化的にも最も隔たった地域の一つといってよいブラジルとも重なり、さらにそこから日本の文学や歴史を捉え直す意義を明らかにできるのではないか。それにより新たな視点や相乗効果を生み出す可能性について探っていきたいと思う。

そのための作業として、時代順に以下の3つの主題について検討を進める。第1に、19世紀半ばにおける開国というグローバリゼーションが、小説の西洋化あるいは文明化とも呼ぶべき現象を引き起こした経緯を概観する。端的に言って、江戸時代の典型的な読本である『南総里見八犬伝』のような作品の否定を宣言することから、日本の近代小説は出発した。この初期の試行錯誤の意味を、主に翻訳ということに注目して、より大きな文脈、すなわち国民国家としての日本の成立と国民文学の形成という視点から捉え直したい。

第2に、19世紀末から20世紀前半にかけて、日本が国民国家から帝国へと変貌するにともない、文学がどのように変化したのか、その限界を海洋の表象に注目することで明らかにしたい。帝国化にともない、帝国にふさわしい海洋文学の翻訳や翻案が試みられたが、その掛け声の大きさが示すように、いずれ



も多くは失敗に終わった。その限界と特徴がどのように表出したのか、日本人起源論への執着や「船上のロマンス」(Shipboard Romance)の不在といった具体例をもとに、分析を行う。

第3に、20世紀末以降、グローバリゼーションまたはグローカリゼーションが格段に進む過程で、それを促進したインターネットに代表されるメディア環境の激変に呼応した起こった日本文学の変容に注目する。ここで注目したいのは、過渡期的な性格をもつケータイ小説と、ライトノベルの発生と流行である。豊富な挿絵によりアニメや漫画などメディアの横断を前提とし、読者の二次創作も織り込み済みなキャラクター重視のライトノベルは、近代化の過程で否定された『八犬伝』にむしろ近いと時に指摘されることがある。このような「先祖返り」とも見える現象を、日本文学のグローバリゼーションの文脈の中にどのように位置づけるべきか、上記2つの作業をふまえて再検討を試みたい。

1. 小説という近代化

日本の文学が本格的にグローバリゼーションに直面したのは、明治時代以降のこととあってよいだろう。それまでの価値や基準が考慮されなくなり、日本という国民国家の形成が文明開化という名のもとに推し進められ、文学もまた近代化の荒波にさらされ、大きく変貌を余儀なくされた。最大の変化は、文学とは近代的な個人の自我を描くという前提といえるだろう。いいかえれば、近代文学において中心となる主題は、近代化によって引き起こされた職業と恋愛をめぐる個人の選択であった。そんな変化と混迷の波に翻弄される個人やそれを取りまく社会を描く際に、小説は格好の道具として整備されたのである(橋本2016)。

したがって、小説は明治以降の社会変動と密接に関係していたといえる。近代化に伴い、表向きには身分制度が崩れたため、人々は——といっても、もっぱら男性ばかりではあったが——自分の責任において学び、働き、家族を作ることが推奨されるようになった。これがつまり国民国家の単位となって基盤を形成し、国力を増進すると信じられたのである。選択の自由は、当然のことながら、解放感を与えると同時に、不安や後悔ももたらす。あの選択でよかったのか、

この選択で本当によいのかと、近代人はどこかしら不安を抱えながら生きていくこととなる。

今日、最も読まれ研究される明治時代の作家は夏目漱石といえるが、その一因は、主人公の多くが現代と変わらぬ選択に悩む物語だからであろう。もちろん、近代文学の登場人物は悩むだけではない。海外雄飛や立身出世といった可能性の拡大に高揚し、大風呂敷を広げる主人公も多々見られる。こういった主人公は、今日ではあまり読まれなくなった政治小説などを舞台にしており、両者の小説はあわせて考えるべだろう。つまり、これらの小説に描かれた高揚感と逡巡は、近代化を前にした反応という点で、同じ硬貨の両面と見なすことができるからである。

つまり、江戸時代まで「女子供」が読むものと貶められてきたその名も「小」説が、急速、近代化に欠かせないメディアとして脚光を浴びるようになったのである。機械化によって安価に大量の印刷が可能になることで、書き言葉によってコミュニティが広がり、コミュニケーションも大きく変化していったなか、小説はもっとも柔軟かつ適切に対応できる文学となった。国民国家の形成期において、小説とそれを掲載し批評する雑誌は、読者が登場人物に感情移入し、国民として帰属意識を確認できる格好のメディアであった。知識人であろうとなかろうと、近代化の途上で半ば躁状態になって混乱する日本社会において、立身出世や自由恋愛の中で翻弄される個人の悲喜劇は、国民的な一体感を与える重要なツールとなる。新聞雑誌と小説は両輪となって、そのような物語を流通させる格好のメディアとして機能したのである。

このように日本文学のグローバリゼーションは、小説の興隆をもたらし、そのモデルとして盛んに欧米の小説が翻訳され、参照された。これはまた漢詩の衰退と裏腹の関係にある。それまで東アジアで国際的にコミュニケーション・ツールとして通用し、最も地位が高かったのは漢詩であった。たとえ母語が異なっても、東アジアの漢字文化圏の知識人にとって共通の古典と形式を前提とする漢詩文は、極めて有益なコミュニケーション・ツールであった。いいかえれば、中国が少なくとも文化的な中心であったことの証しでもあるだろう。

江戸時代の文人や役人が、例えば朝鮮通信使の人々と筆談によってコミュニケーションを取り、漢詩のやりとりをしていたことはよく知られていよう。1862年という幕末においても、高杉晋作は中国の上海において同様の方法で情報を収集していた。しかし、交流の対象が近代化を遂げた欧米諸国へと変化するに伴い、漢詩は次第に不要不急の好古的な趣味へと変化していくことになる。日本の帝国主義的な戦争の幕開けである日清戦争の後、伊藤博文と李鴻章という、いずれも漢詩を能くする能吏が、1895年の講和会議という外交の場で英語を使用言語としたことは、中国の覇権の失墜と同時に、漢字文化圏の衰退をよく物語っている。

漢詩の凋落とあわせて考えるべきなのは、俳句の地位の上昇だろう。正岡子規が俳句において写生の重視を提唱し、俳句の刷新運動を『ホトトギス』など雑誌というメディアで展開してみせたのは、日清戦争後の1890年代後半のことである。日本文学という大きな枠組みからみれば、子規の最大の功績の一つは、都市化や近代化のなかで、断片化した情報や心象風景を描くツールとして俳句を作り替えたことにあるといえるのではないか。俳句による写生は、リアリズムというだけでなく、心象風景やそのように事物を切り取る視点を前面に出すものであり、近代的な個人の視点や心象を共有するという効果をもたらす。いいかえれば、以降、俳句は近代化した社会において有効なコミュニケーションを可能にする表現手段になったといえるだろう。

そのようなリアリズムが小説に必要だといち早くそして明確に提唱したのが、坪内逍遙である。その『小説神髓』（1885-86）で坪内は、小説の重要性和革新性を強調するため、江戸時代の例えば読本のようなものとはおよそ似て非なるものであると主張した。負の遺産としてやり玉に挙げたのは、滝沢馬琴の『南総里見八犬伝』である。その八人の主要キャラクターは、人間が持つべき八つの徳のアレゴリーに過ぎず、これは写実的な小説ではないと否定したのである。キャラクターの見せ場を作るためのご都合主義的な物語の展開や、それを強引に勧善懲悪の枠組みに押し込めて大団円とするような講談や歌舞伎、文楽に読本といった江戸時代の娯楽は、およそ小説とは異なるというのである。

なるほど坪内逍遙が英文学者としてもっとも研究し、翻訳をしたのは、同時代の小説ではなくシェイクスピアの演劇である。これは、シェイクスピア作品においては近代的な自我の萌芽が見られ、それが起伏に富んだ物語のなかで展開されており、演劇の上演という啓蒙的な手段で日本社会に広めることができたからではないか。実際、四大悲劇すなわち『ハムレット』『リア王』『オセロ』『マクベス』のいずれにおいても、男性の主人公は選択に悩みつづけ、その選択を引き受けざるを得なくなるという点で共通している。それこそが、たとえ葛藤が描かれていたとしても、忠孝などの勸善懲惡を優先させて自己を犠牲にする『南総里見八犬伝』との最大の相違であり、坪内逍遙が強調した点であった。

このように明治の日本で自国文学の錬成にシェイクスピアが利用されたのは、18世紀末から19世紀初頭のドイツにおけるシェイクスピア受容と比較することができるともかもしれない。伝統的なフランスの古典主義演劇から距離を置き、その枠からはみ出るシェイクスピアを評価することが、後にロマン派として隆盛するドイツ文学の運動を活性化し、正当化することにつながったとされている。いみじくもフランス革命以降、近代化の波を引き起こし、またそれに翻弄される個人の先駆としてシェイクスピアに注目するのは、この頃に端を発するとさえいえるだろう。なお、ドイツでの独自のシェイクスピアへの注目とその転用については、フリードリッヒ・グンドルフが『シェイクスピアと独逸精神』(1911)で論じたが、この著作が1941年に日本語に翻訳されたのは、同様に日本も西洋文学を創造的に受容し、自国の「精神」に統合したとみなしたかった当時の風潮と無関係ではないだろう。英米文学からの一方的な影響ではなく、それを主体的に選択し作り替えた日本文学とその精神を強調し、主従関係を逆転させようとする機運は、20世紀前半の日本の底流にあり、1930年代後半から極めて強くなったからである。

たとえそのように否定しようとも、江戸時代との切断を強調する坪内逍遙の主張は、小説の西洋化ないし文明化であったことに変わりはない。その主張は、19世紀の知を総結集した『エンサイクロペディア・ブリタニカ』第11版(1910-11)において、日本文学に関する項目で好意的に言及され、画期的な宣

言として歓迎された。確かに、この項目を執筆したフランシス・ブリンクリーは、政府寄りの姿勢で知られる『ジャパン・ウィークリー・メール』の主筆であり、彼の主張や資料が、日本側の思惑に沿って取捨選択された可能性は否定できない。ただし、日本美術とは異なり、日本の小説が西洋化され、江戸時代からの伝統が断絶することについては、それを惜しむ声が西洋からまず発せられなかった点は強調しなければならないだろう。

明治時代に日本を訪れた欧米の観光客は、そもそも近代化によって観光が可能になったにもかかわらず、江戸時代の文化、なかでも美術品が近代化してゆくのを嘆くのが常であった。当時の近代化はほぼ西洋化に等しいため、それゆえ古来の文化が失われてしまうと憂慮されたのである。小説の文明化を手放しで歓迎したブリンクリーは、そんなふうに西洋の技術や手法を取り入れた明治時代の美術を毛嫌いすることはなかったが、それでも姿を消しつつある伝統的な日本美術を惜しみ、それらを大々的に収集していた。ブリンクリーと同時代の日本美術愛好家の大多数は、葛飾北斎のような版画を保存し、継承すべき伝統とみなしていたが、その北斎がふんだんに挿絵を提供した『南総里見八犬伝』のような読本作家について注意を向けることは、まずなかったのである。その点で、ブリンクリーが展開したような、帝国大学が輩出する優秀な外国文学研究者たちによって、将来の日本の小説はますます文明化していくという楽観的な予測は、けっして例外的なものではなかった。

実際、明治時代には膨大な量の西洋小説が参照され、翻訳された。それは、端的に言えば、近代化した社会と、そこに生きる個人の選択や実像を学ぶためである。たとえば夏目漱石がその典型であるが、おおよそ 1920 年代くらいまで、日本の主だった作家はおおむね西洋文学を大学で学び、時に、西洋文学の研究者であることが多かった。作家自身が積極的に西洋の小説に学び、欧米の作品を翻訳したり翻案したりしていたのである。

日本で最初に翻訳が刊行された西洋の小説は、ブルワー・リットン (Bulwer-Lytton) の『アーネスト・マルトラヴァース』(*Ernest Maltravers*)であり、それは『花柳新話』(1878-79)という題名で翻訳された。なぜこのような本国でも忘れられた小説が日本で最初に翻訳され、しかも影響を及ぼしたのかという疑問

は、すでに明治時代に話題になっていた。早くも 1905 年の段階で、「あまたある西洋文学のなかからよりもよって！」と、なぜこの小説を選んだのかと皮肉った研究者がいる (Chamberlain 1905: p.291)。帝国大学の初代言語学教授であり、『日本事物誌』(*Things Japanese*)という標準的な日本文化の入門書かつ百科事典を、たった一人で執筆したバジル・ホール・チェンバレンである。同書は 1890 年に初版が刊行され、その後も、改訂増補版が続いた。たしかに『アーネスト・マルトラヴァース』は凡作であり、今や英国でもすっかり忘れ去られている。しかし、この小説は、衝突と逡巡を繰り返しながら成長していくという点で、19 世紀の平凡かつ典型的な教養小説であった。また「アーネスト (Ernest)」こと「真面目」な主人公が、「悪い」道へと「踏み外す」(mal/traverse)という物語が、その名前によって示唆されるのは、それこそ八つの徳がそれぞれ名前に織り込まれた『八犬伝』のわかりやすさとも通じる。平凡ゆえに形式や特徴が読み取りやすいため、勧善懲悪の読本から立身出世の小説へと転換しようとしていた日本文学の過渡期において、格好のモデルになったと考えられるだろう。

形式を学ぶには時に破格かつ例外的な名作より凡作の方がふさわしいため、異国での受容において何気ない作品こそが大きな役割を果たす現象は、さして珍しいことではない。たとえば 20 世紀初頭に欧米で再発見ないし再評価された俳句の作品は、日本国内では評価の低かった作品が多かった。「朝顔につるべ取られてもらい水」や「落花枝に帰ると見れば胡蝶かな」といった句は、その典型である。これらの俳句においては、内容そのものよりも、その翻訳がこれまでの英詩の慣習や形式を揺さぶったことが重要であった。省略して切り詰めた簡潔な表現や、映像的な視覚表現が実感でき、それゆえに応用を容易したからである。

同様に明治時代に翻訳された作品群が、雑多で混沌としているのも同じ理由といってよいだろう。と同時に、明治時代は、欧米において小説の出版が急増し、極めて多様化していた時期と重なった偶然性も無視できない。日本の近代化が本格化する 1870 年代には、例えば英国では教育基本法の成立によって識字率が格段に向上し、さらに印刷技術の進歩と相まって、雑誌や新聞が膨大な量

で刊行されるようになっていた。無数の月刊誌は多種多様な小説を発表する格好の場となり、探偵小説や冒険小説など、後に無数のジャンルへと分化していく一群の娯楽小説を生み出した。1892年から連載が始まったシャーロック・ホームズ・シリーズは、その典型的かつ代表的な例にほかならない。ホームズが活躍する小説において前提とされているのは、お互いによく知らない無数の個人が、金銭や恋愛をめぐって離合集散し浮き沈みする都市社会であり、こうした事件を引き起こす流動的な社会は、まさに近代そのものだった。

このように考えれば、知識人向けの文芸小説から一般読者向けの大衆小説まで、日本では明確に区別されることなく一緒くたに翻訳され、小説の素材として参照されたのも二重に納得がいく。近代化のもたらす変化に翻弄される人間の悲喜劇を描くにあたっては、どのようなジャンルの作品であっても十分に参考になり得たからである。そしてそれは、同時代の欧米でも小説が多様化し、ミステリー、ファンタジー、SFなど無数のジャンルに分化しようとしたのと同時期だったからである。たとえば、森鷗外が翻訳した一連の小説が好例であろう。なかには、ドイツ語圏でもすでに忘れられた作家の作品も含まれているが、それらを翻訳すること自体が、西洋的な社会やその思考を日本語にとりこみ、定着させる点で十分に意義があった。そんな雑多な移入によって進められた日本での小説の近代化ないし西洋化は、「近代」や「西洋」においてあまり見られない独特で、ときには珍妙ともいえる小説を生み出していくことになる。

2. 日本のハイブリッドな「ヨーロッパ風文学」

こうした日本の試行錯誤の小説は、その努力こそは歓迎されたものの、しばしば失笑や苦笑の対象となった。ちょうどこれは、日本の西洋化政策が猿真似と風刺されたのと重ねられるであろう。陸軍はフランス風、海軍はイギリス風、憲法はドイツ風といった明治の西洋化は、さまざまな鳥の羽で飾り立てたイソップ寓話のカラスのように、ちぐはぐで滑稽なものとして、しばしば風刺や嘲笑の対象となった。

皮肉屋のチェンバレンは、こうした滑稽な例を日本文学の項目で「ヨーロッパ風文学」(“Europeanised Literature”)と呼んで詳しく紹介している。現代で言う

ハイブリッドな文化を面白おかしく紹介する姿勢に、文化の中心はヨーロッパにあり、その正統性を判断するのもあくまでヨーロッパにあると信じて疑わない、楽観的なまでの西洋中心主義が前提となっているのは明らかだろう。これは同書『日本事物誌』においてチェンバレンが、「日本化された英語」(“English as She is Japped”)と題して、日本で見かけた英語の看板を笑いの対象として紹介する態度にも通じる。たとえばチェンバレンは、理髪店の“HEAD CUTTER”(sic)や、卵屋が掲げた“EXTRACT OF FOWL”といった看板に苦笑している(Chamberlain 1905: p.137)。たしかに両者は英語としてはナンセンスであるが、おそらく前者は、散髪することを「頭を刈る」という表現から直訳したものであり、後者は、卵を食べることが一般的でなく、栄養分摂取としてみなされた発想を反映している。つまりは、日本語の発想と英語とが混交するこれらの表現は、日本国内で称揚された「和魂洋才」というスローガンと表裏一体のものといえるだろう。逆にいえば、チェンバレンにとって、こうした「西洋風小説」は、原作である西洋文学を希釈し、変質させるものでしかなく、オリジナルには到底及ばないものだったのである。

たとえばチェンバレンは、柴四朗の『佳人之奇遇』(1885-97)のストーリーを、矛盾だらけでご都合主義的だと皮肉っている(Chamberlain 1905: pp.291-292)。しかしながら、この小説が英国をはじめとする西洋列強によって国を滅ぼされたアイルランドやハンガリー、そして中国の人々が連帯するという先見的な構想を含んでいることには、全く気づいていなかったようである。実際、『佳人之奇遇』は中国やベトナムでも翻訳され、東アジアのナショナリズムに大きな影響を与えることになる(山室 2017)。

またチェンバレンは、明治期の人気作家であった村井弦斎の『朝日桜』(1895)についても、英国の未来戦記小説の単なる模倣に過ぎないと断じている。この作品は、日清戦争の結果として日本と中国が大同団結し、共通の敵である英国に攻め入るという荒唐無稽な内容である。たしかに『佳人之奇遇』や『朝日桜』に描かれた東洋の連帯は、日本主導の帝国主義の別名に過ぎなかったといえるかもしれない。たとえ、空虚に響くとしても、これらの物語に後に盛んになるアジア主義の原型がすでに見て取れることは特記してよいだろう。

興味深いことに、『朝日桜』とほぼ同じストーリーが、後に英国でも書かれ、話題を呼ぶことになる。M・P・シールによる『黄色い脅威』(*The Yellow Danger*, 1898)という作品であり、日中連合軍がヨーロッパを征服する物語を、アジア主義とは正反対の黄禍論の立場から描いている。この『黄色い脅威』はさらにアメリカの作家ジャック・ロンドンによって「比類なき侵略」(“The Unparalleled Invasion”, 1910)という短編に翻案されるなど、黄禍論小説の原型として定着する。

このような大きな文脈から考えるならば、『佳人之奇遇』と『朝日桜』は、英国に代表される帝国主義への共闘という点で共通する代表的な小説といえるだろう。歴史の後知恵とはいえ、この二つの小説が示す連帯と侵攻は、日本がアジアに対して取ることができた立場の可能性とその限界を同時に示唆するものであった。当時、最も日本文学に精通していた西洋人の一人であったさしものチェンバレンも、これらの含意を予測することはできなかったであろうが、この二作品を特記したこと自体は慧眼というべきであろう。

このようにチェンバレンをいたずらに貶める必要はないことを確認したうえで、彼が「ヨーロッパ風」と片付けるだけで見落としていた明治独特のハイブリッド性について、以下、具体的な例を3つ取り上げることにしたい。第1に挙げるのは、明治を代表する小説の一つ尾崎紅葉の『金色夜叉』(1897-1903)である。この作品は、貧困によって恋に破れた男性が、復讐のため高利貸しとなつてのし上がる物語である。1897年から1902年まで連載され、広範な人気を博したが、作者の死により未完のまま終わった。この小説が、バーサ・クレイ(Bertha M. Clay)の『女より弱き者』(*Weaker than a Woman*, 1890年頃)を下敷きとした翻案作品であることは、堀啓子が指摘するまで、約100年間、誰にも気づかれなかった(堀2002)。それはすなわち、原作が「三文小説」であったにもかかわらず、日本語での改作がそれを大きく超えて完成度を高めていたことを意味する。とりわけ注目すべきは改作された箇所である。堀も強調するように、尾崎は金銭に目がくらんだ女性を見限って復讐を誓い、高利貸しになる男性主人公を強調しているが、その女性が親しい友人ではなく、富豪を選ぶという明確な意思の表現は訳出されていない。このような女性の意志の不在は、挿絵にも反映されている。『金色夜叉』の挿絵を担当したのは日本画家・鍋木清方であ

るが、その一枚にはミレーの『オフィーリア』が参考にされている。これは清方自身が『こしかたの記』（1961）で明言しており、以前から知られている。この絵は、ハムレットから別れを告げられたオフィーリアが入水する場面を描いたものであり、原作では意志の強い女性として描かれていたヒロインが、挿絵においては受動的でか弱い存在として再構成されているのである。

こうした翻弄される女性の悲劇を娯楽作品として仕上げた傑作が、第2の例である徳富蘆花の『不如帰』（1900）にほかならない。この作品は、デュマの『椿姫』（*La Dame aux camélias*, 1848）以来の難病小説の翻案といってよいだろう。両作品ともに、女性は、当時の不治の病によって、愛する男性と結ばれることを断念させられるという共通点がある。と同時に、両作ともに、病という障害に加え、社会的な偏見という障害が二人の関係を引き裂く要素として強調されている。『椿姫』では、高級娼婦と語り手の結婚について、語り手の父親が結婚を阻む。一方、『不如帰』においては、家制度のもとで姑が悪役として描かれ、病を得た妻が引き離される構造となっている。なお、『不如帰』は *Namiko*（1904）という題で英訳され、英語圏において評価された最初期の日本小説の一つとなった。難病小説という欧米文学で確立されたストーリーに沿いつつ、前近代的な家制度の犠牲となる女性を描くという図式は、現代のポストコロニアル小説にも通じよう。

