

Estudos Japoneses em Foco

Singularidades e Trajetórias Contemporâneas

Organização

Ayako Akamine

Neide Hissae Nagae



 fflch
Sao Paulo, 2020

Estudos Japoneses em Foco

Singularidades e Trajetórias
Contemporâneas

Organização

Ayako Akamine

Neide Hissae Nagae



São Paulo, 2020

DOI: 10.11606/9786587621364

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

Vice-Diretora: Profa. Dra. Ana Paula Torres Megiani

DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

Chefe: Prof. Dr. Mamede Mustafa Jarouche

Vice-Chefe: Prof. Dr. Antonio José Bezerra de Menezes Júnior

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS JAPONESES*

Presidente: Prof. Dr. Alexandre Ratsuo Uehara

Vice-Presidente: Profa. Dra. Neide Hissae Nagae

Tesoureiro: Prof. Dr. Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki

Secretária: Profa. Dra. Shirlei Lica Ichisato Hashimoto

*Este livro foi elaborado durante a gestão da ABEJ acima.

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alexandre Ratsuo Uehara (Escola

Superior de Propaganda e Marketing)

Alice Kiyomi Yagyu (Universidade de São Paulo, Brasil)

Cecilia Onaha (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Cláudia Hilsdorf Rocha (IEL/ Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Daniela Nogueira de Moraes Garcia (Universidade Estadual Paulista/Assis, Brasil)

Flavio Ricardo Medina de Oliveira (Universidade Federal do Paraná, Brasil)

Gabriela Kvacek Betella (Universidade Estadual Paulista, Brasil)

Guilherme Jotto Kawachi (CEL/Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Hiroaki Kawabata (Aichi Prefectural University, Japão)

João Marcelo Monzani (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Junko Ota (Universidade de São Paulo, Brasil)

Kelly Cristiane Henschel Pobbe de Carvalho (Universidade Estadual Paulista/Assis, Brasil)

Kyoko Sekino (Universidade de Brasília, Brasil)

Leiko Matsubara Morales (Universidade de São Paulo, Brasil)

Leonardo Baptista Correia (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil)

Márcia Eliza Pires (Universidade Estadual Paulista/Araraquara, Brasil)

Mari Sugai (Universidade de São Paulo)

Maria Victória Guinle Vivacqua (CEL/Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Michelle Ferret Badiali (Universidade Potiguar /Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil)

Michiko Okano (Universidade Federal de São Paulo, Brasil)

Mina Isotani (Universidade Federal do Paraná, Brasil)

Monica Okamoto (Universidade Federal do Paraná, Brasil)

Regiani Santos Zacarias (Universidade Estadual Paulista/Assis, Brasil)

Ryohei Konta (Institute of Developing Economics, Japão)

Shirlei Lica Ichisato Hashimoto

(Universidade de São Paulo, Brasil)

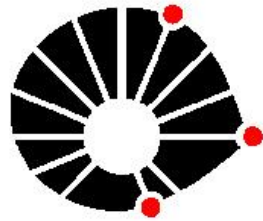
Shozo Motoyama (Universidade de São Paulo, Brasil)

Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki (Universidade de São Paulo, Brasil)

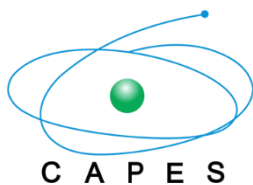
Wataru Kikuchi (Universidade de São Paulo, Brasil)

Zelideth Maria Rivas (Marshall University, EUA)

APOIO:



UNICAMP



ORGANIZAÇÃO

Ayako Akamine

Neide Hissae Nagae

REVISÃO GERAL

Ayako Akamine

Neide Hissae Nagae

Priscila Gerolde Gava

DIAGRAMAÇÃO

Priscila Gerolde Gava

CAPA

Priscila Gerolde Gava

Crédito das imagens: Martin Str; Dae Jeung Kim.

Catálogo na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
Maria Imaculada da Conceição – CRB-8/6409

E82 Estudos japoneses em foco [recurso eletrônico] : singularidades e trajetórias contemporâneas / Organização: Ayako Akamine, Neide Hissae Nagae. -- São Paulo : FFLCH/USP, 2020.
8.292 Kb ; PDF.

ISBN 978-65-87621-36-4
DOI 10.11606/9786587621364

1. Língua japonesa. 2. Literatura japonesa. 3. Cultura oriental.
I. Akamine, Ayako. II. Nagae, Neide Hissae.

CDD 495.6

O conteúdo dos artigos é de responsabilidade de cada autor, mesmo passando pela comissão científica e revisão geral.

Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.



Sumário

Prefácio – Ayako Akamine e Neide Hissae Nagae	7
Observações sobre a Transliteração do Japonês para o Português – Neide Hissae Nagae.....	9
Agradecimentos – Ayako Akamine e Neide Hissae Nagae	17
“Do lado de fora da janela”, de Banana Yoshimoto: um relato da viagem para dentro de si mesma – Joy Nascimento Afonso	19
O mito do falante nativo nos professores de língua japonesa – Ayako Akamine	33
A leitura da morte e do(s) corpo(s) no <i>butō</i> de Tatsumi Hijikata – Daniel Ribeiro Fernandes Aleixo.....	55
<i>Epistolae Iapanicae</i> : uma tradução parcial das cartas dos primeiros jesuítas em solo japonês – Alessandro Jocelito Beccari e Amanda Mimoso Rodrigues Coelho	68
A imagem negativa do Japão: disputas territoriais e o santuário Yasukuni como entraves ao desenvolvimento da diplomacia cultural <i>pop</i> japonesa (2004-2016) – Lais Santos Belini	86
Relatos de <i>cosplayers</i> em relação ao processo da arte de se fantasiar – Roberta Helena Costa Chahini e Thelma Helena Costa Chahini	107
Formas tempo-aspectuais de passado da língua japonesa - <i>TA</i> e - <i>TEITA</i> : o caso da estrutura de citação <i>TOIU</i> em diferentes discursos – Raíssa Nunes Costa	123
Os conceitos de mãe e mulher redefinidos nos contos de Takahashi Takako – Francisco Coutinho	143
<i>Kawaii</i> : do Japão para o mundo – Anna Carolina de Moura Dória.....	158
Estrangeirização subversiva nas traduções de Ruikō Kuroiwa – Gabriel de Oliveira Fernandes	175
<i>Shimizu no kanja monogatari</i> : uma análise visual do texto e imagem – Lucas Guimarães e Thiago Carneiro	190
<i>Nibonjin</i> e <i>Corações Sujos</i> : uma temática e duas visões – Jovanca Kamizi Ichikawa	203

Relato de experiência: intervenções no ensino de japonês para alunos com dificuldades de aprendizagem – Janaína Farias de Melo, Guilherme Pedro de Sousa Monte, Laura Tey Iwakami e Zulmira Áurea da Cruz Bomfim.....	221
O sistema imperial japonês como algemas da criatividade na década de 1970: em torno a <i>Mizukara waga namida o nuguu tamau hi</i> e <i>Moon man</i> de Kenzaburō Ōe – Neide Hissae Nagae.....	234
O “eu” e o inconsciente na primeira trilogia de Haruki Murakami – Márcia Hitomi Namekata.....	255
Tradução comentada de <i>A mulher de Villon</i> , de Osamu Dazai: um recorte – Ariel Lara de Oliveira.....	271
O caso do jogo Jukugēmu: a apropriação de ideogramas mediada por um jogo eletrônico – Valdeilton Oliveira.....	293
Raízes & Seiva caminhos poéticos – Rute Yumi Onnoda e Sandra Borsoi.....	312
Tradução das onomatopeias presentes em <i>Sanjōku no musume, Rōnya</i> – Gisele Tyba Mayrink Redondo Orgado e Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão.....	328
Modernidade líquida, tradição idem: mito, realidade e utopia estética na animação <i>Kimi no na wa</i> , de Makoto Shinkai – Ravel Giordano Paz.....	345
<i>Hōgaku</i> e <i>Yōgaku</i> no cinema japonês: um percurso até Joe Hisaishi – Renan Pereira e Sérgio Mendes.....	362
A construção do <i>tanuki</i> folclórico em traduções da história <i>Bunbuku chagama</i> – Clara Ályegra Lyra Petter.....	380
<i>Namamiko monogatari</i> : a tradução que incorpora o texto-fonte – Maria Luísa Vanik Pinto.....	398
Contribuições de Ichikawa Danjūrō para o desenvolvimento do cabúqui: o primeiro e o segundo Danjūrō – Ernesto Atsushi Sambuichi.....	413
Uma tradução neutralizante de “iki” na filosofia de Shūzō Kuki – Diogo César Porto da Silva.....	427
<i>Koe no katachi</i> e a integração entre alunos surdos e ouvintes no Japão – Greice Luíze Schaefer da Silva e Andrei dos Santos Cunha.....	446

Aula experimental utilizando “Can-do para crianças” – Sandra Terumi Suenaga e Eriko Nakajima	466
Linguagem oneseográfica: novas possibilidades do audiovisual – Misaki Tanaka.....	482
A participação feminina no <i>kendō</i> brasileiro: um panorama atual – Mariana Harumi Cruz Tsukamoto e Marina Kodato	497
A colisão entre os direitos humanos e a proteção do direito das mulheres no Japão – Lilian Yamamoto.....	511
O ensino de língua japonesa nas instituições de ensino do Brasil: a nova tendência verificada no perfil de professores e alunos – Mayumi Edna Iko Yoshikawa.....	526
Resumos	539

Prefácio

Ayako Akamine e Neide Hissae Nagae

Estão coligidos, neste livro, trabalhos disciplinares, interdisciplinares e multidisciplinares desenvolvidos por pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento. Os temas são ligados às Artes, Cinema, História e Imigração, Língua, Linguística, Linguística Aplicada, Tradução, Literatura, Economia, Direito, Política, Relações Internacionais no âmbito dos estudos japoneses.

Um deslizar de olhos pelo sumário é suficiente para dar a dimensão dos conteúdos dos trinta e um artigos desta obra coletiva intitulada **Estudos Japoneses em foco: singularidades e trajetórias contemporâneas** e de seus autores.

As áreas acima mencionadas subdividem-se, dando destaque a uma variedade ainda maior de assuntos abordados.

Discorrer sobre cada um deles em poucas linhas seria um reducionismo desnecessário, pois os resumos elaborados pelos próprios autores encontram-se no final do livro para facilitar uma busca complementar aos seus títulos.

Muitos trabalhos chamam a atenção pelas mesclas de estudos que envolvem duas ou mais disciplinas a mostrar que o tempo das almejadas ramificações e compartimentações dos saberes seguem por um caminho de diálogos e de integração cada vez maiores.

O nosso complexo mundo contemporâneo, por sua vez, reflete-se nas peculiaridades e especificidades dos assuntos por eles abordados.

Entre as infinitas possibilidades, as pesquisas que aqui podem ser lidas e estudadas não deixam de revelar as individualidades de seus autores.

Cada qual com seu gosto, sua escolha, seu talento particular. Todos, porém, irmanados pela busca de conhecimentos e desenvolvimento de suas próprias potencialidades. Ávidos de compartilhar essas energias condensadas em limitadas páginas para levá-las aos leitores igualmente ávidos por novos conhecimentos.

O valor dessa grande coletânea, assim, não se restringe aos seus artigos reunidos nesta obra. É também de seus autores, cada qual em estágios diferentes de desenvolvimento, de

maturidade e de expertise e que, nesta oportunidade, individualmente ou em coautoria, empreenderam esforços para dar sua valiosa contribuição.

Um esforço conjunto, somado à de uma comissão de avaliação incansável e criteriosa, como não poderia deixar de ser, avançando mais um passo rumo ao enriquecimento dos estudos japoneses no Brasil.

Trata-se de um registro raro pela sua diversidade e acessibilidade e que certamente há de propiciar novas pesquisas e instigar a continuidade das discussões e reflexões propostas pelos autores em seus respectivos textos.

Observações sobre a Transliteração do Japonês para o Português

Neide Hissae Nagae

Este livro utiliza a transliteração do japonês em itálico como representação de estrangeirismo na língua portuguesa do Brasil, tentando-se uma uniformização, como um todo, incluindo as referências bibliográficas em língua japonesa. Constitui exceção os nomes próprios referenciados e os casos de romanização utilizados em citações diretas ou de reproduções dos mesmos pelos autores dos artigos aqui coligidos. Desde que não envolvida em estudos de fonética ou fonologia, deu-se preferência à forma já lexicalizada da palavra japonesa no Brasil, a exemplo de xogum e Quioto, em vez de *shōgun* e Kyoto ou Kyōto.

A transliteração do japonês para o português brasileiro é uma tentativa de se reproduzir a pronúncia mais próxima no momento da leitura por meio de letras romanas. No Japão, existem três principais sistemas: Hepburn de 1885¹, Nihon de 1885² e Kunrei de 1937 do Gabinete do Primeiro Ministro. Em 1954, este último passou por reformulação, levando em conta as diferenças entre Hepburn e Nihon, e tem sido o recomendado para uso nas relações internacionais e em outras situações. A ISO3602 de 1989 adotou o sistema Kunrei, mas mantém a utilização do sistema Nihon para a grafia de nomes próprios que já o haviam adotado no passado e para a transliteração minuciosa letra por letra.

Via de regra, a forma de inserção dos caracteres romanos em teclados de computadores e outros equipamentos eletrônicos com conversões automáticas para a digitação de textos em japonês aceita tanto o sistema Hepburn quanto Kunrei.

¹ O sistema Hepburn de romanização foi criado pelo missionário e médico americano James Curtis Hepburn (1815-1911) que, estando no Japão entre 1859 e 1892, produziu o primeiro dicionário japonês-inglês e inglês-japonês intitulado *A Japanese and English Dictionary* conhecido em japonês como *Waeigorinshūsei* (1ª edição 1867 Jp-En 20.772 verbetes e En-Jp 10.030; 2ª ed. 1872 Jp-En 22.949 verbetes e En-Jp 14.266; 3ª ed. 1886 Jp-En 35.618 En-Jp 15.697 verbetes). A Associação de Romaji 羅馬字会 propôs o seu uso em 1885 e foi adotado na 3ª edição desse mês no dicionário (Brittanica; Kōjien – EX-word).

² O sistema Nihon, de 1885, foi criado pelo físico Aikitsu Nakadate (1856-1952). O sistema Nihon foi substituído pelo Kunrei desde 1937, mas no ISO 3601 de 1989 continua sendo usado para a grafia de nomes próprios e para a transliteração letra por letra.

As instituições, por sua vez, têm adotado uma ou outra forma de transliteração com alguns desdobramentos e complementações, a exemplo das Províncias; do Ministério da Educação, Esporte, Ciência e Tecnologia; dos órgãos de expedição de passaportes e das Universidades, havendo ainda diferenças para a grafia em placas e outras indicações no território japonês.

Em geral, os quadros demonstrativos dos respectivos sistemas com base no “silabário” japonês, apesar de se fazerem acompanhar por adendos, nem sempre são suficientes para dar conta das tantas ocorrências existentes no contraste entre a grafia e a pronúncia da língua japonesa.

Pela falta de uma normatização brasileira almejada, os meios acadêmicos têm adotado o sistema Hepburn de romanização, voltado para falantes da língua inglesa, indicando a sua adoção, complementada por observações mínimas. Embora não seja o mais adequado para os falantes do português brasileiro, ele tem sido uma referência para dicionários, incluindo os de japonês-português, entre outras publicações, mas requer observações quanto ao seu uso, tanto para a leitura quanto para a grafia, pois apresenta vários problemas de ambiguidades e inadequações, sendo ainda recorrente a mistura dos sistemas pelos usuários do Brasil.

Assim, aproveitamos a oportunidade para abarcar a questão tanto do ponto de vista do leitor quanto dos usuários da romanização do japonês para o sistema Hepburn, tomando por base a pronúncia padrão da língua japonesa.

Primeiramente, no que diz respeito à realização dos sons e a sua transliteração é importante ressaltar que o japonês é relativamente silábico e há uma duração regular entre a realização de cada vogal isolada ou “sílabas”, cuja contagem se dá pela duração de uma mora, ou *haku*, intervalo regular entre a realização de um som e outro. Não há uma clara distinção entre sílabas tônicas e átonas como no Português, e as distinções de intensidade existentes na prosódia japonesa não serão aqui assinaladas.

O registro escrito mistura fonogramas *hiragana* e *katakana*, ideogramas, bem como algarismos romanos e arábicos, que nem sempre podem ser identificados na transliteração. Em geral, a grafia em *katakana* é usada para dar destaque ou ênfase, reproduzir sons e estados, como recurso estilístico, entre outros, assim como para reproduzir palavras estrangeiras adaptadas ao som ou à pronúncia japonesa. Quando se tratar de palavras originárias de outras línguas, é possível, ainda, reproduzir a sua forma original ao invés de romanizá-la, procedendo-se da mesma forma com relação aos numerais, caso não se queira reproduzir a forma como são lidos. Apesar de não se fazer distinção entre palavras escritas em letras

minúsculas e maiúsculas e nem ser usual o espaçamento entre palavras, para efeito de facilitação da leitura, nomes próprios e inícios de frases são marcadas com letras maiúsculas, e os espaçamentos, em geral, são inseridos seguindo-se critérios morfológicos e sintáticos.

Descrevemos abaixo, em ordem alfabética, as grafias que requerem observação:

CHA, CHI, CHU, CHO são lidos como TYA, TYI, TYU, TYO;

E é usado tanto para o morfema de direção \frown como para $\hat{\lambda}$ constituindo palavras ou parte delas.

GE é lido como GUE em “açougue”;

GI como GUI de “guitarra”;

HA, HE, HI, HO com o som de “H” aspirado como no inglês em *haloween*, ou como R vibrante;

JA, JI, JO, JU como se fossem precedidos por um D: DJA, DJI, DJO, DJU.

K é usado no lugar de *C*.

N representa um som nasal mudo com duração próxima à de uma mora e é usado antes de B, M e P; a apóstrofe usada geralmente após o *N* seguido de vogais e de *ya, yo, yu*, como em *in'yô* [citação] e *man'in* [lotado], indica a necessidade de pronunciar separadamente o que vem antes e depois dela, dando a duração de aproximadamente uma mora ao *N*;

O é usado tanto para para ɔ em palavras ou parte delas, quanto para grafar o morfema ɛ de objeto direto ou indicativo de lugar por onde se passa, por serem pronunciadas da mesma forma, embora grafadas de forma diferente;

RA, RE, RI, RO, RU são pronunciados sempre com R brando como em “para”, em qualquer posição na palavra, mesmo na inicial;

SA, SE, SO, SU são sempre surdas, mesmo entre vogais, ou seja, pronunciadas como ÇA, CE, CI, ÇO, ÇU. Para indicar as sonoras, usa-se sempre o Z;

SHA, SHE, SHI, SHO SHU com o som de XA, XE, XI, XO, XU ou CHA, CHE, CHI, CHO, CHU;

\mathcal{W} usado no lugar de ditongos decrescentes com *U*; \mathcal{WA} é lido como UA, sem distinção entre \mathcal{WA} ɰ enquanto morfema indicativo de tópico ou ênfase e o que constitui palavra ou parte dela ɰ , por serem pronunciadas da mesma forma, embora grafadas de forma diferente.

Y no lugar de ditongos crescentes com *I*.

O sinal diacrítico de mácron³, traço horizontal em cima de vogal, como em: *ā ē ī ō ū* para as minúsculas e *Ā Ē Ī Ō Ū* para as maiúsculas, indica que a pronúncia da mesma vogal é alongada com duração igual em mora ou próxima dela, com ou sem a presença de uma consoante. O mesmo sinal de mácron na vogal é usado para o encontro vocálico em *O* com *U* pronunciado de forma alongada como em *tō* と う 等 [etc.] e é necessário distinguir esse fenômeno do caso do hiato, a exemplo de *ton* 問 う [perguntar], mantendo-se a grafia correspondente à pronúncia de cada fonograma separadamente.

A vogal *A* é sempre aberta, e as demais, *E*, *I*, *O*, *U*, tendem a ser mais fechadas, isoladamente, em encontros vocálicos ou em combinação com as consoantes, devendo ser pronunciadas enquanto tais. A exceção seria a pronúncia aberta para *E* em *ne*, quando usado para confirmação ou interpelação. Em se tratando do encontro vocálico de *E* com *I*, mantém-se a romanização em *ei*, embora a pronúncia, em geral, seja a de um alongamento do *e* como em *tokei* と け い [relógio].

As consoantes geminadas são usadas para representar os chamados sons implosivos indicando que, embora a primeira delas não seja uma sílaba, é-lhe atribuído um intervalo de tempo com a duração de uma mora. Por exemplo, *itta* [“disse” ou “foi”] い っ た corresponde a três moras: “it/t/ta” e *ita* [“estava” ou “tábua”] い た a duas: i/ ta; Masao, nome próprio masculino, ま さ お tem três moras: Ma/sa/o , e *massao* [pálido] ま っ さ お quatro: ma/s/sa/o. O som implosivo no caso do CH é representado pelo T, a exemplo de *mitchaku* [colado] み っ ち ゃ く , totalizando quatro moras: *mi/t/cha/ku*.

Evitou-se o uso do hífen para a identificação de afixos e também para os casos em que há uma suposta formação de palavra-composta no japonês, uma vez que haveria necessidade de discriminar cada ocorrência na referida língua.

Para a romanização da língua japonesa clássica, privilegia-se também a forma da pronúncia. Assim, os caracteres da língua clássica *WE* ゑ e *I* ヱ assim como *WI* ゐ e *ヰ* são romanizadas respectivamente como *E* e *I*, e, uma palavra com grafias peculiares à época como *kefu* けふ [hoje], grafa-se *kyō* きょう segundo as regras da pronúncia dos fonogramas antigos. Exceção se faz quando o objetivo for reproduzir a grafia letra por letra, com fins específicos, e nesse caso, o recomendável seria uma indicação expressa do usuário da transliteração.

³ Na impossibilidade de uso do sinal diacrítico mácron, ele pode ser substituído pelo acento circunflexo como em: â, ê, î, ô, û.

Em casos especiais, convém assinalar seus usos em nota.

Quadro 1: Exemplos de leituras na ordem alfabética⁴ do português.

Consoantes	Vogais e combinações	Combinações de consoantes + I com as semivogais ya, yo, yu	Observações Alongamentos das vogais com o diacrítico mácron, precedidas ou não de consoantes
A	A, E, I, O, U あ・え・い・お・う ア・エ・イ・オ・ウ E へ enquanto morfema gramatical Alongamentos das vogais: ā ē ī ō ū Ā ああ・アア Ē ええ・エエ Ī いい・イイ Ō おお・オオ・おう・オウ Ū うう・ウウ	-	Sons fechados, com exceção de A. Encontros vocálicos grafados em qualquer combinação entre A, E, I, O, U, via de regra formam hiato.
B	BA, BE BI, BO, BU ば・べ・び・ぼ・ぶ バ・ベ・ビ・ボ・ブ	BYA, BYO, BYU びゃ・びょ・びゅ ビャ・ビョ・ビュ	B como consoante geminada é representada pela duplicação da mesma letra que expressa uma interrupção sonora com o mesmo tempo de duração de uma mora.
C	CHI ち・チ Vide T. Usam-se: KA, KO, KU em vez de CA, CO, CU. Vide K. CE e CI não são usados CE é substituído por SE. Vide S. CI é um som inexistente, assim como SI. Vide S.	CHA, CHO, CHU ちゃ・ちょ・ちゅ チャ・チョ・チュ O som aproximado é: TYA, TYO, TYU CHI Possibilidade para チエ em estrangeirismos, sendo pronunciado como TYE.	No caso da consoante geminada para C é usado T. Vide TCH.
D	DA, DE, DO だ・で・ど ダ・デ・ド DI ぢ・ヂ somente enquanto sonorização de ち・チ. Nos demais casos é substituído por JI pronunciado como se estivesse junto com D: DJI DU づ・ヅ somente enquanto sonorização de つ・ツ. No demais casos, substituído por ZU ず・ズ	JA, JO, JU じゃ・じょ・じゅ O som aproximado é: DYA, DYO, DYU. JE ジエ só em estrangeirismos, sendo pronunciado como DJE.	D como consoante geminada é representada pela duplicação da mesma letra que expressa uma interrupção sonora com o mesmo tempo de duração de uma mora.

⁴ Diferentemente da ordem do português, o silabário japonês segue a ordem das vogais em A, I, U, E, O.

F	FU ふ・フ Ocupa lugar de HU junto às combinações em H aspirado. Vide H. *FA ファ, FE フェ, FI フイ, FO ふお só em estrangeirismos.		F como consoante geminada é representada pela duplicação de uma mesma letra que expressa uma interrupção sonora com o mesmo tempo de duração de uma mora.
G	GA, GE, GI, GO, GU が・げ・ぎ・ご・ぐ ガ・ゲ・ギ・ゴ・グ GE pronunciado GUE げ GI pronunciado GUI ぎ (obs: se escrito GUI pronunciar GU'I ぐい e GUE, GU'E ぐえ)	GYA, GYO, GYU ギヤ・ギョ・ギユ ギャ・ギヨ・ギュ ギエ só em estrangeirismos, sendo pronunciado como GYE.	G como consoante geminada é representada pela duplicação da mesma letra que expressa uma interrupção sonora com o mesmo tempo de duração de uma mora.
H	HA, HE, HI, HO は・へ・ひ・ほ ハ・ヘ・ヒ・ホ sendo o “h” aspirado como em era Heisei, próximo do “r” vibrante como em refeição; HU substituído por FU ふ・フ. Vide F. (HA pode ser usado no lugar de WA e HE no lugar de E quando se quiser deixar clara a representação gráfica correta letra por letra e não a pronúncia.	HYA, HYO, HYU ひゃ・ひょ・ひゅ ひャ・ひヨ・ひュ ヒエ só em estrangeirismos, sendo pronunciado como HYE.	
J	JJ じ・じ J como se fosse pronunciado junto com um D: DJI.	JA, JO, JU じゃ・じょ・じゅ じゃ・じョ・じュ Pronunciados como DJA, DJO, DJU. JE ジエ só em estrangeirismos, sendo pronunciado como DJE.	
K	KA, KE, KI, KO, KU か・け・き・こ・く カ・ケ・キ・コ・ク	KYA, KYO, KYU きゃ・きよ・きゅ キャ・キョ・キユ キエ só em estrangeirismos, sendo pronunciado como KYE.	
L	Não usado. Som sem grafia correspondente no japonês. Por vezes usado no lugar de R brando, por não constituir traço distintivo.		
M	MA, ME, MI, MO, MU ま・め・み・も・む マ・メ・ミ・モ・ム M nunca é usado isoladamente; exceção é seu uso junto às semivogais como no quadro ao lado. Hepburn inicialmente usava antes de B, M e P.	MYA, MYO, MYU みゃ・みよ・みゅ ミャ・ミヨ・ミユ ミエ só em estrangeirismos, sendo pronunciado como MYE.	

N N'	<p>NA, NE, NI, NO, NU な・ね・に・の・ぬ ナ・ネ・ニ・ノ・ヌ</p> <p>NE em final de frase como exclamação, exprimindo admiração, concordância ou pedindo concordância, tem o som de E aberto.</p> <p>N isoladamente pode ser usado antes de consoantes e pronunciado com duração próxima à de uma mora, valendo o mesmo quando está dobrada como em <i>tennen</i> [natural] (te/n/ne/n = 4 moras). Apóstrofe usada quando seguido de vogais ou Y (<i>man'en; in'yo</i>).</p>	<p>NYA, NYO, NYU にゃ・によ・にゅ ニャ・ニョ・ニユ ニエ só em estrangeirismos, sendo pronunciado como NYE.</p>	
P	<p>PA, PE, PI, PO, PU ぱ・ぺ・ぴ・ぽ・ぷ パ・ペ・ピ・ポ・プ</p>	<p>PYA, PYO, PYU ぴゃ・ぴょ・ぴゅ ピャ・ピョ・ピユ ピエ só em estrangeirismos, sendo pronunciado como PYE.</p>	
Q	Não usado.		
R	<p>RA, RE, RI, RO, RU ら・れ・り・ろ・る ラ・レ・リ・ロ・ル</p> <p>R sempre brando como em “para”, e assim por diante, em qualquer posição na palavra, mesmo na inicial. Ex: era Reiwa れいわ (R não vibrante). Cf. H</p>	<p>RYA, RYO, RYU りゃ・りょ・りゅ リャ・リョ・リュ リエ só em estrangeirismos, sendo pronunciado como RYE.</p>	<p>Algumas palavras têm sido escritas com L, a exemplo de <i>lamen</i> para representar o R brando em início de palavra, mas isso não se aplica ao Hepburn.</p>
S	<p>SA, SE, SHI, SO, SU さ・せ・し・そ・す サ・セ・シ・ソ・ス</p> <p>SI não existe. É substituído pelo SHI し・シ com o mesmo som de XI em “xícara” e CHI em “chinelô”.</p> <p>Pronunciados como ÇA, CE, ÇO, ÇU tanto em início de palavra como em posição intervocálica, com som surdo de SS.</p>	<p>SHA, SHO, SHU シャ・シヨ・シユ シエ só em estrangeirismos, sendo pronunciado como SHE.</p>	
T	<p>TA, TE, TO, TSU た・て・と・っ タ・テ・ト・ツ</p> <p>TI ち・チ é substituído por CHI ち・チ, pronunciado próximo a TYI. Vide C. TU não existe, somente TSU つ・ツ Ex: <i>tsunami</i>.</p>	<p>TYA, TYO, TYU = CHA, CHO, CHU Vide C.</p>	

TCH	T representa a consoante geminada ou dobrada que funciona como uma pausa, com duração de uma mora quando precedido pelo CH.		
V	Não existe. Usado apenas para estrangeirismos. ヴァ・ヴェ・ヴィ・ヴ オ・ヴ		
W	WA わ・ワ e は・は enquanto morfema gramatical. Pronunciado como UA a exemplo de ditongos como em “tábua”. (WE ゑ = E), (WI ゐ = I).		
X	Não usado. Substituído por “SH+vogal”.		
Y	YA, YO, YU や・よ・ゆ ヤ・ヨ・ユ Pronunciados como IA, IO, IU ditongos. Em fontes menores combinados com outras consoantes + I, transformam-na em ditongos.		
Z	ZA, ZE, ZO, ZU ざ・ぜ・ぞ・ず ザ・ゼ・ゾ・ズ JI じ・ジ pronunciado como se fosse DJ. Vide J.		
Consoantes Geminadas	Pode ocorrer com qualquer consoante representada pela sua duplicação para expressar o som implorivo, semelhante a uma interrupção sonora que ocorre antes da sílaba em questão, com o mesmo tempo de duração de uma mora. Constitui exceção T, usada antes de CH.		

Agradecimentos

Ayako Akamine e Neide Hissae Nagae

Estudos Japoneses em foco: singularidades e trajetórias contemporâneas é uma obra coletiva que reúne uma diversidade de áreas de pesquisa no âmbito dos estudos japoneses, resultantes primordialmente de apresentações realizadas durante o *XII Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil (CIEJB) / XXV Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa (ENPULLC)* sob o tema: *Estudos Japoneses: Singularidades e Novos Rumos*. Esse tradicional evento acadêmico bienal foi sediado pela Universidade Estadual de Campinas – São Paulo, Brasil, entre os dias 28 e 30 de agosto de 2018. Organizado por uma comissão composta por docentes das três universidades estaduais paulistas, USP, Unesp e Unicamp, da Faculdades Integradas Rio Branco e da Associação Brasileira de Estudos Japoneses – ABEJ, reuniu estudiosos brasileiros e estrangeiros, como já vinha acontecendo nas últimas edições, e com uma participação também crescente.

O Livro Digital apresentou-se como uma nova opção, além dos já tradicionais Anais do evento, e foi organizado de forma criteriosa com anonimato e dupla avaliação às cegas por pares, para respeitar a isenção e a imparcialidade de uma publicação científica.

Alguns trabalhos submetidos inicialmente foram sugeridos para publicação na revista *Estudos Japoneses*. Essa informação foi repassada aos seus autores que fizeram a opção pela nova submissão ou pela manutenção no livro digital, com uma inestimável disposição dos mesmos e dos editores da *Estudos Japoneses*.

Registramos aqui nossos profundos agradecimentos por meio da singela menção ao patrocínio recebido da Fundação Japão, CAPES, FAPESP, Pilot, Sanwey, CALJ Idiomas, KUMON e Pró-Reitoria de Pós Graduação da USP; ao apoio da UNICAMP por meio da Pró-Reitoria de Graduação, DCult-Diretoria de Cultura, Espaço Cultural Casa do Lago, Instituto de Estudos da Linguagem e Instituto de Artes e à colaboração do CIATE, Instituto Cultural Nipo Brasileiro de Campinas, Tanchou Sushi; Fundação Mokiti Okada por meio da Ikebana Sanguetsu, Kōrin e Orgânicos Direto da Serra.

Agradecemos igualmente aos colegas organizadores do XII CIEJB e XXV ENPULLCJ que congregaram as forças de docentes, discentes e funcionários da Universidade de São Paulo (DLO/FFLCH/USP), da Universidade Júlio de Mesquita Filho (DLM/FCLAssis/UNESP); da Universidade Estadual de Campinas (CEL/UNICAMP), das Faculdades Integradas Rio Branco (FIRB) e da Associação Brasileira de Estudos Japoneses (ABEJ) e também a todos os colaboradores de diversas instituições que compuseram a Comissão Científica na realização do evento e para a composição desta obra.

“Do lado de fora da janela”, de Banana Yoshimoto: um relato da viagem para dentro de si mesma

Joy Nascimento Afonso

1

Introdução

Na atualidade é comum vermos cada vez mais a possibilidade de locomoção e transição das mulheres para outros espaços que não sejam necessariamente para fixar moradia. Além disso, quando pensamos na mobilidade de muitas comunidades, que até pouco tempo atrás eram tidas em um espaço fixo, e agora não o é mais, devido a guerras e mudanças sócio-políticas, pode-se dizer que na contemporaneidade os espaços geográficos sofrem mudanças rapidamente. De certa forma, isso também tem modificado visões sobre a cultura do outro – ocidente/ oriente, ou ainda sobre o conceito que tínhamos de país geograficamente delimitado. Outra influência dessa mudança global é notada na abertura para escritores e produções, que embora escritas em uma língua não tão falada mundialmente, como é o caso do japonês, versam sobre uma visão contemporânea de mundo.

Sendo assim, escritores como Banana Yoshimoto, Haruki Murakami e Yōko Ogawa, entre outros, têm sido cada vez mais traduzidos e lidos, pois passam a observar por meio de sua escrita não apenas o indivíduo nipônico, mas principalmente, no caso de Banana, a mulher que viaja, que transita livremente, como muitas mulheres independentes, pertencentes à sociedade atual. Os temas discutidos nas obras desses escritores refletem essa liberdade do homem contemporâneo e da sociedade em constante mobilidade, suas reflexões são sobre dúvidas e sentimentos do homem cosmopolita, o viajante do mundo, que não vive mais, apenas, na ilha. Sobre essa produção contemporânea que perpassa fronteiras, nos baseamos nos pressupostos de Almeida (2015, p. 15):

Apesar de, necessariamente, se articular no espaço da antiga metrópole ou de um centro hegemônico, os escritores e escritoras que fazem do espaço

transnacional seu território enunciativo desestabilizam esse centro trazendo para o bojo desse espaço um olhar de alhures, de outros espaços nacionais e outras localidades, prefigurando um espaço de traduções culturais ou um espaço literário transnacional ou translocal.

Debaixo desse pressuposto, a literatura contemporânea produzida ressalta o indivíduo e não o seu lugar de origem, os sentimentos humanos e não sua localização geográfica, sugerindo ao leitor que há possibilidades de vivenciar as experiências dessas obras em qualquer lugar na atualidade. Sob essa visão podemos observar a produção contemporânea japonesa não como algo exótico ou distante de nossa realidade, mas sim como uma literatura que fala do homem contemporâneo, nos aproxima de nossa realidade, de nosso dia a dia, visto que essas produções tratam de temas equivalentes ao ser humano, não apenas sobre o indivíduo nipônico. Além disso, ao nos revelar um olhar sobre a cultura japonesa por eles mesmos, descentralizam a visão europeia ocidental sobre o Japão nas narrativas atuais. Assim, ao lermos e analisarmos a literatura contemporânea, mais do que com temas atuais, nos deparamos com a visão tipicamente japonesa sobre a realidade circundante.

Ainda segundo Almeida (2015), o movimento de sair de seu espaço de nascença faz-se por vezes necessário, pois refletiria a ambivalência e a diferença na identidade moderna. Sendo assim, ao propor temas ainda incômodos a sua sociedade de origem, os autores contemporâneos se veem livres no entre-lugar do espaço da escrita. Nesse espaço se discutem as diferenças de gênero, e as mulheres podem ser ouvidas, por exemplo.

A viagem representaria para a mulher mais do que apenas deslocamento espacial, seria principalmente uma forma de reconhecimento de sua própria identidade, representando a possibilidade de mudança, transição e conseqüentemente liberdade. Para exemplificar esse conceito, tomamos o ensaio de Virginia Woolf, intitulado *Batendo pernas nas ruas: uma aventura em Londres*, no qual a autora sai de casa apenas para comprar um lápis e se utiliza desse motivo banal para poder observar as ruas da cidade. No ensaio, publicado originalmente em 1927, a mulher ainda precisava recorrer a subterfúgios triviais para poder transitar livremente em público. Sendo assim, a autora se vale disso para poder observar o espaço público sem sofrer represálias sociais. O ato de “sair” do espaço privado representaria para a mulher mais do que apenas o ato de “sair”, teria o valor de poder ver o mundo com seus próprios olhos e descrevê-los à sua maneira, conforme excerto a seguir:

Qual a verdadeira personalidade, a que em janeiro está de pé na calçada, ou a que se debruça na sacada em junho? Eu estou aqui, ou estou lá? Ou a verdadeira personalidade não está aqui nem lá, não é isso nem aquilo, mas sim algo tão variado e inconstante que só somos realmente nós mesmos quando damos rédeas a seus desejos e deixamos seguir

desimpedido pelo caminho? As circunstâncias constroem à unidade; por questão de conveniência, um homem deve ser um todo. (WOOLF, 2014, p. 235)

No excerto supracitado pode-se observar o que Almeida (2015) observou anteriormente quanto à construção de uma identidade ambivalente contemporânea em um terceiro espaço, em que há a possibilidade do homem ser um todo, não apenas o que a sua cultura de nascimento lhe determina. Para Woolf (2014), poder estar em espaço público promove aos nossos olhos ver a humanidade em seu todo, em todas as suas características e, assim, em nós mesmos. É a humanidade que nos une, seja ela boa ou ruim. E é essa variedade humana que o escritor contemporâneo transparecerá em suas obras, como é o caso do conto escolhido.

Ainda salientando a questão de a constituição identitária ser possível diante do contato com o espaço “de fora”, com o espaço do outro, no mesmo ensaio Woolf (2014, p. 243) descreve a possibilidade de transpormos a nossa identidade para sermos outros diante da realidade do outro, e assim escaparmos das regras sociais pré-estabelecidas.

Em cada uma dessas vidas iríamos penetrar um pouco, apenas o suficiente para nos dar a ilusão de não estarmos amarrados a uma única mente, mas podermos assumir rapidamente, por alguns minutos, o corpo e a mente de outras pessoas. Seria possível ser lavadeira, ou taverneiro, ou cantor de rua. E que maior maravilha, maior delícia haverá do que sair das linhas retas da personalidade e desviar-se por essas trilhas que levam ao coração da floresta, [...]

Nota-se que em todos os exemplos de identidade que a autora nos dá temos profissões que têm acesso ao público, às ruas, às pessoas, à liberdade de ir e vir. Ressaltando a nossa visão de que quanto mais a produção contemporânea se afasta de seu espaço de origem, no caso das protagonistas de Banana, mais há o afastamento do espaço nacional, e notamos uma maior liberdade de sentir, pensar e narrar.

Vale lembrar que tanto Virginia Woolf quanto as narradoras de Banana Yoshimoto são mulheres que pertencem a uma classe social mais privilegiada e que tem acesso a uma educação e níveis sociais que ainda uma grande parte das mulheres não tem. Não à toa, a autora inglesa pode sair às ruas de Londres “apenas para comprar um lápis” sem cobranças maiores. Isso não diminui o valor da atitude da autora, mas como a própria Virginia salienta em sua vasta obra, as mulheres só são independentes se possuem um valor capital (monetário) para se sustentar, e isso ainda não é real para todas as mulheres.

Ao escolher sair de seu lugar de nascimento, da segurança de seu lar, ao arriscar-se por caminhos não traçados, a mulher, mais do que ter acesso ao espaço público, tem acesso

a experiências permitidas apenas aos homens. Para Louro (2016), a imprevisibilidade do processo de viagem, do trajeto, permite ao indivíduo um profundo processo de poder olhar para dentro de si mesmo, pois se caracteriza “como um ir e voltar livre e descompromissado” (p. 19).

De um modo ou de outro, esses sujeitos escapam da via planejada. Extraviam-se. Põe-se à deriva. Podem encontrar nova posição, outro lugar para se alojar ou se mover ainda outra vez. [...] Sua recusa nem sempre é crítica, contundente ou subversiva; por caminhos transversos, sua recusa pode acabar reforçando as mesmas regras e normas que pretende negar. (LOURO, 2016, p. 19)

Segundo o excerto supracitado, podemos afirmar que, ao escolher a saída, a viagem, o deslocamento, as narradoras das obras de Banana Yoshimoto se colocam sob esse processo que rompe barreiras e regras sociais pré-determinadas às mulheres. Dessa forma, mais do que liberdade para viver suas próprias experiências sociais, as narradoras permitem-se reviver memórias do espaço de origem no espaço presente estrangeiro.

Para exemplificarmos um pouco dessa produção literária transnacional, tomamos o último conto da coletânea *América do Sul: traição e outras viagens* (2000), a narrativa *Do lado de fora da janela*, de Banana Yoshimoto. Nela, uma protagonista japonesa, que desconhecemos o nome, narra sua viagem a Foz do Iguaçu – Brasil juntamente com um amante do passado. Nessa viagem, nossa protagonista se reencontra com memórias do passado, um amor que perdurou por anos, mas não pode ser realizado no espaço nacional - Japão. Porém, o casal consegue retomar esse relacionamento em espaço estrangeiro, tendo como fundo a natureza viva e exuberante brasileira, que ressalta a intensidade do que eles estão vivendo.

Nessa narrativa, a autora nos propõe uma visão não estereotipada da mulher japonesa, visto que é uma mulher que nos conta sua história, desconstruindo a visão típica que se tem da mulher submissa oriental e da construção de relacionamentos no oriente. Dessa forma, ao transpor o espaço nacional a narradora se vê capaz de transpor também o seu espaço de sentir, podendo vivenciar o sentimento que nutriu por anos por um homem que conheceu pouco antes de se casar.

2

Análise e comentário do conteúdo

A coletânea de contos *América do Sul: traição e outras viagens* (2000) faz parte de uma série de romances baseados em viagens feitas por Banana Yoshimoto. A seleção apresentada neste trabalho foi escrita quando da viagem da autora para a América Latina, por isso o título

– “América do Sul”, por indicação da editora Bonjinsha, pela qual a escritora publica. Como os outros dois romances anteriores foram baseados em lugares exóticos e possivelmente mais conhecidos do público nipônico – Bali e Egito, o terceiro romance dessa série inova ao apresentar espaços ainda pouco vistos em romances japoneses: a América do Sul, em especial Argentina e Brasil. Em 2000, a tradução da obra para o italiano rendeu à autora japonesa o prêmio Bunkamura Deux Magots pela casa de cultura japonesa da França, pela criatividade em discutir temas polêmicos por meio da narrativa.

Outra característica que marca essa coletânea é a voz narrativa em que apenas mulheres narram, embora sem nomes citados, e viajam na maioria das vezes sozinhas, ou acompanhando seus respectivos maridos à América Latina. Dessa forma, a perspectiva do leitor será sempre o espaço exterior e estrangeiro sendo descoberto, entremeados por diálogos e lembranças que se passam no espaço interior das personagens, permitindo-nos, com elas, viajar por vários espaços ao mesmo tempo.

O conto aqui analisado – *Do lado de fora da janela* – tem como mote principal “o olhar para fora”, uma visão associada a ver o exterior como um reflexo do interior das personagens. A narrativa inicia-se com um diálogo trivial, que parte de dentro do quarto de um hotel na cidade de Foz do Iguaçu, no qual um casal conversa sobre o cansaço do dia após retornar de uma longa trilha próxima às Cataratas do Iguaçu. Enquanto a narradora observa o quarto e sua iluminação, o cansaço proporciona que as memórias que ficaram em seu distante país retornem ao seu presente.

“Nossa, parece mesmo que eu virei um mendigo, tenho até algo estranho dentro dos olhos” – disse Shinji

“Na trilha de hoje, o tempo ficou seco e o ar sujo o tempo todo, né?”

Eu estava jogada na cama e já estava quase cochilando, de tanto cansaço, porém ele começou a falar e me esforcei para respondê-lo. Quando olhei, ele estava sentado perto da janela, e esfregava os olhos. Ao ter o rosto iluminado pela luminária, seu rosto parecia muito cansado. Entretanto, sua expressão facial estava relaxada e plena de um dia inteiro de viagem ter terminado. A delicadeza da luz, com seu brilho cor de laranja, o envolvia. Na realidade, sentado em frente a um lugar quente, olhando fixamente para o fogo, ele parecia estar feliz como uma criança. Fluía pelo quarto um ar de total tranquilidade. O banho havia lavado o cansaço e a sujeira da longa viagem, trocar de roupa seria muito trabalhoso, então estava vestida apenas com o roupão de banho, seria um período de relaxar por duas horas até a janta mais tarde. (YOSHIMOTO, 2000, p. 151, tradução nossa)

No excerto de introdução do conto, as descrições feitas do espaço pela narradora remetem ao familiar, por meio da visão que ela tem do homem amado, apesar do espaço estrangeiro que os rodeia. Ao observar o exterior, a personagem depreende um espaço de profunda tranquilidade e relaxamento, assim, embora distante de sua terra natal, não há

insegurança, ao contrário, temos a sensação de profunda conexão entre as personagens e o meio.

Na obra *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs (2015, p. 170), o filósofo francês tece de forma breve a ligação do indivíduo com o espaço circundante, que revelariam as memórias individuais de cada indivíduo de maneira coletiva. Dessa forma, cada bairro, cidade, país, influencia as memórias e, conseqüentemente, a identidade de cada pessoa, visto que a rotina torna esse espaço familiar e torna a pessoa pertencente a um grupo. Nas palavras do filósofo:

Assim, não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda. É ao espaço, ao nosso espaço – o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso e que, de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça.

Segundo a visão do filósofo, pelo contato com o espaço circundante rotineiramente, temos a sensação de nosso pertencimento ao grupo social, pois partilhamos o mesmo espaço e conseqüentemente as mesmas memórias. De forma diferente, a narradora do conto se apropria daquilo que lhe é estranho em todo o espaço do quarto, dessa forma o que torna o espaço familiar são as memórias do presente, daquele dia, e a figura do homem amado. O espaço das memórias não é o passado ou o espaço de origem – o Japão, mas sim estar no espaço estrangeiro com o homem por quem estava apaixonada, recriando um novo espaço de memórias.

Outro momento do conto que ressalta o ambiente estrangeiro, porém com sentimentos familiares, é o trecho a seguir, que também retoma o mote da viagem ao exterior relacionando a liberdade feminina de ir e vir.

O ponto que eu mais gosto em uma viagem na qual eu não estou só é conseguir esquecer a solidão de momentos como esse completamente. A responsabilidade é somente uma parte da vida, não carregamos nada daquilo que sempre estamos arrastando, apesar de não estarmos sozinhos. Por meio do mais comum, daquilo que não leva tempo, isso consegue ser compartilhado. Essa alegria... me dava paz de espírito, mas do fundo do estômago, gradualmente, vinha uma leve náusea. Embora eu não estivesse em um país totalmente seguro, eu estava completamente em paz. O quarto estava limpo, a iluminação escura, uma grande janela, um teto desconhecido, da TV ecoava baixinho o som de alguém falando em espanhol. Apenas a superfície do meu corpo estava queimada pelo sol. Devagar vinha uma onda de sono, e aos poucos minha consciência se esvaia. Momentos de felicidade, embora não fosse algo raro experimentar

a felicidade, nesse instante eu senti aquilo que chamam de felicidade. O corpo, a alma, o instante, a situação, tudo estava em perfeita harmonia, será que as pessoas podiam sentir isso? (YOSHIMOTO, 2000, p.152 e 153)

Enquanto a narradora relaxa à espera do jantar, ela reflete sobre a liberdade encontrada em estar consigo mesma e se sentir segura. Por isso, embora esteja em espaço estrangeiro, ela não sente medo, e encontra nesse instante “aquilo que chamam de felicidade” (YOSHIMOTO, 2000, p. 152). A personagem descreve o ambiente externo “estranho”, e passa a refletir sobre a humanidade e sua tendência de carregar pesos desnecessários, causados por cobranças externas, esquecendo-se de que não estão sós, como se ambos os espaços externo e interno fossem complementares. Nesse movimento de ir e vir, a narradora reflete sobre a felicidade sentida naquele momento, ao mesmo tempo em que fala sobre a vivência do indivíduo no mundo atual. Ressaltando uma visão globalizada e transnacional do homem e de sua experiência.

Outra questão proposta no conto é a liberdade da mulher de poder ir e vir. Embora na atualidade isso seja visto como algo natural, por anos, para a mulher se deslocar havia a necessidade da companhia, seja ela física ou por meio de um título, masculina. No trecho escolhido, a narradora descreve essa liberdade feminina para se deslocar, alcançada de forma árdua em algumas sociedades, e que representa um puro momento de felicidade, visto que ao viajar nunca nos sentimos sós. Ao transpormos territórios sempre estamos acompanhados do espaço do outro.

Embora a protagonista do conto escolhido não tenha nome, possivelmente a fim de representar a mesma dúvida que sofrem tantas mulheres no mundo, o rapaz por quem ela se apaixona – Shinji, além de possuir nome, pode-se dizer que representa a imagem do amante aventureiro e romântico, com quem não se pode viver na juventude, devido às regras socialmente estabelecidas. No entanto, para a narradora, em algum momento na vida eles se reencontrariam. Era o destino.

Na editora onde eu trabalhava, antes da publicação do guia em espanhol, eu coletava dados naquela época, quando conheci Shinji que casualmente estava já há algum tempo no Japão. Nessa época, eu já vivia separada, mas me casei, e Shinji também casou com uma moça japonesa, subordinada dele na empresa, na Espanha. No entanto, isso não se tornou um real obstáculo, os dois se encontrariam naturalmente. Era um relacionamento, muito, muito sereno. (YOSHIMOTO, 2000, p. 161)

No excerto tomado, que faz parte da primeira parte do conto, a narradora está elucubrando sobre o sentimento de poder se sentir livre para viajar. Nas sensações que

podemos ter ao nos deslocarmos para outros espaços diferentes daquele do cotidiano. No entanto, em meio às memórias presentes, temos a memória do espaço de origem, distante, mas que vão revelando aos poucos a identidade dessa mulher e de como ela e o amante se encontraram pela primeira vez.

Como podemos observar, eles se conheceram em um momento já definido de suas vidas, no qual não havia mais o desejo da aventura romântica, mas sim da praticidade de viver um relacionamento tranquilo. Os dois optam pelo relacionamento socialmente mais aceito, e aguardariam para viver esse sentimento quando chegasse o tempo para vivê-lo, de maneira natural. Essa naturalidade da relação do casal será reafirmada nas descrições da natureza que os cerca, que é intensa e exuberante.

Podemos dizer que a viagem da narradora para a América Latina não representaria apenas uma ida para o exterior como turista, mas sim como viajante. Nesse aspecto, diferenciamos “viajante” de “turista” sob o viés de Cecília Meireles, poetisa brasileira, que em suas *Crônicas de viagem 2* (2016, p. 104), na crônica *Roma, turistas e viajantes*, originalmente publicada em 1953, define de forma clara essas duas maneiras de ver o mundo exterior.

Grande é a diferença entre o turista e o viajante. O primeiro é uma criatura feliz, que parte por este mundo com a sua máquina fotográfica a tiracolo, o guia no bolso, um sucinto vocabulário entre os dentes: seu destino é caminhar pela superfície das coisas, como do mundo, com a curiosidade suficiente para passar de um ponto a outro, olhando o que lhe apontam, comprando o que lhe agrada, expedindo muitos postais, tudo com uma agradável fluidez, sem apego nem compromisso, uma vez que já se sabe, por experiência, que há sempre uma paisagem por detrás da outra, e o dia seguinte lhe dará tantas surpresas quanto a véspera.

O viajante é criatura menos feliz, de movimentos mais vagarosos, todo enredado em afetos, querendo morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho, desde as pedras mais toscas às mais sublimadas almas do passado, do presente e até o futuro – um futuro que ele nem conhecerá.

Nesse trecho, a cronista ressalta os movimentos e atitudes do “viajante” e do “turista”: enquanto o segundo se atém à visão comum e simplista do mundo, o primeiro decide ver além, observa com delicadeza o que lhe cerca, sem comparações polarizadas do que seria melhor ou pior. O espaço estrangeiro não é uma desculpa para viajar, ou ainda para demonstrar status, e o ato de ir representa ir além da superfície, “descer a origem de tudo” (MEIRELES, 2016, p.104), e esse tudo pode também representar ir ao fundo de si mesmo.

No conto escolhido para análise, assim como na crônica de Cecília, a narradora está em espaço exterior se voltando para dentro de si. Viajante de si mesma, que descobre os seus

desejos e se permite viver algo sonhado em suas memórias do passado. Nas palavras de Guacira Lopes Louro (2016, p. 13):

Na pós-modernidade, parece necessário pensar não só em processos mais confusos, difusos e plurais, mas, especialmente, supor que o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante. É possível pensar que esse sujeito também se lança numa viagem, ao longo de sua vida, na qual o que importa é o andar e não o chegar.

Assim, mais do que viajar para um “lugar exótico” para apenas tirar fotos, a narradora, uma mulher independente e viajante, que não se prende ao seu país, ao espaço físico da terra natal, parte em busca de algo mais profundo em si mesma, se desloca para o exterior – espaço físico, não necessariamente procurando um lugar de chegada, mas busca construir em si um espaço só seu de construção de suas memórias e desejos.

Nas palavras de Almeida (2015, p. 53), as viagens na atualidade “nem sempre se ligam a deslocamentos forçados e a um desejo de retorno a um lar”, ou seja, para a narradora, mais do que apenas uma viagem, o processo de estar fora do espaço conhecido é mais importante, pois além de recriar memórias no presente, o passado também pode ser revisto.

Não à toa, a narrativa é toda em primeira pessoa, como em um diário, entremeadada pelos diálogos do casal, que vive algo especial em um hotel simples, longe da “civilização” do primeiro mundo, cara e que exige um status, da qual a protagonista já está cansada. A narrativa segue a estrutura de um diário de viagens, pois que marcado com os espaços da viagem – hotel, passeios e encontro com outros turistas, reflete também essa liberdade alcançada pela mulher, que assim como os viajantes do passado, registra as imagens da descoberta feita sobre si mesma.

Ainda enquanto rememora o primeiro encontro com Shinji, a narradora também busca entender o porquê de suas atitudes do passado, como ter se casado com quem não mais amava, a fim de manter uma vida tranquila, sem preocupações.

– Nos domingos de chuva, não dá vontade de sair, né?! Posso ficar mais um pouco? – disse ele. Quando percebi havia um anel no meu dedo anelar, e assustei-me comigo mesma. Quando me dei conta, eu sempre acabava olhando fixamente para algo. Ao ouvir as histórias de traição de pessoas ao meu redor, “eu sou diferente”, pensava sempre. Eu estava dividida, a minha vida é tranquila, de vez em quando eu encontro o meu marido, algum dia descuidadamente até poderia ter um bebê com meu marido, além disso, iríamos viver juntos... Pensava otimista sobre a minha vida. Tudo girava devagar, como numa manhã que o estômago dói, e aconteceu repentinamente. A chuva tremulava como uma cortina cinza, o vento soprava e a água vinha escoando dentro da cidade, sem parar. Os galhos das árvores sacudiam ruidosamente, o universo parava como uma cena que estivesse ganhando cor. O quarto clareava vagarosamente, nas costas dele, o formato de seus ombros parecia um arco, e era bonito de se ver. (YOSHIMOTO, 2000, p.161 e 162, tradução nossa)

No excerto escolhido fica clara a transposição das memórias do passado para o presente, se fundindo a visão da narradora, que está em espaço estrangeiro a fim de interpretar, ou dar ordem à sua vivência. Tendo em vista a problemática na qual a narradora está inserida: amar um homem, mas ter decidido pela estabilidade social e ter-se casado com outra pessoa, e agora no presente, poder vivenciar esse amor do passado, de forma livre e natural, como ela mesma havia pensado anos antes. Embora a narradora alcance esse momento de liberdade, ela olha para trás, para dentro de si mesma, como por uma janela, para as suas memórias a fim de entender as suas atitudes passadas e atuais. O olhar para fora, mais do que o título do conto, também é a metáfora para o olhar da narradora sobre o amor e sobre as escolhas, que por vezes fazemos na vida, entendendo que o melhor naquele momento não necessariamente é o mais fácil.

A possibilidade de poder olhar para fora de si e ao mesmo tempo para dentro, só é possível por causa da liberdade alcançada de poder ir e vir. Sendo assim, entremeadas às memórias da narradora, podemos depreender a independência financeira dessa mulher, ao optar pela estabilidade social e ter-se casado, e a liberdade de escolher outros caminhos, ao optar por ir viajar com o homem que amava e não ficar apenas vivendo do passado.

Shinji também é representado como um homem contemporâneo e aberto, conforme excerto a seguir:

Em relação a ele, eu pensava que até certo ponto eu provavelmente não conseguia perceber a sua visão. Eu não sabia praticamente nada sobre ele. O que sabia era que ele era cinco anos mais velho do que eu, e que há pouco tempo havia voltado da Europa, para casa, de fato. Abriu uma empresa de turismo voltada para japoneses com um amigo espanhol, e essa empresa lidava com a Europa, em especial com a Espanha. Embora pequenos, foram aos poucos se estabelecendo, além disso, acho que além de ampliar a empresa, quiseram também firmar-se bem, para ficarem tranquilos. Soube que foi para construírem o escritório da empresa no Japão que ele acabou retornando para casa. Depois disso, acho que há três meses viajou ao México, e apesar de ter pensado que viajaria até as Cataratas do Iguaçu, onde estamos agora, soube que acabou desistindo por causa de uma dor de estômago, e voltou para casa partindo de Los Angeles. Ele, quando pequeno, havia visto a enorme cachoeira do Iguaçu, e disse a si mesmo que se tivesse como vir à América Latina, com certeza voltaria, estava decidido. E então, quando conseguiu uma folga, na segunda tentativa do desafio, ele me convidou. De Buenos Aires, até as Cataratas do Iguaçu, pouco a pouco, foi a nossa jornada para o norte. (YOSHIMOTO, 2000, p.153, tradução nossa)

Da mesma forma que a narradora, Shinji decide seguir por um destino e, apesar de obstáculos naturais impostos, ele não desistiu de ir atrás daquilo que o movia: uma viagem para a América Latina. Essa disponibilidade de ir e buscar construir sua vida em espaço

exterior personifica o homem contemporâneo já descrito anteriormente, que se encontra e se constrói identitariamente em espaço estrangeiro.

A natureza descrita no conto serve como pano de fundo para que a narradora, da mesma forma que se adentra em suas memórias mais profundas, como a morte da avó e a solidão pós-casamento, se adentra também no mistério da natureza desconhecida e exótica. Novamente, o cotidiano do espaço de origem se mescla à visão do presente, tornando-o familiar e aconchegante.

Eu observava o quarto ao redor, enquanto metade de mim cochilava e metade estava acordada. Ao fazer isso, por alguma razão ele sentava-se como um urso, virava as costas para mim, de forma fofa olhava para fora e colocava o rosto para fora da grande janela que dava continuidade a varanda. Mas se não tem ninguém lá? Quem faz esse tipo de coisa? Eu ficava assustada. No entanto, apesar de cada vez mais assustada, fui em direção à janela, e por um breve período me enfileirei junto ao urso, e olhei para fora. Havia um maravilhoso alvorecer. As nuvens refletiam um leve azul e rosa, e pude pensar que nesse universo haveria algo belo que se pode embrulhar em palavras mágicas de celebração, e que não haveria nada de ruim. Pude imaginar que Deus, com uma vassoura de muitas cores claras, durante a noite anterior, de repente repreendeu a sujeira, como se as vestisse depois.

O urso enquanto queria ver lá fora, parecia me chamar para observar, com um sentimento grave, e por um instante fiquei perplexa. A imagem de trás que olhava para fora da janela, me deu a sensação de algo solitário, de algo que não pode ser cortado, então lhe dei um abraço, e novamente dormimos juntos. (YOSHIMOTO, 2000, p.163 e 164, tradução nossa)

O longo excerto representa claramente a fusão do espaço exterior, que por mais deslumbrante e diferente do espaço de origem, torna-se parte das memórias familiares e delicadas da narradora. Enquanto se desenrola o observar do “fora”: a cor do céu, a natureza, ocorre concomitantemente o olhar para “dentro”, que se desenrola na visão da naturalidade do sentir entre a narradora e Shinji. A relação que foi interrompida anos atrás e que talvez fosse difícil de retomar, assim como as cores e a força da natureza “lá fora”, se dá de forma natural, com a sensação sem medo para a mulher que assume esse sentimento, para com o homem amado, oferecendo-lhe um abraço diante da janela. Desse momento, podemos depreender também como as relações interpessoais, sejam elas entre japoneses ou ocidentais, passam por várias fases e não há uma regra pré-estabelecida, pois precisam acontecer naturalmente.

No café da manhã, também, nós saíamos apressadamente para olhar as cataratas. Durante todo o dia, por observar a cachoeira a partir de vários ângulos, ele ficava cheio de vigor. No entanto, a cachoeira, em qualquer lugar que fossemos, preenchia tudo com um grande som de “chuá... chuá... chuá”. Por causa da grandiosidade excessiva, eu não conseguia captar com os meus olhos. Meus olhos se acostumaram a ver, normalmente, em Tóquio, coisas pequenas, percebi isso ao sentir que não tinha capacidade

para sentir toda a grandeza das cataratas. No equilíbrio dessa grandeza, eu não conseguiria capturar em sua totalidade a dimensão e o senso de distância, nos dando a sensação de que estávamos dentro de um sonho. (YOSHIMOTO, 2000, p.166, tradução nossa)

Nesse segundo trecho, ainda associando a natureza aos sentimentos do casal, a narradora descreve a grandiosidade das Cataratas do Iguaçu, que é um símbolo de força e da exuberância de nossa natureza. Embora geograficamente pertença a dois países, se pensarmos sem as limitações políticas, as Cataratas existem livres da criação humana, sendo assim, não seguem regras pré-estabelecidas, da mesma forma que o sentimento humano. Shinji e a moça que narra o conto, embora originários de uma nação, e sendo assim de um contexto social específico, são humanos e da mesma forma sentem como qualquer ser humano um sentimento ilimitado, natural a qualquer um e, por vezes, exuberante como as Cataratas.

Outra questão interessante de notarmos nesse trecho é o olhar da narradora sobre as Cataratas, o olhar estrangeiro que, não acostumado a essa exuberância, sente-se tocado frente a nossa flora tão atípica a ela: “Meus olhos se acostumaram a ver, normalmente, em Tóquio, coisas pequenas, percebi isso, ao sentir que não tinha capacidade para sentir toda a grandeza das cataratas” (YOSHIMOTO, 2000, p.166). Nosso olhar, já acostumado ao cotidiano, por vezes nos deixa perder a delicadeza e beleza da vida, de acordo com esse trecho.

Por fim, após dias juntos, a viagem chega ao fim, e após muitas elucubrações o casal precisa chegar a um consenso sobre sua relação.

Nós estávamos com os rostos queimados pelo sol, e nos inclinamos um para o outro.
Ao olhar para o céu, um condor abria suas grandes asas e voava.
Uma sombra escura fazia voltas ao longe.
“Quando voltarmos, vamos morar juntos?” – disse Shinji, de repente.
“Eu ainda nem sei a marca do colírio que você usa?”
“Porque isso vai acontecer de qualquer forma. Então, saber disso nos faria ir morar juntos, não?”
“Eu, ainda não me divorciei”
“Faça isso...”
“Eu planejava fazer..., eu até poderia fazer. E quanto a você?”
“Me divorciei...”
“O quê?”
“Foi por isso que eu retornei para o Japão. Estava difícil trabalharmos juntos na mesma empresa. Além disso, ela já estava com um namorado espanhol por lá, também levou nossa filha e logo se casou de novo”
“Achei ruim, ao ouvir essas razões, no entanto, você parecia não sentir nada o tempo todo”.
“Você que sente demais”
“É que é algo que só de ouvir me assusta”
“Dessa vez, quando retornei para o Japão, eu nem estava mais usando aliança, como você nem percebeu isso?”

“Eu achei que se eu prestasse atenção nisso, enquanto você estivesse comigo, será que não se afastaria?”

“Ah é?...”

Shinji ficou um pouco de mau humor e se calou.

Como toda essa dureza já havia se prolongado demais, acabei me calando também.

Entretanto, pensando depois, provavelmente, essa situação foi uma cena de plena felicidade, entre outras coisas. Na minha frente, nossas pernas estavam paralelas, os sapatos eram iguais. Esse sapato parecia velho e os cadarços se rompendo, quando o momento de jogá-lo fora vier, provavelmente ainda estejamos juntos... talvez.

Com o mesmo sentimento, nós continuávamos a olhar para fora da janela, poderíamos nos tornar companheiros. (YOSHIMOTO, 2000, p.171-173, tradução nossa)

Na parte final do conto, temos um prospecto de que não apenas a viagem, no sentido espacial, como também em relação aos sentimentos chegou ao fim. O casal finalmente consegue verbalizar o que sentem e decidem ficar juntos. Não que essa decisão tenha sido fácil, porém, podemos inferir que após o contato com toda a natureza intensa e exuberante e da mesma forma, terem contato com a intensidade de seus sentimentos, Shinji e a narradora conseguem ter força para expor a si mesmos, um para o outro.

Nesse momento, a naturalidade e leveza da relação do casal é reforçada quando, apesar da resposta negativa da narradora sobre o divórcio, os dois continuam juntos – “Entretanto, pensando depois, provavelmente, esta situação foi uma cena de plena felicidade” (Idem, p.172). Assim sendo, apesar dos obstáculos sociais, eles continuariam caminhando lado a lado, seriam companheiros por toda a vida, um sentimento que, assim como a viagem feita pelo casal, não seria apagado, pois permaneceria na memória de ambos, fortalecendo o que eles já tinham há anos.

3

Considerações finais

No conto *Do lado de fora da janela*, a narradora, ao olhar para o espaço externo e estrangeiro, cheio de exuberância, permite-se observar suas longínquas memórias a fim de ordená-las e entender suas escolhas. Ao refletir sobre si mesma, reflete sobre o homem e em como lidamos com escolhas que nos arrependemos de ter tomado no passado, e que em algum momento do presente faz-se necessário enfrentá-las.

Durante sua narração, temos a descrição de uma natureza exuberante que se mescla aos sentimentos do casal. Assim, ao mesmo tempo que descobrem o espaço exterior, se descobrem em suas identidades. A viagem representa para o casal um momento de repensar

quem são e isso só se dá devido à liberdade alcançada, e possivelmente esse momento ocorre por estarem em espaço estrangeiro, conforme defendido na introdução desse trabalho.

Em meio aos conflitos das memórias de sua juventude que refletem as escolhas feitas no passado, e possivelmente mais aceitas socialmente no país de origem, diante da vista do novo, dentro e fora de si mesma, a protagonista passa a duvidar daquilo que é visto como perfeito pela maioria. Novamente, a possibilidade de estar nesse espaço de liberdade de escolhas também lhe permite retomar o passado sem culpa, mas entendendo que as decisões tomadas anteriormente eram o que seria plausível naquele momento.

As memórias do passado são retomadas em um novo espaço que, embora estrangeiro, soa familiar devido à presença do homem amado, oferecendo à narradora um momento seguro para que ela possa olhar para dentro de si mesma e aceitar o sentimento que por anos ficou adormecido. Dessa forma, as memórias que se constroem no presente, em local estrangeiro, baseiam-se na continuidade das memórias vividas no passado, em solo japonês.

Olhando para dentro, a naturalidade e intensidade do que se sente transbordam e as memórias antes adormecidas são retomadas como se nada as tivesse pausado. Ao final do conto, a melancolia que perpassa o texto nas cenas em que o casal “olha para fora da janela” como maneira de olharem para si mesmos nos permite olhá-los com a mesma tranquilidade que a narradora já havia reforçado quando de seu primeiro encontro no Japão. Eles continuariam juntos, o tempo não importaria, eles estariam juntos em suas viagens dentro de si, lado a lado, sempre.

Referências

ALMEIDA, S. R. G. **Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho: ensaio sobre a sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MEIRELES, C. Roma, turistas e viajantes. *In: Crônicas de viagem*. São Paulo: Global, 2016. v. 2.

WOOLF, V. **O valor do riso e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

YOSHIMOTO, B. *Mado no soto [Do lado de fora da janela]*. *In: Furin to nanbei [América do Sul: traição e outras viagens]*. Tóquio: Bonjinsha, 2000.

O mito do falante nativo nos professores de língua japonesa

Ayako Akamine

1

Introdução

Apesar de ser grande o número de estudos e publicações que abordam a questão do professor falante nativo (PN) e do não nativo (PNN) no ensino de língua inglesa, ainda hoje, são poucas as pesquisas que abordam esse tema na área de ensino de língua japonesa (LJ). Shimazu (2016), por exemplo, afirma que já foram publicados muitos artigos e relatórios com dados oriundos de cursos de formação e capacitação de professores de LJ como língua estrangeira (LE), porém ressalta que a autoria da grande maioria dessas publicações é de professores nativos japoneses e reconhece que a crença de que professores de línguas estrangeiras devem ser falantes nativos (FN) do idioma ainda domina o cenário educacional no Japão e no exterior.

De acordo com Tanaka (2013), as pesquisas prévias que trabalham a dicotomia PN e PNN na área de LJ (ABE e YOKOYAMA, 1991; FURUICHI, 2005; SHIN, 2006) avaliam positivamente o PNN e tentam desconstruir a crença da superioridade do PN sobre o PNN. No entanto, a autora alerta que esses estudos se baseiam na ideia de reorganizar a relação PN e PNN, focando nas outras competências do PNN que não seja a linguística e, assim, o conflito binário acaba sendo mantido. Em outras palavras, essas pesquisas acabam por concluir que o PN possui competência linguística superior ao PNN, não ajudando na desconstrução da relação de poder entre eles.

A discussão de que o nativo constitui o professor ideal vem sendo desafiada pelas pesquisas há algum tempo, especialmente a partir da década de 90, quando o inglês passa a se configurar como um idioma internacional de forma mais proeminente em um contexto social globalizado e sem fronteiras definidas. Nesse cenário, verifica-se uma grande diversidade da língua inglesa pelo mundo, tornando-se uma missão impossível definir tanto

quem seria o falante nativo (FN) quanto uma língua que poderia ser considerada padrão (RAJAGOPALAN, 2009; PENNYCOOK, 2012).

Segundo Canagarajah (1999, p. 78), a concepção do FN de Chomsky (1965) como a única autoridade linguística capaz de julgar a gramaticalidade das sentenças seria o “coração do discurso que promove a superioridade dos professores falantes nativos” e afirma que o próprio termo nativo é algo questionável. Isso porque, na era pós-colonial híbrida (CANCLINI, 2001; HALL, 2003) que vivenciamos, há um escopo muito diverso de falantes de inglês pelo mundo, havendo a necessidade de se considerar todos os contextos que subjazem a aquisição e o desenvolvimento linguístico. Desta forma, o autor julga esse FN ideal de Chomsky, membro de uma comunidade de fala homogênea, uma construção idealizada. Esse posicionamento também é reiterado por Rajagopalan (2005), para quem o FN idealizado inexistente no mundo real, pois não há como negar a influência de outras línguas e de outros falantes no processo de construção e desenvolvimento de uma língua. Podemos dizer que somos testemunhas das afirmações dos autores, ao assistirmos e vivenciarmos a intensificação crescente das ondas migratórias que propiciam múltiplas possibilidades de interação entre diferentes culturas e línguas.

Autores como Davies (1991), Pennycook (1994, 2001) e Widdowson (1994) alegam que, ao invés de rótulos, o que deveria ser mais significativo seriam as posições ideológicas dos falantes frente às suas identidades linguísticas. Seguindo esse raciocínio, Norton (1997) afirma que aqueles que se consideram falantes legítimos do inglês podem se apropriar dela, uma visão que se aproxima da seguinte fala de Widdowson (1994, p. 384, tradução nossa):

Você é proficiente em uma língua na medida que a possui, faz dela algo que te pertence, a submete de acordo com sua vontade, afirmar-se por ela em vez de simplesmente submeter-se aos ditames de sua forma [...]. A proficiência real é quando você é capaz de tomar posse da língua, posicioná-la para seu proveito e fazê-la real para você. É isso que o domínio significa.¹

Observa-se que, para esses autores, a língua não é propriedade exclusiva de uma nação. Pertence a qualquer indivíduo que a experimenta e coloca nela suas marcas, impressões e vontades. Como consequência disso, é possível perceber que a própria definição do ser nativo é colocada em questionamento, pois ele deixa de ter amarras com a territorialidade e ancestralidade.

¹ Original em inglês: You are proficient in a language to the extent that you possess it, make it your own, bend it to your will, assert yourself through it rather than simply submit to the dictates of its form [...] Real proficiency is when you are able to take possession of the language, turn it to your advantage, and make it real for you. This is what mastery means.

É importante mencionar que a dicotomia FN e FNN envolve questões além das ditas linguísticas, havendo a necessidade de se examinar como se configuram as relações de poder. Isso porque ser simplesmente um FN não garante por si só um posicionamento de superioridade quando comparado ao FNN, havendo de se considerar outros fatores que podem contribuir ou não para essa construção. De acordo com Kubota (2009), a dinâmica do poder de uma prática social particular é moldada por múltiplos elementos, tais como os fatores raciais e linguísticos, interesses político-econômicos, contexto sociopolítico e discursos dominantes. Com a intenção de ilustrar tal afirmação, a autora relata um episódio de contratação de uma professora de LJ em uma escola de ensino médio da Carolina do Norte, nos Estados Unidos. Entre uma nativa de língua inglesa com conhecimento razoável em japonês e uma nativa de LJ com um bom conhecimento em inglês, foi selecionada a primeira, mesmo que essa possuísse uma competência linguística em japonês inferior à segunda candidata. São vários os fatores que motivaram o diretor da escola para essa escolha – o econômico, visto que a primeira candidata poderia atuar também em outra disciplina devido sua formação em Estudos Sociais; o ideológico, pois havia um plano na instituição em reduzir o oferecimento da LJ, um indicativo da desvalorização do japonês perante às outras disciplinas escolares; e o racial, visto que o diretor pronunciou ao coordenador distrital o seu desejo em contratar um FN de inglês, provavelmente porque considerava os não-nativos sem habilidade comunicativa suficiente para atuar na comunidade escolar. Assim, Kubota (op. cit.) conclui que esse episódio indica as normas monolíngue, monocultural, monoétnica e eurocêntrica da instituição, e atesta, ao mesmo tempo, que a hierarquia linguística e racial podem sobrepôr o poder do FN na segunda língua.

Apesar do FN não ser inerentemente dotado de poder, esse mito é algo que existe e é reforçado socialmente nos discursos. Basta olharmos às propagandas e comerciais de escolas de idiomas de inglês que usam a personagem do PN em seus *slogans*, propagando a ideia do nativo como o detentor da língua legítima e autêntica. Como seria então a presença desse mito no imaginário dos professores de uma língua de menor alcance nacional e global como o japonês?

Desde que a LJ penetrou no Brasil como língua de imigração, há 112 anos, temos observado as transformações no status do ensino da língua dentro da sociedade brasileira. No período pré e pós-guerra, a LJ foi ensinada como língua materna e como língua de herança nas escolas comunitárias². E a partir de meados da década de 1980, começa a ser

² Para informações detalhadas de como funcionavam as escolas comunitárias, ler *Cem anos de imigração japonesa no Brasil: o japonês como língua estrangeira* (2010), tese de doutorado de autoria de Leiko Matsubara Morales e *História do ensino da língua japonesa no Brasil* (2008), de Reishi Moriwaki e Michiyo Nakata.

ensinada efetivamente como língua estrangeira (MORALES, 2008) com mudanças no perfil dos aprendizes constituídos por brasileiros não descendentes de japoneses (*hinikkei*) e por descendentes (*nikkei*) com cada vez menos contato com a LJ no domínio familiar.

De acordo com Yoshikawa (2017), da Fundação Japão em São Paulo, em 2009, a soma de números de alunos de LJ *hinikkei* no ensino fundamental, médio e superior já superava a dos *nikkei*. Em 2017, de um total de 11334 alunos, a porcentagem dos alunos *hinikkei* era de 78,7% (8925) e a dos *nikkei*, 21,3% (2409). No que se refere à ascendência dos professores no ano de 2017, apesar da proporção de descendentes ainda ser maior, observa-se a tendência de aumento de docentes não descendentes – do total de 258 profissionais, 43,4% (112) são *hinikkei* e 56,6% (146) são *nikkei*. Nesse levantamento apresentado por Yoshikawa, merece destaque a proporção de docentes e alunos não descendentes no ensino superior em 2009 e em 2017³:

Tabela 1 – Ascendência de docentes e alunos de LJ no ensino superior em 2009 e 2017

ASCENDÊNCIA	DOCENTES NO ENSINO SUPERIOR EM 2009	DOCENTES NO ENSINO SUPERIOR EM 2017	ALUNOS NO ENSINO SUPERIOR EM 2009	ALUNOS NO ENSINO SUPERIOR EM 2017
HINIKKEI	49 (40,2%)	77 (55%)	2187 (78,7%)	2465 (83,4%)
NIKKEI	73 (59,8%)	63 (45%)	591 (21,3%)	492 (16,6%)
TOTAL	122 (100%)	140 (100%)	2778 (100%)	2957 (100%)

Fonte: adaptado de Yoshikawa (2017).

Há de se considerar que, como consequência da mudança do perfil do aprendiz, em especial, o das universidades com graduação em Letras (Japônês)⁴, há também uma tendência de crescimento do número de profissionais não descendentes ou daqueles que não são FN da LJ. Frente a esse processo de diversidade no corpo docente de língua japonesa, torna-se importante investigar de que forma os professores atuantes pensam em relação à sua própria competência profissional e se há espaço para o mito do falante nativo em seus discursos. Para tanto, o objetivo principal deste estudo é o de examinar as crenças de professores não nativos (PFNN) de língua japonesa sobre o posicionamento de FN e FNN dentro do contexto atual de ensino de LJ como LE.

Mukai (2007, 2012) ressalta que os temas trabalhados no âmbito da Linguística Aplicada na área de LJ restringem-se a algumas determinadas temáticas e que há uma carência de pesquisas sobre o perfil e crenças tanto de aprendizes como de professores. Pretendemos,

³ Fazem parte da categoria de ensino superior os cursos de: Graduação em Letras, Extensão Universitária e Idiomas sem Fronteiras, bem como as disciplinas optativas oferecidas nas universidades.

⁴ Morales (2014) afirma que na graduação em Letras (habilitação em japonês) da Universidade de São Paulo, os descendentes representam somente cerca de 30% do alunado.

assim, com este estudo, contribuir de alguma maneira com essa vertente da pesquisa no ensino e aprendizagem de LJ, nos baseando na definição de crença de Barcelos (2006, p. 18): “uma forma de pensamento, como construções da realidade, maneira de ver e perceber o mundo e seus fenômenos, coconstruídas a partir de nossas experiências e resultantes de um processo interativo de interpretação e (re)significação”.

2

Metodologia

Com o objetivo de investigar como os profissionais atuantes concebem o PN e o PNN na prática docente e se o mito da superioridade do PN está presente nas crenças dos PNN de LJ, esta pesquisa contou com a colaboração de 8 docentes de língua japonesa como LE. O critério de seleção dos participantes foi baseado no fato de que eles próprios foram aprendizes de LJ como LE e estavam exercendo o papel de docente de línguas no momento em que foi aplicado um questionário misto, mas predominantemente do tipo Likert-scale⁵ - instrumento de coleta de dados da pesquisa discutida neste artigo. Por se tratar de um estudo piloto, utilizamos apenas o questionário como instrumento de coleta de dados. Desta forma, esta pesquisa possui uma abordagem normativa que, segundo Barcelos (2001:75-76)⁶ trata-se daquela que “infe as crenças através de um conjunto pré-determinado de afirmações” e que “inclui estudos que usam questionários do tipo Likert-scale para investigar as crenças”.

2.1

Instrumento de coleta de dados

Em julho de 2016 foi aplicado um questionário *online*, elaborado pelo autor e composto por: perguntas majoritariamente fechadas relacionadas ao *background* linguístico, histórico profissional e formação acadêmica (parte 1); questões que abordam dados em relação à sua competência profissional e linguística (parte 2); questões que verificam crenças de como ele/a concebe o PN e PNN, sendo que em sua maior parte foram usados itens em escala tipo *Likert* com afirmações a serem assinaladas de acordo com o grau de concordância e discordância e também espaços para que o participante pudesse complementar informações caso houvesse necessidade (parte 3), questões referentes a sentimentos e atitudes do docente

⁵ O questionário com escala *Likert* ou escala de *Likert* utiliza uma série de afirmações para os quais o participante emite o nível de concordância. O formato mais usual de item Likert é: discordo totalmente, discordo parcialmente, indiferente, concordo parcialmente e concordo totalmente.

⁶ Apesar de Barcelos (2001) discorrer sobre abordagens de investigações das crenças sobre aprendizagem de línguas, as características da abordagem normativa levantadas pela autora coincidem com a utilizada neste estudo cujo foco recai sobre as crenças de professores.

com uso de uma escala baseada na de Eva Bernat⁷ (2008), também com afirmações a serem escolhidas pelo nível de concordância. Para uma melhor visualização, segue abaixo um resumo de cada parte do questionário:

Parte 1 – Dados Pessoais (*background* linguístico, histórico profissional, proficiência em japonês e formação acadêmica – 21 perguntas de múltipla escolha).

Parte 2 – Identidade profissional (como o participante se identifica como professor, como gostaria de ser visto, e como ele é na prática docente – 4 perguntas de múltipla escolha e 2 perguntas abertas).

Parte 3 – Crenças sobre professores nativos e não nativos (escala tipo *Likert* com 22 afirmações que são assinaladas de acordo com o grau de concordância e discordância e 2 perguntas abertas).

Parte 4 – Escala de sentimentos e atitudes (escala tipo *Likert* com 5 afirmações que são assinaladas de acordo com o grau de concordância e discordância).

2.2

Participantes

Tratando-se de um estudo piloto, esta investigação contou com uma amostra pequena de 8 participantes. Os dados que serão referenciados terão como base o ano de 2016, quando ocorreu a coleta de dados. São 8 professores de língua japonesa como língua estrangeira, na faixa etária entre 21 e 60 anos e que possuem experiência no ensino, igual ou superior a 5 anos. São docentes que atuam em: escolas de idiomas, ensino fundamental e médio, ensino superior, associações culturais *nikkei* e aulas particulares no estado de São Paulo. Alguns trabalham em mais de uma instituição, conforme discorreremos a seguir. Dos cinco (5) participantes que atuam em escola de idiomas, dois (2) trabalham também em associações culturais *nikkei* e dão aulas particulares e um (1) é professor em uma escola particular de ensino fundamental e médio. Quanto aos demais três participantes, dois (2) são docentes do ensino superior público e um (1) ministra aulas em uma associação cultural *nikkei*.

Todos possuem formação universitária em Letras e demonstram preocupação no investimento em sua formação profissional, tendo participado de cursos de treinamento de pequena e média duração oferecidos por órgãos como a Fundação Japão, Centro Brasileiro de Língua Japonesa e Aliança Cultural Brasil-Japão. Quanto à ascendência e aprendizagem de japonês, 7 (sete) não possuem ascendência japonesa e 1 (um) é descendente de segunda

⁷ Trata-se de uma escala de Eva Bernat (2005) - **NNST Impostor Scale** - que mede sentimentos de desajuste em relação à profissão do professor não nativo de língua inglesa.

geração. Todos os participantes aprenderam a LJ como LE, consideram o português como sua língua nativa e costumam usar a LJ fora da sala de aula em contatos profissionais e sociais.

Em relação à proficiência em língua japonesa⁸, no período que foi realizada a coleta, 1 (um) docente possuía o nível N3 (intermediário), 3 (três) docentes o N2 (intermediário-avanzado), 3 (três) docentes o N1 (avanzado) e 1 (um) docente nunca havia se submetido ao Exame de Proficiência em Língua Japonesa (*Japanese Language Proficiency Test – JLPT*). No que se refere à autoavaliação dos participantes sobre o domínio geral na LJ e competência linguística, foi solicitado que escolhessem entre uma das seguintes opções: ruim, razoável, boa e muito boa. Segue a seguir uma tabela contendo as respostas dos participantes.

Tabela 2 – Autoavaliação dos participantes quanto a sua própria competência linguística

Participante	Domínio geral na LJ	Produção oral	Produção escrita	Compreensão oral	Compreensão textual
A - <i>binikkei</i> , N3 do JLPT	razoável	razoável	razoável	Razoável	razoável
B- <i>binikkei</i> , N2 do JLPT	boa	razoável	razoável	Boa	razoável
C - <i>binikkei</i> , N2 do JLPT	razoável	boa	razoável	Boa	boa
D - <i>binikkei</i> , N2 do JLPT	boa	boa	razoável	Boa	boa
E – <i>nikkei</i> , N1 do JLPT	muito boa	boa	razoável	muito boa	boa
F- <i>binikkei</i> , ---	razoável	razoável	razoável	Razoável	boa
G - <i>binikkei</i> , N1 do JPLT	boa	boa	boa	Boa	muito boa
H - <i>binikkei</i> , N1 do JPLT	boa	boa	boa	muito boa	boa

FONTE: o autor (2019)

Como pode ser observado na tabela, as habilidades de compreensão oral e textual são aquelas que os participantes consideram ter mais competência, e a habilidade de produção escrita, a que demonstram mais insegurança (6 se autoavaliaram como sendo razoável). De um modo geral, os participantes que se autoavaliaram com bom desempenho nas quatro habilidades são os com nível N1 do JPLT (participante G e H); os que apresentaram mais insegurança foram os participantes com nível N3 (participante A) e o que nunca prestou o exame de proficiência (participante F).

Em relação ao investimento linguístico, com exceção de 1 participante, 7 afirmaram continuar investindo no aprimoramento de sua competência na LJ – por auto-estudo (100%), com aulas particulares (25%) e pelas aulas de mestrado em uma universidade japonesa (12,5%). Há, então, na maioria dos participantes, um comprometimento com um dos

⁸ Baseamos esses dados na obtenção do certificado do Exame de Proficiência em Língua Japonesa, considerando o nível N5 o mais básico e o N1 o mais avançado.

pilares da profissão que é o domínio linguístico e a consciência de que o conhecimento se constrói constantemente.

3

Discussão dos resultados

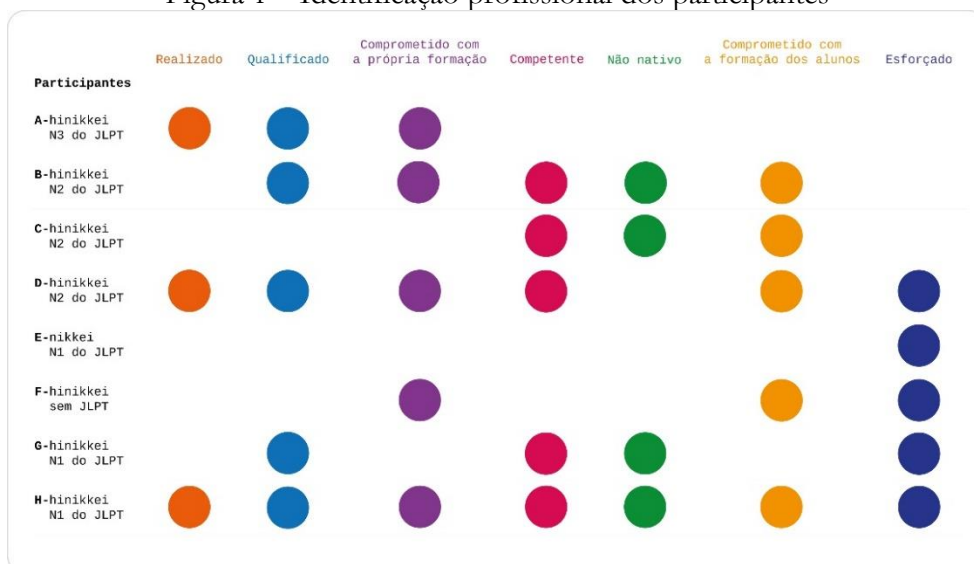
Nas subseções a seguir, iremos discutir os dados obtidos que estarão divididos nas categorias: 3.1 Identidade profissional, 3.2 Imagem profissional desejada x autopercepção profissional, 3.3 Competência linguística dos participantes e 3.4 Concepções acerca de professores nativos e não nativos na prática docente.

3.1

Identidade profissional

Os dados da Tabela 2 demonstram que dos 8 participantes, 62,5% se identificam como sendo profissionais qualificados, esforçados, comprometidos com sua própria formação e com a dos alunos; 50% como competentes e 37,5% como realizados profissionalmente. Nota-se que, entre as qualidades mais selecionadas, temos aquelas que se relacionam diretamente com a formação e capacitação docente (qualificado e comprometido com sua própria formação). Observamos também que há um consentimento entre a maioria dos participantes de que a formação do aluno também faz parte da prática docente, e não somente a transmissão do conteúdo linguístico. O fato de que todos os participantes, sem exceção, tenham formação superior em Letras pode estar relacionado a essa conscientização do papel da docência.

Figura 1 – Identificação profissional dos participantes



FONTE: o autor (2019).

Chama também a atenção o fato de que não ser nativo do Japão constitui um elemento identificador dentro da profissão para metade dos participantes. Esses apontaram também serem competentes, como se houvesse a necessidade de destacar essa característica, visto que o FNN muitas vezes está associado à falta de competência. Esses dados têm importância neste trabalho, visto que essa representação pode estar associada a existência do conceito do falante ideal no imaginário desses docentes.

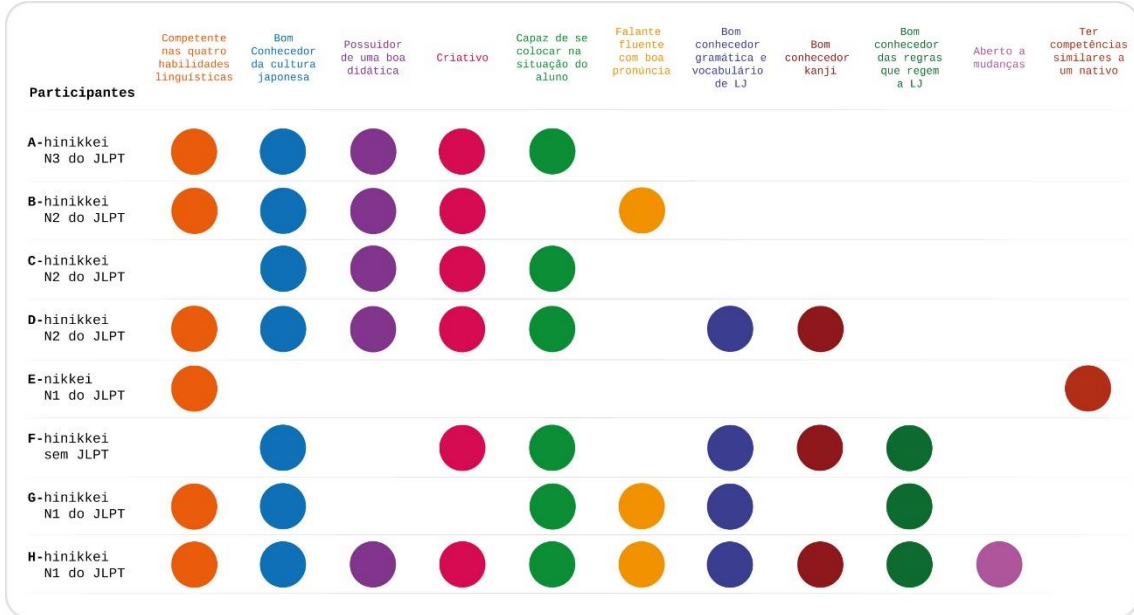
3.2

Imagem profissional desejada X autopercepção profissional

Nesse tópico, foram realizadas as seguintes perguntas: (1) *Você gostaria de ter sua imagem de professor associada a(s) qual(is) características?* e (2) *Quais características você possui?* Em ambas, foram apresentadas as mesmas 9 qualidades entre as quais o participante poderia escolher quantas alternativas desejasse e também um campo aberto denominado "outros".

Em ordem de importância sobre a imagem profissional desejada, em primeiro lugar aparece o item *ser conhecedor sobre a cultura japonesa* (87,5%), seguido de *ser competente nas 4 habilidades linguísticas, ser criativo e possuir empatia para com o aluno* (75%), e em terceiro lugar, *ser bom conhecedor da gramática/vocabulário e ter boa didática* (62,5%). Observa-se que, apesar da questão linguística ser importante para os participantes, as competências transversais, tais como: intercultural, social, técnica e criativa também são igualmente valorizadas. Tais dados denotam que os participantes possuem um olhar crítico em relação à docência, ao indicarem que o professor de línguas seria aquele com múltiplas competências, e não somente a linguística. A seguir, seguem as respostas dos participantes:

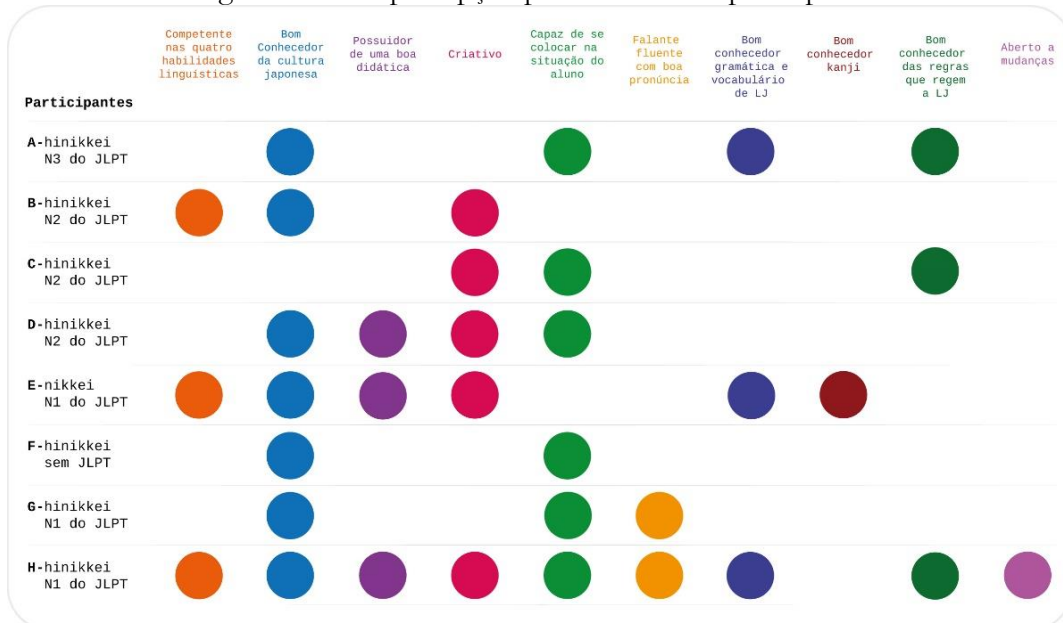
Figura 2 – Imagem profissional desejada dos participantes



FONTE: o autor (2019).

A próxima figura revela quais as características os participantes julgam possuir em sua atuação como docente. O objetivo de disponibilizar as mesmas opções da questão anterior foi o de averiguar a proximidade ou distância entre como ele gostaria de ser profissionalmente e como o docente se percebe.

Figura 3 – Autopercepção profissional dos participantes



FONTE: o autor (2019).

Comparando as respostas selecionadas pelos participantes quanto à autoimagem profissional desejada (Figura 2) e quanto à autopercepção (Figura 3), foi possível observar traços de confiança e de insegurança na identidade profissional dos participantes. O participante H, por exemplo, apresenta confiança em quase todas as características apresentadas, visto que demonstrou possuir 9 (nove) das 10 (dez) qualidades da imagem profissional desejada.

Nesse levantamento, as principais características que os docentes apontam possuir seriam: conhecimento cultural (87,5%) e empatia (75%) – porcentagens que coincidem com a imagem profissional desejada. Há então uma correspondência entre as qualidades que os participantes julgam ser mais importantes na constituição do docente com aquelas que eles consideram possuir, configurando confiança nesses dois campos. As principais inseguranças recaem sobre a competência nas 4 habilidades linguísticas (50%) e nas seguintes áreas: conhecimento gramatical, conhecimento de *kanji* e didática (37,5%). Percebemos então que metade dos participantes possuem traços de insegurança em relação a própria competência linguística. Entretanto, esse dado por si só pode não configurar em elemento negativo ao considerarmos que essa insegurança pode ser a força propulsora que faz com que esses 7 participantes continuem investindo no desenvolvimento de suas competências linguísticas. Assim sendo, torna-se importante investigar em que momento surge essa insegurança e confirmar se ela aparece nos demais participantes. O próximo tópico discorrerá sobre esse assunto.

3.3

Competência linguística dos participantes

Autores como Almeida Filho (1993) e Vieira-Abrahão (1992) discorrem sobre as competências na quais o professor de línguas deve investir em sua formação inicial e continuada, e entre elas, insere-se a competência linguístico-comunicativa que aqui entendemos como sendo a capacidade do professor usar a língua em situações reais de uso. Neste estudo, foi questionado se os participantes se sentiam desconfortáveis com a própria competência linguístico-comunicativa para o qual todos os participantes responderam que sim. Mesmo os participantes G e H que, na pergunta autoavaliativa (Tabela 2), indicaram ter bom desempenho nas 4 habilidades linguísticas responderam afirmativamente a essa questão. Sobre em quais situações se sentem desconfortáveis quanto a sua competência, a afirmação de que seria nas interações com os nativos aparece em 62,5% das respostas. Essa questão foi dissertativa e, em algumas respostas, alguns participantes apresentaram esse desconforto em mais de uma situação, tais como: em contextos acadêmicos como redigir um texto ou

participar de discussões (25%); em atuação como intérprete (12,5%), em sala de aula quando não consegue responder as dúvidas dos alunos e quando não sente segurança nas correções (12,5%), e em ocasiões nas quais o docente não se lembra de vocabulário/expressão/kanji (12,5%). Observa-se que o fato do desconforto ocorrer na interação com os nativos em mais da metade dos participantes sugere que esses podem estar considerando o nativo como uma autoridade linguística, como o falante ideal.

Na questão seguinte, quando foi perguntado como esse desconforto poderia ser reduzido, todos os participantes alegaram mais investimento nos estudos da língua japonesa. No entanto, a participante G apresentou uma resposta com um posicionamento crítico em relação ao domínio perfeito da língua pelo sujeito: *“Por outro lado, lembrar que ninguém, nem mesmo nativos com excelente formação e domínio da língua, tem absoluta certeza sobre seu uso, e que, portanto sempre vão surgir questões difíceis ou subjetivas”*. Apesar dessa fala, a participante G também indicou desconforto em relação à sua competência na interação com os nativos. Isso significa que, apesar de saber que inexistente uma competência linguística absoluta, ainda assim, considera o nativo como um falante hierarquicamente superior.

3.4

Concepções acerca de professores nativos e não nativos na prática docente

Inicialmente, foi verificado se, em algum momento da prática docente, os participantes chegaram a questionar ou refletir sobre as diferenças nas atuações profissionais entre os professores nativos e não nativos, e para essa questão, todos responderam afirmativamente. Após essa primeira questão, foram levantadas 12 afirmações com escala *Likert* sobre as quais cada participante deveria assinalar entre as seguintes opções: discordo muito, discordo, não concordo nem discordo, concordo e concordo muito. Neste artigo, selecionaremos os dados de algumas dessas afirmações para discussão dos resultados.

<p>Afirmção 1: O FN de uma língua é melhor professor que o não nativo Afirmção 2: O FNN de uma língua é melhor professor que o nativo. Afirmção 3: Há diferenças na prática de ensino entre o PN e PNN. Afirmção 4: Professores de japonês devem possuir uma pronúncia próxima a um NATIVO da língua japonesa</p>

Na afirmação 1, as respostas apresentadas foram discordo muito (50%), discordo (25%) e não concordo nem discordo (25%). Já na afirmação 2, as respostas foram: discordo (50%), não concordo nem discordo (50%). De um modo geral, para os participantes desta pesquisa, o docente ser nativo ou não nativo é irrelevante quando se pensa na qualidade profissional. Entretanto, 100% acreditam que há diferenças na prática de ensino (afirmação 3). Sobre esse tópico, foram elaboradas questões sobre vantagens e desvantagens dos PN e

PNN que serão discutidas na próxima subseção. A afirmação 4 sobre a pronúncia foi inserida no questionário, pois em estudos como os de Barcelos (1995) e Santos (2010), é mencionado o fato de que a pronúncia do FN é tomada como a correta e um ideal a ser atingido pelos alunos de língua inglesa, podendo ser um indicativo para a presença do mito da superioridade do FN. Para confirmar se isso também é importante entre os professores de japonês, foi inserida a afirmação: *Professores de japonês devem possuir uma pronúncia próxima a um nativo da língua japonesa*. No caso dos participantes deste estudo essa preocupação também parece ser bastante presente, pois 87,5% revelaram concordar com essa afirmação. O parâmetro do nativo como ponto de referência da pronúncia perfeita pode ser apreendido positivamente se isso se caracterizar como um fator motivacional para o aprimoramento individual e também para os casos nos quais a pronúncia mostra-se extremamente importante para distinção e compreensão de significados das palavras e sentenças em japonês. Entretanto, essa busca pela perfeição na pronúncia poderia ser minimizada quando consideramos que os sotaques trazem consigo a identidade e, portanto, a singularidade do falante. Afinal, os participantes são professores brasileiros que ensinam a LJ. Se a pronúncia carrega a brasilidade e não interfere na fluência e no entendimento da língua, onde estaria o problema em não se atingir a pronúncia de um nativo?

3.4.1

Vantagens e desvantagens dos professores nativos e não nativos

Considerando que 100% dos participantes deste estudo acreditam que há diferenças na prática de ensino entre PN e PNN, torna-se interessante aprofundar quais seriam essas em termos de vantagens e desvantagens: 87,5% dos participantes afirmam que há vantagens/desvantagens do PN sobre o PNN, como também acreditam que o mesmo ocorre com os PNN em relação ao PN. Para este tópico, foram apresentadas 18 vantagens e 5 desvantagens para cada categoria (PN e PNN) entre as quais o participante poderia escolher quantas alternativas desejasse e também um campo aberto denominado "outros". Listaremos primeiramente as vantagens e desvantagens mais significativas em termos de porcentagem, apontadas pelos 7 participantes que concordam com a existência dessas diferenças.

Vantagens do PN

Possuem conhecimento natural do que é gramatical ou não - 86,7%
Possuem conhecimento mais apurado quanto ao vocabulário - 57,1%
Possuem conhecimento mais detalhado da cultura japonesa - 57,1%
Possuem uma melhor pronúncia - 57,1%
São melhores na compreensão auditiva - 57,1%
São melhores professores para os níveis avançados - 57,1%
Possuem mais vantagens em situação de contratação/seleção por serem nativos - 57,1%
São modelos linguísticos mais confiáveis aos olhos dos alunos - 42,9%
Possuem conhecimento mais vasto de kanji - 42,9%
São mais eficientes em detectar erros nas produções dos alunos - 28,6%

Desvantagens do PN

Possuem dificuldades em prever as dificuldades dos alunos 71,42%
Possuem dificuldades em entender e explicar as dúvidas dos alunos 71,42%
Não reconhecem que sua prática docente é resultado de estudos e práticas, e não pelo fato de ser simplesmente nativo 71,42%
Não conseguem se colocar na situação do aluno 42,9%

A maioria das respostas indicada como sendo vantajoso para o PN está na esfera da competência inerente do falante nativo, tais como o conhecimento natural do que é gramatical ou não (86,7%) e a melhor pronúncia (57,1%). O que sobressai seria o item de que os PN possuem mais vantagens em situação de contratação/seleção por serem nativos. É de conhecimento geral de que na área de inglês, a figura do PN é usada como um chamariz nas propagandas de diversas escolas de idiomas, diferente das instituições privadas de ensino de LJ no Brasil, em que não há investimento massivo de marketing na mídia, como também não há esse discurso realizado de forma explícita. Dessa maneira, acreditamos que esse apontamento de 57,1% dos participantes constitui um dado interessante, pois a preferência de PN na empregabilidade do docente de LJ pode ser algo que ocorra de forma velada e que somente um PNN tenha conhecimento por ter vivenciado alguma experiência que o fez constatar esse fato.

No que se refere às desvantagens do PN, os participantes apontam situações próprias de um FN que, pelo fato de ter adquirido a língua naturalmente, possui dificuldades em prever, entender e explicar possíveis dúvidas do conteúdo linguístico de alunos que estudam a LJ como LE. O item “*não reconhecem que sua prática docente é resultado de estudos e práticas, e não pelo fato de ser simplesmente nativo*”, indicada por 71,42% dos docentes participantes, é um dado que merece uma investigação à parte futuramente, pois é preciso conhecer o contexto que origina essa crença.

Abaixo, apresentamos as vantagens/desvantagens do PNN. Lembrando que do total de 8 docentes, 7 (87,5%) afirmam essa existência na prática docente. Listaremos aquelas que obtiveram um número maior de indicações.

Vantagens do PNN

Vantagem de poder usar o português nas explicações 100%
Possuem mais sensibilidade às necessidades dos alunos 71,4%
Têm mais empatia em relação aos alunos 57,1%
Conhecem melhor as estratégias de aprendizagem 57,1%
São melhores professores para os níveis elementares 57,1%
Conseguem lidar melhor com as dificuldades dos alunos 42,9%

Desvantagens do PNN

Tendência a usar mais o português na sala de aula 71,4%
Possuem dificuldade em detectar erros dos alunos (vocabulário) 57,1%
Possuem dificuldade em detectar erros dos alunos (pronúncia) 57,1%
Desvantagem no momento da contratação/seleção para uma vaga de emprego para a docência de LJ 57,1%
Possuem dificuldade em detectar erros dos alunos (gramática) 42,9%

A vantagem selecionada por todos os participantes deste grupo seria o fato de poder usar o português nas explicações. Conhecer e compartilhar a língua materna do aluno é, sem dúvidas, benéfico para o processo de ensino-aprendizagem. Entretanto, não se pode dizer que isso seja uma característica que não possa ser atribuída de forma generalizada ao PN, visto que ele pode também ser falante da língua portuguesa. Contudo, se formos considerar o PN monolíngue, os PNN desta pesquisa possuem a vantagem de serem multilíngues, o que lhes confere a capacidade de alternância das línguas e de utilizar o repertório linguístico disponível a seu favor na sala de aula.

Ao analisarmos as outras vantagens selecionadas, percebemos que correspondem àquelas relacionadas ao fato do professor conseguir se colocar na posição do aluno. Como os docentes participantes aprenderam a LJ como LE, é natural que possuam mais facilidade em entender o processo de aprendizagem de seus alunos. Sobre isso, Rajagopalan (2005, 2007) menciona que o PNN é, antes de tudo, um aprendiz bem-sucedido dessa língua, sendo capaz de conduzir seus alunos no aperfeiçoamento de suas estratégias de aprendizagem, podendo até prever as possíveis dificuldades que eles terão em determinados aspectos de uso da língua. O item *São melhores professores para os níveis elementares* também está relacionado a essa sensibilidade dos docentes que passaram pela mesma experiência de aprendizagem, visto que o aluno de nível elementar necessita de mais orientações em termos de estratégias por ter a tendência de ser menos autônomo.

Como desvantagens do PNN, percebemos que o que foi levantado antes como sendo vantajoso - o uso de português em sala de aula - pode se tornar uma desvantagem quando não há controle por parte do docente, e que há a consciência dos participantes quanto a isso. Já as seguintes desvantagens indicadas - dificuldade de detectar erros de vocabulário (57,1%), de pronúncia (57,1%) e de gramática (42,9%) – são coerentes quando consideramos o que foi apontado como pontos vantajosos do PN - conhecimento natural do que é gramatical ou

não (86.7%), conhecimento mais apurado quanto ao vocabulário (57,1%) e melhor pronúncia (57,1%). Como dito antes, essas constituem competências originárias da ordem natural de quem adquiriu a língua como um nativo e não uma competência aplicada que, conforme Almeida Filho (1993, p. 21), seria aquela que permite o docente explicar “porque ensina da maneira como ensina e porque obtém os resultados que obtém”. Assim, nesta parte do questionário, em momento algum os participantes colocam em dúvida a competência profissional ou a teórica do PNN. A informação de que PN possuem vantagens no momento da contratação aparece novamente aqui, como forma de desvantagem no PNN e com a mesma porcentagem (57,1%).

Como havia um campo aberto para que os participantes inserissem outras desvantagens do PNN que não estavam listadas no questionário, destaco abaixo duas falas:

Participante E: *São menos valorizados e respeitados que os nativos. É mais status para a escola ter professores nativos.*

Participante G: *Em alguns casos os alunos desconfiam da capacidade do professor por ele não ser descendente e pode levar algum tempo até ganhar sua confiança.*

A fala do participante E destaca mais uma vez o status do nativo com um posicionamento superior de poder dentro das instituições. Nesses casos, o PN compõe o capital simbólico das escolas, propagando-se e reforçando a ideia de que o FN é detentor da língua correta e verdadeira, e conseqüentemente, um melhor professor. Vende-se então, a imagem de que um PN é a garantia de um ensino de mais qualidade, colocando o fator natividade como sendo superior a todas as outras competências envolvidas na habilidade de ensinar. De modo que essa fala é recorrente neste estudo, ressaltamos a importância de pesquisas futuras que abranjam essa questão de forma mais detalhada para entendermos como, onde e quando isso ocorre, e especialmente, como se configuram as relações de poder. Lembrando que, de acordo com Kubota (2009), a dinâmica do poder é contextual e multifacetada.

A participante G traz uma informação interessante de que o fenótipo não asiático do professor pode produzir uma desconfiança nos alunos quanto à competência do PNN. Relacionar o fenótipo asiático com a competência linguística ou a competência teórica e aplicada na área de ensino de LJ no Brasil é algo que acreditamos estar em processo natural de mudança, não só porque o número de descendentes falantes de japonês esteja diminuindo, mas porque o número de docentes não descendentes de LJ no Brasil tem aumentado, conforme já mencionado na *Introdução*. Com a atuação de um maior número de professores não descendentes em sala de aula, consideramos que haja uma grande probabilidade de que

haja uma desconstrução desse conceito que associa a ascendência com a competência na LJ entre os estudantes de LJ.

3.4.2

Escala de sentimentos do PNN em relação ao PN

Com o objetivo de confirmarmos a existência ou não do mito do falante nativo entre os PNN, e para confrontar com as respostas de outras partes do questionário, foram apresentadas algumas afirmações sobre as quais o participante deveria opinar de acordo com níveis de concordância. Destacaremos abaixo as respostas de 2 afirmações que estão diretamente relacionadas a essa questão:

Afirmação 1: *Me sinto inferior comparado ao professor nativo*

Afirmação 2: *Não tenho certeza se sou capaz de ensinar tão bem quanto um nativo*

A afirmação 1 obteve as seguintes respostas: 62,5%, - discordo, 12,5% - discordo muito e 25 % - concordo. Assim, 75% dos participantes discordam dessa afirmação. Os 25 % que concordaram com a sentença, seriam os participantes E e G. Ambos possuem N1 do JLPT, e na autoavaliação quanto à competência linguística, consideram que o domínio geral em LJ é muito bom e bom, respectivamente. A concordância com a afirmação 1 por esses participantes condiz com as respostas obtidas nas outras partes do questionário já destacadas aqui. Destacamos a seguir, trechos dessas respostas que corroboram esse sentimento de inferioridade em comparação ao PNN. O participante E, por exemplo, gostaria de ter sua imagem profissional associada ao fato de ser competente nas 4 habilidades linguísticas e *ter competências similares a um nativo*. O participante G aponta, entre outras características da imagem profissional desejada, ser competente nas 4 habilidades linguísticas e *falante fluente com boa pronúncia*. Tanto E como G assinalaram que concordavam com a afirmação de que *o professor de LJ deve ter uma pronúncia próxima a um nativo*. Encontramos claramente aqui, traços do mito do falante nativo.

A segunda afirmação: *Não tenho certeza se sou capaz de ensinar tão bem quanto um nativo* obteve níveis de concordância similares aos da primeira afirmação: 37,5% responderam que discordam, 37,5% que discordam muito e 25% que concordam. Os participantes F e G são os que consentiram com a sentença. Conforme detalhado antes, em G a presença do mito do FN é forte, e iremos encontrar a mesma situação em F. Nas questões anteriores que investigavam como o docente autoavaliava sua própria competência linguística, F menciona que se sente desconfortável com sua competência linguística e que isso ocorre quando *tem que conversar e corresponder com nativos japoneses*. Nota-se que o participante F destaca que esse

incômodo é em relação aos nativos japoneses, posicionando o nativo como sendo a autoridade linguística, e conseqüentemente, deslegitimando a sua própria competência linguística em LJ. As respostas de F e G merecem atenção especial quando consideramos que, em uma das questões desta parte do questionário, ambos discordaram da afirmação *O FN de uma língua é melhor professor que o não nativo*. As diferenças nas respostas demonstram que o uso da escala de *Likert* como instrumento de coleta de dados foi efetivo, visto que proporciona verificar o grau de conformidade e coerência de todas as respostas dos participantes.

4

Considerações finais

Este estudo piloto permitiu conhecer um pouco sobre as crenças de oito professores de LJ acerca de sua prática docente e constatar que o mito da superioridade do professor nativo está presente explicitamente nas respostas de 3 participantes: E, F e G. Isso ocorre quando: alegam desejar *ter competências similares a um nativo* (E); concordam que *se sentem inferiores a um PN* (E e G); concordam que *não têm certeza se são capazes de ensinar tão bem quanto um nativo* (F e G) e concordam que *o professor de LJ deve ter uma pronúncia próxima a um nativo* (E e G). Em relação à questão da pronúncia, é interessante mencionar que os participantes A, B, D e H também concordam com essa afirmação, mas esse componente isolado, por si só, não garante a existência do mito do FN. As participantes E, F e G, como pode ser percebido, apresentaram, em outras respostas, elementos que reiteram a imagem do PN como o modelo a ser seguido, uma supervalorização do profissional FN, ou seja, de que a prática docente do PN é superior ao do PNN. Entretanto, no que tange à insegurança quanto à própria competência linguística que todos os docentes desta pesquisa apontam possuir, a afirmação de que esse desconforto vem à superfície na interação com os nativos, aparece em 62,5% das respostas, nas dos participantes B, D, E, F e G. Assim, os docentes B e D, apesar de conceberem que o PN não é dotado de uma prática pedagógica superior ao PNN, ainda projetam o FN, enquanto indivíduo, uma autoridade linguística.

As vantagens e desvantagens dos PN e PNN levantadas pelos participantes confirmam o que já foi constatado em outros estudos na área de ensino de inglês (MEDGYES, 1994; LEE & LEW, 2001; LIPOVSKY & MAHBOOB, 2010). Basicamente, o que é considerado vantajoso para o PNN configura desvantagem para o PN e vice-versa. Por exemplo, a sensibilidade às necessidades e às dificuldades dos alunos é algo apontado como sendo presente nos PNN e ausente nos PN, e detectar o que é gramatical ou saber o

uso adequado de vocabulário, uma facilidade dos PN e uma dificuldade dos PNN. Desta forma, para os participantes deste estudo, o modo como o sujeito adquiriu ou aprendeu a LJ é um fator determinante para designar as vantagens e desvantagens dos docentes. Um apontamento específico chamou atenção – o status e a valorização do PN nas instituições de ensino de japonês – essa informação foi indicada mais de uma vez no questionário e merece ser analisada com profundidade em pesquisas futuras para investigar de que forma ocorre esse prestígio do PN em comparação ao PNN e as relações de poder existentes.

Apesar da existência do mito da superioridade do FN e do PN em alguns participantes, é possível constatar que, de um modo geral, há um posicionamento crítico dos participantes quanto à prática docente quando transparecem em suas respostas de que tanto o PN quanto o PNN possuem seus pontos fortes e limitações, bem como a importância que é dada no investimento de sua formação docente, seja participando de programas de educação continuada, seja investindo no aprimoramento de sua competência linguística. Presume-se que tal fato seja consequência da formação acadêmica e profissional dos participantes pelos quais foi possível o desenvolvimento de um posicionamento reflexivo sobre os diferentes papéis do docente de línguas estrangeiras. Entretanto, os resultados deste estudo demonstram que há ainda a necessidade de diálogo com os docentes, seja nos cursos de Licenciatura ou nos de aperfeiçoamento para: (a) desconstrução da concepção de que o FN é o detentor absoluto da língua japonesa (proficiência absoluta é uma abstração), esclarecendo que a preocupação com o desenvolvimento da competência linguística pelos docentes é importante, mas que não há necessidade em se aterem à reprodução/imitação do falante nativo; (b) reconhecimento de sua legitimidade como profissional do ensino de LJ, conscientizando-os quanto ao processo de apropriação da LE, e (c) reflexão acerca das relações estabelecidas entre língua e ideologias, entre língua e poder, entre língua e seus falantes/usuários

Entendemos também que, para compreensão mais aprofundada dos dados, é necessária uma combinação de instrumentos para análise. Dessa maneira, em estudos futuros que abordem crenças e percepções dos docentes, o ideal seria a aplicação conjunta de entrevistas semi-estruturadas e coleta de narrativas para que seja possível uma triangulação de dados.

Referências

- ABE, Y.; YOKOYAMA, N. Kaigai nihongo kyōshi chōki kenshū no kadai: gaikokujin nihongo kyōshi no riten o ikashita kyōjuhō o motomete [Questões de treinamento de longo prazo para professores japoneses estrangeiros]. **Nihongo kokusai sentā kiyō**, v. 1, 1991. p. 53-74.
- ALMEIDA FILHO, J. C. P. **Dimensões comunicativas no ensino de línguas**. Campinas: Pontes, 1993.
- BARCELOS, A. M. F. **A cultura de aprender língua estrangeira (inglês) de alunos de Letras**. 1995. Dissertação (Mestrado em Lingüística Aplicada) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.
- _____. Metodologia de pesquisa das crenças sobre aprendizagem de línguas: estado-da-arte. **Revista Brasileira de Lingüística Aplicada**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, 2001. p. 71-92.
- _____. Narrativas, crenças e experiências de aprender inglês. **Linguagem & Ensino**, v. 9, n.2, 2006. p. 145-175.
- BERNAT, E. Towards a pedagogy of empowerment: the case of 'impostor syndrome' among pre-service non-native speaker teachers. **TESOL ELTED**, v. 11, 2008. p. 1-8.
- CANAGARAJAH, S. A. Interrogating the "native speaker fallacy": nonlinguistic roots, non-pedagogical results. *In*: BRAINE, G. (ed.). **Non-native educators in English language teaching**, Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 1999. p. 77-92.
- CANCLINI, N. **Consumers and citizens: globalization and multicultural conflicts**. Tradução George Yúdice. Minneapolis: Minnesota UP, 2001.
- DAVIES, A. The native speaker. **Applied Linguistics**, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1991.
- FURUICHI, Y. Tagengo tabunka kyōsei nihongo kyōiku jissū o tōshite mita hibogowasha kyōshi no yakuwari [O papel dos professores não nativos através da prática multilíngue e multicultural de ensino da língua japonesa]. **Koide kinen nihongo kyōiku kenkyūkai ronbun-shū**, v. 13, 2005. p. 23-35.
- HALL, S. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. *In*: SOVIK, L. (org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- KUBOTA, R. Rethinking the superiority of the native speaker: toward a relational understanding of power. *In*: DOERR, N. M. (ed.). **Native speaker concept: ethnographic investigations of native speaker effects**. Berlim: Walter de Gruyter, 2009. p.233–248.
- LEE, E.; LEW, L. Diary studies: the voices of nonnative English speakers in a Master of Arts program in teaching English to speakers of other languages. **The CATESOL Journal**, v. 13, n. 1, p. 135-149, 2001.

LIPOVSKY, C.; MAHBOOB, A. Appraisal of native and non-native English speaking teachers. *In*: MAHBOOB, A. (ed.). **The NNEST lens: non native English speakers in TESOL**. Cambridge: Cambridge Scholars, 2010. c. 8, p. 154-179.

MEDGYES, P. **The non-native teacher**. London: Macmillan, 1994.

MORALES, L. M. **Cem anos de imigração japonesa no Brasil: o ensino de japonês como língua estrangeira**. 2008, 313f. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. Da língua de herança para uma língua global: repensando o ensino de língua japonesa no contexto universitário. *In*: Congresso Internacional de estudos japoneses no Brasil, 10., e Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa, 23., 2014, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro, 2014. v. 1. p. 62-69.

MUKAI, Y. Uma nova perspectiva de pesquisas na área de língua japonesa no Brasil: do ponto de vista da Linguística Aplicada. **Estudos Japoneses**, n. 27, 2007. p. 163-178.

_____. Aprendendo língua japonesa: crenças, ações e reflexões de uma aluna brasileira de japonês como língua estrangeira. *In*: MUKAI, Y.; JOKO, A. T.; PEREIRA, F. P. (org.). **A língua japonesa no Brasil: reflexões e experiências de ensino e aprendizagem**. Campinas-São Paulo: Pontes Editores, 2012. p. 111-147.

NORTON, B. Language, identity, and the ownership of English. **TESOL Quarterly**, v. 31, n. 3, 1997. p. 409-429.

PENNYCOOK, A. **The Cultural Politics of English as an International Language**. New York: Longman, 1994.

_____. **Language and mobility: unexpected places**. New York: Multilingual Matters, 2012.

RAJAGOPALAN, K. Non-native speakers of English and their anxieties: ingredients for an experiment in action research. *In*: LLURDA, E. (ed.). **Non-native language teachers: perceptions, challenges, and contributions to the profession**. New York: Springer, 2005. p. 283-303.

_____. Revisiting the nativity scene: review of the native speaker: myth and reality by Alan Davies. **Studies in Language**, n. 31, 2007. p. 193-205.

_____. O inglês como língua internacional na prática docente. *In*: LIMA, D. C. (org.). **Ensino e aprendizagem de língua inglesa**. São Paulo: Editora Parábola, 2009.

SANTOS, T. J. P. Crenças sobre pronúncia na formação de professores de língua inglesa. **Fronteira Digital**, v. 2, n. 2, 2010. p. 8-15.

SHIMAZU, M. Nihongo “non neichibu” kyōshi no senmonsei to aidenchichini kansuru kōsatsu [Considerações acerca da expertise e identidade de professores não nativos de japonês]. **Journal of Foreign Language Studies**, n. 14, 2016. p. 33-46.

SHIN, E. Nihongo kokunai no hibogowasha nihongo kyōshi ni taisuru gakushūsha no birīfu no hen'yō – Waseda no shokyū jissen o tōshite [Transformação das crenças dos alunos para com os professores não nativos de japonês no Japão – a partir da prática em classe elementar em Wasesa] **Kōzanihongo kyōiku**, n. 42, 2006. p. 60-81.

TANAKA, R. Nihongo kyōiku ni okeru "neichibu/non neichibu" gainen [Conceitos "nativo e não nativo" no ensino de língua japonesa]. **Gengo bunka kyōiku kenkyū**, n. 11, 2013. p. 95-111.

VIEIRA-ABRAHÃO, M. H. Prática de ensino e o estágio supervisionado como foco de pesquisa na formação do professor de LE. **Contexturas: Ensino Crítico de Língua Estrangeira**, n. 1, 1992. p. 49-54.

YOSHIKAWA, M. E. Burajiru no nihongo kyōiku no genjō. *In*: Simpósio sobre o ensino de língua japonesa da América do Sul 2017: a situação atual e o futuro do ensino de japonês na América do Sul, o potencial da sociedade Nikkei, 1., 2017, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Assessoria Cultural do Consulado Geral do Japão em São Paulo – Fundação Japão, 2017. p. 37-60.

WIDDOWSON, H. The ownership of English. **TESOL Quarterly**, v. 28, n. 2, 1994. p. 377-388.

A leitura da morte e do(s) corpo(s) no *butō* de Tatsumi Hijikata

Daniel Ribeiro Fernandes Aleixo

1

Introdução

O cenário do Japão na década de 1950 foi caracterizado pelo terror após uma Guerra Mundial que havia terminado recentemente, pela entrada das leis de mercado e do exército norte-americano no país, e pelo hibridismo cultural do Ocidente com o Oriente. Conceitos como honra e excelência, típicos do pensamento nipônico, mesclaram-se com conceitos de capitalismo e meritocracia, gerando um comportamento social praticamente novo. Uma forte imposição de mercado passou a estar presente na rotina dos japoneses, que aumentaram as metas de produtividade, sublinharam a rigidez da etiqueta social, entraram em contato com as formas espetaculares ocidentais de teatro e dança europeias, como o *ballet* e o *jazz*, e receberam forte influência das vanguardas europeias, principalmente do dadaísmo e do surrealismo. Tal contexto contribuiu para a formação das chamadas vanguardas sujas, grupos performáticos de artistas japoneses que faziam fortes críticas políticas e contra o neoliberalismo, o qual, acreditavam, o país estava sendo forçado a seguir. Em meio a esse caos social, nasce o *butō*, uma forma de arte de cunho político e transgressor aos padrões do Ocidente, não como uma afronta xenofóbica, mas como uma defesa da identidade japonesa que estava sendo diluída durante o século XX. Muito do que se pensa a respeito dessa dança nos leva a crer que ela possui teor anarquista. A relação com o corpo se baseia na “revolução anatômica” e na “revolta sensorial”, isto é, a desconstrução dos símbolos e códigos sociais e individualistas injetados pelo capitalismo nas pessoas, a ressignificação das formas (conceito que varia de interpretação por dançarino) e um ritual de completa imersão. Por ser tão transgressor, o *butō* continua sendo até os dias de hoje uma arte pouco conhecida e, de certa forma, desprezada por parte dos japoneses. No Brasil e no resto do Ocidente, a dança foi curiosamente bem recebida, sendo adotada por artistas como Takao Kusuno e pelas coreógrafas Maura Baiocchi e Emilie Sugai.

Contudo, para se entender a origem do *butō* e de seus significados, é necessário entender as memórias de um sujeito específico, Tatsumi Hijikata. Toda a sua experiência de vida recebeu fortes influências dos rumos assumidos por seu país materno. A sua dança e o seu corpo foram severas críticas a uma situação que afetava não só a ele, mas a todos os demais japoneses, sendo assim uma dança de resistência nacional durante muito tempo. Tatsumi Hijikata (Kunio Yoneyama era seu nome verdadeiro) nasceu em Tōhoku, na região rural de Akita, no Japão, em 1928. Sua criação numa família pobre o fez experienciar situações difíceis, como a venda de sua irmã mais nova como gueixa para aumentar a renda dos pais, a morte de seus onze irmãos durante a guerra, os dias tortuosos nos campos arrozais, o trabalho fordista nas indústrias de armamentos e uma vida transviada numa tentativa de se mudar para Tóquio a fim de obter sucesso capital. A convivência com a criminalidade da vida urbana e o estilo marginal de se envolver com a sociedade, sua prisão por pequenos furtos e a sua vida sexual extremamente ativa conceberam a sua personalidade e a revolta interna que fomentariam a sua arte. Hijikata também apoiou seus estudos em leituras vorazes de escritores ocidentais e orientais como Artaud, Jean Genet, Yukio Mishima, marquês de Sade, Bataille, Lautréamont, Sartre, Nietzsche, Marcuse, entre outros representantes das vanguardas francesas e alemãs. Seu contato com o ballet clássico e o jazz lhe rendeu subsídio para a desconstrução que logo mais acarretaria na sua revolta. A característica mais marcante do *butō* está justamente no hibridismo dos conhecimentos ocidentais e orientais promovidos em prática pelo corpo.

2

Corpo(s) do *butō*

O nascimento definitivo do *butō* se deu em 1959, com a coreografia *Kinjiki*, inspirada no romance homônimo de Yukio Mishima (2002) acerca da homossexualidade masculina. Imediatamente, a nova dança foi considerada danosa e perigosa pelos críticos de arte. Hijikata realizou e inspirou muitos trabalhos e, já no final da vida, deu início ao primeiro festival de *butō* no Japão e garantiu que seu nome e sua dança ficassem marcados na história, mesmo após a sua morte em 1986 por cirrose hepática. Em 1980, o *butō* ganhou os olhos do mundo através das coreografias de Kazuo Ohno e muitos dos antigos discípulos do primeiro mestre difundiram (e difundem) suas visões acerca da filosofia e da técnica do *butō*.

Muito do que se sabe sobre as reflexões de Tatsumi Hijikata se encontra nos registros pessoais do próprio em forma de manifestos. Neles, o dançarino sempre buscou expor o seu desequilíbrio, os seus desejos mais medonhos e a sua relação com as memórias do passado e

as angústias do presente, visto a sua preocupação com o futuro capitalista. Seus escritos são cheios de neologismos, frutos do contato com o surrealismo, difíceis de se entender. A presença da morte é algo bastante presente e constante nas suas anotações e na sua própria dança. É impossível falar sobre seu *butô* sem falar sobre morte, pois essa é uma das bases da própria dança. O *butô* de Hijikata jamais está desvinculado da morte. O corpo ambicionado por ele, chamado de *corpo morto*, consiste no esvaziamento do seu ser social (*shintai*) para vir a ser um ser vazio (*karada*), um caráter herdado do pensamento zen-budista que dialoga com o *ma* (intervalo entre o espaço e o tempo no qual acontecem os rituais e a arte). Esse processo é uma metamorfose onde o indivíduo abandona o seu comportamento, a sua personalidade e os seus trejeitos para criar um corpo receptivo a todos os estímulos internos intrínsecos ao próprio organismo. Tal relação cria uma anatomia autônoma, grotesca e decadente, com traços de morte e de desespero. A decadência do corpo também abrange o sexo, outra característica fundamental desse *butô*. É introduzido o conceito de *corpo carne* (*nikutai*), uma substância totalmente orgânica e cética, sem imaginário ou fantasia, é simplesmente o organismo falando por si mesmo, sem influências intelectuais. Sendo assim, o sexo e a morte mostram-se como faces complementares na metodologia do criador desta dança transgressora do Japão do século XX. Uma linguagem completamente corporal, onde a mensagem é passada por meio de um eterno definhir.

O movimento entra no corpo como pensamento e sai do corpo como movimento novamente. O *butô*, sendo assim, é um corpo pensando por ele mesmo na tentativa de se atingir a qualidade de um corpo morto. É a desprogramação do corpo social e da individualidade. O corpo que dita com suas próprias regras, sem uma técnica pressuposta. No entanto, existem regras para o movimento virar pensamento e se tornar dança, portanto, não podemos generalizar o *butô* como uma dança absolutamente sem controle porque correremos o risco de criar uma dança sem consciência, um corpo sem potência.

A inspiração de Tatsumi Hijikata ao criar o *butô* tem relação direta com *A literatura maldita*, que vem principalmente das vanguardas europeias da França e da Alemanha. Foi um movimento que incutiu violência e sexualidade em suas obras, com um tom de marginalidade e revolta. Temos grandes nomes como Jean Genet, Baudelaire, Lautremont etc. O *butô* sugou muito das vanguardas, cujo significado é “avanço”, contudo, o *butô* não é algo que se encabeça no futuro, mas sim no passado. Hijikata nunca se deixou classificar a sua dança como algo vanguardista, pois isso significava que estava alienada ao modo de pensar artístico ocidental e isso era o que ele menos queria. Por mais que tenha bebido de fontes estrangeiras, a dança das trevas foi algo autêntico. A literatura maldita revelou os tabus que vão de

contramão ao Corpo Social, ao corpo automatizado e preso. O *corpo butótico* é o conglomerado das marginalidades e dos tabus. Para se acessar tal corpo é necessária a morte dos automatismos, a desconstrução e dissociação do que é programado. Isso só acontece com o acesso às memórias, pois elas são intrínsecas ao ser humano quanto ser individual e não como ser humano quanto ser social. A morte é o maior tabu da humanidade, portanto, é o maior tema a ser dançado.

Um trecho do livro *O teatro e seu duplo*, obra que inspirou a revolução artística de Hijikata:

O teatro, como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades e se essas possibilidades e essas forças são negras a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida.

[...]

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura (ARTAUD, 2006, p. 16).

3

Morte e vida

Como é a questão da morte institucionalizada? Até que ponto a morte deixa de ser um fenômeno natural e passa a ser um direito ou uma obrigação? Essas questões são o ponto de partida para o adentrar em uma arte da cena que usa do recurso polêmico da morte como bandeira – pensando em um país como o Japão do século XX que acaba de sair de uma guerra mundial e já está saturado de tragédias e perdas. Tatsumi Hijikata foi um propagador de tabus, inicialmente. Através do fenômeno que mais causa temor aos seres humanos rediscutiu a própria definição do falecimento e ressignificou os seus termos. Transformou-o não apenas em tema, mas em manifesto.

Em um dia de verão, num momento contemplativo, chamou-me atenção uma árvore morta já com as cascas caindo, o tronco que um dia fora esverdeado pelo fluxo de seiva agora era esbranquiçado e, dos galhos, nenhuma folha nascia. No entanto, formigas, cigarras, outros insetos e até pequenos mamíferos continuavam a rodear suas raízes e os pássaros a criar ninhos no seu topo. A árvore, mesmo morta, permanece de pé, sustentando toda aquela vida que existe ao seu redor, que ainda vive. É como se a alma da árvore, mesmo abandonado o corpo dela, se ampliasse para esses fragmentos de vida ainda existentes. Ancestralidade e memória, passividade e permissão. Perguntas sequenciais brotaram de dentro da minha mente: Como a morte, que é sinônimo de falecimento, se torna sinônimo de nascimento? O que é a morte como combustível da vida? Querendo ou não, eu estava formulando perguntas que algumas personalidades da história e da arte já haviam feito, dentre eles, o dançarino

japonês Tatsumi Hijikata. Esse homem buscou as respostas possíveis para o dilema formulando dissertações com seu próprio corpo, dançando. Em busca da morte, surgiu o *ankoku butō* (dança das trevas), que mais tarde seria minimizado para *butō*.

O *butō* é um corpo pensando por si mesmo na tentativa de se atingir uma qualidade de corpo morto. Desprogramar o corpo social e o Self. O corpo morto é um corpo autêntico e sem sujeito, mas não necessariamente libertino. O corpo dita com as suas próprias regras sem uma técnica pressuposta. No entanto, existem regras para que o movimento vire pensamento e se torne dança. No mais, o *butō* é uma tentativa de, através da linguagem da dança, ultrapassar a própria linguagem utilizada para poder se expressar. E essa ultrapassagem não se resume apenas ao corpo, pois Hijikata também se utilizou de seus artifícios literários, como o seu livro *A dançarina doente*. Sobre a obra, Christine Greiner comentou na Bienal de Dança de 2017, no Sesc:

Quando Uno Kuniichi [escritor e filósofo] fala sobre o *butō* como pensar um corpo esgotado, não é como pensar uma técnica específica de dança, mas de ir corroendo tudo aquilo que parecia certo e estável. Então, por exemplo, um certo entendimento de coreografia, você corrompe esse entendimento, você corrompe um certo entendimento do que seja dança. Mostrar um lugar que não é possível situar, um território sem gênero artístico, é o pensamento que vai se esgotando, esgotando todo o entendimento prévio das coisas, até chegar ao entendimento de arte e organismo. O exercício da escrita do livro, é tão difícil de ler porque ele vai corroendo também a gramática, vai corroendo os significados, vai corroendo as regras da comunicação e da narrativa. E ir corroendo isso no corpo.

Há quem diga que até hoje esse livro não tenha sido traduzido para o português visto a dificuldade de se compreender as palavras escritas nele até pelos japoneses. Fora o fato de que o idioma japonês é muito imagético e com interpretações ambíguas, propenso a uma boa obra surrealista. Felizmente para o movimento vanguardista da época, Hijikata soube se aproveitar dessa linguagem escrita para cumprir com suas ambições. Infelizmente, para nós pesquisadores, isso faz com que seja difícil decifrar seus manuscritos.

[O Butō] não se tratava de desafiar convenções, era muito mais do que isso: tratava-se de um projeto para descobrir o potencial de metamorfose para tornar o corpo humano animal, planta e até mesmo coisas inanimadas. Isso estava relacionado à questão principal de Hijikata, que testava as tensões entre vida e morte, a continuidade e a descontinuidade da vida. (GREINER, 2015. p. 141)

Esse processo de metamorfose é atingido pela autotortura, isto é, pela mudança de percepção corporal, podendo ser desde algo leve como uma sutil movimentação destoante do corpo do dançarino até algo radical – preferência de Hijikata – como abster o organismo

de substâncias essenciais, de alimentos e causar dores físicas a si mesmo. Como uma borboleta que força a sua saída do casulo ou como um homem que se torna lobisomem, a imposição voluntária de autotorturas gera uma resultante bem diferente da primeira forma do sujeito. O que antes era um corpo humano, agora se torna apenas corpo e, a partir daí, pode vir a ser qualquer outra coisa. Morte, na visão de Hijikata, não era o abandono da existência, mas o devir de muitas outras. Hijikata sempre se interessou pelas zonas de indistinção entre pessoa e coisa, entre seres animados e inanimados, entre vivos e mortos. Essa *desierarquização* instaurou em sua pesquisa novos modos de pensar o corpo e fez da dança um dispositivo para reinventar o corpo, que, por sua vez, adquiriu aptidão para profanar relações de poder.

Vê-se nisso a morte como combustível da vida, como uma outra maneira de se conceber o ato de dar à luz alguma coisa, mesmo porque morte não é antônimo de vida etimologicamente, mas a antítese de nascimento, isto é, o fim da nascença e o prólogo da mesma. No corpo proposto por Hijikata, a morte permite o nascer de mais vidas que acabam nas suas próprias mortes. Pensando em várias vidas, eu acabei tendo contato com os vários corpos como parte do objeto de pesquisa. Ao longo das minhas leituras, pude perceber como, não só Hijikata e seus discípulos, como vários outros pesquisadores buscaram entender e até definir certos tipos de corpos dentro do *butō*. Édén Peretta (2015), por exemplo, escreve em seu livro *O soldado nu* sobre as concepções de *shintai* (corpo social), *nikutai* (corpo carne) – o mais famoso – e *karada* (corpo recipiente). Essa trindade se comunica alternadamente para conceber a dança das trevas: é necessário que o *shintai*, que representa os automatismos sociais, deixe de existir para que, a partir do *karada*, que representa o corpo devir, seja concebido o *nikutai*, o corpo pelo corpo, carne e sangue, autêntico e autônomo. Christine Greiner, já em seu livro *Leituras do corpo no Japão* (2015), comenta sobre um antecedente antigo do corpo, chamado *kokutai*, representando o corpo que serve ao nacionalismo, ao ufanismo, uma ideologia política que coloca o corpo da nação junto ao divino, e que vai ser cruelmente problematizado e destruído pelo *butō*. O próprio Hijikata, próximo da morte, nos traz o estudo de um novo corpo, o *suijakutai* (corpo deteriorado), uma evolução ou reestudo do seu *shintai* (corpo morto).

A obrigatoriedade de trocar pincéis de nanquim por lápis, nos cursos elementares, foi um exemplo. Uma mudança bastante séria para um povo acostumado a traçar seus ideogramas, preservando o inacabamento, a ideia de continuidade em cada pincelada, garantindo a permanência do movimento muscular da mão no traçado do papel. (Ibdem, p. 8)

No século XX, o Japão passava por uma crise identitária, na qual costumes tradicionais começaram a ser forçosamente reprimidos pela imposição de comportamentos estrangeiros dos países que haviam ganhado a Segunda Grande Guerra. Essa colonização cultural é próxima ao fenômeno da infinidade de corpos do *butô* e à inevitabilidade do corpo japonês a migrar para novas identidades.

4

Morte e violência

Um criminoso no corredor da morte ao andar para a guilhotina já é uma pessoa morta, mesmo que se apegando, até o final, à vida. O feroz antagonismo entre vida e morte é levado ao extremo e coesamente expresso naquele ser solitário e miserável, que, em nome da lei, é forçado a uma condição injusta. Uma pessoa não caminha, mas é forçada a caminhar; uma pessoa não vive, mas é forçada a viver; uma pessoa não morre, mas é forçada a morrer. Deve, apesar de total passividade, paradoxalmente expor a radical vitalidade da natureza humana (HIJIKATA apud SANFORD e SCHECHNER, 2000, p. 46).

Em seu manifesto mais famoso, *Para a prisão*, tirado da revista TDW, Hijikata escreve sobre estar criando, a partir dos jovens, armas letais que sonham, o que ele chama de soldados nus. Ao comparar a sua dança com uma arma, ele expôs claramente como pretendeu estruturar suas movimentações e que tipo de recepção queria ter com isso. As primeiras apresentações de *butô* no Japão são marcadas com muita polêmica e por pessoas saindo do teatro passando mal, como confirmaria depois Tadashi Endo em sua oficina de *butô* realizada em 2016 no Brasil. Isso porque Hijikata trabalhava com mais dois elementos, complementares à morte: violência e sexo.

Hijikata propunha que o movimento deveria ser produzido a partir de ações simples e cotidianas, mas observou que, ao repeti-las obsessivamente, elas poderiam se transformar em ações de estranha veemência. Todas as ações deveriam, portanto, conformar-se com uma execução sem necessariamente dobrar as articulações, apenas se habituando às possibilidades. Dessa forma, o corpo inteiro poderia se tornar uma arma mortal para fazer um movimento particular. Como se todos os tendões se rompessem de uma vez seguidos de um acompanhamento sonoro. (GREINER, 2015, p.144)

O teor violento do *butô* parte da revolta que marcou o período da sua criação. Estamos falando de um Japão que acaba de sair da Segunda Grande Guerra cheio de crimes cometidos contra outros países do Oriente – o que dificulta relações diplomáticas até os dias de hoje – e ao mesmo tempo, ferido pelos ataques atômicos estadunidenses. Longe de ser um herói ou vilão de toda a história, o Japão foi berço dos artistas dessa época. Tatsumi

Hijikata, contudo, foi uma consequência indireta. Ao contrário do que muitas pesquisas equivocadas afirmam, o *butô* não surgiu como um protesto à repressão ocidental, destaque aos norte-americanos, e muito menos foi uma lamúria à catástrofe de Hiroshima e Nagasaki. O *butô* foi criado a partir da memória de um artista. Inevitavelmente, uma pessoa como Hijikata, que nasceu em 1928 e morreu em 1986, teve um trajeto empírico muito íntimo aos acontecimentos bélicos e suas consequências fúnebres, mas não como fatos isolados. Mas então o que a violência do *butô* tem a ver com revolta?

O ódio é o estado incitado pela revolta, a ânsia pela mudança e o desacordo com o sistema vigente, é destrutivo, mas não necessariamente prejudicial. O ódio pode ser vinculado tanto ao fascismo direitista como ao autoritarismo esquerdista, visto que suas raízes são a destruição. A energia destrutiva do ódio é a violência. Hijikata era um jovem adulto revoltado. Vindo de uma família problemática e muito pobre do interior do Japão, cidade de Akita na região de Tōhoku, extremamente castigada por invernos rigorosos, se mudou para Tóquio em busca de melhores condições de vida e trabalho, mas acabou por ser atraído pelo submundo. Suas companhias eram as celebridades do tabu, do crime, os artistas do caos. Suas leituras faziam parte da vanguarda suja. Com uma furiosa vontade de se expressar, Hijikata deu luz a uma dança que busca ser livre de qualquer tipo de automatismo social e imposição política, uma dança que escapa entre os corpos e nunca consegue ser presa. Uma dança do crime, e para ser criminosa, precisa cometer algum ato violento, mesmo que for contra si mesmo, o Self.

Nikentai, nesse contexto do Butô, emerge da dor, do sofrimento e do prazer e se manifesta como aquilo que está em processo e que não pode nunca ser definido como uma coisa pronta. O corpo está sempre sujeito à deterioração, à transitoriedade e à metamorfose. (Idem, p. 58)

5

Morte e sexo

No *butô*, pode-se dizer que existe o *bentai* (corpo pornográfico). A definição desse corpo é recente em parâmetros históricos e se originou a partir de um comportamento de perversão sexual, mas podemos fazer uma comparação anacrônica do que seria essa pulsão sexual presente nas coreografias de Hijikata. Em *Kama sutra*, de Vatsiayana, está escrito que quando duas pessoas têm uma relação sexual, elas se tornam deuses. Por outro lado, na sociedade produtiva, o sexo é contraproducente no sentido em que a única coisa em que ele resulta é prazer, exclusivamente para seus realizadores. Atitudes contraproducentes, assim como o ato violento que visa destruir algo produzido, são o ônus artístico da revolta do *butô*. A arma letal que sonha Tatsumi Hijikata. O sonho, análogo nesse caso ao desejo, não se

encaixa no estilo neoliberal. O desejo alimentado pelo *butô* não é o vício alimentado pelo capital. Nós desejamos comer, fazer sexo, destruir, sentir, pensar, dançar, tudo o que tangencia com um modelo de produção selvagem. Hijikata possuía plena noção disso, sua vivência já o alertara de que ele convivia, na verdade, com milhões de prisioneiros confinados em uma cela nacional. O desejo banca a sociedade do consumo. Enquanto desejarmos, sempre estaremos consumindo.

O prazer, no entanto, é contraproducente. A felicidade é contraproducente. São coisas socialmente inúteis. Por isso a sexualidade é estimulada no *butô*, o sadomasoquismo. A autotortura tende a nos levar ao “não desejo”. O cansaço e a exaustão nos levam ao estado ideal do corpo que deve ser dançado.

Semear tabus na dança foi o jeito que Hijikata encontrou de cutucar a sociedade japonesa. O *ankoku butô* era, assim, transgressor e tinha isso enclausurado no próprio nome da dança – *ankoku*, palavra que significa “trevas” ou “sombrio”, deixava claro a tendência marginal do gênero, onde a luz não toca e os dançarinos se assemelham a criaturas saídas de um abismo à margem da sociedade. Há quem diga que a mudança de nome para apenas *butô* foi uma forma de torná-lo mais comercial, mais degustável.

A multissignificação dos ideogramas que compõe a palavra *ankoku butô* é propositalmente variável, pois a dança tenta escapar do que é definível e classificável. Como muitos outros conceitos japoneses, o *butô* é definido por sua própria evasão de uma definição. É uma palavra que amplia e desafia qualquer tentativa de conceituação. Uma dança sem convenções coreográficas. Sabendo disso, vejo a oportunidade de fazer um paralelo do *butô* com o *Body Art*, pois essa dança sustenta a ideia de que o corpo, o artista, não é instrumento da dança ou do teatro ou de qualquer outra forma de arte (da sua própria linguagem), mas sim a própria dança, o próprio teatro em fluxo assim como o corpo improvisacional das artes performáticas, onde a sua própria arte passa a ser a essência da sua individualidade (1995, p. 20). Maura Baiocchi reforça isso citando Kazuo Ohno com a frase “Todo dia você vive e não precisa ensaiar para isso” (OHNO apud BAIOCCHI, 1995, p. 19).

6

Morte e memória

Depois da morte de Hijikata, ninguém mais conseguiu reproduzir o *butô* como era. Mesmo os mais próximos discípulos puderam no máximo criar uma metodologia daquilo que entenderam para depois propagar, mas não como o estilo original. Isso porque, desde o início, aquilo que servia como combustível para a dança era a memória em sua mais pura

forma. A memória é algo intrínseco de cada ser humano. Ninguém possui a mesma bagagem, o mesmo corpo. O que Hijikata havia criado era uma personificação de seu passado, um transbordar latente daquilo que ele, como pessoa, acreditava. E isso é muito claro nas coreografias de cada dançarino de *butō*, todos são destoantes, existe uma diferença visível. Até os dias de hoje, a tentativa de se vender um método de *butō* como sendo de Tatsumi Hijikata ou de Kazuo Ohno ou de Yoshito Ohno falha miseravelmente. Além do mais, a tentativa de venda contradiz o próprio manifesto inserido nessa dança que busca destruir as cristalizações de técnica e as intenções produtivas. Lamentavelmente, até isso parece ser interpretado erroneamente, pois, sob uma conclusão superficial de *anti-técnica*, o *butō* acaba sendo instrumentalizado para ser dança pessoal. Igualmente falho.

Alguns artistas que participaram da gênese do movimento no Japão argumentam que, nestas circunstâncias, não é mais possível fazer Butō. Um deles é Tanaka Min, que considerava o Butō incompatível com o neoliberalismo. Não seria possível, a seu ver, falar de Butō quando não se tem a possibilidade de radicalizar os movimentos, da forma como fez Hijikata. (Ibidem, p. 120-121)

A morte e a memória estão muito ligadas à pessoa que foi Hijikata. Os seus manifestos surrealistas se assemelham a diários de infância, tempo do qual ele capturou vários elementos para incrementar em suas coreografias, como a dor, a galinha, a lama, a violência doméstica, a sua flexível misoginia, a natureza, a perda de entes queridos, o frio que endurece o corpo, o crime, entre outros.

Durante a época do plantio e da colheita todos os adultos ficavam fora de casa. Apenas as crianças de três e quatro anos permaneciam em casa sozinhas. Andava pela vizinhança para observar as crianças. Crianças pequenas fazem esquisitos e sinistros movimentos e gestos. Uma, por exemplo, tentava alimentar sua mão, com bocados de alimento. Eu a observava calmamente. (HIJIKATA apud SANFORD e SCHECHNER, 2000, p. 75)

Dor. Hijikata fala da dor que começa desde o nascimento. A partir dos cestos *izume* onde os bebês são colocados de modo a ficarem presos e doloridos o dia inteiro sem a possibilidade de se mexerem olhando para o céu enquanto os pais trabalham no campo. A dor acompanha as pessoas desde o início e é um caractere muito explorado no Butō como gatilho da dança. No manifesto *Para a prisão*, o dançarino escreve que o seu primeiro contato com a *natureza hemorrágica*, realidade permeada pela violência, ascetismo, esterilidade, ódio e repressão, foi quando viu seu próprio pai sendo espancado (HIJIKATA apud SANFORD e SCHECHNER, 2000, p. 43). O pai de Hijikata, geralmente, bebia muito e batia na esposa. Uma figura que não deixava transparecer amor ou afeto e ligada demais ao trabalho braçal

no campo para suprir uma vida pobre e sem grandes expectativas. O incômodo para com essa natureza fez com que Hijikata buscasse sua companhia no desvio da curva do mundo real, nas pessoas que ele considerou doentes socialmente, já que a noção de saúde era para ele mais prejudicial do que a de doença, devido ao sistema sociopolítico.

Seria assim o *butô* uma invocação do passado que formou o corpo que está dançando, esse passado sendo o combustível para o ultrapassar da própria linguagem da dança. Thiago Abel Martins da Silva (2017), traduzindo Hijikata, afirma que dançar a morte é acessar memórias do corpo, despertar a memória de cada partícula mínima que forma o ser. O *butô* é um meio de acessar a memória para promover a morte dançada e para que esse acesso aconteça é preciso desenterrar o acervo empírico intrínseco a cada ser. Dito isso, digo que não existe um lugar predominantemente racional no *butô*. A mente e o intelecto são apaziguadores da experiência porque são formados a partir das convenções sociais que matam o acesso à memória. Intelecto é o mesmo que controle, contenção. Nesse caso, a memória só pode ser desenterrada se for por um meio fornecido pelo próprio corpo em si, não pelo raciocínio lógico. Acredito que o sentido mais propício ao acesso da memória é o tato, pois é um contato direto com o mundo físico e aos seus estímulos.

As memórias estão em um plano atemporal, o plano da mente, elas vêm e vão e existem e não existem a qualquer momento, não perecem. Se percebermos a Vida como o passar do tempo e a Morte como a nossa porta de liberdade para a não interferência do tempo em nossas existências, então podemos considerar que o *butô* faz da morte o seu passaporte para o mundo das memórias, pois se livra do tempo para criar uma ambientação onde a afloração da memória no corpo é possível. Na arte japonesa, esse lugar que existe fora do nosso tempo real e que não está dependente a ele é chamado de *ma* (o entre). Trata-se do invisível onde a multiplicidade das potências criativas, no caso da arte, tem o seu espaço. Um elemento presente em praticamente todo o folclore nipônico. Greiner (1998, p. 40) cita Danjūrō IX, que diz “há um Ma que pode ser falado e um Ma que não pode ser falado”. Com o *butô* não é diferente, existe um lugar na dança que impossibilita a comunicabilidade, só pode ser penetrada através de uma experiência de vivência. “Hijikata vai habitar o Ma, instaurando aí o corpo morto como a possibilidade de dançar em um tempo-espaço fora do eixo evolutivo” (Ibdem, p. 45). Se a morte é possível dentro do *ma*, considerando esse um intervalo no espaço-tempo que independe do tempo, seria a morte um evento que nos liberta da influência do tempo? A vida impõe o corpo ao domínio do tempo e a morte liberta esse mesmo corpo do tempo. A morte quebra o fluxo temporal.

Considerações finais

As formas das artes da cena do Japão, quando estudadas no Brasil, prestigiam em sua maioria o seu âmbito tradicional e milenar, como o teatro nô e o cabúqui. Mesmo os pesquisadores das artes cênicas japonesas da modernidade e contemporaneidade possuem trabalhos escritos muito restritos que representam os únicos materiais disponíveis em português sobre o assunto, já que poucos dos manifestos originais de Tatsumi Hijikata e até mesmo os cadernos de cada um dos seus discípulos estão disponíveis em inglês e francês e menos ainda em português, vindo muitas vezes em fragmentos selecionados como citação de pesquisa. O *butô* tem conexão direta com o hibridismo cultural pós-guerra. Entre os saberes europeu e estadunidense e o saber japonês, a *dança das trevas* é um resultado da antropofagia cultural dessas duas sociedades mundiais da era moderna a era contemporânea, assim como a personificação corpórea de um ser humano que viveu confinado na era Shōwa. O que o *butô* se transforma após a morte de Hijikata vem daquilo que foi cultivado dentro do entendimento de cada discípulo do progenitor. Ou melhor, dos progenitores. Se levarmos em conta que a trindade do *butô* é formada por Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno e Yoshito Ohno, três figuras que, mesmo trabalhando juntas, desenvolveram estilísticas quase que autorais quando iniciaram o processo de construção da dança.

O caráter político de vanguarda do Butô já se destaca por ser uma forma espetacular oriental avesso aos avanços do Ocidente sobre a sociedade japonesa da época, na segunda metade do século XX. A revolta pela dança de Tatsumi Hijikata perante o imperialismo norte-americano e a diluição da cultura nacional nipônica foi uma forma de resistência que perdura como herança de um país que quase ruiu durante o fim da Segunda Grande Guerra. A despeito desta forte conexão com seu tempo histórico, não raro, o *butô* ainda é visto com um quê de exótico, precipitado por parte das pessoas que tendem a uma visão orientalista. Estudar as origens desta manifestação, assim, é uma maneira de contribuir para uma visão mais complexa e próxima de seus anseios originais. O *butô*, a despeito de uma radical proposição poética, aproveita-se de diferentes inspirações para se constituir: a literatura francesa, a arte expressionista alemã e as principais formas de dança do ocidente conectam-se com o espírito profano do *kabuki*, dos festivais folclóricos do Japão e do zen-budismo. Isso significa que o estudar o *butô* pode constituir uma maneira de, ao mesmo tempo, contrastar e combinar culturas ocidentais e orientais. Este “entre” culturas, pode remeter igualmente a um corpo que antecede às culturas, menos ligado aos sistemas de produção e mais próximo da natureza. O *butô* e a sua ânsia por explicitar a morte é uma crítica ao

neoliberalismo e ao descaso das pessoas com o corpo que perdura desde a sua origem e que corrobora o sistema em que vivemos, sendo sustentado pelos dançarinos e coreógrafos ainda vivos e ensinado de várias maneiras, uma infinidade de vertentes.

Referências

- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. 3. ed. São Paulo: Martins Editora, 2006.
- BAIOCCHI, M. **Butoh – Dança veredas d'alma**. São Paulo: Palas Athea, 1995.
- GREINER, C. **Butô: pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras, 1998.
- _____. **Leituras do corpo no Japão**. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- _____. **Fabulações do corpo japonês**. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- MISHIMA, Y. **Cores proibidas**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- PERETTA, E. **O soldado nu**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SANFORD, M. R.; SCHECHNER, R. (ed.). **TDR/The Drama Review**. Cambridge, v. 44, n. 1, 2000.
- SILVA, T. A. M. da. **(Po)éticas do ctônico: primeiros movimentos do Butō no Brasil**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

Epistolae Iapanicae: uma tradução parcial das cartas dos primeiros jesuítas em solo japonês

Alessandro Jocelito Beccari

Amanda Mimoso Rodrigues Coelho

1

Introdução

Koerner (1995, p. 7-8) ressalta a importância da reconstituição do clima de opinião, que se relaciona ao contexto social, histórico e intelectual do tempo e espaço em que se desenvolveram ideias ou teorias a respeito das línguas e da linguagem. O autor chama essa reconstrução historiográfica de contextualização. Nesse sentido, neste estudo, será feito um delineamento dos principais elementos que constituíam o clima de opinião em que se produziram os materiais que servem de dados de pesquisa para o trabalho que deu origem a este artigo: um compêndio, publicado em 1569, de missivas dos primeiros jesuítas em solo japonês intitulado, de forma abreviada, *Epistolae Iapanicae* (*Cartas do Japão*).

O primeiro contato entre japoneses e europeus aconteceu em 1542, com a presença de alguns mercadores portugueses em solo japonês, na ilha de Tanegashima. Após três anos, o reino português estabeleceu um vantajoso comércio com o Japão. Entretanto, no território desse novo parceiro comercial aconteciam frequentes e longas guerras civis, pois nem sempre havia um poder centralizado que conseguia impor-se, o que beneficiou seja Portugal, com o comércio, seja os missionários católicos, com a missão de evangelizar os nativos e propagar sua fé.

Para compreender o que levou a Igreja Católica a enviar seus missionários para regiões tão distantes da Europa quanto China, Vietnã e Japão faz-se necessário entender o contexto histórico em que o Ocidente se encontrava naquele momento. No século XVI, as grandes descobertas marítimas coincidem, para os europeus, com a Reforma Protestante e a reação católica a esse movimento, a chamada Contrarreforma. Na verdade, o espírito da

fundação da Companhia de Jesus, em 1540, é fortemente impactado pelos ideais da Contrarreforma católica.

Embora seja cômodo apresentar a Contrarreforma como um mero antagonismo à Reforma Protestante de Martinho Lutero (1483-1546), o fato é que a ideia de reforma eclesiástica é tão antiga quanto o Cristianismo, e o próprio Lutero nunca pensou em tornar-se papa de uma nova igreja. O que ocorreu a partir do século XV foi uma intensificação do desejo de reforma no seio da Igreja Católica, que se encontrava em um estado de grande distanciamento de seus ideais evangélicos: corrupção, vendas de indulgências, indisciplina, enriquecimento, formalismo estéril e disputas sanguinárias pelo poder são alguns dos mais conhecidos problemas que levariam à ruptura definitiva entre católicos e protestantes em meados do século XVI. A situação era tão grave que, depois dessa ruptura definitiva, protestantes e católicos continuariam suas próprias reformas internas. Assim, se houve uma Contrarreforma que visava reconquistar os territórios usurpados pelos rebeldes protestantes, havia também, no seio da Igreja Católica, uma reforma de costumes interna que tinha por objetivo principalmente a santidade do clero, o que obviamente era entendido como essencial para que a própria Contrarreforma vingasse (PIERRARD, 1982, p. 183).

Os jesuítas do século XVI devem, pois, ser entendidos em um contexto de reforma interna de uma instituição religiosa que investia na formação de um clero mais preparado para o enfrentamento com os protestantes, os quais, segundo a Igreja de Roma, ocupavam territórios que histórica e legitimamente lhe pertenciam.

Esse aspecto interno, revolucionário e reformador do surgimento da Companhia de Jesus tem sua origem remota em uma reforma da Igreja Católica muito anterior, que ocorrera no século XI, com a criação de um novo tipo de religioso: os padres regulares, também chamados de clérigos regulares.

Até aproximadamente o ano 1000, a hierarquia eclesiástica era constituída essencialmente por monges, que viviam enclausurados em mosteiros rurais. Com o advento das novas cidades europeias, na virada do milênio, houve a necessidade de um novo tipo de padre, não mais limitado a atuar em um mosteiro que atendesse a uma população campesina, mas um religioso com uma formação mais flexível, que estivesse à disposição da burguesia emergente, dos pobres e doentes das cidades e também das escolas que começavam a funcionar nas catedrais dos novos centros urbanos. Esse clérigo ou padre é chamado de regular por sua obediência a uma regra e a um superior hierárquico (que, em última instância, é o papa). A regra lhe prescreve orações diárias, celebrações litúrgicas, a formação que necessita ter e até seu modo de conduta no dia a dia. Diferentemente do monge, que também

obedece a uma regra, o clérigo regular não está ligado a um mosteiro, ou seja, pode ser transferido a qualquer momento, o que fica a critério de seus superiores hierárquicos ou mesmo do bispo local. E é a mobilidade dos clérigos regulares que se adaptaria tão bem a uma sociedade em transformação e seria muito importante nos esforços da Contrarreforma. Outra diferença importante entre o monge e o clérigo regular, que ajudam a entender os missionários jesuítas, é que o padre regular não é, como o monge, obrigado a participar da oração comunitária ou mesmo vocalizar suas orações, que podem ser proferidas mentalmente, na solidão. Isso significa que o clérigo regular pode ser enviado sozinho a regiões ainda não alcançadas pelo Evangelho (PIERRARD, 1982, p. 191).

A Companhia de Jesus não foi única como congregação religiosa fundada no século XVI, no clima da Contrarreforma, mas, além da mobilidade própria das ordens regulares, os jesuítas optaram por compor seus quadros com a elite da Igreja Católica: só eram aceitas pessoas com vocações longamente comprovadas e fundamentadas em uma sólida formação intelectual, possuidoras de uma capacidade de adaptação a todas as adversidades, tendo como único grande ideal a maior glória de Deus por meio da expansão da fé católica. Os papas reformadores, que organizaram o Concílio de Trento (1545-1563) – concílio este que tinha como objetivo fazer uma reforma defensiva do catolicismo –, anteviram nos regulares jesuítas um instrumento magistralmente flexível e bem forjado para suas lutas contra os rebeldes protestantes e, posteriormente, também como pregadores ideais a serem enviados aos pagãos das terras recém-descobertas (PIERRARD, 1982, p. 192). De fato, segundo Pimenta (2013, p. 41) a Companhia de Jesus

embora anterior à Reforma Católica, sendo criada por Inácio de Loyola em 1537, teve seus princípios missionários largamente associados aos reformadores tridentinos. A concepção de *soldado de Cristo*, entendida como corpo de missionários devidamente treinados com o objetivo de evangelizar almas pagãs em territórios muitas vezes inóspitos se encaixa perfeitamente com as novas diretrizes do concílio de Trento, que, ao contemplar a descoberta de mundos até então desconhecidos pelo homem europeu, visava sistematizar o processo evangelizador. (PIMENTA, 2013, p. 41)

Ainda no Continente Europeu, antes de seguirem para o Novo Mundo, os inicianos ou jesuítas, desde 1547, adotavam o ensino como ministério. O primeiro colégio foi fundado em Messina e teve tanto êxito que Inácio de Loyola resolveu criar outro, em Roma, o *Gesù*, em 1551, que se tornou a alma da Companhia. Essa preocupação com a educação tornar-se-á uma das características mais marcantes da Companhia, que, como se sabe, fundou colégios em diversas partes da Europa que haviam sofrido influência do protestantismo. Em 1580, os inicianos já dirigiam cento e quarenta e quatro instituições de ensino no Velho Continente.

Aliás, parte considerável da elite intelectual europeia seria educada por clérigos regulares jesuítas até o século XX.

Segundo Pierrard (1982, p. 192), nos colégios, o sistema jesuítico de ensino tinha características que o distinguiam da educação escolástica ou mesmo humanista.

Sua originalidade e seu êxito deviam-se a uma pedagogia ao mesmo tempo fortemente clássica e aberta à ciência, ao teatro, à controvérsia, e que, mesmo dando importante lugar à disciplina, aproximava-se bastante do ideal de Montaigne. Além disso, aplicando os Exercícios Espirituais de Santo Inácio, os jesuítas logo iriam se tornar guias das almas desejosas de encontrar um itinerário simples para chegar a Deus.

A educação jesuítica no Japão do século XVI, como instrumento do trabalho de evangelização dos jesuítas, teve peculiaridades que a diferenciaram de sua ação em outras partes do globo. De acordo com Pimenta (2013, p. 43):

Devemos, porém, separar a pedagogia empregada para a conversão de povos não cristianizada da tradição que se fundaria dos jesuítas como responsáveis pela educação dos filhos das elites. Como iremos observar, fica claro a ideia entre os jesuítas de superioridade do elemento europeu frente os povos recém-encontrados, e o zelo educacional para com os filhos das elites tomaria uma configuração diferente da pedagogia missionária jesuíta. No caso da missão japonesa este zelo não foi diferente. Um fato importante a destacar é a grande preocupação com a aprendizagem da língua nativa e o ensino do latim. Esta preocupação encontra-se estampada em diversas missivas, em que podemos observar o esforço dos jesuítas em tentar passar os conhecimentos da língua europeia para os japoneses nos seminários criados no Japão.