第3の例として取り上げるのは、これまでの2つの作品と違って、今なお読み継がれている夏目漱石の代表作の一つ『三四郎』（1909）である。九州から東京へ上京し、帝国大学に入学する三四郎の姿は、当時としては極めて限られた存在ではあったが、三四郎の戸惑いは、近代化のなかに生きる日本人の自画像として当時から機能していたといえるだろう。『三四郎』は、誘惑と謎の世界を提示する巧みな導入で始まることも特記しておくべきだろう。鉄道で見知らぬ乗客と乗り合わせるという、探偵小説的な場面から始まり、名古屋で三四郎は途中下車する。その時、同じ電車の女性と三四郎は一緒になり、宿も共にすることになるのだが、三四郎はろくに会話もできない。一夜が明けて、彼は「あなたはよっぽど度胸のないかたですね」という捨て台詞を残され、駅で立ち尽くすのだが、この場面は、その後に登場する謎めいた女性の見事な伏線と

なっている。以降、文字通り、右も左もわからない見知らぬ街で、年長者や友人から感化を受けつつ、女性に翻弄され「迷い羊」(stray sheep)となる三四郎は、『アーネスト・マルトラヴァース』の翻訳から始まった日本における教養小説の最初の到達点と位置づけることができるだろう。

以上、この3つ例が示すように、試行錯誤の中から始まった日本小説の西洋化は、明治後半から20世紀初頭にかけて、現在の日本文学につながる原型を形成した。いずれもが、欧米の小説をモデルにして作られており、それはまた明治時代の主要な作家たちが、西洋文学の研究者あるいは熱心な読者であったことと無関係ではない。実際、20世紀に入ってなお、その傾向は続いた。たとえば、日本国外でも高く評価された作家たち——芥川龍之介、谷崎潤一郎、川端康成、三島由紀夫、大江健三郎——はいずれも深く西洋文学に学んでおり、アメリカ文学の翻訳者としても知られる現代の村上春樹は、その直系に位置づけられるだろう。いわばブリンクリーが予想した以上に、日本文学の文明化は功を奏し、西洋の模倣や習得から始まったことがほとんど忘れられるほど成長したのである。

3・海洋文学移入の失敗

このように、日本近代文学は、膨大な西洋の小説を翻訳し翻案することで、明治時代の終わり、すなわち20世紀初頭には、まがりなりにも国民文学の原型を形成することとなった。それはまた、日本が国民国家から帝国へと変貌したのと同時代でもあった。1894年に日清戦争を行って台湾を領有した後、1902年には日英同盟を締結し、さらには朝鮮半島へと植民地化を進め、1904年には日露戦争を行った頃である。こうした帝国主義の戦争の遂行により、日本は、海軍だけでなく海運の点からも欧米で列強として認知されるようになった。こうした日本のグローバリゼーションは、日本文学との関係を考える際にも有効な視点を提供してくれる(橋本2017)。

たとえば欧州航路は多くの日本人をヨーロッパへ運んだが、日本郵船が横浜からロンドンまでを結ぶという、念願の欧州航路を開通させることができたのは、日清戦争後の1896年のことであった。英国やドイツの船会社でなく、日本

の船会社で日本語を船内で使ってヨーロッパへ行けることになり、旅行者が多様化し増加した結果、ヨーロッパ旅行記は一挙に大衆化を果たす。1908年には笠戸丸がブラジルへ契約移民を運んだが、これも日露戦争での日本の相対的な地位の向上とけっして無縁ではない。1916年には大阪商船がブラジルとの定期航路を開設したが、これは従来の、特に日本郵船とは違って、英国の航路や寄港地に依存せず、大阪商船会社が独自に開設したものであることは特記してよいだろう。そのルートは、日本からインド洋を經由し、南アフリカからブラジルへと至るものであった。帰路は、さらにアメリカ経由で太平洋を横断して日本へ帰着する。つまり、この航路は、世界を一周できるよう設計されていたのであった。日本郵船の欧州航路は、基本的に帰国を前提とした洋行なりヨーロッパ行のための知識人や官僚を主に運んだ。一方、ブラジルへはたとえ出稼ぎであっても、入植を目的として庶民が海を渡ることを前提としており、これは明治以来の海外雄飛の一つの到達点といってよいだろう。

こうした海軍と海運の発展は、日本が国民国家から本格的な帝国へと変貌する変化を支えるものであった。そして、そんなふうに海外に雄飛し、植民を進める帝国にふさわしく、海洋文学の振興が叫ばれることになる。たしかに海運と海軍の制度が輸入され明治時代の初期から、ヴェルヌの『海底二万マイル』(1870)やスティーブンソンの『宝島』(1883)など、欧米の海洋文学はいくつも翻訳あるいは翻案されたが、海洋文学というジャンルに対する認識や発想は、当時の日本においては依然として希薄であったのである。

そこで日本の国民が海外へ出かけ、植民していく以上、海への親しみを育むためにも、海を題材とした文学が必要ではないか——そう強く主張し、話題を呼んだのが、作家・幸田露伴である。露伴は、海軍と海運の振興を目的に1900年に創刊された雑誌『海』に、「海と日本文学と」という小論を寄稿した。そこで露伴は、四方を海に囲まれているにもかかわらず、日本では海を題材とする文学が極めて貧弱であると嘆いたのだった。その理由として、第1に、平安時代以降、貴族たちが机上でいたずらに海の恐怖を煽り立てたこと、第2に、庶民が書き手となった江戸時代に海禁策がとられていたことを挙げている。これらの事情のために、海や船が日本ではまともに文学の題材にならなかったとい

うのである。ただし露伴は、万葉集には海を題材とする歌が少なからず存在することを注記している。したがって、海洋文学が貧弱なのは中世以降の事情であり、制約のなくなった近代においては、海運と海軍の発展と歩調を合わせて、ふさわしい海洋文学が隆盛するであろうと述べたのだった。この「海と日本文学と」は帝国日本にとって格好の文化的スローガンとなり、早くも翌年の1901年には旧制中学の国語教科書に掲載され、1938年頃まで定期的に採録された。

とはいえ、かく言う露伴自身も、海洋小説を積極的に執筆したものの、皮肉にも大きな成功を収めることはできなかった。海洋文学が隆盛するという露伴の楽観的な予測に反し、代表的な海洋文学は結局のところ登場しなかったのである。事実、以降の国語の教科書が取り上げたのは、島崎藤村の『フランス便り』を除けば、著者の名前すら記されていない「欧州航路」や「南米便り」といった、教科書編纂者による手紙形式の文章に過ぎなかった。

たしかに日本郵船や大阪商船など、船で海外を旅した人々によって膨大な旅行記が書かれた。とりわけ官費を使つての視察でもあった大学教師や官僚は、報告書もかねて、そうした紀行文が一般書としても大量に刊行された。しかし、それらは読み継がれることがほとんどなかった。数少ない例外が、欧州航路でのヨーロッパ訪問を文明論として昇華させた和辻哲郎の『風土』（1935）である。ただし、『風土』にしてもそうであるように、多くの旅行記はヨーロッパでの見聞記や報告書が大半を占めている。視察や調査が中心である以上、それら洋行を扱った小説は極めて少なかった。いわんや笠戸丸で渡航したような移民を描く小説は、長らく望むべくもなかったのである。

海や海外を積極的に取り込んだのは、小説よりもむしろ俳句であったといえるだろう。季語という枠組みを柔軟に再編し、移民自らが詠んだ作品が多く見られる点において、小説よりも詩歌のほうが海洋文学として成功を収めたのである。たとえば1936年、洋行の途上の高浜虚子は、シンガポールのような常夏の国のために、四季と異なる熱帯の季語が必要ではないかと記した。これも、それだけ船上や寄港地で句会が盛んだったゆえのことである。そして洋行した虚子が、ほとんどかみ合わなかったとはいえ、フランスで俳句をめぐる議論を交わしたように、すでに俳句は日本の季語どころか日本に限定されるだけのもの

のではなくなっていた。特に 1920 年代には、モンタージュのように意外な断片を組み合わせる俳句の手法は、日本語の枠を越え、海外に根づくようになっていた。俳句と映像の相性が良いことは、たとえば今日のインスタグラムやフェイスブックのようなソーシャルメディアで掲げられる写真とそこに添えられる短い文章が、切り取られた瞬間や構図を強調することで、それを眺めていた撮影者の心情を巧みに示唆する点で、ある種の俳句に通じることも挙げられるかもしれない。

このように俳句が今なお世界各地で独自の受容と変容を遂げているのに比して、日本の小説では、海洋や航路、そして日本以外の土地を生き生きと描くことが盛んとはならなかった。露伴が嘆いたように、日本には海洋文学が欠けており、その振興が必要であるという掛け声は、その後もさまざまな人々によって繰り返されたのである。つまり、裏を返せば、掛け声ばかりが続き、それを繰り返さざるを得なかったということでもあるだろう。高浜虚子の乗った日本郵船の箱根丸には、作家の横光利一も乗船しており、横光は虚子と句会に出ているが、横光がその洋行体験を描いた『旅愁』は、1937 年から始まったものの、結局、完成することはなかった。このことは、船と海をめぐる俳句と小説の交錯を象徴しているといえるだろう。

たしかに横光利一の『旅愁』と石川達三の『蒼氓』(1935)は、それぞれヨーロッパとブラジルへの旅を描いた小説として特記すべき作品である。この二作品は日本の海洋文学の双璧と評価されているが、同時に内容も非常に対照的である。『旅愁』は、日本に帰ることが前提である洋行の知識人たちの群像と苦悩を描いている。一方、石川の『蒼氓』は、題名が示すように、船でブラジルへ渡った一般の人々の物語である。ただ両者はあくまで例外に過ぎず、その裾野を支えるような海洋文学の一群はついに形成されなかったといえるだろう。というのも、そのような海洋文学というジャンルを支える格好の主題となるはずの移民がほとんど描かれず、船上のロマンスといった娯楽小説も皆無に等しいからである。逆にいえば、移民や船上のロマンスの欠如こそが、日本の海洋文学の特徴であるとさえ言えるだろう。

どこに起源をおくかは意見が分かれるが、日本における本格的な移民事業は、1893年に榎本武揚が創立した殖民協会を出発点と見なしてよいであろう。殖民協会は、1897年にはメキシコ、1899年にはペルーと、主に南米方面へと移民を送り出すようになる。内田魯庵という研究者兼作家が、このメキシコ移民事業に目をつけ、小説の題材として取り上げている。ただし、いみじくもその小説『くれの廿八日』（1898）は、殖民協会の影響を受けてメキシコに理想郷を築こうと大志を抱きながらも、最終的には渡航を断念する男の物語である。結局、移民そのものの経験や実際の航海は描かれることがない。実際、この移民計画自体も企画倒れに終わっており、最初期から海洋文学は途絶したといえるだろう。

そもそも榎本らがメキシコやペルーに注目した背景には、1898年の米西戦争に象徴されるように、アメリカがフィリピンや中南米へと勢力を拡大しつつあったという国際的状况がある。当時、特にハワイをはじめとするアメリカ合衆国には多くの日本人が渡っていた。ただし、その多くが出稼ぎ労働者であり、現地社会との同化が困難とみなされるなど、人種的差別が根強く存在したことから、日本政府はアメリカへの移民を積極的に奨励することがなかった。そんな当時のアメリカへの日系移民の境遇の厳しさは、永井荷風の『あめりか物語』（1908）や、1920年代に谷譲次が書いた『めりけんじゃっぶ』シリーズにおいて、扇情的とすら言える筆致で繰り返し強調されている。

ここで注目したいのは、そんな国際情勢を背景に日本政府が半ば奨励したメキシコ移民事業において、しばしば喧伝された驚くべき大義名分である。つまり、メキシコはもともと日本だったのではないかという珍妙な説である。それは、アステカ文明はかつて日本人によって築かれたのではないかというものであった。この説の起源は、人類の祖先はノアの息子セム、ハム、ヤベテのいずれかに遡るとされていた聖書的世界観であり、南北アメリカの文明と中国の古代文明を聖書で説明しようとしたヨーロッパ起源の仮説であった。中国はヤベテらの一族が東に渡って建国され、アメリカ大陸の文明は、そんなヤベテの末裔が中国か日本から移住して形成されたというのである。

このような西洋中心主義的な説が 19 世紀末に欧米の東洋学において再発見され、移民政策の正当化を必要としていた日本で利用されるようになったのだった（橋本 2019）。ジャーナリストの志賀重昂や中国学者の桑原隲蔵といった当時の代表的知識人たちも、この説を紹介し、あるいは熱心に提唱した。幸田露伴もその一人だったことは驚くにあたるまい。彼らの論法はまた露伴の「海と日本文学と」と同様でもあった。かつて日本人は海洋民族であり、海外に移住していたが、鎖国によってその伝統は断絶してしまった。しかし、明治の開国によってその伝統は復活し、再び海外へ進出すべきである、というのである。

この論法は 1920 年代に日米関係が悪化すると、さらにペルーのインカ帝国にも応用されるようになる。明確にインカ帝国の日本起源を唱えたのは、ペルー出身で日本に十年間駐在したのち、ブラジルにて『インカ初代皇帝』

（*Manko Kapa: el fundador del imperio del los inkas fué japonés*, 1926）を自費出版したフランシスコ・ロワイサ（Francisco A. Loayza）である。彼は、インカ帝国は日本人によって建国されたと主張し、太平洋を横断して日本人がペルーへ到達したと述べている。ロワイサはその根拠として、インカのケチュア語と日本語との間に意味の等しい語が 200 語以上存在するとし、インカ皇帝が太陽神を信仰していたのは天照大神信仰の痕跡であり、チチカカ湖は「父母」に由来するなどと主張した。いうまでもなく、これらの類似はほとんど語呂合わせに過ぎず、学術的根拠には乏しい。にもかかわらず、1924 年にアメリカで排日移民法が制定されたことにより、ロワイサの主張は日本国内における南米への関心を高める結果となった。実際、彼の『インカ初代皇帝』はブラジルで少部数が自費出版されたに過ぎず、英訳も邦訳もなかったが、その内容は刊行直後に詳細に日本で紹介された。ロワイサの目的は、ペルーと日本との歴史的つながりを強調し、アメリカに対抗する反米感情を高めることであり、その点から彼が日本政府の宣伝に加担していたのではないかとアメリカ側から疑われたのも無理からぬことといえるだろう。

この段階で日本政府の関与の実態は不明であるものの、ここで特筆すべきは、ロワイサの著作の直後に、高垣眸の冒険小説『豹の眼』（1928）がベストセラーになったという事実である。この小説は、少年が悪の組織と戦うという典型

的な冒険小説であるが、主人公の黒田少年はインカ帝国の王統を引く母を持ち、唯一のインカの末裔という設定が与えられている。彼はインカ伝来の秘宝をめぐり、白人による抑圧を象徴する秘密結社——KKKを思わせる組織——との闘争をアメリカ大陸全体で繰り広げる。黒田少年がインカの財宝を得て、アメリカ大陸に新たにインカ帝国を再興し、皇帝として君臨するという筋書きは、露伴の論法を引き継ぎ、メキシコ移民の大義名分を南米にまで拡大し、日本と南米とがアメリカに対抗して共闘する物語であった。この物語には、日本の海洋文学の限界が端的に現れている。過去の栄光の復興が強調される一方で、そこに海や海を渡る人々、あるいは渡航先での現地住民の存在はほとんど考慮されていないのである。

かつて日本であったから移民の正当性があり、そこは「新日本」となるべきだという発想は、日本の帝国主義に内在していた同化主義的思考と密接に関係している。実際、戦後に日本政府が後援した南米調査においても、先住民の起源を日本人に求めようとする期待が垣間見える。その調査の中心となり、『移民—ブラジル移民の実態調査』（1957）を編纂し、日本のインカ研究を牽引した泉靖一が南米に関心を持つようになったのは、弟子の増田義郎の回想によれば、少年時代に『豹の眼』を読んだことがきっかけであったという。

さらに、こうした日本起源論は、南米の日系移民たちにも少なからず受容されていた。たとえば、ペルーを皮切りに南米各地を踏破し、最終的にアルゼンチンで飲食業を営んだ山岸晋齋は、『南米雑録』（1938）の中で、アマゾンには「天孫」、インカ帝国は高天原の民によって創建された国家であり、チチカカは「父母」、アシオは「足尾」とであると主張している。山岸がロワイサの説を直接参照していたかは定かでないが、このような語呂合わせに似た日本・インカ関連説が邦人の間で半ば冗談交じりに語られていたことは想像に難くない。実際、山岸は『南米雑録』を日本で刊行する以前に、その持論を南米訪問中の画家・藤田嗣治や作家・島崎藤村に語っていたことが、彼らの記録に残っている。1936年、藤村はブエノスアイレスで開催された国際ペンクラブ総会に出席した際の記録『巡礼』（1940）の中で、「Y君」から寄贈された「一移民の汗の記」に言及しており、これは山岸の『南米雑録』の原稿であったと見て間違

いないだろう。藤村はそこで、チチカカやアマゾンが「天孫」に由来し、太陽崇拝を行うインカが高天原民族であるという「Y」の主張に対し、「因縁も浅くないように思われる」と記している。つまり、現在の移民との符号は興味深く、丸木舟あるいは徒歩で南米に渡った天孫民族に自らを重ねる「Y」の筆致に対して否定的な態度をとることなく、むしろ共感を示したのである。

このような山岸によるインカ高天原論の延長線上に、笠戸丸でブラジルに渡った香山六郎の日本語とツピ語の同祖論を位置づけることができよう。もちろん、戦前の日本政府が展開した植民地主義的宣伝とは区別されるべきであるし、移民の人々の開拓史において、神話的枠組みが求められるのもまた当然であろう。しかしながら、そこには海を渡る人々の物語としての海洋文学がほとんど存在せず、メキシコ移民から始まる、かつて「日本」だった土地を回復し復興するという偽史が、香山のような民間知識人にも影響を与えていたことは否定できまい。

4・船上のロマンスの欠如

次に日本文学で船上のロマンスがほとんど描かれなかったことに注目したい。上記のような状況に鑑みれば、ブラジルへの移民船を舞台に船内の人々を活写した石川達三の『蒼氓』（1935）がいかに画期的な作品であったかは明らかだろう。ただしその『蒼氓』においても、海洋文学に欠かせない要素といえる「船上での恋愛」、すなわち船旅の中で芽生えるロマンスの主題は欠如していた。そもそも『蒼氓』において、家族単位での移民が多数を占め、女性の地位が低い農家が特に多いため、未婚の男女の恋愛を描きようがなかったことも大きい。英語圏で一般的に見られる船員と乗客の恋愛という主題も、なかば公的な移民船において船員はしかるべく振る舞うことが期待されているため、ほとんどご法度といってよかった。代わりに『蒼氓』で描かれるのは、移民の監督助手による性的暴力である。

物語に登場するお夏という若い女性は、神戸の検疫所において移民監督助手の小水に襲われ、暴行を受ける。しかし、彼女はその出来事に驚くことはない。「彼女は、男というものは皆この小水のように、女の不意を襲うものだと思っ

ていた」という表現からも分かるように、このような性暴力が常態化しており、彼女はそれを半ば諦めて受け入れざるを得ない状況に置かれているのである(石川 2014: p.45)。彼女は、流されるままに、求められるがままに、同じ移民である勝治の妻となることを受け入れる。「おりゃあ何も言うことねし」という承諾の通り、彼女には実質的な選択の余地はない(石川 2014: p.202)。しかし、『蒼氓』では、運命に抗うことなく受け入れる彼女の逞しさが描かれ、移民監督である小水の優柔不断と対比されている。「雑草のように素直な、雑草のように強い生命力を持ったお夏であった」という描写からも、風や水に運ばれた雑草の種が開花するように、彼女がブラジルに根付くことが示唆される。一方で、「僕ははじめから結婚したいと思ってたんですよ。どうもゆっくり話をする機会もなくって」と語る小水は、典型的な船上のロマンスの舞台である甲板でお夏に話しかけるが、その思いは成就することなく、彼はそのまま根無草のように彷徨い続ける運命が暗示されるのである(石川 2014: p.220)。

こうしたお夏の「逞しさ」が、男性作家による女性への身勝手な幻想であることはいうまでもない。ここで指摘したいのは、この小水の描写が、漱石の『三四郎』と似通っていることである。同乗し同宿することになる女性を人間として扱えず、まともに話ができないまま物別れに終わる点で、小水は三四郎以来の男性像を受け継いでいると言えるだろう。『蒼氓』は、明治以来の悲願であった海外雄飛を、日本独自の形で発展させたブラジルへの移民をリアルに描いた点で、海洋文学の記念碑的作品といえる。しかし、その一方で、船上での恋やロマンスを描かないという、従来の日本の海洋文学の特色もまた引き継いでいるのである。

そもそも「船上のロマンス」とはどのような文学的伝統に属するものなのか(Hashimoto 2020)。英語圏においては、航海の途中で運命的な恋、あるいは道ならぬ恋に落ちるといった船上のロマンスが、船旅の大衆化とともに19世紀後半以降、盛んに描かれるようになった。その原型は、中世のトリスタンとイゾルデの伝説に見出される。王の婚約者であるイゾルデが、王のもとへ向かう航海の最中、誤って媚薬を飲み、護衛の騎士トリスタンと恋に落ちてしまうという物語である。

このような主題が近代日本の文学で描かれなかったのは、当時の社会規範と密接に関係していた。すなわち、パートナーのいる相手との恋愛関係は、不倫という道徳的非難の対象であるばかりか、夫のいる女性の場合は姦通罪に該当する明確な刑罰の対象でもあった。そのため、たとえば母の姦通に苦悩するハムレットや、姦通を疑って破滅するオセロといった西洋の悲劇作品は、かえって受容されやすかったともいえる。このことは、大量の西洋文学が翻訳なり研究されたにもかかわらず、姦通小説がほとんどとりあげられなかったことを説明するだろう。たとえば、フロベールの『ボヴァリー夫人』(1856)が本格的に日本で翻訳されるようになったのは、事実上戦後になってからのことであった。

一方、船上のロマンスは、そうした禁断の愛を描くには格好の題材であった。英語圏でこのテーマが人気を博したのは、しばしばその舞台となった英米を結ぶ大西洋航路の客船において、勝気な米国女性の一人旅という主題が19世紀後半の絵画や小説において頻繁に描かれ、ある種のステレオタイプと化していたからである。当時の英語圏においては、19世紀末に中産階級の女性が単身で旅に出ることは、必ずしも不可能なことではなかった。その象徴的なエピソードとして、1889年にアメリカの新聞社が企画した女性記者による世界一周競争が挙げられる(Goodman 2013)。2社の新聞社がそれぞれ東回りと西回りで記者を派遣し、どちらがより短期間で世界一周を成し遂げるかを競わせたのである。彼女たちは道中の体験を逐一記録し、またその様子は逐次報道された。2人が若い女性であったこともあって、航海中には何人もの男性から求婚されたという記録も残されている。結局、東回りの記者が72日で世界一周を達成するが、ここで重要なのは競争そのものよりも、この出来事が英語圏社会において、女性の単独旅行が比較的安全に可能であるという認識を広く浸透させた点である。

事実、19世紀後半以降、さまざまな小説や絵画で、単身で船旅をする女性の姿が頻繁に描かれるようになる。英国ではジェームズ・ティソ(James Tissot)がその代表的な画家であり、彼が描いた一連の船上の女性たちはとりわけ有名である。ちなみにティソの愛人でモデルでもあった女性には、インドに赴任する高級官僚の婚約者でありながら、船旅の途中で船員と恋に落ち、破談になったという逸話が残されており、そのような背景もあって、ティソは一人旅の女

性をたびたび描いたとも考えられる。アメリカではヘンリー・ベーコン（Henry Bacon）という画家が知られ、いずれも高級船員と女性先客という組み合わせが典型であった（Hashimoto 2020）。イギリスでは、シャーロック・ホームズ・シリーズの一編「修道院屋敷」（“The Adventure of the Abbey Grange”, 1904）がこのステレオタイプをひねった形で活用している。物語の舞台はオーストラリアと英国を結ぶ客船であり、女性乗客と恋に落ちた高級船員が、暴力を振るう夫から彼女を救おうとした結果、夫を殺害してしまうという展開をとる。なお、この物語を映像化した英国のテレビドラマ『シャーロック・ホームズ』（1984–1994）の「修道院屋敷」（The Abbey Grange, 1986）では、明らかにティソの絵画「船上パーティ」（The Ball on Shipboard, 1874 年頃）を参照して、船上の場面が精緻に再現されている。このことは、本作がまさに船上のロマンスの系譜に属することをよく示している。

一方で、日本においては「海国男子」が盛んに宣伝され、海を渡る男性の英雄像がしばしば称揚されたものの、女性の存在は圧倒的に少数派であった。確かに、ティソのモデルのように、船旅の途中でロマンスが生じたような事例が日本になかったわけではない。しかしながら、それが文学や絵画に反映されることは極めて稀であり、妻子ある事務長と恋に落ちる乗客をスキャンダラスに描いた有島武郎の『或る女』（1911）を例外とすれば、船上のロマンスを主題とした日本の小説は事実上存在しないといってよい。絵画においても、船内を舞台にした作品自体、ほとんど見られず、ましてや一人旅の女性を主題とするものは、まずなかった。

もちろん、実際に一人で旅をした、あるいは旅をせざるを得なかった日本の女性たちは少なからず存在していた。しかし、そうした女性たちを描いた文学作品はきわめて限られており、1940 年代に軍の宣伝により徴用された女性作家を除けば、戦前においては記録すらほとんど残っていない。そうした数少ない例外として、1906 年に大阪商船の船で大阪から和歌山へ赴いた管野須賀子の記録が挙げられる。後に大逆事件で処刑されることになる管野は、その 5 年前に新聞記者として赴任するために船旅を経験した。管野はこの船旅において、さ

まざまなセクシュアルハラスメントを受け、その一部始終を記事として記録し、告発したのである。

たとえば、管野は甲板の上を歩いてただけで男たちに「ハイカラ」と揶揄されたという。洋装の男性は何の咎も受けないのに、女性だけがこのような侮辱にさらされるのは不当であると指摘する管野の視点は鋭いが、そんな彼女でさえ、船酔いに苦しむのは「海国婦人として、実に恥かしき船嫌い」と綴っている。それだけ「海国日本」という規範の強さがうかがえるといえよう。しかし、そんな船酔いで弱っている管野を、船の事務長が介抱を装って暴行を加えようとしたのだという。彼女は毅然と抵抗したが、同様の状況に陥りながら声をあげられない女性は少なくないはずだとし、女性が一人で安全に旅に出られないという事実そのものが、文明国としての日本の恥であると強く批判したのであった（管野 1984, pp.54-61）。

この 1906 年の管野の報告と告発が重要なのは、それが夏目漱石の『三四郎』（1909）とほぼ同時代に記されたという点である。もちろん三四郎の名古屋でのエピソードは創作ではある。ただし、管野の記録と並置すると、当時の一人旅をする女性があのような事態になれば、身を守りかつより最悪な事故を避けるため、たとえ見知らぬ男性であっても、比較的安全そうな男性を選んで接近せざるを得なかったのではないかという可能性が浮かび上がってくるだろう。たしかに同時代の欧米社会においても、一人旅をする女性が特異な視線や偏見にさらされたことはしばしばであった。その点で、モーパッサンの短編小説「脂肪の塊」（“Boule de Suif”, 1880）は、傑作であるだけでなく、日本文学のグローバリゼーションを考える際にも極めて示唆に富む。

「脂肪の塊」では、戦争を避けて逃げ出した人々が乗る乗合馬車が敵軍の検問に遭遇し、足止めされることになる。この状況で、乗客たちは蔑視の対象となっていた娼婦を敵の将校に差し出すことで危機を回避しようとする。そうして娼婦は、一時的に感謝されるのだが、最終的に彼女は再び周囲から排斥されるのである。この小説は、翻訳を通じて広まっただけでなく、映画研究者の蓮實重彦が指摘するように、アメリカ、日本、ロシア、中国と世界中で映画に翻案され、特にジョン・フォード監督の『駅馬者』1939 は西部劇の傑作となった。

蓮實は、当のフランスで制作された映画こそがもっとも駄作だと指摘しており、このことは伝統に基づく文学理解の限界を示すと同時に、映画に国籍がないことを示す好例と位置づけている（蓮實 2004: p.13,p.26,p.42）。

その中で「脂肪の塊」に影響を受けた最初期の映画の一つとして挙げられるのは、1931年に公開されたアメリカ映画『上海特急』である。ここでは馬車が列車に置き換えられ、舞台も内戦状態の中国となっている。この映画が直接的に影響を与えたかどうかは定かではないが、作家川口松太郎は、「脂肪の塊」と同様の作品を西南戦争に置き換えた短編を執筆した。そしてそれを原作にしたのが溝口健二監督による傑作『マリヤのお雪』（1935）である。この映画において、特に馬車で逃げ行く人々の優れた演出と、モーパッサンの原作にある車内で食べ物を分け合おうとする場面を戸外での撮影に変更した点はすでに指摘されているが（蓮實 2004: pp.29-32）、ここで注目したいのは『マリヤのお雪』における後半の改変である。この作品においては、周囲の心情と期待を読み取った酌婦が、場所を足止めする軍人の元へ自ら赴き、彼をそれとなく誘惑する展開となっている。その中で、彼女は「じれったい人ね、度胸がついた？」と挑発するように口にするのである。この場面は川口の原作には存在しないが、この科白は、夏目漱石の『三四郎』での「あなたはよっぽど度胸のないかたですネ」という科白の残響といってよいだろう。そして映画では、突如として攻撃が始まり、軍人はその場を離れざるを得なくなる。その際に、二人はもう少し後に戦闘が始まっていれば、と願いながら別れることになるのである。この展開は、戦前の日本において、女性の地位が低く、暴力と好奇の視線にさらされることはあっても、およそ船上のロマンスのような主題が展開できなかったことを浮き彫りにするものだろう。

一方、英語圏では、先に述べたように大西洋航路が船上のロマンスの格好の舞台となり、映画の『邂逅』（Love Affair, 1939）やそのリメイクである『めぐり逢い』（An Affair to Remember, 1957）、さらに『紳士は金髪がお好き』（Gentlemen Prefer Blondes, 1953）のように、一群の物語が無数に作られていた。こうした物語が日本でも転用され、転回されたのは、もっぱら戦後のことである。そうした一例として、ここでは三島由紀夫のみ取り上げておきたい。西洋

文学に明るく、世界旅行の紀行文『アポロの杯』(1952)も残した三島由紀夫は、『美德のよろめき』(1957)で姦通を描き、『午後の曳航』(1963)で外国航路の船員と「未亡人」の道ならぬ恋を描いた。たしかに後者は、船を舞台にしてはいないが、外国航路の船員と乗客という設定は19世紀の船上のロマンスでは定番であり、通俗的な主題を巧みに換骨奪胎する三島の器用ぶりはここからもうかがえる。

5・ライトノベルという独自の近代化？

このように西洋化から始まった近代の日本文学は、試行錯誤を繰り返しながら国民文学としての隆盛を遂げたが、海洋文学の移植に失敗するなど、その受容の過程には独特の屈折と傾向がみられた。俳句に比べれば、小説は帝国の文学として十分に展開することはなかったといえるだろう。そのように西洋化しきれなかった部分を内包していることが、日本近代文学の限界であると同時に、その魅力の源泉ということも可能かもしれない。ただし、日本文学が単なる西洋化の模倣を超えて、独自の方向へと舵を切るようになったのは、1930年代の国家主義的な展開によってではなく、むしろ第二次世界大戦後のことである。

この変化を象徴し、牽引した存在として太宰治を挙げることができる。彼は東京帝国大学の仏文科を中退したように語学は得意ではなかったが、日本語訳された作品を縦横に参照し、古今東西の題材を翻案して一級の小説を作り上げた。いみじくも太宰自身が、『如是我聞』(1948)において、古典的な西洋作家の作品ばかりをありがたがり、同時代の日本作家を軽視する外国文学者を痛烈に批判し、「翻訳だけしていればいいんだ」と一刀両断に批判している(橋本2016)。

戦後になると、外国文学の研究や翻訳は専門の研究者の職分とされ、作家とは徐々に切り離され、分業化が進むようになる。太宰の出現は、作家が同時に翻訳者であった一つの時代の終焉を象徴していたといえるだろう。そして戦後には、帝国主義と不可分な関係にあった海洋文学の振興も声高に叫ばれることはなくなり、いわば文学は帝国や国家というより、世界文学へと変化してゆく。大江健三郎や村上春樹がその典型だが、外国文学を大学で学んだ作家たちは、

西洋文学を直接原文で読み込みながら、世界文学と呼ぶべき作品を生み出し、たとえ日本語で書かれたとしても、それは世界文学という文脈のなかで書かれ、読まれることになったのである。

その一方で、日本のポピュラー文学がグローバルに流通する兆候が戦後から徐々に現れることになる。その成果の一つが、サブカルチャーと結びつき、漫画やアニメ、ゲームといった複数のメディアを横断しながら消費されるライトノベルといってよいだろう。哲学者・東浩紀の整理によれば、ライトノベルとは「ゲームのような小説」と定義され、その本質は人物の心理を緻密に描くことではなく、むしろ類型化されたキャラクターを通じて物語が展開される点にある。読者は挿絵に登場するキャラクターのヴィジュアルや属性に感情移入し、自らの想像によって物語世界を補完ないし拡張しながら、コミュニケーションを交わすことになるのである（東 2001）。

このような特性から、ライトノベルは従来の「文学」という枠組みよりも、むしろ「物語コンテンツ」として愛好・消費される傾向が強く、インターネットの普及がその消費様式をさらに加速させている。21世紀に入り、「小説」や「映画」までもが「コンテンツ」と呼ばれるようになったのは、こうした価値転換の表れにほかなるまい。たしかに物語を媒介するメディアや社会環境は、しばしば中身であるコンテンツそのものの性質をも規定する。ここでは、従来の文学ジャンルを下敷きとしつつも、現代的な形式と文脈の中で再構成された二つの対照的な例——「難病物」と「異世界転生」を検討してみよう。

まず「難病物」である。これは、2000年代前後に流行したケータイ小説の中核的ジャンルであり、携帯電話やSNSの普及によって生成・拡散された物語形式である（本田 2008）。多くは実話に基づくと称しながらも都市伝説的性格を帯び、読者の共感や涙を誘うことを目的としていた。なかでも不治の病に侵された主人公ないしその恋人が、運命的な出会いを遂げた相手と短くも濃密な恋愛関係を結び、やがて死別するというプロットが反復されている。これは先にみたように、19世紀の『椿姫』や明治期の『不如帰』にも見られる構図そのものである。

しかしながら、同じような物語構造であっても、成立した社会的背景やメディア環境は大きく異なる。19世紀においては、恋愛や結婚の自由化が進み、社会が流動的であるがゆえに、初恋は成就するのが難しくなり、その反面で、美化が進んだと考えられる。一方、20世紀末から格段に進化したインターネットとソーシャルメディアの普及により、個人は検索によって探索が可能となった。いいかえれば、恋人や元恋人は容易に追跡し、接触することも可能になった。こうした変化のなかで、運命的な出会いや恋を描く際には、「不治の病」とその死は、恋愛の物語を終焉させ、美化するためにもっとも劇的かつ説得力ある装置として選ばれたといえるだろう。

次に「異世界転生」もしくは「なろう系」と呼ばれる一大ジャンルを考えてみたい。これは現代日本において冴えない、あるいは社会的敗者とみなされる主人公が、突如異世界へ転生し、そこで新たな力や地位を得て成長ないし成功するという物語構造である。一見すると安直な願望充足型のフィクションに思えるが、インターネットの存在により、現代の物語で恋愛を美化するには死別がもっとも便利になったように、これもなまじインターネットがある世界では、情報の格差ゆえに物語を展開しにくいいため、隔絶された異世界が要請されたと考えるべきだろう。

現代の日本社会において格差が固定し、階層間の移動が困難とされている実感も考慮すべきだろう。異世界という設定は、インターネットやSNSを遮断する空間と同時に、登場人物が情報にアクセスできないという制約が課されることで、物語において未知の事物を描きやすくなる。それはまた現代社会においては、出生や環境によって選択の幅が大きく異なるという前提なり実感が強く支配していることも大きい。そうした条件を一切排除し、ある種、「フェア」な条件で、可能性の再創出を図る装置として異世界転生が機能しているといえるだろう。それはこのジャンルの代表的な作品伏瀬『転生したらスライムだった件』(2014)からも明らかだろう。異世界で有利な存在として転生する物語ではなく、現実世界の不公平から逃れ、下積みから成長していく物語だからである。

この点において、異世界転生は、むしろ伝統的な教養小説の系譜に連なることがうかがえるだろう。漱石の『三四郎』が、九州から東京に出てきた若者が未知の世界に触れ、戸惑いながら成長していく過程を描いたように、異世界に投げ出された主人公もまた、試行錯誤を経て自らの立場を築いていく。違いがあるとすれば、三四郎の世界では情報の欠如が自然であったが、情報過多の現代では、三四郎のような上京の物語は不可能であるため、そんな情報から遮断された異世界という設定が求められている点である。

その点で、ライトノベルにおけるキャラクター消費は、大きな変化といえるだろう。特定のキャラクターを応援し推奨することで、ファン同士がコミュニティを形成し、それが作り手に影響を与えるという双方向性は、現在の物語文化において中心的な役割を果たしている。たしかに、このようなキャラクター消費の起源は、19世紀末における出版文化の大衆化にさかのぼることも可能だろう。たとえば、シャーロック・ホームズを死なせたドイルが、読者からの激しい抗議によってシリーズを再開した逸話はその一例かもしれない。とはいえ、雑誌や手紙のやりとりと、メールやデータのやりとりでは、たとえ同じコミュニケーションという点では似ていても、その速度と密度の違いは極めて大きいと言わねばならない。ライトノベル作家の新城カズマは、キャラクター主導型の物語構造は、江戸時代の歌舞伎や読本、特に『南総里見八犬伝』に通じると指摘した（新城2006）。たしかに、キャラクターの人気によって展開が左右される物語構造は、まさに現在のライトノベルやメディアミックス作品に共通して見られる現象であるが、ここでも速度と密度は十分に考慮する必要があるだろう。

したがってライトノベルというジャンルが、江戸時代の文芸への先祖返りかどうかは即断することはできないだろう。そもそもその作業が必要かどうかもおおよそ明らかではない。ただし、インターネットやメディアの変化が、19世紀以降の小説や雑誌の優位を大きく揺るがせたことは間違いなく、それは俳句のような短詩なり映像のやりとりこそが、新たなコミュニケーションとして脚光を浴びていることと無関係ではあるまい。その点でライトノベルは、たしかに19世紀的な物語を継承する側面もあるが、キャラクター重視の特徴など、メデ

ィア環境の変化ならではの大きな違いもやはり見逃すことはできない。それゆえに日本近代文学が出発点にあたって否定した馬琴的な読本との共通点が強調されるのは、ライトノベルが実際に類似しているというより、むしろライトノベルが、近代文学とは異なる新たな可能性を提示していると考えられていることを如実に示しているように思われる。

おわりに

これまで、本稿では 19 世紀後半から始まる日本文学のグローバリゼーションの展開を概観してきた。江戸時代の『南総里見八犬伝』に代表される勧善懲悪的な物語構造が、明治以降、個人の内面を描く近代小説に置き換えられていく過程は、近代国家の形成と不可分の関係にあった。特に、職業と結婚の自由が与える解放感と同時に生じる不安が、教養小説や恋愛小説の根幹にあったことは、たびたび確認した通りである。ジャンルについていえば。中華文化圏を前提とする漢詩が衰退し、西洋を規範とする小説が成長する一方で、日常を切り取り、コミュニケーションを可能とする俳句が再評価されていった。

西洋文学の翻訳によってもたらされた難病物や、進学と恋愛のはざまで揺れる上京小説は、近代日本における国民文学の基盤を形成したと考えられる。ただ、帝国日本が本格的な海外進出を遂げるなかで、海洋文学や移民文学が奨励されたものの、移民を描く小説は散発的にしか現れず、その移入は功を奏することはなかった。その背景としては、日本人起源論への過剰な執着、そして西洋的な「船上のロマンス」の不在といった要因が挙げられよう。そしてもっとも世界化に成功したのは、俳句であった。

このように一定の成果をあげた文学の西洋化も、帝国の崩壊とともに終息を迎える。戦後には結果として、日本文学の世界文学化が進む一方で、ポピュラー文化と独自の混交を遂げたライトノベルが 20 世紀末から登場しはじめる。そのキャラクター重視は、かつて近代文学が出発点において否定したはずの八犬伝的世界観が、むしろ積極的に再評価されるという、いわば先祖返りのような現象が観察されるが、これはむしろ新たな道の模索ゆえのことと考えるべきだろう。

たしかに、個々のライトノベル作品は凡庸に見えることも少なくない。しかし、キャラクターを軸としたメディア横断的な制作と消費のシステムは、19世紀的な出版に支えられた小説とは全く異なる形で物語が存在し得ることを示している。とりわけ異世界転生の物語は、インターネットとソーシャルメディアが支配する現代にあって教養小説を展開する一つの方策とみなすことが可能だろう。このようなライトノベルの存在が、たとえば俳句のように、あらたなグローバル化を生み出してゆくのか、あるいはかつての読本のように日本で孤立して隆盛してゆくのかは、およそ予想できるものではない。

その点で参考になるのは、グローバル化を大きく推進する先駆となった大航海時代におけるポルトガルである。ポルトガルは、ヨーロッパの中でも最も早く「新世界」へと航海を開始したが、グローバルな制度設計という点で、最終的にはスペインやオランダ、イギリスといった列強にその座を奪われていった。果たして、ライトノベルというジャンルも、インターネットが加速したグローバル化に最適化した先駆的な物語となるのだろうか。そうして俳句のように、国境や言語を超えて世界文学の一部として広がっていくのだろうか。あるいは、ライトノベルは単なる通過点にすぎず、将来、他の国の文学に受け継がれ、形を変えて発展していくのだろうか。

ここで示唆的なのは、ブラジルという場所の存在である。言うまでもなく、ブラジルは、長らく日本が模範としたイギリスではなく、ポルトガルと深い関係を持つ国である。グローバル化の先駆けとなったポルトガル、そしてその余波の中で非西欧世界において最初にグローバル化を担おうとした日本——この二つの国が出会ったのが、まさにブラジルであった。その点で、このような日本文学の行く末を外から眺め、これまでのグローバル化の歩みを考え、その未来を考える点で、ブラジルほど象徴的で適切な場所は他にないとさえいえるかもしれない。

参考文献

東浩紀（2001）『動物化するポストモダン』講談社現代新書

- 石川達三(2014)『蒼氓』秋田魁新報社.
- 新城カズマ (2006)『ライトノベル「超」入門』ソフトバンククリエイティブ.
- 管野須賀子(1984),『管野須賀子全集』第2巻,弘隆社.
- 橋本順光(2016)「小説」,神崎宣武,白幡洋三郎,井上章一編『日本文化事典』丸善出版.pp.666-667.
- 橋本順光・鈴木禎宏(2017)『欧州航路の文化誌—寄港地を読み解く』青弓社.
- 橋本順光(2019)「東洋人アメリカ発見説とその転生—日本の写しとしてのインカ帝国幻想」,稲賀繁美編著『映しと移ろい 文化伝播の器と蝕変の実相』花鳥社.
- 蓮實重彦(2004),『映画への不実なる誘い: 国籍・演出・歴史』NTT出版.
- バーサ・M・クレー、堀啓子訳(2002)『女より弱き者 米国版金色夜叉』南雲堂フェニックス.
- 本田透(2008)『なぜケータイ小説は売れるのか』ソフトバンククリエイティブ.
- 山室信一(2017)『近現代アジアをめぐる思想連鎖』人文書院.
- Chamberlain, Basil Hall (1905) **Things Japanese: Being Notes on Various Subjects Connected with Japan for the Use of Travellers and Others**, 6th ed., John Murray.
- Encyclopædia Britannica**, Eleventh Edition, vol.15, “Japan, III. Language and Literature”, p.171.
- Goodman, Matthew (2013), ***Eighty Days: Nellie Bly and Elizabeth Bisland's History-making Race around the World***, Ballantine Books.
- Hashimoto, Yorimitsu(2020),“On the Marine Road: Anglo Japanese Encounters and Exchanges in Modern Maritime Culture”,『異文化へのあこがれ: 国際海洋都市 平戸とマカオを舞台に: 在外資料が変える日本研究』, pp.79-93.
- DOI:<https://hdl.handle.net/11094/76029>



DE UM EXTREMO AO OUTRO: MIGRAÇÃO JAPONESA PARA RORAIMA (1955-1961)

Tina Tuner Silveira dos Santos (UFRR)

A migração japonesa para Roraima possui muitas questões em aberto, visto que parte do que compunha a primeira geração dos migrantes faleceram e a escassez de trabalhos sobre a temática nos levou a produzir material escrito com base nas memórias das famílias e da comunidade nikkei de Roraima, com ênfase nas trajetórias de vida. As primeiras famílias japonesas chegaram ao estado em 1955, através da manifesta intenção do então Território Federal do Rio Branco (atual estado de Roraima) na mão de obra japonesa, no que fazia parte do plano de ocupação e desenvolvimento da região amazônica, que incluía o mencionado território. Além disso, a questão da fronteira é um elemento importante nesse processo, uma vez que o território faz fronteira com outros dois países, Venezuela e Guiana, e o governo local, em consonância com a política nacional mencionada, visava garantir a soberania sobre esta região.