Se os mais versáteis agentes da Igreja que deixa a Europa em direção à Ásia são os jesuítas, seu principal veículo foi o Império Marítimo Português.

Em meados do século XVI, Portugal era uma nação de pequenas dimensões: sua população não chegava a um milhão e trezentos mil habitantes. Assim, o reino português dispunha de pouquíssimos indivíduos para fazer mais que instalar agências comerciais, entrepostos e portos periféricos nas costas da África, América e Ásia.

Além do déficit numérico, no que tange à Evangelização, que os reis portugueses haviam assumido como bandeira, alguns dos religiosos que acompanhavam os marinheiros lusos em suas naus cometiam um erro básico, que custaria muito aos jesuítas mais tarde: impor aos nativos convertidos os quadros de um catolicismo europeu estreitamente ligado aos interesses comerciais de Portugal (PIERRARD, 1982, p. 195-196). Apesar disso, os primeiros portugueses que chegaram ao Japão, em 1540, logo conquistaram a confiança e a proteção de alguns senhores feudais, que se mostraram interessados seja pelas armas de fogo que os europeus traziam em suas naus, seja por suas ideias religiosas. Por conseguinte, os

jesuítas tiveram condições de alcançar relativo sucesso em seu trabalho inicial de conversão dos nipônicos. Entre 1549 e 1592, os japoneses tiveram contato apenas com os jesuítas, após essas datas, também com os agostinianos, franciscanos e dominicanos.

Com grande paixão missionária, o navarrês Francisco Xavier (1506-1552) empreendeu a conversão da Índia portuguesa, Goa, e foi além: Cochim, Colombo, Macau, Molucas. Como coroamento de seu trabalho, atingiu o Japão, em 1549, onde permaneceu por dois anos. Embora sem conhecimento dos costumes locais e das riquezas do hinduísmo, do budismo, do confucionismo e do xintoísmo, Xavier, em seu zelo extremo, preparou o caminho para um trabalho de aculturação que renderia muitos frutos à missão da Ásia. Sua estadia no Japão (1549-1551) convenceu-o da necessidade de uma formação especial para os missionários que fossem trabalhar no Oriente. Esse aprendizado foi vital para os missionários que viriam depois dele. O Padre Matteo Ricci (1552-1610), por exemplo, chegaria à conclusão de que os rituais de culto aos antepassados e ritos do confucionismo não tinham qualquer mácula de idolatria. Roberto de Nobili (1577-1665), outro sucessor de Xavier na Ásia, adotaria os costumes dos brâmanes e tentaria demonstrar, na prática, que a fé cristã poderia ser vivida de uma maneira não complementemente ligada a valores culturais europeus. Nesse sentido, vale lembrar a extraordinária influência dos jesuítas de Pequim, particularmente no século XVII. Portanto, houve uma tentativa dos jesuítas de desocidentalização do cristianismo em sua admissão das contribuições das civilizações da Ásia, obviamente em tudo aquilo que não fosse incompatível com o Evangelho. Entretanto, por conta dessa abertura, os missionários acabariam tendo que entrar em querelas intermináveis com a hierarquia da Igreja Católica europeia, a qual, da distante Europa, pouco poderia entender das dificuldades dos missionários em seu trabalho de campo. Consequentemente, a Igreja acabou por suprimir avanços em termos de acomodação cultural que só seriam vistos com bons olhos pelo alto clero a partir dos anos 1950.

Devido à inteligência dos inacianos e provavelmente à curiosidade dos nipônicos, os habitantes do Japão do século XVI mostraram um grande interesse pela cultura dos missionários, principalmente pelas novas descobertas e tecnologias europeias daquela época, o que, diga-se de passagem, demonstra como a Igreja Católica teve um papel significativo para as futuras relações entre o Japão e o Ocidente.

Segundo Pimenta (2013, p. 13), quando os primeiros jesuítas atracaram na costa de Satsuma, litoral sul do arquipélago do Japão,

encontraram um contexto político e social extremamente conturbado. Mergulhado em uma guerra civil, o Japão estava dividido entre diversas casas senhoriais, comandadas por seus respectivos *daimyos*. A ausência de um poder central permitiu maior facilidade de propagação da fé católica

por estes missionários: os trabalhos de conversão se apoiaram sob a proteção de diferentes senhores que se mostrariam receptivos às ideias cristãs. (PIMENTA, 2013, p.13)

É curioso que seria justamente o apaziguamento dessas lutas fratricidas e a unificação do Japão que contribuiriam, cinquenta anos depois, para a perseguição dos cristãos e a proibição do Cristianismo em terras japonesas. A expulsão definitiva dos religiosos católicos aconteceria antes do fim da primeira metade do século XVII.

De qualquer forma, os primeiros cinquenta anos de permanência dos jesuítas no Japão (1549-1600) não devem ser entendidos, de modo nenhum, como um tempo de paz, em que não havia grandes desafios para o trabalho missionário dos padres.

Sem poder contar com o apoio militar e político de um sistema colonial, os inicianos precisavam lidar com diversos grupos sociais com interesses diferentes, e a todo tempo negociar com eles sua estadia no arquipélago. A arquitetura político-social do Japão contava com diversos segmentos que iam desde os mais poderosos *daimyos*, passando pelas castas de samurais, *Kokujiins*, comerciantes japoneses, monges budistas, camponeses, entre outras. Sendo assim, a ausência de instituições portuguesas que os apoiassem tornou necessário que os jesuítas negociassem com diferentes estratos sociais, uma vez que se fazia necessária certa flexibilidade para a manutenção de sua estadia na região. (PIMENTA, 2013, p.18)

Além das constantes negociações com os líderes locais, havia os intermináveis debates com os monges budistas em que a dialética ocidental dos inicianos entrava em choque com a disputa tradicional budista. Os monges, bonzos como são chamados nas cartas dos padres, foram detentores do poder religioso até a chegada dos jesuítas, e estavam acostumados a defender ideias sectárias. Os monges budistas obviamente não estavam interessados em perder seus seguidores, entre eles poderosos chefes militares, para uma nova religião que, inicialmente pensavam, tivesse vindo, como o Budismo, da Índia. As cartas das *Epistolae Iapanicae* trazem muitas referências a esse conflito.

No contexto da evangelização, havia também o desafio de ensinar a religião cristã por meio de analogias com aquilo que os japoneses já conheciam sobre Deus, porque, para os jesuítas, era premissa fundamental que todo ser humano tem uma teologia natural inata, e que não há nenhuma pessoa, excetuando-se talvez as que tenham nascido dementes, que não tenham tido alguma ideia da divindade criadora e da salvação. Isso levou Francisco Xavier a fazer associações muito inadequadas inicialmente, das quais teve que se livrar em pouco tempo.

Discussão dos resultados

Koerner (1995, p. 7-8) ressalta o princípio da imanência, de acordo com o qual o historiógrafo deve fazer uma abordagem da obra, autor e movimento em que se insere o material estudado. O atual estágio da pesquisa a que se dedicam os autores deste artigo tem um forte viés tradutório e filológico, que se associa àquilo que Swiggers (2004, p. 134) chama de capa documental, e corresponde à descrição do material pesquisado. Nesse sentido, a seguir, serão discutidas as principais características do compêndio *Epistolae Iapanicae*, que se constitui na fonte primária para a pesquisa relacionada a este estudo.

Os primeiros inicianos no Japão precisavam fazer relatórios acerca de seu trabalho de propagação da fé, o que era realizado por meio de cartas que enviavam para suas sedes em Portugal e Roma. Esses textos eram originalmente escritos em português e castelhano, mas foram depois traduzidos para o latim, já que essa língua, desde a Antiguidade, era utilizada pelas elites intelectuais, políticas e religiosas do Ocidente. Nessas cartas, identifica-se mais especificamente o neolatim, uma variante da língua dos romanos que foi normatizada pelos humanistas a partir do século XV com base no Latim Clássico, principalmente aquele das obras de autores canônicos como Cícero (século I a.C.) e Santo Agostinho (século V d.C.).

A importância das missivas enviadas pelos jesuítas do Japão aos seus superiores na Europa relaciona-se não só ao fato de serem os primeiros documentos que contêm descrições detalhadas do arquipélago, mas também testemunham a reação dos ocidentais a um novo universo de ideias, crenças e costumes.

A importância que as cartas assumiram na organização da ordem, portanto, é primordial. Uma vez que elas constituíam a única forma de comunicação direta da época entre pessoas distantes, somente através delas os missionários poderiam receber ordens de seus superiores e informá-los do andamento das missões – algo essencial em se tratando de uma ordem extremamente hierarquizada como a Companhia. A comunicação através das cartas obedecia, porém, não somente uma lógica vertical, mas também horizontal, que seria para a união dos ânimos de todos os membros da Companhia. A escrita assume, assim, a forma predominante de comunicação, ação e registro (BERNABÉ, 2012, p. 67).

Vale dizer que as cartas que os jesuítas escreviam não se limitavam a uma troca estrita de informações entre membros de uma mesma ordem religiosa. Cartas que mostrassem apenas os aspectos públicos e positivos da missão, também poderiam ser traduzidas para o latim, língua internacional da época; publicadas em coletâneas, serviam de instrumento de propagação da fé e de estímulo para o nascimento de novas vocações missionárias na Europa,

o que, do ponto de vista da Igreja e dos jesuítas, certamente ia muito além do propósito de alimentar a grande curiosidade que havia por informações a respeito das terras recém-descobertas pelos europeus.

Os missionários, por sua vez, tinham total noção de que escreviam para serem lidos por muitos outros e que produziam um texto para ser interpretado, repassado e lembrado. As cartas dirigidas aos superiores, no entanto, possuíam um caráter diferenciado. Não tinham o compromisso de edificar a missão e podiam conter as discórdias e problemas enfrentados pelos missionários atuantes (BERNABÉ, 2012, p. 69).

Como citado anteriormente, o trabalho de pesquisa dos autores deste artigo tem sido desenvolvido com um material de pesquisa privilegiado no sentido das informações nele contidas, as *Epistolae Iapanicae*: uma coletânea de 19 cartas impressas em forma de livro para a Universidade de Lovaina, no final do século XVI, que traz os registros dos primeiros contatos entre ocidentais e nipônicos. Duas dessas cartas são de autoria do próprio Francisco Xavier.

O impacto linguístico que costuma acontecer em situações de contato dá-se sob a forma de empréstimos lexicais, alterações no sistema de escrita, neologismos. No caso específico dos jesuítas, sabe-se que houve traduções para o japonês de textos clássicos da Antiguidade greco-latina, como as fábulas de Fedro e Esopo, e, sobretudo, de histórias bíblicas, textos litúrgicos e orações que seriam utilizados pelos nipônicos em suas devoções pessoais ou celebrações comunitárias. Portanto, embora em seu trabalho de pesquisa os autores deste artigo ainda não tenham adentrado suficientemente no texto das cartas para verificar esses impactos, assumem como premissa que, se essas cartas contêm registros da atuação dos missionários no arquipélago japonês, elas também darão indícios das influências linguísticas mútuas no contexto das estratégias utilizadas pelos jesuítas para que as missões fossem estabelecidas com sucesso. Como o método dos jesuítas estava intimamente ligado ao ensino e à fundação de escolas, é altamente provável que esses indícios sejam encontrados no material em breve.

No que tange à fundação de colégios, segundo Pimenta (2013, p. 42-43), os jesuítas tiveram de reelaborar as estratégias que vinham utilizando em outras missões. Assim, a evangelização

contou com uma ajuda muito peculiar no Japão. Os inicianos adaptaram uma instituição já utilizada pelos budistas: os *dōgios*, num exemplo de prática de acomodação cultural, comum nos trabalhos missionários dos inicianos. A prática missionária dos jesuítas no Japão, assim como nas diversas partes do globo se mesclava com certos elementos da cultura local. Dessa forma, os jesuítas buscavam compreender os conceitos teológicos dos povos recém-descobertos para que estes se adaptassem

melhor à doutrina cristã, facilitando o processo evangelizador (PIMENTA, 2013, p.43).

Tendo em conta o modo como o trabalho missionário se deu no Japão, esta pesquisa procurou mapear informações, a partir dos prefácios e dos subtítulos marginais das *Epistolae Iapanicae*, que tivessem relação com os seguintes assuntos: 1) relatos que fizessem menção à religião, educação e sistemas filosóficos dos nipônicos; 2) informações sobre como era o ensino da religião cristã do ponto de vista da adaptação dos itens lexicais que representavam conceitos religiosos ou filosóficos; 3) possíveis observações ou discussões sobre as línguas e a linguagem.

É importante salientar que o trabalho de tradução das cartas tem sido um grande desafio para os autores deste estudo. Embora, provavelmente, os originais tenham sido escritos em português quinhentista e/ou em castelhano, o material a que os pesquisadores tiveram acesso está inteiramente em latim. Portanto, os autores têm tido o duplo desafio de transcrever um material impresso no século XVI e traduzir textos do latim para o português.

As *Cartas do Japão*, com suas descrições das terras recém-descobertas e dos povos nativos, certamente despertavam o interesse de um amplo público de leitores na Europa. De fato, nos anos 1560, a Europa demonstra grande entusiasmo em conhecer os relatos de explorações do novo mundo, visto que “Numerosas obras começam [...] a aparecer relativas aos países recentemente explorados e, sobretudo, às conquistas espanholas e portuguesas. Logo os missionários começam a enviar regularmente narrativas detalhadas de sua atividade” (FEBVRE; MARTIN, 1992, p. 383). A imprensa, no século XVI, teve um papel fundamental, como facilitadora na transmissão de informações sobre as descobertas geográficas, difundindo novas ideias, e uma nova literatura.

É muito interessante notar a esse respeito que, entre as obras que mais se leem na França no século XVI, não figura mais do que no século XV a narrativa da viagem de Marco Polo (editada uma só vez em francês durante um século, em Paris em 1556); não mais, aliás, do que figurarão em seu tempo as narrativas de Jacques Cartier ou de Champlain. As obras mais frequentemente editadas em francês durante o século XVI são – juntamente com as cartas escritas do Japão pelo padre jesuíta Froes (dezenove edições) – as Viagens à Turquia, à Síria e ao Egito de Villamont, a nossos olhos bem pouco interessantes (treze edições) [...] (FEBVRE; MARTIN, 1992, p. 384).

As *Epistolae Iapanicae*, um compilado de 19 cartas sobre as expedições e missão dos primeiros jesuítas no Japão, é uma dessas obras que ajudaram a alimentar tanto a grande curiosidade dos europeus sobre aquilo que, para eles, era um Novo Mundo, quanto sua

piedade católica e entusiasmo pela propagação da fé. Como se constituem materialmente as cartas desse compêndio?

As Cartas do Japão constituem-se em um total de 263 páginas ou 30 fólhos, em uma coluna, sem contagem de linhas; os tipos romanos são redondos e itálicos; há grafemas do alfabeto grego e alógrafos contextuais do Renascimento no século XVI. São usadas letras capitulares, no título e subtítulo, na primeira página e folha de rosto, e há, no cabeçalho de todas as folhas, seja a palavra EPISTOLAE (folhas esquerdas) seja a palavra IAPANICAE (folhas direitas). As primeiras letras das primeiras palavras das cartas são capitulares e acompanhadas por uma iluminura; também capitulares são as primeiras letras dos antropônimos, topônimos e títulos nobiliárquicos ou religiosos. Quanto à estrutura: todas as cartas possuem cabeçalhos, prólogos (resumos dos conteúdos das cartas, divididos por tópicos), anotações marginais (subtítulos), reclamos no final de cada folha, assinatura e data no final das cartas; às vezes há um agradecimento. A extensão das cartas vai de um parágrafo a aproximadamente 30 páginas. Sua organização, incluindo a redação do prólogo geral, os cabeçalhos, os prólogos de cada carta etc. foi feita por Hannardus de Gameren (1530-1569), poeta laureado do Sacro Império Romano-Germânico. Rutger Velpius (1540-1614/1615), responsável pela edição, foi o primeiro editor da Universidade Católica de Lovaina, na Bélgica. A obra foi publicada no ano de 1569, em um local designado como Castro Angélico, e é totalmente escrita em neolatim. A edição utilizada para esta pesquisa está disponível *online* pelo *Google*. O material físico encontra-se na Universidad Complutense de Madrid.

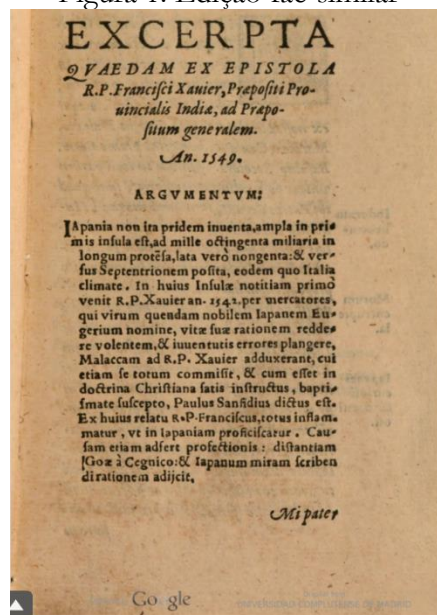
As primeiras missivas que Hannardus de Gameren compendiou em suas *Cartas do Japão* são de um nome muito conhecido nesse período, o Padre Francisco Xavier, o que demonstra que a tradução para o latim e a edição dessas cartas foram, sem dúvida, um esforço de propaganda da fé católica, visto que o material é impresso em um contexto germânico católico, fortemente impactado pela Reforma Protestante e pelas guerras religiosas em curso. No prefácio da edição das *Epistolae*, há algumas informações relevantes sobre a questão do confronto entre os adeptos da Reforma Protestante e da Contrarreforma. O Duque Alberto V da Baviera (1548-1626), que financiou a edição, era um fervoroso católico.

No momento, os autores deste artigo concentram-se na tradução diretamente do latim das *Epistolae* – sem a possibilidade de cotejo com qualquer versão em língua moderna, já que não foi encontrado nenhum material traduzido das cartas dessa coleção em particular. Concomitantemente à tradução, está sendo feita a transcrição justalinear dos prefácios e trechos de algumas cartas que foram selecionados de acordo com os três objetivos principais, elencados acima. Os critérios utilizados para a transcrição têm sido os seguintes:

1. A transcrição deve ser tão conservadora quanto possível;
2. Apenas as abreviaturas serão desdobradas, indicadas pelos chevron < >;
3. Os “s” longos¹ serão transcritos como “s” usual na tipografia atual;
6. O “&” foi modificado em “et”.
7. O “β” em “ss” .
8. O “æ” em “ae”.

Todas as modificações que ocorrem na transcrição são realizadas com intuito de facilitar a compreensão do leitor, uma vez que o idioma da edição utilizada é o latim e que a impressão deu-se em tipos do século XVI.

Figura 1: Edição fac-similar



Fonte: Francisco Xavier, Cochín, Jan. 14, 1549 (ffnc. 14-16).

Segue um exemplo de edição justalinear das *Epistolae* (que corresponde à edição fac-similar acima):

¹ “No passado era muito comum o grafema s realizar-se em módulo minúsculo como forma de dupla curva, o < s >, ou como uma forma longa, o < f >” (CAMBRAIA; 2005, p. 114).

EXCERPTA²
QVAEDAM EX EPISTOLA
R<everendi>.P<atris>. Francisci Xauier, Praepositi Pro-
uincialis Indiae, ad Praepo-
situm generalem.

An<no>. 1549

ARGVMENTVM:

Iapania non ita pridem inuenta, ampla in pri-
mis insula est, ad mille octingenta: miliaria in
longum protesa, lata vero nongenta: et ver-
sus Septentrionem posita, eodem quo Italia
climate. In huius Insulae notitiam primo
venit R<everendo>. P<atri>. Xavier an<no>. 1542, per mercatores,
qui virum quendam nobilem Iapanem Eu-
gerium nomine, vitae suae rationem redde-
re volentem, et iuuentutis errores plangere,
Malaccam ad R<everendum>. P<atrum>.Xauier adduxerant, cui
etiam se totum commisit, et cum esset in
doctrina Christiana fatis instructus, bap-
tismate suscepto, Paulus Sanfidus dictus est.
Ex huius relatu R<everendus>. P<ater>.Franciscus, totus inflam-
matur, vt in Iapaniam proficiscatur. Cau-
sam etiam adfert profectionis: distantiam
Goae à Cegnico: et Iapanum miram scriben-
di rationem adjicit.

Mi pater

Segue a tradução do texto acima transcrito:

Alguns trechos de uma carta escrita do Reverendo Padre Francisco Xavier, Provincial Preposito da Índia para o Provincial Geral, no ano de 1549.

Assunto:

O Japão é uma grande ilha, que ainda não tinha sido descoberta. Estende-se por 80 mil milhas de longitude e 90 de latitude e direciona-se para o norte. Tem o mesmo clima da Itália. As primeiras notícias dessa ilha chegaram ao padre Xavier em 1542, por meio dos mercadores, que lhe trouxeram certo homem nobre japonês, Eugerio, que queria apagar os pecados de sua juventude; e trouxeram-no para Malaca para Xavier, a quem se dedicou totalmente e, depois de ser instruído na doutrina cristã e tendo recebido o batismo, foi chamado de Paulo de Santa Fé. Por causa de seus relatos, Padre Francisco ficou animado a viajar ao Japão. [Nesta carta, o autor] Acrescentou a causa da viagem; falou da distância de Goa, a partir de Cegnico; e acrescentou uma admirável descrição do Japão. Meu Pai.

² A transcrição justalinear, em que se procura repetir o layout da página do texto original, oferece a oportunidade ao leitor de um acesso mais direto ao testemunho (neste caso, um texto Renascentista); daí a necessidade do rigor e respeito ao modelo no momento da transcrição, que exige, por exemplo, que as linhas do texto transcrito sejam exatamente as mesmas do original (CAMBRAIA, 2005, p. 92). Esse rigor obrigou os autores deste artigo a não obedecer ao recuo de quatro pontos previstos pelas normas da ABNT para citações com mais de três linhas, no caso das transcrições.

Procurou-se ter cuidados ao traduzir os antropônimos e topônimos encontrados nas cartas, baseando-se em um livro de cartas compiladas por Cardoso (1996), que traz material epistolar em português e quinhentista, escrito pelos jesuítas.

As transcrições do neolatim demandaram tempo, porque foram utilizados os critérios mencionados acima para aproximá-las das transcrições feitas pelo próprio editor Rutger Velpius (1540-1614/1615). Em seguida às transcrições, foram traduzidos os prefácios. São, no total, dezenove prefácios. Destes, selecionaram-se nove para serem transcritos e traduzidos, que fossem sempre ao encontro dos objetivos da pesquisa.

A seguir, outro exemplo de transcrição e tradução do prefácio de uma das cartas das *Epistolae Iapanicae*:

Transcrição Justilinear

EXEMPLVM LITERA-
rum R<everendi>.P<atris>. Magistri Xauieri Prouincialis
Praepositi Societatis IESV in India ad
eos qui de eadem sunt Societate in
Europa. Dat<a>. Men<sis>. Mart<ii>.
An<no>. 1553.

ARGUMENTUM.

Describitur Iapania, morésque eiusdem et le-
ges. Vana circa Paradisum, Infernũ et suae
religionis auctores opinio: Bonzorũ frau-
des, et peruersum ad aliorum facultates
occupandas consilium. Bonzorũ con-
ciones de mulieribus, et peccatorũ per ele-
mosynas explatione: Amangucci multis
cõuersis exstructum collegiũ: gentilium cũ
Christianis disputationes: Cõspiratio no-
bilorum contra Ducẽ Amangucci, et Ducis
mores: Bonzorũ studia et Academiae.

Pax et gratia Christi sint semper in cordibus
nostris, Amen.

Fonte: Francisco Xavier, Cochin, Jan. 29, 1552 (pp. 31-43)

Segue a tradução do texto acima transcrito:

Exemplo das cartas do Padre Mestre Xavier, Provincial Preposto da Companhia de Jesus na Índia, aos membros da Companhia de Jesus que estão na Europa. Com data do mês de março, no ano de 1553.

Assunto:

Descreve-se o Japão, seus costumes e suas leis. Coisas falsas sobre o Paraíso e sobre o Inferno e a opinião dos autores da religião local: as fraudes dos bonzos e seu conselho perverso sobre como as outras pessoas devem ocupar suas capacidades. As reuniões dos bonzos com mulheres e os perdões dos pecados por meio de esmolas. O colégio de Yamaguchi é construído com a ajuda de muitos convertidos; as discussões dos gentios com os cristãos; as conspirações dos nobres contra o Duque de Yamaguchi e o proceder do duque; as escolas e academias dos bonzos.

Que a paz e a graça de Cristo estejam sempre em nossos corações, Amém.

A seguir é transcrita uma passagem em que o autor, Francisco Xavier, relata as impressões do japonês convertido Paulo de Santa Fé sobre os sistemas de escrita ocidentais e faz um ensaio de comparação entre a escrita japonesa e esses sistemas.

Transcrição Justalinear

Mitto et tabellam alphabeticā
Iapanum more confectam, in qua contem-
plari licebit harum gentium miram scribē-
di rationē, et multum à nostro discrepantē:
à summo enim deorsum líneas suas ducūt.
Rogatus hic noster Paulus, cur nō more no-
stro versus pingerent, vicissim quasiuit, cur
non Iapanum more nos id faceremus, et
nostram questionem lepidè dissoluit: sed et
hanc demum rationem reddidit: Cùm, in-
quit, homini caput, sublime natura deberit,
pedes verò imos humiliorique loco sitos vo-
luit: quid ni etiam in scribendo perinde na-
ture ordinem imitabimur?

Fonte: Francisco Xavier, Cochin, Jan. 14, 1549 (ffnc. 14-16)

Segue a tradução:

Envio também uma tabela alfabética feita de acordo com o costume japonês, na qual é possível observar a admirável maneira de escrever desta gente, a qual é muito diferente da nossa: escrevem as suas linhas de cima para baixo. Perguntado o nosso Paulo por que eles não escrevem as linhas a nossa maneira, Paulo por sua vez perguntou por que nós não escrevíamos da forma japonesa, e esclareceu rapidamente nossa pergunta, dando então a seguinte explicação: a natureza colocou a cabeça do homem no lugar mais alto, mas os pés no lugar mais baixo e humilde, por que então ao escrever não imitaríamos igualmente a ordem da natureza?

Sobre a opção de abordagem tradutória para as *Epistolae Iapanicae* adotada pelos autores desta pesquisa, procurou-se seguir o estado da arte dos Estudos da Tradução (MILTON, 2010). No Brasil, há duas linhas já consagradas na teoria da tradução literária: a de Augusto e Haroldo de Campos e a de José Paulo Paes (MILTON, 2010, p. 229-41). Embora existam outros trabalhos teóricos sobre tradução, a contraposição entre os princípios tradutórios dos irmãos Campos e os de Paes parecem mais pertinentes a uma proposta de tradução de um texto escrito em uma variante moderna do Latim Clássico, o neolatim, já que é sabido que Haroldo de Campos verteu parte da *Ilíada* para o português e José Paulo Paes era especialista em poesia grega da Antiguidade tardia.

A escolha entre qual dessas duas linhas seja mais adequada para a tradução das *Epistolae Iapanicae* tem a ver com o objetivo final a que se propõe nossa tradução e seu público

alvo: a descrição dos primeiros contatos entre ocidentais e nipônicos e como esse contato repercute na reflexão linguística sobre o japonês. Embora o público alvo dessa tradução seja principalmente o dos historiadores da Linguística, possivelmente professores de latim ou japonês, tem-se também um segundo público em mente: pensa-se que esta tradução possa ser útil para os estudantes de história, língua e cultura japonesas e aqueles que se interessem pela história das relações e dos primeiros contatos entre o Oriente e o Ocidente, no período das grandes navegações. Tendo esses públicos em vista, antes de fazer qualquer escolha quanto ao melhor tipo de tradução para as *Epistolae Iaponicae*, vejamos, em linhas gerais, quais seriam as propostas dos irmãos Campos e de José Paulo Paes para a tradução de textos latinos.

Segundo Milton (2010, p. 231), em seu trabalho de tradução, os “irmãos Campos conscientemente tendem a introduzir novas formas sintáticas, léxicas e morfológicas na língua portuguesa”. Nas palavras de Haroldo de Campos, citado por Milton (2010, p. 231), “O tradutor alarga as fronteiras de sua própria língua e subverte-lhe os dogmas ao influxo do texto estrangeiro”. De acordo com essa visão, a tradução seria o momento privilegiado em que novas formas morfológicas e sintáticas entrariam na língua. Fielis a esse princípio, os irmãos Campos redescobriram em Odorico Mendes (1799-1864) um antecedente teórico: em suas traduções da *Eneida* e da *Odisséia*, Odorico não economizou, por exemplo, na criação de neologismos para epítetos, tais como “velocípede Aquiles” e “crinazul Netuno”. Além disso, Odorico compara a jangada de Ulisses com aquelas dos jangadeiros do Ceará e, dessa forma, tenta aproximar o leitor moderno do mundo do texto original (MILTON, 2010, p. 232). Como criador vocabular e adaptador da sintaxe a novas necessidades, Haroldo de Campos compara Odorico Mendes a Joyce e Guimarães Rosa. Em resumo, a solução dos irmãos Campos para a tradução de textos clássicos depende de uma imensa criatividade tanto morfológica quanto sintática.

José Paulo Paes, por sua vez, opta por um estilo mais austero, que evita exageros criativos, que ele chama de “sobretraduções” (MILTON, 2010, p. 237). Nesse sentido, Paes opõe-se aos irmãos Campos. Sua tese central é que a criação literária produz um idioleto que reforça o socioleto, i.e. reforça a língua usada pelo autor original sem se distinguir fortemente desta. O trabalho do tradutor é “partir de um socioleto numa língua para o solcioleto em outra” (MILTON, 2010, p. 238). Assim, da criação literária, na língua de origem, à tradução, tem-se algo como: idioleto > socioleto – socioleto > idioleto. Dessa forma, o idioleto-destino no qual o texto original é traduzido não deve ser radicalmente diferente do socioleto-destino. Isso não acontece, por exemplo, nas traduções de Odorico Mendes, em que a liberdade de

criação leva a textos portugueses latinizados ou helenizados, que, todavia, têm como grande vantagem o seu caráter pedagógico: sua aproximação com os originais ajuda os aprendizes de latim ou grego na leitura dos mesmos nas línguas de origem, por exemplo.

Tendo em vista que o objetivo da tradução parcial das *Epistolae Iapanicae* é servir prioritariamente a um público de interessados na história da linguística, do ensino e da história do latim e do japonês, faz-se necessário um texto em uma linguagem que procure reproduzir o original naquilo que tem de relevante para a compreensão de suas ideias linguísticas e pedagógicas, especificamente de suas teorias sobre as diferenças entre o japonês e línguas ocidentais, já que esta é a proposta geral da presente pesquisa. Na perspectiva da tradução, essa compreensão é mais importante que a reprodução, por exemplo, de efeitos estilísticos do original. Nesse sentido, optou-se por uma tradução que se aproxime da prosa contemporânea. No entanto, como também há a possibilidade da tradução ser utilizada por estudantes de literatura neolatina e de história das religiões, a tradução tenderá ao literal e procurará seguir de perto o léxico, as construções sintáticas e os conteúdos dos períodos traduzidos do latim, além de utilizar, se necessário, notas explicativas.

Faz-se uso também da criatividade linguística, tão valorizada pelos irmãos Campos, na medida em que esta respeita a naturalidade da língua portuguesa e as finalidades práticas supracitadas. Nesse sentido, buscamos fazer uma tradução mais à ‘letra’ (QUERIQUELLI, *s.a.*, p. 8) do texto latino, em uma tentativa de reproduzir a plasticidade do neolatim tendo como recurso principal as potencialidades neolatinas do português.

Por último, como no caso da Bíblia, em que não existem menos de dois manuscritos que coincidem em tudo, sabe-se “que nenhuma obra antiga está desprovida de problemas textuais” (MOURA, 2012, p. 13). Daí a necessidade de indicar, se possível e ao menos de forma abreviada, quais seriam as variantes dos textos traduzidos, ao menos as principais, e porque se opta por esta edição e não aquela. Nas palavras de Rolim de Moura, na introdução de sua tradução d’*Os trabalhos e os dias* de Hesíodo, “o trabalho fica mais completo se damos ao leitor condições de perceber que o texto [...] daquela passagem não é o único possível e de julgar por si mesmo qual variante é mais satisfatória”. Um aparato crítico pequeno e abreviado, mas que leve em conta os testemunhos mais importantes, pode familiarizar os leitores com a linguagem da crítica textual, incentivar a produção de edições e fomentar uma conscientização geral “das transformações históricas pelas quais (os) textos passaram” (MOURA, 2012, p. 15). Com relação às *Epistolae*, ainda não se chegou a esse estágio na pesquisa da qual este artigo faz parte, que é de iniciação científica, feita por uma discente da graduação em parceria com seu orientador. Mas sente-se, desde já, a necessidade que um

aparato crítico abreviado seja oportunamente feito; portanto, em futuros estudos, pretende-se incluir essa dimensão ao presente trabalho em andamento.

3

Considerações finais

Este artigo relacionou-se a uma pesquisa em andamento. Até aqui, foram transcritos e traduzidos os prefácios das *Cartas do Japão* que foram selecionadas de acordo com os objetivos da pesquisa. Foram também transcritos e traduzidos trechos das missivas, previamente mapeados nos prefácios, que correspondem a questões referentes à religião, educação, língua e sistemas filosóficos dos nipônicos, bem como observações dos jesuítas ou dos próprios japoneses sobre sua língua. No momento, começa-se a tradução completa dos trechos das cartas selecionadas, para que, em pesquisas futuras, consigamos fazer uma comparação entre as *Epistolae Iapanicae* e outros materiais produzidos pelos jesuítas, o que pode resultar em novos conhecimentos a respeito da gramatização da língua japonesa e influências externas na escrita, no léxico, no ensino e no pensamento religioso e filosófico japonês.

Além dos objetivos acima mencionados, em pesquisas futuras, quer-se abordar também dois outros assuntos que, inclusive, faziam parte da proposta inicial da pesquisa que está na origem deste artigo, a saber: 4) procurar indícios das formas como os missionários atuaram diante das dificuldades na comunicação (estratégias comunicativas); 5) fazer relações entre as informações contidas nas *Cartas do Japão* com elementos que demonstrem a importância duradoura que o trabalho linguístico dos jesuítas teve na língua e cultura nipônicas posteriores à sua presença no arquipélago (por exemplo, no sistema de escrita do japonês).

Referências

- BERNABÉ, R. C. **A construção da missão japonesa no século XVI**. 2012. 144 f. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- CAMBRAIA, C. N. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CARDOSO, A. **Cartas e Escritos de São Francisco Xavier**. São Paulo: Loyola, 1996.
- FEVBRE, L. & MARTIN, H.-J. **O aparecimento do livro**. São Paulo: Hucitec, 1992.
- KOERNER, K. **Professing Linguistic Historiography**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

- MILTON, J. **Tradução: teoria e prática**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- MOURA, A. R. **Os trabalhos e os dias** – Hesíodo. Curitiba: Segesta, 2012.
- PIERRARD, P. **História da Igreja**. 2. ed. Tradução: Álvaro Cunha. São Paulo: Paulinas, 1982.
- PIMENTA, P. A. **Jesuítas no Japão: o discurso sobre os percalços da cristianização**. 2013. 156 f. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- QUERIQUELLI, L. H. **As teorias da tradução e a tradução do latim**. *S. l.: s. n.*, [200?]. Disponível em:
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/viewFile/12983/12098>. Acesso em: 19 ago. 2018.
- SWIGGERS, P. Modelos, métodos y problemas en la historiografía de la lingüística. Nuevas aportaciones a la historiografía lingüística. IV Congreso Internacional de la SEHL. **Actas**. La Laguna, Tenerife, 22-25 oct. 2005, v. 1, p. 113-145.
- VELPIUS, R. **Epistolae Iapanicae**, de multōrum gentilium in variis insulis ad Christi fidem per Societatis nominis Iesu theologos conversione. In quibus etiam mores, leges, locorumque situs, luculenter describuntur. Lovanii, sub Castro Angelico. Cum privilegio régio ad 4. Annos. 1569. Disponível em:
https://books.google.com.br/books/ucm?vid=UCM5326654495&printsec=frontcover&redir_esc=y. Acesso em: 15 ago. 2018.

A imagem negativa do Japão: disputas territoriais e o santuário Yasukuni como entraves ao desenvolvimento da diplomacia cultural *pop* japonesa (2004-2016)

Lais Santos Belini

1

Introdução

Embora o conceito de poder brando (*soft power*)¹ surja nos anos 1990, torna-se conhecido no Japão mais de uma década depois, após a publicação traduzida do artigo de Douglas McGray (2002) em maio de 2003 na revista *Chuō Kōron*, periódico de grande influência no Japão (MATSUI, 2014, p. 83-84). Nesta, é apresentada a expressão *cool Japan* para se referir a indústria de conteúdo popular (pop) do país, como o mangá (história em quadrinhos), *anime* (desenho animado), jogos de videogame, moda e estilos de roupa, entre outros elementos da cultura pop, tornado-se a frase do momento e se convertendo em uma nova expressão de nacionalismo, bem como objeto de estudo em diversos artigos científicos.

Em 2004, o então Primeiro-Ministro e presidente do Partido Liberal Democrático (PLD), Junichiro Koizumi, lança a *Política de Promoção de Negócios de Conteúdo: Estratégia Nacional para a Era do Soft Power*, na qual a indústria de conteúdo se torna o carro-chefe da economia japonesa (MATSUI, 2014, p. 82). Além disso, o Ministério de Relações Exteriores do Japão (MOFA Japão), interessado na popularidade e apelo do *cool Japan* perante o público estrangeiro, cria a chamada *Estratégia da Diplomacia Cultural e das Relações Públicas no Exterior*, as quais passam a combinar as relações-públicas com o intercâmbio cultural de forma mais sistemática, fornecendo uma estrutura que permite a cooperação entre os setores públicos e

¹ O poder brando é a habilidade do Estado de moldar as preferências dos outros, não apenas pela influência, mas também pela habilidade de atraí-los e de obter seu consentimento, sem fazer uso da força ou de outros meios coercitivos (NYE, 2009, p. 5).

privados na diplomacia cultural, e ainda impulsionada pelos elementos da cultura pop do país.

Segundo o MOFA Japão (2005), o interesse em fortalecer a diplomacia cultural japonesa se dá com o intuito de elevar a compreensão e confiança do público estrangeiro, criando um ambiente propício ao desenvolvimento de sua política externa para promover o país e engrandecer seus atrativos culturais à comunidade internacional, já que com a globalização, muitos indivíduos e organizações passam a se envolver com a diplomacia, tornando-se relevante à atividade diplomática divulgar ao público acerca de sua própria nação, além de também ser vantajoso economicamente ao Japão o ato de incrementar sua imagem e a de suas empresas no exterior.

No entanto, há um ponto imprescindível que pode passar despercebido sobre o interesse japonês na diplomacia cultural, isto é, de que há questões sensíveis que são capazes de afetar a seguridade do país, fazendo com que esse tipo de diplomacia seja indispensável: a percepção negativa que o Japão possui perante a opinião pública do leste asiático, especialmente com a República Popular da China (China) e a República da Coreia (Coreia do Sul), que cultivam ressentimento pela campanha expansionista praticada pelo Japão Imperial.

Em vista disso, o presente artigo investigará os antecedentes históricos e dois pontos de litígio no leste asiático que afetam o êxito da diplomacia cultural para elevar sua imagem no leste asiático: as visitas de Primeiros-Ministros japoneses ao santuário xintoísta Yasukuni e as disputas territoriais por Takeshima/Dokdo com a Coreia do Sul e pelas ilhas Senkaku/Diaoyu com a China. Utilizar-se-á, como metodologia de pesquisa, a análise de documentos oficiais, como o *Japan Blue Book*, que contém todas as iniciativas diplomáticas do Japão ao longo dos anos; a análise documental, com o objetivo de aprofundamento nas questões históricas e, por fim, dados da opinião pública de países do leste asiático de 2004 a 2016.

2

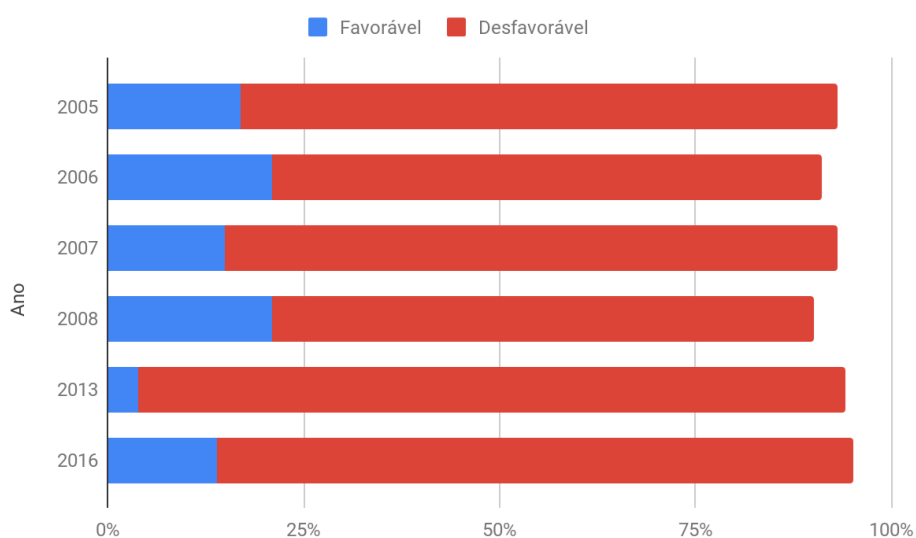
Questões governamentais prejudiciais à imagem japonesa

Segundo dados de opinião pública do leste asiático obtidos dos centros de pesquisa chamados *Pew Research Center* e *The Genron NPO*, o Japão não possui imagem favorável perante os países adjacentes, situação essa advinda de questões históricas mal-resolvidas da expansão praticada pelo Japão Imperial, que perdurou da Restauração Meiji, instituída em 1868, até a derrota na Segunda Guerra Mundial e a outorga da Constituição em 1947.

Em 2013, um ano antes do início da Diplomacia Cultural pop japonesa, perguntou-se à opinião pública do leste asiático se “o Japão havia se desculpado o suficiente pelas agressões cometidas durante a Segunda Guerra Mundial” (PEW RESEARCH CENTER, 2013); a essa questão, 78% dos chineses responderam negativamente, bem como 98% dos sul-coreanos responderam que não acreditam que o Japão pediu desculpas suficientes por suas ideologias imperialistas e crimes de guerra.

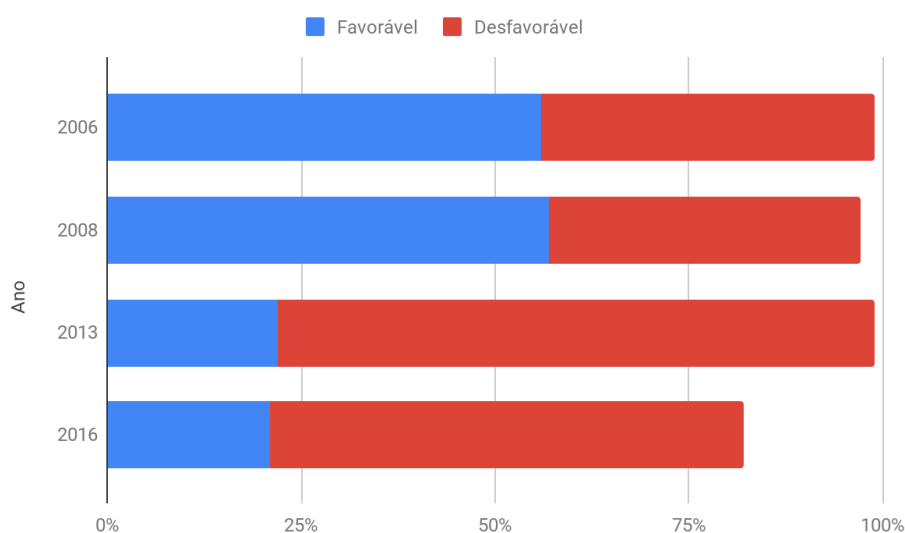
De 2004 a 2016, a Diplomacia Pop-cultural japonesa produz efeitos satisfatórios no aumento da estima da opinião pública em países como Paquistão, Malásia e Indonésia (PEW RESEARCH CENTER, 2013), entretanto, não houve grandes alterações positivas ou negativas nos países com acentuado ressentimento, isto é, na China e na Coreia do Sul, até 2008. Isso se altera drasticamente após 2013, uma vez que a nacionalização das ilhas e dos rochedos na região, efetivados pelo governo japonês, implicaram em uma queda brusca desfavorável à reputação do Japão. Já em 2016, embora ambas opiniões públicas se tornem mais favoráveis do que no período da crise territorial, não alcançaram os mesmos níveis dos primeiros anos da política do *cool Japan*, em especial a opinião pública chinesa. As alterações podem ser observadas nas tabelas abaixo².

Tabela 1 - Dados de opinião pública chinesa com relação ao Japão (2005-2016)



Fonte: Pew Research Center

² É notável mencionar que, ainda que no geral os dados de opinião pública mostrem uma posição mais desfavorável à imagem do Japão, quanto mais velho for o público abordado nas pesquisas, maior sua percepção negativa: acima dos cinquenta anos, 82% são desfavoráveis ao Japão, enquanto que os de trinta anos ou menos são desfavoráveis em 66% (PEW RESEARCH CENTER, 2013).

Tabela 2 - Dados de opinião pública sul-coreana com relação ao Japão (2005-2016)³

Fonte: Pew Research Center, East Asia Institute, The Genron NPO.

O próprio cientista político Nye (2009, p. 87) assume que há limites na utilização do poder brando japonês, pois o Japão nunca chega a um acordo com os seus vizinhos sobre as agressões cometidas nas guerras e suas ideologias colonialistas durante as décadas de 1930 e 1940 (NYE, 2009, p. 86). Portanto, o artigo se dispõe a entender e aprofundar sobre dois significativos litígios históricos que dificultam a melhora da imagem japonesa para com a opinião pública desses países: as visitas dos Primeiros-Ministros ao santuário Yasukuni e as disputas territoriais.

2.1

Santuário Yasukuni

Com a nomeação de Tokugawa como xogum⁴ em 1603, inicia-se a era Edo, considerada a mais estável e de maior período de paz de um xogunato. Nesse ínterim, o arquipélago se isola quase que por completo, mantendo relações comerciais, com supervisões meticulosas, apenas com Holanda e China, a fim de evitar a influência externa, especialmente

³ Os dados não alcançam o ponto de 100%, especialmente no ano de 2016, pois agrupam as pessoas que não quiseram responder ou não tinham uma opinião a dar sobre a questão.

⁴ Significa literalmente “generalíssimo dominador dos bárbaros”. É o verdadeiro governante do Japão no período pré-Meiji, cujas características são: poder exercido no campo militar com sucessão hereditária. Embora haja imperador no período, torna-se uma figura sem poder, responsável apenas pelos rituais (BENEDICT, 2014, p. 56).

do cristianismo, que podia pôr em risco o poder absoluto do xogum e da divindade do imperador. Após duzentos e cinquenta anos fora do sistema internacional, surgem pressões externas para que o Japão se abra, e em 1853, Comodoro Matthew Calbraith Perry, sob o comando da *Esquadra do Leste da Índia* dos Estados Unidos, chega com navios de guerra no porto de Uraga, forçando o país a se abrir, e em 1858, assinam um acordo comercial com os Estados Unidos, sem que o Japão pudesse ter a opção de recusá-lo (HOFFMANN, 2007; BENEDICT, 2014, p. 56-68).

Com a recepção da influência ocidental e alterações na dinâmica social do xogunato, iniciam-se questionamentos quanto à hierarquia social, tendo em vista que a classe comerciante torna-se mais poderosa que a classe de samurais⁵; surgem escândalos de corrupção e há descrédito dos valores tradicionais (HOFFMANN, 2007). Segundo Lewentowicz (2013), surge uma intensa pressão popular para a realização de uma reforma política, que por sua vez leva ao surgimento de facções guerreiras com a finalidade de restaurar o poder do Imperador e derrubar o xogunato Tokugawa. Primeiramente, os guerreiros dos domínios feudais de Satsuma e Chōshū tentam derrubá-lo, mas logo a insatisfação se alastra e culmina na Guerra Civil Boshin (1867-69). Com a crescente oposição, o último xogum abdica e transfere seu poder absoluto para o imperador Meiji (Mutsuhito), e, para honrar àqueles que morreram com a intenção de restaurar o poder do mesmo, dá-se origem ao santuário Yasukuni no segundo ano da Era Meiji (1869), em Tóquio (MCCLAIN, 2002 *apud* LEWENTOWICZ, 2013).

Primeiramente chamado de *shōkonjō*, nomeado em seguida para Yasukuni em 1879, o santuário foi criado pelo próprio Imperador Meiji, tornando-se um local para honrar àqueles que deram a vida em defesa do país, bem como conservar a memória dos combatentes. Baseado na tradicional religião japonesa denominada Xinto, mais de 2.466.000 divindades (*kami*/ 神) são honradas no templo atualmente⁶, cujas almas são daqueles que morreram em sacrifício pelo Japão em diversos conflitos, entre eles: Guerra Civil Boshin (1867-69), Guerras Sino-japonesa (1894-95 e 1937-45), Guerra Russo-japonesa (1904-05), Primeira Guerra Mundial (1914-18), Incidente da Manchúria (1931), Segunda Guerra Mundial (1939-45) e Guerra da Bósnia (1992-95) (YASUKUNI SHRINE, 2008). Portanto, Yasukuni possui

⁵ Guerreiros homens que manejam duas espadas. Abaixo da família imperial e dos nobres havia quatro castas hierárquicas: os samurais acima de todos, e depois as pessoas comuns, os fazendeiros, os artesãos e os comerciantes. Não era possível trocar de *status* social. (BENEDICT, 2014, p. 57).

⁶ Pode ser comparado a um cemitério ocidental, no entanto, não há restos mortais no santuário, apenas os espíritos dos *kami*, com os nomes gravados em cartões para registro (LEWENTOWICZ, 2013, p. 18).

dois propósitos: um santuário xintoísta para reverenciar aos *kami*, bem como honrar àqueles que aspiravam ao fim do xogunato para restaurá-lo ao imperador.

Em respeito aos falecidos, são realizadas oferendas e orações nas cerimônias. Além disso, há dois rituais principais conduzidos no santuário: o Festival da Primavera, realizado geralmente nos dias 21, 22 ou 23 de abril; e o Festival de Outono, nos dias 17,18 ou 19 de outubro. Mesmo que não haja uma religião de Estado no Japão, — liberdade de religião, de crença e de prática religiosa é garantida pela Constituição de 1946⁷ — o imperador faz oferendas nesses rituais e há participação da família imperial, tendo em vista os laços profundos que os membros reais possuem desde a criação do santuário (YASUKUNI SHRINE, 2008). Outra data importante do santuário e que gera controvérsia frente a China e Coreia do Sul é a data 15 de agosto, chamado de Dia VJ, isto é, dia da vitória sobre o Império do Japão e também da liberação da Coreia do domínio nipônico. São nessas datas que os Primeiros-Ministros costumam visitar o local e causar divergências políticas (POLLMANN, 2016, p. 135).

Segundo Togo (2005, p. 144), sucessivos Primeiros-Ministros japoneses visitaram o santuário sem causar problemas políticos, mesmo com criminosos classe B e classe C⁸ sepultados desde 1959. Isso muda após Yasukuni receber, secretamente⁹, quatorze criminosos considerados classe A, isto é, que cometeram *crimes contra a paz*, julgados pelo Tribunal Militar Internacional para o Extremo Oriente (TMIEO) e se tornando público, em 1979, pela própria mídia japonesa (POLLMANN, 2016, p. 125; LEWENTOWICZ, 2013, p. 57). Segundo o próprio TMIEO, de 19 de janeiro de 1946:

Crimes contra a Paz: nomeadamente, foram planejadas, preparadas, iniciadas ou travadas guerras de agressão declaradas ou não declaradas; ou uma guerra em violação ao direito internacional, tratados, acordos ou garantias; ou participação em um plano comum ou conspiração para realização de qualquer um dos precedentes. (UNITED NATIONS, 1946)

⁷ A Constituição japonesa foi promulgada em 3 de novembro de 1946, e entra em vigor em 3 de maio de 1947. Foi criada quando o país era ocupado pelos Estados Unidos em nome dos aliados. Alguns líderes políticos acreditam que essa foi forçada e não representa os japoneses de fato, mas permanece inalterada (CREIGHTON, 2014).

⁸ De acordo com o direito internacional, crimes classe B são os chamados de *crime de guerras convencionais*, atos que violam as leis e costumes da guerra. Já os crimes classe C são chamados de *crime de guerra contra a humanidade*, e compõem as seguintes ações: assassinato, extermínio, escravidão, ou seja, qualquer crime contra a população civil (UNITED NATIONS, 1946).

⁹ Segundo Sturgeon (2006) e Deans (2007, p.281), em 1966, o Ministro da Saúde e Bem-Estar requereu a santificação de vários combatentes, inclusive dos criminosos classe A, no entanto, o sacerdote Tsukuba Fujimaro (ex-membro de um ramo da família imperial), recusou-se graças à sensibilidade política que isso poderia causar. Após sua morte em 1977, o Tenente Comandante da Marinha Imperial, Matsuidaira Nagoyoshi, assume a posição de sacerdote no santuário Yasukuni, e secretamente, santifica os criminosos de guerra em 17 de outubro de 1978 (*apud* LEWENTOWICZ, 2013, p. 24).

Após o recebimento dos criminosos classe A, visitar o santuário tornou-se uma ação ainda mais delicada, inclusive o Imperador Shōwa (1901-1989) se recusou a voltar a fazer oferendas (LEWENTOWICZ, 2013, p. 25). Alguns Primeiros-Ministros continuaram visitando o Yasukuni ocasionalmente, mas evitavam o Dia VJ, entretanto, com a intenção de deixar essa controvérsia sobre a recriminação do pós-guerra para trás, o Primeiro-Ministro japonês Nakasone, filiado ao Partido Liberal Democrata (PLD) e possuidor de um viés mais nacionalista (ODA, 2018, p. 17), visita o santuário em 15 de agosto de 1985, data que marca quarenta anos do fim da Guerra do Pacífico, causando diversas queixas da China em nível governamental, bem como protestos de estudantes universitários em várias cidades chinesas (TOGO, 2005, p. 144; KOGA, 2016). A Coreia do Sul não reage às visitas até 1996, com o Primeiro-Ministro japonês Hashimoto Ryūtarō¹⁰.

A revolta causada pelas visitas aos santuários é decorrente do passado imperialista japonês; os países que sofreram agressões interpretam esse ato como: (1) o Japão não se arrepende das atrocidades cometidas durante o período do Império Japonês, (2) há um ressurgimento do militarismo nipônico, (3) há uma rejeição às condenações realizadas pelo TMIEO, (4) intervenção do Estado na religião. Essa postura colabora para criar um sentimento negativo da opinião pública chinesa e sul-coreana em relação ao Japão (LEWENTOWICZ, 2013, p. 3), portanto, os Primeiros-Ministros japoneses que decidem visitar o Santuário Yasukuni geram desavenças com os países adjacentes que vivenciaram as consequências da expansão imperial, sendo possivelmente a questão que mais causa ressentimento nas relações diplomáticas com a China (POLLMANN, 2016, p. 126).

Entre 2001 a 2006, Koizumi Jun'ichirō do PLD se torna o Primeiro-Ministro do Japão. Segundo ODA (2018, p.26), Koizumi alcança a liderança do partido por meio do apoio de grupos nacionalistas dentro do mesmo, responsáveis pelos discursos revisionistas do país em que há a intenção de difundir uma imagem mais positiva de seu passado e que, portanto, demanda que os líderes visitem o santuário por ser um símbolo de dignidade e

¹⁰ Lewentowicz (2013) e Oda (2018) assumem que a santificação dos criminosos classe A é importante para os protestos dos países adjacentes, mas não suficientes para explicar as reações chinesas e sul-coreanas às visitas dos Primeiros-Ministros japoneses ao santuário Yasukuni, tendo em vista que até 1983 eram ignoradas por ambos países. As reações sul-coreanas surgem a partir de 1996, graças às mudanças no leste asiático e aos fatores internos: em 1988, a Coreia do Sul passa de um regime autoritário para o democrático; fim da Guerra Fria, em 1990, e da aliança entre Japão e Coreia do Sul no mesmo bloco, que contribuiu para conter polêmicas nacionalistas; grande crescimento econômico sul-coreano a partir de 1980, fazendo com que se elevasse seu *status* e não necessitasse mais da ajuda externa ou dependesse tanto da cooperação econômica japonesa (ODA, 2018, p. 28). A China responde negativamente às visitas antes da Coreia do Sul, mas se torna recorrentemente a partir da década de 1980. As alterações externas e internas que influenciaram essa nova postura foram: redução na tensão entre China e União Soviética, que diminuía a dependência chinesa de uma aliança com o Japão e com o bloco capitalista (ODA, 2018, p. 29); diminuiu-se a dependência financeira da China com o Japão e, por último, o líder chinês Jiang Zemin é fraco se comparado as figuras de Mao e Deng para controlar o partido único, assim, usa esse litígio para “substituir o que lhe falta” (LEWENTOWICZ, 2013, p. 69).

integridade nacional (KUROKI, 2013, p. 91-127). Apesar das críticas e do grande custo causado à imagem do país na arena internacional, graças ao simbolismo que Yasukuni detém, Koizumi faz visitas anuais durante todo seu mandato, inclusive em 15 de agosto, tornando-o o primeiro a fazê-lo nessa data depois de Nakasone. Segundo Kuroki (2013, p.103), Koizumi alega que não há problemas em visitar o santuário, pois o Japão é uma nação pacifista que não entrará novamente em guerra, embora ainda seja necessário respeitar aqueles que morreram e/ou foram vítimas no campo de batalha.

Em consequência às visitas de Koizumi, há um afastamento diplomático entre os três países asiáticos. China e Coreia do Sul demonstram suas insatisfações por meio de protestos formais e cancelamento de reuniões. Com relação ao primeiro, foram canceladas visitas do Primeiro-Ministro japonês em território chinês após a visita de 2001; em 2003, foi exigido moratória como pré-condição para haver conversas em alto nível; em 2004, é cancelado um intercâmbio naval entre China e Japão; e após a visita de 2005, oficiais chineses ignoram pares japoneses em eventos internacionais, como a Cooperação Econômica Ásia-Pacífico (APEC) realizada em novembro do mesmo ano. Ademais, China e Coreia do Sul se aliam e cancelam a reunião tripartite como parte da Associação de Nações do Sudeste Asiático (ASEAN+3). Em todas as visitas, a Coreia do Sul alega um “lamento profundo”, enquanto o governo chinês relata que a visita é “um grande erro” (LEWENTOWICZ, 2013, p. 107; POLLMANN, 2016, p. 127).

Após a saída de Koizumi, as relações diplomáticas entre Japão, China e Coreia do Sul melhoram rapidamente, uma vez que não acontecem mais visitas ao Yasukuni com os próximos Primeiros-Ministros membros do Partido Democrático do Japão (PDJ), eleitos a partir de 2009, confrontando o longo período de um único partido, o PLD. O PDJ fica por um breve período, até 2012, e as insatisfações retornam após a visita do então Primeiro-ministro Shinzō Abe (PLD), em 26 de dezembro de 2013.

Segundo Pollmann (2016, p. 127), as reações da Coreia do Sul à visita de Abe se deram através da suspensão de todos os intercâmbios com o país, assim, cancelaram-se reuniões de defesa e programas de intercâmbio militar que estavam agendadas. Para os sul-coreanos, a intenção de Shinzō Abe de revisionismo histórico do Japão anula qualquer intenção de reconciliação entre os dois países. Em relação aos chineses, a represália não foi menos ofensiva ou problemática. O Ministro de Relações Exteriores, Qin Gang, fez o seguinte depoimento:

Nós protestamos fortemente e condenamos seriamente os atos dos líderes japoneses. Esses não estão demonstrando nenhuma moderação, mas dobraram seus esforços e criaram um incidente ainda mais sério sobre as questões históricas. A essência das visitas dos líderes japoneses ao

Santuário Yasukuni é embelezar a história japonesa de agressão militarista e dominação colonial. (POLLMANN, 2016, p. 127)

Portanto, em síntese, quando os Primeiros-Ministros japoneses visitam Yasukuni, inquietam a mídia chinesa e sul-coreana, afetam a percepção da opinião pública sobre o Japão e constroem as relações diplomáticas entre os três países. Mesmo com pedidos de desculpas oficiais realizados pelo Governo japonês em relação ao imperialismo e suas atrocidades de guerra, e com a normalização das relações com a Coreia do Sul em 1965, e com a China em 1978, as visitas se tornaram altamente politizadas e são consideradas, pelos países que sofreram agressão do império japonês, um símbolo de exaltação de seu passado militarista, causando desconfiança às ações japonesas e levando à descrença nos pedidos de desculpas dos mesmos.

Além disso, o santuário se torna um problema ainda mais complexo quando se nota que as visitas possuem um propósito religioso, num Estado que se julga laico, bem como o laço particular entre o santuário Yasukuni e o imperador, já que este se encontrava no poder quando o Japão se tornou o Império do Japão, provocando ainda mais desconfianças na sensível relação política entre os países do leste asiático. As visitas ao Yasukuni continuam provocando reações adversas aos países adjacentes, que se tornaram ainda mais intensas com as alterações internas e regionais no leste asiático, sobretudo após a década de 1990. Atualmente, esse litígio não parece estar próximo de uma resolução, ao contrário, está se tornando ainda mais intrincado, com a mídia internacional dando atenção aos detalhes, como visitas de políticos juniores ou ainda se foram enviadas oferendas no lugar das visitas dos próprios Primeiros-Ministros ao santuário (POLLMANN, 2016, p. 127).

2.2

Disputa por Takeshima (竹島)/Dokdo (독도), ou ainda rochedos de Liancourt

As ilhas chamadas de Takeshima pelo Japão e de Dokdo¹¹ pela República da Coreia (Coreia do Sul), ou ainda de rochedos Liancourt, nome de origem francesa utilizado por algumas fontes como o *Google Maps*, são consideradas um grande obstáculo para o estabelecimento de relações diplomáticas favoráveis, já que ambos os países afirmam resolutamente que Takeshima/Dokdo são parte integral de seu território, elevando o antagonismo da opinião pública sul-coreana sobre o Japão e piorando a perspectiva de que se dissolva em breve essa divergência. A disputa é fruto de questões mal-resolvidas do pós-

¹¹Alguns autores utilizam, na tradução do coreano para caracteres ocidentais, Tokdo em vez de Dokdo, geralmente artigos anteriores ao século XXI.

guerra, em que a identidade nacional e o princípio de soberania são consideradas questões críticas de difícil resolução, mesmo após a normalização das relações diplomáticas em 1965 (BONG, 2013, p.193).

Geograficamente, Takeshima/Dokdo é um conjunto de rochedos vulcânicos localizado no meio do Mar do Japão/Mar do Leste, com vegetação escassa e algumas reservas de água potável. Estão localizadas a aproximadamente 158 km das ilhas Oki, consideradas pelo Japão parte da cidade de Okinoshima da prefeitura de Shimane (DEFINITIVE, 2014, p.2). Para a Coreia do Sul, está a 217 km de sua costa e a 88 km das ilhas sul-coreanas chamadas Ulleungdo; o governo sul-coreano considera Takeshima/Dokdo historicamente como parte integrante dessas ilhas (DOKDO, 2014, p.4). Atualmente, há apenas três coreanos que vivem nos rochedos, que têm sido guardados pela polícia marítima sul-coreana desde 1954 (NA, 2007).

A disputa emerge após ambiguidade e omissão gerada pelo Tratado de São Francisco¹², assinado em 8 de setembro de 1951 (NA, 2007, p. 4; KAJIMURA, 1997, p. 461; DUDDEN, 2017, p. 154). Primeiramente, nos rascunhos do tratado de 1949, assume-se que o Japão deveria restituir todos os territórios anteriores à invasão da Coreia, inclusive Takeshima/Dokdo, mas a partir do sexto rascunho, de 1949, até o décimo quarto, os rochedos são incluídos como território japonês. Em seguida, dos rascunhos subsequentes ao décimo oitavo, bem como o artigo 2º do acordo final, os rochedos não são mais mencionados, mas apenas que o “Japão renuncia todos os seus direitos sobre a Coreia, incluindo Jejudo, Geomundo e Ulleungdo” (NA, 2007, p. 5; KAJIMURA, 1997, p. 462).

Em julho de 1951, o embaixador sul-coreano You Chan Yang enviou ao então Secretário de Estado dos Estados Unidos, Dean G. Acheson, requerimento pedindo que os territórios Takeshima/Dokdo e Parangdo sejam listados no Tratado como territórios que o Japão deveria renunciar. Acheson nega o pedido do embaixador sul-coreano¹³. Em seguida, em janeiro de 1952, o então presidente sul-coreano Syngman Rhee proclama jurisdição sobre as águas marítimas que vão de 60 a 170 milhas náuticas da costa da Coreia, incluindo os rochedos, como território coreano (NA, 2007, p. 5). Desde então, o único avanço acerca do território foi o acordo bilateral sobre os direitos da pesca, firmado em 1965 e revisado em

¹² O Tratado de São Francisco é um acordo de paz que foi assinado entre o Japão e as Potências Aliadas após o fim da Segunda Guerra Mundial, e por outras quarenta e oito nações. Deu condições ao Japão de restaurar sua soberania, bem como retomar a autonomia internacional dos países. Entra em vigor em 28 de abril de 1952. (PERES, 2009).

¹³ Este requerimento pode ser visualizado na seguinte página do sítio do MOFA: http://www.mofa.go.jp/mofaj/area/takeshima/pdfs/g_sfjoyaku03.pdf (acessado em 27 de jul. de 2018).

1998, em que explicita que o *status* territorial e a delimitação de fronteira de *Takeshima/Dokdo* são questões irrelevantes do acordo de pesca (BONG, 2013, p. 192).

Segundo o Ministério de Relações Exteriores do Japão (MOFA), num documento didático expedido pelo ministério intitulado *Esclarecimentos definitivos do porquê Takeshima ser um território do Japão! 10 pontos para entender a disputa por Takeshima*¹⁴ (2014), as ilhas são consideradas parte incontestável do território japonês, levando em consideração fatos históricos e com base no direito internacional (MOFA, 2004, p.13). Afirma-se que a ocupação da região pela Coreia do Sul não tem nenhuma base no direito internacional sendo, portanto, ilegal, e que o Japão continuará a buscar uma solução por meio do diálogo e do direito internacional.

Para o MOFA do Japão, levando por base fatores históricos, a Coreia do Sul não declarou claramente que possuía domínio legítimo da ilha antes do controle efetivo do Japão sucedido no meio do século XVII, quando o país fez diversas realizações nas ilhas, tais como: garantiu passagem para a ilha Utsuyo/Ulleungdo; fez um porto e ancoradouro para barcos na região e coletou recursos oceânicos como leões marinhos e abalones.

Ademais, segundo o governo japonês, sua soberania territorial é reafirmada em 1905, quando a ilha passa a ser oficialmente Takeshima para o Japão. Segundo o documento do ministério japonês, isso acontece quando os moradores das ilhas Oki convocam a Prefeitura de *Shimane* para regularizar a indústria de pescas de leão marinho na região e, dessa forma, o gabinete governamental adiciona Takeshima/Dokdo ao Cadastro Fundiário, concedendo uma licença à caça e exercendo seu direito de soberania pacificamente, sem qualquer protesto de outra nação (DEFINITIVE, 2014, p.2). Por fim, é mencionado que o Japão propôs, desde 1954, levar essa disputa três vezes à Corte Internacional de Justiça, mas a Coreia do Sul negou todas as vezes, alegando que Takeshima/Dokdo não poderia ser um item na agenda de discussão, uma vez que é um território inerente ao país.

Em todos esses pontos expostos pelo governo japonês, o Ministério de Relações Exteriores da Coreia do Sul (MOFA da Coreia do Sul) está em desacordo. É afirmado que os rochedos são historicamente da Coreia, já que fazem parte das ilhas Ulleungdo; é possível, inclusive, visualizar Takeshima/Dokdo da ilha adjacente a olho nu em um dia claro. Além disso, é afirmado que as duas ilhas não são territórios separados pela publicação intitulada *Sejong Sillok Jiriji (Seção de Geografia dos Anais do Reinado do Rei Sejong)*, de 1454, bem como que faziam parte da prefeitura Uljin. Ainda segundo o governo sul-coreano, há outros

¹⁴ No original: *Definitive clarifications as to why Takeshima is Japan's territory! 10 points to understand the Takeshima Dispute* (2014).

documentos em que aparecem os rochedos como parte da Coreia: *Sinjeung Dongguk Yeoji Seungnam* (Pesquisa Revisada e Aumentada da Geografia da Coreia), 1531; *Dongguk Munbeon Biggo* (Compilação de Referência de Documentos na Coreia), 1770; *Man-gi Yoram* (Manual de Assuntos de Estado para o Monarca), 1808; e *Jeungbo Munbeon Biggo* (Edição Revisada e Ampliada da Compilação de Referências de Documentos na Coreia), 1908 (DOKDO, 2014, p.5).

Com relação ao argumento de que houve um controle efetivo do Japão no século XVII, é desclassificado pelo governo sul-coreano, pois ocorreram negociações diplomáticas entre o governo coreano e japonês nesse período acerca de Takeshima/Dokdo vinculada a proibição de pesca em Ulleungdo, território de Joseon (Coreia), confirmada pelo próprio xogum em 28 de janeiro de 1696, que desautoriza qualquer passagem à ilha e, então, é considerado como um reconhecimento japonês da época de que Ullungdo é parte do território coreano pelo MOFA da Coreia do Sul. Entretanto, não se deixa definido nesses documentos se Matsushima (antigo nome de Takeshima em japonês) está envolvida nessa negociação como parte integrante de Ulleungdo, e por isso a disputa territorial continua tão inconclusiva (KAJIMURA, 1997, p.449).

Se em 1905 os japoneses consideram que reafirmaram sua soberania sobre Takeshima/Dokdo, o governo sul-coreano afirma que foi forçado a assinar o Protocolo Coreia-Japão em 1904, graças a Guerra Russo-japonesa que fez com que a região fosse estrategicamente importante. Para o MOFA da Coreia do Sul, os rochedos seriam relevantes caso houvesse um conflito marítimo entre Rússia e Japão, além disso, a Coreia é anexada em 1910 pelo Império do Japão, bem como foi coagida a escalar japoneses e não-coreanos como assessores para o Primeiro Acordo Coreia Japão em agosto de 1904, considerado esse um ato de agressão e sem força legal perante o direito internacional (DOKDO, 2014, p. 10). Portanto, se o Japão não recebeu nenhum protesto da Coreia em 1905, foi porque os coreanos não tinham condições de reivindicá-lo (KAJIMURA, 1997, p. 457).

Diante disso, torna-se claro que a Coreia do Sul não renunciará a esse território, mesmo com poucos benefícios econômicos advindos dele, dado que é uma questão que remonta aos trinta e seis anos sob o domínio do Império do Japão. Para o governo sul-coreano, abdicar a soberania de Takeshima/Dokdo é negar sua memória histórica como vítimas do imperialismo japonês, em que consideram que a contestação japonesa acerca desse litígio se torna prova de que os ex-colonizadores não se arrependem de suas ações passadas e que podem retomá-las no futuro (BONG, 193, p.193).

Mas qual o interesse japonês nesse território? Há divergências entre os pesquisadores. Para Bong (2013, pp. 193-194), ter a soberania de Takeshima/Dokdo não se baseia em

cálculo material ou nos benefícios econômicos e estratégicos que o país teria com acesso à região, mas é baseada na memória coletiva, quando se utiliza da disputa territorial como ferramenta política por rivais políticos, que veem o assunto como uma medida de sua performance política e se preocupam com o custo para com a opinião pública em se abdicar desses territórios. Portanto, tornou-se um instrumento de barganha para benefícios próprios da elite política. Na (2007, p.2) também argumenta que Takeshima/Dokdo é uma questão histórica que foi politizada pelos países envolvidos, especialmente porque a população desconhece em sua maioria esses fatos históricos aqui expostos.

Em contrapartida, para Dudden (2017, pp. 151-152), há sim interesse militar para o Japão com a alteração da Convenção das Nações Unidas para a Lei do Mar, de 1994, na qual o oceano em volta das ilhas e nas fronteiras dos países foram transformados em territórios nacionais, despertando o interesse de políticos japoneses que desenvolveram políticas significativas para alinhar a nação a essas modificações.

2.3

Disputa pelas ilhas Senkaku-shotō (尖閣諸島)/Diaoyu Dao (钓鱼台列島)

/Diaoyutai (釣魚台列嶼), ou ainda ilhas Pinnacle

As ilhas chamadas de Senkaku-shotō pelo Japão, ou de Diaoyu Dao pela República Popular da China, ou ainda de Diaoyutai pela República da China (Taiwan), bem como ilhas Pinnacle, referência em inglês do século XVIII, são consideradas um grande obstáculo para estabelecer boas relações diplomáticas entre os três países, especialmente entre a China continental e o Japão, já que ambos afirmam resolutamente que Senkaku/Diaoyu fazem parte integralmente de seu território, indiscutivelmente, elevando o antagonismo da opinião pública chinesa sobre o Japão, sendo o oposto também verdadeiro, aprofundado pela postura chinesa linha-dura acerca dessa disputa (HORIUCHI, 2014, p.31). Não há perspectiva de dissolução dessa divergência em curto ou médio prazo.

Geograficamente, Senkaku/Diaoyu são um grupo de cinco ilhas inabitadas, mais três grandes rochas improdutivas, localizadas no Mar da China Oriental¹⁵, ao sul de Okinawa (prefeitura mais ao sul do Japão), e ao nordeste de Taiwan. Estão localizadas a 330 km da China, a 170 km de Taiwan, a 170 km do norte da ilha japonesa Ishigaki e a 150 km da ilha

¹⁵ Seus nomes são, em japonês e chinês, respectivamente: ilha Uotsuri Jima/Diaoyu Dao, maior ilha da região e onde foi construído o farol japonês em 1996; ilha Kita Kojima/Bei Xiaodao; ilha Minami Kojima/Nan Xiao Dao; Kuba Jima/Huangwei Yu, segunda maior em limites territoriais; Taishō Jima/Chiwei Yu, a menor das ilhas. Rochas: Okino Kita-iwa/Da Bei Xiaodao; Tobise/Fei Jiao Yan e Okino Minami-iwa/Dan Nan Xiao Dao, maior em extensão dentre as rochas.

Yonagumi. Apesar de parecerem pouco interessantes à primeira vista, há benefícios em possuir soberania da região. Em termos materiais, há reservas de petróleo e gás em torno da ilha, além de áreas de pesca; em termos de capacidade estratégica, amplia-se a eficácia militar e econômica por meio de linhas marítimas de comunicação, de marcação marítima, zonas econômicas exclusivas, bem como a reivindicação da plataforma continental (FOX, 2016, p.313; MÉTRAUX, 2013, p.218).

De acordo com o panfleto expedido pelo MOFA do Japão (2014, p. 4-5), diz-se que apesar das ilhas serem inabitadas, historicamente elas foram residência para japoneses que tinham negócios de pesca ali desde a Restauração Meiji. Em 1895, as ilhas Senkaku/Diaoyu são incorporadas à prefeitura de Okinawa¹⁶. Além disso, em 1920, é enviada uma carta de apreciação do cônsul da China em Nagasaki, indicando que o país reconheceu as ilhas como parte do território japonês.

Após a derrota do Império Japonês pelos aliados, é assinado o Tratado de São Francisco em 1951, dando direito aos Estados Unidos de exercer seus poderes administrativos em toda a região de Okinawa, não citando propriamente as ilhas Senkaku/Diaoyu. Entretanto, segundo o MOFA do Japão, o território não foi incluído no Artigo II do Tratado que legalmente definiu o território do Japão após a Segunda Guerra Mundial, mas sob o artigo III do Tratado, no qual as ilhas foram colocadas sob a administração dos Estados Unidos como parte das ilhas Nansei Shotō (MINISTRY, 2018).

Em 1968-69, a Comissão Econômica para a Ásia e do Extremo Oriente das Nações Unidas conduzem uma exploração em busca de recursos minerais em torno das ilhas, com resultado positivo. Em junho de 1971, é assinado o *Tratado de Reversão de Okinawa*, que também dava soberania às ilhas Senkaku/Diaoyu, já que faziam parte da prefeitura de *Okinawa* desde 1895, mas isso não foi interpretado dessa forma pelos países vizinhos. Segundo o MOFA do Japão (2014), é nesse ano que pela primeira vez Taiwan (em junho) e China (em dezembro) se julgam soberanas oficialmente das ilhas Senkaku. Para Togo (2005), foi a descoberta do recurso natural, essencial ao desenvolvimento econômico e estrategicamente vantajoso, que fez com que tanto Taiwan quanto China exigissem jurisdição das ilhas.

Mas isso não é tido como verdade quando se olha documentos oficiais do Livro Branco da China (CHINA, 2012). Segundo o governo chinês, historicamente essas ilhas fazem parte de Taiwan, e foi o Império Chinês que, primeiramente, descobriu-as, nomeou-

¹⁶ É importante notar que Okinawa se torna parte do Sistema de Prefeitura do Japão em 1879, no entanto, é considerada como parte do Japão desde a invasão de Satsuma em 1609 (OKINAWA prefecture, 2013).

as e realizou atividades de pesca. Segundo documentos oficiais, o primeiro registro da região foi no livro publicado em 1403, intitulado *Viagem com um vento de cauda* (*Shun Feng Xiang Song*), entre outros livros que fazem referência às ilhas. Inclusive, durante a Dinastia Ming (1368-1644), há registros de que Senkaku/Diaoyu foi colocada sob sua defesa costeira para se proteger de piratas japoneses, além de outros mapas chineses e estrangeiros antigos que colocam as ilhas como pertencentes ao seu território. Portanto, o governo chinês considera que as ilhas e rochedos são um território inerente à China desde tempos antigos, e que o Japão as furtou de seu país, a partir da expansão e invasão realizada após a Restauração Meiji, e que posteriormente a Guerra Sino-japonesa (1894-95) incluiu secretamente Senkaku/Diaoyu como território japonês.

A primeira grande crise dessa disputa territorial se dá quando, em 1978, mais de cem navios chineses se reúnem em volta das ilhas, dos quais quarenta entram em águas territoriais japonesas. Esta ação chinesa causa um grande protesto por parte do Japão. Em resposta, o governo chinês explica que o incidente fora acidental, retirando todos os navios no dia dezoito de abril, seis dias depois do ocorrido. Após tal controvérsia, o líder chinês Deng Xiaoping se encontra com o MOFA do Japão e afirma que a “China não repetirá tal incidente” (TOGO, 2005).

No entanto, esse litígio e a relação política sino-japonesa se torna ainda mais atribulada com o tempo, especialmente a partir dos anos 1990, graças às alterações externas e internas que diminuíram a dependência chinesa para com o Japão¹⁷ (ODA, 2018, p. 29; LEWENTOWICZ, 2013, p. 69), entre outros acontecimentos: China assume o controle do Recife de Mischief em 1995; testes nucleares chineses em 1995; crise no Estreito de Taiwan em 1995-96; o aumento do nacionalismo acerca das ilhas Senkaku/Diaoyu a partir de 1996; declaração de seguridade entre Japão e Estados Unidos em 1996; bem como, em 1998, o presidente chinês Jiang Zemin demanda desculpas por escrito por parte do Japão em sua visita a este país (HORIUCHI, 2014, p. 24).

Em 2010, as relações bilaterais se abalam drasticamente após uma traineira de pesca chinesa bater na guarda costeira japonesa. Em resposta, as autoridades japonesas decidem deter o capitão da embarcação chinesa por dez dias, alegando ser um ato criminal (HAFEEZ, 2015, p.77). Em réplica, o governo chinês cancela negociações de conversas de alto nível. Ademais, esse acontecimento afeta a opinião pública chinesa acerca do Japão, uma vez que houve demonstrações declaradas de quarenta chineses em frente a embaixada japonesa de

¹⁷ Para maiores detalhes dessas transformações, olhar a nota de rodapé 9.

Pequim, além de ataques a uma escola internacional japonesa por parte de enfurecidos com a prisão da embarcação.

Se em 2010 a relação sino-japonesa estava desgastada, agrava-se severamente após a nacionalização das ilhas pelo governo japonês (HAFEEZ, 2015, p.74; HORIUCHI, 2014, p.42; FOX, 2016, p.30), intensificando a improbabilidade de resolução dessa disputa. Atualmente, as ilhas Kuma Jima, Taishō Jima e os rochedos são de propriedade privada, enquanto as outras foram nacionalizadas em 11 de setembro de 2012, após o governador de Tóquio, Shintaro Ishihara, anunciar que compraria três ilhas das Senkaku/Diaoyu de seus então proprietários, provocando uma explosão midiática e aumentando o antagonismo entre China e Japão (HAFEEZ, 2015, p.84; HORIUCHI, 2014, p. 36).

Autor do livro intitulado *O Japão que pode dizer não* (1989), que gerou controvérsias nos Estados Unidos e Japão, a favor da revisão ou abolição do artigo 9º da Constituição, além de ter sido eleito governador de Tóquio com 70% dos votos, Ishihara é um famoso ultranacionalista que usa palavras depreciativas para se referir à China. Em abril de 2012, anunciou durante sua visita aos Estados Unidos, que compraria três das ilhas Senkaku/Diaoyu para protegê-las dos chineses com o objetivo de defender o território Japonês. Após esse anúncio, o governo metropolitano de Tóquio inicia uma campanha de arrecadação de doações para a compra, chegando a 1.47 bilhões de ienes até 13 de setembro, dois dias após a nacionalização oficial (HORIUCHI, 2014, p.36-37).

Essa declaração também atraiu grande atenção da mídia. Logo depois do anúncio, o *Yahoo! Japan* perguntou aos usuários se eram a favor ou contra a nacionalização: 91,3% de aproximadamente 250 mil pessoas afirmaram que concordavam com a compra das ilhas (YAHOO! JAPAN, 2012). Esses dados, somados com o montante arrecadado rapidamente, demonstram que houve grande apoio da população japonesa à nacionalização das ilhas. Diante da comoção pública, o então Primeiro-Ministro japonês, Noda Yoshihiko, decide nacionalizar as ilhas, tendo como motivos principais: evitar críticas internas de possuir uma liderança fraca em solucionar litígios caso não tomasse nenhuma medida para proteger o território japonês; receio em ir contra um político que possuía grande apoio popular e diante disso ter seu desempenho eleitoral afetado negativamente; bem como evitar um resultado drástico caso o governador Ishihara realmente as comprasse, o que poderia provocar a China e, inclusive, levar a um conflito armado (HORIUCHI, 2014, p.38-39).