Devido a complexidade geográfica do Território Federal do Rio Branco, aliado a questão de fronteira, os processos migratórios eram estimulados, muitos inclusive pelos próprios políticos locais, que formulavam narrativas atraentes acerca da região principalmente oferecendo terras e propagandas sobre o garimpo (atividade econômica ilegal). É importante ainda ressaltar que na década de 1950, o mencionado território enfrentou algumas importantes mudanças administrativas resultado do desmembramento do mesmo do estado do Amazonas, em 1943, transformando Boa Vista na sede administrativa do então Território Federal do Rio Branco. Apesar disso, o local ainda contava com uma população diminuta, um sistema de comunicação incipiente e buscava dentro dos processos migratórios alternativas para o desenvolvimento econômico local [Monteiro, 2010].

No âmbito regional, a presença japonesa já era marcante nos estados do Pará e Amazonas, cujo os respectivos governadores, Emiliano de Sousa Castro e Efigênio Salles,



demonstraram interesse pelos resultados no trabalho agrícola empreendidos pelos migrantes japoneses em São Paulo, manifestando a intenção de trazê-los para a região ainda em 1924 e 1926 respectivamente. Assim, as primeiras famílias japonesas na região Amazônica chegaram oficialmente em 1929 na Colônia Agrícola Tomé-açu (Pará), em 1930 na colônia de Maués e 1931 Parintins (ambos no estado do Amazonas) [Nishikido, 2023].

Portanto, na década de 1950 o Pará tornava-se a entrada oficial de migrantes japoneses na região Amazônica, trazidos em sua maioria diretamente do Japão para atuarem na região especialmente nos cultivos de pimenta do reino e de juta (erva que é transformada em fibra têxtil) com o objetivo de abastecerem o mercado local e estimular a agricultura como importante atividade econômica. No Japão, os efeitos devastadores da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), principalmente o lançamento das duas bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki pelos Estados Unidos, levaram o país a uma situação delicada que fora agravada após os repatriamentos de japoneses de outras regiões da Ásia como Manchúria, Coreia, Filipinas. Deste modo, o Japão buscou nas políticas de migração um alternativa para enxugar a densidade populacional e iniciar o processo de reestruturação do país [Muto, 2010; Macedo, 2017].

FAMÍLIAS	MEMBROS	PROVÍNCIA	NAVIO	PARTIDA/CHEGADA
EDA	Kuronosuke, Sui, Masaru, Hiroshi, Yasuko e Tetsuo	Fukushima	Brasil Maru	21/12/1954 04/02/1955
TSUKUDA	Zenzaburo, Chizuko, Chigusa, Sadaya e Haruyo	Osaka	Brasil Maru	21/12/1954 04/02/1955
MATSUZAKI	Kesai, Koichi, Yasuaki, Ayako, Seiko, Michiko, Junzaburo e Chiseko	Fukushima	Brasil Maru	21/12/1954 04/02/1955
TAKENAKA	Misa, Kiyoshi e Masayuki	Kanagawa	Brasil Maru	21/12/1954 04/02/1955
MIKI	Fumisetsu, Sachihito, Takami, Yasuko e Kazuo	Hyogo	Brasil Maru	21/12/1954 04/02/1955
OSAWA	Souji (?)	(?)	(?)	
NISHIMURA	Matsue, Tadayoshi, Shin/Makoto, Shinji, Kiyoshi, Shigeru e Tenuo	Yamaguchi	Brasil Maru	21/12/1954 04/02/1955
MURAO	Moyo, Tsunami, Setsuko, Ayako, Tsunemi/Tsuneyoshi e Koji	Yamaguchi	Brasil Maru	21/12/1954 04/02/1955
NAKAZAKI	Kazuma, Masako, Kazuyoshi, Teru e Ken	Kumamoto	America Maru	25/09/1954 19/11/1954
KOMAKI	Futao (?)	(?)	(?)	
DOTSUNA	Aiyo, Itsuo, Kazuhiko Jun, Shigeru, Keiko, Hiroe e Yasuo	Shimane	Brasil Maru	21/12/1954 04/02/1955

Fonte: Midori: Seibu amazon nihonjin ijû nanajû shûnen kinenshi (1929-1999), tradução de: Ken Nishikido, 2019; Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil, 2022.

É neste contexto que as primeiras famílias japonesas chegam ao então Território Federal do Rio Branco em 1955, após passarem aproximadamente oito meses na fazenda de Belterra, também chamada de fordlândia, no Pará. A fazenda, que atuava desde o período do chamado ciclo da borracha na Amazônia entre 1930 e 1940, recebeu estes grupos familiares desta nova migração do pós-guerra. A convite do governo local, 11 famílias foram remanejadas de Belterra para o Território Federal do Rio Branco, sendo elas:

Conforme ilustrado acima, os migrantes vieram de diferentes localidades do Japão, chegando ao Brasil na região norte entre novembro de 1954 e fevereiro de 1955. No que se refere as famílias Osawa e Komaki, após pesquisa no banco de dados do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil, foi localizado informações importantes, apesar da grafia em romanji (escrita com caracteres romanos) estar diferente, o que levou a dúvida se de fato, trata-se das duas famílias mencionadas. Porém, os dados obtidos auxiliam a compreender o perfil dos núcleos familiares que vieram ao Território Federal do Rio Branco em 1955, deste modo a família Osawa, encontrado no banco de informações com a grafia 'Ouzawa' eram naturais da província de Gifu, chegaram ao Pará em 04 de fevereiro de 1955 no navio Brasil-maru, composta pelos membros Mitsue, Jiro, Fumiko, Takako, Chikako, Takemaru e Taiji. Já a família Komaki era natural da província de Kagoshima, chegando ao Pará em 10 de novembro de 1954 no navio America-maru, composta pelos membros Tsugao/Kazuo (duas grafia em romanji devido as formas de tradução dos kanjis), Kazuko, Takashi, Norihisa e Taketoshi.

A Colônia do Taiano

Roraima, à época (1955), Território Federal do Rio Branco, contava com uma população de 18 mil a 29 mil habitantes. Nas décadas de 1940 ao fim de 1950, foram criadas a Colônia Agrícola Fernando Costa (atual município de Mucajaí) em 1944; a Colônia Agrícola Coronel Mota (atual vila do Taiano, no município de Alto Alegre) em 1953; a Colônia Agrícola Santa Maria Boiaçu (atual vila do município de Rorainópolis) em 1955; e a Colônia Brás de Aguiar (atual município do Cantá) em 1957, e como podemos observar, a região em que as colônias foram estabelecidas tornaram-se municípios, o que reforça a intenção de ocupação da região, apesar das tensões sociais principalmente no que diz respeito as terras indígenas e como se deu esse processo de ocupação do estado [Galdino, et al., 2021].

Exposto isto, as famílias japonesas foram levadas para estas regiões mais afastadas do núcleo urbano, longe da capital Boa Vista. As 11 famílias que vieram em 1955 foram encaminhadas para a Colônia Agrícola Coronel Mota, que chegou a receber outros migrantes nacionais, entretanto no período em que as famílias japonesas estiveram lá, eles viveram entre si e buscaram estabelecer relações com a comunidade local, onde existiam alguns assentamentos.

De acordo com a família Tsukuda, representada pelos irmãos Chigusa e Sadaya, a chegada em Roraima foi penosa, a começar da viagem do Pará até seu destino final. A viagem levava cerca de 1 mês, entre a troca de embarcações que os levariam do Pará para o Amazonas e do Amazonas para Roraima através do Rio Branco em batelões. De acordo com o exposto pelos membros entrevistados das famílias Doi, Eda, Tsukuda e Hideshima, o acordo estabelecido no Japão previa acomodações, suporte médico, além do auxílio no processo de aprendizagem sobre os cultivos que seriam desenvolvidos em Roraima.

O contrato era de 4 anos, podendo ser prorrogado por igual período, com a cessão das terras e auxílio com cestas básicas, ferramentas e sementes. Alguns membros dessas famílias mencionam ainda a preocupação com a educação de seus filhos que os pais japoneses tinham e que os intermediários deste processo migratório asseguraram auxiliar nesta esfera também. Além disso, o governo brasileiro teria informado que após o fim do contrato, as famílias poderiam sair da região que foram encaminhadas, sem auxílio do governo, de maneira independente.

Ao chegarem em Belterra, os migrantes japoneses foram introduzidos às técnicas de agricultura que desempenhariam nas colônias. Quanto ao destino final, ou seja, onde de fato fixariam residência, existem dissonâncias. Enquanto Shiromir, representando a família Eda menciona que seus avós tinham como destino final o Território Federal do Rio Branco:

“Houveram muitas promessas, né? Desde o Japão e do Território (Território Federal do Rio Branco) mesmo, muitas promessas de ajuda para trabalhar, casa, essas coisas. Meus avós passaram por Belterra, ficaram lá um tempo, para se familiarizarem, conhecerem a rotina de trabalho, essas coisas. Mas o destino sempre foi o território.” [Shiromir Eda, entrevista nº1, 2021]

A família Tsukuda, nos mencionados irmãos Chigusa e Sadaya discordam, afirmando que deveriam ter ficado em Belterra e que o envio destas pessoas a Roraima foi

um arranjo desorganizado devido a insatisfação de alguns patriarcas japoneses recém-chegados acerca das condições que foram prometidas e as constatadas no Pará.

O caso das famílias de 1955 é realmente confuso e complexo, visto que existem denúncias de má fé no processo migratório, principalmente da parte do intermediário apontado por algumas famílias como sendo Kotaro Tsuji, a quem se referem como Tsujisan (honorífico de tratamento equivalente a senhor/a). A pessoa mencionada foi um dos principais articuladores do processo migratório de japoneses na região amazônica junto a Uetsuka Tsukasa, à época, deputado federal do Japão. Algumas fontes inclusive utilizam o termo Tsuji-imin (migração Tsuji) para abordar as migrações no pós-guerra na região amazônica que foram majoritariamente intermediadas pelo próprio, levando a alcunha de 'imigrantista' do mesmo [Muto, 2010].

A partir do exposto, conhecemos as contradições dessa primeira tentativa de migração japonesa para Roraima e com isto, podemos desenvolver de maneira cronológica a trajetória das famílias no então Território do Rio Branco. Os grupos migrantes que vieram no Brasil-maru e que chegaram em fevereiro de 1955 conforme imagem acima, passaram aproximadamente 6 meses na fazenda de Belterra, no Pará. Após a viagem, chegaram a Colônia Agrícola coronel Mota, ainda em 1955 sob o contrato de 4 anos e com incumbência de plantar seringueiras. Contudo, não houve pesquisas ou estratégias que adaptassem as condições locais ao que se pretendia cultivar, de modo que as famílias relataram as dificuldades de viver e plantar no Taiano.

A princípio, apenas as ferramentas e cestas básicas seguiram os contratos firmados no Japão e posteriormente, no Pará. No que se refere as condições materiais da colônia, as circunstâncias eram desafiadoras: a região do Taiano era isolada do centro urbano, o que dificultava a comunicação entre os migrantes e o governo local, bem como a dificuldade de conseguir suporte médico. A questão da educação dos filhos também ficou comprometida e as plantações, objetivo pelo qual os levaram ao local, não apresentou o resultado esperado.

Aliado a isto houve a epidemia de malária que vitimou 60% da colônia, principalmente homens e crianças e nos períodos chuvosos, as estradas de barro sucumbiam, dificultando consideravelmente o acesso a suporte médico, levando a óbitos. Além de transformar as estradas em lamaçais intransitáveis, as chuvas também levavam as inundações que destruíram as plantações reduzindo os esforços a poucas colheitas[Muto, 2010]. A diferença nos alimentos consumidos pelos japoneses e os ofertados na região era

grande, e através do cultivo de legumes os migrantes buscaram melhorar a dieta que era considerada pelos mesmos como fundamental, visto que os japoneses encaram as refeições como um elemento importante de sua manifestação identitária [Nishikido, 2023].

Outro grupo de migrantes japoneses foram enviados para o então Território Federal do Rio Branco, desta vez em 1961, totalizando 9 famílias, todos da província de Saga e que tinham com destino final o território, tendo eles embarcado de Kobe e parando apenas em Roraima. Foram eles:

FAMÍLIAS	MEMBROS	PROVÍNCIA	PARTIDA/ CHEGADA
MATSHUHITA	Hiroshi, Hiroko e Tetsuya OBS: Hideshima Teruko veio junto a família	Saga	02/06/1961 20/07/1961
HIDESHIMA	Yukio, Mizuko, Noburo, Konami, Takanori, Yasunobu e Yoshihiro	Saga	02/06/1961 20/07/1961
TASHIRO	Somekichi, Kiku, Fumito, Takumi, Kumiko e Michiko	Saga	02/06/1961 20/07/1961
TAKAO	Kahei, Miyo, Katsumi, Yasuhide, Mitsuko e Shizuko	Saga	02/06/1961 20/07/1961
NAKAMURA	Taichi, Iseko, Yoichiro, Atsumori e Kozue	Saga	02/06/1961 20/07/1961
TASHIRO	Haruo, Ninuko, Akito, Hideaki, Misako e Setsuko	Saga	02/06/1961 20/07/1961
KIMURA	Yoshi, Fumie, Motoo, Shigetoshi, Eiko/Hideko	Saga	02/06/1961 20/07/1961
DOI	Kenzaburo, Moyo, Natsuyo, Mitsuko, Shigeko, Tatsuro OBS: Tanaka Shigenori veio como a família	Saga	02/06/1961 20/07/1961
KATAGIRI	Yoshikazu, Namiko, Michiko, Toshiko, Yasuko, Sachiko/Yukiko	Saga	02/06/1961 20/07/1961

Fonte: Museu Histórico da Imigração japonesa no Brasil; Midori: Seibu amazon nihonjin ijû nanajû shûnen kinenshi (1929-1999), tradução de Ken Nishikido, 2019

Este segundo grupo experienciou as mesmas situações mencionadas, com a diferença de que a malária tornou-se o principal motivo que levou a evasão total da colônia a cargo da segunda tentativa de convite as famílias japonesas, como descrito abaixo:

“[...] por esse e por tantos outros motivos, tais como a falta de condições econômicas, falta de assistência médica, falta de incentivo e apoio governamental para que pudessem reconstruir suas vidas aqui como no projeto pelo qual vieram ao Brasil é que buscaram novos horizontes, saíram do interior para buscar melhores condições de vida na cidade. Cabe ressaltar que o fator determinante para a vinda da minha avó-mãe,

seu marido e filhos para a cidade se deu em decorrência da precariedade de assistência médica aos imigrantes, pois, na época, um de seus filhos estava muito doente, e necessitava de cuidados médicos que não eram ofertados no Taiano. E o deslocamento para a cidade era feito de trator ou caminhão e demorava muito tempo, pois não havia estradas como hoje em dia, inclusive, numa dessas vindas em busca de atendimento médico, minha avó-mãe perdeu seu filho, ela acreditava ser malária, porém não teve tempo de ter o socorro e nem a confirmação do que havia ocasionado o óbito dele. A vinda ao Brasil lhe tirou a vida de 02 filhos. O 1º caiu no navio/barco, na ocasião, tinha ido tomar banho, quando se desequilibrou e caiu no Rio Amazonas. Seu corpo não foi localizado, apenas um lado de sua sandália. O 2º faleceu a caminho de Boa Vista, em busca de atendimento médico.” [Anielly Hideshima, entrevista nº7, 2021]

Outrossim, a dificuldade de comunicação, o desconhecimento dos migrantes acerca da biodiversidade local, das condições climáticas, bem como a desorganização do governo local no processo de apoio a colônia, levou a evasão dos migrantes, que deixaram o local ao fim do contrato, de modo que quando as 9 novas famílias vieram em 1961, apenas 4 das 11 de 1955 permaneceram e ao fim da experiência da migração japonesa um total de 20 famílias levadas a Roraima, apenas 1 família continuou na região do Taiano, enquanto outras 3 migraram para Boa Vista e o restante deixou o estado.

O Amazonas e o Pará tornaram-se os principais destinos dos migrantes japoneses que deixaram a colônia do Taiano, e a isto são apontados alguns motivos: o Pará e o Amazonas possuíam uma comunidade japonesa ativa e atuante, organizada entre os migrantes e que conseguiam se comunicar de maneira um pouco mais eficaz que no Território Federal do Rio Branco. Além disso, os estados mencionados possuíam maior infraestrutura para atender as necessidades dos migrantes japoneses como suporte médico um pouco mais adequado e o auxílio dos compatriotas para o desenvolvimento nas melhores estratégias de adaptação na região.

No território não tinha uma comunidade japonesa ativa, devido ao pequeno número de migrantes japoneses na cidade, tampouco facilidade para interagirem com a comunidade local. As crianças da época, como Chigusa, Sadaya, Mistuko e até os descendentes já da quarta geração como Haruka Eda, possuem histórias semelhantes no que se refere as piadas relacionadas ao seu fenótipo. No caso das crianças migrantes japonesas da época, as narrativas são mais inflamadas, com ‘brincadeira maldosas, ofensivas’ e as vezes, até agressões como Chigusa relatou da vez em que lhe atiraram pedras.

Todo o cenário adverso encontrado pelos migrantes na Colônia do Taiano imprimiu na memória da comunidade nikkei de Roraima os dissabores dos processos migratórios na região Amazônica.

Mirandinha: o caso Eda e Tsukuda

Em 1955, entre as 11 famílias encaminhadas para o Taiano, haviam 2 que, ao invés de seguirem para a Colônia Agrícola Coronel Mota, foram deixados às margens do Rio Mirandinha, situado na região leste de Boa Vista, que em 1955 ficava afastado do centro urbano, sem acesso por ruas. Foi o caso das famílias Eda e Tsukuda.

De acordo com a família Tsukuda, a chegada em Belterra despertou o descontentamento de muitos migrantes japoneses recém-chegados, e a isto inclui-se seu pai, Zenzaburo, que teria buscado esclarecer a situação junto ao intermediário, o já mencionado Tsuji. Após a conversa, Chigusa relembra que ouviu do próprio Tsuji que a família iria para um novo local, onde trabalharia na administração e no plantio de seringueiras e pimenta do reino, e que seriam recepcionados no Posto de Semeação, uma entidade governamental da época semelhante a Embrapa (Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária) que os introduziria nas novas funções.

Contudo, quando chegaram ao território, a família foi recusada no local mencionado, e segundo os responsáveis, não foram informados de vossas presenças e tampouco de suas funções na administração de plantação ou colônia. A Colônia Agrícola Coronel Mota também não fora mencionada como destino destes migrantes, por isso um arranjo foi estabelecido e a família ‘recebeu’ terras as margens do rio Mirandinha, um enorme terreno vazio, pois não havia estrutura para acomodá-los, como relata os irmãos:

“Quando chegamos, senti muita falta do Japão, muita falta mesmo porque aqui não tinha nada. A comida era diferente, a água era diferente, a língua muito diferente. Lembro da minha irmã caçula [Haruyo], que hoje mora na Bahia, falar: ‘papai, quero voltar para o Japão, não gosto da letra de minhoca, quero voltar para o Japão!’ ao passo que meu pai dizia: ‘É muito longe, não dá para voltar’. Não tinha casa, então a gente teve de fazer, precisávamos tirar madeira lá na beira do rio e meu pai não sabia como fazer. Meus irmãos eram pequenos, mas todos nós estávamos lá, ajudando, cortando. De tanta malária, nós fomos várias vezes parar no hospital. Teve um intermediário, Tsuji-san que nos disse que teria uma casa e que era só plantar, que nada! [Chigusa; Sadaya Tsukuda, entrevistados nº 5 e 6, 2021].

O mesmo aconteceu com a família Eda, que chegaram a Boa Vista e foram recebidos pelo exército, na figura do 6º BEC (Batalhão de Engenharia e Construção), em seguida foram levados para um assentamento, próximo ao rio Caxangá, atualmente nos entornos do GRESB (Grêmio Recreativo de Subtenentes e Sargentos), numa região repleta de bambuzais. Passado algumas semanas por lá, a família foi deixada onde de fato seriam suas acomodações permanentes, na região do Mirandinha, ao lado de onde vivia a família Tsukuda, conforme contou Shiromir:

“Parece que ficaram lá por alguns meses(GRESB) até que deram a eles um terreno próximo do rio Mirandinha, era um terreno grande e não tinha muita coisa, né? Foram dois terrenos, um para nós e um para a família Tsukuda, era lado a lado. Eles não tiveram a ajuda esperada, mas aprenderam a construir uns malocões, muito inspirado nas habitações indígenas mesmo, a gente consegue identificar isso.” [Shiromir Eda, entrevista nº1, 2021]

Diferente das famílias do Taiano que contavam com uma estrutura material, apesar de precária, a Eda e Tsukuda precisaram desenvolver por si só suas moradias, mas receberiam auxílio na forma de cestas básicas, ferramentas e sementes que retiravam do Posto de Semeação. Para a comunidade nikkei de Roraima, a memória acerca do período remete pesar e abandono, algo que reflete os processos migratório desta região, a dificuldade de sobrevivência principalmente diante das condições adversas e desconhecidas.

No caso das famílias Eda e Tsukuda, não existem dados que auxiliem na compreensão dos fatores que os levaram a ser deixados no Mirandinha, contudo, utilizando do cultivo de hortaliças, as duas famílias foram capazes de deixar a região e encontrar na cidade de Boa Vista um cenário um pouco mais favorável do que o enfrentado pelas famílias do Taiano, de modo que a família Doi arrendou as terras da família Tsukuda na região do Mirandinha, na zona leste da capital para deixar o Taiano, enquanto a família Hideshima seguiu caminho semelhante adquirindo um pequeno terreno no bairro Buritis, na zona oeste da capital Boa Vista, partindo também para o comércio familiar de hortaliças, o que marcou a presença japonesa em Roraima.

Considerações finais

A trajetória da migração japonesa para Roraima ainda é uma análise recente, pois com um número pequeno de japoneses até 1980, pouco se falava sobre uma comunidade no estado. No entanto, conforme robusteceram as migrações para o Roraima, mais

japoneses e descendentes foram chegando formando uma comunidade diversificada, autêntica e singular. No que se refere aos primórdios desse processo, muitas lacunas ainda são encontradas, devido à falta de informações oficiais e às dificuldades de manutenção de objetos e documentos que poderiam ser importantes fontes como os contratos, passaportes, fotos e afins. Parte dos pertences trazidos pelas famílias foram danificados especialmente nas inundações recorrentes mencionadas no texto, dificultando a pesquisa e levando a outras formas de documentar e manter viva a trajetória dessas famílias.