Poucos foram os opositores à nacionalização, entre eles o Vice Ministro de Relações Internacionais Sasae Ken'ichirō, que pediu ao governo central que deixasse o governador de Tóquio comprar as ilhas e, depois, explicasse o ocorrido à China; e os líderes empresariais,

com receio que isso afetasse suas operações no país adjacente. Os Estados Unidos também se opuseram à nacionalização, alegando que essa decisão unilateral poderia levar a sérias consequências (HORIUCHI, 2014, p.40-41).

Entretanto, em 11 de setembro de 2012, Noda nacionaliza de fato as ilhas, provocando uma imensa retaliação do governo chinês e também envolvendo milhares de protestantes em todo o país vizinho. Assim como em 2010, as demonstrações logo se tornaram violentas e provocaram milhões de perdas em dólares em danos às lojas e fábricas japonesas, afetando a venda de produtos japoneses na China e, principalmente, deteriorando as relações sino-japonesas, com fechamento de canais de comunicações e deixando a relação ainda mais derradeira. Como resposta ao pressuposto japonês de “controle efetivo” sobre as ilhas Senkaku/Diaoyu, o governo chinês tomou medidas para criar a Declaração das Linhas de Base Territorial, em setembro de 2012, e a Zona de Identificação de Defesa sobre a área disputada em novembro de 2013, além de navios da Agência de Vigilância Marítima que fiscalizam toda a área.

Portanto, a nacionalização da região levou a uma crise ainda maior na relação bilateral, que fez com que qualquer resolução do litígio fosse mitigada, além de também aumentar o risco de um conflito militar com o aumento de patrulheiros na região. Esses atos afetaram a opinião pública de ambos países, diminuindo a possibilidade de comunicação entre governos e aumentando a desconfiança entre cúpulas governamentais e a opinião pública.

3

Considerações finais

Graças ao ressentimento cultivado pela campanha expansionista praticada pelo Japão Imperial e por questões mal-resolvidas da guerra, o Japão não possui uma imagem positiva no leste asiático de acordo com dados obtidos da opinião pública, especialmente dentre os chineses e sul-coreanos. Essas questões afetam, inclusive, os resultados pouco satisfatórios que a Diplomacia Cultural pop japonesa tem obtido perante os países adjacentes, mesmo depois de mais de dez anos de vigência, ainda que os mais jovens vejam o Japão de forma mais positiva.

Tendo isso em vista, torna-se imprescindível compreender os litígios que afetam a imagem japonesa para buscar uma reformulação e atingir um resultado mais positivo com essa política externa, que é conquistar a confiança do leste asiático. Portanto, esse artigo se propôs a investigar dois conflitos: as visitas dos Primeiros-Ministros japoneses ao Santuário

Yasukuni, conhecido por ser um local sagrado destinado a todos aqueles que deram suas vidas para defender sua nação e território, mas que também homenageia criminosos de guerra considerados *classe A* pelo direito internacional; bem como apresentou duas disputas territoriais, os rochedos Takeshima/Dokdo, rivalizado com a Coreia do Sul, e as Ilhas Senkaku/Diaoyu, com a China.

Ambas desavenças não possuem prognóstico favorável de resolução em curto ou médio prazo, já que, com relação ao primeiro, depende das ideologias do Primeiro-Ministro ou se este necessitará de apoios de grupos mais nacionalistas para se eleger. Quanto ao segundo, todos os países conflitantes consideram, com convicção plena, que possuem soberania sobre o território, ou ainda, pode-se perder uma ferramenta política com a politização desse conflito, utilizada tão assertivamente pelo governador de Tóquio para benefício próprio.

Portanto, este capítulo reconhece, assim como o cientista político Joseph Nye (2009, p. 86), que enquanto o Japão não chegar a um acordo com os países vizinhos sobre as consequências do período colonial ou o governo não estiver determinado e unificado no desejo diplomático de buscar cooperação com as nações adjacentes, e para isso deverá reavaliar seu passado imperial, haverá limites em se utilizar de seu poder brando, e conseqüentemente de sua diplomacia pop-cultural pelo país.

Referências

BENEDICT, R. **O Crisântemo e a Espada**: padrões da cultura japonesa. 4. ed. Tradução César Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BONG, Y. D. Built to last: The Dokdo territorial controversy. The baseline conditions in domestic politics and international security of Japan and South Korea. **Memory Studies**, [s.l.], v. 6, n. 2, 15 mar. 2013. p. 191-203. SAGE Publications. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1177/1750698012473697>.

CHINA. The State Council The People's Republic Of China. State Council Information Office. **Diaoyu Dao**: an Inherent Territory of China. 2012. Disponível em: http://english.gov.cn/archive/white_paper/2014/08/23/content_281474983043212.htm. Acesso em: 15 ago. 2018.

CREIGHTON, M. Civil Society Volunteers Supporting Japan's Constitution, Article 9 and Associated Peace, Diversity, and Post-3.11 Environmental Issues. **Voluntas: International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations**, [s.l.], v. 26, n. 1, 15 out. 2014. p.121-143. Springer Nature. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1007/s11266-014-9479-5>.

DEFINITIVE clarifications as to why Takeshima is Japan's territory! 10 points to understand the Takeshima Dispute. Tóquio: Ministry Of Foreign Affairs Of Japan, mar. 2014.

Disponível em: <https://www.mofa.go.jp/region/asia-paci/takeshima/index.html>. Acesso em: 18 jul. 2018.

DOKDO: Korea's Beautiful Island. Seul: Ministry Of Foreign Affairs, 2014. Disponível em: <http://www.korea.net/Government/Current-Affairs/National-Affairs?affairId=83>. Acesso em: 25 jul. 2018.

DUDDEN, A. Thinking about Japan's Territorial Disputes. **Sungkyun Journal Of East Asian Studies**, [S.L.], v. 17, n. 2, p. 149-162, nov. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.21866/esjeas.2017.17.2.002>.

FOX, S. The Senkaku Shoto/Diaoyu Islands and Okinotorishima disputes: Ideational and material influences. **China Information**, [s.l.], v. 30, n. 3, 20 set. 2016. p.312-333. SAGE Publications. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1177/0920203x16665778>.

HAFEEZ, S. Y. The Senkaku/Diaoyu Islands Crises of 2004, 2010 and 2012: A Study of Japanese-Chinese Crisis Management. **Asia-pacific Review**, [s.l.], v. 22, n. 1, 2 jan. 2015. p.73-99. Informa UK Limited. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/13439006.2015.1038885>.

HOFFMANN, L. **A Influência do Xintoísmo, Pensamento Chinês e Zen na Formação do Bushido e a Experiência Zen de Eugen Herrigel**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Filosofia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

HORIUCHI, T. Public Opinion in Japan and the Nationalization of the Senkaku Islands. **East Asia**, [s.l.], v. 31, n. 1, 19 fev. 2014. p.23-47. Springer Nature. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1007/s12140-014-9202-6>.

KAJIMURA, H. The Question of Takeshima/Tokdo. **Korea Observer**, [s.i.], v. 3, 1997. p.423-475. Disponível em: <https://www.dokdo-takeshima.com/legal-study-of-the-dokdo-issue-i.html>. Acesso em: 20 jul. 2018.

KOGA, K. The Yasukuni question: histories, logics, and Japan–South Korea relations. **The Pacific Review**. [s.l.], 2016. p. 331-359. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09512748.2015.1022583>.

KUROKI, M. **Nationalism in Japan's Contemporary Foreign Policy**: a consideration of the case of China, North Korean and India. 2013. 3001 f. Tese (Doutorado) – Curso de International Relations, London School of Economics And Political Science, Londres, 2013.

LEWENTOWICZ, S. E. **In Response to Yasukuni**: The Curious Approach the Chinese and South Korean Governments Take Toward an Unresolved Link to the Past. 2013. 117 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Master Of Arts In Security Studies (far East, Southeast Asia, The Pacific), Naval Postgraduate School, Monterey, California, 2013. Disponível em: <https://calhoun.nps.edu/handle/10945/34697>. Acesso em: 19 jun. 2018.

MATSUI, T. Nation Branding Through Stigmatized Popular Culture: the “cool Japan” craze among central ministries in Japan”. **Hitotsubashi journal of commerce and management**, v. 48, n. 1. 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10086/26980>. Acesso em: 10 abr. 2016.

MCGRAY, D. Japan's Gross National Cool. **Foreign Policy**. 2002. Disponível em: <http://foreignpolicy.com/2009/11/11/japans-gross-national-cool/>. Acesso em: 03 abr. 2016.

MÉTRAUX, D. A. The Senkaku Islands Dispute between China and Japan. **Southeast Review Of Asian Studies** (SERAS), [s.i.], v. 35, n. 1, 2013. p. 218-229.

MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS DO JAPÃO. **Takeshima**: Em busca de uma Solução baseada no Direito e no Diálogo. 2004. 8 p. Disponível em: www.br.emb-japan.go.jp/territory/takeshima/pdfs/takeshima_pamphlet.pdf. Acesso em: 10 ago. 2018.

MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS JAPAN (MOFA). **Diplomatic Bluebook 2004**. 2004. Disponível em: <https://www.mofa.go.jp/policy/other/bluebook/index.html>. Acesso em: 19 jul. 2017.

_____. **Diplomatic Bluebook 2005**. 2005. Disponível em: <http://www.mofa.go.jp/policy/other/bluebook/2005/index>. Acesso em 23 set. 2017.

_____. **The Senkaku Islands**: Seeking Maritime Peace based on the Rule of Law, not force or coercion. 2014. 21 p. Disponível em: <https://www.mofa.go.jp/region/asia-paci/senkaku/index.html>. Acesso em: 06 ago. 2018.

_____. **Senkaku Islands Q&A**. Disponível em: https://www.mofa.go.jp/region/asia-paci/senkaku/qa_1010.html#q2. Acesso em: 08 ago. 2018.

NA, S. H. **The Korean-Japanese Territorial Dispute Over Dokdo/Takashima**. 2007. 127 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Master Of Arts In National Security Affairs, Naval Postgraduate School, Monterey, California, 2007. Disponível em: <https://calhoun.nps.edu/handle/10945/3091>. Acesso em: 13 jul. 2018.

NYE, J. S. **Soft Power**: the means to success in world politics. Nova York: BBS Public Affairs, 2009.

UNITED NATIONS. **Special Proclamation**: Establishment Of An International Military Tribunal For The Far East nº 1589. United States and the Nations allied. International Military Tribunal For The Far East. Tóquio, 1946. Disponível em: https://www.un.org/en/genocideprevention/documents/atrocity-crimes/Doc.3_1946%20Tokyo%20Charter.pdf. Acesso em: 13 jun. 2018.

ODA, E. Condições Estruturais do Nacionalismo Japonês Recente. **Lua Nova**, São Paulo, v. 103, jan. 2018. p.11-38. Disponível em: www.scielo.br/pdf/ln/n103/1807-0175-ln-103-11.pdf. Acesso em: 20 jun. 2018.

OKINAWA PREFECTURE. **Introduction of Okinawa**. 2013. Disponível em: <https://www.pref.okinawa.jp/site/chijiko/kohokoryu/foreign/english/introduction/index.html>. Acesso em: 14 maio 2019.

PERES, L. de A. **A elite política japonesa e a definição de uma estratégia nacional**: as limitações da doutrina Yoshida. Seminário Nacional Sociologia & Política UFPR, 1., Curitiba, 2009.

PEW RESEARCH CENTER. **Japanese Public's Mood Rebounding, Abe Highly Popular**: China and South Korea Very Negative Toward Japan. 2013. Disponível em: <http://www.pewglobal.org/2013/07/11/japanese-publics-mood-rebounding-abe-strongly-popular/>. Acesso em: 14 set. 2017.

POLLMANN, M. E. The Politics of Visiting the Yasukuni Shrine: Explaining Japanese Politician's Behaviors. **Georgetown Journal Of Asian Affairs**, Washington, DC, v. 2, n. 2, winter 2016. p.123-152. Disponível em: https://issuu.com/georgetownfs/docs/gjaa_vol.2_no.2. Acesso em: 13 jun. 2018.

TOGO, K. **Japan's Foreign Policy, 1945-2003**: The Quest for a Proactive Policy. Leiden: Brill, 2005.

YAHOO! JAPAN (Japão). **Tōkyōto no Senkakushotō kaitori ni sansei? Hantai?** [東京都の尖閣諸島買い取りに賛成？反対？]. 2012. Disponível em: <https://news.yahoo.co.jp/polls/domestic/7747/result>. Acesso em: 13 ago. 2018.

YASUKUNI SHRINE (Tóquio). **About Yasukuni Shrine**. 2008. Disponível em: <http://www.yasukuni.or.jp/english/about/index.html>. Acesso em: 13 jun. 2018.

Relatos de *cosplayers* em relação ao processo da arte de se fantasiar

Roberta Helena Costa Chahini

Thelma Helena Costa Chahini

1

Introdução

Sobre a arte de encenar, do Oriente ao Ocidente, quando se remonta aos seus primórdios, observa-se, conforme a cultura de cada povo, e de acordo com o que a literatura registra, que há uma gama de formas, ou seja, de motivos utilizados na composição de uma personagem antes de entrar em cena. Desse modo, adentrar no mundo da arte de encenar significa abrir um leque de diversidade, o que é interessante, mas não adequado de se aprofundar neste momento.

Não é adequado, aqui, porque o objeto desta pesquisa se volta apenas para um assunto que tem sido muito observado entre pessoas que são afeitas ao universo *cosplay*, principalmente no que diz respeito a tudo o que envolve não só a relação de se fantasiar, mas também o processo de se tornar uma personagem.

Segue-se, então, que os estudos feitos por Furukawa (2008, p. 22) enfatizam o seguinte: “a globalização, derivada do capitalismo é um processo que acentuou as operações globais não só a nível econômico, mas também social, político e cultural, no âmbito mundial”. Nesse sentido, seu efeito permite conhecer não somente com mais propriedade as diversas culturas, como também vivenciar o que for possível.

Imagina-se que, pelo mundo afora, existam várias pessoas que sofrem influências direta e indiretamente do fenômeno da globalização, pois, de acordo com Woodward (2000, p. 20), o referido fenômeno “envolve uma interação entre fatores econômicos e culturais, causando mudanças nos padrões de produção e consumo, as quais, por sua vez, produzem identidades novas e globalizadas”.

Corroborar-se com o autor no sentido de que há uma virada quase irresistível no que diz respeito à adoção de novos padrões comportamentais dentro de uma cultura que quer se

renovar, produzir e colaborar com invenções que agreguem o novo, melhor dizendo, o inusitado.

Em outro momento, Silva (2012) acrescenta que, na pós-modernidade, muitas pessoas apresentam necessidade de se identificarem, direta ou indiretamente, com outras culturas e a globalização contribui efetivamente para essa mobilidade das identidades.

No que diz respeito a essa identificação que mobiliza de forma efetiva as pessoas a "mergulharem" numa cultura que não é sua, pois advém da grande influência da cultura japonesa, busca-se, através da tecnologia, mostrar que é possível "niponizar-se", na ficção.

Sobre as influências culturais, Befu (2003) esclarece que o termo "japonização" e/ou "niponização" se refere à entrada da cultura japonesa em vários países. Aproveitando esse mesmo contexto, Satō (2007) informa que na transição do século XX para o XXI, em função da grande presença japonesa na mídia internacional, especificamente por meio da internet, da televisão, dos quadrinhos e dos videogames, a geração jovem globalizada foi influenciada e atingida em seu cotidiano.

Assim, faz-se importante informar que *cosplay* trata-se de uma junção formada pelas palavras *costume* (traje, fantasia) e *roleplay* (brincadeira, interpretação). Em síntese, é um *hobby* que consiste em fantasiar-se de personagens, geralmente de quadrinhos, games e desenhos animados japoneses. Logo, *cosplayers* são pessoas que se vestem em eventos e em concursos para a melhor interpretação da personagem, roupa etc. Necessário registrar que os *cosplays* mais bem feitos, em sua maioria, encontram-se no Japão.

Conforme visto nos estudos de Barboza e Silva (2013b, p. 2-3), vários jovens são influenciados pela cultura popular japonesa, jovens que "curtem *mangás* e *animes*, filmes de monstros gigantes, que cantam em *karaoke* (カラオケ) músicas contemporâneas japonesas, e que agem e se vestem de acordo com hábitos e tendências adotadas pelos jovens do outro lado do planeta". Ainda segundo os mesmos autores, "uma característica importante para os praticantes de *cosplay* é que necessariamente há a interpretação da personagem, buscando, assim como um ator, reproduzir características específicas deles".

Convém deixar claro que os jovens, só para explicar essa tendência, gostam de experiências exóticas, de sair do mesmismo e, nesse sentido, o *cosplay* está no auge de sua popularidade, o que não significa ter continuidade por mais tempo, pois vivemos tempos líquidos, segundo Zygmunt Bauman (2014).

Essa replicação da personagem compreende-se como algo que faz parte do repertório artístico de quem é praticante, afinal, o propósito é que, de fato, a pessoa entre no faz de conta. E esse faz de conta é que dá o tom, a diferença entre ser ou não ser *cosplay*.

O *cosplay*, conforme Barboza e Silva (2013b, p. 3), inicia-se no Brasil, no ano de 1996, “junto com a primeira convenção de mangás e animes do país, o Mangacon, que foi realizada na cidade de São Paulo, sendo esta convenção considerada o marco inicial da difusão do Cosplay no Brasil”. Citam ainda que “há eventos de Cosplay em praticamente todos os estados brasileiros e, nesses eventos, além da representação das personagens no palco, há também concursos, onde são escolhidos por um júri as melhores roupas performances”.

Os estudos de Lima (2011), importa registrar, mencionam que, apesar de o vestuário dos *cosplayers* possuírem correlação estreita com a cultura popular moderna japonesa e despertarem a curiosidade de diversos segmentos econômicos, ainda não tem sido objeto de atuação para a maioria dos profissionais da área de moda.

Ainda de acordo com o citado autor, acima referido, a maioria dos *cosplayers* desenvolve seus próprios trajes e/ou fantasias baseados em afinidades com os animes, mas também levam em consideração não só a semelhança física com a personagem, como a sua performance.

Na esteira do mesmo assunto, Almeida (2017, p. 5) relata que o *cosplayer* pertence, ou seja, se identifica com a cultura pop que é multitemática e, nesse caso, “traz para suas performances uma diversidade de personagens e histórias para customizarem esses fazeres que partem da escolha desses personagens para entrar em cena e aos afazeres das mãos que customizam a roupa e os acessórios”. A referida autora completa que, de certa forma, os “fazeres” no *cosplay* resultam na elaboração de suas histórias na cena *cosplayer*. Acrescenta, ainda, que a confecção dos trajes, os acessórios, a maquiagem, as performances diante do espelho, as expectativas de estar no evento, os elogios e as críticas quanto à escolha da personagem, fazem dessas performances um processo de construção e de significação de suas experiências juvenis.

Observando a descrição dos autores referidos, chega-se a imaginar que quem se insere nesse tipo de cultura, o faz por ter uma identidade que transcende a qualquer explicação simplista. Uma vez que não há como ser mais ou menos *cosplayer*, infere-se, portanto, que há um apaixonamento que funciona como um grande fio condutor capaz de construir e desconstruir ao mesmo tempo, sem traumas, porque, naturalmente a ficção se faz realidade.

Concorda-se com Mori (2010, p. 26) quando diz que os motivos que influenciam a escolha da personagem do *cosplay* são variados e que “o habitual é a afinidade e identificação com a personalidade da personagem. Mas também pode ser levado em conta fatores como:

biótipo, custo da produção da fantasia, facilidade da confecção, se a personagem está na moda, facilidade em interpretar a personagem”.

Mais adiante, vai se saber, por exemplo, pesquisando Guglinski (2011, p. 44) que há muitos *cosplayers* responsáveis pela confecção de seus próprios trajes, embora existam várias lojas especializadas na área. Assim, lojas de roupas de animes vêm crescendo, e já é possível comprar diversos tipos de fantasias pela internet. A autora informa também que, “antes do cosplay virar uma indústria, todos faziam suas próprias fantasias e isso até hoje é muito comum, visto que uma verdadeira fantasia pode custar na casa dos milhares”.

Ainda aproveitando o mesmo contexto, observa-se nos estudos de Nagashima (2011, p. 36) que *cosplay* não se restringe apenas em recriar trajes de suas personagens preferidas, pois, “é muito mais do que um hobby, pois trata-se de uma paixão que vai desde a minuciosa confecção das roupas até a interpretação do personagem, reproduzindo cada pose, cada postura, cada fala típica”.

Concorda-se quanto ao termo paixão, citada pelo autor, inclusive já se fez referência, aqui, sobre essa paixão, ou seja, a incrível capacidade que o *cosplayer* tem de se render totalmente a ponto do fazer seus trajes, interpretar, ou seja, entregar-se por inteiro ao foco de sua tarefa.

Assim, segundo Avari e Santa Rosa (2011, p. 8), “a prática do *cosplay* vai além da homenagem ao personagem predileto. Ele sugere uma identificação do sujeito com o mesmo, que em busca de visibilidade acaba ‘encarnando’ o personagem e suas atitudes perante o mundo, sob a forma de diversão”.

No mesmo contexto, Nunes (2013, p. 432) esclarece que “a cena *cosplay* mobiliza narrativas midiáticas e emoções nascidas da interface comunicação e consumo que, por seu turno, relaciona-se às construções de vínculos entre público e mídia, tão fundamentais nas culturas juvenis”. Ainda de acordo com a mesma autora, as personagens evocadas pelo *cosplayer* saem das telas dos games, dos livros, dos filmes, do mundo da música pop para a vida.

Como relatado por Pereira (2013, p. 106), “escolher o personagem e trazê-lo para a realidade, ao mesmo tempo percebendo o reconhecimento do público, são alguns dos aspectos mais destacados pelos *cosplayers*”. De acordo com a autora, eles procuram personagens adequadas às suas personalidades e têm a expectativa de serem reconhecidos ao interpretá-las com perfeição.

Tenta-se, num esforço de imaginação, pensar o quanto desgastante seria para um *cosplayer* se travestir em uma personagem que não passa empatia à pessoa que ele vai ter que

incorporar fielmente. Afinal, seria algo contrário aos princípios mais elementares de um genuíno *cosplay*.

Os estudos de Coelho Junior e de Gonçalves (2011, p. 590) sinalizam que “os *cosplayers* configuram seu agregamento a partir da cultura popular japonesa” na qual “os principais elementos que provocam tal fenômeno são produções da mídia nipônica, mais notadamente os *animes* e os *mangás*”. Coelho Junior (2008, p. 132) esclarece, ainda, que “os *cosplayers* ou simpatizantes destes que se travestem como personagens de mangás e animes não são somente jovens. São também adultos, pois o que importa é a simpatia pela mídia pop que origina estes conteúdos”.

A questão de simpatizar com a prática de algo que diverte não é privilégio apenas dos jovens. Em qualquer fase da vida, mesmo a pessoa já adulta descobre, de repente, interesses dantes nunca despertados. Às vezes, o ambiente atua como uma condição contrária à vontade, apenas isso.

Nesse sentido, Pereira (2013, p. 104) ressalta que “o ato de se fantasiar e se tornar um *cosplayer* envolve dimensões subjetivas e comportamentais que traspassam relações de amizade e acabam espelhando a própria personalidade e, até mesmo, a individualidade dos sujeitos participantes do processo”. Sobre o tema, Mello (2017, p. 35) esclarece que “enquanto a maioria das fantasias são produzidas em massa, padronizadas e direcionadas a qualquer pessoa que possa servir, o *cosplay* é visto como um produto único e personalizado, criado a partir da visão de como um fã gostaria de usar o seu próprio corpo”, levando-se em conta a autonomia e a liberdade artística para criar versões novas e únicas da personagem.

Conforme Mello (2017, p. 36 e 47), “o *cosplayer* tem o objetivo de traduzir o personagem da forma mais próxima à fonte original possível, evitando modificar qualquer aspecto físico do personagem, seja a sua forma, suas cores ou seu gênero”. Ele aponta ainda que “interpretar o personagem é visto como uma performance pelos *cosplayers*, de forma que eles só atuam quando há uma plateia para prestigiá-los”.

Não resta dúvida que, com o passar do tempo, algo que começou de modo bem lúdico, como é o caso do *cosplay*, ganhou contornos mais sofisticados e com tendência a se tornar uma possibilidade de ultrapassar qualquer previsão sobre que futuro está reservado aos *cosplayers*.

Existem *cosplayers* que ganham fama mundial e são convidados por produtores de eventos a se apresentarem em outros países; isso quem afirma é Mori (2010, p. 31) o qual acrescenta que também são convidados a ser jurados em concursos, e a fazer palestras sobre suas experiências na área de *cosplayer*. O referido autor informa, ainda, que as pessoas que

apenas se vestem com adereços não são consideradas *cosplayers*: “para quem está dentro do meio, é natural saber diferenciar o que é cosplay ou não, apesar de ser complexo para quem está de fora”.

Desse modo, Arrabal (2014, p. 1) enfatiza que, “mesmo que o grande público considere o *Cosplay* sinônimo de diversão e fetiche, há estudantes universitários que optaram por realizar estudos científicos sobre o assunto”. Sobre a questão, faz-se necessário enfatizar que há várias pesquisas acadêmicas envolvendo o universo *cosplay* de *animes*, *games*, *mangás*, moda, dentre outros, citados no presente artigo. Assim, ressalta-se a abordagem do universo *cosplay* justamente por retratar a influência da cultura japonesa nos brasileiros participantes dos eventos do gênero.

Diante do exposto, esclarece-se que o interesse por este estudo visa compreender essa realidade que envolve várias pessoas, de diversas classes sociais e faixas etárias, que fazem parte do processo da arte de se fantasiar e dar visibilidade ao universo *cosplay* em São Luís/MA.

Concorda-se com Arrabal (2014, p. 1) quando ressalta que, “na ciência, as imagens em si não representam conceitos, mas no universo *cosplay*, a caracterização imagética de personagens da cultura mundial pode revelar vários sentidos sob distintos olhares”. O autor enfatiza ainda que, “para olhares acadêmicos mais seletivos e conservadores pode parecer difícil estabelecer um diálogo entre o lúdico e o científico. É claro que esta relação nem sempre é fácil, mas ela é possível e necessária” (ARRABAL, 2014, p. 1).

Nesse contexto, é pertinente questionar: o que pensam e como agem os participantes do universo *cosplay* em relação ao processo da arte de se fantasiar? Tendo como hipótese que as pessoas consideradas *cosplayers* buscam uma identidade social e cultural japonesa por se sentirem influenciadas pelas tecnologias da informação e da comunicação do mundo globalizado e por sentirem necessidade de fazer parte de certos grupos, sendo aceitas por eles.

A fim de se obter uma resposta ao problema levantado, elencou-se como objetivo primário investigar o que pensam e como agem os participantes do universo *cosplay* em relação ao processo da arte de se fantasiar. Quanto aos objetivos secundários, estes compreenderam conhecer o universo *cosplay*; mapear os eventos de *cosplay* em São Luís – Estado do Maranhão; observar o processo dos eventos de *cosplay* em São Luís/MA; identificar os participantes dos eventos de *cosplay* em São Luís/MA; conhecer a percepção dos participantes dos eventos de *cosplay* em relação ao envolvimento com o processo da arte de se fantasiar; verificar como agem os participantes do universo *cosplay* em relação à arte de

se fantasiar; descrever possíveis sugestões dos participantes do universo *cosplay* em relação à arte de se fantasiar.

Para tal finalidade, desenvolveu-se uma pesquisa exploratória, descritiva, com abordagem qualitativa, pois, de acordo com Gil (2007), esse tipo de pesquisa é apropriado nos casos pouco conhecidos e/ou pouco explorados, bem como possibilita analisar e descrever o fenômeno pesquisado.

Participaram do estudo 14 pessoas que frequentavam os eventos de *cosplayers* em São Luís do Maranhão, especificamente, os que participavam da arte de se fantasiar, no ano de 2015, sendo 7 pertencentes ao gênero feminino e 7 ao sexo masculino, com faixa etária de 12 a 27 anos. Dentre esses, 1 encontrava-se cursando o 9º ano do Ensino Fundamental, 5 possuíam apenas o Ensino Médio e 8 estavam cursando o Ensino Superior. 1 é professor de Inglês, 1 é corretor de imóveis, 1 é ator e programador, 1 é profissional liberal e os demais eram estudantes. No caso específico, a amostra foi intencional e não probabilística.

Os instrumentos para coleta de dados compreenderam entrevistas semiestruturadas, aplicadas por meio de roteiro, contendo sete perguntas, pois, de acordo com May (2004, p. 145 e 169), “as entrevistas geram compreensões ricas das biografias, experiências, opiniões, valores, aspirações, atitudes e sentimentos das pessoas”. Ainda de acordo com o autor, “as entrevistas são utilizadas como um recurso para entender como os indivíduos decifram o seu mundo social e nele agem”. Os procedimentos de coleta de dados ocorreram após contato prévio com os possíveis participantes, indicados por pessoas conhecidas que participavam, também, dos referidos eventos em São Luís/MA, no ano de 2015. Os contatos preliminares aconteceram através de e-mails e de telefonemas.

As entrevistas, gravadas com prévio consentimento e, posteriormente, transcritas e analisadas pelo método de análise de conteúdo de Bardin (2010), ocorreram em lugares tranquilos, escolhidos pelos próprios participantes e agendados previamente.

Os dados foram coletados levando-se em consideração os critérios éticos envolvendo seres humanos, logo todos os participantes foram convidados a fazer parte da pesquisa de maneira voluntária, e esclarecidos sobre seus objetivos e fins, e souberam também que os resultados seriam apresentados em congressos e publicados em periódicos científicos, com anonimato de suas identidades. Os que concordaram em participar assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, cientes de todos os procedimentos a serem realizados.

Os critérios de inclusão dos participantes foram os de pertencerem ao universo *cosplay*, especificamente, os que participavam da arte de se fantasiar e frequentavam os eventos em São Luís/MA há pelo menos um ano.

2

Resultados e discussões

Considerando o resultado das entrevistas, pode-se dizer que, ao serem questionados sobre o que entendiam por *cosplay*, os relatos sinalizam, de maneira geral, que *cosplay* significa e/ou representa uma arte de se fantasiar e de interpretar uma personagem; um *hobby*; diversão; teatro, fuga da realidade.

Apesar de alguns participantes terem se mostrado inseguros em relação à definição do termo *cosplay*, a maioria esclareceu, de acordo com Goto (2014), que se trata do ato de se vestir como uma personagem e, se tiver coragem, encenar alguma passagem da história da qual ela faz parte.

Nesse sentido, Hall (*apud* BARBOZA; SILVA, 2013b) esclarece que o consumidor de *cosplay* tem claramente duas identidades bem distintas: uma pertencente ao mundo real e outra ao mundo *cosplay*, onde ele pode ser quem quiser, onde é reconhecido pelo público, possui fãs e é diferente e incomum. Em relação ao apresentado, os dados revelam que os *cosplayers* são bem esclarecidos sobre a arte de se fantasiar no contexto do universo *cosplay*.

Ao serem questionados sobre quais motivos os levavam a participar dos eventos como *cosplayers*, os relatos revelam que a maior motivação, além de encontrar pessoas que compartilham os mesmos ideais e objetivos, fazer amizades e se divertir, é o reconhecimento do público que frequenta o evento de que o *cosplay* apresentado é digno de receber prêmios e elogios, que contribuem para o reconhecimento do empenho do *cosplayer*, para sua valorização no meio, elevando o seu status e autoestima entre seus pares.

Esses resultados convergem com os dados encontrados por Coelho Júnior e Silva (2007) e por Barboza e Silva (2013a), que constata em suas pesquisas que os *cosplayers* buscam por diversão e encontro com os amigos, satisfação pessoal, identificação social com determinado grupo, além da busca do reconhecimento por seus pares.

De igual modo, eles também convergem com os dados encontrados por Nunes (2015) ao relatar o universo *cosplay* presente na região sudeste do Brasil e as culturas juvenis com suas formas de resistência ao cotidiano, materializadas em performances constituídas pelo prazer de encenar.

Ainda em relação aos dados obtidos, Almeida (2017), ao pesquisar sobre a produção e atuação dos *cosplayers* cearenses, sinaliza que eles buscam ser aceitos não só pelos que já atuam em cena, mas também pelos demais participantes do universo *cosplay*. No mesmo sentido, os estudos de Souza (2017) sobre *cosplayers* dentro do evento Comic Con Experience, em São Paulo, ressaltam que a maioria dos entrevistados sinaliza a prática como divertimento, *hobbie*, válvula de escape e socialização com amigos.

Como verificado, os participantes do universo *cosplay* buscam por socialização, aceitação e reconhecimento de seus talentos. Nesse sentido, se faz importante citar Barboza e Silva (2013a) ao enfatizarem que há uma geração extremamente globalizada que abraça estéticas, gostos e comportamentos, influenciados pela cultura *pop* produzida no Japão.

Quando questionados sobre há quanto tempo já vinham participando de eventos como *cosplayers*, 1 participante respondeu que já frequenta há 10 anos; 1 respondeu que há 8 anos; 1 falou que há 7 anos; 3 disseram que já participam há 6 anos; 2 falaram que participam há 5 anos; 5 relataram que participam há 4 anos; 1 disse que participa há 1 ano.

Conforme os dados, os participantes do estudo frequentam os eventos de *cosplayers*, já há algum tempo. Desse modo, considerando as respostas, cita-se Adami (2015) quando enfatiza que *cosplay* promove a interação social entre os participantes, pois participam de eventos específicos e, por isso, encontram-se com outros *cosplayers*, que, mesmo sendo rivais na ficção, na vida real, partilham dos mesmos interesses, que é o de se assemelhar ao máximo a suas personagens prediletas.

Assim, “o cosplay é, então, um envolvimento da pessoa com um personagem fictício, seja do Mangá, dos Animes ou dos diversos tipos de quadrinhos” (NEMERSKI, 2016, p. 106). O referido autor esclarece ainda que o *cosplay* vai além de uma fantasia ou de uma personagem teatral, abrangendo figurino e atuação, porém envoltas na realidade de seu feitor e da sociedade que está a sua volta.

Nesse contexto, Guglinski (2011, p. 26) esclarece que nos eventos de *cosplayers*, apesar da diversão, os participantes se dedicam com afinco na preparação das performances de seus personagens favoritos. No mesmo sentido, Almeida (2017, p. 179) resalta que “nessas performances, expressam seus desejos, identificações, pertencimentos. Mostram as suas criatividade e dão visibilidade a elas”. Ainda sobre o assunto, Barboza e Silva (2013a) ressaltam que, durante os referidos eventos, os participantes se sentem parte da comunidade *cosplay*, que os acolhe exatamente como eles são ou como se sentem.

Como registrado, independentemente de onde ocorram os eventos de *cosplay*, os *cosplayers* participam dos eventos com certa assiduidade, com comprometimento, com muitas expectativas de aceitação e por reconhecimentos de seus pares.

Ao serem questionados sobre de quantos eventos já haviam participado, 2 participantes falaram que já participaram de aproximadamente 20 eventos; 1 falou que já participou de 15; 4 disseram já ter participado de uns 10 eventos; 2 responderam já ter participado entre 11 a 12 eventos; 1 respondeu já ter participado de 7; 3 informaram já ter participado de 3 e 1 disse que havia participado de 1 evento.

Diante dos dados, pode-se afirmar que os participantes possuem conhecimentos e experiências na arte de se fantasiar. Nesse sentido, Cohen (*apud* BARBOZA; SILVA, 2013b), enfatiza que nos eventos de *cosplay*, os *cosplayers* são reconhecidos por seus talentos, independentemente de terem tido, ou não, sucesso em suas carreiras profissionais ou em sua vida pessoal.

No mesmo contexto, Nagado (2005) acrescenta ainda que ao participar de concursos de *cosplay* tem-se que reproduzir as falas, os gestos e vivenciar a realidade imaginária da personagem idolatrada. Isso também é reforçado por Souza (2017) ao esclarecer que, para ser vitorioso em um campeonato de *cosplay*, precisa muito mais do que uma roupa bem confeccionada e fidedigna à personagem que está representando, é necessária uma performance.

Como verificado, participar do universo *cosplay* envolve muitas perspectivas e expectativas. Assim, em relação ao questionamento sobre quem realizava os eventos onde circulam os *cosplayers* em São Luís do Maranhão, os dados revelam uma variedade de pessoas e/ou instituições que promovem os eventos na capital, dentre esses, Matsuri MA, Sekai Produções, Misaki Sama Produções, Animeplay, Baku San. No contexto, e de acordo com Na Mira (2015), o Festival Matsuri é considerado um dos maiores eventos de Cultura Japonesa das regiões Norte/Nordeste, que conta com apresentação de *animes*, concursos de *cosplayers*, dentre outras atrações.

Em relação ao referido festival, Miguel Braga, seu principal organizador, informa que o evento já ocorre em São Luís/MA desde 2006 e envolve várias atividades, desde apresentação de filmes, bandas de músicas, jogos, exposições, apresentações e/ou concursos de *cosplay*, vendas de camisetas e variados acessórios do gênero, dentre outros.

No mesmo sentido, Pinto (2013, p. 38), ao pesquisar sobre *cosplay* em Portugal, informa que os eventos são os espaços físicos onde ocorrem as interações e trocas de

conhecimento e de experimentação identitária: “esta prática é habitualmente social, na companhia de amigos pertencentes à rede de amizades criada na comunidade”.

Necessário registrar que, de acordo com as pesquisas científicas de Almeida (2017) e de Bordonalli (2017), o público que frequenta o universo *cosplay* é diversificado, pertencente a várias classes sociais, não se limitando apenas ao público jovem, pois vem sendo praticado por pessoas de várias faixas etárias, etnias diversas e de variado poder aquisitivo. Como apresentado, os dados revelam que o universo *cosplay* atrai um público diversificado que visa, dentre outros motivos, participar da arte de se fantasiar.

Quando questionados sobre quanto investiam nas confecções de seus trajes de *cosplay*, os dados revelam que a maioria dos participantes gasta em média R\$1.098,00 na confecção de suas roupas e/ou fantasias, mas, dependendo do evento, podem gastar muito mais. No contexto, os dados convergem com os estudos de Mello (2017) ao enfatizar que o *cosplay* é uma subcultura de consumo focada em uma atividade específica.

Os dados também convergem com os estudos realizados por Barboza e Silva (2013a) ao constatarem que existem *cosplayers* que gastam mais do que recebem de salário na confecção de seus trajes, pois não querem ser chamados de “cospobre” (*cosplay* simples), antes querem ser reconhecidos e valorizados por seus pares.

Necessário registrar que além dos gastos com os trajes, há gastos na compra de ingressos dos eventos, bem como na aquisição de outros itens que compõem o universo *cosplay*, como CDs, DVDs, bottons de personagens, camisetas, cards etc.

Em relação à confecção dos trajes, Mori (2010) informa que existe toda uma tecnologia, além de inúmeros materiais e acessórios utilizados, como tecidos variados, perucas de diversas cores, lentes de contato, componentes eletrônicos, ferro, alumínio, pedrarias, arame, tintas, fibra de vidro etc.

Sobre o assunto, Barboza e Silva (2013b) verificaram em seus estudos a importância do *cosplay* para os *cosplayers*, pois, dentro desse universo, eles possuem fãs que os reconhecem, os valorizam, sendo esta a grande mola propulsora para a continuidade do consumo. Assim, os já citados autores (2013a) informam ainda que estar bem apresentado e realizar uma boa performance é de extrema importância para os *cosplayers*, pois qualquer tipo de rejeição por parte de um dos membros dessa subcultura pode excluí-lo permanentemente do grupo, visto que os participantes dos eventos discutem tudo o que ocorre durante esses encontros na internet e apontam as melhores e as piores personagens.

Ao serem indagados sobre o que achavam que as demais pessoas que não frequentam o universo *cosplay* pensam sobre os referidos participantes desse contexto, os dados apontam

de forma geral que existem pessoas que apresentam opiniões desfavoráveis e as que possuem opiniões favoráveis em relação aos *cosplayers*.

As opiniões desfavoráveis são: é uma infantilidade; desperdício de dinheiro; algo desnecessário, estranho; coisa de gente doida; loucura; perda de tempo; desprezo; esquisito, dentre outras. Nesse contexto, os dados convergem com a visão de André Cappela *apud* Carvalho (2013), ao inferir sobre a questão do preconceito em relação aos *cosplayers* e enfatizar que muitas pessoas possuem uma visão estereotipada dos praticantes de *cosplay*.

As opiniões favoráveis são: é um *hobby*; algo que vale a pena; algo interessante; divertido; bem legal; bonito; criativo, dentre outros.

Sobre o assunto abordado, Coelho Júnior (2008) esclarece que o consumo de produções culturais japonesas no país é um fenômeno psicossocial que assume características cuja tipicidade e autenticidade são absolutamente próprias e cuja compreensão exige que informações específicas sobre a história do contato da cultura japonesa sejam consideradas.

Diante dos fatos aqui relatados, verifica-se que pertencer ao universo *cosplay* envolve arte, criatividade, diversão, fantasia, sensibilidade e cultura, dentre outros.

3

Considerações finais

Constatou-se, a fim de retornar aos objetivos pretendidos, que, apesar de muitos participantes de eventos de *cosplay* em São Luís/MA possuírem apenas o ensino médio, a maioria dos participantes desse estudo são estudantes de educação superior e que ainda não se encontram inseridos no mercado de trabalho formal; a maioria já frequenta os eventos onde há espaço para o *cosplay* há mais de cinco anos e já se apresentaram como *cosplayers* no mínimo três vezes; gastam em média na confecção e/ou no processo de participação de eventos de *cosplay* um valor correspondente a mais de um salário mínimo, tendo casos em que esse valor é muito maior do que o estimado.

Os eventos onde circulam *cosplayers* em São Luís do Maranhão são promovidos, aproximadamente, há 20 anos. Em 2018, ocorreu, no Centro de Convenções da Universidade Federal do Maranhão, um evento de cultura pop japonesa de grande relevância, a 10ª edição do Festival Matsuri. Os referidos eventos contam com um número expressivo de participantes, de várias faixas etárias e classe sociais, que participam de várias atividades, desde exposições de colecionadores de personagens, apresentações de bandas, jogos diversos, concursos, até vendas de produtos do gênero, dentre outros.

Conforme se pôde verificar, fazer parte de eventos participando de *cosplay* é uma atividade que envolve a relação social, convivência com pessoas consideradas amigas cujos interesses são idênticos. Os participantes do universo *cosplay*, em sua maioria, se sentem, nesse contexto, desobrigados dos papéis que a sociedade lhes impõe, podendo representar e/ou ser quem quiserem ser, sem medos, inibições e preconceitos.

Considera-se que a maioria dos participantes possui consciência de que o fato de ser *cosplayer* provoca reações de estranhamento em algumas pessoas, assim como a não aceitação por parte de outras, mas que tudo isso não compromete suas motivações em continuar pertencendo ao universo *cosplay*.

Ficou evidente que fazer parte desse processo representa pertencer a um grupo e/ou comunidade, em que ser aceito e reconhecido é essencial, mas que todo esse reconhecimento só faz sentido dentro desse universo. Estar inserido nesse contexto é algo levado muito a sério, que proporciona satisfação e prazer, além de sentimentos de valorização e importância pessoal. Os eventos também são frequentados por simpatizantes que buscam apenas diversão, sem fazer parte do processo de concursos e/ou competições, bem como rever amigos e/ou fazer novos.

Enfim, vários participantes do universo *cosplay*, certamente, possuem traços e/ou são verdadeiros artistas, visto que vários planejam, criam e confeccionam seus próprios trajes e/ou cenários para as apresentações, merecendo, com isso, todo o respeito e reconhecimento pessoal e profissional.

Espera-se que a realização deste estudo possa contribuir no aspecto de conferir visibilidade ao universo *cosplay* em São Luís do Maranhão, proporcionando informações e esclarecimentos sobre a arte de se fantasiar.

Referências

ADAMI, A. **Cosplay**. 2015. Disponível em: <http://www.infoescola.com/cultura/cosplay/>. Acesso em: 18 nov. 2015.

ALMEIDA, N. R. O. de. “**Óh! Fui eu que fiz!**”: a saga de jovens *cosplayers* e seus fazeres educativos. 2017. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

ARRABAL, A. K. **Cosplay é tema de pesquisa científica**. 2014. Disponível em: <http://www.praticadapesquisa.com.br/2014/02/cosplay-e-tema-de-pesquisa-cientifica.html>. Acesso em: 22 set. 2015.

AVARI, F. C.; SANTA ROSA, E. J. *Cosplayers* sob uma perspectiva crítica. In: JORNADA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 7., 2011, São Paulo. **Anais [...]**. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Pesquisa/pibic/publicacoes/2011/pdf/psi/fred_eric_cirota.pdf. Acesso em: 13 jul. 2018.

BARBOZA, R. A.; SILVA, R. R. da. Subcultura *Cosplay*: a extensão do *Self* em um grupo de consumo. **Revista Brasileira de Marketing**, São Paulo, v. 12, n. 2, abr./jun. 2013a. p. 180-202.

_____. Universo *Cosplay*: identidades, cultura e consumo de um grupo de jovens. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO, 37., 2013b, Rio de Janeiro. **Anais [...]** UFMF, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: http://www.anpad.org.br/admin/pdf/2013_EnANPAD_MKT813.pdf. Acesso em: 21 set. 2015.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2010.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

BEFU, H. Globalization theory from the bottom up: japam's contributon. **Japanese Studies**, v. 23, n. 1, p. 3-22, 2003.

BORDONALLI, M. S. A. **Cosplay e arte visual**: do personagem à fantasia. 2017. 105 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

CARVALHO, R. **Cosplay**: entenda o hobby e conheça alguns praticantes brasileiros. Disponível em: www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2013/07/cosplay-entenda-o-hobby-e-conheca-alguns-praticantes-brasileiros.html. Acesso em: 5 nov. 2020.

COELHO JÚNIOR, L. de L. **Cosplayers no Brasil**: o surgimento de uma nova identidade social na cultura de massas. 2008. 261 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008.

COELHO JÚNIOR, L. de L.; GONÇALVES, G. M. R. Cultura pop japonesa e identidade social: os *cosplayers* de Vitória (ES). **Psicologia & Sociedade**, Belo Horizonte, v. 23, n. 3, 2011. p. 583-591.

COELHO JÚNIOR, L. de L.; SILVA, S. S. *Cosplayers* como fenômeno psicossocial: do reflexo da cultura de massa ao desejo de ser herói. **Revista Brasileira de Crescimento e Desenvolvimento Humano**, São Paulo, v. 17, n. 1, abr. 2007. p. 64-75. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0104-12822007000100007&script=sci_arttext. Acesso em: 19 nov. 2015.

FURUKAWA, C. **“Cosplay”**: identidades na hipermodernidade. 2008. 116 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2007.

GOTO, M. Quando surgiram os primeiros mangás e animês? **Superinteressante**, Rio de Janeiro, n. 75, abr. 2014. Disponível em: <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/quando-surgiram-os-primeiros-mangas-e-animés>. Acesso em: 16 nov. 2015.

GUGLINSKI, L. O. S. **A influência do mangá e do animê na moda japonesa**. 2011. 56 f. Monografia (Especialização em Moda, Cultura de Moda e Artes) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

LIMA, R. S. de A. Análise do comportamento de moda da tribo *cosplayers*. In: ENCONTRO DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO DA FACULDADE SENAC PE, 5., 2011, Recife. **Anais** [...] Faculdade SENAC Pernambuco, Recife, 2011. Disponível em: http://www.faculdaadesenacpe.edu.br/encontro-de-ensino-pesquisa/2011/V/anais/comunicacao/016_2011_ap_oral.pdf. Acesso em: 13 jul. 2018.

MAY, T. **Pesquisa social: questões, métodos e processos**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

MELLO, R. R. de. **Vestindo o personagem: a contribuição da experiência *cosplay* para o bem-estar do consumidor**. 2017. 114 f. Dissertação (Mestrado em Administração), Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

MORI, R. H. **Cosplay: fantasiar e expressar**. 2010. 101 f. Monografia (Graduação em Letras e Artes) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

NA MIRA. **Matsuri 2015**. 2015. Disponível em: <http://imirante.com/namira/sao-luis/noticias/2015/08/23/matsuri-2015-sera-realizado-no-mes-de-novembro-em-sao-luis.shtml>. Acesso em: 19 nov. 2015.

NAGADO, A. O mangá no contexto da cultura pop japonesa e universal. In: LUYTEN, S. B. (org.). **Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses**. São Paulo: Hedra, 2005. p. 49-57.

NAGASHIMA, S. A. A. **Pop Shock: um *styling* da moda jovem de Tóquio**. 2011. 69 f. Monografia (Habilitação em Design Gráfico) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, 2011.

NEMERSKI, J. B. N. Do mangá ao *cosplay*: processos criativos e performáticos no ensino das artes. **Revista Educação, Artes & Inclusão**, Florianópolis, v. 12, n. 1, 2016. p. 97-122. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/7174>. Acesso em: 20 maio 2018.

NUNES, M. R. D. (org.). **Cena *Cosplay*: comunicação, consumo, memória nas culturas juvenis**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015.

_____. A cena *cosplay*: vinculações e produção de subjetividade. **Revista Famecos: Mídia, Cultura e Tecnologia**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, maio/ago. 2013. p. 430-455. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/4955/495551014011.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2018.

PEREIRA, I. D. **Hibridismos e mesclas culturais na construção de identidades e subjetividades em campeonatos de *cosplay***. 2013. 132 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

PINTO, M. A. F. B. e. **Subcultura juvenis e novos media**: a participação dos jovens nas comunidades de cosplay em Portugal. 2013. 59 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação) – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2013.

SATŌ, C. A. **Japop**: o poder da cultura japonesa. São Paulo: NSP/Hakkosha, 2007.

SILVA, H. J. de O. **Identidade pós-modernidade e fantasia**: a influência da cultura pop japonesa no Brasil através do *cosplay*. 2012. 23 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2012.

SOUZA, R. T. V. P. de. **Cosplayers**: uma identidade cultural permeada pela indústria cultural. 2017. 65 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, T. T. da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-22.

Formas tempo-aspectuais de passado da língua japonesa *-TA* e *-TEITA*: o caso da estrutura de citação *TOIU* em diferentes discursos¹

Raíssa Nunes Costa

1

Introdução

Como já foi apontado em estudos anteriores, como o de Noda (2005), no ensino tradicional de língua japonesa como Língua Estrangeira (LE), é possível notar uma tendência a valorizar conteúdos que sejam facilmente sistematizados e subvalorizar conteúdos cuja sistematização não seja tão simples. Em vista disso, é comum em materiais didáticos voltados para esse público, uma organização dos conteúdos que não se guia pelas necessidades dos estudantes, mas pela facilidade de sistematização das formas gramaticais ensinadas. Esse tipo de material (*focused on form*), embora ainda amplamente adotado, vem recebendo críticas, entre elas, a de Kobayashi (2005, p. 30), que diz ser comum ver nesses materiais conteúdos de difícil absorção e desnecessários para aprendizes de nível básico. Além desse, outro problema de tais materiais é o fato de eles não separarem conteúdos de acordo com a competência linguística ensinada (fala, escrita, leitura e audição), ou seja, os conteúdos são abordados como um todo (NODA, 2005, p. 7), não levando em conta a habilidade que cada estudante quer desenvolver de maneira mais detalhada.

Entre os conteúdos abordados sem que se observem as especificidades de cada caso estão as duas formas de passado da estrutura de citação *TOIU* (“dizer que”), *TOITTA* e *TOITTEITA*, como aponta o exemplo abaixo:

- (1) a. *Miraa san wa raishū Tōkyō e shutchō suru toimashita [O sr. Müller disse que vai viajar a trabalho para Tóquio na semana que vem] (3A NETWORK 2000a, p. 193).*

¹ O termo “discurso” é usado neste artigo como sinônimo de “modalidade de enunciação”, e não com o sentido de “gênero discursivo”. Discurso, portanto, deve ser entendido como modalidade de enunciação oral/escrita.

b. Tanaka san wa ashita yasumu toitteimashita. [O sr. Tanaka disse que vai faltar amanhã] (3A NETWORK 2000b, p. 51).

Embora em (1) sejam usadas duas formas de passado diferentes, a tradução da expressão *TOIU* para o português é “disse” em ambos os casos.

Em língua japonesa há basicamente dois morfemas que, sufixados a um verbo (ou auxiliar verbal), acrescentam o sentido de passado: *-TA* e *-TEITA*. O primeiro expressa passado perfectivo, ou seja, o evento descrito é tratado como um todo, sem que as etapas de desenvolvimento sejam levadas em conta; o segundo expressa passado imperfectivo, ou seja, o evento é abordado como um processo, isto é, suas fases de desenvolvimento são consideradas (KUDŌ, 1995). A diferença entre as duas formas, portanto, é de natureza aspectual, ou seja, diz respeito à constituição temporal interna do acontecimento (COMRIE, 1976). No entanto, no caso da estrutura de citação *TOIU*, a diferença entre *TOITTA* e *TOITTEITA* não pode ser explicada pelo contraste aspectual perfectivo/imperfectivo, o que, conforme apontado por Gōda (2013), pode trazer dúvidas aos aprendizes de língua japonesa como LE.

Em alguns materiais didáticos, apenas uma das formas é introduzida. Veja-se o caso a seguir.

(2) a. Sū san wa ashita, shiken ga aru toitteimashita. [Sue disse que amanhã tem prova] (BANNO et. al. 2004, p.193).

b. Aran san wa shashin wo toranakatta toiimashita. [Alan disse que não tirou a foto] (YAMAZAKI et. al. 2008, p.126).

No material didático *Genki*, apenas a forma *TOITTEITA* é introduzida (2a), e o oposto acontece no material didático *Daichi* (2b). No entanto, ao consultar falantes nativos de língua japonesa quanto à gramaticidade e naturalidade das sentenças de (2), o exemplo dado em (2b), com a forma *TOITTA*, foi recebido de maneira relativamente negativa. Para os falantes nativos consultados, embora a sentença não tenha nenhum problema do ponto de vista gramatical, ela soa estranha, não é algo que um falante de língua japonesa normalmente usaria². Segundo o julgamento dos mesmos falantes, substituindo-se a forma *TOITTA* por *TOITTEITA*, a estranheza diminui e a sentença se torna natural. Assim, é possível concluir que, apesar de ambas as formas serem interpretadas como passado perfectivo, há casos em que apenas uma delas pode ser utilizada.

² Foram consultados cinco falantes nativos, da faixa etária dos 20 aos 27 anos. Todos eram estudantes de pós-graduação.

Tais questões mostram que uma investigação sobre as diferenças entre *TOITTA* e *TOITTEITA* poderia auxiliar na escolha do método e da ordem de introdução dessas estruturas aos aprendizes de japonês como LE. Ainda, tal investigação possibilitaria entender qual competência linguística está mais relacionada com cada uma das formas.

Em vista disso, o objetivo desta pesquisa é observar as diferenças entre as formas de passado *-TA* e *-TEITA* no caso da estrutura de citação *TOIU*, atentando para as diferenças de uso entre essas formas nos discursos oral e escrito. Para tanto, usamos dois corpora da língua japonesa: *Nibongo Shizzen Kaiwa Kakiokoshi Kōpasu* (Corpus de Transcrição de Conversas Naturais da Língua Japonesa)³, que aborda conversas entre falantes nativos de língua japonesa, e *Shinchō Bunko no Hyakusatsu* (100 volumes da Shinchō Bunko), corpus que contém 100 obras literárias em língua japonesa⁴, e portanto aborda o discurso escrito. Através dessa análise, espera-se contribuir para o aprofundamento de pesquisas sobre as formas aspecto-temporais da língua japonesa, além de aumentar o número de referências para a elaboração de materiais didáticos que priorizem as necessidades dos aprendizes de língua japonesa com LE.

2

Sistema aspecto-temporal da língua japonesa contemporânea e a expressão *TOIU*

Para compreender as diferenças entre os morfemas de passado *-TA* e *-TEITA* quando usados com a expressão *TOIU*, é necessário primeiro entender o funcionamento do tempo e do aspecto na língua japonesa. De acordo com Kudō (1995), as pesquisas sobre tempo e aspecto no japonês contemporâneo começaram no pós-Segunda Guerra e continuam até os dias de hoje. Segundo a autora, embora as pesquisas até aqui feitas tenham possibilitado sistematizar o funcionamento do aspecto-tempo da língua japonesa, ainda há muitos pontos não claros nessa área.

Nesta seção abordamos algumas das principais pesquisas na área de aspecto-tempo da língua japonesa. Em seguida, vemos como a questão da expressão *TOIU* e suas formas passadas é abordada em pesquisas anteriores.

³ Fujimura, I.; Ōso, M.; Ōshima, D. Y. “Kaiwa kōpasu no kōchiku ni yoru komyunikēshon kenkyū”. In: Fujimura, I.; Takizawa, N. (eds.) *Gengo kenkyū no gihō: deta no shūshū to bunsekū*.

⁴ Dentre as 100 obras literárias abordadas nesse corpus, 67 foram escritas originalmente em japonês e 33 são traduções de obras escritas em outras línguas.

2.1

Principais estudos sobre aspecto-tempo na língua japonesa

Abordaremos aqui estudos que procuraram sistematizar o funcionamento do aspecto-tempo na língua japonesa contemporânea. De maneira geral, é possível dizer que há duas correntes principais de classificação dos verbos da língua japonesa no que diz respeito ao aspecto-tempo: a de Kindaichi (1950; 1955) e a de Kudō (1995). Nas seções subsequentes abordaremos cada uma delas.

2.1.1

Kindaichi (1950; 1955)

Em 1950, a análise dos verbos da língua japonesa contemporânea realizada por Kindaichi gerou o que se pode chamar de a primeira sistematização do aspecto-tempo na língua. Em sua pesquisa, Kindaichi classifica os verbos da língua japonesa de acordo com o sentido aspectual que eles exprimem quando o morfema de imperfectividade *-TEIRU* é a eles acrescido. Segundo o autor, de acordo com esse critério, é possível classificar os verbos da língua japonesa em quatro tipos: verbos de estado, verbos de progressão, verbos instantâneos e verbos do tipo 4⁵.

Os verbos de estado, como *iru* e *aru* (ambos significam estar/ter), exprimem o estado das coisas; no caso desses verbos, o morfema de imperfectividade não pode ser usado, visto que o estado das coisas não pode ser tomado como um processo (COMRIE 1976). Os verbos de progressão são aqueles que, quando usados com o morfema *-TEIRU*, indicam processo (expresso em português brasileiro pela perífrase “estar + gerúndio”), como *yomu* (ler) e *kaku* (escrever). Os verbos instantâneos são aqueles que indicam uma ação que se completa instantaneamente, como *shinu* (morrer) e *tsuku* (acender (a luz)). No caso desses verbos, o acréscimo dos morfemas *-TEIRU/-TEITA* faz com que o verbo exprima um estado resultante de uma ação (expresso em português brasileiro pela perífrase verbal “estar + participio”)⁶. Por fim, os verbos do tipo 4 são aqueles cuja única forma aceitável é a imperfectiva, com o morfema *-TEIRU*. Exemplos de verbos nesse grupo são *sugureru* (sobressair) e *sobieru* (estar num ponto alto, acima (usado para montes etc.)). Os verbos desse grupo têm em comum com os verbos de estado o fato de aceitarem apenas uma das formas aspectuais; além disso, pode-se dizer que eles também exprimem estados.

⁵ Tradução livre dos termos originais *jōtai doshi*, *keizōoku doshi*, *shunkan doshi* e *dai yon shu no doshi*, respectivamente.

⁶ Embora em língua portuguesa, construções como “estar morrendo” sejam possíveis, em japonês, o acréscimo de *-TEIRU* não acarreta essa leitura progressiva no caso de verbos instantâneos.

Em continuação a esse estudo, Kindaichi (1955) discorre sobre os sentidos que a forma imperfectiva -*TEIRU* pode expressar. Para ele, tal morfema pode expressar um estado resultante de uma ação (*keizentai*), uma ação em processo ou a repetição de uma ação (*shinkōtai*, *hanpukentai*), o estado antes de uma ação acontecer (*shōzentai*) e um simples estado das coisas (*tanjun jōtaitai*).

Embora Kindaichi (1950; 1955) tenha sido pioneiro nos estudos de tempo e aspecto da língua japonesa contemporânea, alguns pontos permaneceram não explicados na classificação verbal por ele dada. Entre eles o de maior destaque é o uso do morfema -*TEIRU* na sentença (3).

(3) Ano hito wa takusan no shousetsu wo kaitairu. (Aquela pessoa tem escrito muitos romances) (Kindaichi 1955, p. 378. Grifos da autora)

Na sentença (3), embora a forma de não-passado e imperfectividade -*TEIRU* esteja sendo usada, a tradução é uma forma de passado perfectivo. O verbo *kaku* (escrever) é, de acordo com a classificação acima, um verbo de progressão; no entanto, na sentença dada, ele não expressa ação em processo. A explicação de Kindaichi para esse fenômeno é a de que em alguns casos, os verbos de determinado grupo podem se comportar como verbos de outro grupo. No caso da sentença (3), *kaku* é usado como um verbo instantâneo e, portanto, a interpretação para sua forma com -*TEIRU* seria o estado resultante de uma ação. A essa explicação proposta, outras, como a de Fujii (1966)⁷, se opuseram e ainda hoje a discussão sobre esse fenômeno continua.

2.1.2

Kudō (1995)

Outra classificação dos verbos da língua japonesa de acordo com o aspecto é a proposta por Okuda (1977) e expandida por Kudō (1995). Nessa abordagem, o tempo em língua japonesa é dividido em passado e não-passado⁸, e o aspecto, em perfectivo e imperfectivo. Para Kudō (1995), há quatro morfemas básicos de aspecto-tempo que podem ser divididos da maneira apresentada na Tabela 1.

⁷ Fujii (1966) classifica o aspecto expresso por -*TEIRU* na sentença (3) como “experiência”, discordando com a interpretação de Kindaichi (1950). Por motivos de espaço, não abordaremos mais detidamente o estudo de Fujii (1966).

⁸ Em língua japonesa, os morfemas -*RU* e -*TEIRU* são usados tanto para tempo presente como para tempo futuro, e os morfemas -*TA* e -*TEITA* apenas para tempo passado. Por esse motivo, fala-se em passado e não-passado, e não em passado, presente e futuro.

Tabela 1 – Classificação dos verbos da língua japonesa segundo Kudō (1995)

Aspecto Tempo	Perfectivo	Imperfectivo
Não-Passado	-RU	-TEIRU
Passado	-TA	-TEITA

Fonte: KUDŌ, 1995.

Assim, cada um dos quatro morfemas apresenta uma característica temporal e uma aspectual. Por exemplo, o morfema *-TEIRU* não é simplesmente morfema de não-passado, mas é também de imperfectividade; também, o morfema *-TA* não indica só passado, mas passado perfectivo.

Na classificação dos verbos feita pela autora, o sentido aspectual que os verbos exprimem quando usados com o morfema imperfectivo *-TEIRU* também é usado como critério. No entanto, em oposição à classificação de Kindaichi (1950), Kudō (1995) não usa como elemento central o sentido aspectual intrínseco do verbo (instantaneidade, progressão etc.), mas sim a regência verbal e a natureza do evento que o verbo expressa (se ação ou mudança). Além disso, a autora não se preocupa em classificar os verbos de estado, visto que apenas os verbos que expressam um evento (ação ou mudança) possuem aspecto. A classificação proposta por ela pode ser sistematizada como na Tabela 2.

Tabela 2 – Classificação dos verbos da língua japonesa segundo Kudō (1995)

Classificação	Sentido aspectual da forma <i>-TEIRU</i>	Exemplos
Verbos de ação do sujeito, mudança do objeto ⁹	Progressão no caso de sentenças na voz ativa; Resultado no caso de sentenças na voz passiva	<i>Akeru</i> (abrir) <i>Ireru</i> (colocar, inserir)
Verbos de mudança do sujeito ¹⁰	Resultado	<i>Shinu</i> (morrer) <i>Kuru</i> (vir)
Verbos de ação do sujeito ¹¹	Progressão da ação	<i>Aruku</i> (andar) <i>Taberu</i> (comer)

Fonte: KUDŌ, 1995.

⁹ Tradução livre do termo original *Shutai dōsa kyakutai henka dōshi*.

¹⁰ Tradução livre do termo original *Shutai henka dōshi*.

¹¹ Tradução livre do termo original *Shutai dōsa dōshi*.

De acordo com Kudō (1995), a imperfectividade em língua japonesa pode expressar dois tipos de progressão: a progressão de uma ação ou a progressão de um resultado. Como visto na Tabela 2, a regência e a natureza do verbo são os elementos que determinam qual tipo de progressão é expressa. Assim, verbos que descrevem uma ação de um sujeito e uma conseqüente mudança de um objeto, quando usados com morfemas de imperfectividade, expressam a progressão de uma ação na voz ativa e a progressão de um resultado na voz passiva. Verbos que descrevem simplesmente uma ação de um sujeito, quando usados com morfema de imperfectividade, expressam progressão de uma ação, e verbos que descrevem uma mudança do sujeito, progressão de um resultado. As sentenças em (4) ilustram como isso funciona¹².

(4) a. Sono toki, kanojo wa hon o kichinto narabeteita. [Nessa hora, ela estava enfileirando os livros direitinho] - Progressão de uma ação

b. Michibata ni danbōru ga naraberareteiru. [Há caixas enfileiradas na beira da estrada (alguém enfileirou)] - Progressão de um resultado

c. Heya no denki ga tsuiteiru. [A luz do quarto está acesa] - Progressão de um resultado

d. Tarō wa ano michi o aruiteita. [Tarou estava andando por aquele caminho] - Progressão de uma ação

Para Kudō, no entanto, a imperfectividade expressa pelos morfemas -*TEIRU* e -*TEITA* não pode ser resumida só em progressão. Segundo a autora, há os sentidos aspectuais derivados que podem aparecer dependendo de outros elementos, como advérbios de frequência entre outros. Esses sentidos aspectuais derivados são a repetição (inclui o hábito) e o *perfect*¹³. A repetição, como o próprio nome diz, representa a realização de um mesmo evento repetidamente, ou ainda um hábito, como expresso em (5).

(5) Kare wa itsumo shichiji ni kaetteita. [Ele sempre voltava para casa às 7 horas]

O *perfect* é um conceito aspecto-temporal mais complexo, que pressupõe um momento de referência entre o momento da enunciação e o momento do evento¹⁴. No caso

¹² As sentenças de (4) e (5) foram criadas pela autora do presente artigo.

¹³ Em português, o termo “perfeito” é usado na literatura da área com o sentido de perfectivo (Pretérito Perfeito), e uma tradução literal poderia causar ambigüidade. Por esse motivo, assim como em japonês, preferimos adotar o termo em seu original em inglês.

¹⁴ É necessário lembrar que o conceito de Tempo pressupõe três momentos diferentes: o momento do evento, o momento da enunciação e o momento de referência (REICHENBACH, 1947). Há, porém, casos em que o momento de referência coincide com um dos outros dois momentos, e, por essa razão, é mais difícil distingui-lo.

do *perfect* presente¹⁵, o evento em si se concretiza no passado e é abordado como um todo, sem considerar as etapas de desenvolvimento; é, portanto, passado e é perfectivo. No entanto, diferentemente do que ocorre com o passado perfectivo, um momento de referência entre o momento da enunciação e o momento do evento é necessário, e é preciso que o evento ocorrido no passado ainda tenha relevância até esse momento de referência. Assim, a sentença apresentada em (3) não seria, para a autora, um caso de estado resultante de ação (progressão de um resultado), como proposto por Kindaichi (1950), mas sim um caso de *perfect* presente, em que o momento de referência e o da enunciação coincidem. Dessa maneira, o fato de que “ele escreveu muitos livros” continua sendo relevante até o momento de referência/momento da enunciação.

(3) Ano hito wa takusan no shousetsu wo kaiteiru. [Aquela pessoa tem escrito muitos romances]

Os sentidos aspectuais derivados dependem do contexto e de outros elementos que não o verbo. Por esse motivo, o tipo de verbo e sua regência não interferem no uso do *perfect* e da repetição.

O sistema aspecto-temporal da língua japonesa proposto por Kudō (1995) é, juntamente com a classificação verbal de Kindaichi (1950), considerado uma das principais bases para análise de fenômenos linguísticos relativos ao aspecto-tempo em japonês.

2.2

Aspecto-tempo na expressão *TOIU*

Na seção anterior, abordamos duas das principais correntes de análise do sistema aspecto-temporal da língua japonesa. Embora entre Kindaichi (1950) e Kudō (1995) haja diferenças na classificação dos verbos e na interpretação de certos fenômenos, ambos têm em comum o fato de não abordarem o morfema *-TEITA* de maneira separada do morfema *-TEIRU*. Isso significa que os sentidos aspectuais expressos pela forma *-TEIRU* são igualmente expressos pela forma *-TEITA*, mas com a diferença temporal passado/não-passado. Assim, sendo o verbo *IU* (dizer) classificado como verbo de progressão em Kindaichi (1950) e como verbo de ação do sujeito em Kudō (1995), em sua forma imperfectiva ele expressaria a progressão de uma ação. A forma passada, *ITTEITA*, portanto, expressaria passado progressivo (estava dizendo/dizia).

¹⁵ A localização temporal do momento de referência é o que determina a classificação de tempo do *perfect*: se o momento de referência está no passado, temos o *perfect* passado; se está no presente, temos o *perfect* presente; se está no futuro, temos o *perfect* futuro.

Entretanto, como visto na seção 1, a estrutura de citação *TOIU* expressa passado perfectivo tanto com o morfema *-TA* quanto com o morfema *-TEITA*. Esse fato não é explicado por nenhum dos dois estudos apresentados.

De acordo com a sistematização feita por Kudō (1995), é possível pensar que a forma *-TEITA* expressa *perfect* passado e que, portanto, a expressão *TOITTEITA* poderia ser traduzida para o português como “tinha dito”. Embora essa possibilidade não seja descartada, é preciso lembrar que um momento de referência se faz necessário no *perfect*, e no caso da expressão *TOITTEITA*, normalmente esse momento não aparece e nem é subentendido pelo contexto. Tal fato leva a crer que *TOITTEITA* não expressa nem progressão nem *perfect*, e uma análise mais minuciosa da expressão *TOIU* em ambas as suas formas de passado poderia esclarecer essa questão.

Dentre as pesquisas anteriores, a única que aborda o aspecto do verbo *IU* em particular é a de Gōda (2013). Nesse estudo, a autora analisa os morfemas *-TEIRU* e *-TEITA* separadamente, argumentando que apenas classificar um como a forma passada do outro pode tornar a compreensão do aspecto da língua japonesa difícil para estudantes desse idioma. Para ela, o *-TEITA* de descoberta ocorre quando um determinado estado é percebido pelo sujeito. Segundo a autora, *-TEIRU* expressa a existência de um determinado estado/condição; já o *-TEITA* de descoberta expressa o fato de que alguém percebeu um estado/condição que já existia desde antes.

Ainda, segundo Gōda (2013), são muitos os estudantes de língua japonesa como LE que sentem dúvidas em relação à expressão *TOIU* no passado. A autora afirma que não se pode nem explicar esse uso como um passado progressivo e nem como um *perfect*, pois não há um momento passado posterior ao momento da fala e anterior ao momento de enunciação para que se possa assumir que o *perfect* está sendo usado.

Dessa maneira, para esclarecer a diferença entre as duas formas de passado do verbo *IU*, Gōda analisou as sentenças encontradas com cada uma das formas nos corpora da língua japonesa no discurso oral *Josei no kotoba – shokubahen*¹⁶ (Língua das mulheres – no ambiente de trabalho) e *Dansei no kotoba – shokubahen*¹⁷ (Língua dos homens – no ambiente de trabalho). A principal diferença detectada pela autora foi a pessoal verbal. Dentre as 75 sentenças com *ITTA*, 52 tinham como sujeito a primeira ou a segunda pessoa. No caso de *ITTEITA*, por sua vez, das 45 sentenças encontradas, apenas seis tinham como sujeito a primeira ou a segunda pessoa. Assim, para a autora, a forma *ITTEITA* seria usada basicamente para citar

¹⁶ Gendai Nihongo Kenkyūkai (org.) **Josei no kotoba – shokubahen**. Hitsuji Shobō, 1999

¹⁷ Gendai Nihongo Kenkyūkai (org.) **Dansei no kotoba – shokubahen**. Hitsuji Shobō, 2002

enunciados de terceiros, enquanto que a forma *ITTA* seria usada para citar algo que o próprio enunciador disse, ou algo que seu interlocutor disse. Ainda de acordo com a autora, quando o sujeito é explícito na sentença, as duas formas são intercambiáveis. Já em casos em que o sujeito é oculto, o uso de *ITTA* pode levar à interpretação de que a citação feita é de algo que o próprio enunciador disse, visto que o uso de *ITTA* é mais facilmente ligado à primeira e à segunda pessoas do verbo.

Outra diferença observada por Gōda (2013) foi a acuracidade da informação citada. A autora afirma que o uso da forma *ITTA* é mais adequado quando as informações contidas na citação são mais precisas. O uso de *ITTEITA*, por outro lado, está ligado a uma falta de detalhes por parte do enunciador; é uma citação mais “descomprometida” e, por esse motivo, muito vista com expressões de *bokashi* (atenuação) como *noyōna* (algo do tipo). Essas expressões, quando usadas com *ITTA*, fazem a sentença perder um pouco de sua naturalidade. Observem-se as sentenças apresentadas em (6).

(6) a. Iya, aitsu wa, kekkyoku dejikame ni shitai to nanka yutteta.

b. Iya, aitsu wa, kekkyoku dejikame ni shitai to nanka yutta yo. [Não, no final das contas ele disse que queria a câmera digital, algo assim] (GŌDA 2013, p. 182)

Em (6a) o uso de *ITTEITA* e da expressão de atenuação *nanka* não causam problema à naturalidade da sentença, mas a substituição de *-TEITA* por *-TA* faz essa naturalidade diminuir.

Gōda (2013) defende, com base na análise do corpus, a ideia de que enquanto *ITTA* aponta para um envolvimento por parte do enunciador com a informação citada, *ITTEITA* indica um afastamento do enunciador em relação à informação. A função de “descoberta” da forma *-TEITA* para ela estaria ligada a isso. “Descoberta” se relaciona com o fato de se ver o estado existente por um ângulo externo e, nesse aspecto, se assemelha às citações com *ITTEITA*. Assim, num amplo sentido, *ITTEITA* também poderia ser classificado como um caso de “descoberta”.

Não há dúvidas quanto ao fato de que a análise realizada por Gōda (2013) tem grande valor, não só por ter como elemento central a diferença entre *-TA* e *-TEITA* no caso do verbo *IU*, mas também por envolver a busca de sentenças em um corpus da língua falada por nativos do idioma. No entanto, ainda há pontos em aberto sobre esse assunto: primeiramente, o número de sentenças encontradas para cada uma das formas no corpus utilizado por Gōda (2013) parece baixo, especialmente no caso de *-TEITA*. Uma nova análise em um corpus maior talvez pudesse fornecer diferentes interpretações. Um segundo ponto é o fato de que, no estudo de Gōda, o verbo *IU* foi analisado de maneira igual tanto quando

aparece em orações subordinadas como quando aparece em orações principais. O fato de que a interpretação das formas aspecto-temporais em língua japonesa difere quando em orações subordinadas e quando em orações principais já foi apontado por diversos pesquisadores (MACHIDA, 1989; KUDŌ, 1992, 1995 entre outros); por exemplo, em Kudō (1992), explica-se que em orações compostas, o tempo tanto da oração principal como da oração subordinada é determinado pelo morfema de tempo usado na oração principal. O morfema de aspecto-tempo da oração subordinada é responsável apenas pela expressão do aspecto. Nesse caso, é possível imaginar que o contraste aspectual entre as formas -*TA* e -*TEITA* seja enfatizado quando em orações subordinadas. Pode-se pensar, portanto, que uma análise das diferenças entre as formas *TOITTA* e *TOITTEITA* seria mais eficaz se tomasse como objeto apenas períodos em que *TOIU* está na oração principal. Por fim, visto que a autora se debruçou apenas sobre as diferenças de *ITTA* e *ITTEITA* no discurso oral, fica em aberto o campo de análise dessas estruturas no discurso escrito. A observação de como essas duas formas se comportam em outra modalidade de enunciação possibilita um entendimento melhor de cada forma. Além disso, esse tipo de análise pode ser útil para a construção de materiais didáticos, pois mostraria se o ensino de cada uma das formas aos estudantes de língua japonesa como LE pode variar de acordo com o discurso abordado.

Tendo em vista os pontos acima citados, optamos por analisar aqui duas bases de dados diferentes, nas modalidades de enunciação falada e escrita, com o intento de aprofundar a análise das formas -*TA* e -*TEITA* na estrutura de citação *TOIU*.

3

A expressão *TOIU* em diferentes discursos

Como foi mencionado anteriormente, a análise do verbo *IU* realizada por Gōda (2013) abordou sentenças de um corpus da língua falada (discurso oral). Aqui, além de escolher um corpus da língua falada diferente do utilizado por Gōda (2013), usamos em nossa análise também um corpus que aborda a língua escrita. Por meio do software de busca Yokka Grep, pesquisamos as formas *TOITTA* e *TOITTEITA* em ambos os corpora, e procedemos à análise das sentenças encontradas.

Nas próximas seções, exporemos a análise dos dados e os resultados encontrados no discurso oral e no discurso escrito.

3.1

***TOITTA* e *TOITTEITA* no discurso oral**

O corpus selecionado para analisar o uso das formas passadas da expressão *TOIU* no discurso oral foi o *Nibongo shizen kaiwa kakiokoshi kōpasu*, por apresentar um grande número de diálogos entre falantes nativos. Na busca por sentenças com a expressão *TOIU* no passado, incluímos não só as formas não-polidas *TOITTA* e *TOITTEITA*, mas também as versões polidas *toimashita* e *toitteimashita*, além das formas *tteitta* e *tteitteita* muito comuns na fala, por seu caráter informal. O objeto de análise não foi o verbo *IU* em si, mas sim a estrutura de citação *TOIU*, por ser essa a estrutura dada em materiais didáticos de Língua Japonesa como LE. Também consideramos a possibilidade de que uma estrutura gramatical diferente pudesse apresentar características aspecto-temporais diferentes, e por essa razão sentenças em que o verbo *IU* é transitivo direto, ou seja, tem um objeto direto introduzido pela partícula de caso acusativo (*w*)o, foram desconsideradas. Casos como o da sentença em (7), em que a forma *TOITTEITA* claramente expressa o sentido aspectual de progressão, repetição ou *perfect*, também não foram analisados.

(7) Un dakara ore, ore datte, chuugaku toka gurai made, futsuu ni gaijin, gaijin tteitteta kedo (...) [Hm, então, eu, eu também, até lá pelo ginásio, eu dizia “gaijin” “gaijin” normalmente]

(*Nibongo shizen kaiwa kakiokoshi kōpasu*)

Na sentença (7), a expressão *TOITTEITA* é empregada com o sentido aspectual de repetição, hábito, e, portanto, seu contraste aspectual com a forma perfectiva *TOITTA* é claro. Por essa razão, sentenças como essa foram excluídas da análise aqui feita.

Com as exclusões feitas, obteve-se um total de 139 sentenças com *TOITTA* e 191 sentenças com *TOITTEITA*. A análise dessas sentenças revelou duas principais diferenças entre *TOITTA* e *TOITTEITA*: a restrição da pessoa verbal e o uso de expressões de final de frase. Nas seções 3.1.1 e 3.1.2 explicaremos mais detidamente cada uma dessas diferenças.

3.1.1

Restrição da pessoa verbal

Confirmando o resultado obtido por Gōda (2013), em nossa análise também chegamos à conclusão de que existe uma diferença do uso da pessoa verbal entre *TOITTA* e *TOITTEITA*. A Tabela 3 apresenta a distribuição da pessoa verbal (primeira, segunda ou terceira) para cada uma das formas.

Tabela 3 – Distribuição da Pessoa verbal para as formas de passado da expressão *TOIU*

<i>TOITTA</i>		<i>TOITTEITA</i>	
Pessoa	Número de sentenças (% do total)	Pessoa	Número de sentenças (% do total)
1	54 (39%)	1	0
2	11 (8%)	2	5 (2,6%)
3	74 (53%)	3	186 (97,4%)

Fonte: COSUTA, 2017.

Os dados da Tabela 3 mostram que embora haja, de fato, uma diferença no uso da pessoa verbal para as expressões *TOITTA* e *TOITTEITA*, essa diferença não é exatamente a observada no corpus utilizado por Gōda (2013). É notável a restrição da pessoa verbal para a forma *TOITTEITA*, que não aceita o uso da primeira pessoa e em 97,4% das orações foi usada na terceira pessoa (resultado que confirma o obtido por Gōda (2013)). No caso da expressão *TOITTA*, diferentemente do que a pesquisa supracitada apresenta, a maior parte das sentenças é usada com a terceira pessoa do verbo, tal como ocorre com *TOITTEITA*. Assim, os dados apontam que *TOITTA* pode ser usada com qualquer uma das três pessoas do verbo, enquanto que a forma *TOITTEITA* se restringe ao uso da segunda e da terceira pessoas do verbo. As sentenças de (8) a (10) são exemplos de orações com cada uma das formas passadas de *TOIU*.

(8) a. W-sensei wa ok tteittanda yone. [O professor W disse que tudo bem, né?]

b. Kaigiyō da tteitteta yo, B-sensei ga. [O professor B disse que isso era pra usar em reuniões]

(9) a. Na, sankaryō iru tteitteta yone. [Ei, você disse que precisa da taxa de participação, né?]

b. Omae ga issho ni kaere tteittandakara ne. [Porque você disse pra voltar junto com você]

(10) Dakara, 12 ji gurai ni ikkai kite tteittajan [Eu disse pra vir uma vez lá pelo meio dia!]

(*Nibongo shizen kaima kakiokoshi kōpasu*)

Com relação ao uso da segunda e da terceira pessoas do verbo, as duas formas de passado da expressão *TOIU* não parecem diferir. O fato de se poder ou não citar algo que o

próprio enunciador disse é a diferença entre elas: *TOITTA* permite a autocitação, mas *TOITTEITA* só permite a citação de outros enunciadores. Tal como Gōda (2013) aponta, *TOITTEITA* parece colocar o enunciador do lado de fora da citação, enquanto *TOITTA* o coloca como parte do universo dessa citação.

Uma observação a ser feita sobre a restrição da pessoa por uma forma aspecto-temporal é o fato de que isso não ocorre apenas com *TOIU*. Kudō (1995) aponta que os verbos chamados verbos de condição interior¹⁸ (*omou* [pensar, achar], *shinjiru* [acreditar] etc.) apresentam um comportamento semelhante. No caso desses verbos, a forma perfectiva (tanto passada como não-passada) é usada apenas com a primeira pessoa, e a forma imperfectiva pode ser usada com as três pessoas verbais; isso significa que a restrição de pessoa ocorre com os morfemas de perfectividade e não de imperfectividade, como é o caso da expressão *TOIU*. O motivo pelo qual essa diferença ocorre é um ponto a ser investigado em pesquisas futuras.

3.1.2

Presença/ausência de expressões de final de frase

Outro elemento diferenciador entre as formas *TOITTA* e *TOITTEITA* é o uso ou não de expressões de final de frase¹⁹ como as partículas de final *shūjoshi*. Tais partículas, quando colocadas no final de uma sentença, acrescentam proibição, interrogação, exclamação, ênfase etc., ou seja, acrescentam modalidade (a atitude do enunciador em relação ao seu enunciado) a essa sentença (MORINO 1997, p. 212). Outros tipos de expressões de final de frase são elementos de confirmação, como a expressão *jan*.

O uso de *shūjoshi* e de outras expressões de final de frase foi observado tanto em sentenças com a forma *TOITTA*, como em sentenças com a forma *TOITTEITA*. No entanto, a possibilidade de criar sentenças naturais sem o uso de tais expressões parece ser a diferença entre as duas formas: dentre as 139 sentenças com *TOITTA*, apenas seis não usavam nenhum tipo de expressão de final de frase (aproximadamente 3,6% do total de sentenças com *TOITTA*); em contrapartida, dentre as 191 sentenças com *TOITTEITA*, 60 não usavam essas expressões (aproximadamente 31,4% do total das sentenças com *TOITTEITA*).

As expressões de final de frase usadas não apresentaram grande diferença de *TOITTA* para *TOITTEITA*. Especialmente os *shūjoshi ne, yo* e *yone* foram usados com ambas

¹⁸ Tradução livre do termo original *naiteki jōtai dōshi*.

¹⁹ Tradução livre do termo original *bunmatsu hyōgen*. O termo mais próximo em língua portuguesa seria “marcador discursivo”, mas por entendermos que as expressões de final de frase são apenas um tipo de marcador discursivo, optamos por usar o termo traduzido.

as formas. As três partículas têm em comum o fato de indicarem a transmissão de uma informação que o enunciador detém para um interlocutor (IZUHARA, 2003), ou seja, sua função no caso da expressão *TOIU* seria apontar que a citação feita não é só uma citação, mas uma informação sendo passada para um interlocutor. Neste artigo, como será explicado adiante, defendemos a hipótese de que a função primária das formas *TOITTA* e *TOITTEITA* difere, no sentido de que a primeira é estrutura de citação no sentido mais restrito, e a outra é primariamente expressão de transmissão de informação obtida por um terceiro.

Nas orações em que expressões de final de frase foram usadas, a diferença de função entre *TOITTA* e *TOITTEITA* não parece clara, como em (11)

- (11) a. Iya, betsu ni kyōmi ga nai tteitta yo. [Não, (ele) disse que não tinha interesse].
 b. C-chan mo kuru tte itteta yo. [C também disse que vem].

(*Nibongo shizzen kaima kakiokoshi kōpasu*)

Tanto em (11a) como em (11b) a citação de uma terceira pessoa é apresentada junto com a partícula *yo*. A nuance aqui é a de que a informação dada é nova para o interlocutor e, de alguma forma, relevante para ele. Por exemplo, em (11b), o fato de que C também virá é uma informação relevante para o interlocutor.

Nas sentenças em que nenhum tipo de expressão de final de frase é usado, a diferença entre *TOITTA* e *TOITTEITA* fica mais clara, como nos exemplos (12) e (13) a seguir.

- (12) Sou, kaeritai tteitta. [Sim, disse que queria ir embora].

(13) Ryūgakusei ni kiitara, ēyū ga yasui tteitteta. [Quando eu perguntei pra um intercambista, ele disse que a “au” (companhia de celulares) é barata].

(*Nibongo shizzen kaima kakiokoshi kōpasu*)

A sentença (12) com *TOITTA*, é uma citação pura, pois retoma uma enunciação anterior, cujo conteúdo não traz uma informação relevante para o interlocutor. Assemelha-se, como veremos adiante, à fala de uma personagem em uma narrativa. A sentença em (13), por sua vez, apresenta uma conversa sobre companhias de telefonia celular, em que um dos falantes quer informações sobre companhias mais baratas, já que pretende sair da que usa atualmente. A resposta dada em (13) é, portanto, não só uma citação do que um terceiro disse, mas, também, uma informação relevante ao interlocutor.

3.1.3

Diferença de função

Como apontado na seção anterior, pode-se pensar que, embora com o auxílio de expressões de final de frase e outros elementos contextuais, as expressões *TOITTA* e *TOITTEITA* passem a ter um uso muito semelhante, mas a função primária de cada uma das expressões é diferente. *TOITTA* tem como função primária a citação pura, em contexto narrativo, como será novamente explicado na seção 3.2. *TOITTEITA*, por outro lado, tem como função primária a transmissão de uma informação obtida por um terceiro. Essa diferença de função fica mais clara quando abordamos a modalidade de enunciação escrita.

3.2

TOITTA e *TOITTEITA* no discurso escrito

Para a análise da modalidade de enunciação escrita, utilizamos a base de dados *Shinbō bunko no hyakusatsu*, que contém obras literárias de ficção e não-ficção do gênero narrativo. Como o objetivo era observar o comportamento da expressão *TOIU* em suas formas de passado na modalidade escrita da língua, excluímos da análise falas de personagens que contivessem essa expressão, utilizando, portanto, apenas sentenças narrativas. Partimos do princípio (também usado em Kudō (1995)) de que as falas de personagens são imitações de conversas naturais e, por isso, devem ser classificadas como modalidade falada da língua. Não abordamos formas polidas da língua nem sentenças com expressões de final de frase, por entendermos que esses são traços mais característicos da oralidade (em que se pressupõe a existência de um interlocutor direto).

Como resultado da busca, encontramos 685 sentenças com a forma *TOITTA* e apenas 45 com a forma *TOITTEITA*. A diferença numérica aponta primeiramente para o fato de que a forma *TOITTEITA* não é tão usada no discurso escrito quanto é no discurso oral. Uma análise mais profunda das sentenças encontradas mostra, ainda, que 12 das 45 orações obtidas foram tiradas de um romance histórico, em que a forma narrativa se aproxima mais de uma aula, assemelhando-se, nesse sentido, ao discurso oral. Outras oito sentenças são provenientes de romances em primeira pessoa. Esse tipo de texto, assim como apontado por Kudō (1995), tem características de narrativa, mas também apresenta a oposição das pessoas verbais, o que dá ao texto elementos dêiticos que a narrativa em terceira pessoa não tem. A não existência do “eu” dificulta a localização do presente e, por isso, o tempo na narrativa em terceira pessoa é diferente daquele na narrativa em primeira pessoa. Isso significa que os oito exemplos com *TOITTEITA* encontrados em romances em primeira pessoa, têm em si características aspecto-temporais semelhantes às do discurso oral.

Nas demais sentenças em que *TOITTEITA* foi usada, o sentido aspectual era ou de progressão, ou de *perfect*, ou de simultaneidade entre dois eventos passados (função do aspecto imperfectivo na narrativa, de acordo com Kudō (1995)); expressavam, portanto, o passado imperfectivo e não são objeto de nossa análise.

As sentenças em que *TOITTA* foi usada eram todas citações diretas ou indiretas das falas dos personagens, como visto em (14) e (15):

(14) Aoyama-san wa un un toitta. [Aoyama disse: sim, sim] (Ayako Sono, *Tarō monogatari*²⁰).

(15) Watashi wa soko de sono oyaji ni sen en hodo kashite kurenai ka toitta. [Então, eu disse para esse velho: “Você pode me emprestar uns mil ienes?”] (Hiroki Itsuki, *Kaze ni fukarete*).

O sujeito das orações, em sua grande maioria (657 das 685 orações), era uma terceira pessoa, como em (14). Porém, 4% das sentenças (28 de 685) tinham como sujeito a primeira pessoa, como em (15). Evidentemente, nesses casos a narrativa em si se dá na primeira pessoa.

A hipótese de que a forma *TOITTA* é usada para citações no sentido restrito parece se confirmar pelo fato de que seu uso no discurso escrito é absoluto, já que não pode ser substituída pela forma *TOITTEITA*. É possível pensar que essa função “narrativa” de *TOITTA* se estende em certo sentido ao seu uso no discurso oral. Como apontado em seções anteriores, sem nenhuma expressão de final de frase, as sentenças com *TOITTA* são apenas a citação de algo anteriormente enunciado, e o fato de essa enunciação ter se realizado é mais um elemento a ser narrado. Nesse sentido, pode-se inferir a razão pela qual a primeira pessoa só ocorre com a forma perfectiva da expressão *TOIU*: lembrar algo que se disse e se autocitar faz sentido quando se está narrando fatos, como em uma narrativa em primeira pessoa. No caso da transmissão de uma informação, no entanto, não há necessidade de se autocitar. Quando o interlocutor precisa de uma informação sobre companhias de telefonia celular, não é preciso dizer “Eu disse que a companhia X é barata”; se o enunciador é o detentor dessa informação, é mais lógico dizer “A companhia X é mais barata”.

Ainda, o fato de *TOITTA* estar relacionada a contextos narrativos pode explicar o porquê de o conteúdo expresso por citações com essa forma ter mais acuracidade, conforme apontado por Gōda (2013). O narrador, especialmente o narrador em terceira pessoa, é o conhecedor dos fatos em uma narrativa: tudo que o leitor sabe é aquilo que o narrador

²⁰ Autor e livro do qual a citação foi retirada.

oferece. Assim, também o enunciador, quando usa a expressão *TOITTA*, se torna o narrador e, por extensão, as informações por ele oferecidas se tornam absolutas. O enunciador que usa *TOITTEITA*, por sua vez, está concedendo informações vindas de um terceiro e pode não ter ou não lembrar dos detalhes do que foi dito, o que diminui a acuracidade das informações.

4

Considerações finais

Por meio da análise de sentenças com *TOITTA* e *TOITTEITA* tanto no discurso oral como no discurso escrito, chegamos à conclusão de que a diferença das duas formas de passado da expressão *TOIU* está em sua função primária: *TOITTA* é a forma usada para citações em contextos narrativos e *TOITTEITA* é a forma usada para transmitir uma informação relevante ao interlocutor obtida por um terceiro. É possível dizer, portanto, que a forma perfectiva *TOITTA* é mais característica de contextos narrativos, presente especialmente no discurso escrito. Em contraposição a isso, a forma imperfectiva *TOITTEITA* é característica do discurso oral.

Assim, considerando as necessidades básicas do aprendiz de língua japonesa como LE e pensando na separação de materiais didáticos de acordo com as habilidades linguísticas exploradas, pode-se propor uma divisão do ensino das duas formas: *TOITTEITA* seria introduzida em materiais voltados para a habilidade da fala, enquanto *TOITTA* seria introduzida em materiais que visam o ensino da escrita (especialmente no que diz respeito ao gênero narrativo). Dessa maneira, além de evitar as dificuldades devidas à questão do aspecto verbal, abre-se a possibilidade de elaboração de materiais dedicados à cada função da linguagem, proposta por Noda (2005).

É necessário ressaltar que a proposta aqui dada não é de abolição da forma *TOITTA* dos materiais de ensino de língua japonesa como LE. Nossa proposta se refere a um estágio inicial de aprendizagem da língua e não a níveis avançados. Além disso, abordamos no discurso escrito apenas o gênero narrativo. É preciso, em pesquisas futuras, analisar diferentes gêneros do discurso para se ter um estudo mais aprofundado dessa modalidade de enunciação.

Referências

- 3A Network. *Minna no nihongo shokyu I*. 2. ed. Tóquio: 3A Network, 2000a.
- _____. *Minna no nihongo shokyu I Hon'yaku/Bunpo kaisetsu eigo ban*. 2. ed. Tóquio: 3A Network, 2000b.
- BANNO, E.; OHNO, Y.; SAKANE, Y., SHINAGAWA, C. *Genki: An integrated course in Elementary Japanese*. Tóquio: The Japan Times, 2004.
- COMRIE, B. *Aspect: an introduction to the study of the verbal aspect and related problems*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- COSUTA, H. N. *In'yō no "iu" no asupekuto – "toittakei" to "toitteitakei" no shiyō bunpu. Pekin Shihan Daigaku/Tsukuba Daigaku Gakujutsu Kōryūkai "Higashi Ajia no kinmiraigata kyōsei shakai to nitchū no gengo bunka kōryū" Yōkōshū*, Pequim, n. 4, 2017.
- FUJII, T. *"Dōshi + teiru" no imi. Kokugo Kenkyū*, n. 5, Tōkyō Daigaku, 1966.
- GŌDA, S. *"Teiru" "Teita" "Teinai" no asupekuto: Kotonaru janru no tekusuto ni okeru shiyō jōkyō to sono yōbō*. Tóquio: Kuroshio Shuppan, 2013.
- IZUHARA, E. *Shinjoshi "yo" "yone" "ne" saikō. Aichigakuin Daigaku Kyōyōbu Kiyō*, v. 51 n. 2, 2003. p. 1-15.
- KINDAICHI, H. *Kokugo dōshi no ichibunrui. Gengo Kenkyū*, n. 15, 1950.
- _____. *Nihongo dōshi no tensu to asupekuto. Nagoya Daigaku Bungakubu Kenkyū Ronshū*, v. 10, 1955.
- KOBAYASHI, M. *Komyunikēshon ni yakudatsu nihongo kyōiku bunpō. In: NODA, Hisashi (org.). Komyunikēshon no tame no nihongo kyōiku bunpō*. Tóquio: Kuroshio Shuppan, 2005. p. 23-41.
- KUDŌ, M. *Gendai nihongo no jikan no jūzokubun. Yokohama Kokuritsu Daigaku Jinbun Kiyō, Dai-ni rui, 39 shuu*, 1992.
- _____. *Tensu-asupekuto taikai to tekusuto: Gendai nihongo no jikan no hyōgen*. Tóquio: Hitsuji Shobō, 1995.
- MACHIDA, K. *Nihongo no jisei to asupekuto*. Aruku, 1989.
- MORINO, T.. S. *In: KOIKE, S.; KOBAYASHI, K.; HOSOKAWA, H.; INUKAI, T. (org.). Nihongogaku kiwādo jiten*. Asakura Shoten, 1997, p. 212.
- NODA, H. *Komyunikēshon no tame no nihongo kyōiku no sekkeizū. In: _____ (org.) Komyunikēshon no tame no nihongo kyōiku bunpō*. Tóquio: Kuroshio Shuppan, p. 1-20, 2005.

OKUDA, Y. *Asupekuto no kenkyū o megutte – Kindaichi teki dankai. Kokugo Kokubun*, n. 8, Miyagi Kyōikudai, 1977.

REICHENBACH, H. The tenses of verbs. *In: _____*. **Elements of symbolic logic**. New York: The MacMillan Company, 1947. p. 287-298.

YAMAZAKI, Y.; ISHII, R.; SASAKI, K.; TAKAHASHI, M.; MACHIDA, K. **Daichi**. Tóquio: 3A Network, 2008.

Os conceitos de mãe e mulher redefinidos nos contos de Takahashi Takako

Francisco Coutinho

1

Introdução

Takahashi Takako, nascida em Quioto em 1932, é uma das autoras de maior destaque nos círculos literários do período Shōwa, embora tenha permanecido desconhecida para o grande público até sua morte, em julho de 2013. Suas histórias são centradas em protagonistas femininas que se opõem aos valores da sociedade patriarcal, em relação tensa ou oposta face ao casamento, à reprodução e ao cuidado das crianças, representativas da subordinação da mulher perante o homem e do seu confinamento à esfera doméstica. No entanto, a linha por ela assumida difere daquela que tendemos a associar ao feminismo ocidental clássico: “Ao invés de celebrar a feminilidade, suas histórias desconstroem estereótipos da natureza e desejo femininos, dessa forma desestabilizando as próprias categorias de gênero” (MORI, 1996, p. 207).

O trabalho desenvolvido no mestrado consiste numa tradução crítica de quatro contos da autora, num estudo detalhado dos textos enquanto criações literárias. As traduções estão sendo feitas a partir do texto de partida em japonês, mas recorrendo ao texto em língua inglesa, para efeitos de comparação. Os elementos centrais considerados na tradução, além dos estritamente linguísticos, levam também em conta o desenvolvimento do enredo, do espaço, das personagens e dos motivos presentes nos contos. Assim, existe um amparo em várias obras acadêmicas de crítica literária, complementadas com referências de ordem histórica, política e sociológica que explicitam o contexto que presidiu à elaboração das obras. Este artigo, no entanto, se centrará apenas na componente de análise crítica de *Sōjikei* e *Tsuribashi*, especificamente na desconstrução dos conceitos de mulher e mãe face aos modelos vigentes na sociedade japonesa.

Análise e comentário do conteúdo

Sōjikei relata a história de Akiko, uma mulher de meia-idade que recebe uma carta da filha, avisando que se tornara mãe e que visitaria a casa dos pais, para que pudessem conhecer a neta. Isso desencadeia um processo de rememoração por parte da protagonista, que recorda vários momentos de convivência doméstica entre as duas, ao longo da infância e da adolescência da filha. O foco está nos sentimentos maternos que destoam do convencional e numa reflexão sobre a natureza feminina, no contexto das relações familiares.

Em *Tsuribashi*, temos Haruyo, uma mulher casada, que encontra inesperadamente na rua um antigo colega da faculdade. Este lhe comunica que um antigo namorado seu, com o qual tivera uma relação conturbada e em moldes obsessivos, estava de volta ao Japão. A tomada de conhecimento desse fato serve de estopim para uma sequência de lembranças e uma profunda transformação interna da personagem, colocando em causa a vida que levava atualmente. Nesse conto, temos um foco no aspecto amoroso, expresso essencialmente através da paixão e da pulsão sexual.

Ambos os contos foram publicados na década de 1970, na sequência do milagre econômico do país no período do pós-guerra, embora em momentos específicos que importa considerar. Em 1971 (ano de publicação de *Sōjikei*), o Japão ainda se encontrava num período de acelerado crescimento econômico, que viria, em 1973, a atingir seu término (sendo *Tsuribashi* lançado posteriormente, em 1977). Os contos, embora contendo diversos elementos temáticos e simbólicos em comum, acabam também de certa forma refletindo diferenças significativas associadas a esses contextos econômicos e históricos distintos, como adiante se verá em maior detalhe.

Em nosso entender, uma análise literária se torna mais rica e frutífera se partirmos do texto em si, para que dele próprio possam emergir seus diversos elementos constitutivos. Assim sendo, recorremos a Sílvio Possenti (1988, p. 2), quando postula que “a propriedade essencial do discurso será o estilo, isto é, o modo como se relacionam forma e conteúdo”. Deste modo, “[...] o estilo gera mensagens estéticas, isto é, [...] a forma escolhida pelo escritor reforça ou redobra o sentido do que está expresso no texto” (POSSENTI, 1988, p. 147). Tanto no processo de análise literária quanto tradutória, precisamos considerar em igual medida esses dois aspectos, que se apresentam como centrais na narrativa dos contos estudados.

Desde logo, na primeira frase dos dois contos, podemos imediatamente constatar um aspecto divergente:

私は郵便をとり外へでた。(TAKAHASHI, 1971, p. 7)

Sai para pegar a correspondência.

春代は人混のなかを早足であるいていた。(TAKAHASHI, 1977, p. 128)

Haruyo caminhava a passos rápidos por entre a multidão.

Vemos aqui uma narração em primeira pessoa (narrador-protagonista) no primeiro caso, em *Sōjikei*. Ao invés, no segundo exemplo, em *Tsuribashi*, encontramos uma narração em terceira pessoa (narrador-observador onisciente). Esta divergência altera o modo como o olhar incide sobre os acontecimentos que ocorrem e o mundo ao seu redor. Um aspecto relacionado que importa ter em mente está relacionado à própria à estrutura da língua japonesa, que como explica Murakami Fuminobu, limita as possibilidades de outro que não o próprio de expressar diretamente seus pensamentos ou sentimentos:

Resumindo, as atividades mentais em segunda e terceira pessoa não podem ser *mostradas* em japonês. Elas precisam ser *contadas*. No modo de cena, o predicado psicológico numa sentença em japonês sem pessoa indica apenas as sensações, emoções, percepções e atividade mental do falante. Para se poder descrever o psicológico dos outros, é necessário mudar do modo “mostrar” para o “contar”. (MURAKAMI, 1996, p. 72-73, tradução nossa)

Corresponde esta noção à clássica diferença entre modo de “cena” (*show*) e “sumário” (*tell*)¹. No japonês, o tempo passado estaria associado a uma narração mediada (sumário) e o não-passado à apresentação imediata (cena). Naturalmente, é possível fazer-se isso de forma criativa, o que acaba não sendo raro em literatura, embora produza um efeito de estilo específico, de certa forma agramatical. Existem também formas de contornar esse empecilho indiretamente, mas mesmo assim, cria-se uma ambiguidade entre a consciência do narrador e da personagem, o que leva a uma assimilação psicológica mútua².

Temos deste modo que, ao passo que em *Sōjikei* existe uma apresentação mais direta dos fatos, através de uma voz única, a narração em terceira pessoa nos outros contos reforça a ideia de dualidade, correspondente à emergência de outro “eu” que é tratada nas histórias. Existem, nesse caso, maiores nuances presentes, visto a mediação adicionar uma camada extra de complexidade, projetando o próprio tema para a forma e assim encetando, de certa forma, uma conversação polifônica. Veremos como cada uma dessas escolhas interage com

1 FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. In: *PMLA*, Vol. 70, No. 5, Dezembro de 1955, p.1160–1184.

2 MURAKAMI, Fuminobu. *Ideology and Narrative in Modern Japanese Literature*. Holanda: Assen, Van Gorcum, 1996, p. 72-73.

as personagens principais e seu trajeto narrativo. É possível detectar, em comum, um percurso narrativo com reflexo no processo psicológico das personagens principais. Vejamos mais pormenorizadamente como se dá esse percurso, começando com os prenúncios que os contos apresentam.

Em *Sōjikei*, a mera caligrafia no envelope evoca uma “sensação estranha” em Akiko. “Foi como o sentimento evocado no momento em que se recebe um envelope endereçado a você, escrito por você mesma, sem você se aperceber que é a sua própria caligrafia.” (TAKAHASHI, 1991 [1971], p. 168-169). Em *Tsuribashi*, Haruyo também sente instintivamente que algo está prestes a desestabilizar a sua realidade:

Ondas de pessoas na saída do trabalho fluíam ininterruptamente ao redor dos dois ali, estáticos. “Não fica aí parado, vem logo pra cá”, sussurrava a voz interior de Haruyo. Era o seu instinto de proteção que falava. (TAKAHASHI, 2004 [1977], p. 129, tradução nossa)

Há primeiramente um estado de aparente normalidade, que é posto em desequilíbrio com a aparição de algum elemento externo que acaba reverberando internamente de forma intensa. Temos então o desencadear de uma reelaboração da vida levada até então e da própria identidade, num processo de descoberta que culminará de alguma forma num certo reajuste.

Isso se reflete de igual modo na escolha dos espaços, com predominância de locais de transição: a ponte e a entrada da casa. Em *Tsuribashi*, a ponte é apenas uma construção psicológica que reflete os sentimentos de Haruyo, mas é essencial considerar também que a história tem seu início na rua e é a partir desse espaço exterior que se dará a transformação interna, cujos efeitos serão levados também para o reduto mais primordial de todos os espaços interiores, a casa.

Quando criança, Haruyo às vezes sonhava com uma ponte suspensa. Por que tal coisa aparecia nos seus sonhos, não sabia. Na realidade talvez tivesse atravessado uma ponte assim uma ou duas vezes numa excursão da escola. Não lembrava quando e onde. Em pé, no meio dessa ponte suspensa de tabuas de madeira que balançavam sobre um cânion de cordilheiras de montanhas que formavam vales profundos. Ao olhar para baixo, tinha a nítida impressão de que algo demoníaco acabara de passar ali, emitindo um som agudo e estridente e a sensação de que, se caísse ali, jamais chegaria ao fundo daquele imenso e infinito vazio. Isso foi o que ela sentiu na realidade. Mas seu sonho proporcionava outra sensação. Nele, de alguma forma sua própria existência estava em perigo de se dissolver. Parada no meio da ponte, olhando para o céu azul. Sob seus pés, um inferno ardente. “Perigo! Perigo!”, parecia de algum lugar gritar a voz de um pássaro. Era uma sensação dolorosa e prazerosa. Sem saber se seria melhor atravessar a ponte e colocar os pés em terra firme ou deixar— se cair no inferno ardente, simplesmente permaneceu atordoada em cima da ponte, a balançar, perdida em pensamentos. Por algum motivo, Haruyo se

recordou desses sonhos que, de tempos em tempos, eram recorrentes desde criança. (TAKAHASHI, 1977, p. 129, tradução nossa)

Essa passagem descreve de forma precisa os sentimentos que são despertados em Haruyo e prenunciam a convulsão interna que irá se desencadear. Vários dos simbolismos e das dicotomias que estão no centro da obra também se revelam: uma sensação simultaneamente assustadora e agradável, uma presença de algo “demoníaco” e uma atração pelo abismo, em que o senso comum é posto de lado. Em *Sōjikei*, há um processo similar, mas de ordem inversa. É a protagonista que, estando em casa, recebe uma carta (vinda, portanto, do espaço exterior) da filha, mas que irá igualmente dar o ponto de partida para uma agitação interna: “A cor das folhas caídas, uma delicada mistura de amarelos e vermelhos, não me impressionou tão vividamente quanto tinha antes. Tudo porque algo ainda mais vívido, algo como várias imagens coloridas, surgiu deslizando em minha mente” (TAKAHASHI, 1991 [1971], p. 170, tradução nossa). Após ler a carta, as folhas da árvore de romã, antes impressionantes para Akiko, deixam de assim o ser. Há um acentuar da intensidade dos elementos interiores, que ofusca o ambiente circundante.

Temos explicitado nessas passagens os dualismos que, em permanente tensão, como elementos centrais, estruturam os contos: o mais incontornável desses assentando numa oposição entre o interno, associado ao indivíduo e seus desejos íntimos, e o externo, representativo da sociedade e das suas expectativas, numa tradicional oposição *uchi-soto* (grupo interno e grupo externo), do *hon'ne* (sentimentos íntimos verdadeiros) se rebelando face ao *tatema* (fachada pública que visa o consenso e a harmonia).

[...] no mundo ficcional de Takahashi [...] as protagonistas encetam uma busca sem remorsos: a procura por um maior entendimento, não apenas da força motivadora por detrás de seus comportamentos impulsivos, mas, por extensão, da relação entre a persona consciente que haviam apresentado à sociedade e o seu ser inconsciente no qual tais ações se enraízam. (WILLIAMS, 1999, p. 109, tradução nossa)

Esse ser inconsciente emergente, como refere Williams, está no cerne das narrativas que Takahashi arquiteta. Em *Sōjikei*, manifesta-se para Akiko através da filha. A primeira vez que ela toma consciência do ocorrido é quando Hatsuko, com apenas nove anos, durante um jantar em família, se apercebe de que o pai não está se sentindo bem e que se animaria ao comer *umeboshi*, passando-lhe o prato justamente antes que a mãe o fizesse. Isso demonstra uma sintonia de pensamento e percepção, além de uma similaridade de gestos, o que causa um profundo desconforto em Akiko.

Eu deveria ter ficado feliz com a sensibilidade que uma filha de apenas nove anos tinha demonstrado. No entanto, um estranho desconforto se apoderou de mim. As características faciais de Hatsuko pareciam mais com as minhas do que de meu marido. Pálpebras claramente com dobra, nariz ligeiramente arrebitado, cabelo e cor de pele, todos iguais aos meus. Já sabia disso antes, só que essas semelhanças começaram a carregar um certo significado por conta desse pequeno incidente. Sentia que havia um eu em miniatura ao meu lado. (TAKAHASHI, 1971, p. 172– 173, tradução nossa)

Akiko se revê na filha, não de uma forma positiva, mas como uma perturbante cópia de si mesma. A partir desse momento, várias outras pequenas atitudes e gestos de Hatsuko passam a chamar sua atenção: a forma como enxota uma traça com os pés; o seu modo de abrir embrulhos; como afia seus lápis; seu ajeitar de um vaso. Outro incidente, desta feita revelador de um aspecto negativo de personalidade, reforçará essa sensação. Hatsuko dá uma rasteira numa colega da escola, mas acusa outra colega, inocente, que é castigada em seu lugar. Dez anos antes, quando também estava no colegial, Akiko se comportara de igual forma ao deixar cair no chão um aquário contendo um peixe-dourado.

Podemos perceber que esse descompasso entre o externo e o interno se reflete também no que acaba sendo o núcleo central do conflito simbólico das personagens, mulheres que não correspondem ao que delas se espera socialmente, quebrando a imagem idealizada de mulher japonesa e do papel que deve exercer. Importa, nesse momento, esclarecer que “mulher” não é uma categoria uniforme ou atemporal. Não se deve considerá-las nem como rebeldes nem como vítimas, a partir de uma visão eurocêntrica, mas sim agentes de negociação que abraçaram certos aspectos das normas oficiais ao mesmo tempo que resistiram a outros³. Isto nos remete imediatamente a Judith Butler (2003), que problematiza os “sujeitos do sexo/gênero/desejo”. Butler aborda o conceito universal de patriarcado, que afirma estar atualmente descredibilizado, tendo em conta a necessidade de considerar todo o contexto histórico, social e cultural que é particular de cada local no mundo, principalmente se levada em conta uma visão não-eurocêntrica. No entanto, afirma que o conceito genérico compartilhado de “mulheres” é mais desafiante de evitar, pese embora os muitos esforços para o desconstruir e elaborar.

A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade. (BUTLER, 2003, p. 21)

3 HABOUSH, Jahyun Kim; KO, Dorothy; PIGGOTT, Joan R. *Women and Confucian Cultures in Premodern China, Korea, and Japan*. Berkeley: University of California Press, 2003, p. 1-24

Assim sendo, sugere que essa pretensa unidade e universalidade é inevitavelmente derrubada por todas as restrições do discurso representacional que visa representar.

Com efeito, a insistência prematura num sujeito estável do feminismo, compreendido como uma categoria uma das mulheres, gera, inevitavelmente, múltiplas recusas a aceitar essa categoria. Esses domínios de exclusão revelam as consequências coercitivas e reguladoras dessa construção, mesmo quando a construção é elaborada com propósitos emancipatórios. (BUTLER, 2003, p. 22)

Para melhor entender essa rejeição, ainda mais quando aliada à situação específica japonesa, importa considerar o período histórico de escrita dos contos, que acabou naturalmente tendo impacto na produção literária feminina japonesa, que, tanto a nível individual quanto coletivo, expressava inquietações e valores que iam contra a lógica desenvolvimentista vigente:

[...] as construções discursivas de gênero contra as quais estas escritoras lutaram para definir novos modelos de feminilidade estavam intimamente entrelaçadas com o tecido ideológico e estrutural da sociedade japonesa no período de elevado crescimento econômico. Eles eram difíceis de resistir precisamente porque pareciam “funcionar”, no sentido de que tais modelos binários de gênero impulsionavam o motor da recuperação econômica. Desafiar esses modelos de normatividade de gênero efetivamente significava colocar em causa a própria base da prosperidade, algo que violava o senso comum contemporâneo e transformava os desafiantes numa ameaça subversiva à integridade de uma recém-estabilizada sociedade japonesa. Nessas circunstâncias, não foi, portanto, de se admirar que na década de 1960 tais desafios tomassem a forma de um feminismo literário *avantgarde*, que depois se transformou num ativismo mais politicamente explícito quando a recessão dos anos 1970 e os consequentes problemas ambientais e sociais tornaram mais fácil questionar os frutos do crescimento econômico. (BULLOCK, 2010, p. 6)

Como é colocado, as categorias e modelos de gênero eram parte integral do projeto de recuperação e crescimento nacional. O espaço para a rejeição destes por parte das mulheres era bastante reduzido, mas foi-se abrindo à medida que a economia japonesa desacelerou, assumindo características diferentes. Temos aqui uma clara concretização das nuances identitárias, de caráter múltiplo e definidas nas suas particularidades culturais, para as quais Butler alerta.

Especificamente no caso do Japão, as raízes de muito do que ainda hoje se associa ao papel da mulher tiveram origem na Era Meiji (186-1912). Nesse período, juntamente com a modernização e ocidentalização do país, sob o lema *bunmei kaika* (civilização e iluminação), houve um esforço deliberado da parte do governo para redefinir as representações de mulher e de mãe: são criados então os conceitos de *ryōsaikenbo* (boa esposa, mãe sábia) e *boseiai* (amor

materno). Esses conceitos serão posteriormente instrumentalizados para o nacionalismo de guerra e, após o término desta, para a reconstrução da nação e o fomento do crescimento econômico⁴. Julia C. Bullock fornece uma perspectiva de como estes se disseminaram e influenciaram a literatura feita por mulheres no período do pós-guerra:

Durante a década de 1960, quando tantas destas mulheres fizeram sua estreia na cena literária, a sociedade japonesa vivenciava um ressurgimento da ideologia “boa esposa e mãe sábia” do pré-guerra – um estereótipo a que muitas destas mulheres resistiam. Estas escritoras desafiavam modelos normativos de feminilidade através de sua literatura, elaborando mulheres protagonistas que eram assumidamente más esposas e mães piores ainda: frequentemente devassas, excessivas, ou cínicas e ousadamente cínicas em relação a concepções tradicionais de amor, casamento e maternidade – isso quando não optavam por não fazer parte deste sistema de todo (BULLOCK, 2010, p. 2, tradução nossa).

Importa considerar esse contexto literário específico no qual as obras de Takahashi se enquadram, inseridas na então chamada literatura feminina (*joryū bungaku*). Para Takahashi e outros escritores japoneses contemporâneos seus, o maior desafio que se configurava prendia-se com a ambivalência sentida face ao papel que desempenhavam enquanto literatos e aos modelos que se esperava que seguissem. Dessa forma, surge como natural a insurgência em relação à forma literária dominante do período pré-Guerra, o *shishōsetsu*.

Conhecido igualmente como *watakushi-shōsetsu*, traduzível literalmente como “romance do eu”, o termo é uma transposição direta do *Ich-Roman* alemão, sendo um gênero que floresceu no Japão durante o período Taishō (1912-1926). Suas origens podem ser encontradas no Naturalismo, embora apresente algumas divergências importantes. Como Donald Keene (1984) explica, na Europa, o naturalismo surgiu como uma reação à ênfase excessiva dada ao indivíduo na literatura Romântica, mas, no Japão, a característica mais saliente da escrita naturalista é precisamente a busca pelo individual. Os proponentes do *shishōsetsu* encaravam o romance ocidental como impessoal e ostensivamente fictício, motivo pelo qual defendiam que o gênero prezasse pela veracidade, almejando ser o mais direto e não-mediado possível, algo que consideravam ser um traço de longa data das formas literárias japonesas (FUJII, 1993).

Surge, no entanto, um aspecto incontornável: o trauma da Segunda Guerra Mundial. Embora não tivessem participado diretamente dos confrontos, a criação da geração de Takahashi Takako se deu durante a Guerra do Pacífico e a subsequente Ocupação Aliada. Consequentemente, nada mais natural que Takahashi e seus pares vissem o *shishōsetsu* como

4 SMITH, Robert J. Making Village Women into "Good Wives and Wise Mothers" in Prewar Japan. In: *Journal of family history*. March 1983, vol. 8, no.1, p. 70-84

excessivamente estreito quanto às suas preocupações, colocando em causa também a própria narração como elemento confiável. Abre-se, assim, espaço para perspectivas múltiplas e fragmentadas: “Tal como a ficção picaresca produzida na Alemanha do pós-guerra, estas obras japonesas envolvem uma gama expandida e frequentemente estilhaçada de perspectivas e pontos de vista; questionando a confiabilidade do narrador e sua autoridade de falar através de seu alter ego; e uma nova, revigorante dose de ironia” (GESSEL, 1999, p. 27).

Amanda Seaman (2013) dá conta do debate, nos círculos literários, que levou à transição do termo *joryū sakeka* para *josei sakeka* no meio acadêmico, bem como das questões de ideologia, perspectiva e metodologia que isso implica. Em termos de tradução, não há grande diferença entre as duas palavras, ambas se referindo a escritoras. Só que no primeiro caso, o foco está na palavra *joryū*, no fato de se tratar de uma mulher, dando a ideia de um nicho específico de literatura. Já no segundo, a ênfase está na palavra *sakeka* (escritor ou autor), que no caso é mulher. O primeiro termo vigorou até meados da década de 80 do século passado, acabando por ser completamente substituído pelo segundo na década de 90. O principal aspecto que justificou essa mudança se prende precisamente com a percepção de que a literatura feita por mulheres não precisaria estar atrelada a uma série de temas e conceitos pré-determinados. Do mesmo modo, a própria ideia de “literatura feminina” cria uma subcategoria que sugere que essa literatura de alguma forma não está no mesmo nível da *jūbungaku* (literalmente, “literatura pura”, ou seja, aquela tida como mais séria).

Embora a questão de gênero na literatura japonesa seja algo que precisa ser entendido de forma bastante diferente da concepção ocidental, tendo enraizadas concepções mais ambíguas e transições fluídas, havia ainda assim, no período Pós-guerra, de profundas transformações, uma carência da voz específica da mulher, do seu entendimento, da sua busca identitária constante e da tentativa de criar seu próprio espaço. Daí a relação ambígua estabelecida nos contos em relação à própria feminilidade, não abraçando uma atitude de “irmandade” que é característica de um feminismo mais ortodoxo. É aqui que importa trazer outro elemento desconstruído por Judith Butler, a lógica de eixos binários. Fazendo alusão ao estruturalismo de Lévi-Strauss, com sua distinção natureza/cultura, Butler menciona que certa teoria feminista se apropriou desse pensamento para tornar mais clara a diferença entre sexo e gênero. Desta forma, o feminino natural ou biológico se tornaria uma “mulher” subjugada do ponto de vista social. Logo, o “sexo” estaria para a natureza como o gênero estaria para a cultura.

Contudo, o próprio conceito do sexo-como-matéria, do sexo como-instrumento-de-significação-cultural, é uma formação discursiva que atua

como fundação naturalizada da distinção natureza/cultura e das estratégias de dominação por ela sustentadas. A relação binária entre cultura e natureza promove uma relação de hierarquia em que a cultura impõe significado livremente à natureza, transformando-a, conseqüentemente num Outro a ser apropriado para seu uso ilimitado, salvaguardando a idealidade do significante e a estrutura de significação conforme o modelo da dominação. (BUTLER, 2003, p. 66)

Dessa mesma forma, na obra de Takahashi Takako, existe uma problematização do que é natural e instintivo, apresentado como bem mais do que um mero inverso do que é construído e estabelecido socialmente. Isso é expresso através das próprias narrativas, como já foi possível constatar, mas chega inclusive a ser expresso explicitamente em mais de uma ocasião, tendo como foco principalmente a ideia de maternidade.

A cena central de *Sojikei*, que revela a violenta magnitude do desconforto de Akiko, se dá na cena do barco, numa saída em família, a que Hatsuko alude na própria carta que envia à mãe. Esse é o acontecimento que marca o definitivo distanciamento entre as duas. A filha é vista como alguém cuja mera existência inviabilizava a felicidade da mãe: “Diante de mim estava um retrato da felicidade emoldurado pelas luzes esvanecentes do céu e do mar. Por estar diante de mim, não me incluía. O que me mantinha distante dela era Hatsuko” (TAKAHASHI, 1991 [1971], p. 178, tradução nossa). Isso leva à manifestação, aos olhos de Akiko, de um desejo intenso de obliteração dessa existência, com uma fantasia de que a filha é devorada por um tubarão:

Ondas extensas marcavam as poucas listras na superfície do mar. Elas estavam constantemente em movimento, mas no conjunto, as formas listradas permaneciam a mesma, o tempo todo. À medida que observava as ondas perdida em pensamentos, o mar parecia imóvel, como se fosse uma brilhante camada de aço. A visão de um tubarão aparecendo para quebrar essa superfície passou pela minha mente como num feitiço. Podia ver diante dos meus olhos o corpo de Hatsuko, engolido por sua boca afiada, brilhando mais vividamente vermelho que na realidade. (TAKAHASHI, 1971, p. 180, tradução nossa)

O mar surge aqui como eternamente em movimento, mas esse movimento é tão constante e regular que o faz parecer imóvel, tornando-o tão gélido e opressivo quanto uma folha de aço. Este simbolismo descreve muito da visão de Akiko em relação ao ciclo de maternidade, como adiante se verá em detalhe. Mas desde logo, essa imagem de um espaço inóspito e agressivo encontra eco na indagação que a própria protagonista faz quando confrontada com o fato de a filha sentir que sua mãe não gosta de si, sem saber o porquê: “[...] o que significa se esforçar por algo que apenas deixa uma estéril desolação dentro de mim?” (TAKAHASHI, 1991 [1971], p. 180, tradução nossa). A imagem do mar é retomada

em *Tsuribashi*, incluindo de igual modo uma cena em que há uma fantasia de morte envolvendo os filhos:

Haruyo foi tomada pela ilusão de que estava ela mesma agora, afligida por dívidas, caminhando em direção ao oceano com seus dois filhos, decidida a cometer suicídio. Certamente nessa hora, as crianças de uma mulher que continuava fixada num fragmento da sua imaginação reagiriam sensatamente, dizendo “Tô com medo! Mamãe tá me dando medo!”. Nessa hora, o oceano que se estendia diante do olhar dessa mulher provavelmente seria um agitado mar cor-de-chumbo, suas ondas expostas como dentes brancos. (TAKAHASHI, 1977, p. 101, tradução nossa)

O oceano surge, aqui, mais agitado e violento, mas como elemento ameaçador e de destruição. Mesmo não havendo um tubarão, como em *Sojikei*, o próprio mar parece ter ameaçadores dentes brancos, prontos a devorar Haruyo e seus filhos.

Akiko chega a afirmar explicitamente que o amor materno não mais é do que uma ilusão criada pelos homens (TAKAHASHI, 1971, p. 48). Ela confronta diretamente a naturalidade desses conceitos, ao refletir sobre seu desconforto e repulsa face à filha: “Era algo especial o que sentia em relação a Hatsuko? Seria o meu sentimento por ela anormal? Não, acho que não. Era uma emoção que todas as mães do mundo devem ter sentido em relação às suas filhas” (TAKAHASHI, 1991 [1971], p. 170, tradução nossa). O comportamento das protagonistas por si só confirma essa desconstrução:

As primeiras histórias de Takahashi são marcadas pelo seu foco em questões de identidade de gênero – em particular, sobre se a maternidade é de fato uma ocupação “natural” para as mulheres – e apresentam um número de memoráveis protagonistas femininas que se isolam dos confortáveis e socialmente aceites papéis de esposa e mãe. Como observa Nakayama Kazuko, Takahashi desafia a ideia de inevitabilidade maternal, criticando mulheres que se tornam mães devido a uma cega adesão a convenções sociais e, portanto, falham em “personificar uma identidade que está acordada ao invés de uma que não está.” As personagens de Takahashi lutam com este dilema, apercebendo-se no final das contas de quem são e do que precisam fazer para escapar das armadilhas sociais e culturais nas quais estão enlaçadas. (COPELAND, 2006, p. 23, tradução nossa)

Em *Tsuribashi*, Haruyo parece já ter esse fato como dado adquirido, levando ainda mais ao extremo um desligamento perante essa suposta inevitabilidade e mostrando uma voraz ânsia de fuga. Ela sente a cidade inteira, o mundo exterior, se transformar na ponte suspensa dos seus sonhos: “A cidade inteira se tornou uma ponte suspensa, balanceando dependurada sob o amarelado céu crepuscular” (TAKAHASHI, 1977, p. 132, tradução nossa). Tal ocorre ao mesmo tempo em que internamente se dá a emergência de um novo “eu”:

Haruyo permanece em pé na calçada. Saboreia o outro eu que, subitamente, emergiu. Até então, o eu interior caminhava rapidamente para casa por causa dos filhos que a esperavam para a janta. Em vez disso, cada um dos seus eus está agora rejeitando o outro. “Não”, sinalizava seu corpo como um todo. (TAKAHASHI, 1977, p. 132, tradução nossa)

Existe uma rejeição tanto da cultura quanto da natureza, ou ao menos, um deslocamento do que seriam esses eixos, que operam de forma igualmente contraditória. Ao mesmo tempo em que irrompe um sentimento de paixão, esta é equiparada a uma autodestruição. E essa ebulição interna é contrastada por completo com a descrição de um sentimento de isolamento e desconexão perante o entorno e a sociedade. Ademais, essa desconexão acaba se refletindo não apenas em relação aos estranhos, mas também aos próprios filhos, perante os quais sente uma até antes inimaginável repulsa.

Daqui emerge também um terceiro ponto fulcral de análise, para o qual a teoria de Gayle Rubin nos dá um importante contributo, relacionado à sexualidade como elemento político. Nos contos, está subjacente um forte elemento de desejo. No caso de *Sōjikei*, este é “sugado” da protagonista à medida que sua filha desperta sexualmente. Já em *Tsuribashi*, ele surge incontrolável, com as notícias sobre o antigo amante de Haruyo. Sobre a importância da sexualidade, explicita Rubin:

O reino da sexualidade também tem sua própria política interna, suas desigualdades e modos de opressão. E, juntamente com outros aspectos do comportamento humano, as formas institucionais concretas da sexualidade em determinado tempo e lugar são produtos da atividade humana. Elas são permeadas por conflitos de interesses e por manobras políticas, tanto deliberadas como acidentais. Nesse sentido, o sexo é sempre político. Mas há também períodos históricos em que as disputas em torno da sexualidade são mais acirradas e mais abertamente politizadas. Nesses períodos, o domínio da vida erótica é renegociado. (RUBIN, 1984, p. 2)

Com efeito, a década de 70 no Japão é marcada por um período de choques e alterações nos comportamentos sexuais. A ocupação americana após a II Guerra Mundial e a crescente influência ocidental vão alterar definitivamente vários aspectos da mentalidade dos japoneses e de seus hábitos. Essas alterações, como visto anteriormente, tinham começado já na Era Meiji, mas vão se acentuar ainda mais. Outrora comuns no Japão tradicional, realidades como a poligamia ou o sexo homossexual (denominado *nanshoku*), entre várias outras, passam a ser vistas como inaceitáveis. Ao mesmo tempo, em sentido inverso, as mulheres começam a assumir, ainda que timidamente, maior agência e iniciativa sexual. Essa reconfiguração vai de encontro a outro elemento mencionado por Rubin (1984, p. 18):

Foucault critica a forma tradicional de entender a sexualidade como um desejo natural libidinal de livrar-se das peias sociais. Ele afirma que os desejos não são entidades biológicas pré-existentes, mas são constituídos no curso de práticas sociais específicas, determinadas historicamente. Ele ressalta mais os aspectos geradores da organização social do sexo que seus elementos repressivos, mostrando que novas sexualidades estão sempre sendo produzidas.

Em *Tsuribashi*, o próprio mar em que Haruyo visualiza um possível suicídio, aos seus olhos, nesse momento, é uma bela manifestação das suas vontades ocultas: “Desejos que estavam repousando bem submergidos no fundo daquele oceano haviam vindo à tona, e estavam flutuando como óleo por toda a superfície, fazendo a água cintilar com todas as cores do arco-íris” (TAKAHASHI, 2004, p. 101, tradução nossa). Podemos facilmente associar as águas em movimento ao desejo sexual, tanto que essa contemplação desencadeará memórias vívidas do relacionamento com Igawa. Essa relação conturbada, de contornos sadomasoquistas, era, ao mesmo tempo, um veículo para uma expressão íntima de Haruyo. Esse elemento de risco encontra correspondência no “círculo encantado” que Rubin traça, que divide os atos sexuais considerados bons ou aceitáveis dos repulsivos. Embora ainda se enquadre dentro da heterossexualidade, o fato de ser uma mulher, ainda por cima casada, a se entregar a essas fantasias de cunho violento, é considerado um ato subversivo pela sociedade. É visto como algo que precisa ser reprimido, e destrutivo para a família de Haruyo, culminando com suas fantasias de homicídio/suicídio.

Todos esses modelos adotam uma teoria do dominó do perigo sexual. A linha parece se colocar entre a ordem e o caos sexual. Ela expressa o receio de que, permitindo-se que algo ultrapasse essa “zona desmilitarizada”, a barreira contra o sexo pavoroso se rompa e uma coisa terrível passe por ela. (RUBIN, 1984, p.27)

Essa ameaça se faz sentir de forma intensa no conto, ao mesmo tempo que existe, no entanto, uma clara associação entre êxtase erótico, autodestruição e também autodescoberta. Ou seja, existe o poder da afirmação da sexualidade, que Rubin advoga como ato de resistência política. Como coloca Mori (1994, p. 56, tradução nossa), “Para as heroínas de Takahashi, sexo nunca é primariamente um veículo para sensações prazerosas ou rejuvenescimento físico, mas um caminho para a autotranscendência, entendimento existencial e discernimento místico”.

Considerações finais

O panorama editorial e acadêmico no que concerne traduções de literatura japonesa, em que pese um notável esforço feito nos últimos anos, permanece sendo deficitário. No caso específico dessa autora, não existe nenhum material em português sobre sua obra, muito menos qualquer versão em português de seus contos ou romances. Julgamos ser extremamente pertinente podermos contar com as traduções de seus textos, num cenário ainda carente de literatura japonesa, principalmente de autoria feminina.

A obra de Takahashi Takako expressa amplamente tanto a complexidade dos dilemas específicos da sociedade japonesa quanto a dos universalmente inerentes ao indivíduo no mundo moderno. É a partir desse embate que surge a força impulsionadora de seus textos, um descompasso entre o externo e o interno que acaba sendo o núcleo do conflito simbólico das personagens, mulheres que não correspondem ao que delas se espera socialmente, quebrando a imagem idealizada de mulher japonesa e do papel que esta deve exercer. Os contos escolhidos ilustram esse escopo de indagações, expressas através da literatura. Além do seu mérito literário, existe igualmente um contributo a ser dado para o debate acadêmico, numa sociedade contemporânea onde questões de identidade, entre as quais as de gênero, se revestem cada vez mais de caráter essencial.

Referências

BULLOCK, J. C. **The other women's lib**: gender and body in Japanese women's fiction. Honolulu: University of Hawaii Press, 2010.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COPELAND, R. L. **Woman critiqued**: translated essays on Japanese women's writing. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.

FRIEDMAN, N. Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. **PMLA**, v. 70, n. 5, dez. 1955. p.1160–1184.

FUJII, J. A. **Complicit Fictions**: The Subject in the Modern Japanese Prose Narrative. Berkeley: University of California Press, 1993.

GESSEL, V. C. Hearing God in silence: The fiction of Endo Shusaku. **Christianity and Literature**, London: Sage, v. 48, n. 2, Special Issue: Shusaku Endo, winter 1999, p. 149-164.

HABOUSH, J. K.; KO, D.; PIGGOTT, J. R. **Women and Confucian cultures in premodern China, Korea, and Japan**. Berkeley: University of California Press, 2003.

KEENE, D. **Dawn to the West**: Japanese literature of the Modern era – Fiction. Nova Iorque: Columbia University Press, 1984.

MORI, M. T. The subversive role of fantasy in the fiction of Takahashi Takako. **The Journal of the Association of Teachers of Japanese**. v. 28, n. 1, 1994. p. 29-56.

_____. Jouisance in Takahashi Takako's texts. *In*: SCHALOW, P. G.; WALKER, J. A. (ed.). **The woman's hand**: gender and theory in Japanese women's writing. Stanford: Stanford University Press, 1996. p. 205-235.

MURAKAMI, F. **Ideology and Narrative in Modern Japanese Literature**. Holanda: Assen, Van Gorcum, 1996.

POSSENTI, S. **Discurso, estilo e subjetividade**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

RUBIN, G. **Pensando sobre sexo**: notas para uma política radical da sexualidade. (Tradução para uso didático), 1984.

SEAMAN, A. Women writing, writing women: essays in memory of Professor Satōko Kan. **U.S.-Japan Women's Journal**, n. 43, 2013. p. 3-10.

SMITH, R. J. Making Village Women into "Good Wives and Wise Mothers" in Prewar Japan. **Journal of Family History**, v. 8, n. 1, mar. 1983. p. 70-84.

TAKAHASHI, T. *Sōjikei*. *In*: **Kanata no mizu oto**. Tóquio: Kōdansha, 1971. p. 7-53.

_____. *Tsuribashi*. *In*: **Ronri ūman**. Tóquio: Shūeisha, 1977. p. 128-170.

_____. **Lonely woman**. Tradução Maryellen Toman Mori. Nova York: Columbia University Press, 2004.

WILLIAMS, M. Double vision: divided narrative focus in Takahashi Takako's yosoi seyo waga tamashī yo. *In*: GABRIEL, P.; SNYDER, S. (ed.). **Ōe and beyond**. Honolulu: University of Hawaii Press, 1999. p. 104-129.

Kawaii: do Japão para o mundo

Anna Carolina de Moura Dória

1

Introdução

Nos últimos 30 anos, o *kawaii*¹ atravessou os mares e fez fãs no mundo inteiro. Takamasa Sakurai (2009), em *Sekai kawaii kakumei: naze kanojotachi ha “nibonjin ni naritai” to yobu no ka* (*Revolução Mundial do Kawaii: Por que as garotas dizem: “quero virar japonesa”?*²), discute o desenvolvimento do *kawaii* no mundo, apresentando exemplos de sua apropriação em diversos países. De Paris a Düsseldorf, garotas e mulheres desejam se tornar japonesas e tentam se aproximar do sonho *kawaii*. Mas o que é esse sonho?

Definir o *kawaii* é um trabalho complexo, uma vez que mesmo que o termo se defina como fofo, a palavra tem um significado semântico muito mais abrangente que o ‘fofo’ do português. Sua definição envolve conceitos como infância, juventude, fragilidade e até mesmo dó. Segundo Inuhiko Yomota (2013, p.29), é provável que tudo tenha começado na Era Heian³ com *Makura no Sōshi*⁴ (*O Livro do Travesseiro*), de Sei Shōnagon. Nessa época, aparecendo como *utsukushī*⁵, que, mais que simplesmente bonito, tinha significado e uso muito próximos ao atual *kawaii*, o termo era usado como adjetivo para objetos delicados, pequenos, frágeis. Já em *Konjaku Monogatarihū* (*Antologia de Contos do Passado*), uma coleção de 31 volumes de histórias escritas no final do período Heian, ele aparece como *kabayushi* e estava ligado ao estado de rubor, acanhamento, que avermelha a face.

¹ Devido à notória complexidade do termo, preferimos mantê-lo no original em japonês.

² Tradução nossa.

³ A era Heian (794-1185) é considerada o período no qual a estética propriamente dita japonesa se formou e desenvolveu. Recebeu o nome da capital da época, Heiankyō, atual Quioto.

⁴ Livro escrito por Sei Shōnagon, uma dama da corte a serviço de sua Imperatriz, em Quioto, no final do século X, início do século XI. Os temas do livro são diversos, desde pequenos fatos do cotidiano no Palácio e as sutilezas da interação social até fenômenos da natureza. É composto por mais de trezentos textos que apresentam *insights* sobre a vida no Japão feudal daquela época.

⁵ Yomota (2013, p.31) 「うつくし」, quando escrito em kanji: 「美し」 ou 「愛し」. E o que conhecemos hoje como 「美しい・うつくしい」 era, naquela época, 「くたし」.

O termo se desenvolveu no decorrer dos anos e é possível observar que a história do *kawaii* não é tão recente e simples como se imagina. E os estudos a respeito do mesmo em língua portuguesa ainda são escassos. Assim, o presente artigo tem como objetivo apresentar uma visão mais aprofundada dos significados do termo e seu desenvolvimento através dos anos. Para isso, foram usados como aporte histórico/teórico os textos de Inuhiko Yomota (2013), Reiko Koga (2009) e Rea Amit (2012). Para as questões a respeito do *kawaii* fora do Japão, os autores escolhidos foram Takamasa Sakurai (2009) e Masafumi Monden (2013; 2014). Por último, para a abordagem crítica, os escritos de Sharon Kinsella (1995), Brian J. McVeigh (2000), Laura Miller (2011), Ernani Oda (2011) e Hiromichi Yamamoto (2010) se mostraram de grande valia. Além disso, como resultado, espera-se que a pesquisa aqui desenvolvida sirva de base para trabalhos futuros e para ampliar as possibilidades de análises mais críticas a respeito do tema no Brasil.

2

Breve história do *kawaii*

Os estudos a respeito da origem do *kawaii* começam a partir do termo *kabayushi*⁶, voltando ainda mais historicamente encontramos *kahoayushi*, palavra que surgiu a partir da combinação de *kao*⁷ com *hayushi*⁸, seu significado está ligado à vergonha, e ao rubor que estar envergonhado causa à face. Ao que parece, a origem do atual *moé*⁹ também se encontra nesse termo, entretanto, para o desenvolvimento do presente trabalho, vamos nos ater ao termo *kabayushi*, que apareceu em um texto pela primeira vez no século XII. Nessa época, carregava o significado de pena, que provoca dó.

Com a aproximação do fim da Idade Média¹⁰, *kabayushi* começa a perder a nuance negativa ligada a piedade e dó e começa a ser usado com significados positivos como adorável. E então, em um certo momento, a palavra *kawaii* aparece, assim como sua versão em kanji¹¹ 「可愛い」.

Segundo Inuhiko Yomota (2013), no *Vocabulário da Língua Iapam*, manual português da gramática japonesa publicado pela Companhia de Jesus e compilado pelo missionário João

⁶ Cabe lembrar que mesmo antes de *kabayushi* surgir, já existiam outras palavras que carregavam seu significado, como o caso de *utsukushi* em *Makura no Sōshi (O Livro do Travesseiro)*, apresentado na introdução deste artigo.

⁷ 「顔」 Rosto, face.

⁸ 「映ゆし」 também usado como sufixos, por exemplo, em 「おもはゆし」 e 「目映し・まばゆしい」. A origem é 「映ゆ・はゆ」 deu origem ao atual 「映える・はえる」

⁹ 「萌え」

¹⁰ No Japão, esse período envolve a Era Kamakura (1185-1333) e a Era Muromachi (1336-1573).

¹¹ Alfabeto japonês formado por caracteres que vieram da China.

Rodrigues em 1903, aparece o item *Cauaij*, relacionado ao que provoca simpatia. E talvez a origem de *kawaii* de hoje resida nesse período.

Durante a era Edo¹², várias derivações de palavras surgiram como, por exemplo, *kabayurashi*, derivada de *kabayushi*. Nesse período, essa derivação já possuía o significado do atual *kawairashi* (amável, adorável, doce). Além disso, *kabayui* derivada de *kabayushi*, aparece com o sufixo *garu*, virando *kabaigaru*. Esse último é sinônimo de seu representante atual: *kawaigaru* (ter afeição por; que desperta afeição). Além disso, o famoso aforismo do *kabuki*¹³: *kawaisa amatte nikusa hyakubai*¹⁴, onde *kawaisa* aparece, é desse período.

Nos anos mais recentes, a palavra *kabayushi* passa a ser pronunciada como *kabaii* na linguagem falada e na Era Meiji¹⁵ é possível encontrar a presença de *kawayui*¹⁶, uma outra derivação.

Então, em *Joseito*¹⁷ (*A aluna*), obra do autor Osamu Dazai, datada de 1939, a palavra *kawaii* já aparece como a conhecemos hoje.

3

As várias faces do *kawaii*

Carregando em si conceitos que contam sua história como as noções de adorável, amável, bonito, fofo, inocente, puro, infantil, gentil, vulnerável, fraco, inexperiente, aquilo que é digno de pena e/ou precisa de cuidados, ligado ao feminino e à figura da mulher, o *kawaii* começa a se destacar no início dos anos 1970. Entre os anos 70 e 90, essa estética, que começou como uma cultura jovem principalmente entre as adolescentes e jovens mulheres, expande-se rapidamente tendo seu pico no início dos anos 80.

¹² Era Edo (1603-1868), período no qual o Japão foi governado pelos xoguns (título militar concedido pelo imperador) da família Tokugawa. O nome do período vem do nome da capital da época *Edo*, atualmente Tóquio.

¹³ Forma tradicional de teatro japonês, cuja origem está no período Edo. Envolve trajes e maquiagem elaborados, com atores performando ações de forma exagerada. É um dos três tipos de teatro clássico, junto com *noh* e *bunraku*.

¹⁴ 「可愛さ余って憎さ百倍」 podendo ser traduzido de forma aproximada como grandes amores depois de traídos, viram grandes ódios. Ou seja, os maiores ódios surgem de grandes amores.

¹⁵ Era Meiji (1867-1912), período marcado pela Restauração Meiji e a corrida para a modernização do país após a abertura dos portos.

¹⁶ 「可愛ゆい」.

¹⁷ 「女生徒」.

3.1

Consumo e mercado

No início da década de 70, após as últimas revoltas estudantis em 1971, a nova geração jovem, conhecida com *shirake*¹⁸, apresentava um terreno fértil para o boom de consumo que estava apenas começando. E não demorou muito para as empresas de pesquisa de mercado descobrirem o *kawaii*, que já se manifestava, e o transformarem em produto. De acordo com Sharon Kinsella (1995, p.220), em 1992, cerca de 71% da população jovem, entre 18 e 30 anos, gostavam ou amavam pessoas que pareciam *kawaii* e 55% gostava ou amava atitudes e comportamento *kawaii*. Por outro lado, muitos participantes da pesquisa não sabiam dizer em qual classe social se enquadravam, de qual política eles eram a favor e poucos conseguiam explicar sua atração pelo *kawaii*.

Na mesma época, a Sanrio, empresa que lançou e espalhou pelo mundo a personagem Hello Kitty, decide enfeitar papéis e artigos de papelarias com personagens e desenhos fofos, assim como diários chiques que logo ganharam os corações das jovens adolescentes japonesas. Era o início de um mercado que se tornaria milionário. Logo os *fancy goods*¹⁹, como ficaram conhecidos, passaram a abranger não só os materiais de papelaria, mas também bolsas, utensílios, marmitas, toalhas e os mais diversos objetos de uso pessoal, que eram vendidos em pequenas lojas fofas.

A receita secreta desses produtos era que eles eram pequenos, em cores pastéis, redondos, macios, adoráveis e, principalmente, em um estilo não japonês. Eram inspirados em um estilo americano/europeu peculiar, sonhadores, fofos e com babados. Muitas dessas características foram levadas para as personagens fofas que a Sanrio desenvolveu para decorar tais objetos. Segundo Kinsella (1995), sua anatomia básica consistia em serem pequenos, macios, infantis, mamíferos, redondos, sem anexos corporais (ex.: braços), sem orifícios (ex.: boca), assexuados, mudos, inseguros, desamparados ou desnorteados. Os exemplos são inúmeros, mas a mais famosa é, sem dúvidas, a Hello Kitty.

Em um piscar de olhos, esses mamíferos fofos e assexuados estavam habitando lojas, trabalhando em conjunto com mais 90 companhias japonesas na venda de mercadorias e serviços, estampando cartões de crédito e propagandas.

Entretanto, a obsessão pelo *kawaii* não parou por aí. Em meados dos anos 70, as propagandas sob a estética *kawaii* chegam às revistas femininas, como *An an* e *Non no*. Além

¹⁸ 「白け世代・しらけ世代」 geração jovem, principalmente da década de 70, caracterizada pela apatia em relação a questões sociais.

¹⁹ Do inglês, mercadorias chiques.

da publicidade, o número de artigos sobre o tema aumenta e, como consequência, as mulheres começam a desejar mais que juventude apenas, era preciso parecer criança, com tons pastéis e babados.

O comportamento e gostos influenciados pela estética em voga levaram ao consumo de doces e bolos. A preferência por doces não estava ligada apenas a conotações ligadas ao hábito das crianças de comer doce, mas também ao simbolismo de parecer pessoalmente *amai* (doce), palavra que, em japonês, assim como no português, pode ser usado para comidas açucaradas e para a característica encantadora de algumas pessoas. O consumo alavanca a indústria de doces e pudins, sorvetes, bolos, e sobremesas confeitadas vendem como nunca antes.

A indústria de talentos também se desenvolveu e deu origem a ídolos dessa cultura. O maior exemplo foi, talvez, Seiko Matsuda. Suas 23 músicas, lançadas de 1980 a 1988, tornaram-se *hits* e todas chegaram ao primeiro lugar entre as mais ouvidas. As jovens adolescentes queriam seguir seu estilo, maquiagem e corte de cabelo. Ela deu origem a uma geração de estrelas *kawaii* que inundaram a televisão e as revistas, legado que permanece até os dias atuais, com as *tarento*. É interessante perceber que essas garotas não precisam saber cantar ou atuar de verdade, elas precisam ser *kawaii*.

3.2

Governo e poder

Para entendermos as relações de poder, nas quais o *kawaii* encontra-se inserido, é preciso prestar bastante atenção em seus aspectos políticos. De acordo com Brian J. McVeigh (2000), a lógica social do *kawaii* envolve três pontos: quem é atraído por coisas *kawaii*, quem quer ser *kawaii* e quem quer que outros sejam *kawaii*. E três temas normativos aparecem por debaixo dessa estética na vida cotidiana: hierarquia; obediência; e empatia.

Usando como base o pensamento desenvolvido por McVeigh, vejamos um pouco mais dessas três esferas.

Hierarquia: na sociedade japonesa, posições hierárquicas são de extrema importância. As relações como *kōhai/senpai* (veterano/novato), *seito/sensei* (aluno/ professor) são a base da sociedade. Nesse tipo de relação hierárquica, o *kawaii* é usado para suavizá-la, entretanto, isso não significa que o controle exercido verticalmente seja enfraquecido. Pelo contrário, o *kawaii* suaviza as linhas de controle a ponto de fazer parecer que elas não existem, mas as reforça ao criar laços emocionais carregados de sentimentos de comprometimento e lealdade. Cabe lembrar que o *kawaii* atua, principalmente, em relações nas quais existem diferenças de

gênero, uma vez que homens não gostam de ser referidos como *kawaii*, pois o termo é usado para pessoas que são consideradas inferiores.

Entretanto, não é raro encontrar personagens da cultura *kawaii* estampando propagandas do governo e pôsteres de alerta sobre os mais diversos temas. Nesses casos, a estética é usada como ferramenta para controlar, avisar e repreender de maneira amena, macia, quase imperceptível.

Outro exemplo do *kawaii* usado como ferramenta política está no *Cool Japan*, estratégia desenvolvida pelo Ministério da Economia, Comércio e Indústria junto com o *Cool Tokyo* em 2011, para divulgar o Japão como potência cultural. Nesse projeto, todas as subculturas e estéticas japonesas atuais estão envolvidas, entre elas o *kawaii*, que ganhou três embaixadoras: uma Lolita, uma estudante e uma garota de Harajuku²⁰.

Obediência: é mais uma característica desejável no Japão, principalmente para as mulheres, ou seja, espera-se que elas sejam mais obedientes que os homens. Usado também com relação ao comportamento das crianças, o *kawaii* pode referir-se à obediência e, contrariamente, sua forma negativa, *kawaikunai* pode ser usado para as crianças desobedientes. Aquele que obedece reforça sua posição em qualquer hierarquia a qual pertença.

Empatia: é um aspecto de suma importância, uma vez que alguém ou alguma coisa não pode ser *kawaii* sem que outra pessoa a reconheça como tal. Esse aspecto se relaciona com os significados que o próprio termo carrega: capacidade de despertar pena e afeição no outro. Assim como a obediência, espera-se que as mulheres se esforcem mais para serem empáticas.

Aqui é importante destacar a característica mutável desse conceito, pois a ideia de *kawaii* pode mudar de acordo com o gênero, a idade, a posição social; como exemplo temos as revistas femininas, muitas delas apresentam a sua própria noção de *kawaii*. Reiko Koga (2009) nos dá alguns exemplos, para as leitoras da revista *JJ*, a definição do termo está ligada ao estilo *lady*²¹, já para as leitoras da *CUTiE*, a definição envolve as roupas de segunda mão e para as leitoras da *FIGARO*, a definição de *kawaii* está mais próxima do estilo francês.

²⁰ 「原宿」 Bairro de Tóquio, que ficou internacionalmente famoso por lançar moda de rua, principalmente estilos *kawaii*.

²¹ 「お嬢様風・おじょうさまふう」

3.3

Vários tipos de *kawaii*

Durante os anos, o *kawaii* deixou de ser um sentimento e virou um produto a ser comercializado, um fetiche que é admirado, desejado, comprado e vendido, ele carrega diversos simbolismos, relações de gênero e poder. No Japão, o *kawaii* não é só mais uma moda passageira, é uma estética que pode ser misturada a praticamente tudo. Segundo Kinsella (1995), é um estilo básico que pode ser misturado com tendências que estão em alta em um determinado momento, como o punk ou o estilo francês.

O *kawaii* está em todos os lugares, nos cartazes governamentais, nos uniformes das estudantes, nas roupas das Lolitas, na fala das atendentes de lojas, na pornografia. Se observarmos com atenção, é possível perceber uma espécie de ciclo do *kawaii* dentro do ciclo da vida dos indivíduos.

A partir do nascimento, meninos e meninas são considerados e chamados *kawaii*. Seus quartos são inundados de roupas, enfeites e brinquedos que seguem essa estética, principalmente as meninas.

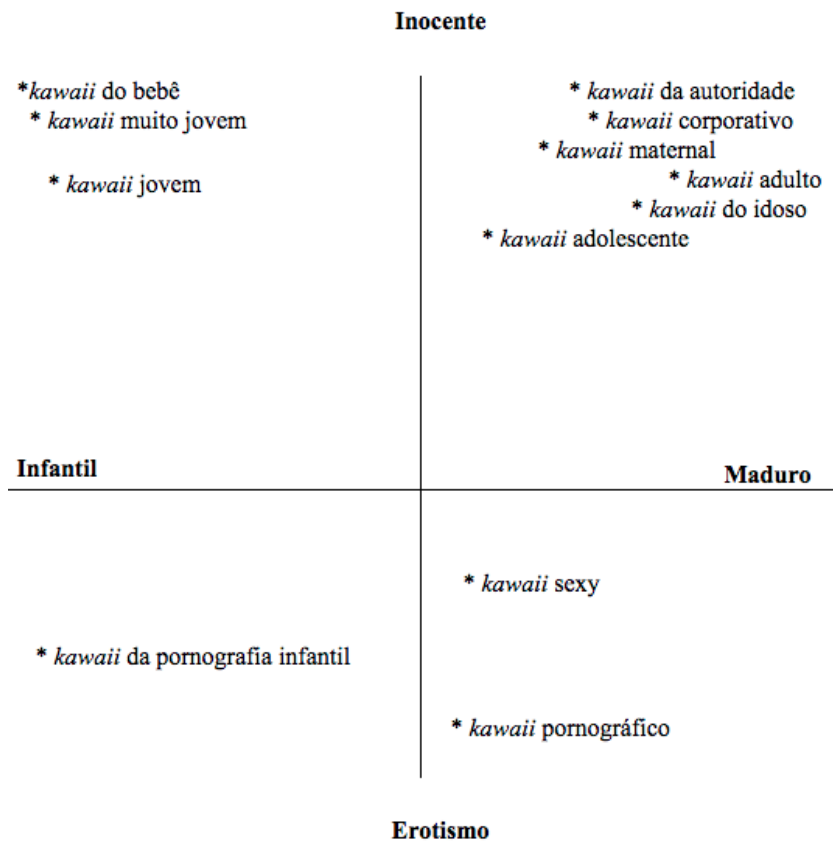
Ao entrarem na adolescência, os meninos passam a não serem reconhecidos (e nem querem ser) como *kawaii*, mas passam a admirar meninas que se enquadram na categoria. Por outro lado, as meninas começam a lutar para continuar recebendo esse “título”. Para isso, continuam consumindo todos os produtos dessa cultura.

Quando adultos, os homens continuam a desejar o ideal *kawaii* muito presente nas mídias e inclusive na pornografia; já as mulheres, assim como na adolescência, continuam a se esforçar para serem reconhecidas como tal. O consumo de produtos *kawaii* acontece nos dois gêneros, entretanto as mulheres são mais suscetíveis a ele.

Ao se tornarem mães, o consumo de itens pessoais desse estilo diminui, mas elas passam a comprar para seus filhos, iniciando um novo ciclo. Esses objetos fofos são atrativos porque estão ligados a uma ideia de afinidade com bebês e “ser uma boa mãe”. E, mesmo quando as mães envelhecem, o *kawaii* não é deixado de lado. Ainda segundo McVeigh (2000), existe um número crescente de idosas obcecadas com a ideia de ser *kawaii*.

Esse movimento cíclico coincide, em muitos momentos, com as diversas facetas que o *kawaii* pode assumir:

Figura 1 – Tipos de *kawaii*



Fonte: Diagrama adaptado do original, elaborado por McVeigh (2000, p.154.)

4

Sociedade e revolta

Segundo Oda (2011, p.104), o discurso que conhecemos a respeito de uma “cultura japonesa milenar” é, na verdade, uma construção política e de dominação que começou a ser criada a partir da Era Meiji. Algo parecido aconteceu com o *kawaii* em anos mais recentes. Em *Cute masquerade and the pimping of Japan*, Laura Miller mostra como o conceito de *kawaii* que se espalhou para o mundo, que é o mesmo utilizado pelo *Cool Japan*, é uma construção que confunde e leva a um entendimento vazio da estética, sem a perspectiva de gênero ou sua expressão na cultura feminina. Segundo a autora, as figuras femininas apresentadas no projeto do governo não existem se uma figura masculina não estiver presente, ou seja, as mulheres nunca aparecem em posições de agentes ou contribuintes na ação.

Ainda segundo Miller (2011, p.25), o *kawaii* é usado com frequência para descrever ou caracterizar a maior parte da cultura japonesa de consumo em massa, o que, por um lado, não está errado, como apresenta Sharon Kinsella (1995) em *Cutie in Japan*; por outro, usar o termo de maneira impensada elimina o reconhecimento da ação feminina na construção e

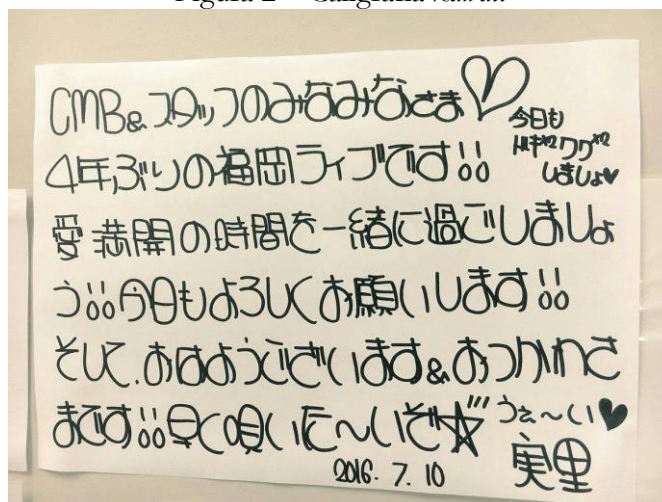
modelagem do mesmo. Como Miller (2011, p.26) deixa claro, é preciso perguntar por que aspectos mais complexos e “indecorosos” dessa estética, assim como suas formas mais extremas ou mesmo o anti-*kawaii* são, com frequência, negligenciados.

O *kawaii* apresentado ao mundo é, muitas vezes, doce e submisso, extremamente palatável. A escolha por um *kawaii* simples e raso parece ser uma escolha política que contém formas de dominação e poder, que banaliza a cultura feminina ligada ao termo. Apesar do consumo da estética estar diretamente ligado à figura da mulher, isso não significa que não exista pensamento crítico envolvido.

Muitos autores, como Kinsella, Miller e McVeigh, defendem que a mulher ocupa a posição de agente dentro dessa cultura, sendo capaz, inclusive, de manipular o *kawaii* de acordo com seus interesses e o usando como ferramenta de subversão.

Voltemos ao início do *boom* do *kawaii*, na década de 70. Naquela época, adolescentes inventaram uma caligrafia redonda e infantilizada que se espalhou por todo o país em menos de 10 anos. Esse estilo de caligrafia se caracterizava por ser na horizontal, feita com linhas bem finas, usando, de preferência, lapiseiras. Além disso, estrelas, corações e desenhos de rostos eram incluídos em meio ao texto. Essa forma de escrita ficou conhecida como *marumoji* (escrita redonda), *konekaji* (escrita do gatinho), *mangaji* (escrita de mangá) e *burikkejaji* (escrita da menina falsa).

Figura 2 – Caligrafia *kawaii*



Fonte: <https://pbs.twimg.com/media/Cm-uBvqVUAALVGy.jpg>. Acesso em: 10 ago. 2018.

Alguns estudiosos acreditam que a escrita foi imitada das revistas em quadrinhos da época. Entretanto, só passou a ser usada em revistas e propagandas depois da moda lançada pelas adolescentes. Essa escrita aparecia mais entre estudantes do ensino médio, o que leva

a entender que era usada com maturidade e no intuito de expressar a cultura jovem, ao contrário da crença comum de que era só o resultado de alguma falta de habilidade adolescente. Essa caligrafia fofa ganhou proporções tão grandes, que foi proibida em algumas escolas e provas que fossem preenchidas em *marumoji* não seriam corrigidas.

Segundo Kinsella (1995), palavras vindas do inglês, pontos de exclamação e a própria escrita na horizontal sugere uma rebelião contra a cultura tradicional japonesa e uma identificação com a cultura europeia, tida como mais legal e divertida.

Ao mesmo tempo, surgiam gírias infantis que também se propagavam pelo país. A palavra *kakkoii*, por exemplo, que significa legal e descolado, era pronunciada como *kacchoi*, lembrando a fala das crianças. Ao mesmo tempo, a *pop-idol* Noriko Sakai inventou uma nova forma de falar que ficou conhecida como *Noripigo*²², que consistia em trocar a última sílaba de adjetivos comuns por *pi*. Desta forma, *ureshii* (feliz) virava *ureppi*, *kanashii* (triste) seria *kanappi* e assim por diante. As gírias não se limitavam a palavras comuns e puritanas. Kinsella (1995) exemplifica mostrando que sexo, por exemplo, passou a ser referido pelo termo *nyan nyan suru*, que em japonês se refere ao miado dos gatos, miar.

Ao observarmos os aspectos políticos que envolvem o *kawaii*, ele parece ser usado de forma a manter a mulher submissa econômica, política e, até mesmo, sexualmente. Entretanto, a realidade é muito mais complexa que a teoria. Quando o *kawaii* é usado para suavizar ele pode gerar, pelo menos, três comodidades: (1) livrar o indivíduo de emitir sua opinião e falar o que pensa; (2) obter favores e atenção; e (3) ganhar a confiança dos outros e talvez até controle sobre os mesmos.

Livrar o indivíduo de emitir sua opinião e falar o que pensa: imagine a cena a seguir, duas mulheres estão fazendo compras. Uma delas gosta de uma blusa que está em uma vitrine e decide entrar na loja e provar a peça. Ao sair do provador, ela pergunta para a amiga: “O que você achou?”. Essa, sem pensar duas vezes, responde: “*Kawaii!*!”. Aqui está o aspecto suavizante dessa palavra, não é raro ouvir entre usuários que esse é um termo prático, que neutraliza a atmosfera. Ao chamar algo de *kawaii*, você não precisa expressar se gosta ou não.

Obter favores e atenção: Em relações hierárquicas, as pessoas em posições inferiores podem usar comportamentos, roupas e trejeitos *kawaii* para obter favores e a atenção de seus superiores. Um exemplo dessa forma de uso é a personagem Kakuda do anime *Agureshibu Retsuko*, da empresa Sanrio.

²² 「ノリピー語・ノリピーご」 *Noripi* vem do nome da *idol*, enquanto *go* é o sufixo usado para determinar idomas.

Figura 3 – Kakuda



Fonte: <https://www.facebook.com/retsuko.anime/photos/角田せんばあい-お疲れ様でえすアグレッシブ烈子-王様のブランチ/1050731348336870/>. Acesso em: 10 ago. 2018.

Ganhar a confiança dos outros e talvez até controle sobre os mesmos: por outro lado, aqueles que estão em posições superiores e de poder, incluindo o governo, utilizam o *kawaii* para suavizar a imagem que os subordinados têm a respeito deles. Isso ajuda a criar laços de confiança e dependência. Esses laços, conseqüentemente, podem fortalecer o controle.

Por último, a obsessão pelo *kawaii*, refletida em roupas, objetos, acessórios, palavras e comportamentos, pode ser percebida como uma forma de renúncia/recusa a crescer e entrar para a sociedade na fase adulta. Considerando a rigidez da sociedade japonesa e o nível de exigência, principalmente com relação às mulheres na fase adulta, o *kawaii* se fortalece por representar a infância, a liberdade individual impossível de ser alcançada. Kinsella (1995, p. 243) resume a moda fofa que se estabeleceu, principalmente a partir dos anos 80, como:

A moda fofa foi, além disso, uma forma de rebelião ou recusa a cooperar com os valores sociais e realidades estabelecidas. Ela foi uma pequena, recatada e indolente forma de revolução, ao contrário da consciente, agressiva e sexualmente provocativa rebelião do tipo que tem sido comum nas culturas jovens do ocidente. No lugar de agir sexualmente provocante para enfatizar sua maturidade e independência, a juventude japonesa agia de maneira pré-sexual e vulnerável para enfatizar sua imaturidade e inabilidade de lidar com as responsabilidades sociais.

Se levarmos em conta que hoje o *kawaii* é utilizado por diversas escalas do poder e não só por uma juventude que se recusa a crescer, a revolta implícita no movimento presente nas letras e roupas das adolescentes em 70, no comportamento das mulheres atualmente, parece ter sido absorvida e se transformado em uma “revolta permitida”. Contudo, permitida ou não, a cultura *kawaii* ganhou importância indiscutível nos últimos 40 anos, mudando a estética japonesa atual e a forma como o país é visto pelo mundo.

Do Japão para o mundo

Segundo Takamasa Sakurai (2009), ao entrarmos no século XXI, *kawaii* foi o termo de origem japonesa mais difundido mundialmente. *Pokemon*, *Sailor Moon* e *Hello Kitty* são algumas das personagens que ajudaram nessa difusão que começou nos anos 90. É interessante perceber que, na maior parte das vezes, a palavra foi exportada para o mundo sem ser traduzida, o que, de acordo com Inuhiko Yomota (2013), se deve ao fato de que nenhum outro termo em qualquer outra língua possui a carga semântica que *kawaii* carrega.

Há uma diferença entre a utilização do termo dentro da academia e fora dela. Em países como os Estados Unidos, o *kawaii* é tratado a partir de diversos pontos de vista: antropológico, histórico, filosófico e social. No Brasil, os estudos ainda são escassos, mas temos como exemplo os trabalhos de Michiko Okano. Entretanto, fora do âmbito acadêmico, a recepção e significação da palavra ainda é bastante rasa.