Partindo de suas memórias, utilizando a narrativa, foi possível compreender de maneira humana e sensível o sentimento que permeia os relatos aqui expostos. As famílias creditadas como pioneiras (no sentido dicionário de primeiras) de 1955 comumente são vistas como desbravadoras e guerreiras, e para além das interpretações que se têm sobre estes dois adjetivos, percebe-se que foram em suma, enganados e esquecidos, de modo que deixar o estado pareceu a opção mais viável. Diferente das famílias do Pará e Amazonas, os migrantes de Roraima não possuíam uma comunidade japonesa que pudessem se ancorar e buscar apoio, tampouco escolas ou associações que pudessem passar aos filhos aquilo que entendiam como parte importante do que compunham ser um japonês.

Para além dos traços fenóticos, os migrantes japoneses de Roraima não possuíam organização que pudessem auxiliar na difusão dos elementos que compunham parte de sua identidade étnica, por isso, o diferencial dessas famílias foi precisar se adaptar rapidamente, integrar a sociedade da maneira mais rápida e eficaz possível através da língua, culinária e modos locais. Devido a isso, os descendentes de Roraima compartilham mais em comum além da intersecção entre ser ou não japonês, pois enxergam-se, sem sombra de dúvidas, como macuxis (termo utilizado para pessoas que nasceram e cresceram em Roraima, oriundo de uma das principais etnias indígenas da região os Macuxi).

Dos grupos de migrantes identificados, apenas as famílias Eda, Tsukuda, Doi, Hideshima e Nakazaki possuem residência fixa em Roraima: as quatro primeiras famílias em Boa Vista e está última em Alto Alegre. Também vieram ao estado outros grupos migrantes, como mencionado acima, especialmente nas décadas de 1980 e 1990, a convite do governo local e de maneira independente. Além disso, novas migrações ocorreram e ainda ocorrem em Roraima, trazendo especialmente descendentes de terceira e quarta geração para a região, principalmente no plantio de soja que tem sido o cultivo mais estimulado atualmente pelos atuais governantes do estado.

Nestes processos, esses diferentes grupos de migrantes japoneses, makuxis, descendentes, paulistas, mineiros entre outros formam a atual comunidade nikkei do estado, organizada em torno da Associação Nipobrasileira de Roraima, que traz como objetivo principal manter a memória das famílias de 1955 e 1961 vivas através dos eventos, homenagens, projetos e das lideranças que orgulham-se da trajetória de seus ancestrais.

Referências

Dra. Reiko Muto é professora associada da Faculdade de Ciências Contábeis (Facicon) da UFPA, desenvolveu pesquisas na área de sustentabilidade, migração japonesa na região Amazônica entre outros.

Doutoranda Linda Midori Tsuji Nishikido é atualmente professora na UFAM, atua principalmente nas áreas de imigração japonesa, relatos orais e literatura.

Dra Carla Monteiro É professora da Universidade Federal de Roraima-UFRR, vinculada ao curso de História e ao Mestrado Profissional em Ensino de História (PROFHISTÓRIA).

Dr. Lucio Keury Almeida Galdino é Professor da Universidade Estadual de Roraima. Fundador, Professor Permanente do PPG em Geografia da Universidade Federal de Roraima (UFRR), Professor Permanente da Especialização em Geografia com Ênfase no Ensino da Universidade Estadual de Roraima (UERR), Coordenador do Laboratório de Planejamento Socioambiental e Cartografia Social (LAPLAC).

APANB -Associação Pan-Amazônia Nipo-Brasileira (Nippaku). **70 anos de imigração japonesa na Amazônia**. Baseado no livro comemorativo aos 60 anos da Imigração japonesa na Amazônia, editada em 1994. Maruoka, Y. (Org). Tradução s/d (publicada em 2001). São Paulo: Topan Press. p. 283.

GALDINO, L.K.A. A importância da aula de campo na construção do saber geográfico: análise e perspectiva do município de Alto Alegre-RR. **ACTA Geografia**, Boa Vista, v.15, n.37, jan/abr de 2021, p. 271-291.

MUTO, R. **O Japão na Amazônia**: Condicionantes para fixação e mobilidade dos imigrantes japoneses (1929-2009). 2010. 345 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Belém, 2010. NISHIKIDO, L. M.T. **Imigração Japonesa no Amazonas**: passos germinados. Manaus/AM:EDUA, 2023, p. 210.

SOUZA, C.M. Os ecos da modernidade no Norte do Brasil: Boa Vista-RR na década de 50. **X encontro nacional de História oral**. Testemunhos: História e política. Recife, 2010.

Entrevistas

EDA, Shiromir. **Entrevista nº1 [outubro, 2021]**. Entrevistadora: Tina Tuner Silveira dosSantos, Boa Vista-RR. Arquivo mp3 (49 min).

HARA, Edna Mitsuko. **Entrevista nº4 [novembro, 2021]**. Entrevistadora: Tina TunerSilveira dos Santos, Boa Vista-RR. Questionário.

HIDESHIMA, Anielly. Entrevista nº7 [novembro, 2021]. Entrevistadora: Tina Tuner Silveira dos Santos, Boa Vista-RR. Questionário.

TSUKUDA, Chigusa. Entrevista nº5 [novembro, 2021a]. Entrevistadora: Tina Tuner Silveira dos Santos, Boa Vista-RR. Arquivo mp3 (21 min).

TSUKUDA, Sadaya. Entrevista nº6 [novembro, 2021b]. Entrevistadora: Tina Tuner Silveira dos Santos, Boa Vista-RR. Arquivo mp3 (25 min).



A IMAGEM DO JAPÃO NO CENÁRIO INTERNACIONAL: O IMPACTO DE RANKINGS E ÍNDICES GLOBAIS NA SUA FORMAÇÃO

Wadison Melo (APU)*

Introdução

Nas relações internacionais, os países estão continuamente em busca de se destacar. Alguns usam seu poder militar ou econômico, conhecido como *hard power*, e tentam garantir vantagens por meio de guerras, ameaças, sanções econômicas ou subornos como meio de coerção ou intimidação. Outros usam seu poder de influência para atrair ou cooptar aliados, o chamado *soft power*. Neste último, a formação de uma imagem positiva da nação é um elemento fundamental para sua eficácia.

Vários recursos são usados para formar uma boa imagem de uma nação, por exemplo: o respeito e a promoção dos valores democráticos, a contribuição para a paz mundial, a defesa dos direitos humanos, a proteção do meio ambiente, a luta contra a corrupção, a contribuição para a ciência e a tecnologia, os produtos culturais (filmes, músicas, livros, etc), entre muitos outros. A própria força militar e o poder econômico, que são considerados, principalmente, fontes de *hard power*, também podem, por si só, levar à formação de uma imagem positiva de uma nação.

De acordo com os interesses dos Estados, às vezes o *soft power* pode se mostrar mais eficaz que o *hard power*. Vejamos o caso do Japão, que tem se empenhado na promoção e divulgação de sua imagem para aspirações internacionais, como a de conquistar votos para uma futura reforma do Conselho de Segurança da ONU. Nesse caso, ter uma boa imagem da nação no cenário internacional se mostra bem mais útil na arrecadação de um maior número de votos do que a imposição de uma força militar ou econômica para alcançá-los, por exemplo.

Os Estados buscam construir uma boa imagem por diversos motivos, conforme destaca Dinnie (2008): melhorar a posição em índices globais, impulsionar o turismo, atrair



trabalhadores qualificados, fomentar a confiança dos investidores, aumentar exportações, estabilizar a moeda, elevar a credibilidade internacional, e aumentar a influência política. Projetar-se como um ambiente hospitaleiro para investimentos, com uma cultura rica, oportunidades profissionais e confiabilidade internacional, são essenciais para alcançar tais objetivos.

O Japão é exemplo de uma nação reconhecida por seu alto padrão de vida, avanços tecnológicos, segurança, cultura rica e sociedade instruída, equilibrando tradição e modernidade. Essa imagem positiva eleva sua posição em rankings que o comparam com outras nações, destacando-o.

Por outro lado, no contexto contemporâneo, onde percepções e narrativas moldam as interações internacionais, ter uma imagem negativa resultante de má gestão política, violações dos direitos humanos, desigualdade social, instabilidade econômica ou degradação ambiental, por exemplo, pode prejudicar significativamente os interesses do Estado. Portanto, a análise da imagem da nação não deve apenas focar em aspectos positivos, mas também considerar os riscos e desafios associados a uma imagem negativa e suas implicações nas relações internacionais.

A construção de uma imagem da nação a partir de rankings e índices globais

Os *rankings* e índices globais são exemplos de instrumentos que mostram indiretamente os elementos que contribuem para a imagem de uma nação. Embora os resultados por si só não consigam transmitir diretamente o quanto tal imagem torna-se de fato *soft power*, eles geralmente incluem componentes que contribuem como sinalizadores de quais aspectos da imagem da nação são bem vistos no contexto internacional e têm o potencial de se tornar uma ferramenta de atração ou influência. Um resultado positivo pode aumentar a influência geral e a atratividade de uma nação no cenário mundial. Desta forma, os rankings e índices globais desempenham um papel relevante no fortalecimento do seu *soft power*.

Estes instrumentos oferecem uma visão panorâmica que transcende fronteiras, permitindo a categorização e a análise comparativa de diversas dimensões de cada país. Ao serem avaliados em indicadores que abrangem desde aspectos econômicos até sociais e ambientais, os países têm a oportunidade de posicionar e projetar suas imagens com base em critérios objetivos e mensuráveis. A relevância deles é notável não apenas para a autoavaliação de uma nação, mas também para a percepção global que ela busca transmitir.

Assim, a relação entre a construção da imagem da nação e o desempenho em rankings e índices globais não apenas reflete a posição de um país no cenário mundial, mas também pode influenciar ativamente sua projeção e influência internacional.

Algumas instituições fazem uma distinção entre as nomenclaturas “índice” e “ranking” nas suas formas de classificar a nações. Em síntese, os índices tendem a oferecer uma visão mais holística ao considerar fatores diversos sobre um mesmo tema, enquanto os rankings tendem a se concentrar em um único aspecto desse tema. Ou seja, tanto os índices quanto os rankings são ferramentas usadas para avaliar e comparar o desempenho ou a posição das nações em relação a vários fatores, mas o fazem de maneiras diferentes, oferecendo níveis variados de detalhes e amplitude em suas avaliações. Neste artigo, não focaremos tanto nessa diferença e nos deteremos mais nos seus resultados e em como eles contribuem para a formação da imagem das nações.

Também é importante destacar que existe um crescente uso de rankings e índices publicados na internet com o fim de avaliar e comparar não somente as nações, mas também uma ampla gama de entidades, como universidades, empresas, etc. Embora possam fornecer informações úteis, também têm limitações e podem ser manipulados. Por exemplo, algumas instituições frequentemente ajustam suas estratégias e objetivos para melhorar sua posição nos resultados, e as empresas que produzem os rankings e índices muitas vezes oferecem serviços para ajudar as entidades classificadas a melhorar sua posição, criando assim um possível conflito de interesses. Desta forma, devemos examinar criticamente seus critérios, transparência e credibilidade antes de confiar neles como a única base para tomar decisões.

Os resultados do Japão em rankings e índices globais

Como vimos anteriormente, são muitos os elementos que contribuem para a formação de uma imagem de nação. Como exemplo, consideraremos os recursos do *soft power* definidos por Joseph Nye, renomado acadêmico americano conhecido por suas contribuições para a definição de *soft power*. Segundo o autor, o *soft power* de um país repousa sobre três “recursos fundamentais”: seus valores políticos (quando o país é coerente com eles nos planos doméstico e internacional), sua política exterior (quando são vistas como legítimas e com autoridade moral) e sua cultura (em lugares onde é atraente para os outros) (NYE, 2011). Observaremos a seguir alguns resultados de rankings e índices globais relacionados a estes recursos.

Rankings e índices relacionados aos “recursos fundamentais” de *soft power*

Valores Políticos

Como valor político, a democracia mostra-se bastante eficiente na construção de uma imagem positiva da nação, pois promove princípios altamente valorizados e que contribuem para a percepção de um país como um membro legítimo e respeitável da comunidade global. Um dos principais índices globais de democracia é o *Democracy Index* compilado pela Economist Intelligence Unit (EIU), divisão de pesquisa e análise do The Economist Group, empresa irmã do jornal The Economist. Este índice mede o estado da democracia em nações de todo o mundo e avalia seu nível em indicadores como processos eleitorais e pluralismo, funcionamento do governo, participação política, cultura política e liberdades civis. As nações são pontuadas e categorizadas em quatro grupos principais: democracia plena, democracia com falhas, regime híbrido e regime autoritário. Além de analisar e comparar o estado da democracia em nível global, o índice também destaca tendências, pontos fortes e fracos nos sistemas políticos de diferentes nações (THE ECONOMIST INTELLIGENCE UNIT, 2024). Vejamos a seguir os resultados do Japão no índice mais recente:

Tabela 1: Avaliação do Japão no *Democracy Index* 2023

	Pontuação do Japão (sendo 10,00 a nota máxima)	Posição do Japão (entre um total de 167 nações)
Avaliação geral	8,40	16 ^a
Processo eleitoral e pluralismo	9,17	41 ^a
Funcionamento do governo	8,93	9 ^a
Participação política	6,67	40 ^a
Cultura política	8,13	12 ^a
Liberdades civis	9,12	15 ^a

Fonte: Baseado em The Economist Intelligence Unit (2024)

O índice acima indica uma avaliação relativamente positiva da democracia japonesa. Com uma pontuação geral de 8,40, o Japão é classificado como uma “Democracia Plena”, destacando-se pela força e estabilidade de suas instituições políticas, o que contribui significativamente para uma boa imagem da nação. O país demonstra um forte compromisso com processos eleitorais justos e pluralismo político, embora ocupe a 41^a posição nesse quesito, sugerindo espaço para melhorias. A eficiência do governo japonês é destacada pela 9^a posição em “funcionamento do governo”, evidenciando a eficácia das

suas instituições. No entanto, a participação política é o seu ponto mais fraco, com uma pontuação de 6,67 e o colocando na 40ª posição, indicando um menor engajamento cívico e destacando a necessidade de políticas que incentivem um maior envolvimento dos seus cidadãos. A cultura política japonesa é bem avaliada, refletida na 12ª posição, mostrando um forte apoio aos princípios democráticos e contribuindo para a coesão social e estabilidade em longo prazo. Finalmente, o Japão alcança a 15ª posição em liberdades civis, com uma pontuação de 9,12, demonstrando um ambiente que respeita e protege os direitos individuais.

Política Externa

No que diz respeito à política externa, o Japão busca manter uma postura de liderança responsável e cooperação multilateral em questões globais. Um índice importante que engloba uma porção dessa área é o *Global Peace Index*, compilado pelo Institute for Economics & Peace (IEP), que avalia a promoção da paz e segurança mundial em 23 indicadores qualitativos e quantitativos, os quais medem a paz dentro de três domínios: “segurança social e proteção”, “conflitos internos e internacionais” e “grau de militarização”. O objetivo é fornecer informações sobre os fatores sociais e econômicos associados a sociedades pacíficas e incentivar políticas e ações que promovam a paz nos níveis nacional e global. Vejamos os resultados do Japão neste índice:

Tabela 2: Avaliação do Japão no 2023 *Global Peace Index*

	Resultados do Japão (em uma escala de 1 a 5, sendo 1 a melhor)	Posição do Japão (entre um total de 163 nações)
Avaliação geral	1,336	9ª
Conflitos internos e internacionais em andamento (número e duração de conflitos internos; número de mortes em conflitos externos organizados; número de mortes em conflitos internos organizados; número, duração e papel em conflitos externos; intensidade de conflitos internos organizados; relações com países vizinhos)	1,403	33ª
Segurança social e proteção (nível de percepção de criminalidade na sociedade; número de refugiados e pessoas deslocadas internamente como porcentagem da população; instabilidade política; escala de terror	1,272	2ª

	Resultados do Japão (em uma escala de 1 a 5, sendo 1 a melhor)	Posição do Japão (entre um total de 163 nações)
político; impacto do terrorismo; número de homicídios por 100.000 pessoas; nível de crimes violentos; manifestações violentas; número de pessoas presas por 100.000 pessoas; número de agentes de segurança interna e policiais por 100.000 pessoas; facilidade de acesso a armas pequenas e leves)		
Militarização (porcentagem do PIB usado para gastos militares; número de funcionários das forças armadas por 100.000 pessoas; volume de transferências das principais armas convencionais como destinatário (importações) por 100.000 pessoas; volume de transferências das principais armas convencionais como fornecedor (exportações) por 100.000 pessoas; contribuição financeira para missões de manutenção da paz da ONU; capacidade de armas nucleares e pesadas)	1,333	13 ^a
Fonte: Baseado em Institute For Economics & Peace (2023)		

A avaliação do Japão neste índice destaca sua reputação como uma das nações mais pacíficas do mundo. Com uma avaliação geral excelente, o Japão se sobressai em segurança social e proteção, ficando na 2^a posição, o que reflete suas baixas taxas de criminalidade, alta estabilidade política e baixos níveis de violência. No entanto, ocupa a 33^a posição em “conflitos internos e internacionais em andamento”, o que sugere uma avaliação menos favorável em relação a conflitos passados ou presentes, ainda que poucos. Sua pontuação nesta categoria indica que, apesar de sua reputação pacífica, há preocupações históricas ou residuais que influenciam nessa classificação. Em termos de militarização, o país está na 13^a posição, com uma pontuação de 1,333, refletindo gastos militares relativamente moderados e uma política de defesa que evita a proliferação de armas pesadas, alinhada com sua postura pacifista pós-Segunda Guerra Mundial. Estes resultados indicam que o Japão projeta uma imagem de grande segurança interna e um compromisso com a paz global.

Cultura

Finalmente, temos a cultura como recurso de *soft power*. Segundo NYE (2004), a cultura, neste contexto, é um sistema complexo que inclui vários aspectos, como idioma, sociedade, tradições, artes, comportamentos, entre outros elementos que, coletivamente,

definem o modo de vida de uma determinada sociedade. É um aspecto fundamental para a construção de uma identidade nacional, que influencia a forma como os indivíduos percebem o mundo, interagem com os outros e interpretam suas experiências em um determinado contexto social.

A avaliação da cultura no contexto do *soft power* envolve a compreensão de como esses elementos contribuem para a influência e a atratividade de uma nação no cenário global. Como aspectos-chave envolvidos na avaliação da cultura dentro desse contexto, temos: os bens culturais (com a identificação da ampla gama de bens culturais na nação, sua diversidade e riqueza), o alcance global (com a análise do alcance global e do consumo desses bens culturais e sua popularidade), a influência nas percepções (com a avaliação de como esses bens culturais influenciam as percepções e atitudes em relação à nação), o engajamento na diplomacia cultural (com a avaliação da eficácia das iniciativas de diplomacia cultural, como eventos, festivais, exposições e intercâmbios educacionais), o apoio e investimento em políticas culturais (com a avaliação do nível de apoio governamental e investimento na promoção e preservação dos bens culturais), o patrimônio cultural e a sua preservação (com a avaliação da preservação e promoção de sítios de importância histórica e cultural, tradições, idiomas, práticas, representações, expressões, etc.), a percepção e a reputação global (com a análise do grau de atratividade, apelo cultural e associações positivas à cultura da nação), a acessibilidade e a participação cultural (com a análise do grau de acessibilidade cultural dentro do país, participação em atividades culturais e engajamento público em eventos culturais), o engajamento e a influência em plataformas digitais (nas redes sociais, em serviços de *streaming* e em outros conteúdos culturais *online*), etc.

O Japão tem uma rica e diversificada cultura que vai desde tradições milenares até inovações modernas, abrangendo áreas como artes, gastronomia, moda, tecnologia e entretenimento. A cultura popular japonesa, incluindo *animês*, *mangás*, jogos eletrônicos e música, tem um grande impacto global, ajudando a criar uma imagem positiva e atraente do país. Além disso, eventos culturais, como festivais de cinema, exposições de arte e cerimônias tradicionais, são meios eficazes de promover a imagem da nação. Essa combinação única de tradição e modernidade faz com que a cultura japonesa seja altamente atraente e influente no cenário internacional, como veremos a seguir.