Mas ainda é preciso lembrar que, não apenas a palavra, mas toda a cultura *kawaii* atravessou o globo em diversos formatos como mangás, animes, jogos, bichos de pelúcia, arte, roupas e música pop japonesa (J-pop). Adolescentes e mesmo mulheres adultas em todo o mundo se reconheceram na ideia difundida e passaram a querer ser *kawaii*. Essa estética não é mais apenas japonesa, tornou-se um ideal de beleza feminina compartilhado por pessoas de diversos lugares.

Como qualquer outro objeto de uma determinada cultura que é apropriado por uma outra, o *kawaii* também se modifica no processo, pois a cultura que está recebendo possui outras características. Entretanto, isso não impossibilitou o consumo e a atração que o *kawaii* despertou, mais que ser apenas *kawaii*, algumas meninas/mulheres quiseram mais, elas passaram a desejar terem nascido japonesas.

Neste ponto, percebemos inversões muito interessantes. O *kawaii*, no início, era demonstrado em objetos (*fancy goods*) que possuíam uma estética não-japonesa, ou melhor, possuíam características que eram entendidas como chiques e europeias pelos japoneses da década de 80, o que não significa que eram mesmo características europeias. Hoje, a população mundial que deseja o *kawaii* deseja, na verdade, o material fruto da cultura japonesa, essa característica específica do Japão.

Um bom exemplo é a moda Lolita, que, de acordo com Sakurai (2009), de maneira extremamente simplista, seria uma moda baseada no Rococó francês, seria o mundo das bonecas francesas. As roupas carregam o valor de serem “francesas”, mesmo sendo apenas o ideal de francês de suas usuárias. Já algumas seguidoras do estilo Lolita em todo o mundo

pagam pequenas fortunas em vestidos da marca *Baby the stars shine bright*²³, justamente porque é uma marca japonesa, representativa da “terra natal” da moda Lolita. Tais inversões são de saltar os olhos, mas não mudam o fato de que o *kawaii* saiu do Japão e ganhou o mundo nos últimos anos.

Figura 4 – Exemplo de Lolita no Brasil



Fonte: Fotografia fornecida por Vitória Barros (na foto).

Cabe lembrar que cada cultura irá se apropriar do termo e de suas características de maneira distinta. Nos Estados Unidos, um exemplo interessante disso é o desenho animado norte-americano com influências japonesas: *Hi Hi Puffy AmiYumi*. O desenho é baseado na banda japonesa *Puffy AmiYumi* e foi produzido pelo Cartoon Network em parceria com a TV Tokyo e a Renegade Animation. A animação conta as aventuras de Ami e Yumi enquanto viajam em seu ônibus junto com o produtor Kaz para fazer shows. As histórias variam desde as garotas se apresentando com alienígenas até presas no mundo dos jogos de computadores.

²³ Marca japonesa famosa especializada em roupas lolita.

Figura 5 – Hi Hi Puffy AmiYumi



Fonte: <https://www.antonioanna.net/doppiaggio/anim/hihipuffyamiyumi.jpg>. Acesso em: 18 mai. 2019.

De acordo com Inuhiko Yomota (2013, 172-4), as estranhas viagens das personagens principais fazendo shows em diversos lugares do mundo representam de maneira inusitada o que Stuart Hall considera como uma das tendências culturais da atualidade: a globalização. De maneira simples, esse conceito significa o processo no qual lugares afastados passam a se cruzar em um mesmo “espaço” criativo. Nesse processo, acontecimentos e características de diversas sociedades que antes eram claramente separadas no tempo e espaço por uma linha do tempo/espacial controlada pelo ocidente passam a se relacionar através de diversas conexões (viagens, roupas, mercados, mercadorias, capital, trabalho, lucro). Como resultado, distinguir as ideias de dentro e fora/ interior e exterior se torna gradativamente mais difícil. Pelos olhos de fora, a animação parece japonesa, mas através do ponto de vista japonês ela aparece uma mistura que fica entre Japão e Estados Unidos.

Além dele, o álbum *Love. Angel. Music. Baby* da cantora norte-americana Gwen Stefani, assim como seu DVD *Harajuku Lovers Live*, apresentavam a estética *kawaii* reformulada. Nos videoclipes, a cantora e suas dançarinas vestiam uma espécie de *kawaii-sexy*. O sucesso foi tanto, que Gwen Stefani logo lançou uma linha de perfumes e roupas também inspirada nas garotas de Harajuku. Entretanto, ao mesmo tempo, diversas críticas caíram sobre a maneira como a cantora utilizava o conceito e as características asiáticas. De acordo com Masae Yoshimatsu e Mari Nishihara (2017), muitos afirmaram que a ideia da moda de rua japonesa foi utilizada para vesti-las como gueixas da atualidade e que os espetáculos fortaleciam os estereótipos negativos em relação às mulheres asiáticas.

Figura 6 – Capa do dvd Harajuku Lovers Live



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/57/Harajuku_Lovers_Live.png. Acesso em: 18 mai. 2019.

Na moda, entre diversos exemplos, a colaboração entre a marca *Louis Vuitton* e o artista japonês Takashi Murakami se destaca. Essa parceria durou 13 anos (2003-2016) e disseminou bolsas da marca com personagens *kawaii* do artista por todo o mundo. O trabalho não foi restrito às bolsas, o interior e as vitrines das lojas *Louis Vuitton* em diversas regiões do mundo receberam decorações desenvolvidas por Murakami.

Figura 7 – Exemplo de bolsa Louis Vuitton em colaboração com Takashi Murakami



Fonte: <https://news.artnet.com/app/news-upload/2015/07/Character-bags-e1437404092116.jpg>. Acesso em: 18 mai. 2019.

No Brasil, de acordo com a autora Michiko Okano (2014), os artistas Erika Mizutani, Rogério Degaki, Nina Pandolfo e Toz apresentam trabalhos fortemente influenciados pela estética *kawaii* trabalhada por alguns artistas japoneses como o já citado Takashi Murakami Takashi, Aya Takano e Nara Yoshimoto.

6

Considerações finais

O *kawaii* se espalhou pelo globo e se difundiu como um termo de subcultura, mas suas origens vão desde *O livro do viajante*, passando pelo cabúqui no período Edo, literatura popular e escritores como Osamu Dazai. Seu significado abrange desde objetos pequenos, coisas frágeis, alusões ao coquetismo, o sentimento de necessidade de proteger alguém e, inclusive, a luta e o papel social da mulher. E todos eles ajudaram a criar a estética atual. É possível perceber na sociedade capitalista da segunda metade do século XX um enorme crescimento na produção industrial do *kawaii*, essa relação com o mercado e as questões políticas que rodeiam o tema não podem ser negligenciadas, caso contrário corre-se o risco de reforçar discursos vazios de significado e ignorar, principalmente, o papel da mulher como agente constante nesse processo.

Referências

- AMIT, R. On Structure of Contemporary Japanese Aesthetics. **Philosophy East and West**, University of Hawaii Press, v. 62, n. 2, abr. 2012. p. 65-81.
- KOGA, R. ***Kawaii no teikoku***. Tóquio: Seidōsha, 2009.
- KINSELLA, S. Cuties in Japan. In: SKOV L., MOERAN, B. (org.). **Women, Media and Consumption in Japan**. Richmond, Surrey: Curzon Press, 1995.
- MCVEIGH, B. J. **Wearing Ideology: State, Schooling and Self-Presentation in Japan**. Oxford: New York: Berg, 2000.
- MILLER, L. Cute Masquerade and the Pimping of Japan. **International Journal of Japanese Sociology**, The Japan Sociological Society, v. 20, n. 1, out/ 2011. p. 18-29.
- MONDEN, M. **Japanese Fashion Cultures: Dress and Gender in Contemporary Japan**. Londres: Bloomsbury, 2014.
- _____. The “Nationality” of Lolita Fashion. In: NAKAMURA, F., PERKIS, M., KRISCHER, O. (org.). **Asia Through Art and Anthropology: Cultural Translation Across Borders**. Londres: Bloomsbury, 2013.

ODA, E. Interpretações da “cultura japonesa” e seus reflexos no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, ANPOCS, v. 26, n. 75, fev. 2011. p.103-190.

OKANO, M. A estética kawaii: origem e diálogo. *In: Encontro Internacional de Pesquisadores em Arte Oriental*, 2014, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, v. 1, 2014. p. 288-307.

SAKURAI, T. ***Sekai kawaii kakumei: naze kanojotachi ha “nibonjin ni naritai” to yobu no ka.*** Tóquio: PHP Shinsho, 2009.

YAMAMOTO, H. ***Naze gyaru wa suguni “kawaii” to iu no ka.*** Tóquio: Gentōsha Renaissance Shinsho, 2010.

YOMOTA, I. ***Kawaii-ron.*** 10. ed. Tóquio: Chikuma Shinsho, 2013.

YOSHIMATSU, M., NISHIHARA, M. *Kawaii no gingakei.* *In: YOSHIMATSU, M., IKEDA, T., NISHIHARA, M. (org.). **Posuto(kawaii) no bunka shakaigaku: joshitachi no “arata na tanoshimi” o saguru.*** Tóquio: Minerva Shobō, 2017.

Estrangeirização subversiva nas traduções de Ruikō Kuroiwa

Gabriel de Oliveira Fernandes

1

Introdução

A passagem entre os períodos Meiji (1867-1912) e Taishō (1912-1926) foi um momento de inigualável transição. É nesse cenário que encontramos Ruikō Kuroiwa (黒岩 淚香, 1862-1920), editor do maior jornal de seu período, *Yorozu Chōhō* (萬朝報, “Jornal matutino para as massas”, 1892-1940), e responsável pela recepção inicial de diversos romances ocidentais em solo nipônico. O tradutor foi um dos principais importadores do gênero policial para o Japão, um gênero com o qual ele sentia que poderia comentar sobre a realidade japonesa, através de traduções livres.

Isso, ao mesmo tempo em que anuncia uma relação de inferioridade perante a cultura ocidental, aponta para uma falta de reverência a essa mesma cultura. Contudo, não podemos atestar que essa relação conturbada foi intencional. Muitos veem seu trabalho como um exemplo de tradução preguiçosa, apontando para a falta de consistência em suas escolhas tradutórias (SILVER, 2008, p.60). Mas, seja por negligência aliada a uma visão mercadológica fria ou mero acaso, Ruikō consegue se colocar no intermédio de dois discursos: o imperialismo cultural do Ocidente frente ao Japão modernizante e o começo de uma corrente de resistência do colonizado, que tenta entender o que de fato será esse novo Japão.

Usando conceitos de subversão, resistência e visibilidade tradutória, conforme postulados por Lawrence Venuti, o presente artigo pretende traçar um panorama da obra do autor japonês por meio de suas traduções e discutir a posição discursiva destas, com vistas em uma discussão breve das técnicas de tradução implementadas em suas adaptações. Começando com um apanhado histórico da cultura de massa no Japão e das discussões sobre métodos tradutórios comuns ao início do período moderno, passamos para uma elaboração sobre Ruikō e seu impacto no cenário editorial japonês. Na segunda parte, trataremos dos

pontos mais importantes da teoria de Venuti, fazendo pontes com a produção do tradutor japonês e, finalmente, levantando alguns exemplos relevantes.

Este artigo pretende mostrar, de forma breve, como o uso pragmático das traduções, conforme feito por Ruikō Kuroiwa, criou um ambiente propício para a assimilação do gênero no Japão e permitiu que as gerações que vieram depois pudessem se distanciar de uma relação estreita de influenciador e influenciado.

2

Busca por evidências e literatura popular no século XIX

A modernização do Japão, a partir do final do século XIX e o início da chamada Era Meiji (1867-1912), se deu de forma avassaladora em todos os campos: social, político, econômico, científico, literário e até mesmo judiciário. Durante o governo anterior, ainda de cunho militar e liderado pela linhagem Tokugawa, o sistema de apreensão, julgamento e punição por crimes era ainda feito de forma medieval. Os juízes do governo Tokugawa ainda usavam métodos de tortura para extrair a confissão de culpa de pessoas que escolheram como suspeito e criminoso, encontrando assim a "remoção da necessidade de construir uma narrativa de culpa baseada em evidências potencialmente ambíguas" (SILVER, 2008, p.25). Contudo, esse cenário injusto e que se vendia como infalível provocou, ironicamente e com a ajuda dos movimentos de modernização do período seguinte, a introdução do sistema ocidental de investigação e julgamento de crimes através, principalmente, da figura do detetive na literatura de massa.

A criação da cultura de massa se dá em direta oposição a uma cultura elitista, e em resposta a uma demanda mercadológica. No ambiente japonês, o desenvolvimento da cultura de massa se deu com base no povo como uma força política e social; na ascensão do capitalismo e as crises econômicas; no fortalecimento da posição internacional do país; e a introdução da cultura estrangeira à classe média. O surgimento dessa cultura de massa foi importante para a literatura moderna não apenas por aumentar o número de leitores e cópias vendidas, mas pela possibilidade de destacar seu papel sócio-político (FUJITAKE, 1967, p.769).

Com o crescimento do público leitor e do desejo por literatura sensacionalista, um jornalista percebeu na literatura policial um gênero lucrativo para o ambiente japonês. Ruikō Kuroiwa, pseudônimo do jornalista Shūroku Kuroiwa, era um ativista liberal, antiautoritário e editor do maior jornal de seu período, o *Yorozu Chōbō*, tendo sido responsável pela recepção inicial de diversos romances ocidentais em solo nipônico. Um forte opositor do governo

japonês da época, usou sua tradução de textos ocidentais para promover sua crença na necessidade de revolução e uma revisão completa do sistema social, enxergando na ficção policial a possibilidade de trazer algo completamente novo para o país:

Romances convencionais japoneses (*zairai no nibon shōsetsu*) são todos iguais... se você ler metade de um, você sabe todo o enredo. Mas chega agora à cena literária japonesa – que, tendo indolentemente se acomodado em formas [tradicionais] limitadas, ignora inúmeros outros tipos excelentes de romance – chega agora algo que, com sua originalidade de concepção que marcará uma nova era, estabelecerá novos padrões, jogando em uma ventania todas as nossas folhas murchas, afugentando o romance convencional e insípido: [este é] o romance ocidental (*seyō shōsetsu*)¹ (KUROIWA apud SILVER, 2008, p.59, tradução nossa).

Ruikō foi, então, responsável por promover o *boom* de traduções de ficção policial nos jornais japoneses durante os 17 anos entre 1887 e 1904 (PETTERSSON, 2006, p.124). Os leitores de Ruikō ficaram, assim, expostos aos modernos sistemas jurídicos francês e inglês, a mistérios resolvidos com provas físicas e não com confissões baseadas na tortura, e a situações em que os sistemas de lei e justiça criados pelo governo não eram infalíveis.

Seu jornal dominou a cultura do fim da era Meiji devido a seu baixo preço e conteúdo sensacionalista, como artigos difamatórios contra figuras da época, além de mais de 30 romances em série extremamente populares, sucesso este que não teria sido possível sem sua fama estabelecida como tradutor de literatura criminal. Ruikō reconheceu na ficção policial uma oportunidade para criticar injustiças sociais, devido à demanda crescente por histórias sensacionalistas em ambientes urbanos modernos, com foco em crimes e punições (SILVER, 2008, p.63).

Iniciando sua carreira como tradutor ao adaptar o conto *Dark Days*, de Hugh Conway, como *Hōtei no bijin*, 法廷の美人 [A Bela do Tribunal, 1888], Ruikō continuou a produzir material adaptado, dando preferência para autores como Fortune Du Boisgobey (1824-91), Émile Gaboriau (1832-73), Wilkie Collins (1824-89) e Anna Katharine Green (1846-1935). Além disso, foi responsável por introduzir no Japão dois textos importantes: *O Conde de Monte Cristo* (1844-45), de Alexandre Dumas, e *Os Miseráveis* (1862), de Victor Hugo, respectivamente adaptados para *Gankutsuō*, 巖窟王 [O Rei da Caverna, 1901-02] e *Aa, mujo*, ああ無常 [Ah, a Impermanência, 1902-03] (SAITO, 2007, p.39).

¹ Original em inglês: Conventional Japanese novels (*zairai no nibon shōsetsu*) are all the same... If you read half of one, you know the whole plot. But there comes now onto the Japanese literary scene – which, having indolently settled itself into limited [traditional] forms, is ignorant of countless other sorts of excellent novels – there comes now something that with its epoch-making originality of conception will set up new standards, stirring into a windy maelstrom all our withered leaves, chasing away the conventional, vapid novel: [that something is] the Western novel (*seyō shōsetsu*).

O papel de Ruikō foi o do tradutor exemplar em sua época, pois seu trabalho habilmente permaneceu em oscilação entre múltiplos papéis na importação de conhecimento estrangeiro. Seu jornal começou por publicar traduções de material ocidental, colocando seus tradutores no patamar de inovadores e negociadores do gênero policial em solo japonês. Essa posição só pode ser alcançada, contudo, por meio de um total descaso com questões de direitos autorais, o que permitia tradutores trabalharem sem quaisquer preocupações editoriais e dando vazão a uma enxurrada de material, mas ao mesmo tempo dando ao país o título de “a nação de piratas da tradução” (CLAREMONT, 2008, p.3).

Para entendermos essa posição, precisamos considerar que o Japão possuía suas próprias preocupações sobre o fazer tradutório, que não envolviam muito mais de uma dificuldade de classificação. O Japão pré-moderno possuía um extenso glossário de diferentes perspectivas de tradução, sem nenhuma palavra representando uma categoria macrocós mica do fazer tradutório (CLEMENTS, 2015, p.8). Contudo, até o final do século XIX, esses termos tomaram novas formas, principalmente por influência das discussões ocidentais sobre o tema e a explosão da produção editorial japonesa. Nesse primeiro momento, a adaptação tradutória tornou-se o principal método de transposição de textos ocidentais para o Japão, tentando assim evitar o estranhamento que vinha com a tradução literal.

Dentro do estudo da tradução no Japão, o termo *hon'an* (翻案) se mostra o mais importante para o nosso estudo, principalmente por ser o método usado por Ruikō. Comumente traduzida como “tradução livre”, o *hon'an* era uma fórmula de reconstrução criativa do texto fonte, tendo como foco a apresentação de informação nova e estrangeira de forma acessível. Segundo Abe Mark Nornes, o método de adaptação era “uma prática de tradução que atenua sua violência textual e domestica toda a alteridade enquanto se pretende trazer para o público uma experiência do estrangeiro”² (NORNES, 2007, p.155, tradução nossa).

Hon'an passou a significar a alteração e reescritura intencional da literatura estrangeira ou clássica, assim sendo um contraponto para o termo *hon'yaku* (翻訳), que aponta para um ideal de correspondência literal. No período Meiji, *hon'yaku* representava uma busca por eficiência e equivalência, enquanto *hon'an* buscava domesticar o material estrangeiro para fins de entretenimento (MILLER, 2001, p.12). Assim, era comum trocar os nomes de

² Original em inglês: It is a practice of translation that smoothes over its textual violence and domesticates all otherness while it pretends to bring the audience to an experience of the foreign.

personagens e lugares por versões japonesas, situando a obra em um ambiente familiar. Muitas vezes, isso fazia com que diálogos e descrições fossem condensados e a trama fosse modificada para atender aos gostos locais (SILVER, 2008, p.72). Na prática, essas adaptações criavam um gênero de retórica híbrida, em que ideias ocidentais eram apresentadas através de sensibilidades japonesas.

Assim, *hon'an* se colocava na interseção entre literatura, crítica, arte e interpretação, mais como versões interpretativas ou críticas do que como cópias falhas de um material original. Essa tradução adaptativa tinha como objetivo a domesticação, fazendo parecer que o material fora escrito originalmente já na língua alvo. A popularidade desse método se deu, em primeiro lugar, devido à maior parte da força tradutória do período vir de estudiosos de diversas áreas, com diferentes níveis de proficiência nas línguas fonte e diferente instrução cultural (CLEMENTS, 2015, p.28). Mas, mais do que isso, devido ao estilo de tradução livre ser visto como uma alternativa válida para a tradução mais literal, o *hon'an* deu espaço para um fazer mais livre e criativo.

Contudo, mesmo considerando como o *hon'an* era normalmente empregado no cenário editorial da era Meiji, as traduções de Ruikō traziam mudanças tão drásticas que não era incomum o autor ter que defender seu método de tradução. No prefácio de sua primeira obra, *Hôtei no Bijin*, ele explica seu método de tradução (KUROIWA apud SILVER, 2008, p.66):

É muito inadequado chamar isso de tradução, mas, por outro lado, se eu disser que não é uma tradução, dificilmente poderia escapar da acusação de plágio e do desdém que os imitadores recebem. É por isso que exagerei chamando-o de tradução. Como o texto em si é o que é [ou seja, tão distante do original], não se deve censurar ou culpar a diferença do título em relação ao original. Chame de impróprio se quiser; me acuse de plágio se quiser; eu não pretendo ser um tradutor.

A passagem é uma demonstração da visão de Ruikō sobre sua própria transparência em suas traduções. Como tradutor, usava livremente seus textos-fonte, adaptando-os para contextos japoneses, mas sem excluir o possível estranhamento capaz de fazer seus compatriotas repensarem seu próprio mundo, efetivamente criando um local intermediário (SILVER, 2008, p.72). Ruikō usava da tradição japonesa de narrativas confessionais ou registros criminais populares nos estágios iniciais da publicação em massa e até mesmo usava influências dos *dokufumono* (毒婦物, narrativas de mulheres envenenadoras), contos populares do início do período Meiji, para adaptar a literatura policial estrangeira de forma dispersa (idem, p.30).

O importante aqui é apontar que Ruikō percebe em seu trabalho uma manutenção do conteúdo de origem, apesar de sua liberdade criativa. Apesar de suas adaptações serem escritas em japonês literário antigo, suas estruturas narrativas são uma transferência fiel da literatura policial moderna do ocidente, o que auxiliou em sua popularidade. Com a ascensão de histórias de crime, Ruikō certamente foi pioneiro nas adaptações de ficção policial estrangeira, mas poucos anos depois de seu sucesso, a primazia do *hon'an* como método de importação retórica foi deixada de lado, conforme o público leitor se tornou mais confortável com o estranhamento em traduções. Ruikō parou de adaptar obras de ficção policial em 1893, em grande parte por seu estilo de tradução ter sido substituído pela rápida entrada de histórias de detetive traduzidas com “precisão” no crescente capitalismo editorial do final do século XIX (SILVER, 2008, p.64).

Dito isso, contudo, não há como negar que uma das maiores forças motoras do trabalho de Ruikō está na busca por fluência. Afinal, seu foco não estava em transpor as inovações literárias do Ocidente e sim criar público para seu jornal (SILVER, 2008, p. 94). Sua posição como tradutor tinha muito menos a ver com uma frustração a respeito da atividade do tradutor, e sim com uma decisão mercadológica de inserção desse material em seu país. Assim, Ruikō cria um híbrido de domesticação e estrangeirização: por um lado, a mera introdução de uma estrutura não linear de narrativa era estrangeira; por outro, suas decisões de mudanças domesticam o material para seu público recém letrado. Isso mostra sua compreensão avançada do que é tradução, algo que não mais está preso completamente ao texto fonte, mas capaz de se tornar algo próprio. Ruikō se distancia, assim, da ideia de que a qualidade de uma tradução é proporcional à invisibilidade de seu tradutor, conforme problematizada por Lawrence Venuti.

3

Subversão como método tradutório de Ruikō Kuroiwa

A história da tradução tem sido marcada por uma ideia de invisibilidade do tradutor, colocando o “bom” tradutor como aquele capaz de se camuflar, de se tornar invisível. Para se contrapor a essa visão, Lawrence Venuti rejeita a fluidez em prol de estratégias de resistência do processo tradutório (VENUTI, 1995, p. 20). O teórico enxerga a tradução como um agente que poderia introduzir uma subversão de poder linguístico, tornando menor, menos poderoso, o material hegemônico (VENUTI, 1998, p.28). Subverter, aqui, é entendido como abandonar estratégias de fidelidade e transparência ou de submissão a

determinados cânones. Assim, esta é uma atitude de inconformismo, que desafia o que é dado como verdade única.

Segundo o pensador, a prática de crítica e de leitura que predomina na cultura anglo-americana exige que as traduções sejam lidas como se não fossem textos traduzidos, mas, sim, textos originalmente escritos em inglês. Isso ocorre, na percepção de Venuti, em virtude da valorização da fluência, que, por sua vez, estaria vinculada a razões socioeconômicas (VENUTI, 1995, p.5). Por fluência, Venuti entende que a sintaxe do texto estrangeiro não é percebida e as palavras estrangeiras são evitadas, transmitindo “a sensação de que a tradução reflete a personalidade ou a intenção do autor estrangeiro, ou o significado essencial do texto original” (VENUTI, 1995, p.111).

Mas se faz importante considerar que, mesmo em condições perfeitas, não há técnica que possa transpor a “essência” do texto original fielmente. O texto original, na visão tradicional, é tido como o “invólucro duradouro e resistente capaz de aprisionar através dos tempos e em qualquer circunstância o significado autoral conscientemente pretendido” (ARROJO, 1992, p.36). Contudo, o significado do original, em uma visão subversiva é “sempre produzido ideológica e historicamente” (ARROJO, 1998, p.34). O tradutor, nessa visão, é aquele que produz significados novos a partir do original.

Uma tradução nunca pode ser idêntica ao texto estrangeiro ou comunicá-lo de maneira direta, nem mesmo se o tradutor mantiver forte precisão linguística. Ela é incapaz de fornecer ao leitor uma experiência que se iguale ou se aproxime àquela que um leitor nativo tem com o texto estrangeiro. Sua visibilidade, portanto, não é algo que deva ser reprimido, mas antes algo inevitável (ARROJO, 1996, p.63). No caso de Ruikō, suas escolhas tradutórias estavam mais fortemente ligadas ao sucesso de seu jornal e à manutenção de seu público. Por isso, a fluência era observada em seus contos na medida em que evitava a alienação de seus leitores, dando espaço, ao invés disso, para a introdução visível de suas ideias adaptadas através do material ocidental.

Assim, Venuti se dedica a “desenvolver uma teoria e prática de tradução que resista aos valores culturais dominantes da língua-alvo” (VENUTI, 1995, p.23). A essa estratégia de tradução dá-se o nome de *resistancy*. Essa resistência está intimamente ligada a evitar a domesticação, ou seja, “a redução etnocêntrica do texto estrangeiro a valores culturais da língua-alvo” (idem, p.25). Uma tradução domesticadora é aquela que procura apagar as opacidades geradas pelas diferenças entre as duas culturas e línguas em contato, de forma a tornar a leitura mais fluente e, de certa forma, facilitá-la. A domesticação transmite a ilusão

de preservação do espírito do autor original na tradução que, como já discutido, é uma impossibilidade prática.

Aqui, a produção de Ruikō se confunde. Por um lado, sua tradução doméstica o material-fonte com um intuito mercadológico, por outro, estrangeiriza o conteúdo com o intuito de propor ao público japonês novas ideias, mascaradas pela compreensão popular de que as ideias provindas do ocidente eram o caminho para o progresso. Para Venuti, contudo, essa domesticação não representa um extremo etnocêntrico e sim permite a recriação de valores culturais, tornando seus leitores engajados “graças a palavras domésticas que foram de certo modo desfamiliarizadas e se tornaram fascinantes devido a um embate revisório com o texto estrangeiro” (VENUTI, 1998, p.15). Isso se daria não só por meio da escolha dos textos a serem traduzidos, como também por meio da utilização de um discurso marginal na tradução.

O propósito de Venuti, então, é o de que as traduções passem a ser lidas como traduções e que a “transparência seja desmistificada e vista como um efeito discursivo” (VENUTI, 1995, p. 17). Assim, a meta do tradutor é colocar o texto como algo que não pode ser confundido nem com o texto na língua-fonte nem com um texto originariamente escrito na língua-meta (idem, p. 118). No Japão de Ruikō, essa confusão era parcialmente solucionada pelo volume de traduções e a sensibilidade peculiar japonesa, o que fazia com que textos traduzidos fossem facilmente reconhecidos, mesmo por baixo de todas as mudanças de nomes e ambientações.

Dessa forma, Venuti apresenta a estrangeirização como uma estratégia que permite que a diferença seja preservada, mesmo que dentro de suas limitações. Por essa razão, ele sugere que o tradutor escolha traduzir um texto que por si só já desafie o cânone contemporâneo da literatura da língua-meta (VENUTI, 1995, p.148). Com isso, Venuti visa revelar as relações assimétricas presentes na maior parte das traduções e conscientizar o leitor acerca da intervenção inevitável do tradutor, sabendo-se que nem a tradução fluente e domesticadora, nem a tradução estrangeirizadora, levarão o leitor à essência do texto original.

Aqui, podemos apontar as escolhas peculiares de Ruikō, que pegava obras da literatura popular ocidental, mas sem aparente reconhecimento do sucesso crítico desse material, traduzindo autores marginalmente conhecidos em detrimento de suas contrapartes de maior sucesso, como Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle. Apesar disso, a ação tradutória de Ruikō é bem-sucedida, pois ela “recontextualiza o texto de partida na língua e cultura de chegada ao aplicar um conjunto de interpretantes formais e temáticos para inscrever uma interpretação” (VENUTI, 2013, p.4). Suas traduções comunicam não o texto

estrangeiro, mas a interpretação de Ruikō, e ele então teve que ser suficientemente perito e inovador para interpretar as diferenças linguísticas e culturais que constituem os textos.

O mais peculiar é perceber que as obras que Ruikō traduz tratam-se, em grande parte, de literatura policial focada na figura do detetive, mas foi apenas com *Yūzai muzai* (有罪無罪, *Culpado ou inocente*, publicado em 1888), uma adaptação de *La Cordeaucon* (*Uma corda em seu pescoço*, 1873), de Gaboriau, que finalmente temos o uso do termo *tantei shōsetsu* (探偵小説, história de detetive), enquanto antes ele as chamava de *saiban shōsetsu* (裁判小説, conto de julgamento), focando menos no aspecto policial e mais na figura do suspeito, sempre discutindo o problema de acusação errônea (SAITO, 2012, p.70). Em seu prefácio, Ruikō delinea o que reconhece como esse gênero:

Esta história é aquela que registra o traçado de um certo crime, desde sua descoberta até sua causa; é, em outras palavras, do tipo que no Ocidente é chamado de romance policial. Seu ponto principal é simplesmente indicar a dificuldade da justiça humana e o erro daqueles que, usando a lei de maneira descuidada, tentariam colocar a culpa em uma pessoa sem dificuldade. [...] Nada tornaria o tradutor mais feliz do que se os leitores deste livro refletissem por si mesmos e vissem que a lei não deveria ser usada levemente e que a culpa das pessoas não deveria ser levemente decidida³ (KUROIWA apud SILVER, 2008, p.70-71, tradução nossa).

Para Ruikō, o foco primário está sempre na personagem injustiçada, e o ímpeto da história está em apagar sua suspeita e provar sua inocência (SAITO, 2012, p.75). Assim, o tradutor subverte tanto a estrutura narrativa original ocidental e mesmo o cânone autóctone, que colocava o criminoso como foco central da ação. Em parte, o autor traz para frente o tópico daquele que fora o gênero mais popular do período anterior, o romance político, mas imbuindo na narrativa uma óbvia crítica social à inaptidão do sistema jurídico. Deste modo, é fácil reconhecer que “as adaptações de Ruikō foram parte de uma tentativa de reformular a consciência política” (idem, p. 76), como ele deixa claro no prefácio de *Hitoka onika* (人か、鬼か、*Homem ou demônio*, 1888):

“A razão pela qual eu traduzo esta peça é para permitir que aqueles empregados como detetives neste mundo saibam a dificuldade de seu encargo e fazer com que os juízes deste mundo vejam que devem prestar seus veredictos com o maior cuidado; em suma, quero mostrar o valor dos

³ Original em inglês: This story is one that records the tracing of a certain crime from its discovery to its cause; it is, in other words, of the type that in the West is called a detective novel. Its main point is simply to indicate the difficulty of human justice and the error of those who, using the law carelessly, would attempt to fix guilt on a person too easily. Jurists have regarded as evidence things that should not necessarily be called evidence, and it had frequently happened that the innocent have been found guilty. Nothing would make the translator happier than if the readers of this book would reflect for themselves and see that the law should not be lightly used and that people's guilt should not be lightly decided.

direitos humanos⁴ (KUROIWA apud SAITO, 2012, p.70, tradução nossa).

Logo, “‘tradução’ passou a significar consideravelmente mais do que tornar uma língua em outra; também significava encontrar maneiras originais de usar o estrangeiro para falar do doméstico” (SILVER, 2008, p.68). Sendo assim, Ruikō usa-se do palco da tradução para criar uma sensação de comunidade com os imaginados leitores do texto-fonte, criando dessa maneira um gênero híbrido. Como aponta SAITO, 2012, p.70:

Como qualquer nova formação literária emergente, as primeiras histórias de Ruikō constituíam uma miscelânea de formas literárias e discursivas já existentes desde a década de 1880 e, como tal, estavam implicadas em uma luta hegemônica pela dominância narrativa e uniformidade nominal, agindo como parasitas enquanto aguardavam a oportunidade de promover sua própria identidade.⁵ (tradução nossa).

Portanto, Ruikō foi capaz de manter o original em uma relação de subserviência à tradução, respeitando-a apenas aos limites de sua serventia para o ambiente discursivo japonês. Suas traduções demonstraram que a tradição japonesa, fosse ela política, social ou cultural, poderia ser transposta e observada por uma perspectiva crítica. Suas escolhas de material são por si só um reflexo disso.

Talvez o exemplo mais claro de sua subversão na tradução está na mudança completa do final do conto *L’Affaire Lerouge* (*O Caso Lerouge*, 1866), de Émile Gaboriau. No conto original, Noel e Juliette foram pegos em uma armadilha montada pela polícia e, em resposta, Noel decide cometer suicídio usando uma pistola, mas é frustrado por Juliette. Em *Hitoka onika*, a versão de Ruikō, as personagens que se veem encurraladas pela polícia, chegam a outra conclusão:

Eu te julguei de forma errada. Um homem não deveria falar sobre fugir em um momento como este, quando tudo está em frangalhos. Por favor... acabe com sua vida graciosamente aqui e agora, e diga que você é meu. Se você se matar graciosamente, meu amor nunca mudará. Eu morrerei junto contigo.⁶ (KUROIWA apud SILVER, 2008, p. 74, tradução nossa).

⁴ Original em inglês: The reason I translate this piece is to let those in this world who are employed as detectives know the difficulty of their charge and to make the judges of this world see that they should render their verdicts with the greatest care; In short, I want to show the value of human rights).

⁵ Original em inglês: Like any newly emergent literary formation, Ruikō’s early stories were a hodgepodge of already existing literary and discursive forms of the 1880s and, as such, were implicated in a hegemonic struggle for narrative dominance and nominal uniformity, acting parasitic all the while waiting for the opportunity to promote their own identity.

⁶ Original em inglês: I misjudged you badly. A man should not talk about running at a time like this, when everything is in shambles. Please... take your life gracefully here and now, and say you are mine. If you kill yourself gracefully, my love will never change. I will die together with you.

Minoru e Rie (nomes que Ruikō escolheu para domesticar o material) decidem cometer suicídio duplo, criando um vínculo com a tradição literária japonesa do *shinjū* (o suicídio por amor). Não só isso, mas Minoru aproveita seus momentos antes de cometer suicídio para escrever uma carta, deixando todo o seu dinheiro para a criação de uma sociedade internacional para a abolição da pena de morte (SILVER, 2008, p. 75). Segundo Silver (2008), é perceptível que essa adição foi desenhada para mobilizar seus leitores em prol de seus ideais. O conto termina com a menção de que o próprio Ruikō recebeu um panfleto dessa sociedade e assim teve acesso à história do conto, borrando a linha entre realidade e ficção, algo que fica ainda mais claro ao vermos a introdução de *Yūzai Muzai*:

O objetivo principal [deste romance] é mostrar as dificuldades do julgamento humano e informar os leitores sobre a injustiça dos envolvidos com a lei que abusam dela sem pensar e determinam levemente a culpa das pessoas. O que os envolvidos com a lei veem como evidência não é necessariamente uma evidência verdadeira, e como é comum que pessoas inocentes sejam consideradas culpadas por aqueles que acreditam facilmente nas evidências, eu ficaria mais contente se os leitores desse romance refletissem e entendessem que a lei não deve ser aplicada de maneira descuidada e a culpa de uma pessoa não deve ser julgada de maneira descuidada⁷ (KUROIWA apud SAITO, 2012, p. 73, tradução nossa).

Fora isso, Ruikō apresenta, em *Hitoka Onika*, um mundo culturalmente conturbado. Em suas linhas iniciais, o conto adiciona a informação, inexistente no material-fonte, de que a história se passa em *Furansu* (フランス), leitura japonesa fonética do país francês, mas o faz juntamente com o uso dos ideogramas para *Futsukoku* (仏国), a forma japonesa nativa de se falar França. Isso “sugere a tensão entre domesticação e estrangeirização que aparecerá em toda a tradução, uma tensão que irá por fim fazer com que a França seja apenas vagamente reconhecível” (SILVER, 2008, p.72), como pode ser facilmente percebido em seu início (com seus nomes originais em colchetes):

Na aldeia de Soncho [Jonchère], na beira de Bōkiba [Bougival], que é apenas um pouco longe de Paris, na França, havia uma mulher de cerca de cinquenta e sete ou oito anos, chamada Oden [Claudine], que morava sozinha⁸ (KUROIWA apud SILVER, 2008, p.69, tradução nossa).

⁷ Original em inglês: The main purpose [of this novel] lies in showing the difficulties of human trial and informing the readers about the injustice of those involved with the law who abuse the law without thought and determine lightly the guilt of people. What those involved with the law see as evidence is not necessarily true evidence, and because it is common for innocent people to be found guilty by those who easily believe the evidence, I would be most content if the readers of this novel would reflect and understand that law should not be applied carelessly and a person's guilt should not be judged carelessly.

⁸ Original em inglês: In the village of Soncho [Jonchère], at the edge of Bōkiba [Bougival]. Which is only a little way from Paris, in France, there was a woman of about fifty-seven or eight, by the name of Oden [Claudine in the original; “Oden” was a common name, and Ruikō implies no connection with Takahashi Oden], who lived by herself.

As técnicas de tradução de Ruikō criavam um ambiente híbrido, um “mundo intersticial” (SILVER, 2008, p.67), em que parisienses se apresentam por nomes japoneses (mas com seus nomes originais em uma tabela de equivalências (idem, p.73), pagam conta usando a moeda japonesa e possuem casas com tatame, apesar de se vestirem na moda francesa e fazerem parte da alta aristocracia parisiense, enquanto o suspeito/protagonista invariavelmente faz parte de camadas sociais mais baixas (SAITO, 2012, p.86). Contudo, segundo Ruikō, essa invariabilidade foi ao acaso:

Eu prefiro traduzir histórias francesas. Das famosas histórias da França e da Inglaterra, quase não existem pessoas sem posto ou título. [...] E não é sem razão que os aristocratas aparecem na história, pois nesses países, os aristocratas basicamente compõem toda a alta sociedade. Além disso, como os aristocratas, sem exceção, vêm de famílias ricas, eles frequentemente se encontram em uma situação que é propícia para se tornar uma história, e por causa de sua alta posição social, eles chamam a atenção das pessoas⁹ (KUROIWA apud SAITO, 2012,p.87, tradução nossa).

Além disso, Ruikō apresentou suas obras, em primeiro lugar, como romances políticos e promoveu seu consumo dentro de um modo alegórico de interpretação comum a esse gênero literário (SAITO, 2012, p.97). Isso significa que Ruikō, apesar de vender nas páginas de seu jornal o gênero policial como enigmático, a ponto de criar um concurso para ver que leitores conseguiriam adivinhar a solução de um de seus contos enquanto ele ainda estava em publicação (idem, p.94), manipulava o conteúdo e estrutura de suas obras para se adequar ao público japonês,

Ou seja, ele enganou seus leitores, redirecionando e reorganizando as qualidades características dos ativistas políticos do movimento pela Liberdade e Direitos Humanos e dos *sōshi*, que foram seus sucessores, por algo mais adequado para um tópico "nacional": a indignação e frustração política expressa como tumultos públicos com o prazer privado de leitores individuais alimentados por um desejo epistemológico pela verdade, bem como um interesse vulgar pelo escandaloso. E foi nesse processo de produção de um tópico nacional que o detetive emergiu como um herói que não apenas exonerou o falsamente acusado-como-ativista político, mas também expôs os segredos obscuros da aristocracia-como-par¹⁰ (SAITO, 2012, p.97, tradução nossa).

⁹ Original em inglês: I prefer to translate French Stories. Of the famous stories of France as well as England, there are hardly any that consist only of people without rank or title. [...] And is it not without reason that aristocrats appear in the story, for in these countries, aristocrats basically make up the entire high society. Moreover, because aristocrats without exception come from wealthy families, they often find themselves in a situation that is fit to be made into a story, and because of their high social standing, they draw the attention of people.

¹⁰ Original em inglês: That is, he duped his readers, redirecting and reorganizing the qualities characteristic of the political activists of the Freedom and People's Rights movement and of *sōshi* who were their successors, with those more suitable for a 'national' subject: political indignation and frustration expressed as public uproars with private enjoyment of individual readers fueled by an epistemological desire for truth as well as a vulgar

Ruikō, inicialmente, importa os contos de detetive na esperança de mostrar para seu país um jeito mais avançado de se olhar para a criminalística. Aqui, ele olha para o outro assim como seus contemporâneos: como um exemplar a ser seguido, uma cultura superior a ser copiada; mas, de outro lado, vemos em seu trabalho como tradutor um nível de saudável rebeldia contra a ocidentalização desgarrada de sua nação. Ruikō Kuroiwa consegue passar de uma relação de subserviência e inferioridade perante o Ocidente para uma apropriação do texto do outro enquanto comenta sobre seu mundo e com sua voz, através de um trabalho que ele mesmo não ousa chamar de tradução.

4

Considerações finais

Quando um texto é deslocado de uma cultura ou língua para outra, ela sofre algum tipo de transformação, influenciada pelas relações entre os dois ambientes discursivos. Esse efeito é facilmente perceptível no cenário editorial da era Meiji e a curiosidade japonesa por material Ocidental durante o período. Ruikō Kuroiwa foi uma figura prolífica nesse período de transição da história japonesa, usando de sua posição privilegiada como jornalista mais lido de sua época para lentamente mudar as expectativas e demandas de seus contemporâneos no que se refere ao sistema judiciário em transformação.

Essa restauração cultural que o Japão vivia tinha como reflexo o questionamento, reflexão e destruição do cânone literário. Contudo, Ruikō não tinha como objetivo uma transposição das inovações ocidentais, mas criar público para seu jornal. Assim, sua posição como tradutor foi uma decisão mercadológica. Ele decide chamar sua produção de tradução, em parte, devido à máscara que isso lhe confere. Perante esse conflito, o autor poderia optar pela submissão (através de uma domesticação reacionária do material-fonte) ou pela resistência (através de uma estrangeirização que abalaria o ambiente alvo) à essa força da modernidade.

Assim, a visão de Ruikō para suas traduções se alinha com o trabalho de Lawrence Venuti (1998), pela forma como o tradutor se apropria do texto fonte e subverte seu ambiente receptor original. Isso implica inicialmente em selecionar textos literários que têm um status menor em seu contexto social de origem, traduzi-los, e inserir neles elementos

interest in the scandalous. And it was in this process of the production of a national subject that the detective emerged as a hero who not only exonerated the falsely accused-as-political activist but also exposed the dark secrets of aristocrat-as peer.

sociais ou fragmentos de discursos das margens da cultura receptora, com o intuito de desestabilizar os leitores ao apresentar uma linguagem híbrida, descentralizando sua identidade. Ruikō então vive no intermédio entre dois discursos: o imperialismo cultural do Ocidente e a corrente de resistência à modernidade.

Ruikō, no entanto, decide por se apropriar dos textos-fonte e cria um híbrido dessas duas saídas, usando-se da estrutura estrangeira e não-linear das narrativas policiais, mas adaptando para o ambiente japonês. Assim, sua produção tradutória subverte seu ambiente receptor original e se coloca em um ambiente intermediário. Por um lado, é subserviente ao Ocidente, dependendo de um original estrangeiro e a demanda japonesa, e, ao mesmo tempo, independente do Ocidente, uma vez que o tradutor usa o texto-fonte como nada mais do que palco para suas próprias ideias. Ruikō Kuroiwa, então, criou um ambiente propício para o gênero e permitiu o distanciamento de uma relação entre influenciador e influenciado.

Referências

ARROJO, R. **O signo desconstruído**. Campinas: Pontes, 1992.

_____. Os estudos da tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda da inocência. **Cadernos de tradução**, Florianópolis, v. 1, 1996. p. 53-69.

_____. The revision of the traditional gap between theory & practice & the empowerment of translation in postmodern times. **The Translator**, v. 4, n. 1, 1998. p.25-48.

CLAREMONT, Y. Shinseinen In The Interwar Period (1920-30). *In: Biennial Conference of the Asian Studies Association of Australia*, 17., Melbourne: The University of Sydney, 2008.

CLEMENTS, R. **A Cultural History of Translation in Early Modern Japan**. Cambridge: Cambridge University Press. 2015.

FUJITAKE, A. The Formation and Development of Mass Culture. **Developing Economies**, v. 5, n. 4, 1967.

MILLER, J. S. **Adaptations of Western Literature in Meiji Japan**. Nova York: Palgrave Macmillan Publishers, 2001.

NORNES, A. M.. **Cinema Babel: Translating Global Cinema**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

PETTERSSON, A. *et al.* **Literary History: towards a global perspective**. Berlin: New York: W. de Gruyter, 2006.

SAITO, S. **Culture and authenticity: the discursive space of Japanese detective fiction and the formation of the national imaginary**. Tese (Doutorado), University of Iowa, 2007.

SAITO, S. **Detective Fiction and the Rise of the Japanese Novel, 1880-1930**. Harvard University Asia Center, 2012.

SILVER, M. **Purloined Letters: Cultural Borrowing and Japanese Crime Literature, 1868-1937**. University of Hawaii Press, 2008.

VENUTI, L. **The translator's invisibility: a history of translation**. Nova York: Routledge.1995.

_____. **The Scandals of Translation: Towards an ethics of difference**. Nova York: Routledge. 1998.

_____. **Translation Changes Everything: Translation and practice**. Nova York: Routledge, 2013.

Shimizu no kanja monogatari: uma análise visual do texto e imagem

Lucas Guimarães

Thiago de Souza Carneiro

1

Introdução

*Emakimono*¹ é uma das manifestações mais conhecidas da cultura japonesa, sendo de grande interesse e importância para compreensão da História da Arte e cultura nipônica. Segundo Paine & Soper em *The yamatoe tradition of narrative scrolls*, de 1981, as longas pinturas horizontais foram derivadas da China e, já no século VIII, aparecem no Japão. Na China, os rolos de pintura foram utilizados para se obter a maior expressão da paisagem na arte. No Japão, o método se desenvolveu particularmente para ilustrar romances, histórias e biografias.

O rolo *Shimizu no kanja monogatari*, [清水の冠者物語] do século XVII, é o último volume de uma obra produzida, possivelmente, em dois ou três volumes. Escrita em caligrafia no estilo *kezushiji*, dita “desmanchada”, a narrativa se passa na era Kamakura (1185-1333) e trata da luta entre os clãs Minamoto e Taira. Foi escrita pela primeira vez em fins da era Muromachi (1333-1508), conforme informações cedidas por Sonia Regina Longhi Ninomiya a Paulo Herkenhoff (HERKENHOFF, 1997). O *emakimono* foi comprado em Yokohama em 1878 e doado à Biblioteca Nacional em 1883 por Carlos de Koseritz, junto com outros dois rolos manuscritos, como descrito em carta a João Capistrano de Abreu em 27 de julho de 1883.

Este trabalho tem por objetivo fazer uma análise do ponto de vista da caligrafia e da cena de batalha no rolo de pintura, intrínseca ao próprio conceito que apresenta. Por um lado, analisamos a caligrafia de estilo *kezushiji* enquanto ato artístico que, futuramente, será abordada em uma monografia contendo uma possível transcrição do texto. Por outro lado,

¹ *Emakimono*: lit. pintura em rolo.

analisamos alguns aspectos da pintura clássica japonesa no que diz respeito às suas características formais, conceituais e iconológicas, no caso, a figura do samurai.

Por se tratar de uma fonte primária, nos deparamos com algumas informações divergentes acerca do objeto. As principais fontes secundárias que conhecemos, até então, são a carta do doador, Carlos de Koseritz, na ocasião da doação em 1883, e um catálogo da Biblioteca Nacional organizado por Paulo Herkenhoff em 1996, no qual os professores Sonia Regina Longhi Ninomiya e Hideichi Fukuda contribuíram.

Do ponto de vista metodológico, estudamos a caligrafia clássica chinesa como um mecanismo de comparação para analisar a caligrafia *kezushiji*. Trabalhamos a escrita como um ato artístico, mas, ao mesmo tempo, tendo em mente a ideia de que:

A caligrafia possui uma riqueza significativa, que ajuda a traçar um entendimento dessa arte, como algo mais amplo, muito além de uma especialização dentro das escritas caligráficas, ou mesmo de um saber fragmentado dentro da cultura japonesa. (MIYASHIRO, 2009, p. 11)

Para a análise formal da grande cena de batalha, contamos com o referencial teórico fornecido por autores como R. T. Paine e Alexander Soper, em sua obra *The Art and Architecture of Japan* (1981), e Penelope Mason, em sua obra *History of Japanese Art* (2005), para abordar questões como a policromia e a composição de grupos e figuras, assim como a perspectiva da cena apresentada. No que diz respeito à análise iconológica, abordaremos a figura do samurai e a construção da ideia do mesmo enquanto herói nacional japonês, baseado principalmente na dissertação de Gabriel Pinto Nunes, *O Bushido na visão de Nitobe: a construção de uma identidade nacional a partir de um sistema ético* (2012), e no trabalho de Oleg Benesch, *Inventing The Way Of The Samurai: Nationalism, Internationalism and Bushidō in Modern Japan* (2014).

2

Análise e comentário do conteúdo

De acordo com os objetivos estipulados, nos vemos diante da importância de apresentar um pequeno panorama histórico para qualificar ainda mais a proposta da pesquisa. Desta forma, pensando a caligrafia chinesa dentro de seu completo processo criativo, artístico e significativo, observamos que ela foi usada de forma educacional e divinatória dentro de contextos religiosos e artísticos, sobretudo para englobar todo o universo cultural chinês. Para Chen Tingyou (2003) essa ideia é reforçada a partir do pensar que a caligrafia está presente de forma profunda na formação da identidade chinesa, mas que, no entanto, a sua significação não abarcou somente a China. Viviane Alleton (2012, p. 104) comenta que

“vários países durante muitos séculos sofreram a influência cultural da China, adotaram sua escrita não apenas para as palavras de importação chinesa, mas [também] para transcrever a sua própria língua falada”. Foi dessa influência cultural que nasceu a escrita clássica japonesa.

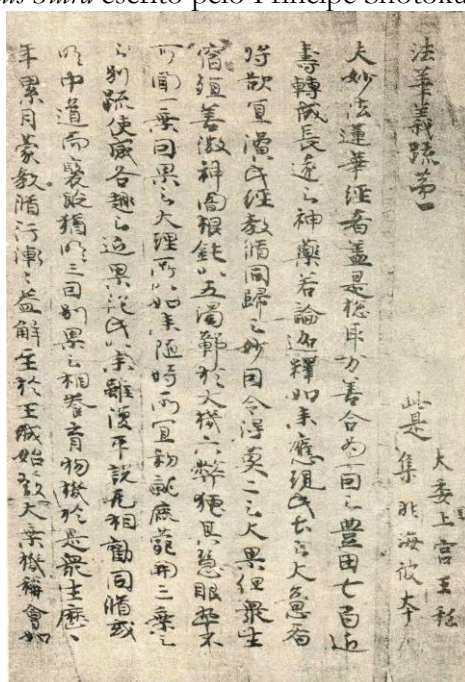
Ao deixar um pouco de lado a escrita clássica japonesa, vemos que a escrita clássica chinesa, por intermédio da Coreia, em meio à variedade de novas técnicas, foi levada ao Japão nos primórdios do século IV, onde ficou e se estabilizou.

O chinês clássico permaneceu em uso no Japão até o século XIX; como língua erudita escrita. Durante todo esse período, foi prática comum usar o chinês escrito em prefácios e comentários, documentos oficiais e slogans, e até na composição de poemas originais em língua chinesa (*kanshi*) – de fato, a primeira publicação poética no Japão foi de uma antologia de poesia chinesa, o *Kaifûsô*, de 751 CE. (BOIKO, 2017, p. 104)

Logo, a partir dessa difusão, podemos ver que a língua japonesa não permaneceu inalterada. A relação linguística sino-japonesa ocorrera e a caligrafia ficou sob poder do povo japonês, mas com o passar do tempo, a escrita clássica japonesa se formou e transformou os parâmetros que intercambiam a escrita clássica chinesa. Assim, a japonesa floresceu e se desenvolveu em um estilo único de escrita.

A escrita clássica japonesa teve sua formação iniciada durante o período Nara (701-756) que, a partir das cópias dos sutras – muito do contato com o Budismo –, o caractere foi introduzido ao povo japonês.

Figura 1: *Lotus Sutra* escrito pelo Príncipe Shōtoku em 615 d. C.



FONTE: Commons Wikimedia.

Até o presente momento, sabemos que, segundo as informações cedidas pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, o rolo que se encontra em posse deles é datado do período Edo (1615 - 1868) e a história ilustrada se passa no período Kamakura (1185 - 1333). No entanto, no período Heian, depois da introdução da caligrafia e as influências culturais provindas da China no período Nara, é o momento de o Japão se fechar e começar a digerir essa influência cultural e, assim, acabar criando um gosto japonês, uma estética própria da sociedade japonesa. É o momento em que a ascensão da literatura na classe aristocrática surge e, como Miyashiro (2009) aponta, Heian é considerada como a idade de ouro em termos de feitos culturais e artísticos. Por mais que a *monogatari* do vassalo *Shimizu* – narrativa criada no período Muromachi (1333 – 1573) – seja de um período diferente ao qual foi escrito, a narrativa segue o estilo que floresceu no período Heian, conhecido como *yamatoe*. É importante ressaltar, além disso, que a narrativa é de autoria desconhecida, assim também como a personagem principal.

Uma vez que a cultura vigente no período Heian estabeleça um ideal no qual a caligrafia, ou melhor, a escrita clássica chinesa perca seu espaço em relação às produções literárias japonesas, conseguimos observar que

Desde a sua introdução no território japonês, migrou de sentidos, dividiu-se, se espalhou e acompanhou o status social de cada época, recebendo diferentes nomes ao longo de seu percurso histórico. Vinda da China, a caligrafia no Japão se fundiu a sua própria história, e, embora ao longo dos séculos tenha havido períodos de maior ou menor diálogo sino-japonês, a caligrafia japonesa [...] tomou uma direção bastante distante da sua matriz e irmã chinesa. (MIYASHIRO, 2009, p. 17)

Podemos pensar que a caligrafia clássica chinesa foi uma herança deixada para o povo japonês, mas que não permanece (como o autor afirma), sendo a caligrafia clássica chinesa a única ferramenta que intermediava e dispersava a cultura japonesa. Para isso, após a criação dos *kana*, ocorreu uma melhoria na compreensão da escrita clássica, se comparado ao *kanji*, de forma que o

Chamado *man'yo-gana* originou-se a partir dos séculos VI e VII com a dificuldade e adaptação do uso do *kanji* para expressar a língua japonesa (*Yamato kotoba*), que na época não possuía forma escrita. [...] Pode-se dizer que isso representou uma grande revolução cultural para o Japão. (WAKAMATSU apud CENTRO DE CHADO URASENKE DO BRASIL, 2004, p. 79)

Assim, é importante ressaltar que a criação do *emaki*, assim como a escrita japonesa, sofreram influência chinesa, pois

O rolo narrativo ilustrado horizontal, o *emakimono*, é um formato de imagem exclusivamente oriental e, embora esses pergaminhos ilustrados

tenham sido produzidos na China, foi no Japão que o potencial narrativo do rolo horizontal foi levado aos seus mais altos níveis de expressão. Tradicionalmente, as línguas chinesa e japonesa têm sido escritas em linhas verticais, da direita para a esquerda, de modo que o formato horizontal do *emakimono*, disposto e desenrolado a partir da esquerda, forneceu uma maneira natural de relacionar texto e imagem. (MASON, 2005, p. 116, tradução nossa)

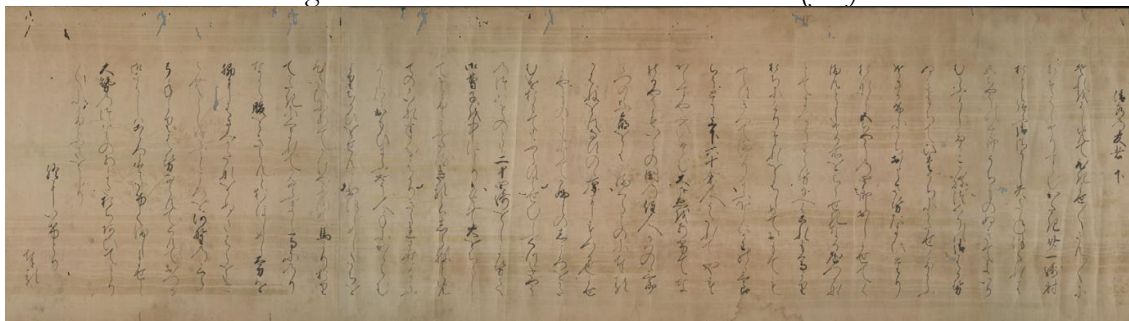
E, justamente como a autora reforça essa junção do *kana* com os caracteres chineses, ambos tornaram o *emaki* um objeto ainda mais requintado do que uma vez já fora.

2.1

A escrita *kuzushiji*

Dentro das letras clássicas, de suas disposições e dos tipos que foram surgindo através dos tempos no Japão, nos deparamos com uma específica: a escrita *kuzushiji* do século XVII, que é um dos objetos de estudo desta pesquisa.

Figura 2 – A escrita dita desmanchada: *kuzushiji*



FONTE: Acervo Digital – Fundação Biblioteca Nacional.

A escrita *kuzushiji* é caracterizada por seu estilo cursivo e desmanchado, remetendo a uma decomposição dos caracteres, o que sugere uma fruição estética lenta e dedicada, como o professor Hideichi Fukuda apontou em informações doadas à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A escrita dita desmanchada, em seu toque de carvão, entra em contato com o *ganpishi* (papel Gampi) e se mistura para que o ato de desmanchar da técnica sirva para ilustrar todo o *emakimono*, fazendo junção à mesma função das imagens.

2.2

A caligrafia enquanto ato artístico

A troca entre os povos sino-japoneses não se deu de forma equitativa, pois, quando pensamos no Japão, sua bagagem cultural (formação cultural) e sua relação com a arte, acabamos por nos focar em apenas duas vertentes que se intercalam no decorrer desse caminho. Por um lado, sabemos que, segundo Miyashiro (2009, p. 1), “a caligrafia japonesa

era uma arte com forte ligação à tradição da escrita clássica chinesa”, mas também é importante ter noção de que não era apenas ela, era também o budismo e, conseqüentemente o *emaki*. A intercalação dessas duas artes, a caligrafia e o *emakimono*, por meio dessa via, é importante, pois, pensá-las através do Caminho é pensar a tradição religiosa (filosófica) e a sua significação por meio da palavra. Necessariamente, *dō* (道), ou Caminho, a quem preferir, é um importante termo no trajeto da arte caligráfica. Pois, assim como muitas outras artes japonesas (*keendō*, *chadō*, *bushidō* – que é citado neste trabalho em outro tópico), ter noção do *dō* é ter conhecimento da essência na qual a arte japonesa é banhada. Logo, o ato artístico que envolve a caligrafia se dá pela palavra *sho* (書). Segundo o calígrafo San’u Aoyama (1912-1993):

Sho, a palavra japonesa para a caligrafia artística, criativa, é verdadeiramente uma arte única e incomum usando como base e inspiração os caracteres chineses e as sílabas japonesas. [...] *Sho* é usado aqui para distinguir entre a caligrafia artística criativa e *shodō* (ou *shobō*), o caminho ou método da caligrafia, que é a disciplina formal do domínio da caligrafia, que envolve o treinamento físico e mental, através do uso do pincel, papel e tinta. (NAKAMURA, 2006: 7 apud MIYASHIRO, 2009: p. 2).

2.3

Rolo de pintura

Figura 3: Detalhe de *Shimizu no kanja monogatari* na exposição Gabinete de Obras Máximas e Singulares, da Fundação Biblioteca Nacional.



FONTE: Arquivo pessoal.

O rolo de pintura das *Narrativas do vassalo de Shimizu*, apesar de ser datado do período Edo (1615 - 1886), mantém todas as características do estilo conhecido como *yamatoe*, que surge primeiro no período Heian (794-1185). Nesse período, após vários séculos de trocas culturais com a China, o Japão decide se fechar e focar nos temas nacionais, como apontado

por Anna Willmann (2013), do Departamento de Arte Asiática do *The Metropolitan Museum of Art*.

Segundo a autora Penelope Mason, *yamatoe* ou, literalmente, pintura japonesa, é um termo usado desde o período Heian (784-1185) e que, naquela época, era usado para diferenciar as pinturas com temas japoneses daquelas com temas chineses que eram conhecidas como *karae*, literalmente, pintura *Tang*, em referência à dinastia *Tang* (618 - 907) da China. (MASON, 2005). Os temas japoneses mais usados eram romances e narrativas, além de atividades e motivos relacionados às estações do ano no Japão.

A partir disso, o termo ganhou novo significado, designando então pinturas com algumas particularidades formais, como por exemplo, figuras geralmente muito estilizadas, com as feições do rosto abreviadas e o uso de pigmentos brilhantes e grossos (WILLMAN, 2013). Outra característica da composição de *yamatoe* é a técnica conhecida como *fukinuki yatai*, ou telhado arrancado, na qual a representação dos prédios é feita sem o telhado, proporcionando ao leitor uma visão de dentro dessa arquitetura. Há também a presença de nuvens largas em douramento, geralmente na parte superior e inferior, que enquadram a cena e proporcionam também a sensação de ver de cima o interior dos edifícios e as batalhas (OKUMURA, 2007 p. 13).

2.4

A cena de batalha

Figura 4: Cena de batalha em *Shimizu no kanja monogatari*



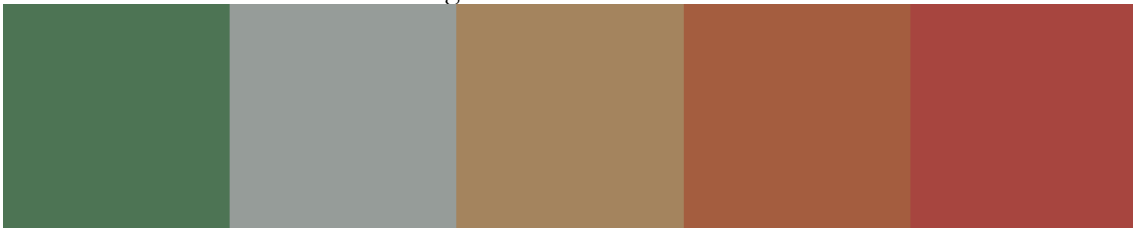
FONTE: Acervo Digital – Fundação Biblioteca Nacional.

Em *Shimizu no kanja monogatari* as pinturas são feitas à base de pigmentos de terra moídos, dita *saishiki emaki*, e a caligrafia de carvão sobre papel *ganpi* (gênero *Wikstroemia*), produzido a partir de um arbusto de mesmo nome, comumente encontrado nas florestas das montanhas do centro-sul do Japão (TAYLOR, 2011).

Nessa cena, vemos uma grande batalha, o confronto entre dois clãs inimigos. O campo de visão é dividido pelo topo de um *kuromatsu* (pinheiro silvestre). Do lado direito, vemos o momento em que o tronco junto da cabeça e um braço de um samurai montado a cavalo cai após ser decepado. Observamos outro samurai, que acaba de ser flechado, cair do

cavalo. Os dois estão cercados por outros nove samurais, sendo três deles de um clã e os outros seis, de outro. Estão em plena ação. Do lado esquerdo do pinheiro, vemos a outra parte da cena, onde outros dezessete samurais estão em combate. Três deles estão sendo golpeados. Há um outro que está caído no chão, enquanto um samurai inimigo segura sua cabeça pelo cabelo, como se fosse cortá-la a qualquer momento. Enquanto isso, outros quatro samurais estão com um braço esticado como se tentassem impedir isso de acontecer. Vemos ainda outras pequenas partes de outros pinheiros silvestres compondo a cena. Percebe-se que a visão da cena se dá em uma perpendicular de cima para baixo, como se olhássemos por cima das nuvens douradas que enquadram a cena.

Figura 5: Paleta de cores



FONTE: Adobe Color CC.

A paleta de cores acima é apenas um exemplo das diversas cores e tons encontrados na cena de batalha desse *emakimono*. Penelope Mason explica que os *emakimono* vinham com dois tipos de pintura: *otokoe* (pintura dos homens²) e *onnae* (pintura das mulheres³), termos usados em competições e festas de pintura, que, posteriormente, ganharam outro sentido. *Otokoe* passou a designar as pinturas monocromáticas ou de cores claras e *onnae*, as pinturas policromadas, como diz Penelope Mason:

Originalmente, esses termos evoluíram a partir de festas e competições de pintura de quadros, em que os sujeitos rapidamente esboçados do *otoko-e* costumavam ser bastante rudes por natureza. No entanto, *otoko-e* mais tarde passou a se referir a imagens monocromáticas ou levemente coloridas que se baseavam no estilo chinês da linha caligráfica para transmitir a imagem visual, e é usado em tais *emakimono* como o *Chōjū jinbutsu giga* e o *Shigisan engi*. *Onna-e* foi uma reação a esse gênero e é exemplificada por uma pintura mais estilo *Yamatoe*, na qual *tsukuri-e* - imagens de cores construídas dominam, como nas ilustrações do *Genji monogatari* e peças semelhantes de ficção. (MASON, 2005, p. 116, tradução nossa).

² *Men's pictures*, no original em inglês.

³ *Women's pictures*, no original em inglês.

Figura 6: *Genji monogatari*, período Heian, detalhe.



FONTE: Tokugawa Art Museum.

2.5

O *samurai* e o *bushidō*

Shimizu no kanja monogatari é um romance épico envolvendo samurais em guerra, tratando da luta entre os clãs Minamoto e Taira. As lutas entre esses clãs ficaram conhecidas como Guerras Genpei e são importantes para a história do Japão, pois o resultado dessa guerra deslocará todo o poder para o líder militar, o xógum, instaurando o que ficou conhecido como Xogunato. A instauração do Xogunato rompe o monopólio de poder que, desde o século VIII, se dividia entre a aristocracia e os monastérios centrais. Já no final do século XII, a sociedade japonesa e sua forma de governo haviam mudado significativamente devido à ascensão da classe samurai. Os samurais são comumente referidos em japonês por *bushi*. Hiroshi Watanabe (2012) explica que eles eram guerreiros, profissionais cuja violência, mutilação e a habilidade do abate eram exigidos pela guerra. Eram armados com arco e flecha, mosquetes, lanças e espadas, encontrando seus inimigos cara-a-cara, perto o suficiente para sentir o choque das armas e o jorro do sangue de seus oponentes, detalhe evidente tanto na pintura tradicional quanto no cinema japonês.

Figura 7: Samurais em confronto.



FONTE: Acervo Digital – Fundação Biblioteca Nacional.

O que sustentava o *samurai* no campo de batalha era, mais do que qualquer outra coisa, um senso de honra e de vergonha. Ao mesmo tempo em que poderiam ganhar fama pela coragem, poderiam ser ridicularizados por não seguirem o código *samurai*. Para um *samurai*, ambição não era algo que envergonhasse. Pelo contrário, era melhor morrer do que ser desprezado pelos camaradas por não ser um verdadeiro guerreiro.

O que os tornava verdadeiros guerreiros era seguir à risca o código de conduta do seu clã. Alguns autores se referem ao termo *kakun*, que pode ser traduzido como “preceitos familiares”, como sendo um termo antecessor ao *bushidō*. Fato é que esses códigos de conduta se baseavam na transmissão oral via mestre-discípulo. Alguns autores trabalharam o tema entre os séculos XVII e XVIII, uns tratando mais das estratégias militares e outros da etiqueta.

Mas foi Inazō Nitobe que popularizou o tema internacionalmente, quando, em 1900, o livro *Bushido – the soul of Japan* foi publicado em inglês. Gabriel Pinto Nunes explica que a releitura de Nitobe, contudo, descaracterizou o *bushidō* a fim de assimilá-lo como um código de honra dos *gentlemen*, para ser utilizado tanto na guerra quanto na paz. A ideia era aproximar os cavaleiros medievais aos *samurais* japoneses, para que fossem acessíveis às audiências ocidentais. Nitobe acreditava na internacionalização do homem sem diluir a sua identidade no mundo.

2.6

A invenção e a desconstrução da tradição

O que Nitobe não imaginava é que a idealização excessiva do samurai no *bushido* criasse a ideia, tanto no Japão quanto fora, de que o povo japonês era realmente muito especial, num momento em que o mundo vivia sob políticas eugênicas e hierarquização das raças, no qual a Europa, desde sempre, difundia que a cultura europeia era superior a todas as demais culturas.

Temos um clássico exemplo de uma tradição inventada para dar suporte a todo um arquétipo utilizado pelo governo, a fim de fornecer uma identidade nacional que possibilitaria não apenas a união e coesão social interna, mas o fortalecimento político diante de nações estrangeiras. (NUNES, 2012)

E, claro, nesse processo de utilização do *samurai* como um herói nacional, o *samurai* histórico, violento e cruel, foi substituído por um “*samurai gentleman*”, caracterizado com valores cristãos e ocidentais. O *bushido* é a materialização de uma ideologia corrente durante o início da Reforma Meiji e que ganhou força nos anos seguintes com a criação de uma identidade nacional e um senso de nacionalismo, e que só terminou com o fim da Segunda Guerra Mundial.

Figura 8: Samurai capturado, *Shimizu no kanja monogatari*, detalhe.



FONTE: Acervo Digital – Fundação Biblioteca Nacional.

3

Considerações finais

Por se tratar de um trabalho em desenvolvimento, ainda não podemos tirar grandes conclusões. Acreditamos que a pesquisa tem um grande potencial, visto que o *emakimono* conta com nove pinturas intercaladas entre dez partes de texto, somando vinte e um metros de extensão. Ainda há muito que ser pesquisado para se chegar às conclusões. Até o presente momento, não contamos com a transcrição nem com a tradução parcial ou completa do texto. No entanto, na continuidade da pesquisa, pretendemos trabalhar essa parte para que possamos obter maiores informações a respeito da narrativa e até mesmo das ilustrações. O projeto, por mais que esteja no início, já obteve algumas informações relevantes e criou questões a serem respondidas por nós e por quem se interessar.

Uma de nossas hipóteses é a de que Shimizu, personagem que dá nome a obra, seja uma personagem de outra narrativa muito conhecida: *Heike monogatari*, *Narrativas do clã Taira*, ligando duas narrativas. Outras questões que ainda ficam abertas são, por exemplo, autoria e a data mais precisa de produção desse objeto. Daremos continuidade, buscando e questionando esse mundo de informações que o tema proporciona.

Referências

ALLETON, V. **Escrita chinesa**. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2012.

BENESCH, O. **Inventing The Way Of The Samurai**: Nationalism, Internationalism and Bushidō in Modern Japan. United Kingdom: Oxford University Press, 2014.

BOIKO, L. F. S. **O sistema de escrita japonês**: além da fala. 2017. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo, 2017.

CENTRO DE CHADO URASENKE DO BRASIL. **Dô**: a essência da cultura japonesa. São Paulo: Centro de Chado Urasenke do Brasil, 2004.

HERKENHOFF, P. **Biblioteca Nacional**: a história de uma coleção. 2. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.

KOSERITZ, C. von. **Carta a João Capistrano de Abreu, referindo-se aos manuscritos japoneses que oferecera à Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: 27 jul. 1883. 2 p. (Coleção Capistrano de Abreu).

MASON, P. **History of Japanese Art**. Upper Saddle River, N. J.: Pearson Prentice Hall, 2005

MIYASHIRO, R. T. **Entre tempos**: a criação artística da caligrafia japonesa. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

NUNES, G. P. **O Bushidô na Visão de Nitobe**: a construção de uma identidade nacional a partir de um sistema ético. 2012. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) – Faculdade e Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

OKUMURA, M. K. **A ressonância e repercussão da flecha no filme Ran, de Akira Kurosawa**. 2007. Trabalho de conclusão de curso (Graduação), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

PAINE, R. T.; SOPER, A. **The Art and Architecture of Japan**. Pelican History of Art. 3. ed, Yale University Press, 1981.

TAYLOR, T. **Gampi**: Oriental papermaking fibres. University of Melbourne, School of Historical and Philosophical Studies, The Centre for Cultural Materials Preservation, 2011.

TINGYOU, C. **Chinese Calligraphy**: translated by Ren Lingjuan. China Intercontinental Press, 2003. (Cultural China Series).

WATANABE, H. **A History of Japanese Political Thought, 1600 – 1901**. Tradução de David Noble. Tokyo: International House of Japan, 2012.

WILLMANN, A. **Yamatoe Painting**. In: Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. [out. 2003] abr. 2013. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/yama/hd_yama.htm.

Nihonjin e Corações Sujos: uma temática e duas visões

Jovanca Kamizi Ichikawa

1

Introdução

A migração japonesa para o Brasil começou no início do século XX, quando o Japão estava em dificuldades econômicas porque vinha do Período Edo¹, quando o país tinha ficado isolado do mundo. Dessa forma, o governo japonês incentivou a emigração de seus habitantes através de contrato com outros governos e assim muitos japoneses acreditavam que, vindo ao Brasil, teriam oportunidades de juntar dinheiro e levar recursos para sua pátria.

As obras de Oscar Nakasato e Fernando Morais, respectivamente *Nihonjin* (2011) e *Corações Sujos* (2000), retratam o patriotismo, as expectativas, a cultura e as dificuldades em solo brasileiro. São obras escritas de maneiras e com propósitos diferentes, seus autores também possuem perfis distintos, que transformam e dão aspectos a uma narrativa recriando e apresentando os fatos.

Nihonjin (2011) tem um traço romântico. Através da ficção, retrata toda a trajetória de uma família, não descuidando de narrar o contexto histórico de uma época marcada por uma disputa sangrenta dentro da comunidade japonesa. *Corações Sujos* (2000) foi escrito por um jornalista. É uma obra que foca mais no aspecto divergente da organização japonesa (Shindō Renmei) fundada no Brasil, em uma época de conflito cultural e guerra entre os próprios membros das comunidades japonesas aqui existentes.

Considerando que o Brasil estava em um período em que recebia muitos imigrantes, havia assim um conflito cultural e, principalmente, a hostilidade dos donos da casa. Não se esquecendo ainda que era uma época de ditadura, a Era Vargas, quando o governo fez certas imposições que dificultaram muito o acesso às informações necessárias para esses povos. Faz

¹ Período da história do Japão compreendido entre os anos de 1603 a 1868, liderado pela dinastia xogun Tokugawa, iniciada por Tokugawa Ieyasu em 1603.

parte das duas obras histórias de homens que acreditavam fielmente em suas convicções. É dentro dessa trajetória, desse embate cultural, que as narrativas se fundem e, ao mesmo tempo, distanciam-se. *Nihonjin* (2011) foi escrito onze anos depois de *Corações Sujos* (2000). É inevitável a semelhança entre personagens fictícios e reais que essas obras estabelecem. Elas dialogam e fazem parte da História, tornando-as peculiarmente importantes.

Diante do mesmo panorama histórico que as duas obras narram, sendo *Nihonjin* (2011) contado ficcionalmente muitos anos depois, percebe-se que há uma reflexão sobre esses valores, o que representa maior flexibilidade de interpretação sobre os fatos históricos, tratando-se de um romance histórico contemporâneo.

Já *Corações Sujos* (2000) apresenta-se como um romance-reportagem, baseado em acontecimentos reais, em que o autor concentra-se nos fatos e conta-os de maneira literária, ou seja, faz uma apresentação interpretativa do real.

Desta forma, quando a ficção aborda aspectos verídicos, torna-se pertinente a valorização e conhecimento de uma literatura em que emergem os questionamentos e o senso crítico do leitor. Embora as duas obras falem de personagens “cegos” por seus ideais, a imagem que é transferida ao leitor é construída de forma consistentemente diferente, que faz com que a “mesma figura” torne-se quase vítima em uma obra e agressor em outra. Portanto, objetiva-se compreender como as características peculiares e os elementos narrativos de cada obra corroboram para essa apreensão estética distinta, além de refletir sobre o papel dos dois subgêneros romancistas.

Para compreender as características de cada subgênero, apoiou-se principalmente nos estudos de Rildo Cosson (2001) Pereira Lima (2004) e Gyorgy Lukács (2011). A partir desses teóricos, valorizou-se os aspectos e as construções em cada subgênero, apreendendo suas características e compreendendo sua estética.

A partir da teoria de Lukács (2011), buscamos compreender o que faz uma narrativa ser classificada como histórica, quais elementos são pertinentes para tal denominação; como e quais aspectos as personagens apresentam nesse subgênero; o que proporciona nossa aproximação com este subgênero. A partir da teoria de Cosson (2001) e Pereira Lima (2004), buscamos também compreender o que faz a obra ser classificada como reportagem, quais são os elementos que configuram este subgênero e qual o objetivo dessa narrativa; como e quais aspectos as personagens apresentam nesse subgênero; quais elementos provocam um distanciamento maior entre o leitor e os acontecimentos narrados.

Para o presente estudo, a metodologia utilizada foi a pesquisa descritiva de cunho bibliográfico. Buscou-se apreender os conceitos e características a respeito dos dois gêneros. Os resultados são apresentados através de uma abordagem qualitativa.

2

Corações Sujos: a história da Shindo Renmei

Corações Sujos: a história da Shindo Renmei é um romance escrito por Fernando Morais, publicado pela Companhia das Letras em 2000. Ganhou o prêmio Jabuti de melhor reportagem em 2001, e foi adaptado para o cinema pelo cineasta Vicente Amorim em 2011.

2.1

Breve resumo

A obra discorre principalmente sobre a organização Shindō Renmei (Liga do caminho dos súditos – organização fundada por imigrantes ex-militares do exército imperial japonês no Brasil). Eles recusavam-se a acreditar na rendição do Japão na Segunda Guerra Mundial. O fato de haver os que aceitavam e os que não acreditavam culminou na divisão da comunidade japonesa, formando-se assim dois grupos: os *kachigumi* (“vitoristas”, os que acreditavam na vitória do Japão) sendo aproximadamente 80% da comunidade, e os *makegumi* (“derrotistas”, os que sabiam que o Japão havia perdido), estes apelidados de Corações Sujos pelos seguidores da Shindō Renmei, e acusados de traição à pátria pelo crime de crer que o Japão havia se rendido.

O livro relata o período político da época, a imposição do governo brasileiro sobre os imigrantes, a discriminação por parte de muitos brasileiros, o planejamento e execução das mortes pela Shindō Renmei, o patriotismo e a dificuldade de adaptação de alguns japoneses à cultura local. Além disso, a obra contém um panorama da parte histórica da Segunda Guerra Mundial, na qual apresenta como o Brasil posicionou-se perante a guerra e como as decisões políticas afetaram a comunidade tanto brasileira quanto japonesa na ocasião. Portanto, a obra leva o leitor a conhecer além do panorama histórico da época, o conhecimento minucioso dos passos dos criminosos da Shindō Renmei e do desespero de suas vítimas.

Conforme Morais (2000, p.331), o episódio relatado no romance ocorreu em treze meses, de janeiro de 1946 a fevereiro de 1947, no qual 147 pessoas ficaram feridas e 23 foram assassinadas pelos *tokkōtai* (militantes da organização) da Shindō Renmei, que só cessaram com a intervenção da polícia. Foram 31.380 imigrantes fichados, 1.423 acusados

e 381 condenados, posteriormente anistiados nos anos 1950 pelo governo de Juscelino Kubitschek.

2.2

Corações Sujos como romance-reportagem

O gênero romance-reportagem situa-se entre dois discursos: o literário e o jornalístico, no qual, segundo Cosson (2001), fatos comprováveis à maneira de uma reportagem são apresentados com técnicas narrativas tipicamente ficcionais. Partindo dos estudos de Cosson (2001), verificamos que esse subgênero tem seu auge na década de 1970. Como explicação, sugere-se a adoção de um modelo literário norte-americano, o romance de não-ficção, que surgiu em 1966 com Truman Capote, e a censura existente nesse período no Brasil, pois repórteres eram impedidos de escrever o que sabiam, levando-os a usar a literatura como meio de reportar.

O romance *Corações Sujos* relata a história pautada em depoimentos colhidos através de entrevistas que o autor da obra fez durante anos; sua estrutura contém marcações que podemos denominar como características que compõem o estilo romance-reportagem. São essas marcas que evidenciam o estilo e dão forma a uma narrativa que expõe os fatos de forma que os tornam semelhantes à credibilidade de um jornal correspondente a sua época.

Conforme propõe Pereira Lima (2004, p. 51), devido à variedade do livro-reportagem pode-se classificá-lo em treze grupos. Dessa forma, a obra escolhida encaixa-se na classificação livro-reportagem-história por dois motivos: retratar um episódio histórico ligado estreitamente à Segunda Guerra Mundial, e abarcar questões sociais, culturais e políticas. Assim, iremos buscar as características tanto pelos estudos de Cosson (2001) quanto pelos de Pereira Lima (2004), e traçar dessa forma a composição que faz do romance de Morais (2000) um romance-reportagem.

O livro é dividido em nove capítulos, e segue uma narrativa basicamente cronológica dos acontecimentos, uma das características desse subgênero. Além disso, está escrito em terceira pessoa, predominando o discurso direto, que proporciona ao leitor “sentir”, “vivenciar” o ocorrido. A marca do romance-reportagem são as verdades factuais, ou seja, é uma narrativa com testemunho de uma realidade verdadeiramente ocorrida, formando uma teia de facticidade, porém diferenciando-se da reportagem “comum” por apoiar-se não somente na veracidade e cruzamento dos fatos, mas fundamentalmente na mimese e na verossimilhança, de acordo com Cosson (2001).

Portanto, o romance-reportagem apresentará os elementos que legitimam os relatos, porém, de forma que a subjetividade será ocultada por um conjunto de processos narrativos realistas (COSSON, 2001 p. 36).

Cosson (2001) compreende os processos narrativos realistas como substitutos discursivos das técnicas de controle da subjetividade, proporcionando encaixe entre o discurso ficcional e a diegese factual do gênero romance-reportagem. Assim ele dividiu esses processos em dois grupos: no primeiro, os processos que dão coerência à narração, dando o “efeito” real; e no segundo, os processos que autenticam a narração. Todos eles ajudam a sustentar a mimese e a verossimilhança da verdade factual.