Vejamos a seguir o desempenho do Japão no *Global Innovation Index*, índice publicado anualmente pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual (WIPO, na

sigla em inglês), agência da ONU que avalia a capacidade de inovação de 132 nações. A WIPO promove a inovação através da proteção dos direitos de propriedade intelectual. O índice usa indicadores divididos nas áreas seguintes: “instituições”, “capital humano e pesquisa”, “infraestrutura, sofisticação de mercado”, “sofisticação de negócios”, “produção de conhecimento e tecnologia” e “produção criativa”. Vejamos o resultado do Japão no índice de 2023:

Tabela 3: Avaliação do Japão no <i>Global Innovation Index 2023</i>		
(notas em cada indicador; posição em cada indicador dentre 132 nações)		
Instituições (72,3; 21 ^a)	Ambiente Institucional (79,7; 11 ^a)	Estabilidade operacional para negócios (84,0; 7 ^a)
		Efetividade governamental (75,5; 17 ^a)
	Ambiente Regulatório (90,9; 8 ^a)	Qualidade regulatória (77,8; 19 ^a)
		Estado de direito (86,0; 15 ^a)
		Custo de demissão redundante (8,0; 1 ^a)
	Ambiente de Negócios (46,1; 64 ^a)	Políticas para fazer negócios (64,8; 33 ^a)
		Políticas de empreendedorismo e cultura (27, 4; 64 ^a)
Capital Humano e Pesquisa (53,8; 18 ^a)	Educação (60,7; 33 ^a)	Gastos com educação, % do PIB (3,2; 104 ^a)
		Expectativa de vida escolar, anos (15,1; 48 ^a)
		Escalas PISA em leitura, matemática e ciências (520,0; 5 ^a)
		Razão aluno-professor, ensino secundário (10,7; 38 ^a)
	Educação Terciária (29,0; 71 ^a)	Matrícula terciária, % bruta (65,3; 48 ^a)
		Graduados em Ciências e Engenharia, % (19,5; 77 ^a)
		Mobilidade de entrada na educação terciária, % (5,7; 44 ^a)
	Pesquisa e Desenvolvimento (71,5; 5 ^a)	Pesquisadores em tempo integral por milhão de habitantes (5.613,5; 11 ^a)
		Despesa bruta em pesquisa e educação, % do PIB (3,3; 5 ^a)
		Investidores Corporativos Globais em pesquisa e educação, top 3, milhões de dólares (88,0; 6 ^a)
		Ranking QS Universitário, (80,8; 8)
Infraestrutura (60,3; 13 ^a)	Tecnologias de Informação e Comunicação (90,3; 12 ^a)	Acesso a tecnologias de informação e comunicação (84,6; 54 ^a)
		Uso de tecnologias de informação e comunicação (86,5; 31 ^a)
		Serviços <i>online</i> do governo (90,0; 10 ^a)
		E-participação (100,0; 1 ^a)
	Infraestrutura Geral	Produção de eletricidade, GWh/milhão pop. (7.964,2; 20 ^a)

Tabela 3: Avaliação do Japão no <i>Global Innovation Index 2023</i>		
(notas em cada indicador; posição em cada indicador dentre 132 nações)		
	(48,3; 19 ^a)	Desempenho logístico (81,8; 13 ^a)
		Formação bruta de capital, % do PIB (25,7; 47 ^a)
	Sustentabilidade e Ecológica (42,3; 28)	PIB por unidade de uso de energia (12,9; 37 ^a)
		Desempenho ambiental (64,9; 25 ^a)
		ISO 14001 ambiental por PPP\$ PIB (3,9; 24 ^a)
Sofisticação do Mercado (61,9; 8 ^a)	Crédito (65,8; 8 ^a)	Financiamento para <i>startups</i> e <i>scaleups</i> (57,5; 36 ^a)
		Crédito doméstico para o setor privado, % do PIB (193,5; 3 ^a)
	Investimento (26,2; 26 ^a)	Capitalização de mercado, % do PIB (119,8; 10 ^a)
		Investidores em capital de risco, (0,2; 27 ^a)
		Recipientes de capital de risco (0,1; 17 ^a)
		Capital de risco recebido, valor, % do PIB (0,0; 51 ^a)
	Comércio, Diversificação e Escala de Mercado (93,6; 4 ^a)	Taxa de tarifa aplicada, média ponderada, % (2,2; 63 ^a)
		Diversificação da indústria doméstica (95,2; 28 ^a)
		Escala do mercado doméstico, bilhões PPP\$ (6.110,0; 1 ^a)
Sofisticação dos Negócios (59,9; 11 ^a)	Trabalhadores do Conhecimento (62,9; 18 ^a)	Emprego com uso intensivo de conhecimento, % (20,8; 73 ^a)
		Despesa bruta em pesquisa e desenvolvimento realizado por empresas, % do PIB (2,6; 4 ^a)
		Despesa bruta em pesquisa e desenvolvimento financiado por empresas, % (78,1; 2 ^a)
		Mulheres empregadas com grau avançado, % (22,9; 25 ^a)
	Ligações de Inovação (50,2; 20 ^a)	Colaboração entre universidade e indústria (64,0; 28 ^a)
		Estado de desenvolvimento de <i>clusters</i> (72,3; 20 ^a)
		Despesa bruta em pesquisa e desenvolvimento financiado por estrangeiros, % do PIB (0,0; 62 ^a)
		Negócios de empreendimento conjunto/Aliança estratégica (0,0; 42 ^a)
		Famílias de patentes por PPP\$ PIB (13,0; 1 ^a)
	Absorção de Conhecimento (66,6; 4 ^a)	Pagamentos de propriedade intelectual, % do comércio total (3,2; 7 ^a)
		Importações de alta tecnologia, % do comércio total (15,0; 16 ^a)
		Importações de serviços de tecnologias de informação e comunicação, % do comércio total (2,7; 23 ^a)
		Entradas líquidas de investimento estrangeiro direto, % do PIB (0,9; 100 ^a)
		Talento em pesquisa, % em negócios (75,1; 5 ^a)
Produção de	Criação de	Patentes por origem por PPP\$ PIB (39,7; 3 ^a)

Tabela 3: Avaliação do Japão no <i>Global Innovation Index 2023</i>		
(notas em cada indicador; posição em cada indicador dentre 132 nações)		
Conhecimento e Tecnologia (51,1; 13ª)	Conhecimento (59,1; 12ª)	Patentes PCT por origem por PPP\$ PIB (8,2; 1ª)
		Modelos de utilidade por origem por PPP\$ PIB (0,7; 28ª)
		Artigos científicos e técnicos por PPP\$ PIB (13,5; 57ª)
		Documentos citáveis - Índice H (67,2; 9ª)
	Impacto do Conhecimento (35,0; 41ª)	Crescimento da produtividade do trabalho, % (-0,6; 111ª)
		Valorização de unicórnios, % do PIB (0,2; 46ª)
		Gastos com software, % do PIB (0,3; 42ª)
		Manufatura de alta tecnologia, % (54,6; 8ª)
	Difusão de Conhecimento (59,2; 6ª)	Receitas de propriedade intelectual, % do comércio total (5,3; 1ª)
		Complexidade da produção e exportação (100,0; 1ª)
		Exportações de alta tecnologia, % do comércio total (12,6; 11ª)
		Exportações de serviços de tecnologias de informação e comunicação, % do comércio total (1,1; 83ª)
		Qualidade ISO 9001 por PPP\$ PIB (7,3; 37ª)
Produção Criativa (44,1; 25ª)	Ativos Intangíveis (55,7; 14ª)	Intensidade de ativos intangíveis, %, top 15 (69,0; 20ª)
		Marcas comerciais por origem por PPP\$ PIB (48,1; 48ª)
		Valor global de marcas, % do PIB (16,0; 7ª)
		Desenhos industriais por origem por PPP\$ PIB (3,9; 25ª)
	Bens e Serviços Criativos (35,3; 21ª)	Exportações de serviços culturais e criativos, % do comércio total (0,4; 58ª)
		Filmes nacionais por milhão de habitantes (6,1; 18ª)
		Mercado de entretenimento e mídia por milhão de habitantes (72,4; 5ª)
		Exportações de bens criativos, % do comércio total (1,8; 30ª)
	Criatividade online (30,0; 41)	Domínios de primeiro nível genéricos (19,1; 31ª)
		Domínios de primeiro nível com código de país (6,4; 51ª)
		Compromissos do GitHub (21,9; 41ª)
		Criação de aplicativos móveis/ bilhão de PIB PPP\$ (72,6; 42ª)
Posição geral: 13ª		
Fonte: Baseado em World Intellectual Property Organization (2023)		

Os resultados do Japão no índice acima mostram um país com uma infraestrutura desenvolvida para apoiar a inovação e a criação de conhecimento, essenciais para desenvolver produtos culturais que servem como recursos de *soft power*. O país se destaca em patentes, colaboração entre universidade e indústria e mercado de entretenimento, refletindo sua capacidade de inovação tecnológica e cultural. Essa forte posição no mercado de entretenimento e mídia reflete a popularidade global da cultura japonesa, embora haja espaço para aumentar as exportações de bens e serviços culturais. No entanto, áreas como políticas culturais e mobilidade educacional precisam de melhorias. Focar nessas áreas pode fortalecer ainda mais a influência cultural global do Japão, aumentando ainda mais sua posição no índice e colaborando para a sua consolidação como uma potência cultural.

Em seguida, observaremos a lista de Patrimônios Mundiais da Humanidade da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), que embora não seja um ranking ou índice em si, também contribui significativamente para a imagem cultural das nações. Essa lista coloca o Japão na posição 11ª entre um total de 168 países, com 25 bens registrados como tal (UNESCO WORLD HERITAGE CENTRE, 2024). A riqueza e a preservação desses bens no Japão contribuem significativamente para sua alta classificação nessa lista. Além disso, o Japão também possui 22 elementos inscritos na lista do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO, o que reforça a importância e a preservação de suas tradições culturais, são esses:

Tabela 4: Lista de Patrimônios Culturais Imateriais do Japão	
Ano de registro	Patrimônio Imaterial
2022	<i>Furyu-odori</i> , danças rituais imbuídas com esperanças e orações das pessoas
2020	Habilidades, técnicas e conhecimentos tradicionais para a conservação e transmissão da arquitetura de madeira no Japão
2018	<i>Raiho-shin</i> , visitas rituais de divindades com máscaras e fantasias
2016	<i>Yama, Hoko, Yatai</i> , festivais de carros alegóricos no Japão
2014	<i>Washi</i> , artesanato do papel japonês feito à mão
2013	<i>Washoku</i> , culturas alimentares tradicionais japonesas, notadamente para a celebração do Ano Novo
2012	<i>Nachi no Dengaku</i> , uma arte performática religiosa realizada no festival do fogo de Nachi
2011	<i>Mibu no Hana Taue</i> , ritual de transferência de arroz em Mibu, Hiroshima
2011	<i>Sada Shin Nob</i> , dança sagrada no santuário de Sada, Shimane
2010	<i>Kumiodori</i> , teatro musical tradicional de Okinawa

Tabela 4: Lista de Patrimônios Culturais Imateriais do Japão	
Ano de registro	Patrimônio Imaterial
2010	<i>Yuki-tsumugi</i> , técnica de produção de tecido de seda
2009	<i>Akai no Tane Odori</i>
2009	<i>Daimokutate</i>
2009	<i>Dainichido Bugaku</i>
2009	<i>Gagaku</i>
2009	<i>Hayachine Kagura</i>
2009	<i>Ojiya-chijimi, Echigo-jofu</i> : técnicas de fabricação de tecido de rami na região de Uonuma, Niigata
2009	<i>Oku-noto no Aenokoto</i>
2009	Dança tradicional Ainu
2008	Teatro Kabuki
2008	Teatro de marionetes Ningyo Johruri Bunraku
2008	Teatro Nôgaku
Fonte: Baseado em UNESCO Intangible Cultural Heritage (2024)	

Como podemos observar nessa lista, o Japão tem uma rica diversidade de elementos culturais imateriais reconhecidos pela UNESCO, abrangendo uma ampla gama de tradições, desde danças e festivais religiosos até técnicas artesanais e teatros tradicionais. Esses elementos não só preservam a herança cultural do Japão, mas também promovem a sua imagem global como uma nação com um patrimônio cultural vibrante e diversificado. A inclusão contínua de novos elementos na lista da UNESCO destaca o compromisso do Japão com a preservação e promoção de suas tradições culturais, reforçando sua influência cultural no cenário internacional.

Desenvolvimento Sustentável

Visto que o mundo enfrenta problemas como as mudanças climáticas, a pobreza, a fome e as desigualdades na saúde, os países que promovem os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) tendem a ser vistos com bons olhos pela comunidade internacional. Nesse contexto, a promoção dos ODS também é considerada um recurso importante de *soft power*, pois contribui para a formação de uma imagem positiva de uma nação. Vejamos a seguir o Relatório de Desenvolvimento Sustentável publicado pela Rede de Soluções para o Desenvolvimento Sustentável (SDSN) da ONU em 2023, no qual o Japão ocupa a 21ª posição entre 166 países em termos de cumprimento dos ODS:

Tabela 5: Desempenho do Japão em cada uma das metas dos ODSs

ODS	Porcentagem de cumprimento	Posição do Japão
1. Erradicação da pobreza	99,296%	29 ^a
2. Fome zero e agricultura sustentável	75,178%	6 ^a
3. Saúde e bem-estar	94,574%	11 ^a
4. Educação de qualidade	93,934%	50 ^a
5. Igualdade de gênero	61,7%	96 ^a
6. Água potável e saneamento	84,93%	21 ^a
7. Energia limpa e acessível	72,633%	53 ^a
8. Trabalho decente e crescimento econômico	88,196%	2 ^a
9. Indústria, inovação e infraestrutura	94,4%	11 ^a
10. Redução das desigualdades	80,52%	53 ^a
11. Cidades e comunidades sustentáveis	84,21%	54 ^a
12. Consumo e produção responsáveis	66,06%	131 ^a
13. Ação contra a mudança global do clima	73,465%	124 ^a
14. Vida na água	55,838%	101 ^a
15. Vida terrestre	63,146%	99 ^a
16. Paz, justiça e instituições	86,322%	13 ^a
17. Parcerias e meios de implementação	75,641%	23 ^a

Fonte: Baseado em Sachs, Lafortune, Fuller, Drumm (2023); SDG Transformation Center (2023)

Os resultados acima indicam que o Japão difere enormemente no grau de cumprimento de acordo com o objetivo. As suas altas avaliações nas áreas de redução da pobreza e erradicação da fome, saúde e bem-estar e educação podem ser atribuídas, em particular, à sua força econômica e ao desenvolvimento do seu sistema de saúde. Também mostra sua força tecnológica como um país desenvolvido e a confiabilidade de seus sistemas sociais, o que dá uma impressão positiva da nação e contribui para fortalecer sua atratividade. No entanto, enfrenta desafios significativos em áreas como igualdade de gênero, consumo e produção responsáveis e em ações contra as mudanças climáticas, onde suas classificações são relativamente baixas. Essas áreas críticas refletem questões complexas que o país ainda precisa abordar, como disparidades de gênero no mercado de trabalho, pressões sobre os recursos naturais e a necessidade de reduzir as emissões de gases de efeito estufa. Assim, embora o Japão tenha feito progressos significativos em muitos dos ODSs, ainda há espaço para avanços adicionais em áreas-chave para alcançar um desenvolvimento sustentável mais abrangente e inclusivo.

Relação entre indicadores sociais e imagem da nação

A sociedade em si pode ser também um fator importante na construção da imagem de uma nação. Entretanto, é importante esclarecer que, embora a sociedade reflita a dinâmica cultural, ela não pode ser medida diretamente como um indicador autônomo na maioria dos índices e rankings globais. Em vez disso, alguns aspectos da sociedade podem contribuir para a construção da imagem da nação, por exemplo: coesão social, tolerância, diversidade, inclusão social, igualdade, combate à discriminação, desenvolvimento humano, proteção dos direitos humanos, educação, qualidade de vida e condições sociais (saúde, moradia e bem-estar), entre outros. A seguir, temos alguns exemplos de índices e rankings com indicadores sociais.

Índice de Prosperidade Legatum

O *2023 Legatum Prosperity Index*, publicado pelo *think-tank* Legatum Institute do Reino Unido em colaboração com mais de 100 especialistas, mede a prosperidade das nações. O índice foi projetado como uma ferramenta prática que beneficia uma ampla gama de usuários, incluindo líderes políticos, formuladores de políticas, investidores, líderes empresariais, filantropos, jornalistas e pesquisadores, para ajudar a identificar quais ações específicas precisam ser tomadas para contribuir com o fortalecimento de caminhos para sair da pobreza e atingir a prosperidade.

O índice avalia 12 indicadores relacionados ao desenvolvimento humano e à qualidade de vida: “segurança e seguridade” (taxa de criminalidade e estabilidade), “liberdade pessoal” (direitos civis e liberdades), “governança” (eficácia do governo e integridade), “capital social” (coesão social e confiança institucional), “ambiente de investimento” (atratividade para investidores), “condições empresariais” (facilidade de negócios), “infraestrutura e acesso ao mercado” (qualidade da infraestrutura e acesso a mercados), “qualidade econômica” (estabilidade e crescimento econômico), “condições de vida” (qualidade de vida e acesso a serviços), “saúde” (qualidade do sistema de saúde), “educação” (acesso e qualidade do ensino) e “meio ambiente” (qualidade ambiental e esforços de conservação). Vejamos os resultados do Japão neste índice:

Tabela 6: Classificação do Japão no <i>2023 Legatum Prosperity Index</i>		
Indicadores (posição do Japão geral dentre 167 nações)	Itens avaliados	Posição do Japão em cada item

Tabela 6: Classificação do Japão no 2023 <i>Legatum Prosperity Index</i>		
Indicadores (posição do Japão geral dentre 167 nações)	Itens avaliados	Posição do Japão em cada item
Segurança e seguridade (5ª)	Guerra e conflito civil	4ª
	Terrorismo	58ª
	Terror e violência de origem política	21ª
	Crime violento	6ª
	Crime contra a propriedade	8ª
Liberdade pessoal (27ª)	Capacidade de agir na sociedade	33ª
	Liberdade de reunião e de associação	21ª
	Liberdade de expressão e acesso à informação	34ª
	Ausência de leis que discriminam	26ª
Governança (17ª)	Restrições do Executivo	24ª
	Responsabilidade política	21ª
	Estado de Direito	11ª
	Integridade do governo	18ª
	Eficácia do governo	13ª
	Qualidade regulatória	17ª
	Confiança institucional	39ª
Capital Social (141ª)	Relacionamentos pessoais e familiares	113ª
	Redes sociais	165ª
	Confiança interpessoal	116ª
	Tolerância social	139ª
	Participação cívica e social	85ª
Ambiente de investimento (5ª)	Direitos de propriedade	8ª
	Proteção ao investidor	16ª
	Execução de contratos	4ª
	Ecossistema de financiamento	5ª
	Restrições ao investimento internacional	20ª
Condições empresariais (5ª)	Contestabilidade do mercado doméstico	1ª
	Ambiente para a criação de empresas	16ª
	Peso da regulamentação	28ª
	Flexibilidade do mercado de trabalho	8ª
	Distorções de preços	11ª
Infraestrutura e acesso ao mercado (8ª)	Comunicações	44ª
	Energia	24ª
	Água	13ª
	Transporte	3ª
	Administração de fronteiras	4ª
	Escala de mercado aberto	29ª
	Barreiras tarifárias de importação	45ª
	Distorções de mercado	31ª

Tabela 6: Classificação do Japão no 2023 <i>Legatum Prosperity Index</i>		
Indicadores (posição do Japão geral dentre 167 nações)	Itens avaliados	Posição do Japão em cada item
Qualidade econômica (28^a)	Sustentabilidade fiscal	120 ^a
	Estabilidade macroeconômica	91 ^a
	Produtividade e competitividade	5 ^a
	Dinamismo	58 ^a
	Engajamento da força de trabalho	2 ^a
Condições de vida (17^a)	Recursos materiais	9 ^a
	Nutrição	31 ^a
	Serviços básicos	32 ^a
	Habitação	12 ^a
	Conectividade	19 ^a
	Proteção contra danos	20 ^a
Saúde (2^a)	Comportamentos de risco para a saúde	33 ^a
	Prevenção da saúde	59 ^a
	Sistema de atendimento	3 ^a
	Saúde mental	33 ^a
	Saúde física	5 ^a
	Longevidade	1 ^a
Educação (13^a)	Educação pré-escolar	54 ^a
	Educação primária	3 ^a
	Educação secundária	4 ^a
	Ensino superior	24 ^a
	Habilidades da população adulta	15 ^a
Meio ambiente (15^a)	Emissões	13 ^a
	Exposição à poluição do ar	23 ^a
	Floresta, terra e solo	14 ^a
	Água doce	18 ^a
	Oceanos	94 ^a
	Esforços de preservação	24 ^a
Fonte: Baseado em Legatum Institute (2023)		

Como podemos observar a partir desses resultados, de todos os indicadores, o Japão tem a sua pior classificação em “Capital social”, no qual ele apresenta uma baixa em todos os itens avaliados. A partir de tal desempenho, nota-se que há uma impressão bastante negativa sobre a sociedade japonesa nestes aspectos. Em particular, as classificações em “Redes sociais”, “Tolerância social” e “Confiança interpessoal” são as mais baixas. Segundo o instituto, a nação vem sofrendo uma deterioração significativa neste indicador, caindo 40 posições desde 2013 (LEGATUM INSTITUTE, 2023), o que

indicaria que cada vez menos pessoas estariam se sentindo respeitadas, dispostas ou capazes de ajudar outras pessoas nesta sociedade, aumentando o isolamento social.

Relatório Mundial de Felicidade

O *World Happiness Report*, publicado anualmente pela Rede de Soluções para o Desenvolvimento Sustentável (SDSN) da ONU desde 2012, mede a felicidade em países de todo o mundo. Com reconhecimento global, é usado por governos, organizações e a sociedade civil para fundamentar políticas de bem-estar social. A Gallup World Poll dos EUA, em colaboração com pesquisadores europeus e norte-americanos, coleta dados de mais de 150 países, calculando e classificando-os com base na média dos últimos três anos. As nações são avaliadas em sete itens: “percepção de corrupção”, “generosidade”, “liberdade para fazer escolhas de vida”, “expectativa de vida saudável”, “suporte social”, “PIB per capita” e distopia. Este último não se refere a uma medida concreta da realidade, mas sim a um conceito abstrato usado como uma espécie de referência neste relatório, representando uma hipotética sociedade “distópica” ou extremamente infeliz e que serve como um ponto de comparação para avaliar o quão feliz ou infeliz uma nação é em comparação com essa sociedade fictícia. A tabela abaixo mostra a classificação do Japão em cada um desses indicadores no último relatório, no qual foi posicionado na 51ª posição entre 143 nações avaliadas. Vejamos seus resultados em cada item em comparação com os da Finlândia, que ficou em primeiro lugar, e do Afeganistão, que ficou em último lugar:

Tabela 7: Classificação do Japão no <i>World Happiness Report 2023</i> em comparação com o primeiro e o último lugar		
Nações avaliadas	Itens avaliados	Resultados
1ª posição: Finlândia	Percepção da corrupção	0,546
	Generosidade	0,142
	Liberdade para fazer escolhas de vida	0,859
	Expectativa de vida saudável	0,695
	Suporte social	1,572
	PIB per capita	1,844
	Distopia	2,082
51ª posição: Japão	Percepção da corrupção	0,219
	Generosidade	0,023
	Liberdade para fazer escolhas de vida	0,632
	Expectativa de vida saudável	0,785
	Suporte social	1,354
	PIB per capita	1,786
	Distopia	1,261
143ª posição:	Percepção da corrupção	0,088

Tabela 7: Classificação do Japão no <i>World Happiness Report 2023</i> em comparação com o primeiro e o último lugar		
Nações avaliadas	Itens avaliados	Resultados
Afeganistão	Generosidade	0,091
	Liberdade para fazer escolhas de vida	0,000
	Expectativa de vida saudável	0,242
	Suporte social	0,000
	PIB per capita	0,628
	Distopia	0,672
Fonte: Baseado em Helliwell, Layard, Sachs, De Neve, Aknin & Wang (2024)		

Ao observarmos a tabela acima, notamos que o desempenho do Japão somente ultrapassa o da Finlândia nos itens “Expectativa de vida saudável” e “PIB per capita”, indicadores que estão correlacionados a fatores econômicos e ligados à ciência e tecnologia, visto que há influência desses fatores no acesso a cuidados de saúde, inovações médicas, educação em saúde e qualidade do ambiente (controle da poluição, acesso à água potável, saneamento básico, etc.). A sua classificação mais baixa foi em “Generosidade”, que os autores do relatório descrevem como um marcador claro de envolvimento da comunidade e conexão uns com os outros na sociedade. Esta classificação baixa neste indicador foi pior até que a do Afeganistão.