Do primeiro grupo, podemos destacar a motivação psicológica, a validação do discurso, a circulação de informação e o registro da fala das personagens; já do segundo grupo destacamos a localização espacial, datação, utilização de documentos, entidades e referenciais históricas. Utilizando-se desses processos narrativos realistas, iremos identificá-los na obra *Corações Sujos* apontando-os como características que classificam a obra como romance-reportagem.

A característica primária do gênero romance-reportagem, segundo Pereira Lima (2004), é a busca do aprofundamento na cobertura da realidade, e a partir do contexto relatado acima sobre a Segunda Guerra Mundial, a narrativa irá discorrer sobre como os japoneses receberam essa informação, porque não acreditaram, e quem são essas personagens que fomentaram as desavenças dentro da comunidade nipônica e como fizeram isso. A característica secundária é a direção que esse aprofundamento toma, a elasticidade do gênero. Em *Corações Sujos*, o autor direcionou esse aprofundamento ao revelar o caráter político envolvido no evento, evidenciando também a denúncia social.

Sendo o objetivo do gênero tornar a narrativa real, o uso predominante do discurso direto faz-se necessário para criar uma atmosfera na qual não se perceba a interferência do autor. É a partir do registro das falas dessas personagens que temos contato com a linguagem de um grupo ou de uma classe social.

A motivação psicológica como sendo um dos elementos do processo narrativo realista é acompanhada pelas passagens em que comprovadamente as falas diretas das personagens demonstram a crença de que o imperador é de fato um Deus, e por esse motivo o Japão nunca haveria de perder uma guerra. Portanto, isso explica a convicção extrema da posição dos japoneses em não acreditar minimamente na suposta rendição do Japão na Segunda Guerra Mundial. A validação do discurso se dá nos primeiros capítulos pelo entrelaçamento da história que envolve a Segunda Guerra Mundial e o ocorrido em São Paulo

na comunidade japonesa. O autor busca estratégias para imergir o leitor no período da guerra, proporcionando um ambiente de tensão que vai encaminhando-nos para a compreensão da situação existencial da época.

A narrativa permite ao mesmo tempo entender o processo histórico e conhecer a movimentação das personagens envolvidas, tudo isso através do entrecruzamento da narração e dos diálogos, que vão repetindo-se e tornando as informações mais completas.

A circulação de informação é outro processo narrativo realista utilizado para que o autor mantenha-se distante do risco de uma subjetividade. Dessa forma, ele coloca as personagens na função de circuladoras das informações, usa-as como fonte e garante a coerência e autenticidade do que está sendo narrado.

O livro marca as datas como 1º de janeiro de 1946, que foi o dia em que o Imperador Hirohito fez o pronunciamento, como forma de autenticação de que o fato ocorreu exatamente naquele dia e conforme relatado. Além disso, é feito uso de imagens reais dos japoneses logo após serem soltos.

A imagem com a posição e fisionomia dos indivíduos criam o ar de arrogância e prepotência dos envolvidos, retiram assim a possibilidade de o leitor captar que eles estavam de certa forma apenas comemorando o Ano Novo conforme calendário japonês, e que os brasileiros foram até eles depreciá-los e humilhá-los, pisando na bandeira japonesa.

É importante notar que as fotografias dos imigrantes japoneses, incluindo dos integrantes da seita, das vítimas assassinadas e das fachadas pichadas com ameaças, proporcionam o impacto à narrativa, tornando-a assim realista. No romance, estão incluídos ainda como anexos, imagens de recortes dos jornais, de documentos oficiais, de reportagens fraudadas pela Shindō Renmei, de equipamentos, armas, instalações e roupas utilizadas pelos integrantes da seita.

Conforme Pereira Lima (2004), a documentação não só auxilia fundamentando e dando profundidade, como também proporciona a sustentação da obra. É através dos documentos que o leitor reorganiza as imagens criadas a partir da narração, os documentos fornecem a transposição do imaginário para a materialização.

A partir dos dados históricos mencionados, podemos entender o que Pereira Lima (2004) menciona sobre *visão pluridimensional simultânea* que, ao contrário do jornalismo cotidiano, o romance-reportagem consegue observar uma realidade na dimensão ampliada perceptível pela ciência moderna. Não é mais apenas um imaginário como ficção, mas com fatos históricos e fatos reais que ele nomeou como elementos que ajudam a explicar o real num contexto total. É dessa forma que os elementos se fundem ao evento, proporcionando

uma visão multidimensional na percepção do que se é tratado no romance-reportagem. Esses componentes resgatam a memória, assim como a documentação, dando maior potencialidade a narrativa.

A autenticação da narração, como já mencionado, é feita através dos documentos e datações, além disso, a descrição e nomes dos lugares são uma forma de manter o leitor informado e, assim, administrar o efeito do real. Ao descrever e nomear os locais onde se desenrola a ação, temos a dinâmica e a ambientação de como as cenas desdobram-se.

Conforme Cosson (2001), a denúncia social é marca pragmática do gênero romance-reportagem, e deve ser tratada como um fator estratégico na construção da narrativa, podendo ser considerada como característica de determinada forma de narrar, que varia conforme autor e assunto abordado.

A obra *Corações Sujos* traz à tona a questão da xenofobia, sofrida não só pelos japoneses, mas também dos japoneses para com os italianos e negros. Outros aspectos são: o abuso de autoridade, as questões da ditadura, e a corrupção, na qual a denúncia social tem como ponto central a questão política na obra.

Segundo Cosson (2001), a denúncia social quando feita por meio de diálogos, não necessita ser explicitada por um narrador intruso. Nesse caso, pode-se dizer que se configura a mesma situação, pois os recortes traduzidos dispensaram a intervenção do narrador, nos quais a denúncia foi feita pela revelação documentada, tornando o efeito denunciativo bastante eficaz, uma vez que permite ao leitor interpretá-la de acordo com a direção oferecida pelo próprio texto.

Por fim, podemos entender que o prazer pelo texto é uma arte que leva ao leitor o conhecimento mais aprofundado de certos acontecimentos; além disso, a escolha de vocabulário, juntamente com as denúncias sociais, conduz-nos à novas reflexões. No caso de *Corações Sujos*, possibilita ao leitor refletir sobre vários aspectos: questionar sobre o papel político, o tema da imigração, da discriminação e das questões sociais da época em relação às atuais.

3

***Nihonjin*: o romance histórico contemporâneo**

Nihonjin, romance de estreia de Oscar Nakasato publicado pela Editora Benvirá em 2011, foi vencedor do prêmio Benvirá de Literatura e do prêmio Jabuti de 2012.

3.1

Breve resumo

Noboru, o narrador, é neto de Hideo Inabata, o protagonista imigrante que veio do Japão com o objetivo de conquistar riquezas e voltar para sua terra natal. Ele chega ao Brasil na segunda década do século XX com muitos sonhos, que foram, com o tempo, minados pelo trabalho árduo no campo e a difícil adaptação ao Brasil.

A cada capítulo, vamos conhecendo a história de Hideo Inabata e sua família. O primeiro capítulo descreve sua chegada, a viagem, as conversas com os outros japoneses que vinham no mesmo navio e seu primeiro casamento com Kimie. Apresenta também aspectos da cultura japonesa, assim como a dificuldade enfrentada no novo país. Os capítulos seguintes contam um pouco da família deixada no Japão e do novo casamento de Hideo, com Shizue, com quem teve seis filhos. Passamos então a conhecer o conflito cultural, no qual um dos filhos mais novos, Haruo, passa a confrontar seu pai, a partir do momento em que ele se sente mais brasileiro que japonês. Diante desse impasse, a figura inflexível e patriota de Hideo é exposta na narrativa. Há também a história de Sumie, uma das filhas de Hideo, e mãe do narrador. A ligação entre os três traz como ponto alto o conflito de identidade cultural, as imposições do pai sobre a filha e as escolhas que esta faz para sentir-se feliz, mas que afeta diretamente as relações familiares e emocionais das personagens.

Por fim, conta o drama com a Shindō Renmei, que vai afetar diretamente a família de Hideo. Sua participação na seita tem um papel crucial no episódio que vai apunhalar a família friamente, transformando toda a inflexibilidade da personagem.

A obra *Nihonjin* reconta, portanto, a história da imigração japonesa, apresenta seu lirismo ao trilhar pelos conflitos familiares de uma família construída em terra estrangeira, proporciona ao leitor o contato com uma realidade distante ou apenas desconhecida para muitos. Além disso, a obra oferece um vocabulário repleto de termos japoneses, transportando os leitores para um ambiente culturalmente japonês. A riqueza desses detalhes dá a singularidade da obra, trazendo para o plano da ficção um realismo emocional.

3.2

Nihonjin como romance histórico

O gênero denominado Romance Histórico é evidenciado a partir do trabalho de análise do filósofo Gyorgy Lukács sobre a obra *Waverley* (1814), de Walter Scott, escritor do século XIX. Lukács (2011) descreveu os romances em dois períodos: o romance social do século XVIII e o romance com a nova percepção histórica que surgiu na Europa após a Revolução Francesa.

Dessa forma, podemos entender que Lukács (2011, p. 33) considera que o romance histórico é influenciado pelos romances sociais realistas do século XVIII. Assim, para ele, uma obra desse gênero teria como particularidade o retrato fiel de uma época histórica concreta, além de ter o elemento especificamente histórico: homens ativos derivando da especificidade histórica do seu tempo. Ademais, configura-se ainda que não seria possível um autor captar e escrever aquilo que é histórico do seu próprio tempo, ou seja, mesmo que ele recontasse elementos do presente dele, a atmosfera histórica não seria verdadeiramente traduzida. Em *Nihonjin*, de Oscar Nakasato, encontramos uma encenação ficcional que nos fornece passagens importantes da história da imigração japonesa no Brasil, contemplando, desta maneira, o que Lukács observou na obra de Scott (1814): “Ele procura o ‘caminho do meio’ entre os extremos e esforça-se para demonstrar sua realidade histórica pela figuração ficcional das grandes crises da história inglesa” (LUKÁCS, 2011, p. 49).

É importante observar que Nakasato cria uma obra na qual conta e reflete toda uma trajetória de imigrantes japoneses, inserindo o contexto da Segunda Guerra Mundial, o patriotismo nipônico marcante e o conflito sangrento com a seita Shindō Renmei. Dessa maneira, podemos traduzir a grande crise da história inglesa para a grande crise da história da comunidade japonesa no Brasil. O romance *Nihonjin* evidencia as circunstâncias de lutas de uma classe trabalhadora que migra de um país ao outro sem saber o que lhes espera. A falta de concreticidade gera expectativa e ansiedade, tornando seus indivíduos figuras de uma massa perdida insolúvel à mercê de situações indefinidas, e são essas indefinições que estabelecem a conexão entre a realidade e a perspectiva, gerando os diversos conflitos. É a partir destes conflitos que o narrador penetra na história, sentindo-a de perto, e isso causa o desejo de “retornar” ao Japão, sem nunca outrora ter ido.

Oscar Nakasato reconta um período histórico de seus antepassados, uma crise na comunidade japonesa de uma época na qual ele não havia nascido ainda. Dessa maneira, reescreve fatos relatados por outros meios, interpreta e transforma o enredo em uma história que possibilita ao leitor observar a dinâmica e o desenvolvimento do ser humano, agregando assim uma visão histórica que nos faz refletir. Essa é uma das características do romance histórico, segundo Lukács (2011, p. 33). O período histórico retratado não deve ser inteiramente da época do escritor, pois tiraria a compreensão histórica do evento.

O herói no romance histórico é caracterizado como sendo mediano, que, segundo Lukács (2011), não fornece uma face heroica nem proporciona grande impacto, porque segue uma linha tênue entre o homem honesto, inteligente e esforçado. Temos então nossa personagem principal Hideo, imigrante que chega ao Brasil na segunda década do século XX,

seguindo as orientações do Imperador de levar recursos ao Japão, o que configura um sacrifício pelo seu país e por sua família que ficara na terra natal.

Conforme Lukács (2011), o importante para o romance histórico é trazer para a literatura a essência da existência das personagens históricas, conseguir evidenciar a realidade histórica através das personagens ficcionais. Em *Nihonjin*, temos a figura do imigrante possuidor de sonhos. No primeiro capítulo, a narrativa abrange sua saída do Japão até a chegada ao Brasil, a relação com outros patrícios e a caracterização de sua primeira esposa. Isso identifica o período histórico, marcando como se deu a imigração, as primeiras dificuldades e, principalmente, a relação entre as variadas nacionalidades de imigrantes em solo brasileiro.

A relação de Hideo com sua primeira esposa, Kimie, é peça importante para o entendimento da personalidade que irá se apresentando sobre Hideo. São essas personagens que vão introduzir ao leitor a atmosfera histórica do período narrado. Assim, identificamos o que Lukács (2011, p. 63) contempla: “A tarefa do romancista histórico é figurar da maneira mais rica possível essa interação concreta, que correspondem às circunstâncias históricas da época representada”. Hideo e sua esposa não figuram simplesmente a si próprios, eles representam toda a comunidade japonesa que veio buscar realizar seus objetivos em terra distante. Hideo começa a mostrar sua luta contra as irregularidades nas fazendas de café. É eleito como porta-voz da comunidade, pois não tinha receio de dizer o que tinha de ser dito, era um líder e todos o reconheciam como tal. Até que recebe uma carta do Japão, que anunciava a morte de sua mãe. O personagem, até então caracterizado como frio e duro, desmancha-se em pedaços: “eu vi ojichan chorando no meio da horta, solitário, iluminado pela lua, abraçado ao cabo da enxada (...)” (NAKASATO 2011, p. 58). Essa é a composição marcante da personagem histórica coadjuvante que Lukács (2011) identifica em Walter Scott (1814). São personagens apresentados como líderes, lutam por alguma causa, mas não são romantizados como figuras em um pedestal, ao contrário, são retratados com suas virtudes e fraquezas, boas e más qualidades.

A filiação de Hideo à Shindō Renmei se dá por diversos fatores decorrentes da ditadura existente no período: não podiam ter livros escritos em japonês, não podiam falar nem rezar em japonês. Dessa forma, acreditavam que Getúlio Vargas queria que os japoneses traissem sua pátria. A organização representava para Hideo manter-se firme e fiel ao Imperador. Para os integrantes da organização, havia três tipos de japoneses: os discípulos do Imperador, que eram os que faziam parte da Shindō Renmei; os covardes, que, por medo de represálias por parte do governo brasileiro, não se afiliavam; e, por fim, os traidores, que

agiam como se fossem *gaijin*. Um dos grandes efeitos ficcionais da obra ocorre quando o autor figura as crises de identidade cultural principalmente entre Hideo e seu filho Haruo, e mostra a grandeza humana que se desnuda em suas condutas e exposição de pensamentos. Parte daí a significativa narrativa de como irá ocorrer o desfecho entre pai e filho.

Conforme observou Lukács (2011, p. 72), é por essa forma da figuração humana e histórica que Scott dá vida à história, pois representa-a como uma série de grandes crises. Logicamente, a crise entre pai e filho não é uma crise revolucionária de grandes guerras, mas representa uma crise cultural fortemente existente nesse período histórico.

Haruo foi morto com dois tiros, Hideo passou a conviver com a tristeza e o sentimento de culpa, pois possivelmente ele fora seguido até o local onde o filho encontrava-se. Conforme Lukács (2011), Hideo e Haruo seriam as personagens de destaque e de importância histórica, pois eles retratam o caráter complexo da vida, retratam aquelas personagens historicamente importantes na sua forma abstrata, por sua concentração em um evento histórico singular, os assassinatos na comunidade nipo-brasileira.

Nota-se que Nakasato (2011) constrói seu herói mediano similar ao que Lukács (2011, p. 95) observa em Walter Scott (1814) “[...] transformando um ‘herói mediano’ em personagem principal e conferindo à figura histórica significativa um caráter episódico, essa forma de composição surge do parentesco com seus sentimentos em relação à vida”.

Hideo não é um grande herói, não lutou batalhas significantes para narrativas históricas, nem venceu uma grande guerra. Hideo é a personagem que lutou por suas convicções, guerreou por seu país para manter um sentimento patriótico nipônico dentro de sua família, e diferente dos grandes heróis, Hideo perdeu suas batalhas. A estética na obra *Nibonjin* dá humanidade à narração, a flexibilidade das personagens proporciona a aproximação com o leitor, cada personalidade é facilmente compreensível, cada sentimento, cada razão por ser. Todas as personagens transmitem suas características culturais e particulares intrínsecas, de forma a ser perceptível o caráter humano em cada uma delas. Assim, a essência de cada personagem foi impressa em cada página.

4

Uma temática e duas visões

O romance é um gênero literário narrativo que surgiu no século XVII no formato moderno: é um texto híbrido, pois mescla variados estilos e linguagens. Seu discurso é formado por narrativas longas que vão descrevendo vários ambientes, criando uma identidade peculiar a cada personagem, e é nessa caracterização que surgem as personagens

fictícias e/ou representantes de uma realidade já existente. Os romances são construídos em torno da trama, usam uma linguagem variável, de acordo com o que está sendo narrado. O romance pode ser fictício, misturar ficção com realidade, ou ainda ser construído unicamente a partir de fatos reais.

O filósofo Lukács (2011) considera que a vida humana é o próprio processo histórico, que a relação homem/conflito é a força motriz da história, que a configuração da sociedade é o reflexo inegável do seu contexto histórico. Dessa forma, as personagens possuem carga ideológica e representativa da história marcante; não são apenas objetos ficcionais, mas o resultado e a compreensão de como foi o contexto histórico do período em evidência.

Cosson e Schwantes (2005) dizem que o que faz uma obra ser considerada como romance histórico é a presença da história como parte constitutiva da obra, ou seja, quando as personagens e os episódios conhecidos como históricos não podem ser retirados da obra, porque o romance tornar-se-á outro. Considera-se que a história faz parte da constituição desta obra, configurando nesse caso um romance histórico.

Dessa forma, a obra *Nihonjin* de Oscar Nakakato, é compreendida como romance histórico por agregar aos seus personagens uma carga ideológica e representativa da história, pois é o resultado e a compreensão de como os imigrantes japoneses chegaram ao Brasil e lidaram com as transformações culturais inevitáveis. Além disso, a personagem principal, Hideo, é quem evidencia a relação de conflito mencionada por Lukács (2011), pois suas ideologias e cultura enraizada são o que causa o confronto com os filhos aqui nascidos. Essas divergências de ideias constroem o conflito familiar na obra.

Já seguindo o conceito de Cosson e Schwantes (2005), tanto a personagem quanto os episódios sobre a rivalidade dos dois grupos japoneses são parte constitutivas da obra, não podendo ser alteradas, pois desfigurariam a narrativa, já que ela retrata todo o processo de um povo que migra de seu país para conseguir recursos e retornar à sua pátria.

Sobre a construção da personagem, conforme Cândido et al. (2009), a personagem de ficção é o que há de mais vivo no romance, o que cria o vínculo entre o leitor e a obra, sendo a relação entre o ser vivo e o ser fictício manifestada através da personagem a concretização deste. Acredita-se que não há personagem fictícia que não tenha uma mínima partícula baseada em alguma outra personagem, esta também fictícia ou real. A construção da personagem é algo que vai além da mera criação, é como moldar um barro no qual as marcas do tempo, do ambiente, da inspiração, da qualidade do material, vão construindo o objeto.

É deste modo que a personagem Hideo e seus filhos criam uma forma humanizada e vão aproximando o leitor, diferentemente do romance-reportagem, que apresenta o contexto histórico de forma mais fria, uma narrativa direta e realista, com um maniqueísmo marcante.

Já o romance-reportagem é um gênero bastante utilizado por jornalistas. É dessa forma que eles contam de forma mais profunda um fato ocorrido. Fernando Moraes, autor de *Corações Sujos*, tem em seu currículo outras obras do mesmo gênero, como por exemplo, *Olga* (1985), e algumas adaptadas para o universo cinematográfico, como é o caso do livro que estamos trabalhando, *Corações Sujos*. Segundo Cosson (2001), o romance-reportagem é um gênero autônomo situado entre dois discursos, o literário e o jornalístico. É o processo de verossimilhança entre personagens e pessoas reais que dá forma ao romance-reportagem.

As cenas nesse subgênero trazem à obra uma característica realística que proporciona ao leitor um contato maior com o fato descrito, pois muitas vezes em uma reportagem simples, como em um jornal, não cabe essa dimensão de detalhes, frequentemente desencadeando a curiosidade sobre os acontecimentos. Diante dos pressupostos das características presentes em cada subgênero do romance, abriremos então a discussão que nos é relevante à nossa pesquisa, que é o fato de um mesmo contexto histórico, presente em ambas as obras, tornar-se mais humanizado no romance histórico e mais rígido no romance-reportagem.

4.1

Aspectos divergentes nos subgêneros

Um romance, segundo Lukács (2000, p. 71), “é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação”, ou seja, apresenta-se com processos mais próximos da nossa realidade, deixa de narrar só os feitos heroicos e passa a narrar experiências mais próximas, imperfeitas.

Nibonjin traz um narrador pertencente ao contexto narrado, que faz parte do seio familiar das personagens. Essa relação existente entre o narrador e a narrativa é um dos pontos principais que a tornam mais humanizada. “*Ojüchan* sorriu, e eu disse a mim mesmo que às vezes sabia fazer a coisa certa” (NAKASATO, 2011, p. 170). Diferentemente, em *Corações Sujos*, o narrador é uma figura distante. Relata os acontecimentos de forma fria, trazendo o drama a partir dos discursos diretos introduzidos no texto. Essa função alternada dos discursos na obra é o elemento que atrai o leitor para dentro da narrativa e, ao mesmo tempo, é o que nos leva ao distanciamento das personagens.

O romance histórico *Nihonjin* inicia com o contexto da chegada dos imigrantes, relatando a dura jornada, a dificuldade cultural e o sistema de trabalho ao qual os japoneses estavam submetidos. Já o romance-reportagem *Corações Sujos* abre-se com o pronunciamento da derrota do Japão sendo ouvida pela comunidade japonesa: “Foi como se tivesse jogado sal na ferida que a rendição, ocorrida em agosto do ano anterior, havia aberto na alma dos japoneses” (MORAIS, 2000, p. 10). Logo em seguida, relata os primeiros conflitos entre brasileiros, japoneses e autoridades. Percebe-se que as narrativas iniciais são o que irá conduzir o enredo até o final de cada livro. Dessa maneira, as direções ao longo das quais os eventos progridem no romance são encadeamentos que os autores realizam a partir do objetivo-foco particular de cada subgênero.

O segundo capítulo do livro *Nihonjin* trata do segundo casamento de Hideo Inabata, do nascimento dos filhos e do distanciamento do objetivo inicial do imigrante. Ainda assim, mostra que Hideo nunca culpou o Imperador por estar em terras brasileiras. Ao contrário, mostra um homem determinado, lutando para adaptar-se à nova vida. Fecha-se esse capítulo expondo o lado sentimental da personagem Inabata. O segundo capítulo do livro *Corações Sujos* traz o rompimento de relações entre o Brasil e o Japão, o qual transformou a vida da colônia em um inferno. Começa um período de privações. Japoneses começam a ser proibidos de atividades simples, como a de falar com seus compatriotas em seu próprio idioma. O sentimento antiestrangeiro também aumenta, alimentando ainda mais o conflito. Assim, percebe-se que o autor de *Nihonjin* construiu o segundo capítulo explicando como e porque Hideo casou-se novamente. E, embora durante a narrativa tenha mostrado um Hideo duro, mas também convicto de suas atitudes e ideias, finaliza o capítulo demonstrando um homem sentimentalista, saudoso de sua mãe e da sua terra natal. O efeito no leitor é a impressão de alguém que se distanciava cada vez mais de seu sonho.

Por outro lado, *Corações Sujos* traz a narrativa jornalística. Reconta os acontecimentos das imposições aplicadas pelo governo Vargas. Apresenta os comunicados emitidos na época e também fotos dos jornais publicados nesse período. Não há traços que proporcionem ao leitor um afloramento sentimental positivo em relação aos japoneses.

O momento em que as restrições são impostas poderiam de certa forma penalizar o leitor, porém, o autor, logo em seguida, explicita que os japoneses acreditavam fielmente que o Japão havia vencido a guerra, tirando a credibilidade deles.

O terceiro capítulo de *Nihonjin* apresenta a história de Haruo, um dos filhos de Hideo. Esse capítulo demarca bem os conflitos culturais entre pai e filho. Pai japonês e filho brasileiro, um dilema cultural que proporciona ao leitor um questionamento de valores.

Embora possamos distanciar-nos da personagem Hideo por suas atitudes severas em relação ao filho, ainda assim, é possível compreender a dureza de seus atos.

Diferentemente, o terceiro capítulo de *Corações Sujos* demarca a rivalidade dentro da colônia japonesa, datada em 15 de agosto de 1945, quando definitivamente a comunidade entrou em “guerra”. Os *kachigumi* passam a falsificar comunicados do Japão, propagando a mentira e disseminando a discórdia na comunidade. Não bastasse o conflito interno da comunidade, os *kachigumi* festejam a vitória do Japão, esquecendo-se de que suas celebrações, além de infundadas, ofendiam o povo brasileiro, pois, muitos brasileiros haviam morrido em guerra.

Com isso, é possível entender que, enquanto o livro *Nibonjin* traz a introdução para compreendermos o drama cultural da personagem Hideo, o livro *Corações Sujos* trata o assunto de forma direta, embora também tenha apresentado informações pessoais do fundador da organização. Essas informações pareciam uma espécie de confirmação daquilo que o livro estava relatando.

Dessa maneira, é compreensível que, por esses motivos, a personagem Hideo torne-se, do ponto de vista do leitor, uma personagem mais humana, mais próxima daquilo que buscamos entender. Ao contrário, as personagens como Kikawa, tornam-se mais distantes. Há um aspecto frio, um distanciamento entre o evento, o leitor e o narrador.

O capítulo seis da obra *Nibonjin* é o que faz maior diálogo com a obra *Corações Sujos*. Trata do conflito que abateu a comunidade japonesa no Brasil. A cena da morte de Haruo provoca no leitor conflitos emocionais, compreendidos pela indignação da possibilidade de o próprio pai ter sido seguido por seus companheiros e, assim, terem achado Haruo e, ao mesmo tempo, um sentimento de incompreensão diante da passividade e ingenuidade de Haruo. Ainda, por outro lado, a punição que o evento impunha sobre Hideo, afinal seu filho fora assassinado em sua frente, por seus companheiros de ideais. Portanto, quando a personagem Hideo demonstra claramente que, acima do sentimento patriótico, estava o sentimento de pai, o autor desconstrói a rudez de Hideo, trazendo a humanização da personagem.

Já em *Corações Sujos*, quando a morte de Wakiyama (também *makegumi* como Haruo) é relatada, temos um ritual frio executado pelos membros da Shindō Renmei. Não há espaço para o leitor penalizar-se com a morte de Wakiyama, assim como o fez com Haruo.

O último capítulo do livro *Nibonjin* volta-se para o narrador. O neto de Hideo Inabata decide ir para a terra natal de seu avô, fazer a trajetória inversa dele. Seu encontro de

despedida com o avô marca um período de reflexão. Hideo, diante de tudo que viveu no Brasil, passou a entender, embora sem aceitar, que coisas que não deveriam mudar, mudam.

A personagem relata como a morte do filho tornou-se um fardo maior após o reconhecimento geral de que o Japão realmente havia se rendido. Também falou sobre sua filha Sumie. Embora não tenha chegado a reconstruir laços, havia no ar uma espécie de entendimento de que só os sentimentos mais profundos conseguem entender e explicar como de fato as coisas são. Há uma espécie de reflexão mista entre neto e avô, um buscando entender seus questionamentos, o outro externando o que a vida já havia lhe mostrado.

Diferentemente do final no livro *Nihonjin, Corações Sujos* finaliza com números. O que demonstra o significado investigativo “jornalístico” da obra. Ele entrega ao leitor um resultado objetivo, sem enfoque emocional. Há uma lista de pessoas presas, de pessoas julgadas e de pessoas condenadas. Toda a questão política é comprovada a partir do momento em que nenhum dos condenados chegaria de fato a ser expulso do Brasil ou cumpriria a pena por completo, visto valer-se de recursos jurídicos. Assim, aproximadamente após 10 anos, o presidente Juscelino Kubitschek comutou as penas, colocando todos os presos em liberdade. Também não há em *Nihonjin* uma espécie de reflexão ou arrependimento por parte dos membros da Shindō Renmei, pois não há relatos que mostrem, após serem presos, se compreenderam ou não que de fato o Japão havia perdido a guerra.

Nota-se então que ambas as obras buscaram uma linha diferente para discorrer sobre o evento. Uma mostrou o aspecto romantizado, com suas explicações, reflexões, flexibilizações e uma conclusão próxima ao campo emocional. A outra mostrou um aspecto investigativo, com suas justificativas, exposições, inflexibilizações e uma conclusão próxima de um relatório, distante do campo emocional.

5

Considerações finais

A partir da compreensão das características de cada subgênero, percebe-se que, enquanto o romance histórico é mais flexível e traz ao texto todo o processo que desencadeou o conflito, minuciando a trajetória de cada personagem, abrangendo seus aspectos psicológicos e contextualizando suas ações de forma a criar uma figura humanizada. o romance-reportagem apresenta-se inflexível, trabalha o contexto histórico único e linearmente apontando o aspecto frio do fato decorrido. Pode-se observar ainda que o romance-reportagem, embora se proponha a retratar um fato verídico, apresenta-se mais

focado em uma temática maniqueísta. Além disso, encaminha o leitor a criar um estereótipo da figura do japonês como frio e parcial.

Assim, foi possível compreender que cada obra, a partir do espaço e tempo em que foram criadas, proporciona um entendimento distinto. Pois, *Nihonjin* foi escrito anos após *Corações Sujos*, sendo este um referencial para o conflito narrado em *Nihonjin*. Portanto, o tempo dos autores e o valor de sua compreensão em relação ao evento são recriados e relatados a partir de suas percepções, ou seja, do espaço ao qual eles pertencem, sendo Nakasato um descendente de japonês e Morais, um jornalista. Isso proporciona não apenas a visualização de suas diferenças, mas o entendimento de que a construção literária está ligada à percepção que temos a partir da posição na qual estamos. Entender a caracterização dos subgêneros das obras é de suma importância, pois é através dessas características distintas em cada subgênero que entendemos o mecanismo de construção que fez os autores levarem os leitores a diferentes compreensões do mesmo tema.

Comprova-se isso a partir dos elementos identificados por Cosson (2001), que autenticaram a narração no romance-reportagem, pois estes sustentaram toda a percepção da realidade proporcionada ao leitor. Assim, como no romance histórico, conforme Lukács (2011), o importante é proporcionar à literatura a essência da existência das personagens históricas, conseguir evidenciar a realidade histórica, através das personagens ficcionais. Para tanto, apreendemos que cada obra significa um ponto do passado camuflado no presente. Ambas as construções são importantes para compreendermos a relação histórica com os eventos. Mostram também que a experiência estética literária, resultante das peculiaridades dos gêneros, dos objetivos de seus autores, assim como a construção feita por eles, é que proporciona o nosso deslocamento sensorial do presente ao passado, fazendo-nos compreender as histórias de maneira diversa.

Referências

CÂNDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COSSON, R.; SCHWANTES, C. Romance histórico: as ficções da história. **Revista Itinerários**, Araraquara, n. 23, p. 29-37, 2005. Disponível em: www.seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/2804/2554. Acesso em: 24 out. 2017.

COSSON, R. **Romance-reportagem: o gênero**. Brasília, DF: Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

LIMA, E. P. **Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. 3.ed. Barueri: Manole, 2004.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MORAIS, F. **Corações Sujos**. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

NAKASATO, O. **Nihonjin**. São Paulo: Benvirá, 2011.

Relato de experiência: intervenções no ensino de japonês para alunos com dificuldades de aprendizagem

Janaína Farias de Melo

Guilherme Pedro de Sousa Monte

Laura Tey Iwakami

Zulmira Áurea da Cruz Bomfim

1

Introdução

Este relato de experiência visa contribuir com as intervenções no processo de ensino-aprendizagem de língua japonesa, tendo em vista que os métodos e intervenções em sala de aula são fundamentais no processo de ensino, não apenas se detendo em materiais e conteúdo.

Parte-se da perspectiva de que os alunos são ativos em seus processos de aprendizagem, sendo eles também singulares em suas construções de conhecimento (PILETTI; ROSATO, 2013). Os estudantes que possuem algum transtorno ou dificuldade de aprendizagem também buscam aprender a língua japonesa, o que traz para os professores novos desafios para além do ensino do idioma, pois estes também devem estar preparados para receberem esses alunos. Entende-se que transtornos de aprendizagem são dificuldades que denominamos primárias, ou seja, que possuem alterações no Sistema Nervoso Central (CORREIA, 2008). Essas alterações, no caso desses transtornos, são ligadas diretamente à capacidade de aprender. São exemplos: dislexia, disgrafia, discalculia, TDAH.

Já o termo dificuldades de aprendizagem tem uma conotação genérica, ou seja, pode abranger diversos tipos de problema que alterem as possibilidades de aprender, podendo ser de ordem social, emocional, cultural, física etc. (CORREIA, 2008). Tudo aquilo que impeça a aprendizagem pode ser considerado uma dificuldade de aprendizagem. Algumas podem ser associadas a algum transtorno, como depressão, ansiedade, entre outros, a problemas físicos,

questões socioeconômicas etc. Partindo desses conceitos, faz-se importante ressaltar que, aqui, o termo dificuldades de aprendizagem será o estudado com relação ao ensino de japonês.

O ensino de japonês é um desafio no contexto da cidade de Fortaleza por alguns fatores, sendo um dos principais o fato de não existir um curso de Letras-Japonês no estado do Ceará, além de que, historicamente, a população de japoneses e descendentes no estado é considerada pequena, quando comparada a outros estados do país.

O curso de Extensão em Língua Japonesa da Universidade Estadual do Ceará (CELJUECE) possui 25 anos, tendo um longo e representativo percurso no ensino de japonês em Fortaleza.

Conforme Iwakami e Melo (2016, p.656),

O CELJUECE, que se iniciou em 1993, é pioneiro no ensino de língua japonesa no estado do Ceará, embora houvesse iniciativas na Universidade Federal do Ceará, na mesma época, mas infelizmente não houve prosseguimento. Como em todos os percursos históricos, o CELJUECE, obviamente, não passou incólume no avanço do tempo. Muitas foram as passagens para procurar superar as nossas carências estruturais, de professor e das condições de trabalho que, em consequência, geraram instabilidades.

Apesar de ter iniciado suas atividades em 1993, o grupo de monitoria de japonês foi criado 13 anos depois, em 2006, e foi considerado “um marco no processo histórico do curso” (IWAKAMI; MELO, 2016, p. 659). A criação do grupo ocorreu devido à necessidade dos professores de auxílio durante as aulas, visando uma melhoria no ensino. O grupo também permitiu que projetos pudessem ser organizados e desenvolvidos, além de trabalhar com capacitação e formação para professores e monitores do curso. O método de monitoria é comumente utilizado em cursos de graduação, mas, no caso do ensino de línguas, é considerado algo ainda novo, o que traz um diferencial no curso de japonês da UECE. Percebe-se que a monitoria é benéfica tanto aos professores em sala de aula no trabalho com os alunos quanto integra parte da formação docente dos monitores, tendo em vista que, de forma geral, desejam ser professores de japonês no futuro.

O curso foi criado em caráter de extensão universitária, no qual o japonês é ensinado como língua estrangeira. Além disso, desde seu início, é característica do curso o fato de que a maioria dos alunos, professores e monitores é constituída por não descendentes nipônicos, o que está estreitamente relacionado com a baixa população de japoneses e descendentes no estado, como já afirmado anteriormente (IWAKAMI; MELO, 2016).

As formas de ingresso no curso são: o exame de seleção, no caso de alunos do primeiro semestre, que consiste em uma prova de língua portuguesa (interpretação de texto

e gramática), comum aos processos seletivos de primeiro semestre de todas as línguas do Núcleo de Línguas Estrangeiras da UECE. Outra forma é por meio de exame escrito e oral de nivelamento, no caso de alunos que desejam ingressar a partir do segundo semestre. Nesse caso, os estudantes fazem uma prova cujo conteúdo é referente ao que se deve conhecer para ingressar no nível almejado.

O Curso de japonês da UECE é estruturado, até o presente momento, em seis semestres básicos (360h/a) e mais dois semestres de caráter optativo, que são denominados Avançado I e II (60h/a cada). Portanto, o curso possui carga horária total de 480h/a.¹ Atualmente, está em fase de transição de livro didático, de modo gradativo, e ainda adota, do quarto semestre em diante, o livro didático *Daichi* (Tokyo: 3A Corporation), que se direciona para o método de ensino em que situações de interação e prática da comunicação são priorizadas (abordagem comunicativa). Do primeiro ao terceiro semestre está sendo adotado o livro didático editado pela Fundação Japão, a coleção *Marugoto*.

Houve a decisão pela mudança de livro, pois o *Marugoto*, além de possuir um vocabulário mais atualizado, tem mais recursos gráficos e é ainda mais focado na conversação, com menos repetições, como é o caso dos livros *Daichi* e *Minna no Nihongo*, adotados anteriormente. A mudança está sendo realizada de forma progressiva. A partir das novas turmas que são iniciadas, o *Marugoto* vai sendo adotado como livro didático, enquanto as turmas mais antigas, que iniciaram com o *Daichi*, como é o caso do quarto semestre, antes relatado, permanecerão com o mesmo livro até o final do curso de tal modo que, depois desse término, haverá apenas turmas que utilizam o *Marugoto* como livro principal. No seu início, adotou um método de ensino de idiomas áudio lingual, contudo, atualmente o curso opta por uma abordagem comunicativa como metodologia de ensino. No caso da turma em que foi realizada a intervenção e acompanhamento dos alunos com dificuldade de aprendizagem, o livro utilizado era o *Daichi volume 1*.

Após a caracterização do curso, faz-se importante discutir brevemente os conceitos de inclusão para, posteriormente, explicar o relato de experiência, de forma que a temática discutida neste trabalho seja melhor compreendida.

A inclusão deve ocorrer nos mais diferentes espaços, incluindo o educacional. Atualmente, ela é mais discutida na escola, principalmente na educação infantil. Contudo, não se pode esquecer que as escolas de idiomas também são espaços de aprendizagem que, conseqüentemente, atenderão a demandas de estudantes que não se enquadram nos moldes

¹ A carga horária estipulada é determinada também pelo Núcleo de Línguas Estrangeiras da UECE, que tem estabelecido como padrão de carga horária, para todos os idiomas ofertados, de 360h/a para o curso básico e intermediário e 60h/a para os semestres optativos avançados.

tradicionais de ensino. Portanto, é válido pensar a inclusão desses alunos também no espaço do ensino de línguas, mais especificamente no caso deste artigo, de língua japonesa.

É imprescindível compreender, que quaisquer ambientes educacionais compõem parte importante no desenvolvimento, construção de conceitos e valores, além da formação acadêmica formal. São espaços onde os estudantes passam boa parte de seu tempo, formam vínculos sociais, além de aprenderem e descobrirem grupos com os quais se identificam ou não.

Poulin (2010) define inclusão social com base nos estudos da Fundação Laidlaw. Esta consiste em fazer com que todos, crianças e adultos, possuam os meios de participação, sendo estimados e respeitados enquanto membros de um grupo, nos mais diversos níveis de interação social. O autor afirma que uma sociedade considerada “socialmente inclusiva” é aquela cujos membros se sentem valorizados e “onde as suas diferenças são respeitadas e suas necessidades fundamentais são satisfeitas de tal maneira que possam viver” (CAPPO, 2002 *apud* POULIN, 2010, p. 21).

Pimentel (2013), corroborando as ideias acima descritas, afirma que um dos maiores desafios da inclusão escolar é justamente romper com os valores socioculturais excludentes, que integram um contexto cultural maior, em que concepções estigmatizadoras são produzidas e reproduzidas ao longo do tempo. As práticas inclusivas vêm de encontro com o comum no meio social. Além disso, estão sendo desenvolvidas dentro de um contexto sociocultural que é excludente, tornando seu desenvolvimento uma prática ainda mais desafiadora.

Mantoan (2003) afirma que a inclusão consiste numa quebra dos paradigmas sociais que diferenciam, classificam e segregam indivíduos. Para a autora, incluir significa participar sem ser posto em um lugar de estranheza, ou distanciamento. Ou seja, é fazer parte na diferença, cada um mantendo suas particularidades.

Ainda discutindo sobre a temática de inclusão, Mantoan (2003) afirma que diversidades humanas (culturais, étnicas, sociais, religiosas, por exemplo) possuem relevância cada vez maior, além de serem imprescindíveis para a compreensão de nossa própria sociedade.

Portanto, o ambiente educacional, em seus diferentes campos de atuação formais e informais, dentro dessa visão, precisa se integrar aos fatos sociais, levando em consideração as diferenças nos processos de instrução e formação de seus estudantes. Na perspectiva inclusiva, então, faz-se urgente pensar uma educação voltada para a abrangência na cidadania global, com reconhecimento e respeito das diferenças e sem preconceitos.

Ainda nessa perspectiva, deve-se pensar no aluno com dificuldades de aprendizagem como alguém que necessita ser considerado em suas diferenças no processo, seja qual singularidade for. O termo dificuldades de aprendizagem, atualmente, remete a todos os problemas relacionados à aprendizagem, sejam eles resultantes de fatores ambientais, externos ao sujeito (questões sociais, dificuldade de acesso à educação formal, por exemplo), ou a fatores intrínsecos (problemas de ordem neurológica, ou transtornos do neurodesenvolvimento, por exemplo). É válido ressaltar que dislexia, discalculia e disgrafia são considerados como Dificuldades Específicas de Aprendizagem, ou Transtornos de Aprendizagem, porém, não são o foco específico deste artigo² (COELHO, 2012), como já explanado anteriormente.

Voltando-se para a realidade do curso de japonês da UECE, por vezes observa-se alunos com dificuldades de aprendizagem do idioma e, em muitos momentos, os professores não conseguem atender a esses estudantes em particular numa sala de aula. A partir dessa observação, e da compreensão de que se fazia necessário intervir, considerando a inclusão numa sala de aula, iniciou-se, no segundo semestre de 2016, um projeto de capacitação e apoio aos professores, a partir de uma monitora que possui formação em psicologia e trabalha com a área de educação e aprendizagem. Esse projeto visava apoiar os professores e monitores, oferecendo orientações no trato com os estudantes em dificuldade de aprendizagem.

Como uma primeira etapa para o projeto, foi pensada uma intervenção piloto, em que haveria apenas uma sala escolhida para poder verificar se, com os auxílios diferenciados, os estudantes que apresentassem algum comprometimento na aprendizagem de japonês poderiam ter melhoria em seus resultados.

Tendo em vista a problemática apresentada, formulou-se o objetivo geral da proposta de intervenção aqui relatada, que consiste em auxiliar no processo de aprendizagem de alunos que possuam alguma dificuldade de aprendizagem através de intervenções que possibilitem a inclusão do estudante. Para isto, os objetivos específicos traçados foram: capacitar professores e monitores para orientar os alunos com dificuldades de aprendizagem; intervir em uma turma que possua alunos com dificuldades de aprendizagem visando à melhoria dos

² “As dificuldades de aprendizagem específicas dizem respeito à forma como um indivíduo processa a informação – a recebe, a integra, a retém e a exprime –, tendo em conta as suas capacidades e o conjunto das suas realizações. As dificuldades de aprendizagem específicas podem, assim, manifestar-se nas áreas da fala, da leitura, da escrita, da matemática e/ou da resolução de problemas, envolvendo déficits que implicam problemas de memória, preceptivos, motores, de linguagem, de pensamento e/ou metacognitivos. Estas dificuldades, que não resultam de privações sensoriais, deficiência mental, problemas motores, déficit de atenção, perturbações emocionais ou sociais, embora exista a possibilidade de estes ocorrerem em concomitância com elas, podem, ainda, alterar o modo como o indivíduo interage com o meio envolvente” (CORREIA, L. M. 2008, p.46).

rendimentos destes durante o semestre; avaliar os rendimentos desses estudantes que obtiveram intervenções nos processos de aprendizagem durante o semestre.

2

Método

O curso de japonês da Universidade Estadual do Ceará teve início em 1993, sendo pioneiro no ensino de língua japonesa no estado do Ceará. Atualmente possui atuação em dois campi da UECE, Itaperi e Centro de Humanidades (IWAKAMI; MELO, 2015). No presente momento, possui 16 turmas, nove no campus CH e sete no campus Itaperi. As intervenções de capacitação, primeira parte do projeto, ocorreram com todos os professores e monitores, de ambos os campi.

Como combinado conjuntamente com a coordenação, a intervenção ocorreu da seguinte forma: primeiro foi realizada uma capacitação com professores e monitores, para, posteriormente, prosseguir com a escolha dos monitores que iriam auxiliar no processo de inclusão; em seguida, seria escolhida uma das turmas para realizar esse processo de forma mais focada, com objetivo de avaliar se as intervenções trariam resultados positivos. Essa avaliação seria norteadada pelos resultados das provas escritas e orais dos alunos que apresentassem dificuldade de aprendizagem, sendo também comparados seus resultados com a média de sua turma. Com os resultados, pretende-se realizar uma nova capacitação, para que o grupo de monitoria pense novas estratégias e mudanças que podem promover para facilitar o processo de aprendizagem de alunos que possuam alguma necessidade especial. No caso deste relato de experiência, foram focados inicialmente em dois casos de alunos que possuíam dificuldades de aprendizagem e que já haviam tido contato com japonês nos semestres anteriores.

Com o decorrer do semestre, contudo, por motivos estruturais e conforme avaliação dos professores e monitores da turma em questão e interesse dos alunos, apenas uma aluna participou da etapa de reaplicação de provas, pois o outro estudante, na primeira etapa, alcançou média similar aos demais alunos da sala e, na segunda etapa, não demonstrou interesse na reaplicação da avaliação escrita. Quanto às avaliações orais, ambos atingiram a média necessária, não sendo válidas, então, suas reaplicações.

Foi escolhida uma turma de quarto semestre (que equivale à metade do curso oferecido pela UECE), no horário de sábado à tarde (semestre 2016.2), do polo do Centro de Humanidades. A turma possuía 20 alunos, regularmente matriculados e que participaram de mais de 75% das aulas. O conteúdo programático referente ao quarto semestre consistia

nos capítulos 17 a 22 do *Daichi volume 1*, referentes à parte de gramática e conversação, e as lições 10 a 14 do livro *Basic Kanji 1*, referentes à matéria de kanji.³

Realizou-se, inicialmente, uma pequena capacitação com todos os professores e monitores antes do início do período letivo, quando uma das monitoras apresentou uma palestra sobre inclusão, aspectos legais, tipos de alunos que necessitam de atenção diferenciada e possíveis estratégias para intervenção em sala de aula.

Posteriormente, foi feita uma roda de conversa, em que os professores e monitores tiveram dois momentos: um para tirarem dúvidas, e outro para discutirem sobre determinadas salas em que se matricularam alunos com necessidades especiais e como professores e monitores poderiam intervir em cada caso. Por fim, foi orientado que nessas salas houvesse dois monitores, ao invés de um, como geralmente era feito.

As classes que possuíam alunos com aparente dificuldade de aprendizagem ficaram com dois monitores, porém, não houve ainda intervenção intencional, como no caso da sala em que se relata o caso aqui estudado.

No caso da experiência de inclusão, um dos monitores ficou mais focado em auxiliar o professor nesse sentido intencionalmente, reaplicando provas com a aluna, auxiliando nos exercícios e intervindo para facilitar a socialização da aluna, quando esta apresentasse comportamento de isolamento. A intervenção ocorreu do início ao término do semestre, em todas as aulas e atividades da classe, com exceção das que a aluna, por algum motivo, não comparecia.

Quanto ao perfil da aluna com dificuldade de aprendizagem deste estudo, tinha visivelmente mais lentidão no processo de realização das atividades, quando comparada aos seus colegas, perdia o foco nas atividades com facilidade, necessitando que outra pessoa a fizesse retomar a atenção algumas vezes, além de, em alguns momentos, seu foco estar “em outro lugar”, sendo necessárias novamente intervenções para que a mesma prestasse atenção na atividade, principalmente as que eram realizadas de forma individual e que eram um pouco mais longas. Não foi comunicado ao curso, por parte da aluna ou de seus familiares, algum tipo de dificuldade específica, ou diagnóstico. Então, o que está aqui descrito foi sintetizado mediante observação contínua em sala de aula, não podendo assim, determinar uma dificuldade específica, mas descrever como a mesma ocorria e que implicações trazia ao processo de aprendizagem.

³ Com a mudança do livro didático para o *Marugoto*, a estrutura curricular do curso também é alterada, sofrendo algumas mudanças na ordem de certos conteúdos a serem ministrados.

Análise do processo

Soube-se que havia dois alunos que apresentavam dificuldades de aprendizagem não definidas para os professores ou monitores (não foi recebido qualquer diagnóstico, por exemplo, mas era percebido claramente que possuíam dificuldades de aprendizagem, como já explicado anteriormente), que comprometiam o aprendizado de japonês. No caso, a monitora que apresentou a palestra sobre inclusão também ficou responsável por essa turma, juntamente com outro monitor, que se voltou mais para o auxílio geral da turma, como é feito normalmente.

É válido ressaltar, que as dificuldades de aprendizagem avaliadas e observadas nesses dois alunos foram, por exemplo: dificuldades específicas em alguma das partes do ensino de japonês (oralidade, escrita, gramática, vocabulário etc.), problemas de atenção às aulas, indicação de hiperatividade ou impulsividade, dificuldade de organização, compreensão e/ou interpretação das informações ministradas (auditiva, ou visualmente), confusões na elaboração do pensamento, fala ou memória e dificuldades nas habilidades sociais (DOCKRELL; MCSHANE, 2000). Dentre as citadas, as que mais se destacaram nos casos dos alunos em questão foram as de dificuldades de atenção, saindo do foco da aula com facilidade, problemas e dificuldades na organização e/ou compreensão de informações e dificuldade na elaboração de pensamento, fala ou memória.

No caso de hiperatividade e impulsividade, não encontramos indicativos em nenhum dos casos. Quanto às habilidades sociais, ambos se relacionavam bem com os colegas, mas se mostravam um pouco mais introvertidos de forma geral, porém, isso não comprometia o relacionamento deles com os colegas e nem com os professores ou monitores.

Observados esses critérios, professor e monitores poderiam ter mais facilidade de saber em que aspectos se fariam mais necessárias as intervenções. Comumente, os professores buscam auxiliar os alunos que demonstram possuir alguma necessidade, mas tais intervenções não ocorriam com tanta frequência, sendo relatadas, pela maioria dos professores, restrições em lidar com alunos que possuíam dificuldades de aprendizagem. Foi devido a essa demanda que surgiu a ideia de realizar estratégias que promovessem a inclusão desses estudantes, mesmo que ainda de forma bastante inicial.

Os professores reclamavam ter dificuldades de ação em alguns casos, sentindo-se, por vezes, inseguros no trato com o aluno, sem saber, por exemplo, se deveriam tentar incluí-lo nas atividades, mesmo que esse não acompanhasse o processo, ou se deveriam, em alguns casos, evitar que o mesmo participasse, na hora de responder a exercícios, por exemplo.

Foi orientado ao professor que todos os alunos participassem das atividades, mesmo que algum estudante demorasse mais do que a média de tempo para responder a alguma pergunta, ou que não estivesse conseguindo apreender o conteúdo.

Durante o semestre, o professor e a monitora discutiam estratégias para favorecer a participação e a aprendizagem desses alunos. No caso de uma aluna, que apresentava dificuldade de aprendizagem (como já descrito na introdução), foi feita a reaplicação das provas, etapa esta assistida pela monitora, que lia a prova com ela, além de modificar a ordem das questões de modo que facilitasse a resolução da prova, colocando, por exemplo, questões de flexão verbal no início, para que a mesma pudesse utilizar as formas verbais flexionadas em outras questões mais complexas depois. Além disso, a estudante também teve direito a mais tempo de prova. A média de tempo extra de prova necessária para que ela terminasse a avaliação foi de meia hora, tanto na primeira, quanto na segunda avaliação escrita.

Como exemplos de dificuldade dos alunos em relação à atenção, pode-se citar o caso de uma das aulas, em que o professor passou um exercício de gramática do livro com o tema *koto ga arimasen*, *ことがありません* (nunca tive a experiência de...), para que os alunos realizassem de forma individual. No caso de um dos estudantes com dificuldade, ele demorou um pouco mais para fazer o exercício que a maioria da sala, embora chamando os monitores algumas vezes para fazer perguntas, conseguiu concluir. Mas o aluno em questão, em alguns momentos de dúvida, perguntava sobre vocabulário e pedia para repetir exemplos, demonstrando dificuldade de fixação do conteúdo gramatical. Em outros, o estudante também demonstrava sair do foco do exercício, perguntando questões aleatórias ao conteúdo, comportamento que ele também apresentava em alguns outros momentos das aulas.

No caso da aluna, ela não chamou o monitor para auxiliá-la em suas dúvidas⁴, tomando a iniciativa, mas, por algum motivo, deixou de fazê-la. Aparentemente, ela estava pensando em alguma outra coisa. A monitora, então, foi até ela para perguntar se precisava de alguma ajuda. A estudante disse primeiro que “estava tudo bem”. Em seguida, ao perceber que ela continuava sem realizar a atividade, a monitora lhe perguntou se queria que lessem a questão juntas. A aluna aceitou e, com essa intervenção, conseguiu concentrar-se mais na atividade, porém, sem conseguir completá-la por conta do tempo estipulado.

No caso das atividades em dupla, os alunos que possuíam dificuldade conseguiam executar a tarefa mais facilmente, uma vez que os colegas, de forma geral, tentavam auxiliá-

⁴ Esse comportamento da aluna foi percebido em diversos outros momentos; no caso do aluno, também ocorriam diversas vezes, mas com menor frequência.

los durante o processo, ajudando-os a manter o foco no exercício. Tal fato pode ser observado em outro momento, quando o professor pediu que fizessem em sala um exercício de diálogo. A dupla tinha que fazer um diálogo utilizando o conteúdo *to omoimasu*, と思います (penso/creio que....). Posteriormente, cada dupla tinha que apresentar seu diálogo para o restante da turma. Os alunos com dificuldade, durante o momento de falar os diálogos, demonstravam esquecer alguma parte, ou confundir alguma palavra. Contudo, o mesmo comportamento também ocorreu em outras duplas, o que pode ser considerado comum, tendo em vista que ainda estavam em fase de apropriação do conteúdo.

Percebeu-se também, em outros momentos, que quando havia leitura de textos, os alunos tinham mais dificuldade de concluir. Quando perguntados se precisavam de ajuda, a monitora percebia que, em geral, tinham mais dificuldade em manter o foco, conseqüentemente, tendo dificuldade para concluir a atividade. No caso do aluno, ele apresentava aparentemente tal dificuldade nas atividades de leitura, porém, em menor grau que a aluna.

Por fim, foi notado que os dois alunos apresentaram progressos comparados aos semestres anteriores, conforme os relatos de professores antigos, expostos no momento de capacitação. Também houve melhora em suas notas, além de maior participação nas aulas. A aluna com maior diferencial de nota obteve, na primeira prova aplicada coletivamente, e sem intervenção, 29 pontos (valor de 0 a 100 pontos). Na segunda prova, de igual nível, quando foi aplicada com auxílio de monitoria, em uma sala onde estavam apenas a aluna e a monitora, sua nota foi de 64, o que mostrou aumento significativo na nota, ainda que não tenha atingido a média de 70 pontos.

O principal critério utilizado para verificar a melhoria dos alunos pesquisados foram as notas das provas escritas, mas também houve melhora nos resultados de participação em sala de aula. Apesar de ambos não terem conseguido atingir a média de 70 pontos exigida para aprovação, de modo geral conseguiram progredir consideravelmente no decorrer do semestre, comparado também aos semestres anteriores. A aluna, por exemplo, já havia tido duas reprovações no terceiro semestre, sendo aprovada na terceira vez. No caso do quarto semestre, considerado um pouco difícil devido aos conteúdos ministrados, ela conseguiu chegar bem perto de atingir a média necessária. Um outro aluno, que não demonstrava aparentes dificuldades também não conseguiu obter a média, sendo, portanto, constatadas três reprovações nessa sala.

Não foi feita uma avaliação posterior dos mesmos nos semestres seguintes, mas o grupo de monitoria tem intenção de retomar os estudos sobre intervenções de práticas

inclusivas nas aulas de japonês com o objetivo de melhorá-las, capacitar continuamente os professores e monitores para, também, possibilitá-los a atender as demandas de estudantes que possuem algum tipo de dificuldade de aprendizagem na língua japonesa, procurando, com isso, evitar possíveis reprovações ou evasão do curso.

4

Conclusão

Com este relato, conclui-se que intervenções que busquem incluir alunos com dificuldades de aprendizagem podem se mostrar bastante eficazes, sendo, contudo, necessárias mais observações e avanços no projeto. Esta foi uma primeira experiência, que se mostrou imprescindível, tendo em vista o aumento do número de alunos que apresentam dificuldades ou transtornos de aprendizagem e que buscam aprender a língua japonesa.

Sabe-se que as dificuldades de aprendizagem são múltiplas e ocorrem devido a diversos fatores, desde questões de ordem biológica, até questões de ordem relacional, ou social (COELHO, 2012). Considerar a heterogeneidade dos alunos é também compreender que os mesmos, em alguns momentos, necessitarão de intervenções pedagógicas singulares para atenderem as suas demandas. Assim como a escola regular tem buscado cada vez mais se adequar a essa realidade, em que os alunos não mais são padronizados e que seus fracassos não são vistos como “culpa” deles, mas resultado de um conjunto de fatores, nos quais o ensino regular, que não leva em consideração necessidades específicas de aprendizagem, é incluído.

Apesar de nenhum de nossos professores possuírem licenciatura em Letras-japonês, sua maioria já possui proficiência comprovada através da prova do *JLPT nōryoku shiken* (ICBJ), em níveis N1, N2 e N3, além de vários dos monitores também já terem realizado a proficiência, ou estarem se preparando para fazer a prova. Também temos atualmente duas professoras que são descendentes, tendo uma delas morado no Japão. Outros de nossos professores também foram contemplados com bolsas de estudos e passaram seis meses no Japão em capacitação e aprofundamento da língua japonesa.

Alguns de nossos professores e monitores possuem graduação, ou são graduandos de curso de Letras, contudo, com habilidades em outros idiomas, que possuem curso de graduação na cidade, como Espanhol, Francês e Inglês. Contudo, analisando mesmo as grades curriculares dos cursos de Letras da cidade de Fortaleza e, até mesmo, do estado do Ceará, percebe-se que ainda são poucas as disciplinas que preparam os futuros professores

de idiomas para lidar com questões que apareçam em sala de aula decorrentes da presença de alunos com dificuldades de aprendizagem, seja nos cursos de idiomas, ou nas escolas⁵.

Tal fato traz também a reflexão de que, apenas o domínio do conteúdo por parte do professor não é suficiente para que o aluno venha a aprender, e que o professor consiga dar conta das diversas demandas que surgem em sala de aula. Faz-se necessária, então, uma capacitação, muitas vezes buscada pelo próprio professor em cursos de especialização, palestras, ou oficinas para que ele desenvolva ferramentas que o auxiliem no trato com os estudantes que possuem dificuldades de aprendizagem.

Outro fator importante é o trabalho multidisciplinar, que pode agregar valores à aprendizagem de japonês, pois outras demandas para além do idioma surgem e podem interferir no processo de ensino. Por fim, vê-se a necessidade de mais estudos na área de inclusão e integração no ensino de língua japonesa ou, até mesmo, no ensino de idiomas de forma geral, sendo este relato uma breve contribuição para a temática.

Atualmente, professores e monitores do curso de japonês continuam a perceber a necessidade de conhecerem mais sobre as dificuldades de aprendizagem, recorrendo, em alguns momentos, à orientação nesse sentido da monitora que realizou a capacitação. Contudo, ainda é pouco comparado às necessidades de capacitação e de segurança dos professores mediante intervenções quando são responsáveis por um aluno com alguma necessidade específica em sala de aula.

Por fim, é válido ressaltar que o estudante, independentemente de sua condição, quando recebe uma intervenção pedagógica ou psicopedagógica adequada, tem grandes chances de desenvolver suas capacidades com êxito (DOCKRELL; MCSHANE, 2000), o que traz a reflexão de que os fatores de aprendizagem estão muito além da simples ministração do conteúdo, ou do método utilizado, mas do fato de que a intervenção utilizada deve ser pensada para que o aluno aprenda e se motive a buscar e permanecer com o desejo de aprender. Mesmo que o estudante não consiga atingir a média exigida para aquele semestre, deve-se buscar que ele aprenda o máximo que puder, dentro de suas capacidades, valorizando seus progressos e não focando apenas em suas situações de fracasso.

O ensino de japonês na UECE completa neste ano (2018) 25 anos de atuação, tendo ainda um longo percurso a trilhar e buscando, cada vez mais, aprimorar seu processo de ensino. Na visão do curso, há um interesse de que professores e monitores estejam em

⁵ No caso da UECE, por exemplo, as disciplinas referentes são as de Didática, Psicologia Evolutiva e de Psicologia da Aprendizagem.

constante processo de capacitação docente, tanto em questão ao aprimoramento do conteúdo, quanto às metodologias utilizadas em sala e no trato com seus alunos.

Referências

3A CORPORATION. *Minna no Nihongo Shokyu II Honsatsu* – Tradução e notas gramaticais. Tóquio: 3A Corporation, 2000.

3A CORPORATION. *Nihongo Shokyu 1 Daichi Mein Tekisuto*. ‘Daichi’ – Elementary Jananese 1: Main Text. Tóquio: 3A Corporation, 2009.

COELHO, D. T. **Dislexia, disgrafia, disortografia e discalculia**. Porto: Areal Editores, 2012.

CORREIA, L. M. **Dificuldades de Aprendizagem Específicas**: contributos para uma definição portuguesa. Porto: Porto Editora, 2008. (Coleção Impacto Educacional).

DOCKRELL, J.; MCSHANE, J. **Crianças com dificuldades de aprendizagem**: uma abordagem cognitiva. Porto Alegre: Artmed, 2000.

IWAKAMI, L. T.; MELO, J. F. Abordagem Comunicativa no ensino do curso de extensão em língua japonesa da UECE: concepções, valores e práticas identitárias dos professores estagiários. Simpósio Internacional Discurso, Identidade e Sociedade, 2., Discursos, Fronteiras e Hibridismo, 2015. **Anais [...]**. Fortaleza, 2016.

KIJIMA. H.; SHIBAHARA, T. *Marugoto* **Introdutório 1 (A1) Katsudo**. Tóquio: Japan Foudation, 2013.

MANTOAN É. M. T. **Inclusão Escolar**: o que é? Por quê? Como fazer? São Paulo: Moderna, 2003.

PILETTTI, N.; ROSATO, S. M. **Psicologia da Aprendizagem**: da teoria do condicionamento ao construtivismo. São Paulo: Contexto, 2013.

PIMENTEL, S. C. **Universidade e escola na construção de práticas inclusivas**. Cruz das Almas, Editora UFRB, 2013.

POULIN J. R. Quando a escola permite a contribuição no contexto das diferenças. *In*: FIGUEIREDO, R. V., BONETI W. L., POULIN J. R. (org.). **Novas Luzes sobre a Inclusão Escolar**. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

O sistema imperial japonês como algemas da criatividade na década de 1970: em torno a *Mizukara waga namida o nuguu tamau hi* e *Moon man* de Kenzaburō Ōe

Neide Hissae Nagae

1

Introdução

Neste trabalho, pretende-se tecer reflexões sobre duas obras literárias de Kenzaburō Ōe, *Mizukara waga namida o nuguu tamau hi* [O dia em que enxugareis espontaneamente nossas lágrimas]¹ de 1971 e *Moon man* de 1972. Elas compõem um duo publicado em um único livro que leva /o título da primeira, e abordam questões ligadas à figura do imperador japonês, tema recorrente do autor, Prêmio Nobel de Literatura de 1994.

Em 2018, foi anunciada a abdicação do Imperador Hirohito depois de 30 anos em que ocupou o trono, antes considerado vitalício, e com ela, o fim da era Heisei, iniciada em 1989. O novo ano da era imperial japonesa foi anunciada em 1º de maio de 2019 e recebeu o nome de Reiwa². Cabe lembrar que o Imperador Mutsuhito, pai de Hirohito, foi o soberano que, ao final da Segunda Guerra Mundial, declarou-se um ser humano comum e não um deus (KATŌ, 2009, P. 215) como fora venerado até então e em nome de quem os japoneses entraram para a Guerra do Oceano Pacífico em 1941, entre outras ocasiões.

Mizukara traz como principal temática a questão do imperador japonês e a morte. Foi escrita em função do chamado incidente Mishima, quando, em 25 de novembro de 1970, o escritor, dramaturgo e ator, invadiu as Forças de Autodefesa com seus seguidores da

¹ Para as ocorrências abaixo, será utilizada a abreviação do seu nome em japonês para *Mizukara* e, para o português: *O dia em que*. A obra foi utilizada como exemplo para leitura de um texto complexo durante a Mesa de Literatura do XXI Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil e XXV Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa realizados na Unicamp entre 27 e 29 de agosto de 2018, quando o Imperador Hirohito há havia anunciado que havia abdicado ao trono, dando fim à Era Heisei iniciada em 1989.

² No momento da finalização deste trabalho já se anunciava o nome Reiwa 令和 para a nova era imperial iniciada em 1º de maio de 2019.

Tatenokai, a Sociedade do Escudo, por ele fundada e, depois de dar um “Viva o Imperador”, cometeu haraquiri. Talvez nunca saibamos ao certo se foi um ato nacionalista e de lealdade ao Imperador, como diz Marguerite Yourcenar (2013, p. 104) ou de indignação perante um deus que se tornara homem. O fato é que Mishima começou a esboçar ideias a esse respeito em *Eirei no Koe* [*Vozes dos espíritos heróicos*], obra de 1966, que questionava a morte de milhares de japoneses que lutaram em nome do imperador-divino. Mortes que se tornaram em vão com a rendição do Japão e a auto-declaração de que o imperador era um ser humano mortal. *Yūkoku* [*Patriotismo*] é outra obra de Mishima, citada por Hiroshi Watanabe (1991, p. 271), que se soma à obra anterior e que, juntas, nos revelam os motivos que conduziram as ações de Mishima ao ato de 1970. Episódio que resulta de uma concepção singular e intrinsecamente relacionada ao símbolo do “Imperador e a Morte”. O estudioso comenta, inclusive, que o próprio Ōe narra sobre ela no prefácio inusitado a *Mizukara e Moon Man*.

De fato, nesse prefácio, o autor chama de exteriorização o ato formal de ele próprio comentar a respeito das motivações de publicar uma obra. Comenta, contudo, que ele ainda não havia conseguido esgotar a narrativa sobre o “imperador puro”³ que aparece no início do poema que consta em uma obra de 1961, e ainda às voltas com esse tema, não a teria publicado em forma de livro (ŌE, 1991, p. 8). Por isso, esclarece a sua intenção de unir essas duas obras em um único volume, colocando os dois protagonistas lado a lado para estimular a sua capacidade de imaginação e estabelecer uma situação inusitadamente singular para desenvolver o diálogo sobre o “imperador impuro” (ŌE, 1991, p.19).

Como escritor que se consagrou no pós-guerra, os principais motes de Kenzaburō Ōe são as manifestações contra a renovação do Tratado de Segurança Japão-EUA que aconteceram entre 1959 a 1960 e a prorrogação firmada em 1970. Autor engajado e defensor da ecologia e da democracia, sempre protestou contra a energia nuclear, o sistema imperial, a ocupação americana e a base americana em solo japonês. Essas contestações são muito conhecidas pelas palestras que ele realizou ao longo de sua vida no meio universitário, seus artigos na imprensa dentro e fora do Japão e de suas obras. Mais recentemente, em 2004, pela defesa da manutenção de um país pacífico, o escritor criou, juntamente com outros intelectuais⁴, a Sociedade do Artigo 9º. da Constituição Japonesa, que tem sido alvo de constantes discussões nos últimos gabinetes governamentais que tentam modificá-lo.

³ Diz respeito a *junsui tennō* em “*junsui tennō no taisui shibuku ankoku seiun o kakōsuru*”, [descer da nebulosa escura que recebe os gotejos do líquido amniótico do imperador puro], expressão que consta no início desse verso que ficara sem um desfecho na obra intitulada *Seijishonen shisu* [Morre um jovem político], Parte II de *Seventeen* de 1961, escrito com base no assassinato de Jirō Asanuma, Presidente do Partido Socialista em 1960.

⁴ Os intelectuais que tomaram a iniciativa com Ōe foram nove, entre os quais, Shūichi Katō (1919-2008); Shunsuke Tsurumi (1922-2015); Takeshi Umehara (Hisae Sawachi (1930-) e Yōichi Komori (1956-). O autor publicou várias obras em coautoria com o grupo e outros relacionados ao Artigo 9 desde 2005 e também sobre

Em especial, na segunda obra, estão presentes discussões sobre a preservação dos animais, a começar pelas baleias até os seres menos observáveis, a indignação para com a guerra do Vietnã, que teve desviada a atenção que merecia para enaltecer a chegada da Apollo 11 à Lua em 1970. Tal avanço tecnológico e científico é questionado quanto ao seu benefício para as pessoas do mundo todo, entre outras contradições relacionadas ao evento e, também, discutir as contradições da figura do imperador japonês associada a de um ser divino.

Obras mais recentes do autor como *Suishī* [*Afogamento*]⁵ de 2009 comprovam o recorrente tema sobre o imperador e as lembranças incertas no final da Segunda Guerra Mundial. Temas autorreferenciados em *Mizukara*.

2

O dialogismo entre as duas obras

Em *Moon man*, o narrador em primeira pessoa, *boku*, é amigo de uma poetisa que lhe pede para ajudar um casal de amigos americanos que estão no Japão. O primeiro deles é Moon Man, que chamaremos de Mr. Lua, um astronauta judeu que deixou a missão espacial. Confundido como desertor da Guerra do Vietnã⁶, tem por objetivo primeiro encontrar o Imperador do Japão, que acredita ser a personificação de Deus. O segundo é Scott Mackintosh, chamado de Mr. Baleia, cujo propósito é divulgar sua campanha de proteção aos mamíferos gigantes do mar. *Boku* apresenta Mr. Baleia a Daikichirō Hosoki, homem talentoso, que em pouco tempo consegue grande divulgação na mídia. Mr. Lua serve de intérprete para essa negociação e nas atividades que eles irão desenvolver.

O tempo da narrativa é curto e tem como marco o ano de 1970, época do lançamento da Apollo 11 que aterrissou na Lua, ainda em plena guerra do Vietnã, iniciada no mesmo ano em que foi firmado o Tratado de Paz e Segurança Japão-Estados Unidos, e renovado em 1970. Essas confluências de acontecimentos datados são associadas ao tema do Imperador do Japão, justamente pelas questões a ele relacionadas, tanto do homem com a máscara de mergulho e de Mr. Lua, personagens das obras, e como já dito, do suicídio de Yukio Mishima.

o incidente nuclear de 2011 no nordeste do Japão. Entre os mais recentes, merece destaque o de 2015, *Kempō kyūjū wa watasbitachi no anzen hoshō desu* [O Artigo 9º. da Constituição é a garantia de nossa segurança] da autoria de Ōe e mais 7 autores: Takeshi Umehara, Yasuhiro Okudaira, Hisae Sawachi, Toshi Tsurumi, Kayoko Ikeda, Kim Yong-ho e Masahiro Sakata.

⁵ A obra foi alvo de algumas reflexões da autora deste texto, a exemplo do artigo "*Suishī* (*Afogamento*, 2009) de Kenzaburō Ōe — atualizações e autorreferenciações entre ficção e realidade". In: WIMMER, Norma. (Org.). *Trânsitos entre representações discursivas na literatura contemporânea*. São José do Rio Preto/SP: HN, 2014. P.185-209.

⁶ Entre os combatentes americanos do Vietnã estavam os porto-riquenhos que são cidadãos americanos, e na narrativa há um porto-riquenho refugiado no Japão, ao qual poder-se-ia inicialmente entender que Mr. Lua também seria um desertor e queria se juntar ao grupo que existia no Japão.

A denominação “aquele homem”, que aparece em negrito no original como *anobito* あの人, também é compartilhada pelas duas obras; na primeira, indicando o pai do protagonista e na segunda, o imperador japonês, que estão interligados pela questão da divindade desse soberano.

Outro fato que une *Mizukara* a *Moon man* é que *boku*, o narrador em primeira pessoa da segunda obra, pode ser identificado como o próprio protagonista da obra *Mizukara*. Isso pode ser depreendido quando ele conta ao Sr. Lua sobre a foto da Terra tirada por Gagarin. Isto é, que ele compreendeu o significado dos pesadelos que o atormentaram por cinco anos desde 1945 quando era apenas uma criança; que esse pesadelo estranho, totalmente sem nexos, relacionado ao espaço sideral revelava o temor que tinha da morte, que reprimia desde 15 de agosto de 1945, e que só conseguia se manifestar em forma de pesadelos, revestidos de um colorido estritamente singular. Mr. Lua diz que, desde 1960, sonha reiteradamente com o astronauta Gagarin. Esse é o ponto em comum das duas personagens para propiciar a efetiva interação. Nesse episódio, está presente a genialidade do escritor, que não deixa sua capacidade de imaginação ser tolhida, ao inserir datas polêmicas às duas personagens de nacionalidades distintas - japonesa e americana - e introduzindo uma terceira personagem, histórica, de nacionalidade russa. A partir de então, a narrativa segue contando como *boku* vai tentar ajudar o casal.

2.1

Estranhamento, jogos linguísticos e humor

O estranhamento é um dos elementos que unem as duas obras de Kenzaburō Ōe. Tanto seus títulos quando seus conteúdos apresentam aspectos semelhantes com várias de suas obras, que geram um estranhamento inicial. Exemplo disso é *O grito silencioso*⁷, sua primeira obra lançada no Brasil, em 1983, cujo título original é *Man'en gan'nen no futtobōru*, de 1967, e significa *O futebol americano do ano 1 da era Man'en*. O ano 1 da era Man'en corresponde a 1860, que durou apenas um ano. Remete à primeira comitiva do xogunato enviada aos Estados Unidos para acertar o Tratado de Amizade e Comércio e que partiu no dia 18 de janeiro com 77 integrantes liderados pelo diplomata do xogunato Masaoki Shin'mi (1822-

⁷ A obra em português é tradução indireta de Sergio Ryff. São Paulo: Francisco Alves Editora, 1983. A trama se passa na vila da floresta, espaço já conhecido nas obras do autor, localizada na Província de Ehime, no ano 1 da era Man'en com a manifestação local contra o dono do supermercado que levava as casas comerciais menores à falência. Esse incidente emula as manifestações populares e estudantis contra a renovação do Tratado de Segurança Japão e Estados Unidos de 1960. Firmado em 1951, o Tratado de Paz de São Francisco previa a permanência das tropas americanas no Japão para garantir a segurança no leste asiático; em 1960, o tratado renovado incluiu a defesa dos dois países, e a segunda renovação ocorreu em 1970 (BRITANICA KOKUSAI DAIHYAKKA JITEN – SHŌKŌMOKU DENSHI JISHOBAN, 2014).

1869). O navio passou pelo Havaí e São Francisco, atravessou o canal do Panamá e chegou a Washington em 25 de março. Além da apreciação das minutas do Tratado na capital estadunidense, a comitiva tinha o propósito de conhecer os Estados Unidos visitando as estruturas de algumas cidades como Filadélfia e Nova Iorque (ŌTSUKA, 2007). Observa-se, por meio dessa obra de 1967, a atenção para com as relações Japão-EUA iniciadas desde o final do xogunato com as diversas implicações que isso viria a acarretar. A narrativa de *O grito silencioso* inicia-se com uma descrição chocante do enforcamento do melhor amigo do protagonista, que se suicidou nu e com a cabeça pintada de vermelho, uma situação estranha e inusitada, levantando dúvidas e questionamentos quanto ao que se irá ler. Tal situação também está presente no início de *Mizukara* e de *Moon man*, como veremos mais adiante.

2.2

Os jogos linguísticos

No tocante aos títulos das duas obras em questão, a princípio, eles não parecem estar interligados, mesmo com o conhecimento de que elas compõem um duo em volume único, como esclarece o próprio autor em prefácio ao livro. No entanto, uma análise mais detida nos mostra suas ligações.

Além de ser uma frase longa, o título da primeira obra deixa em dúvida quem seriam os envolvidos no ato do enxugar as lágrimas. Pela forma de modéstia do verbo auxiliar *tamau* ao verbo “enxugar” que é *nuguu* de *nuguitamau*, constata-se que o enunciador se dirige a alguém a quem demonstra ou deve respeito, conforme as convenções das formas de tratamento japonesas. Ou seja: “vós” enxugareis voluntariamente as lágrimas, fica incerta quanto a quem seria “vós” e de quem seriam as lágrimas. Na forma de adjunto adnominal *waga namida*: nossas lágrimas, pelo contexto, seriam as do protagonista dessa obra e, por extensão, de todos os japoneses prejudicados diretamente por “vós”. Mais para o meio da obra, o título se aclara quanto a essa forma de tratamento “vós” como referência ao Imperador do Japão. A explicação se dá quando o protagonista se recorda de uma música em alemão cantada pelo pai e seus companheiros no final da Segunda Guerra Mundial e que, naquela ocasião, lhe explicaram que:

Träden é lágrima, e *Tod* diz respeito à morte, em alemão. Estamos cantando: ó morte, venha logo, o Imperador do Japão irá, com suas próprias mãos, enxugar as minhas lágrimas; ó morte dos irmãos que irão adormecer, venha logo, o Imperador do Japão irá, com suas próprias mãos, enxugar as minhas lágrimas. Estamos cantando que ansiamos para que o

Imperador do Japão enxugue as lágrimas com seus próprios dedos, entendeu?”⁸ (Ôe, 1991, p. 120, tradução nossa).

Relativo ao título, a segunda obra aqui estudada apresenta um recurso de grafia muito usado por Ôe, que consiste em colocar leituras não usuais em palavras formadas por ideogramas, seja em fonogramas *hiragana* ou *katakana* ou em letras romanas para dar leituras em inglês ou francês, por exemplo. No caso de ^{ムーン・マン}月の男 a grafia japonesa com dois ideogramas ligados pelo fonograma *hiragana* são respectivamente: 月 *tsuki*; の *no* e 男 *otoko*, com a leitura desejada em inglês grafada na parte superior com fonograma *katakana*: ムーン・マン, *moon man*, homem da lua. Vários autores japoneses fazem uso de recursos semelhantes, uma vez que a língua japonesa permite esses jogos linguísticos envolvendo a grafia, mas, nessa obra em particular, os trocadilhos se estendem para outros significados da língua estrangeira, pois, a ideia de *moon*, “lua” é associada textualmente à de “lunático”. Textualmente, temos o mesmo recurso empregado para a sua explicação. Ou seja, por meio da mistura de ideogramas com leituras em fonogramas *katakana* utilizadas para grafar estrangeirismos: 月と^{リュナ}狂^{リュナテイク}気 ou seja, a leitura de *tsuki* como リュナ *luna* e de *kyōki* como リュナイテイク *lunatic* “lunático”, respectivamente, para os ideogramas a serem lidos como *tsuki* 月 de “lua” e como *kyōki* 狂気 de loucura, insanidade, desvario.

Como visto, o apelido do protagonista que é o título da obra aponta para uma “insanidade” depreendida pelo narrador *boku* e esse desvario do astronauta liga-se à loucura do homem da máscara de mergulho, protagonista de *Mizukara*, e que bem poderia ser o narrador de *Moon man*.

Recursos lúdicos ligados às questões linguísticas podem ser observados no caso do inglês, quando acontece o lançamento da Apollo 11 e há um apontamento de que não fica muito claro se o astronauta Armstrong pronuncia *Go* ou *God*, remetendo a dubiedade não apenas ao conteúdo das duas palavras, em função da proximidade gráfica, mas também ao que é discutido nas duas obras sobre a existência de uma divindade. No caso do Japão, *arabito-gami* enquanto personificação divina, aparece como a expressão que cativou Mr. Lua a seguir com o aprendizado da língua iniciada durante seus treinamentos no centro espacial

⁸ Träden トイウノハ、涙デナ、ソシテ Tod トイウノハ死ヌコトデナ、ドイツ語ダ。天皇陛下が、オンミズカラノ手デ、ワタシノ涙ヲヌグツテクダサル、死ヨ、早く来イ、眠リの兄弟ノ死ヨ、早く来イ、天皇陛下が、オンミズカラノ手デ、ワタシノ涙ヲヌグツテクダサル、ト歌ッテイルノダ。天皇陛下が、オンミズカラノ指デ、涙ヲヌグツテクダサルノヲ 待チ望ンデイル、ト歌ッテイルノダヨ。

onde teria estado, e, mais tarde, a querer encontrar com o imperador japonês como esse “deus encarnado”. Textualmente, aparece pronunciado por Mr. Lua em fonograma *katakana* アラヒトガミ que é confirmado por *boku* identificando-o com os três ideogramas 現人神, uma expressão utilizada para denominar os imperadores segundo a crença xintoísta que fora retomada no início da era Meiji, que se deu a partir de 1868, com a devolução do trono ao imperador pelo xogunato. Para que a população japonesa, que já não tinha clara a figura do imperador por muitos séculos, pudesse ser instruída a respeito de sua existência e da família imperial e o seu papel, foi usada a obra *Kojiki, Registro de fatos antigos*, do século VII, elaborada para legitimar o poder imperial no período inicial da formação do “estado” japonês. Para tanto, a obra foi utilizada inclusive como livro didático nos bancos escolares disseminando essa ideia cada vez mais crescente na história do Japão sobre a ascendência divina do Imperador e do Japão como um país divino. Tendo um professor de japonês inserido nessa esteira de pensamento, o astronauta explica que foi ao Japão para se encontrar com o imperador japonês, um deus que vive concretamente no século XX e que também aparece nos noticiários da TV.

Historicamente, sabemos que o Japão interpretou a invasão malsucedida de Genghis Khan ao arquipélago japonês no século XIII como proteção dos ventos divinos, ou seja, *kamikaze*. Foi em nome da divindade japonesa que aconteceram os conhecidos avanços territoriais rumo ao continente chinês, a exemplo da Guerra Sino-Japonesa em 1898-1899 e anexação da Ilha de Formosa em 1895, assim como a Guerra Russo-Japonesa de 1904-1905, a anexação da Coreia em 1910 até o final da Segunda Grande Guerra. Os sonhos de conquistas de outros territórios, porém, já aconteciam de tempos em tempos, inclusive no Oceano Pacífico ao sul do Japão. A invasão da Coreia por Toyotomi Hideyoshi no final do século XVI, a conquista do Reino de Ryūkyū, hoje Okinawa, pelo clã Satsuma no início do século XVII, são os principais exemplos de uma mentalidade de um país insular com ambições de expansão territorial.