Ainda com relação ao indicador “Generosidade”, trata-se de um item de avaliação que pode sofrer bastante influência cultural na forma como ela é percebida. A própria definição de generosidade pode variar culturalmente. O que pode ser considerado generoso em uma cultura pode não ser visto da mesma forma em outra. Portanto, a percepção e a prática da generosidade podem ser diferentes no Japão em comparação com outros países. Por exemplo, normas culturais que enfatizam a modéstia e a discrição, frequentemente associadas à sociedade japonesa, podem levar as pessoas a evitar exibir abertamente atos de generosidade ou caridade. Nesta perspectiva, a generosidade muitas vezes seria expressa de forma mais privada e discreta, o que pode não ser totalmente refletido em pesquisas ou indicadores que medem a generosidade de maneira mais visível. Por outro lado, é fato que muitos estrangeiros residentes no Japão queixam-se que realmente não conseguem se envolver com a comunidade local e sentem dificuldade de se conectar com os japoneses, como podemos verificar no relatório *Expatriate Insider 2023*, que analisaremos a seguir e que coloca o Japão na 46ª posição entre 53 nações avaliadas no quesito “Fazer amigos”. Isso pode ser motivado tanto por falta de generosidade da sociedade japonesa, ou seja, pela falta de disposição dos japoneses para integrar os estrangeiros em suas comunidades ou ajudá-

los na sua adaptação, como pode ser também pelo fato de que alguns estrangeiros podem encontrar desafios ao buscar ajuda ou apoio de japoneses em momentos de necessidade, devido a barreiras culturais ou linguísticas. Somente uma investigação mais a fundo esclareceria quais são os reais fatores que fazem o Japão ser percebido como uma nação pouco generosa.

Relatório de Informações de Expatriados

O relatório *Expatri Insider*, produzido anualmente pela InterNations, uma rede global de expatriados, é uma das pesquisas mais abrangentes sobre a vida de expatriados, oferecendo percepções detalhadas sobre suas experiências em diversos países. O relatório coleta dados de milhares de expatriados de várias nacionalidades e avalia a qualidade de vida, facilidade de adaptação, condições de trabalho, finanças pessoais e aspectos essenciais da vida no exterior. É uma ferramenta valiosa para expatriados, empregadores, formuladores de políticas e pesquisadores, ajudando na tomada de decisões sobre realocação internacional e políticas de apoio. O relatório fornece um ranking global dos melhores e piores destinos para expatriados, baseando-se nas respostas coletadas. Os países são classificados de acordo com seu desempenho em cada uma das categorias principais: “qualidade de vida”, no qual se avalia aspectos como opções de lazer, saúde e bem-estar, segurança e proteção e infraestrutura de transporte; “facilidade de adaptação”, que mede a facilidade com que expatriados se sentem em casa no país anfitrião, incluindo a receptividade dos locais e a facilidade de fazer amigos; “trabalho no exterior”, que examina a satisfação no trabalho, perspectivas de carreira, segurança no emprego e equilíbrio entre a vida pessoal e profissional; “finanças pessoais”, que avalia a satisfação dos expatriados com sua situação financeira e a acessibilidade do custo de vida no país anfitrião; e “essencialidades para expatriados”, que avalia o acesso a serviços digitais, procedimentos administrativos, acesso à moradia e barreiras linguísticas. Abaixo, temos a classificação do Japão em cada um desses itens:

Tabela 8: Classificação do Japão no <i>Expatri Insider</i> 2023		
Categoria (posição do Japão geral dentre 53 nações)	Itens avaliados	Posição do Japão em cada item
Qualidade de vida (12^a)	Opções de lazer	22 ^a
	Viagem e trânsito	13 ^a
	Cuidados com a saúde	7 ^a
	Segurança e seguridade	25 ^a

Tabela 8: Classificação do Japão no <i>Expat Insider 2023</i>		
Categoria (posição do Japão geral dentre 53 nações)	Itens avaliados	Posição do Japão em cada item
	Meio ambiente e clima	18 ^a
Facilidade de adaptação (44^a)	Cultura e receptividade	47 ^a
	Simpatia local	36 ^a
	Fazer amigos	45 ^a
	Perspectivas de carreira	38 ^a
Trabalho no exterior (49^a)	Trabalho e lazer	52 ^a
	Salário e segurança no emprego	28 ^a
	Cultura e satisfação no trabalho	53 ^a
Finanças pessoais		26 ^a
Essencialidades para expatriados (52^a)	Vida digital	46 ^a
	Tópicos administrativos	42 ^a
	Moradia	31 ^a
	Língua	53 ^a
Fonte: Baseado em InterNations (2023)		

Esses resultados revelam que o Japão apresenta um desempenho misto no *Expat Insider 2023*, destacando-se em algumas áreas enquanto enfrenta desafios significativos em outras. Na categoria de “qualidade de vida”, ocupa uma posição boa, com um ótimo resultado principalmente em “cuidados com a saúde”. No entanto, enfrenta dificuldades na “facilidade de adaptação”, particularmente em “fazer amigos”, como citamos anteriormente, e “cultura e receptividade”, o que pode indicar barreiras sociais e culturais para expatriados. Em “trabalho no exterior”, o desempenho é ainda mais preocupante, com uma posição particularmente baixa em “cultura e satisfação no trabalho” e “trabalho e lazer”, sugerindo desafios no equilíbrio entre a vida profissional e pessoal. As “finanças pessoais” estão relativamente bem posicionadas, indicando que, apesar dos altos custos, os expatriados encontram alguma estabilidade financeira. A categoria de “essencialidades para expatriados” é outra área crítica, com a “língua” sendo uma barreira significativa e “desafios na vida digital” e “tópicos administrativos”. Esses resultados mostram que, embora o Japão tenha a imagem de uma nação com alta qualidade de vida, melhorias são necessárias na integração e suporte aos expatriados para que o país passe a ser percebido como sendo mais acolhedor e acessível.

Índice de Políticas de Integração de Migrantes

Um índice semelhante ao *Expat Insider* é o *Migrant Integration Policy Index* (MIPEX). Trata-se de um índice abrangente que avalia e compara as políticas de integração de migrantes em diferentes países. É desenvolvido pela Migration Policy Group (MPG), uma organização independente de pesquisa e política sediada em Bruxelas, especializada em imigração, integração e anti-discriminação, e o Barcelona Centre for International Affairs (CIDOB), um *think-tank* independente que conduz pesquisas e análises sobre questões internacionais, incluindo políticas de migração e integração. O MIPEX classifica as políticas de integração de 56 nações em sete áreas principais: mobilidade no mercado de trabalho (igualdade de acesso e oportunidades), reunião familiar (facilidade de reunificação), educação (receptividade dos sistemas educacionais), saúde (acesso a cuidados de saúde), participação política (direitos e oportunidades políticas), residência de longo prazo (facilidade para obter residência permanente), acesso à nacionalidade (facilidade para adquirir cidadania) e combate à discriminação (eficácia das políticas antidiscriminatórias). A seguir, temos a classificação do Japão em cada um desses itens:

Tabela 9: Classificação do Japão no MIPEX 2020

Itens avaliados	Posição do Japão dentre 56 nações
Mobilidade no mercado de trabalho	19 ^a
Reunião familiar	20 ^a
Educação	33 ^a
Saúde	18 ^a
Participação política	24 ^a
Residência de longo prazo	25 ^a
Acesso à nacionalidade	27 ^a
Combate à discriminação	52 ^a

Fonte: Baseado em MIPEX (2020)

A análise do MIPEX acima revela que o Japão apresenta um desempenho variado em diferentes aspectos da integração de migrantes. No que diz respeito à mobilidade no mercado de trabalho, o Japão se classifica relativamente bem, o que indica um acesso razoavelmente igualitário e oportunidades para migrantes no mercado de trabalho. No entanto, a classificação do Japão é significativamente mais baixa em áreas críticas como educação e combate à discriminação, destacando desafios substanciais que precisam ser abordados para melhorar a inclusão e o apoio aos migrantes. A posição 18^a em saúde reflete um sistema de saúde relativamente acessível para migrantes, enquanto as posições

intermediárias nos demais itens indicam uma necessidade de melhorias nas políticas que facilitam a integração completa e sustentável dos migrantes. Estas classificações sugerem que, embora o Japão tenha algumas políticas eficazes de integração, há áreas significativas onde os esforços precisam ser intensificados para criar um ambiente mais inclusivo e equitativo para todos os migrantes.

Índice Global de Desigualdade de Gênero

Por fim, temos também o *Global Gender Gap Index*, do Fórum Econômico Mundial, que mede a desigualdade de gênero em 146 economias. Este índice ajuda a identificar políticas eficazes para eliminar desigualdades de gênero. A classificação baseia-se em quatro indicadores: “participação econômica e oportunidade”, “nível de escolaridade”, “saúde e sobrevivência” e “empoderamento político”. O Japão foi classificado na 125ª posição dentre 146 nações no índice de 2023. Abaixo temos sua avaliação em cada item:

Tabela 10: Classificação do Japão no *Global Gender Gap Index 2023*

Itens avaliados	Posição do Japão dentre 146 nações
Participação econômica e oportunidade	123 ^a
Nível de escolaridade	47 ^a
Saúde e sobrevivência	59 ^a
Empoderamento político	138 ^a

Fonte: Baseado em World Economic Forum (2023)

Conforme mostrado na tabela, a classificação do Japão no índice é, de forma geral, muito baixa. No indicador "Empoderamento político", o país está bem abaixo da média global. A baixa participação econômica das mulheres também contribuiu para a má classificação. Isso se deve principalmente ao pequeno número de mulheres parlamentares e à baixa proporção de mulheres em cargos de liderança. Embora as mulheres japonesas modernas tenham mais liberdade, melhor acesso à educação e mais oportunidades de trabalho em comparação com gerações anteriores, os resultados indicam que papéis tradicionais de gênero e favoritismo masculino ainda prevalecem na cultura japonesa.

Conclusão

Este trabalho buscou mostrar como o Japão, ao longo dos anos, tem construído sua imagem no cenário internacional. Utilizando recursos como cultura, valores políticos e políticas externas pacíficas, o país tem buscado não apenas aumentar sua influência global,

mas também atrair investimentos, turismo e talentos estrangeiros. Os indicadores analisados destacam pontos fortes do Japão, como a alta qualidade de suas instituições, infraestrutura e sistema de saúde. Contudo, áreas críticas como a participação política das mulheres, combate à discriminação e integração de migrantes revelam uma necessidade urgente de políticas mais inclusivas e eficazes. A baixa classificação em indicadores ligados à sociedade sugere que aspectos sociais precisam ser melhor trabalhados para criar um ambiente mais acolhedor e inclusivo.

Desta forma, para melhorar a sua imagem, o Japão deve continuar promovendo suas tradições culturais ricas e inovadoras, enquanto implementa reformas significativas para enfrentar as disparidades de gênero, melhorar a integração social e aumentar a receptividade cultural. Tais esforços melhorarão sua posição em índices e rankings globais, contribuindo para a construção de uma imagem mais atraente no cenário internacional.

Referências

DINNIE, Keith. **Nation branding: Concept, issues, practice**. Burlington: **Butterworth-Heineman**, 2008.

INSTITUTE FOR ECONOMICS & PEACE. **Global Peace Index 2023**. 2023. Disponível em: <<https://www.visionofhumanity.org/wp-content/uploads/2023/06/GPI-2023-Web.pdf>>. Acesso em 12 de out. de 2023.

HELLIWELL, J. F., LAYARD, R., SACHS, J. D., DE NEVE, J.-E., AKNIN, L. B., & WANG, S. (Eds.). **World Happiness Report 2024**. 2024. University of Oxford: WELLBEING RESEARCH CENTRE. Disponível em: <<https://happiness-report.s3.amazonaws.com/2024/WHR+24.pdf>>. Acesso em: 20 de mai. de 2024.

INTERNATIONS. **Expat Insider 2023: The World Through Expat eyes**. 2023. Disponível em: <<https://cms.in-cdn.net/cdn/file/cms-media/public/2023-07/Expat-Insider-2023-Survey-Report.pdf>>. Acesso em 20 de mai. de 2024.

LEGATUM INSTITUTE. **The 2023 Legatum Prosperity Index**. 2023. Disponível em: <https://www.prosperity.com/download_file/view_inline/4789>. Acesso em: 08 de jul. de 2023.

LEGATUM INSTITUTE. **The 2023 Legatum Prosperity Index: Country Profiles: Japan. 2023**. Disponível em: <https://docs.prosperity.com/6716/7689/8105/Japan_2023_Picountryprofile.pdf>. Acesso em: 23 de jul. de 2023.

MIPEX. **Migrant Integration Policy Index 2020**. 2020. Disponível em: <https://www.mipex.eu/sites/default/files/downloads/pdf/MIPEX_results_infograph.pdf> Acesso em: 20 de mai. de 2024.

NYE, Joseph S. **The Future of Power**. New York: Public Affairs, 2011. Helliwell, J. F., Layard, R., Sachs, J. D., De Neve, J.-E., Akin, L. B., & Wang, S. (Eds.). (2024). **World Happiness Report 2024**. University of Oxford: Wellbeing Research Centre.

NYE, Joseph S. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs, 2004.

SACHS, J.D., LAFORTUNE, G., FULLER, G., DRUMM, E. **Implementing the SDG Stimulus. Sustainable Development Report 2023**. 2023. Paris: SDSN, Dublin: Dublin University Press. Disponível em: <<https://s3.amazonaws.com/sustainabledevelopment.report/2023/sustainable-development-report-2023.pdf>>. Acesso em 20 de mai. de 2024.

SDG TRANSFORMATION CENTER. **Sustainable Development Report 2023 (with indicators)**. 2023. Disponível em: <<https://sdg-transformation-center-sdsn.hub.arcgis.com/datasets/sdsn::sustainable-development-report-2023-with-indicators/explore?showTable=true>>. Acesso em 20 de mai. de 2024.

THE ECONOMIST INTELLIGENCE UNIT. **Democracy Index 2023: Age of conflict. 2024**. Disponível em: <https://pages.eiu.com/rs/753-RIQ-438/images/Democracy-Index-2023-Final-report.pdf?version=0&mkt_tok=NzUzLVJJUS00MzgAAAGTMsDIWup4FrLslFhXWgtPgYJctPY1nKXaZfjqOSDJHuJsvZzs2eyp85pP-HMAxewk0cwBB5XNjLj21sF8124SsFzjgpqqhm-iW_QFgyEA7vqz7g>. Acesso em 20 de mai. de 2024.

UNESCO World Heritage Centre. **World Heritage List.2024**. Disponível em: <<https://whc.unesco.org/en/list/>>. Acesso em 20 de mai. de 2024.

UNESCO Intangible Cultural Heritage. **Browse the Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of good safeguarding practices.2024**, Disponível em <[https://ich.unesco.org/en/lists?text=&country\[\]=00112&multinational=3#tabs](https://ich.unesco.org/en/lists?text=&country[]=00112&multinational=3#tabs)>. Acesso em 20 de mai. de 2024.

WORLD ECONOMIC FORUM. *Global Gender Gap Report 2023*. 2023. Disponível em: <https://www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR_2023.pdf?_gl=1*1k9hfg3*_up*MQ..&gclid=Cj0KCQjwkqSIBhDaARIsAFJANKjH464Rxr_KzEqxZXk0IcHL-IovyIjV9WV9rW3IzslFcq3NEaUjnikaAhTMEALw_wcB>. Acesso em: 20 de mai. de 2024.

WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION. **Global Innovation Index 2023: Innovation in the face of uncertainty**. 2023. Geneva: WIPO. Disponível em: <<https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo-pub-2000-2023-en-main-report-global-innovation-index-2023-16th-edition.pdf>>. Acesso em 20 de mai. de 2024.



SOBRE OS AUTORES

ALEXANDRE DE CASTRO JUNIOR é licenciado em Letras Português e Japonês (UFRJ) e mestre em Filosofia e Ensino (Cefet/RJ). Atuou como professor de Japonês do Ensino Médio em 2023. Pesquisa sobre educação, cultura, mangá, filosofia e gênero. alexxcastroufrj@gmail.com

ALICE TAMIE JOKO é doutora em Linguística pela Universidade Federal de Pernambuco. Possui graduação em Letras (Português - Japonês) pela Universidade de São Paulo (1977), mestrado em Linguística pela Universidade de Brasília (1987). É professora adjunta da Universidade de Brasília, atuando principalmente nos seguintes temas: ensino de japonês como LE, formação de professores de japonês como LE, desenvolvimento de material de ensino de japonês como LE, sistema fonológico do japonês, estudos japoneses no Brasil.

ANDARA KELLEN REIS DE ALMEIDA é mestranda em Letras – Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Graduada em Letras – Língua e Literatura Japonesa pela UFAM, é professora de língua japonesa na Secretaria de Educação do Amazonas. Faz parte do grupo de Estudos de haikai: lirismo e campo literário. andara.kellen10@gmail.com

BEATRIZ BARROS COELHO é graduada em Letras – Língua e Literatura Japonesa da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Atua na área da pesquisa sobre história, cultura e imigração japonesa. Foi voluntária no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/UFAM) Também foi voluntária do Projeto de Extensão (PACE), voltado para imigração japonesa e fotografias históricas. Participou do Grupo de Tradução de Descritores para Catalogação de Obras em Língua Japonesa na Biblioteca Central da UFAM. Atuou como professora-tutora de língua japonesa pelo Idiomas sem Fronteiras – IsF em parceria com a Fundação Japão. [email: beatriz.coelho@ufam.edu.br]

CACIO JOSÉ FERREIRA é professor da Universidade de Brasília (UnB). Foi Professor da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) de 2013 a 2025. É doutor em Literatura e Psicólogo. Possui Graduação em Psicologia, em Língua e Literatura Portuguesa e Japonesa, Especialização em Linguística Aplicada e Mestrado em Literatura. Participou do Programa *Japanese – Language for Specialists*, da Fundação Japão, em Osaka – Japão (2014 -2015) e presidiu a Associação Brasileira de Estudos Japoneses - ABEJ (2014 - 2016). Foi do Coordenador de Letras - Língua e Literatura Japonesa (UFAM), diretor da Faculdade de Letras (UFAM), coordenador no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFAM), coordenador de Letras – Língua e Literatura Portuguesa no Plano Nacional de Formação dos Professores da Educação Básica – PARFOR, coordenador pedagógico geral na UFAM

da Rede ANDIFES IsF e Coordenador Adjunto Equidade do Programa Nacional de Formação de Professores da Educação Básica PARFOR/UFAM (2024-2025). Atualmente exerce o cargo de primeiro secretário da Associação Brasileira de Estudos Comparados - Abralic (2024 - 2025). É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras/UFAM e do Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal/UFMA. Coordena o grupo de pesquisa: *Estudos de haikai: lirismo, haicaístas e campo literário* CNPq/UFAM e *Palimpsesto: Tecituras entre literatura japonesa, literatura brasileira e psicologia* CNPq/UnB. A expressão autoral está disposta em *Inocente céu de cinzas*, o seu primeiro livro de poesia haicaísta (2020). Também publicou a obra *Fábulas da terra falada* (2019) e *Da Cerejeira à Samaúma: a gênese do haikai no Amazonas*, com Allan Praia Mendonça. Ainda, organizou diversos livros, entre eles: *1Q84 – Leituras de Haruki Murakami* (2020), com Lica Hashimoto e Wagner Barros Teixeira; *Casulos de imagens: a poesia japonesa no Amazonas* (2017), com Rita Barbosa de Oliveira; *Espelhos peregrinos: diálogos literários na contemporaneidade* (2019) e *Vento na folha de bananeira (haicais)*, com Ken Nishikido e Linda Midori Tsuji Nishikido (2024). Atua principalmente nas seguintes linhas: literatura comparada, literatura japonesa, literatura brasileira, tradução, representação literária, fábulas. cacio.ferreira@unb.br

CAMILA GUILHERME DA SILVA ELEUTERIO é mestranda com o projeto “Alumiando a noite: a representação da ética humanista na literatura infantojuvenil de Niimi Nankichi” pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa (PG-LLCJ), com foco na área Texto Literário: Tradução e Estudos Críticos. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) no curso de mestrado. Graduada em Letras com licenciatura em Japonês e Português pela UNESP (2007). É membro da Comissão de Atividades Literárias vinculada à Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social (BUNKYO). Foi membro do Grupo de Tradução de Obras do Niimi Nankichi (1913-1943) liderado pela Me. Lídia Harumi Ivasa e supervisionado pela Dr Neide Hissae Nagae (2020-2021), um projeto de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da USP. Trajetória profissional por áreas como educação e serviços. Tem interesse pelas áreas de Literatura, Cultura Japonesa, Tradução, Escrita Criativa, Educação, Cultura de Paz e Não-Violência.

CAMILA REGINA FERRACIOLI PIMENTEL é professora assistente do curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas. Possui graduação em Letras - Japonês pela Universidade de Brasília (2013) e mestrado em Linguística pela Universidade de Nagoya (2017). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em língua japonesa, atuando principalmente nos seguintes temas: japonês, aspecto e linguística. É coordenadora pedagógica de língua japonesa junto à Rede ANDIFES IsF (Idiomas sem Fronteiras), com parceria da Fundação Japão, desde 2021.

CARLOS ALIELSON NASCIMENTO DA COSTA é graduado em Letras- Língua e Literatura japonesa pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Foi bolsita do projeto PIBEX *Sons e letras: ensino de língua japonesa para a comunidade da escola Terezinha de Moura Brasil em Manaus*. Participou ainda Curso de Extensão Avançado em Música da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e da Orquestra Jovem Encontro das Águas (OJEA).

CAROLINA BENKERT é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras (FCL), na UNESP - Campus de Assis, focando em

Literatura Comparada e Estudos Culturais. Possui formação técnica em Comunicação Visual pelo Centro Paula Souza (2013) e graduação em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com intercâmbio na Universitat Politècnica de València (UPV). Ainda é graduada em Letras - Português e Japonês pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Campus de Assis. Atualmente atua como professora bolsista no curso de Letras - Português e Japonês da UNESP, onde leciona a disciplina de japonês.

CAROLINA HARUMI ITAKURA é graduada em Letras - Português e Japonês pela Universidade Estadual Paulista - Unesp/Assis. Em 2023, desenvolveu uma iniciação científica, com bolsa FAPESP, intitulada: “Entre a (des)construção da memória e as vozes narrativas em A Polícia da Memória, de Yoko Ogawa”. Atuou como colaboradora nos cursos de língua japonesa no Centro de Línguas e Desenvolvimento de Professores (CLDP) no campus de Assis, de 2021 até 2023. Foi monitora bolsista de língua japonesa no CLDP, no início de 2023. c.itakura@unesp.br

CATHERINE DE SOUZA MEDEIROS ALVES VELASCO é graduada em Letras - Português e Japonês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre pelo Programa de Comunicação e Semiótica da PUC de São Paulo (2020), com bolsa do Cnpq. Fez parte do Centro de Estudos Orientais da PUC-SP, sob orientação de Christine Greiner. Atuou como Professora Substituta na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), onde lecionou disciplinas de Língua e Literatura Japonesa, Linguística, e Teoria Literária. Foi presidente da Associação Brasileira de Estudos Japoneses (Abej) 2022-2024. Tem Pós-Graduação Lato Sensu em Português para Estrangeiros pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e em Literatura Brasileira pela Faculdade Focus (2024). Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Ensino de Línguas (Português para Estrangeiros, Língua Portuguesa, Língua Japonesa); Bilinguismo; Semiótica e Microcomunicações nos processos de aprendizado de Segunda Língua; Butô/ Butoh; Euclides da Cunha; Dança e Literatura.

ÉRICA RODRIGUES FONTES é professora Titular de Língua Inglesa e Literatura da Universidade Federal do Piauí. Possui graduação em Inglês e Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1999), mestrado em Romance Languages (Literatura Luso-brasileira) pela University of North Carolina at Chapel Hill, EUA (2003) e doutorado em Romance Languages (Teatro Brasileiro) e Performance of Literature pela University of North Carolina at Chapel Hill, EUA (2005). Tem pós-doutorado em Estudos Teatrais pela Ryukoku Daigaku, Quioto, Japão (2020), tendo desenvolvido projeto sobre possibilidades de intercâmbio entre o teatro tradicional japonês (kyogen, comédia) e o Teatro Imagem de Augusto Boal. Desde 2008, coordena o projeto OS FEDERAIS, de Performance de Literatura. Tem experiência na área de Letras, Artes Cênicas e Teledramaturgia, tendo coordenado e dirigido inúmeros projetos teatrais, alguns com participações em festivais internacionais. Fez cursos intensivos de: (1) Teatro do Oprimido no Centro do Teatro do Oprimido com Augusto Boal em 2003 (90h), através de bolsa do Center for Latin American Studies (University of North Carolina at Chapel Hill), (2) kyogen, durante o Traditional Theater Training, em Quioto, Japão, em julho e agosto de 2019 (150h). Atuou como diretora do primeiro programa de teledramaturgia do Piauí “Que família é essa?” (sitcom), de 2013 a 2014. Ministrou cursos de curta duração sobre Cultura Brasileira, Cinema e Performance de Literatura Brasileira nas seguintes universidades: Sorbonne Nouvelle III (Paris, França), Zagreb (Croácia) e Cork (Irlanda). Ministrou workshops e palestras no Japão sobre Performance de Literatura utilizando os conceitos de

Teatro Imagem, kata e narração do teatro japonês para adaptação de haicais e outros textos para o palco, com destaque para os workshops realizados nas seguintes universidades: Ryukoku Daigaku e Osaka Daigaku. Foi Assessora Internacional da UFPI de 2009 a 2014. De 2009 a 2017, atuou como representante da UFPI junto a três consórcios internacionais do Erasmus Mundus coordenados pelas universidades de Granada (Espanha), Santiago de Compostela (Espanha) e Bologna (Itália). De 11 de janeiro de 2021 a 03 de junho de 2022, a convite do Reitor da UFPI, Prof. Dr. Gildásio Guedes, assumiu mais uma vez a gestão da Assessoria Internacional da universidade. Seus principais interesses são: Performance de Literatura, Teatro Tradicional Japonês e suas possibilidades de interação com o Teatro Imagem de Augusto Boal na adaptação de textos literários para o palco, Mito e Literatura, Contos de Fadas, Mito e Teatro, Minorias Étnicas e Ficção de Autoria Feminina. Participou do Anuário Tolkien no Brasil (2020 e 2021). É membro da Associação Brasileira de Estudos Japoneses (ABEJ) e da Associação Internacional dos Lusitanistas (AIL).

ESTHER CORRÊA CRUZA é historiadora da Arte pela Escola de Belas Artes-EBA da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ. Cursando Especialização em Estudos Japoneses no programa de pós-graduação da Faculdade de Letras da UFRJ.

FABIO POMPONIO SALDANHA desenvolve pesquisa de Doutorado no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC), na Universidade de São Paulo (USP), com financiamento concedido pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). É graduado em Letras (Português-Japonês) pela mesma Universidade. E-mail: fabio.saldanha@usp.br.

FABIO SAMPAIO DE ALMEIDA é bacharel e licenciado em Letras Português e Espanhol (UERJ), mestre em Linguística (UERJ), doutor em Linguística Aplicada (UERJ). Pesquisador dos Programas de Pós-graduação em Relações Étnico-Raciais e em Filosofia e Ensino (Cefet/RJ), atuando nos seguintes temas: estudos do discurso, mídias, relações étnico-raciais e produção de subjetividade. fabioesp@hotmail.com

FACUNDO GARASINO é pesquisador do Instituto de Pesquisa para Paz e Desenvolvimento Ogata Sadako da JICA. Doutor e mestre em Literatura, Universidade de Osaka. Bacharel em Literatura, Universidade de Osaka. É filiado à Associação Japonesa de Estudos Latino-Americanos, Associação Japonesa de Estudos de Migração, Grupo de Estudos de Migração.

FELIPE CHAVES GONÇALVES PINTO é mestre pela Universidade de São Paulo e mestre e doutorando em Literatura pela Universidade de Tsukuba, Japão.

GIOVANNA SOARES SOUZA é licenciada em Letras - Japonês pela Universidade de Brasília – UnB. E-mail: giovanna.sz123@gmail.com

JOÃO VÍCTOR KUROHIJI BONANI é bacharel em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista (FAAC – UNESP). Atualmente, é mestrando e bolsista CAPES no Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo (FFLCH – USP), na linha de pesquisa Culturas em contatos: inserção e decodificação. É também pesquisador integrante do GEAA: Grupo de Estudos Arte Ásia [https://geaa.art.br]. Email: joao.kurohiji@gmail.com

JOY NASCIMENTO AFONSO é professora assistente doutora no Departamento de Letras Modernas, coordenadora da área de Japonês, na UNESP - Assis. Doutora em

Literatura Comparada pela PPG - Literatura e Vida Social (2022), também pela UNESP – Assis; Mestre pela PPG - Língua, Literatura e Cultura Japonesa (2011), pela FFLCH - USP, tendo como enfoque em suas pesquisas literatura moderna e contemporânea japonesa. joy.afonso@unesp.br

KATO, Akihito é professor em Aichi Prefectural University. Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais Internacionais da Universidade da Província de Aichi. Trabalhou no Centro de Educação Mandarim da Universidade Normal Nacional de Taiwan.

KAORU TANAKA FERREIRA é professora adjunta do curso de Licenciatura em Língua Japonesa e Respectiva Literatura, no Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília (UnB). Atuou como professora no Curso de Letras - Língua e Literatura Japonesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), de 2013 a 2019. Concluiu o mestrado em Letras pela Universidade de Nagoia em 2011 e o doutorado em Linguística pela Universidade de Brasília em 2022. Tem interesse nas áreas de variação, análise e documentação linguística.

KEN NISHIKIDO é docente do Curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Mestre em Estudos Literários pela UFAM. Atua na linha de pesquisa sobre haicais; é graduado em Letras – Língua e Literatura Japonesa, em Física, em Engenharia Elétrica e Engenharia Civil pela (UFAM). Ainda é professor de língua japonesa do Curso de Língua Japonesa da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental desde 1986, Diretor do Departamento de Educação da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental desde 1994; possui a proficiência N1 em Língua Japonesa. É natural da província de Ishikawa/Japão.

KIMIKO UCHIGASAKI PINHEIRO é professora adjunta do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução do curso de Licenciatura em Língua Japonesa e respectiva Literatura da Universidade de Brasília- LET/IL/UnB. Membro do grupo de pesquisa, Literatura, Educação e Dramaturgias Contemporâneas - LEDraC.

LAURA TEY IWAKAMI é professora adjunta da Universidade Estadual do Ceará, onde atua no Curso de Letras - Graduação. Possui graduação em Língua e Literatura Francesas e Língua e Literatura Vernáculas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente é coordenadora do Curso de Extensão em Língua Japonesa no Núcleo de Línguas Estrangeiras da mesma Universidade e desenvolve pesquisas na área de ensino, especificamente sobre o ensino de língua japonesa e formação de professores de japonês. Também coordena o Laboratório de Língua e Cultura Japonesa da UECE, Nihongolab.

LÍGIA KAORI KONDO é mestranda no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense [UFF], bolsista CAPES e integrante do grupo de pesquisa Cia das Índias – Núcleo de História Ibérica e Colonial na Época Moderna. E-mail: ligiakondo@id.uff.br

LINDA MIDORI TSUJI NISHIKIDO é docente do Curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), pela UFAM. Atua na linha

de pesquisa sobre a imigração japonesa, com foco na imigração japonesa do Pós-Guerra, na perspectiva histórica e cultural. Participa também como membro do Grupo *Estudos de Haikai* Curso de Letras – *Língua e Literatura Japonesa da UFAM* e do Grêmio de *Haikukai*, da Associação Nipo-brasileira da Amazônia Ocidental. Publicou artigos sobre imigração japonesa no Amazonas e literatura; capítulos de um livro intitulado “Colônia Cachoeira Grande: passado e presente” [2022]; livro intitulado “Imigração Japonesa no Amazonas: passos germinados” [2023]. [email: lindanishikido@ufam.edu.br]

LUIZ VINICIUS RODRIGUES DOS SANTOS é bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atuou como monitor da disciplina de Arte Asiática e, a partir de 2021, assumiu a coordenação do Grupo de Estudos em Arte Asiática (GEAA) ao lado de Rodrigo Barreto, uma iniciativa que visa proporcionar um espaço para exposição e discussão de trabalhos acadêmicos e culturais relacionados às artes da Ásia. Paralelamente, também esteve envolvido em atividades no Museu Dom João VI, participando do projeto "Museu Dom João VI: Um museu fechado de braços abertos" como extensionista na equipe educativa. Em 2023, apresentou seu Trabalho de Conclusão de Curso em História da Arte, intitulado "Caipirinha de Saquê: Artistas Nipo-brasileiros na Montmartre Carioca". Ao longo de seu desenvolvimento, participou da XLII Jornada Giulio Massarani de Iniciação Científica, Tecnológica, Artística e Cultural, com "O Japão em Santa Teresa: Grupo Seibi no Rio de Janeiro"; apresentou "O Japão na Montmartre Carioca" na 11ª Semana de Integração Acadêmica da UFRJ, 2022; e "Do espaço das telas à Santa Teresa: Takaoka, Fukushima e Nagasawa no Rio de Janeiro" na 12ª Semana de Integração Acadêmica da UFRJ, 2023. Sua relação com o horror na pintura japonesa, em especial na obra de Foujita, iniciou-se em 2022, com sua participação no VIII Simpósio de Pesquisa sobre Migrações, apresentando "O JAPONÊS NA VITRINE: Foujita no Rio de Janeiro". Em 2023, apresentou no XIV Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil / XXVII Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa, o trabalho "O terror na pintura: Dos fantasmas de Foujita aos pesadelos de Shirô". Ainda no mesmo ano, em colaboração com o pós-graduando Rodrigo Barreto (PPGD - UFRJ), produziu o texto "Vestindo Vingança: Explorando a Iconografia Yūrei", publicado na revista Oriente 23: Estudos Japoneses (UERJ).

LUCAS DE ALMEIDA COSTA DOS SANTOS é graduando do curso de Língua e Literatura Japonesa pela Universidade de Brasília (UnB), foi bolsista no Programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília (ProIC) com apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (ProIC/FAPDF) durante o período de maio de 2022 a abril de 2023.

MARI SUGAI é Pós-doutora (com apoio financeiro do CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) em pesquisa realizada na Universidade de São Paulo, no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa; doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade da Paraíba; mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo. Pesquisadora acadêmica com investigação voltada para espacialidade fílmica, composição visual, cinema e cultura japonesa, e filmografia de Hirokazu Koreeda.

MARIANE ANDRADE é mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da USP; bacharela em Letras - Português e Japonês pela USP.

Participa do Grupo de Pesquisa Pensamento Japonês: princípios e desdobramentos desde 2021.

MATEUS MARTINS DO NASCIMENTO é doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, com bolsa do CNPq. Na mesma instituição, também concluiu mestrado e a graduação em História, com licenciatura e o bacharelado. Realiza atividades de pesquisa no Centro de Estudos Asiáticos (CEA/UFF); no Grupo de Pesquisa em *Mídia e Cultura Asiática Contemporânea* (MidiÁsia/UFF); e no Observatório do Tempo Presente (OTP/UFF). Participou de intercâmbio cultural em Tóquio (JP), no âmbito do programa Juntos! Japan-Latin America and the Caribbean Exchange Program do governo do Japão, no período de 22 de fevereiro a 2 de março de 2023. Desde 2022, compõe o Conselho Deliberativo do Instituto Cultural Brasil-Japão e parceiro do Centro Cultural e Informativo do Consulado Geral do Japão no Rio de Janeiro. Foi membro da diretoria da Associação Brasileira de Estudos Japoneses (ABEJ) entre os anos de 2021 e 2023, e um dos organizadores da 27ª edição do Encontro Nacional de Professores de Língua, Literatura e Cultura Japonesa, concomitante da 14ª edição do Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil, ambos sediados na Universidade Federal Fluminense. Seus interesses de pesquisa são: culturas asiáticas e os fluxos culturais asiáticos e brasileiros, com foco na cultura nipo-brasileira.

MICHELE EDUARDA BRASIL DE SÁ é professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, atualmente em exercício provisório na Escola Superior de Defesa (ESD), em Brasília-DF. Concluiu o doutorado e o mestrado em Letras pela UFRJ. Concluiu estágio pós-doutoral no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia-UFU (PNPD/CAPES 2015-2016) e no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas-UFAM (2023-2024). Na área de Letras (graduação), possui habilitações de português, latim, japonês e literaturas (UFRJ). Possui ainda graduação em Direito, Relações Internacionais e Filosofia. Interesses de pesquisa: modelos de gestão soberana e sustentável para a Amazônia, processos de imigração sob o viés dos estudos de defesa, estudos de caso no Direito Internacional Humanitário (DIH), conceito de agentes de mitigação em contextos de conflito.

NATÁLIA VITÓRIA FEITOSA ARAÚJO é graduada em Linguística Aplicada a Educação (2024) pela Faceminas. Possui graduação em Letras – Língua e Literatura Japonesa pela Universidade Federal do Amazonas, cursando Licenciatura em História pela UNICESUMAR e Bacharelado em Administração pela PUCPR. Atua principalmente nos seguintes temas: Imigração Japonesa, antropologia cultural, práticas culturais, Libras e acessibilidade.

NORIVAL BOTTOS JÚNIOR é Professor Adjunto da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Possui doutorado em Literatura e Estudos Comparados pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre em Literatura e Crítica Literária pelo Programa de Mestrado em Letras da PUC Goiás. É graduado em Letras Português e Inglês pela Universidade Federal de Goiás - CAJ - Jataí. Atuou como professor substituto nas áreas de Literatura brasileira e portuguesa pela Universidade Federal de Goiás, UFG - CAJ- Jataí; como professor assistente e adjunto nas áreas de literatura brasileira e portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás - PUC - Goiás. Atualmente desenvolve pesquisas sobre literatura e imagem. Dedicar-se ao

estudo e reflexão sobre a Literatura Amazonense, preocupando-se, sobretudo, com a poesia lírica e sua possibilidade de desconstrução, subjetivação e desterritorialização. Também analisa o cruzamento entre os campos das teorias contemporâneas na análise de obras literárias e da relação entre o jogo da memória. Seu aporte teórico se baseia nos conceitos chave da teoria de Luiz Costa Lima, Benedito Nunes, Antônio Cândido, Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman.

NICOLAS VICTOR SODRÉ DIAS é mestrando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e professor de língua japonesa da Secretaria de Educação do Amazonas. É graduado de Letras - Língua e Literatura Japonesa pela UFAM.

RACHEL ANTONIO SOARES é graduada em Letras Português-Japonês e Doutora em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Participou de diversos cursos voltados para a área. Dentre eles, destacam-se o *Long-Term Training Program For Foreign Teacher* e o *Short-Term Training Program for Teachers of the Japanese-Language*, ambos oferecidos a professores rigorosamente selecionados pelo Instituto de Língua Japonesa da Fundação Japão (*Japan Foundation Japanese-Language Institute*), localizado em Urawa, província de Saitama. Atualmente é professora substituta do Setor de Letras Japonesas do Departamento de Letras Orientais e Estavas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É professora colaboradora na Especialização em Estudos Japoneses da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Possui conhecimento em língua, literatura, cultura e história japonesa, mas atua como docente e em atividades de pesquisa principalmente voltadas à língua japonesa. Tem mais de 15 anos de experiência na docência de língua japonesa como língua estrangeira e mais de 10 anos de experiência na docência de língua portuguesa como língua estrangeira para japoneses.

RAFAEL SPOSITO é mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Bacharel em Letras com habilitação em Português e Japonês (2018) e Licenciatura em Japonês (2023) pela FFLCH/USP. Atualmente, Professor de Língua Japonesa no Centro de Estudo de Línguas (CEL) do Estado de São Paulo desde 2022 e Professor Temporário no curso de Letras/Japonês da FFLCH/USP.

RAFAEL VIDAL DE OLIVEIRA é graduando Curso de Letras – Português e Japonês pela Universidade Cruzeiro do Sul. De 2015 a 2017, foi estudante do Curso de Extensão de Japonês do Núcleo de Línguas Estrangeiras da Universidade Estadual do Ceará (UECE). De 2019 a 2021, tornou-se monitor voluntário, realizando suporte ao professor. Em 2022, tornou-se professor de japonês do referido curso. Em 2023, foi aprovado na Bolsa MEXT (Modalidade Língua e Cultura Japonesa), tendo a oportunidade de estudar na Osaka Kyoiku University (OKU) durante 01 ano (correspondente a dois semestres letivos). Possui Japanese Proficiency Language Test (JLPT) N2 pela edição de dezembro de 2022.

REI KUFUKIHARA (久富木原 玲) - Professora Doutora do Departamento de Cultura Japonesa, Aichi Prefectural University.

ROBERSON DE SOUSA NUNES é Professor Titular de Teatro do Centro Pedagógico da Universidade Federal de Minas Gerais (CP/UFGM). Pós-doutorando no Departamento

de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Doutor em Letras: Estudos Literários/Literatura Comparada (FALE/UFMG). Mestre em Letras: Estudos Literários/Teoria da Literatura (FALE/UFMG). Licenciado em Artes Cênicas (EBA/UFMG).

ROSA YOKOTA é docente do Departamento de Letras e do Programa de Pós Graduação em Linguística (PPGL) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Doutora em Letras (Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-América) pela Universidade de São Paulo (USP).

RUCHIA UCHIGASAKI é docente da Faculdade de Letras - Língua e Literatura Japonesa da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Atualmente, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGL) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM).

RYAN GABRIEL DOS REIS VIEIRA é discente do Curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Atua na área da pesquisa sobre Literatura Japonesa. Foi bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC 2022-2023, pela UFAM, monitor da I mostra de cinema nipo-brasileiro na Universidade Federal do Amazonas em 2022. Produziu através do Grupo de Trabalho em cinema japonês CEJAM- Centro de Estudos japoneses do Amazonas, com o nome Tsuyubi [梅雨日] o curta *Shin-Burajiru No Manausu* para o 5 ° Concurso de Vídeo em Língua Japonesa da Fundação Japão com o tema ‘Shin Brasil’. Atualmente é voluntário pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC 2023-2024, pela UFAM. Atua como professor-tutor de língua japonesa pelo Programa oferecido pelo Centro de Estudos de Línguas- UFAM para bolsistas pedagógicos. [email: ryan.vieira@ufam.edu.br]

SACHIO NEGAWA (根川 幸男) é graduado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Doutor em Sokendai. Especializou-se em história dos povos transplantados, história marítima e estudos culturais. Após atuar como professor associado na Faculdade de Letras da Universidade de Brasília, é atualmente pesquisador especial no Centro Internacional de Pesquisa em Estudos Japoneses. É também professor na Universidade Doshisha e na Universidade da Prefeitura de Shiga. Principais publicações: *Separata de "Umi"* Vols. 1-14 (2018, supervisão e comentários), *Uma história da educação dos imigrantes japoneses no Brasil* (2016), *Uma história da educação dos imigrantes japoneses cruzando fronteiras - uma perspectiva sobre experiências multiculturais* (2016. Coeditado e coautorado com Inoue Shoichi), *Cinquentenário da Presença Nipo-Brasileira em Brasília* (FEANBRA, 2008, coautor).

THAIS DIEHL BRESOLIN é mestranda em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela USP e bacharela em Letras - Tradutor Português/Japonês pela UFRGS. Participa do Grupo de Pesquisa Pensamento Japonês: princípios e desdobramentos desde 2021. Atua como tradutora desde 2013. Traduziu “Consolação” [“*Nagusame*”] na Revista Nikkei Bungaku do Brasil n. 69 e “Narcisos” [“*Suisen*”] na Revista Nota do Tradutor n. 25, ambos contos de Hayashi Fumiko.

TINA TUNER SILVEIRA DOS SANTOS é licenciada em História (2022) pela UFRR- Universidade Federal de Roraima, mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Sociedade e Fronteiras (PPGSOF-2023) da UFRR, professora substituta do Colégio de Aplicação da UFRR, escritora de contos infantis e poesia.

VINÍCIUS SOARES ABREU é Coordenador Intermediário da Unidade de Educação Básica da Coordenação Regional de Ensino do Paranoá; Graduado em Letras - Japonês pela Universidade de Brasília (2017-2022). Experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Japonesa, atuando principalmente nos seguintes temas: metodologia de ensino de línguas adicionais, formação docente, educação, pedagogia, língua japonesa, literatura japonesa, história do Japão e cultura japonesa. Atualmente (2023-) cursando segunda graduação em Línguas Estrangeiras Aplicadas, na Universidade de Brasília.

WADISON MELO é professor leitor Guimarães Rosa (MRE/CAPES) do Centro de Estudos Liberais da Aichi Prefectural University (APU), Nagakute, Japão, e doutorando em Estudos Japoneses do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais Internacionais da mesma universidade. E-mail: wadisonmelo@hotmail.com.

YORIMITSU HASHIMOTO é professor titular no Departamento de Humanidades da Universidade de Osaka, especializado em Literatura Comparada e Estudos Britânicos. Possui Bacharelado em Literatura Inglesa pela Universidade de Osaka (1994), Mestrado em Estudos Regionais Britânicos pela Universidade de Tóquio e Doutorado em História pela Universidade de Lancaster, Reino Unido. Após atuar como professor associado na Universidade Nacional de Yokohama, ingressou na Universidade de Osaka, onde se tornou professor titular em abril de 2019. Possui interesse em Literatura Comparada, História Cultural do Japão Moderno, Estudos sobre o "Perigo Amarelo" e o Pan-Asianismo, Japonismo e Intercâmbios Culturais Anglo-Japoneses. Atualmente, é membro ativo de diversas associações acadêmicas, incluindo: Associação Japonesa de Literatura Comparada (diretor e chefe da filial Kansai desde 2023), Associação de Japonismo (diretor desde 2021), Associação Japonesa de Estudos Vitorianos (vice-presidente de 2020 a 2024) Associação Internacional de Literatura Comparada (diretor de 2013 a 2019). É reconhecido por sua abordagem crítica e interdisciplinar, contribuindo significativamente para os estudos de literatura e cultura comparada, com ênfase nas interações culturais entre o Japão e o Ocidente.