Após a derrota na Segunda Guerra Mundial e a declaração do então Imperador Hirohito de que era um simples mortal, contudo, tornou-se mero símbolo do Japão, e as grandes transformações pelas quais o país alcançou um alto nível de desenvolvimento econômico, tecnológico, inserindo-o entre os países desenvolvidos, do primeiro mundo, fizeram com que a ideia do imperador enquanto personificação divina fosse esquecida. No entanto, Ōe é um dos que perseguem essa ideia tão polêmica enquanto causa das catástrofes humanas e da barbárie histórica com resquícios até os dias de hoje.

Efetivamente, as tramas linguísticas de Ōe contribuem para a complexidade dos textos do autor, já bem conhecido por seus períodos longuíssimos, carregados de frases explicativas. Como observado anteriormente, as nuances remetem, no caso específico aqui estudado, ao desvario dos protagonistas, o homem com a máscara de mergulho e Mr. Lua, e que dialogam entre si por meio do narrador da segunda obra, e que, como já dito, reconhecemos como sendo o próprio homem da máscara de mergulho da primeira obra. Outra interpretação possível é a de que o narrador da segunda obra seria um simulacro do homem-povo japonês que sofreu e internalizou o mesmo trauma que o protagonista de *Mizukara* viveu, já que ele diz que se tratava de algo compartilhado com todos os japoneses que viveram o período anterior e posterior à Segunda Guerra Mundial.

Dessa forma, além dos recursos estilísticos que tecem uma trama complexa, as obras de Ōe são recheadas de aspectos históricos, sociais e ideológicos, justamente pelas questões caras ao escritor, como já mencionado anteriormente.

2.3

O humor

Embora associado ao já mencionado estranhamento, destacamos a cena bizarra e cômica do homem com a máscara de mergulho, que o deixa quase que totalmente alheio à realidade, e que além disso, segura um aparador automático rotativo de pelos do nariz logo no início de *Mizukara*. Na visão de Watanabe (1991, p. 273-4), essa é uma narrativa que pertence à esfera da literatura do riso para enfrentar um tema sério como a do imperador ligado à ideia de morte.

Logo no início de *Mizukara*, há a descrição de que “ele” recebe uma visita inesperada de outro homem, que bem poderia ser um interno fugido da ala dos doentes mentais. Com a boca espumando, o visitante pergunta ao protagonista o que ele era afinal, pois o vê com aquela máscara de mergulho e um depilador elétrico no rosto tentando livrar-se de todos os pelos do nariz em plena madrugada. A descrição dessa cena longa e detalhada, com ele se debatendo, continua até o protagonista não aguentar a dor e, com dificuldade de se mover, diz ao suposto louco, aos brados, que está com câncer e que ele próprio é a personificação dessa doença. Com isso, o invasor se desculpa, confirma que o protagonista é louco, se despede e desaparece. Essa visita será questionada pelas demais personagens como uma visão ou um sonho. Seja como for, são situações que beiram os limites da razão e da insanidade e que precisa ser vista como a pitada de humor de Ōe.

Em *Moon man*, um humor negro ou tragicômico aparece com atitudes inusitadas e quase incompreensíveis. Entre eles, está o comportamento sempre hilário de Hosoki, que

ajudará a dar voz ao americano Scott Mackintosh em sua campanha de proteção às baleias; as suas gravações dos cantos desses seres que seriam apenas sons incompreensíveis, mas que é tocada em público de modo exagerado, como se de fato qualquer pessoa conseguisse entender o que ele interpreta e transcreve textualmente como sendo um apelo das baleias para a sua sobrevivência.

A brincadeira do autor na escolha dessas personagens bizarras e de suas atitudes, principalmente a de Mr. Lua, que desconhece a mudança de mentalidade dos japoneses, os quais já nem pensam mais no imperador como num deus encarnado, é fundamental para possibilitar as nuances mais sérias que ele tem a apresentar. Mas, há de se considerar que elas não são tão fáceis de ser encaradas como humorísticas ou sarcásticas por um leitor brasileiro.

3

A obra *Mizukara*

Mizukara é narrada na terceira pessoa do singular e traz *kare* “ele”, um protagonista de 35 anos de idade internado com câncer no fígado em estado terminal. Quase sempre está com uma máscara de mergulho bem antigo, de lente revestida de papel celofane azul esverdeada. O protagonista faz relatos para um testamenteiro o qual se sobrepõe à figura de sua esposa e da enfermeira. É praticamente uma biografia das memórias de sua infância na vila, que ficava no vale, e a sua relação com a família e a escola. Nessa obra em particular, não há uma identificação clara, mas sabe-se pela vida de Ōe e de outras referências em suas obras que se trata de sua terra natal, uma pequena vila no meio da floresta da Província de Ehime, Ilha de Shikoku, sudoeste do Japão.

O protagonista não tem como saber quem seria a visita que recebeu ou que sonhou ter recebido na referida madrugada a quem apelida de *dharmabarbado*. No entanto, ela sobrepõe-se às lembranças que tinha de seu pai e que é denominado de “aquele homem” 彼の男 e que teria morrido em circunstâncias obscuras no final da Segunda Guerra Mundial.

O texto de *Mizukara* utiliza várias sinalizações, sendo a principal delas a dos dois parênteses cujo conteúdo por eles demarcado equivale ao da narrativa do protagonista sendo registrada pelo testamenteiro. O conteúdo do narrador fica intercalado com esse registro dos 35 anos do protagonista que acredita estar com câncer de fígado em fase terminal. O próprio testamenteiro questiona o motivo e a validade de se registrar tais insanidades, e, mais adiante a sua figura irá se sobrepor ou ser identificada como a da esposa. Mas não importa quem está ali registrando: sua esposa, a enfermeira, algum enviado do governo ou da ONU ou um historiador contemporâneo, pois a intenção do protagonista é registrar a história da época

em que vive, como uma historiografia que independe de suas vontades pessoais. Por isso, a grande questão na trama é esse seu encontro com o *dharma barbado*, o visitante louco, no meio da noite, exatamente às duas da madrugada do dia 1º de julho de 1970.

Em nosso entender, o ano marca a prorrogação do Tratado de Paz e Segurança firmado entre o Japão e os Estados Unidos e que gerou movimentos de oposição em todo o Japão. Além desse momento preciso, estão os pedidos insanos que “ele” faz caso entre em coma: telefonar urgente para a companhia de telefonia e do correio, conforme testamentado; ligar a fita de gravação preparada para o momento do coma para depois, comprar uma passagem aérea, tudo isso visto como o mais importante para ele não ser passado para trás por sua mãe que está no vale da floresta.

Tal disputa com a mãe que vive nesse vale e o protagonista que mora na cidade grande também é um tema que aparece na obra de 1969 intitulada *Ensine-nos o meio para superar a nossa loucura*⁹, em que o homem gordo e seu filho também gordo e portador de uma anomalia cerebral¹⁰, enfrentam uma relação de dependência mútua.

Os óculos de mergulho usados pelo protagonista de *Mizukara* são uma lembrança do pai falecido que tanto ele quanto a mãe chamam de “aquele homem”, embora cada qual dê um sentido diverso ao termo. “Aquele homem”, caso não tivesse sido morto pouco antes do final da guerra, numa luta na cidade, teria sido chamado para testemunhar perante um Tribunal Extraordinário, que se instauraria no vale das profundezas da floresta pela Corte Marcial do Extremo Leste, um item de interesse da ONU e do atual governo que manipulava os sobreviventes dos crimes de guerra.

Igualmente bizarro é o choro do protagonista enquanto dorme e que é descrito com onomatopeias e comentários sobre ser extremamente alto e irritante, evidenciando o estado de alteração e tristeza que ele apresenta durante o sono/sonho, e que não é visto durante o estado de vigília. Sonhos, fatos históricos e memórias se misturam. Por isso, basicamente, observamos que se trata de um trauma de guerra e familiar, principalmente em relação à mãe, de um menino que não conheceu os campos de batalha, mas sofreu pela participação de seu pai e do irmão mais velho que perdeu a vida em combate. No entanto, fora ensinado nos bancos escolares a repetir que morreria em nome do Imperador, que acreditava ter ascendência divina. Na memória de adulto, existe a lembrança do pai que teria se refugiado

⁹ O título original é *Warera no kyōki o ikinobiru michi o oshieyo* e foi traduzido por Neide Hissae Nagae na coletânea: **Contos de Oe Kenzaburo**, de organização e introdução por Geny Wakisaka e apresentação de Haqaira Osakabe com publicação pelo CEJ-USP em 1995.

¹⁰ O enfrentamento de ter um filho portador de anomalia cerebral também é tratado na obra *Uma questão pessoal*, traduzida para o português em 2003 por Shintaro Hayashi pela Companhia das Letras.

no depósito da vila, do irmão que retornou morto quando o Japão começou a perder a guerra na batalha de Midway, e de sua mãe que conviveu com todo esse sofrimento.

Essas lembranças são semelhantes às que Ōe escreveria em *Suisbi* [*Afogamento*] como recordações de Kogito Chōkō, protagonista dessa obra de 2009, dos mesmos 10 anos de idade deste protagonista de *Mizukara*. Ou seja, que no verão de 25 anos atrás, 10 militares desertores teriam vindo com aquele homem gordo, com câncer na bexiga, cantando em alemão uma frase que é basicamente o título do livro (Ōe, 1991, p. 119-120) e da humilhação pela qual passara com os colegas da escola no percurso que fazia de bicicleta (1991; 2009), pois, sem condições de comprar o uniforme da escola, usava o uniforme militar remendado de seu irmão morto na guerra. A obra *Suisbi* faz menções explícitas a *Mizukara*. Na obra de 2009, ela é encenada por um grupo teatral, com comentários sobre as loucuras das personagens, entre outros conteúdos que dizem respeito à morte do pai do protagonista.

Em *Mizukara*, “aquele homem” já estaria oculto na vila do vale no velho depósito que ficava no mesmo terreno da casa principal, e o protagonista teria convivido brevemente com o pai que usara aquela máscara de mergulho, adaptada para seu uso por ocasião de um eclipse solar e também os *headphones* para acompanhar os noticiários da guerra pelo rádio. Ele, menino, estava sempre vigilante e empunhando uma baioneta, preocupado se alguém não viria capturar o pai.

Considerada por Hiroshi Watanabe (1991) como uma das obras mais emblemáticas de Ōe, ele diz que o foco de *Mizukara* é a relação “imperador – morte” em abordagem totalmente diferente da de Mishima, sendo, portanto, fundamental a distinção entre a história narrada e o texto no qual ela se manifesta. Assim, para o estudioso, pensar o Imperador como morte é, para o protagonista, ficar preso às algemas em diversos níveis. Isto é, em termos da dimensão do passado como realidade, ela existe em relação a si mesmo, enquanto lembrança da pergunta se ele morreria em nome do imperador e a sua resposta afirmativa e obediente de quando ainda era só um menino; em relação aos outros, como atitude do final da guerra de opositores próximo do dia 15 de agosto de 1945, quanto à morte do pai. Isto é, dois fatos de um passado próximo na adolescência do protagonista. Na dimensão da imaginação, seriam quatro níveis: do sonho; da união de si mesmo ao pai que estava à beira da morte; da união de si mesmo ao impulso da morte quando era menino e da dimensão do suicídio de Yukio Mishima. Por outro lado, na dimensão das citações de outros textos, haveria a cantata de Bach e o simbolismo da Igreja Católica, além da teoria antropológica do *trickster* enquanto a figura do palhaço dentro da mitologia/folclore que subverte os valores tradicionais. Todas

essas memórias se fundem, não sendo possível distinguir o que é efetivamente real (WATANABE, 1991, p. 273).

O protagonista, em suma, é um escritor que acredita estar com câncer em fase terminal. A cena em que ele é interpelado por outro homem que se surpreende diante de sua figura bizarra, enquanto está internado, deixa dúvidas quanto a ser um sonho ou realidade. Textualmente, as marcações sem parênteses duplos são as falas do próprio protagonista registradas textualmente, e as partes com os parênteses duplos, a sua narração, com diálogos marcados com chaves que equivalem às aspas em português. Para Watanabe, os parênteses duplos são um recurso para mostrar a “realidade” em relação ao que seria a parte imaginária, sem os mesmos, no nível ficcional. Por isso, a esposa que faz o registro da fala do protagonista, como “testamenteiro” ou “enfermeira”, faz o leitor ficar em dúvida sobre as afirmações do próprio protagonista. Ela atua como uma figura crítica, instaurando, assim, uma camada dupla para penetrar fundo na associação do código Imperador-Morte em uma e em outra, sem deixar de registrar também as contestações do protagonista, o que evitaria o perigo da morte numa escritura de camada única como a presente em Mishima. Por isso, o estudioso defende que o humor ao estilo Ōe é o método para se opor à morte de Mishima e evitar a “morte” (1991, p. 274-5).

A música *Happy Days*, assim, é uma das palavras-chave da narrativa, e “ele” canta essa música aos que aparecem “ao lado de sua cama”, pois “quer acreditar que o pai morreu numa batalha da cidade do interior logo depois da derrota na guerra; que essa morte é como a de Jesus, que acontece por ordem do Estado e que imita a cantata de Bach, que diz “beba o sangue, é para o seu bem”. As palavras dessa música, na realidade, trazem para o interior do texto a linha – Imperador / pai (enquanto pessoa) – Filho / ele mesmo, e a linha – sangue / morte – dia da glória máxima. Elabora o texto com um dispositivo cristão ou de qualquer outra religião que é o “Tânatos-Eros”, no qual há luz para o temor, enquanto estrutura para fugir da lógica. “Aquele homem” あの人 que aparece textualmente em negrito seria uma invenção do autor para congregar as duas linhas (WATANABE, 1991, p. 276).

A morte e o riso chegam ao nível máximo com essa narrativa da “história contemporânea” com um tema ligado a Mishima. Por um lado, uma realidade ligada ao período pós derrota japonesa na Segunda Guerra Mundial, e por outro, uma narrativa que pertence à dimensão de uma consciência que olha para si mesma como aquele que escreve textualmente: “Eu me transformo numa vagina cheia de paixão para me libertar do que me pressionou durante 35 anos” por conta da célula cancerígena voraz como o registro de um elemento metalinguístico. Ou seja, trata-se de uma escritura de si mesmo no interior da

narrativa, enquanto fonte de humor de Ōe, lado esse que Watanabe considera totalmente inexistente em Mishima. Ao lado de um tirano e legislador que exige a vida de seus súditos, há o riso de uma mãe realista com olhos temíveis, que observa a loucura de pai e filho e desvenda e desmascara, pelas raízes, o desejo do filho pela morte e lhe diz que ele não tem o direito nem a qualificação, e muito menos coragem ou crença suficiente para se suicidar (WATANABE, 1991, p.276).

Entre os assuntos tratados pelo escritor em suas obras, é possível observar que a violência sexual sofrida pelas mulheres também é tema recorrente que se encontra de modo diluído nas obras de Ōe. Exemplo disso é o comentário sobre a irmã de Mr. Lua ter sido estuprada e morta. As situações hilárias, por sua vez, fazem parte de uma comicidade peculiar do autor: o susto que faz o protagonista de *Mizukara* urinar; a sensação de morte como brincadeira depois de ele se libertar do câncer numa autoclausura quando a morte lhe parecia certa; mentalizar a mensagem para a mãe que vivia na casa da vila do vale porque não conseguiu verbalizá-la ao tentar fazer uma gravação, entre outros exemplos (ŌE, 1991, p. 25).

4

A obra *Moon man*

Em *Moon man*, o narrador é *boku* “eu”, claramente uma voz masculina a discorrer sobre Mr. Lua, a quem fora apresentado por sua colega poetisa por ser um escritor que poderia dialogar com ele. A obra inicia-se da seguinte maneira:

Mesmo na segunda metade do século XX cheio de incidentes estranhos, e em que não se imaginaria existir mais exemplos semelhantes, eu desejo narrar sobre um indivíduo que teve a infelicidade de saborear sozinho o pavor de uma agitação tão louca que envolve literalmente a humanidade toda, sofreu até o seu limite máximo e, finalmente, começou a trilhar um caminho para a sua própria salvação. Essa agitação insana, em suma, é um grande projeto científico que mobilizou a inteligência da humanidade, e, nesse processo, os seres humanos do país que lutaram contra a loucura do nazismo, acabaram ocasionando uma reviravolta fundamental que foi a de utilizar o homem que fabricou o foguete justamente para servir o nazismo. E embora tivesse acabado por ser incluído nesse projeto, um belo dia, ele começou a questionar se isso não seria um desafio inédito feito “Deus” desde o início da história da humanidade, e, para esse homem que, sem pensar, acabou fugindo da base de operação do projeto, aquilo era efetivamente um desvario em escala humana e um pesadelo de enormes proporções. Trata-se de uma história realmente triste, mas essa situação extrema a que ele chegou nada mais é do que uma consequência de esse homem possuir uma inteligência extremamente adequada para a segunda metade do século XX, um físico magnífico por ter praticado esportes radicais na sua vida universitária e de possuir uma ambição gigantesca dos judeus que se equipara a toda a história do cristianismo, se quisermos

exagerar na forma de expressão. Nós o chamamos de *moon man*, motivados por um poema curto de uma poetisa, companheira sua, e que o apresentou a mim. “*Moon man, moon man, ele fugiu para TOKYO temendo viajar para a lua. Mas mesmo em TOKYO impossível esquecer o encanto da lua por causa das noites de lua cheia moon man, moon man*” (OE, 1991, p. 143, tradução nossa).

Como se pode observar, o início da segunda obra aponta para questões graves ligadas à história humana, e com um teor ainda enigmático.

O protagonista Mr. Lua teria optado por estudar a língua japonesa em dado momento de sua carreira de treinamentos e depois continuou a estudar o idioma com um professor particular, por ter aprendido o vocábulo *arabito-gami*, アラヒトガミ e ter vontade de se encontrar com essa figura divina. O fato é que, ao desembarcar no Japão, Mr. Lua pergunta aos transeuntes na rua o que deveria fazer para se encontrar com o *arabito-gami*. No entanto, ninguém conhecia essa palavra japonesa. Ao explicar a uma pessoa que entendeu que ele desejava se encontrar com o Imperador Japonês, teve a infelicidade, de ser justamente alguém de pensamento radical e acabou sendo esmurrado por alguns homens. Desde então, ele não pronunciou mais essa palavra e passou a chamá-lo de “aquela pessoa”.

Essa discussão inicial sobre o interesse do americano pela língua japonesa é, na realidade, uma discussão maior que envolve, além da questão presente em *Mizukara*, o pensamento dos japoneses com os quais Mr. Lua se encontrou, incluindo o desconhecimento ou o apagamento de uma imagem negativa ou endeusada do imperador japonês. Mais do que isso, a crença de Mr. Lua de que ele efetivamente era um deus em pessoa, surpreende *boku*. O americano pensa que a dificuldade em ser compreendido era a sua falta de capacidade linguística, mas *boku* esclarece que o motivo era mesmo ligado à questão do Japão. O curioso é que os sonhos que Mr. Lua começa a ter reiteradamente começam em 1960, ano do já mencionado Tratado de Segurança Japão-Estados Unidos como questão política mais delicada do governo e do povo japonês, e que acabou sendo renovado em 1970, apesar dos protestos em nível nacional. O ano remete, como já visto, ao suicídio de Mishima, mas também à polêmica guerra do Vietnã e à conquista da Lua pelo homem.

Na visão desse americano judeu, o imperador japonês não deveria permitir que o homem pisasse na lua ou que cometesse tantas atrocidades que veio cometendo historicamente. Uma vez que a missão espacial foi abençoada pelo Papa, Mr. Lua, arrependido de querer ir à Lua, vai ao Japão, para se encontrar com esse “deus encarnado”, e faz o seu relato ao narrador, em interlocução com uma poetisa que, como o narrador, é questionadora e inquiridora.

O tema da conquista do espaço é o ponto em comum para o narrador e Mr. Lua, que têm sonhos semelhantes ligados à foto da Terra tirada por Gagarin. Os traumas de infância de *boku*, ligados ao final da Segunda Guerra Mundial e que alcançam outra dimensão a partir do momento em que ele vê a foto espacial da Terra, coincidem com o sonho de Mr. Lua que tem início em 1960 e os dois tornam-se os intermediários na questão da proteção das baleias defendida por Mr. Baleia e Hosoki, nesse tema sobre a ecologia e meio-ambiente também muito caros a Ōe.

A transmissão da chegada do homem à Lua é assistida por *boku*, a poetisa sua amiga e Mr. Lua, namorado dela. Nessa ocasião, os assuntos discutidos entre eles perpassam por Mr. Baleia, Scott Mackintosh, que vive reproduzindo o seu som até se suicidar, incendiando seu próprio corpo, um protesto somado a um sacrifício que faz pela preservação das baleias e dos golfinhos. Os três discutem que chegar à Lua não seria exatamente um benefício para todas as pessoas do planeta como afirmou Nixon, realizando o projeto idealizado por Kennedy nove anos antes. Afinal, a bandeira que se colocou na Lua foi a dos EUA. Mr. Lua que acredita muito nos sonhos, mas também na ciência, critica o sentimentalismo de Scott e Hosoki no caso da proteção às baleias, e apresenta sua visão de que o plâncton é que seria a salvação da fome do mundo. É crítico sobre a gravação que ele faz do canto da baleia e cujo teor traduzido por Scott considera ofensiva aos japoneses que têm esses gigantes do mar como alimento. Exemplifica com a falta de atitudes em relação aos pássaros, e o que é feito quanto aos bois. Devido a esse tipo de visão, a amizade dos dois americanos é ameaçada, pois Scott terá um choque quando come, por armação de Mr. Lua, um *sashimi* de baleia e passa mal somente depois que isso lhe é revelado. Vemos, aqui, que quando se deseja pensar sobre os valores da vida e há necessidade de se passar do nível do discurso para a ação, o exemplo dado por Shūichi Katō sobre o boi de Confúcio é bem elucidativo. O sábio é questionado por tentar aliviar o sofrimento de um boi que transportava uma carga muito pesada, porque esse ato não ajudaria a mudar a situação dos animais, ao que Confúcio responde que esse seria um primeiro passo para se libertar das convenções sociais que aceitam o sofrimento do animal (KATŌ, 2009, p. 245-6). À luz desse exemplo, a defesa dos mamíferos marinhos alcança outro patamar na cena tragicômica que Ōe elabora para Mr. Baleia.

5

Em busca de caminhos

As duas obras desenvolvem narrativas que partem de uma questão pessoal de duas personagens com ideias fixas sobre o imperador japonês. O escritor, por sua vez, exerce a sua capacidade de imaginação por meio da criação literária sem deixar que sua liberdade criadora seja tolhida, o que infelizmente aconteceu com Mishima, e motivou a escrita da primeira obra. Que caminhos existiriam para os dois protagonistas e para as demais personagens que vivem em países que venceram a fome, mas pertencem a um mundo que ainda não a venceu e que, muito pelo contrário, tem enfrentado cada vez maiores calamidades naturais e humanas? A função da literatura é viável desviando os olhos da história e da realidade, como questiona Kazuo Kuroko (2006, p.22). Tanto *Mizukara* quanto *Moon man* mostram que o enfrentamento de Ōe é justamente esse. Problemas não solucionados em nível individual, coletivo e histórico continuam apesar do avanço tecnológico, científico e material de seu país. Os traumas dos mais diversos tipos de violência como a sexual, da guerra, assim como o temor pelo desconhecido, convivem com as novas conquistas e o que vai sendo perdido de modo irreparável. Alguém realmente irá enxugar nossas lágrimas de dor? É possível preencher o vazio que se cria no fundo de nosso ser? Existiria uma cura para a alma? É nessa linha que o estudioso Kazuo Kuroko (2006) segue ao analisar as obras de Ōe. Kuroko menciona que, a partir dos anos de 1970, o escritor trabalhou no sentido de criar em suas obras a possibilidade de construir uma base enquanto *locus* comunitário pensando na convivência com os mais fracos e o perigo nuclear. Em 1963, tivera a dupla experiência de ter o nascimento de seu filho com anomalia cerebral e fazer uma reportagem em Hiroshima nesse e no ano seguinte. Lá, constatou que mais de 20 anos depois, os efeitos da bomba atômica ainda se faziam presentes e, desde então, o escritor nunca mais parou de ser um apoiador das vítimas da bomba. Seus temas, afirma o estudioso, passaram a ser a buscar pela liberdade sob uma situação de clausura enquanto possibilidade de fuga. No nível pessoal, essa possibilidade se desenvolve em assuntos ligados à convivência com os mais fracos e, na esfera pública, com o mundo sob a ameaça nuclear (KUROKO, 2006, pp. 24-30).

Se, de um lado, o protagonista de *Mizukara*, ainda sem saber quem seria ao certo “aquele homem”, continua ouvindo pelo *headphone* o som da música em alemão repetir: *o imperador com suas próprias mãos, irá enxugar minhas lágrimas*, e cantando de forma estridente “*Let us sing a song of cheers again happy days are here again*, tornando inviável todas as tentativas externas de comunicação, em *Moon man*, o narrador, como escritor com obras traduzidas nos Estados Unidos, é requisitado pela poetisa para escrever-lhe uma carta de recomendação para obter

financiamento para um filme dela e do homem da lua. Enquanto este continua na busca pelo seu sonho e consegue fazer uma exibição de sua bicicleta voadora, Mackintosh roda o mundo em campanhas em prol da ecologia, apelando para a proteção das baleias por meio da gravação do canto delas e conseguindo mobilizações.

Nas duas obras aqui apresentadas, é possível observar que a literatura de Ōe enfrenta o sofrimento humano por meio do humor, do jogo de palavras e do estranhamento, em busca de uma salvação para aquele mundo sob o jugo da guerra fria. Se, por um lado, *Mizukara* pode ser vista como uma obra de enfrentamento no nível mais pessoal, *Moon man* estaria complementarmente focada nas problemáticas mundiais. Mas, tanto em uma quanto em outra, o escritor continua a escrever sobre problemas antigos que perduram até os dias atuais, além de prenunciar questões que só se fazem agravar.

Nosso escritor, em sua luta e anseios, continua na busca por caminhos. Como nas obras que tratam da relação pai-filho que o escritor foca em relação aos protagonistas que estão às voltas com essa relação – *Chichi yo, anata wa doko e ikuno?* [*Pai, aonde você vai?*] e *Ensine-nos o meio para superar a nossa própria loucura* e que também fazem par, – *Mizukara* e *Moon man* trazem, igualmente a questão da morte do pai e a relação difícil com a mãe, que não deixam de ser tipos diferentes de amarras. Mais tarde, *Suisbi* [*Afogamento*], de 2009, retoma o tema da relação pai-filho, também com foco na dúvida sobre a morte do pai por afogamento e o do dia-a-dia do protagonista Kogito Chōkō com o filho deficiente já na meia-idade, além de abordar a questão não solucionada sobre o imperador japonês, trazendo essa discussão para o âmbito da era Meiji, em que o imperador volta a ocupar o trono a partir de 1868, e da era Heisei (1991-2019), em que a obra estava sendo escrita, inserindo, inclusive discussões existentes na obra *Kokoro*, 1967 / *Coração*, 2008, do consagrado escritor Sōseki Natsume (1867-1916) para discutir sobre o espírito de Meiji (1867-1911) e o espírito de Heisei (1989-2019).

6

Considerações finais

Mizukara e *Moon man* são duas obras que aparentemente não parecem ter relações, mas, a partir de algumas análises feitas neste trabalho, revelam-se conectadas e complementares às preocupações do autor à época em que foram escritas, tendo por tema o par Imperador-morte e motivadas pelo suicídio de Yukio Mishima em 1970. De um lado, temos o desejo de morte do protagonista de *Mizukara* que, quando criança, afirmava que morreria se o Imperador Hirohito assim o desejasse e que, ao final da Segunda Guerra

Mundial, a divindade desse Imperador é refutada ao se declarar humano e, conseqüentemente, essa desmistificação promove reflexões profundas a respeito de valores culturais e ideológicos que norteiam e regem a vida dos japoneses e sua relação com a hierarquia e a autoridade. Como se sabe, os kamikazes são um exemplo dessa submissão incontestada e do endeusamento do Imperador Hirohito e que, aparentemente, Mishima clamava para que voltasse a ser. O protagonista Mr. Lua, por sua vez, aproxima-se do desvario do protagonista de *Mizukara* em torno também à figura do imperador japonês e que irá ficar sobrepuesto a uma denominação em comum “aquela pessoa”. Para o primeiro, seria o pai cuja morte estaria ligada à figura do imperador, e para o segundo, seria o próprio imperador enquanto deus em pessoa que não deveria permitir muitos dos feitos humanos. Duas visões contraditórias para o mesmo imperador, em nome de quem os japoneses lutaram e morreram efetivamente antes e durante a Segunda Guerra Mundial, e a quem Mr. Lua sonhara ser possível impedir que os homens cometessem atrocidades históricas como as que vinham ocorrendo, entre elas, ir à Lua.

Trata-se de dois textos realmente polêmicos que discutem aspectos políticos e sociais envolvendo a relação Japão-Estados Unidos, que começa desde que o poder imperial foi retomado entre meados para o final do século XIX até os dias de hoje. Tais aspectos têm sido alvo de pesquisas em outras áreas e no âmbito da literatura por escritores como Kenzaburo Ôe, que apesar de ter sido laureado com o Prêmio Nobel de 1994 e já ter traduções de algumas de suas obras para a língua portuguesa, ainda é pouco conhecido no Brasil

Mizukara tem uma elaboração textual complexa que mistura duas vozes narrativas separadas por marcações textuais, com a segunda para marcar um contraponto, um questionamento ou uma oposição ao protagonista, cuja voz está sendo narrada na terceira pessoa do singular. *Moon man* apresenta a narração de uma voz em primeira pessoa masculina, com intermediações da poetisa nas questões tocantes a Mr. Lua e Mr. Baleia. Os protagonistas das duas obras, por sua vez, são unidos por uma ideia fixa sobre o imperador japonês como um ser divino, absoluto, ou como um deus encarnado. Tal concepção seriam amarras, algemas, que tolhem a liberdade criadora e a capacidade de imaginação do ser humano, e essa é a grande contestação de Kenzaburo Ôe, que se nega a ficar algemado, e demonstra toda a sua criatividade libertadora por meio dessas duas obras, fazendo um contraponto ao suicídio de Yukiko Mishima, grande escritor que ainda poderia ter tido um futuro promissor se não tivesse se algemado voluntariamente ou insanamente num ato de desespero.

Após o desastre nuclear de Fukushima no Japão em 2011, podemos relembrar as preocupações que as armas nucleares ofereciam de modo mais premente durante a guerra fria, e, associando às obras aqui tratadas, o justo clamar pela figura do “imperador puro” do homem da máscara de mergulho, ou do Imperador do Japão que bem poderia ser divino e impedir as atrocidades cometidas pelos homens como o quer Mr. Lua.

Se pensarmos que o Japão, na época da criação dessas duas obras, estava no momento do seu milagre da prosperidade econômica, é possível refletir que o ser humano não está em busca apenas da riqueza material. Como diz Shūichi Katō, a tarefa da literatura, entra, justamente, para direcionar os objetivos da vida ou da sociedade mesmo numa época como a do século XX de supremacia da ciência. É ela que serve de referência nas opções a longo prazo quanto ao que fazer depois de se alcançar certo nível de conforto. No entanto, ele alerta para o perigo de quando ela se transforma em lazer e mercadoria, pois isso faz com que se crie um tipo de jogo intelectual que se propõe a definir e pensar sobre os objetivos da vida na relação com a literatura. Embora reconheça que a literatura precisa mudar, o estudioso afirma que há motivos para que ela seja do jeito que é e não consiga mudar facilmente (KATŌ, 2009, p.243-4).

Pelo estudo das duas obras, é possível constatar que *Mizukara* e *Moon man* seguem uma proposta na linha da tarefa da literatura defendida por Shūichi Katō. Constatou-se também uma intertextualidade entre as obras do escritor com relação aos temas apresentados, dentro de uma preocupação histórica e da situação mundial a que se refere Kazuo Kuroko.

As personagens, cada qual, à sua maneira, continuam a enfrentar as próprias loucuras, demonstrando que com humor e criatividade, Kenzaburō Ōe não deixa que as algemas tolham a capacidade de imaginação, seja de suas personagens, dele próprio ou de seus leitores, e isso se confirma na obra *Suishi* de 2009, citada anteriormente.

Ainda há, no entanto, a necessidade de se dar continuidade à pesquisa do rico acervo do escritor que ainda continua ativo.

Referências

KATŌ, S. *Dai yonshō kotoba - nashonarizumu* [Capítulo IV Língua e nacionalismo]. In: __. ***Watashi ni totte no 20 seiki***. *Fu: saigo no messēji*. [O que foi o século XX para mim. Anexo: última mensagem]. 5. ed. Tóquio: Iwanami shoten, 2009. 1. ed. 17 fev. 2009. Iwanami Gendai Bunko 1000 – shakai 180. p. 201-253.

NAGAE, N. H. *Suishi* (Afogamento, 2009) de Kenzaburō Ōe: atualizações e autorreferenciações entre ficção e realidade. In: WIMMER, N. (org.). **Trânsitos entre**

representações discursivas na literatura contemporânea. São José do Rio Preto: HN, 2014. p.185-209.

ÕE, K. *Mizukara waga namida o nugui tamau hi* [O dia em que enxugareis espontaneamente nossas lágrimas]. 2. ed. Tóquio: Kōdansha, 1994. 1. ed. 1991. p.11- 140. Bungei bunko p. 900.

ÕTSUKA, T. *Man'en gannen kenbei shisetsu*. [Comitiva de visita aos Estados Unidos do ano 1 da era Man'en]. In: *Nihon rekishi daijiten* [Grande enciclopédia da História do Japão]. Tokyo: Shōgakusan, 2007. Casio Ex-word dataplus XD-K6700.

TAKADA, C. *Sakka annai* [Apresentação do escritor]. In: ÕE, K. *Mizukara waga namida o nugui tamau hi* [O dia em que enxugareis espontaneamente nossas lágrimas]. 2. ed. Tóquio: Kōdansha, 1994. 1. ed. 1991, p. 282. Bungei bunko p. 900.

WATANABE, H. *Kaisetsu "ten'nō" shinwa no tagisei*. [Comentário: os diversos sentidos da mitologia do "imperador"]. In: ÕE, K. *Mizukara waga namida o nugui tamau hi* [O dia em que enxugareis espontaneamente nossas lágrimas]. 2. ed. Tóquio: Kōdansha, 1994. 1. ed. 1991. Bungei bunko p. 900. p. 270-281.

KUROKO, K. *Tamashī no kyūsai o motomete – Õe Kenzaburō no bungaku*. [Em busca da salvação da alma – a literatura de Kenzaburō Õe]. In: *Tamashī no kyūsai o motomete – bungaku to shūkyō no kyōshin* [Em busca da salvação da alma – consonâncias entre literatura e religião]. Tóquio: Kōsei Shuppan, 2006. p. 23-57.

NATSUME. S. *Kokoro*. In: *Nihon Bungaku Zenshū XVI – Natsume Sōseki shū II*. Tóquio: Shūeisha, 1967 (1970), p. 195-361.

_____. **Coração.** Tradução e notas de Junko Ota, prefácio de Roberto Kazuo Yokota. São Paulo: Globo, 2008.

ÕE, K. *Suishi* [Afogamento]. Tóquio: Kōdansha, 2009.

_____. *Man'en gan nen no futtobōru* [O futebol americano do ano 1 da era Man'en]. In: *Õe Kenzaburō zen sakuhin 1 Dai II ki* [Obras completas de Kenzaburō Õe 1 segunda fase], Tóquio: Shinchōsha, 1977. p. 5-267.

_____. **O grito silencioso.** Tradução Sergio Ryff. São Paulo: Francisco Alves Editora, 1983.

_____. **Uma questão pessoal.** Tradução Shintaro Hayashi. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

_____. *Chichi yo anata wa doko e iku no ka* [Pai, onde é que você vai?]. In: *Õe Kenzaburō zen sakuhin 3 - Dai II ki* [Obras completas de Kenzaburō Õe 3, segunda fase], Tóquio: Shinchōsha, 1977. p. 5-47.

_____. *Warera no kyōki o ikinobiru michi o oshieyo* [Ensine-nos o meio para superar a nossa loucura]. In: *Õe Kenzaburō zen sakuhin 3 - dai II ki* [Obras completas de Kenzaburō Õe 3, segunda fase]. Tóquio: Shinchōsha, 1977. p. 51-86.

_____. Ensine-nos o meio para superar a nossa loucura. Tradução de Neide Hissae Nagae.
In: _____. **Contos de Oe Kenzaburo**, organização e introdução de Geny Wakisaka,
apresentação de Haquira Osakabe. São Paulo: CEJ-USP, 1995. p. 191-236.

BRITANICA KOKUSAI DAIHYAKKA JITEN – SHŌKŌMOKU DENSHI
JISHOBAN. *Nichibei anzen boshō jōyaku* [Tratado de Segurança Japão-Estados Unidos].
Britannica Japan Co., Ltd., 2014.

O “eu” e o inconsciente na primeira trilogia de Haruki Murakami

Márcia Hitomi Namekata

1

Introdução

Haruki Murakami, talvez o mais consagrado e conhecido escritor japonês fora do Japão no contexto pós-moderno, iniciou sua carreira literária em 1979, com a chamada “Trilogia do Rato”, composta pelas obras *Kaze no uta o kike* (Ouça a canção do vento, 1979); *1973nen no pinbōru* (Pinball, 1973, 1980); e *Hitsuji o meguru bōken* (Caçando carneiros, 1982). O título dado a esse conjunto refere-se a um dos protagonistas das três obras, a personagem apelidada de Rato, amigo de Boku¹, o narrador-protagonista das três obras.

Este trabalho, que tem como *corpus* a mencionada trilogia, consiste em parte da pesquisa que está sendo desenvolvida em nível de pós-doutorado, que visa a análise aprofundada dessas três obras, acrescida de *Dansu dansu dansu* (Dance dance dance, 1988, considerada uma continuação de *Hitsuji o meguru bōken*), através de três elementos constantes nos enredos de Haruki Murakami: o mítico, o fantástico e os mundos paralelos. No que concerne à metodologia, trata-se de uma pesquisa de caráter teórico, com duas perspectivas de análise que nortearão o projeto como um todo: 1) estrutura narrativa das obras, partindo-se dos pressupostos teóricos de Eleazar Meletínski (discípulo do formalista russo Vladimir Propp), que ampliou o estudo da estrutura do conto de magia para o mito; e 2) os aspectos míticos e os mundos paralelos, conferindo aos enredos elaborados pelo autor um caráter de universalidade.

No que concerne ao referencial teórico, contemplaremos obras teóricas das áreas de Teoria Literária e Literatura Japonesa, mais especificamente acerca de teoria da narrativa, mitologia, literatura fantástica, crítica referente à obra de Haruki Murakami, entre outras.

¹ Forma coloquial do pronome pessoal em primeira pessoa *watashi* ou *watakushi* (eu).

No primeiro romance, *Ouçã a canção do vento* – que, pelas palavras do autor, mais se assemelha a uma novela² –, Boku rememora suas férias de verão em sua cidade natal, no ano de 1970, onde passa os dias bebendo cerveja na companhia de Rato, no J's Bar, de propriedade de um chinês chamado de J. Em *Pinball, 1973*, as duas personagens não se encontram, e a trama narra a intensa obsessão e a procura de Boku por uma máquina de pinball que outrora ficava no J's Bar. E no terceiro romance – que, segundo o próprio Murakami (2016, p.16), “é um romance propriamente dito, mais longo” – o enredo se centra na busca de Boku por um carneiro extraordinário, que o levará à fictícia cidade de Jūnitaki, em Hokkaidō, e promoverá um encontro sobrenatural entre os dois amigos dos romances anteriores.

2

Análise e comentário do conteúdo

2.1

A escrita e as personagens

À primeira vista, um dos aspectos que chama a atenção na “Trilogia do Rato” refere-se à narração em primeira pessoa. Em seu ensaio *Romancista como vocação*, Murakami (2017) diz:

Meus primeiros romances foram escritos em primeira pessoa e por quase vinte anos mantive esse estilo. Às vezes escrevia contos em terceira pessoa, mas eu priorizava a outra forma. Naturalmente o “eu” dos romances não é Haruki Murakami (...); o “eu” de cada romance é diferente, mas é inevitável que, escrevendo romances em primeira pessoa por muitos anos, a fronteira entre o autor e os personagens fique ambígua, tanto para o autor como para o leitor. (MURAKAMI, 2017, p.126-127)

Essa forma de narrar, com uma repetição constante de tal pronome ao longo do discurso, aliada ao estilo de escrita do autor, com frases curtas, concisas e, segundo ele próprio, querendo “[...] usar um japonês o mais distante possível da ‘linguagem literária’ para, assim, escrever literatura com a minha própria voz.[...]”³, facilitam a compreensão de suas ideias por leitores do mundo todo, conferindo-lhe os primeiros lugares entre os *best sellers*, nos mais diversos países.

² “*Ouçã a canção do vento* é uma obra curta, mais próxima de uma novela do que de um romance” (*in*: MURAKAMI, Haruki. *Ouçã a canção do vento / Pinball, 1973*. Trad. Rita Kohl. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016, p.11).

³ *In*: MURAKAMI, Haruki. *Ouçã a canção do vento / Pinball, 1973*. Trad. Rita Kohl. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016, p.14.

Assim como o próprio Murakami, Boku é um contador de histórias. Isso fica evidente em *Ouçã a canção do vento* e *Pinball, 1973*, nas passagens que se seguem:

[...] Todo tipo de gente apareceu na minha frente, me contou histórias e depois passou por cima de mim como quem atravessa uma ponte com passos firmes, sem nunca mais voltar. Durante todo esse tempo eu continuei calado, nunca contei história nenhuma. [...] Agora, acho que é a hora de eu contar a minha história. [...] (MURAKAMI, 2016, p.21)

Eu tinha um prazer doentio em ouvir histórias de lugares desconhecidos. Houve um tempo, já faz uns dez anos, em que eu agarrava qualquer pessoa que encontrasse por perto para perguntar sobre sua terra natal ou a cidade em que tinha crescido. Todo mundo parecia ter boa vontade e entusiasmo para falar sobre esses lugares – pelo jeito, esse tipo de gente, que quer ouvir as histórias dos outros, estava em falta nessa época. Acontecia até de pessoas que eu não conhecia terem ouvido boatos sobre mim e virem me procurar só para contar suas histórias. (MURAKAMI, 2016, p.133)

A ideia do “contador de histórias” remete ao fascínio da narrativa oral, que acompanha o homem desde os seus primórdios, e à própria narrativa da vida. Boku não só conta a sua história, mas narra as histórias de outras personagens que gravitam em torno de si e de seu amigo Rato.

Em sua monografia acerca dos “mundos proibidos” do autor, Matthew Carl Strecher (1998, p.18) diz:

Naturalmente, uma narrativa é uma ‘estória’, e ‘estórias’ não são nem lógicas, nem éticas. É um sonho que você continua a ter e que, de fato, não deve estar consciente disso. Mas, assim como respirar, você continua a ter esse sonho incessantemente. Nos sonhos, você está em uma existência de duas faces: ao mesmo tempo, no corpóreo e na sombra. Você é, ao mesmo tempo, ‘aquele que faz’, o narrador, e o ‘jogador’ que vivencia as experiências da narrativa.⁴

A partir dessa ideia, podemos estabelecer uma relação entre as obras de Murakami e os mitos e os contos maravilhosos – formas literárias transmitidas oralmente ao longo das gerações –, aliada às palavras do próprio autor, proferidas em uma entrevista: “Quando escrevo, não faço distinção entre o natural e o sobrenatural. Tudo parece real. Este é o meu mundo”⁵. Strecher (1998) diz ainda que a intrusão usual do paranormal e de realidades alternativas são uma “marca registrada” de Murakami; de fato, uma das características marcantes em várias de suas obras é a presença de “dois mundos”: o mundo real e um mundo

⁴ “Of course, a narrative is a ‘story’, and ‘stories’ are neither logic nor ethics. It is a dream you continue to have. You might, in fact, not even be aware of it. But, just like breathing, you continue incessantly to see this dream. In this dream you are just an existence with two faces. You are at once corporeal and shadow. You are the ‘maker’ of the narrator, and at the same time you are the ‘player’ who experiences the narrative.” Todas as traduções de citações de críticos que surgem ao longo do texto foram feitas pela autora do artigo.

⁵ “When I am writing,” Murakami says, “I do not distinguish between the natural and supernatural. Everything seems real. That is my world, you could say.” (PHELAN, 2005)

paralelo. De acordo com o romancista norte-americano Richard Powers⁶, Murakami faz com que seus leitores imaginem quais as ligações que deveriam existir entre os dois mundos (de realismo banal e de fantasmagoria estranha), provocando um sentimento de estranheza em um sentido, digamos, “universal”: “Murakami escreve histórias que fazem com que as pessoas sintam-se estranhas, e sentimentos estranhos são os mais difíceis de serem transpostos para uma língua estrangeira.”⁷. No entanto, dado o seu sucesso – suas obras já foram traduzidas para mais de 50 idiomas –, parece conseguir o seu intento.

Pensando-se ainda na questão da linguagem, a própria diferenciação que o autor faz entre as duas formas de emprego do pronome pessoal em primeira pessoa, *watashi* (de uso mais formal) e *boku* (de emprego coloquial), consistem em uma alusão a essa diferenciação de mundos: o primeiro indica um uso “social” do pronome, remetendo-o à sociedade e ao mundo externo, ao passo que o segundo, de uso pessoal, remete ao universo interior do falante e, indo mais além, ao inconsciente.

De acordo com Jay Rubin (2012), em *Ouçã a canção do vento* Boku é uma personagem mais descontraída, ligada à existência mundana, ao passo que Rato é uma pessoa angustiada, mais voltada para o eu interior. Em *Pinball, 1973*, não há uma interação entre essas personagens: elas estão separadas geograficamente (Boku está em Tóquio e Rato, em Kōbe), mas há uma distância ainda maior, representada pela linguagem e pela forma narrativa. Ainda, existe uma alternância de capítulos entre as personagens: aqueles protagonizados por Boku são narrados em primeira pessoa, e os que trazem Rato como personagem principal são narrados em terceira pessoa. Tal estrutura consiste em uma prévia do que observaremos ao longo da carreira literária de Murakami, visto que ela se apresenta, de maneira semelhante, em *Umibe no Kafuka* (Kafka à beira-mar, 2002) e *1Q84* (1Q84, 2009-2010), além de marcar a existência de dois mundos distintos: “este mundo” e o “mundo de lá”. E essa ideia vai se consolidar no terceiro romance da trilogia, estabelecendo uma relação direta entre o natural e o sobrenatural.

Podemos perceber na obra de Haruki Murakami diversas características que lhe conferem o *status* de escritor pós-moderno: muitos de seus protagonistas compartilham características comuns, como solidão, busca de sua verdadeira essência, passividade. Segundo Anderson (1998, p.42-43), “A condição pós-moderna, anunciada como a morte da grande narrativa, acaba assim na sua quase imortal ressurreição com a alegoria do

⁶ *In*: TANDOM, Shaun. The loneliness of Haruki Murakami. [iAfrica, March 27, 2006](http://entertainment.iafrica.com/features/990664.htm). Retrieved 2008-04-24. Disponível em <http://entertainment.iafrica.com/features/990664.htm>.

⁷ “Murakami writes stories that make people feel strange, and strange feelings must be the hardest to put into foreign words.” (PHELAN, 2005).

desenvolvimento. [...]”. Embora todos os antecedentes do pós-modernismo tenham tido reflexos nas diversas esferas da sociedade – cultural, social, econômica – no contexto pós-moderno, num cenário capitalista, restaram poucas resistências: “[...] Longe estava o ‘júbilo’ da ruptura inicial da representação pelo pós-moderno; um invencível mal-estar dava agora o tom da época. O pós-moderno era ‘melancolia’”. É esse o cenário onde se desenrolam as tramas de Murakami. Ainda,

[...] Esse mundo tinha mais em comum com as formas de vida dos séculos anteriores do que com a nossa. O recuo do conflito de classes na metrópole, enquanto a violência era projetada para fora; o peso enorme da propaganda e da fantasia da mídia para toldar as realidades da divisão e da exploração; a separação entre existência pública e privada – tudo isso criou uma sociedade sem precedentes. ‘Em termos psicológicos podemos dizer que, como economia de serviços, estamos doravante tão afastados das realidades da produção e do trabalho que habitamos um mundo onírico de estímulos artificiais e experiências via TV: nunca, em nenhuma civilização anterior, as grandes preocupações metafísicas, as questões fundamentais do ser e do significado da vida pareceram tão absolutamente remotas e sem sentido. (ANDERSON, 1998, p.62-63)

Nesse contexto pós-moderno, segundo Fernandes (2009, p.302), “Existe uma explosão de consumo. [...] Vivemos também na sociedade de vigilância. Somos controlados por monitores e câmeras por todos os lugares em que passamos [...]”. De fato, ao lermos as obras de Murakami e acompanharmos as trajetórias de suas personagens, percebemos que adentramos o cotidiano das mesmas, ao ponto de o autor nos informar o tipo de roupa que sua personagem veste, a marca de sua bebida preferida, o cardápio que prepara para o jantar (e os ingredientes que compra na loja de conveniência para esse fim), a trilha sonora que a acompanha em suas atividades cotidianas. Como se a vislumbrássemos através de uma câmera: configura-se, assim, uma predominância do espaço sobre o tempo, se considerarmos que no cenário pós-moderno esse aspecto é relegado a um plano inferior, com a perda do sentido da história, assim como a intensa expectativa de futuro, nas palavras de Jameson (JAMESON apud ANDERSON, 1998, p.68).

Tudo isso acaba por acarretar numa superficialidade do sujeito. No entanto, em grande parte de suas obras, Murakami opta por dar um destino diverso aos seus protagonistas: num primeiro momento, encontram-se em um estado de alienação que faz com que percam o contato com o real. Mas é a partir dessa aparente passividade que vão em busca de um sentido para suas vidas. Tendo, assim, essa situação como ponto de partida, percebemos o entrelaçamento do mítico e do pós-moderno na obra de Murakami.

2.2

O tempo na “Trilogia do Rato”

É precisamente essa forma de linearidade, esse progresso de avanço no tempo, que é tão frequentemente perturbada na ficção de Murakami. Ao invés disso, o que vemos é o aparente *desaparecimento* do tempo, como no ‘outro mundo’, onde ele não pode existir em sua forma regulada e dividida. [...] (STRECHER, 1998, p.42)⁸

Retomando o que foi colocado no início deste trabalho, a respeito da relação dos enredos de Murakami com os mitos e os contos maravilhosos (para os quais Eleazar Meletínski aplica a terminologia de “conto de magia clássico”, em sua obra *A estrutura do conto de magia*), convém-nos afirmar que, embora sejam narrativas que se aproximem no tocante à caracterização, há uma diferença significativa entre mito/conto maravilhoso arcaico e o conto de magia clássico:

[...] Nos mitos-contos maravilhosos arcaicos todos os anéis da cadeia sintagmática são bastante isolados e estruturalmente equivalentes. A ação tanto pode começar com uma perda quanto com uma aquisição. Todo o curso da narrativa encerra-se, na maioria das vezes, com uma aquisição, mas também pode ocorrer, em princípio, que termine com uma perda. Não existe hierarquia nenhuma entre um episódio e outro. Os diferentes objetos das buscas e das lutas dos heróis – como regra – se apresentam em seu valor absoluto e não constituem exclusivamente um meio para a obtenção de outros valores. No conto de magia clássico cada anel isolado está inserido numa estrutura de tipo hierárquico onde as provas (provações) representam um ponto de passagem obrigatório para chegar a outras provas e certos valores dos contos maravilhosos são apenas um meio para a obtenção de outros. [...] (MELETÍNSKI, 1977, p.5)

No mito, muitas vezes a narrativa parte de uma situação de plenitude para uma carência, o que não se espera que aconteça nos contos de magia que, em sua maioria, começam com a saída do herói de seu lar em busca de algo que supra a sua carência, e finalizam com a obtenção de um reino ou a mão de uma princesa em casamento (condições de plenitude). Nesse sentido, podemos fazer uma alusão às narrativas não só de Haruki Murakami como também da literatura japonesa em geral: os finais nem sempre auspiciosos ou abertos costumam causar um estranhamento, ou mesmo um desconforto, no leitor ocidental, habituado aos enredos definidos e, de preferência, com um “final feliz”.

Assim, para Meletínski, nos mitos e no conto de magia arcaico o tempo não é cronológico, mas sim **em espiral**, quando considera que aquisições e perdas ocorrem no

⁸ “It is precisely this sort of linearity, this forward progress in time, that is so frequently disrupted in Murakami fiction. What we see instead is the apparent *disappearance* of time, as in “the other world”, where it cannot exist in its regulated, divided form. [...]”

enredo sem obedecer a uma ordem. E, relacionando essa ideia à literatura de Murakami, a ideia de mito não se restringe à questão estrutural da narrativa, mas, sim, ao “outro mundo” (chamado também de “o lado de lá”, *over there*). Não se trata apenas de uma quebra na cronologia dos eventos cotidianos, mas, sim, da vivência, por parte das personagens, de uma outra dimensão temporal: aquela ligada ao inconsciente. É importante considerar que o inconsciente é atemporal: não existe passado ou presente no mundo metafísico de Murakami. Assim como no universo dos contos maravilhosos e dos *mukashi banashi* (narrativas antigas japonesas), nos quais o tempo é apenas levemente marcado: “Era uma vez”, “*Mukashi, mukashi, aru tokoro ni...*” (Antigamente, há muito tempo...), numa demonstração de vaga temporalidade.

A ideia do tempo em espiral nos remete a Joseph Campbell (2008, p.25): “[...] A eternidade não tem relação alguma com o tempo. O tempo é que exclui alguém da eternidade. A eternidade é o agora. É a dimensão transcendente do agora a que o mito se refere.” Ainda,

É um princípio mitológico básico, diria eu, que aquilo que na mitologia se chama ‘o outro mundo’ é na verdade (em termos psicológicos) ‘o mundo interior’. É o que se diz ser ‘futuro’ e ‘agora’. [...] A eternidade não é nem futuro e nem passado. A eternidade é uma dimensão do agora. É uma dimensão do espírito humano, que é eterno. [...] (CAMPBELL, 2008, p.45)

Essa outra possibilidade de desenvolvimento temporal aparece na estrutura de *Pinball, 1973*, na imagem das duas gêmeas, designadas por números – 208 e 209 – que moram durante algum tempo com Boku: “[...] Desde que comecei a viver com elas, minha noção de tempo foi enfraquecendo rapidamente. [...]” (MURAKAMI, 2016, p.151). Podemos dizer que ambas consistem em marcadoras da estrutura narrativa, visto que pontuam o início e o final da obra – “Onde há uma entrada, há sempre uma saída. [...]” (Ibidem, p.139).

Essa estrutura que poderíamos classificar como mais “definida” começa a ganhar corpo em *Pinball, 1973*, e se consolida em *Caçando carneiros*, no qual se percebe uma construção que lembra em muito o esquema da jornada do herói, ou da própria estrutura do conto de magia de 31 funções estabelecida por Vladimir Propp em sua *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1984): a trajetória do protagonista que sai de casa em busca de algo, passa por diversas peripécias, contando com o auxílio de um ajudante, e depois do embate com o vilão consegue alcançar aquilo que buscava. Em *Ouçã a canção do vento* parece haver uma sequência de imagens e eventos distribuídos ao longo do romance de forma difusa, aleatória, aproximando o conteúdo do enredo do onírico e do inconsciente.

2.3

O “outro mundo”, a morte

Tanto em *Ouçã a canção do vento* como em *Pinball, 1973* e *Caçando carneiros*, Boku é uma personagem solitária, presa a um estado de alienação, conforme podemos perceber nas passagens a seguir:

Durante um verão inteiro, o Rato e eu, como se estivéssemos enfeitiçados, bebemos uma piscina semiolímpica de cerveja e comemos amendoins suficientes para cobrir o chão do J's Bar com cinco centímetros de cascas. Foi um verão tão tedioso que, sem isso, não teríamos sobrevivido. (MURAKAMI, 2016, p.27)

Soltei um bocejo longo, sentei no banco da estação e acendi um cigarro, mal-humorado. O entusiasmo que eu sentira de manhã cedo ao sair do apartamento tinha desaparecido completamente. Tudo não passava de uma eterna repetição das mesmas coisas. Um déjà-vu infinito, que fica pior a cada reprise. (MURAKAMI, 2016, p.137)

Um mês se passou desde que concordei com o divórcio e ela se mudou. Um mês que não foi. Desfocado e despercebido, morno mês gelationoso. Eu não conseguia notar mudança alguma, e de fato nenhuma mudança ocorrera.

Levantava-me às sete, preparava café e torradas, saía para o trabalho, jantava fora, bebia duas ou três doses, ia para casa, lia na cama por uma hora, apagava as luzes e dormia. Aos sábados e domingos, em vez de sair para o trabalho, rondava cinemas desde cedo para matar o tempo. Em seguida, jantava sozinho como sempre, bebia algumas doses, lia e ia dormir. E assim vivi esse mês, do mesmo jeito que certas pessoas eliminam uns após outros os dias do calendário, rasurando-os. (MURAKAMI, 2014, p.28-29)

No entanto, pela força de algo como um “chamado”, sua vida acaba por tomar um rumo completamente diferente. Em seu romance de estreia, isso acontece de uma maneira diversa, através de um fato na vida do protagonista que lhe causa uma mudança:

Quando eu era pequeno, era uma criança extremamente calada. Meus pais, preocupados, me levaram para ver um psiquiatra amigo deles.[...] O médico tinha razão. Civilização é comunicação. Quando não houver mais nada para expressar, para comunicar, será o fim da civilização. Clique!...OFF

É difícil de acreditar, mas, de repente, na primavera em que fiz catorze anos, comecei a falar como se tivessem aberto as comportas de uma represa. Não me lembro de mais nada do que disse, mas sei que falei por três meses sem parar, como se precisasse preencher o vazio de catorze anos. Quando terminei de falar, lá pelo meio de julho, tive uma febre de quarenta graus e faltei à escola por três dias. Quando a febre passou, eu era um menino comum, nem calado, nem tagarela. (MURAKAMI, 2016, p.38-40)

Já em *Pinball, 1973*, esse “chamado” começa a tomar forma: na segunda parte da introdução ao romance, o autor apresenta a máquina de pinball, afirmando que será este o

assunto do mesmo. No capítulo 13, Boku discorre sobre a sua relação com o pinball, fazendo um retorno ao passado, e dá destaque à sua relação de afeto com ele: “Um belo dia nosso coração se prende em alguma coisa. [...] No crepúsculo daquele domingo de outono, o que invadiu meu coração foi o pinball. [...] (MURAKAMI, 2016, p.210).

É interessante notar que, normalmente, no período que antecede a busca, os protagonistas de Murakami passam por um período de inércia:

Foi no inverno de 1970 que eu realmente fui seduzido pelo feitiço do pinball. Tenho a impressão de que passei aqueles seis meses dentro de um buraco escuro. Cavei um buraco bem do meu tamanho no meio de uma campina e me enterrei todinho ali, com os ouvidos tapados para qualquer ruído. Não me interessava por absolutamente nada. [...] (MURAKAMI, 2016, p.216)

Um mês se passou desde que concordei com o divórcio e ela se mudou. Um mês que não foi. Desfocado e despercebido, morno mês gelatinoso. Eu não conseguia notar mudança alguma, e de fato nenhuma mudança ocorrera. (MURAKAMI, 2014, p.28)

Em *Pinball, 1973*, o processo de busca começa quando a Spaceship, nome dado à máquina de pinball, é retirada do fliperama onde ficava: na fala de Boku, “A Spaceship de três *flippers*... Em algum lugar, ela ainda me chamava. Dia após dia, continuava me chamando.” (MURAKAMI, 2016, p.222). Em *Caçando carneiros*, Boku é intimado, por um estranho homem vestido de preto, pertencente a uma organização de direita, a procurar um carneiro extraordinário que surge em um cartaz de uma campanha publicitária elaborado por esse protagonista, sob pena de ter sua carreira profissional – e, numa dimensão maior, sua própria vida – arruinada.

Esse período de inércia, da mesma forma que o menino que quase não falava nos seus primeiros catorze anos, consiste em um período de estagnação, algo semelhante a uma “hibernação”, necessário para que a personagem esteja preparada para viver uma nova etapa em sua vida, que resultará numa tomada de rumo no sentido de um desenvolvimento pessoal.

Nas segunda e terceira obras da trilogia, Boku é lançado em uma jornada que, sob um viés mítico, irá levá-lo a uma descoberta de seu “eu” interior, a uma busca não só de um objeto, mas também de uma compreensão de si mesmo. E, nos dois casos, essa jornada ao inconsciente levará o protagonista a uma dimensão sobrenatural. Em *Pinball, 1973*, um professor de espanhol, última pessoa que teria alguma informação sobre a Spaceship, auxilia Boku em sua busca, levando-o até o local onde se encontra a máquina: um frigorífico, localizado em um armazém abandonado, cheirando a galinha morta. A frigidez do ambiente (que vai aumentando gradativamente, impedindo a permanência de Boku ali dentro) e o cheiro de morte consistem na tradução da imagem do “outro mundo”, e é lá que Boku

reencontra a Spaceship. É interessante notar que a máquina é equiparada a um ser humano, travando um diálogo com Boku. Isso acontece também quando “se conhecem”, quando Boku passa seus dias jogando nela – que, posteriormente, desaparece. No entanto, depois desse encontro derradeiro, Boku parece tranquilizar-se:

[...] Tudo o que tínhamos em comum era um fragmento de tempo que já morrera havia muito. No entanto, até hoje as lembranças ternas desses dias, como uma luz distante, continuavam vagando pelo nosso peito. E provavelmente essa luz me acompanhará ao longo de todo o meu caminho neste tempo efêmero, até que a morte me agarre e me lance novamente para o caldeirão do nada.

É melhor você ir embora, diz ela.

[...]

Durante todo esse tempo, não olhei para trás. Não olhei para trás nem sequer uma vez. (MURAKAMI, 2016, p.251)

No caso de *Caçando carneiros*, quem auxilia Boku em sua jornada em busca do carneiro é sua namorada, uma “modelo de orelhas” (que Boku vem a conhecer através de um trabalho publicitário que realizara), revisora freelance de textos e garota de programa. Ambos dirigem-se a Sapporo (Hokkaidō) e se hospedam no Hotel do Golfinho, onde Boku encontrará as pistas para chegar ao carneiro extraordinário e também até seu amigo de juventude, o Rato – de cujo corpo esse carneiro se apossara em espírito. Boku e sua namorada conseguem chegar à casa onde Rato se encontrava, num ponto remoto da fictícia cidade de Jûnitaki, mas, a certa altura dos acontecimentos, a moça tem de se afastar do local para que o encontro sobrenatural entre Boku e Rato – que já estava morto – aconteça. Isso nos leva então a concluir que essa localidade se configura no “outro mundo”, sempre recorrente na obra de Murakami, para quem o mundo do inconsciente e a metafísica terra dos mortos são inseparáveis.

Desde a primeira obra escrita pelo autor, a morte é um tema recorrente. Percebemos que em *Ouçã a canção do vento* Boku se refere a isso quando fala sobre a terceira menina com quem havia dormido, que acaba por se enforcar: “Falar sobre pessoas que morreram é terrivelmente difícil, mas falar sobre uma mulher que morreu é ainda mais difícil. É que, por já terem morrido, elas permanecem eternamente jovens” (MURAKAMI, 2016, p.90). E também quando menciona sobre o aborto feito pela moça com quem começa a se relacionar ao longo do romance. Ela é um ser fora do comum: primeiro, porque tem apenas nove dedos; segundo, porque costuma ouvir vozes, das quais desconhece a procedência, sendo que algumas delas incitam-na à morte:

— Quando eu fico parada, sozinha, ouço várias pessoas falando comigo...
Pessoas que eu conheço e que não conheço, meu pai, minha mãe,
professores da escola, um monte de gente.
Eu fiz que sim com a cabeça.

— Ficam falando só coisas horríveis. Que eu devia morrer, e umas obscenidades... [...] (MURAKAMI, 2016, p.117-118)

Ou seja, existe uma conexão entre essa moça e o “outro mundo”, na medida em que escutas essas vozes, que também podem ser provenientes do mundo dos mortos:

A Antiguidade sugere quão importante é para nós, não apenas os deuses, *ouvir*, especialmente os ‘sons’ afáveis a que as religiões aludem através da sua metáfora do ouvido, e que são igualmente uma realidade psíquica. A intimação espiritual dos reinos ocultos, subliminares ou sobrenaturais, conduziu a uma cultura antiga de audição intuitiva, quando os deuses e humanos participavam numa conversa direta uns com os outros. [...] (MARTIN, 2012, p.358)

No caso de *Caçando carneiros*, a namorada de Boku, a “modelo de orelhas”, também é uma pessoa com poderes especiais. Ela mantém suas belas orelhas sempre imaculadamente limpas. As orelhas, relacionadas ao ouvir, conferem a ela o poder da clarividência, revelando a Boku características suas que ele próprio desconhece:

Em primeiro lugar, não entendi por que me tratava de modo especial. Eu não podia ser melhor do que outros homens, ou diferente em nenhum aspecto.

Quando lhe disse isso, ela sorriu:

— Muito simples – disse. – Você me procurou. Esse é o principal motivo.

— E se um outro a tivesse procurado?

— Neste momento, é você que está me procurando. Além disso, você não faz ideia de quanto é atraente.

— E por que não faria?

— Porque vive apenas pela metade – explicou com simplicidade. – A outra metade permanece intacta em algum lugar. [...] (MURAKAMI, 2014, p.49)

É ela também quem vai auxiliar Boku na sua busca pelo carneiro:

[...] — Escute. Daqui a dez minutos você vai receber um telefonema importante.

— Telefonema?

— A-hã. O telefone vai tocar.

— É capaz de prever?

— Sou. [...]

— É a respeito de um carneiro – disse ela. – Um carneiro em meio a muitos. [...]

— E então vai começar uma fantástica aventura – completou. [...]

Momentos depois, o telefone da cabeceira tocou. [...] (MURAKAMI, 2014, p.50-51)

A namorada de Boku acompanha-o nessa fantástica aventura. No entanto, no momento em que adentram o território onde acontecerá o encontro entre Boku e Rato – a casa de veraneio da família deste, perdido em meio às montanhas geladas –, a moça é obrigada a se afastar. E a sua função de auxiliar do protagonista transfere-se para o homem-

carneiro que, como o próprio nome diz, é um ser híbrido (humano-animal), que vai promover o encontro entre os dois antigos amigos; Rato está morto, e usa o corpo do homem-carneiro para se apresentar a Boku. O momento dessa descoberta consiste em um dos pontos altos do romance quando, na casa de Rato, onde Boku aguardava sua vinda, a criatura que, quando vislumbrada pelo protagonista, deveria estar refletida em um espelho, simplesmente não se reflete. É neste momento que, sentindo um arrepio na espinha, as suspeitas de Boku com relação ao amigo começam a se concretizar e, momentos depois, dá-se o encontro de ambos.

A namorada sugere que Boku vive sua vida apenas pela metade, e que a sua outra metade encontra-se em algum lugar. É a partir de *Caçando carneiros* que a imagem da sombra – da outra metade de uma personagem – começa a se evidenciar nas obras de Murakami. De acordo com Strecher (1998), a sombra é

uma imagem recorrente na ficção de Murakami que pode representar, de uma vez, a alma, a memória, o *self*, a identidade. Sem a sombra uma personagem de Murakami torna-se, literalmente, estúpida, sem memória ou sem senso de identidade. [...] (STRECHER, 1998, p.49)

Podemos citar como exemplo *Umibe no Kafuka* (Kafka à beira-mar, 2002), no qual as personagens Nakata e Saeki possuíam, cada qual, apenas metade de sua sombra – Nakata vivendo apenas o presente (devido à memória que perdera) e Saeki, as lembranças do passado. Temos ainda a personagem Miu, de *Supūtoniku no koibito* (Minha querida Sputnik, 1999) que, depois de um episódio em que fica presa em uma roda gigante, quando vê a si própria, através de um binóculo, no interior de um apartamento – ou seja, quando vê seu outro “eu”, sua outra metade –, sofre um trauma e fica com os cabelos completamente brancos.

Boku tem claramente essa sensação quando se vê sozinho na casa de Rato, antes do derradeiro encontro:

Enquanto divagava sobre isso, comecei a sentir que existia um outro eu no mundo, bebendo descontraidamente um uísque num barzinho qualquer na mesma hora. E, quanto mais pensava, mais me parecia que o outro era o eu real. Algo se desfocara em algum ponto, e o verdadeiro deixara de ser o eu real. (MURAKAMI, 2014, p.270)

Esse pensamento relaciona-se à ideia de a personagem estar em outra dimensão temporal pois, conforme ela mesma diz, assim que ali chegou, tem a impressão de que

⁹ “a recurring image in Murakami fiction that can represent, all at once, the soul, memory, self, identity. Without the shadow a Murakami character becomes quite literally mindless, without memories and without a sense of individual identity. [...]”

“O tempo passava em ritmo estranho no interior daquela casa. [...] Aos poucos, o tempo começou a pesar e a dissolver-se no frio lusco-fusco, espalhando-se pelo aposento. [...]” (MURAKAMI, 2014, p.267).

Essas questões acerca do sobrenatural e do onírico, que temos tentado abordar neste trabalho, relacionam-se a algumas imagens recorrentes nessa trilogia, e que no caso de *Onça a canção do vento*, faz parte do próprio título da trama: o vento é um elemento constante no enredo, e talvez seja a maior representação da ideia de mudança, da mutabilidade dos sucessos, indicando que a vida nunca é estática. Como no diálogo entre Boku e a moça de nove dedos, que nos remete à roda da fortuna: “[...] — Tem sempre um vento ruim soprando em cima da minha cabeça. — Mas a direção do vento muda. [...]” (MURAKAMI, 2016, p,121)

Outro elemento que, em muitos momentos, surge nas duas obras, é o poço, que representa a conexão com o mundo inferior – ou com o inconsciente. Da mesma forma que a gruta, “Ao fornecer uma passagem entre este mundo e o submundo, ou entre a vida e a terra dos mortos, as grutas evocam as funções primordiais da mãe terra como ventre e como sepultura. [...]” (MARTIN, 2012, p.112)

Os poços aparecem com relativa frequência em *Pinball, 1973*: “Eu gosto de poços. Sempre que encontro um, jogo uma pedra. Não há nada tão tranquilizante quanto o som de um pedregulho atravessando a água no fundo de um poço. [...] Há poços profundos escavados nos nossos peitos. [...]” (MURAKAMI, 2016, p.142; 210).

Não apenas os poços profundos, mas, também, túneis, bibliotecas, labirintos e corredores escuros surgem nas obras de Murakami como elementos que estabelecem uma conexão entre “este mundo” e o “outro mundo”, do ambiente urbano a um imensurável abismo cósmico. Segundo Richard Powers¹⁰, as histórias do autor (re)traçam uma trilha de volta ao local onde ele as encontrou: os psiquiatras chamariam-no de “inconsciente”, ele o chama de “*basement*” – um local escuro, frio e quieto, um “porão da alma”. Ele diz que tal local pode ser perigoso para a mente humana, e é de lá que ele tira suas histórias e as traz para a superfície, para o mundo real.

¹⁰ In: TANDOM, Shaun. The loneliness of Haruki Murakami. [iAfrica, March 27, 2006](http://entertainment.iafrica.com/features/990664.htm). Retrieved 2008-04-24. Disponível em <http://entertainment.iafrica.com/features/990664.htm> .

Considerações finais

Conforme o que foi mencionado neste trabalho, o conjunto da obra de Haruki Murakami tem alcançado leitores – e admiradores – em nível global. O que foi aqui apresentado consiste apenas em um possível recorte entre as inúmeras possibilidades de abordagens e análises acerca das temáticas suscitadas em seus escritos.

Discorreremos sobre a questão da estrutura narrativa, sobre os finais abertos comuns a tantas obras na literatura japonesa. Na “Trilogia do Rato” tem-se essa impressão em *Ouçã a canção do vento* e *Pinball, 1973*; no entanto, há algumas “pistas” no segundo romance a respeito do que pode vir a suceder em uma possível continuação: no capítulo 24, o penúltimo, centrado na personagem de Rato, há uma menção ao vento:

O vento ficou ainda mais forte, varrendo para um mundo distante o leve calor que brotava das atividades humanas. No fundo da escuridão gelada que o vento deixava no seu rastro, brilhavam infinitas estrelas. O Rato tirou as mãos do volante, [...]

Ele queria dormir.

Sentia que o sono iria apagar por completo todas as coisas. Se pelo menos conseguisse dormir...

Quando fechou os olhos, o som das ondas alcançava os seus ouvidos. As ondas de inverno que se chocam contra o quebra-mar e recuam por entre os blocos de concreto.

Assim eu não preciso explicar mais nada pra ninguém, pensou o Rato. O fundo do mar deve ser mais quente que qualquer cidade, deve ser repleto de tranquilidade e silêncio. Não, não preciso pensar em mais nada. Mais nada... (MURAKAMI, 2016, p.258)

Percebe-se um sentimento de desalento com relação à vida: se o fundo do mar – uma imagem do “outro mundo” – pode ser mais quente, mais acolhedor do que uma cidade, isso pode ser um indicativo de um desejo de morte. É interessante notar que, em *Caçando carneiros*, a parte 8 do capítulo VIII é intitulada “O caminho do vento”, que narra a solidão de Boku na casa de veraneio da família de Rato em meio à mudança da estação, que já prenuncia o inverno; e, mais do que isso, configura um período de isolamento (já discorreremos anteriormente acerca do período de inércia que antecede uma mudança) que prenuncia uma transformação – a aparição de Rato:

Quanto mais pensava, mais me convencia de que a atitude do homem-carneiro refletia a vontade do Rato. O homem-carneiro mandara minha namorada embora para me deixar sozinho ali. Sua aparição tinha de ser o prenúncio de alguma coisa. Alguma coisa estava acontecendo ao meu redor, eu tinha certeza. A atmosfera se purificara, alguma coisa ia acontecer. (MURAKAMI, 2014, p.288)

Enquanto o vento perpassa as três obras, a narrativa iniciada em *Ouçã a canção do vento* vai se fechando: quando Boku sai da casa de Rato e desce a montanha, alcançando a civilização – o “mundo de cá” – ele pensa: “[...] Ver gente ao redor me deu alívio. Cá estava eu, de volta ao mundo dos vivos, apesar de tudo. [...]”¹¹. E, no epílogo, Boku volta à sua terra natal e ao J’s Bar, onde reencontra o amigo barman J. Quando indagado por que largara o emprego, Boku diz a J: “Essa história é muito comprida, sabe...”; vemos, aqui, retomada a ideia do contador de histórias, que surge no início da carreira de Murakami. E, como uma narrativa que se fecha em torno de si mesma, reconhecemos ao final de *Caçando carneiros* uma imagem de *Pinball, 1973*:

Desci do banco e inspirei fundo o ar carregado de nostalgia.
— Mudando um pouco de assunto, e na qualidade de sócio, queria um fliperama e uma vitrola automática neste bar.
— Você os verá da próxima vez que vier – prometeu J. (MURAKAMI, 2014, p.331)

Referências

- ANDERSON, P. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- CAMPBELL, J. **Mito e transformação**. São Paulo: Ágora, 2008.
- FERNANDES, G. M. O Pós-Modernismo. *In*: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). 3. ed. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.
- MARTIN, K. **O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas**. São Paulo: Taschen do Brasil, 2012.
- MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MURAKAMI, H. **Ouçã a canção do vento/Pinball, 1973**. Tradução Rita Kohl. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- _____. **Caçando carneiros**. Tradução Leiko Gotoda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- _____. **Romancista como vocação**. Tradução Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- PHELAN, S. Dark master of a dream world. **The Age**, Melbourne, 5 fev. 2005. Disponível em: <http://www.theage.com.au/news/Books/Dark-master-of-a-dream-world/2005/02/03/1107409993322.html>.
- RUBIN, J. **Haruki Murakami and the music of words**. London: Vintage, 2012.

¹¹ MURAKAMI, 2014, p.324.

STRECHER, M. C. **The forbidden worlds of Haruki Murakami**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2014.

TANDON, S. **The loneliness of Haruki Murakami**. Cidade do cabo: iafrica.com, mar. 2006. Disponível em: <http://entertainment.iafrica.com/features/990664.htm>.

Tradução comentada de *A mulher de Villon*, de Osamu Dazai – um recorte

Ariel Lara de Oliveira

1

Introdução

Este artigo apresenta parte da análise de minha tradução comentada de *A Mulher de Villon* (ヴィヨンの妻, *Viyon no Tsuma*), conto de Osamu Dazai publicado originalmente em 1947, na revista literária *Tenbō*¹.

O conto apresenta Satchan e Ōtani, seu marido escritor mal-sucedido, alcoólatra, mulherengo e negligente. Tendo contraído uma dívida com o dono de um bar ilegal que frequentava, Ōtani, uma noite, rouba dinheiro de lá e volta para casa, perseguido pelo casal que administra o bar. Ele foge, depois de ser confrontado, deixando a mulher sozinha para resolver a questão da dívida. Ela se compromete a trabalhar de graça no bar até pagar o que o marido devia e roubou. Lá, descobre a traição do marido, mas faz sucesso entre os clientes por sua beleza e bom humor. Acaba se reaproximando de Ōtani e conhecendo um aspecto diferente da vida e da humanidade. Apesar de ser feliz trabalhando e ganhando seu dinheiro, conclui que todos os seres humanos são ruins por natureza. Mesmo depois de pagar a dívida, resolve seguir trabalhando no bar, para não mais depender do marido. Um dia, voltando do bar, ela é esuprada por um cliente. No dia seguinte, vai para o trabalho como se nada tivesse acontecido e lá encontra o marido. No diálogo final, comunica sua decisão de passar a morar no restaurante a partir de então, pois não via mais sentido em seguir pagando aluguel. Ele concorda de forma meio desinteressada, e muda de assunto, reclamando de uma crítica no jornal, que o chama de “monstro”, ao que ela responde: “Pouco importa que o chamem de monstro, temos é que seguir vivendo”, frase que encerra o conto.

¹ 展望, “perspectiva”.

A Mulher de Villon, com seu uso da voz feminina na estruturação da narrativa, é representante de uma estratégia frequente em Dazai, chamada *joseidokubakubun*². As obras que fazem uso desse dispositivo, dentre as quais se incluem *Joseito* (1939), *Kirigirisu* (1940), *Chiyojo* (1941), *Jūnigatsu Yōka* (1942), *Osan* (1947) e *Pôr do Sol* (1947), podem ser vistas como uma alusão ao método empregado por Ki no Tsurayuki (870–945) no *Tosa Nikki* (Diário de Tosa), a primeira voz feminina da prosa japonesa (NAGAE, 2006).

Se, por um lado, Dazai não precisava de uma voz feminina para se expressar, fica claro que se sentia confortável nessa posição. Na maioria de seus textos de narradoras femininas, há uma personagem masculina claramente identificada com o autor, descrita a partir do ponto de vista da narradora-personagem. Em *A Mulher de Villon*, Satchan sofre por causa das ações dessa personagem-manifestação de Dazai, lida com ela e mostra sua força, enquanto Ōtani, em autocomiseração, não consegue agir, nem sequer tomar uma decisão – seu medo o paralisa. É o autor, confessando seus erros, seus pecados, suas aflições, e nos mostrando as pessoas que sofrem com seus defeitos; a intenção parece ser de fazer o leitor se identificar mais com a vítima da negligência e menos com a personagem negligente que representa o autor. Parece uma forma de dar voz às vítimas das atitudes pelas quais se sente culpado e, com esse movimento, se expiar do que percebia como seus pecados. Retratando-se por meio de uma personagem negativa, ele admitia a culpa, mas não diretamente – utiliza a voz da personagem feminina para dar mais credibilidade ainda a seus sentimentos de fracasso e de desprezo por si mesmo. É uma estratégia também utilizada e aprofundada em *Pôr do Sol*, em que Kazuko, a protagonista, vai lidar tanto com os problemas de seu irmão (o alcoolismo e a depressão) quanto com os problemas de Uehara (o escritor boêmio e fracassado que trai sua mulher).

Há um claro ar confessional em *A Mulher de Villon*, o que torna necessário para o leitor, como em outros romances do eu, um conhecimento sobre a vida do autor. Nisso, o conto lembra *Declínio de um homem*, em que diversas passagens são claramente baseadas em experiências do próprio Dazai. O gênero mais longo permite explorar esse aspecto de forma mais profunda: enquanto no conto os aspectos em comum entre personagem e autor são mais pontuais, no romance temos essa correlação, em diferentes níveis, ao longo de toda a narrativa. Assim, quanto mais se conhece da vida do autor, mais visíveis se tornam os pontos da ficção que foram inspirados por acontecimentos reais.

O próprio fator autobiográfico, ao ser colocado na voz de outra pessoa, adquire uma estrutura quase ficcional, já que as ações do biografado não são contadas pelo próprio autor,

² 女性独白文, “monólogo feminino”.

mas por meio da voz de outra personagem, que o vê como terceira pessoa. Não temos acesso aos sentimentos e pensamentos da personagem que representa o autor, a não ser quando ele fala abertamente sobre eles com a narradora personagem. Essa complexidade adicional se torna mais um aspecto interessante desse conto de Dazai, bem diferente de suas obras mais tipicamente identificadas com o gênero do romance do eu, em que o narrador personagem é identificado como o próprio autor.

Essa transgressão das características do gênero é típica dos membros do *buraiha*, grupo do qual Dazai é o maior representante. Seu tom crítico e irônico (e também autocrítico e auto-irônico) fez com que fossem, inicialmente, chamados de *shingesaku*, os neo-*gesaku*³, em referência aos autores da era Edo, que também apresentavam suas críticas à sociedade de forma mais irônica. Foi o próprio Dazai quem, falando de seu estilo, o descreveu com os ideogramas comumente lidos por *buraiha*, ainda que tenha dado a eles a leitura estrangeira *libertins* (KEENE, 1998). A ligação com os libertinos franceses do século XVIII deixa mais clara sua ideia de fruição hedonista e irrestrita dos prazeres sexuais e da bebida. Não é à toa a referência, em *A Mulher de Villon*, ao epicurismo de Ōtani, muito menos a referência a um artigo escrito por ele sobre François Villon (poeta francês do século XV conhecido pela vida boêmia e desregrada e por seus poemas autobiográficos exaltando essa vida) para uma revista. Comparando suas histórias, fica claro de onde vem a identificação de Dazai (e da personagem Ōtani) com Villon.

Brudnoy (1968) comenta, sobre *A Mulher de Villon*, que é um retrato de um artista que comete o pecado de negligenciar sua família para a satisfação de seu próprio prazer. O autor destaca a presença de deus na história, tanto para Ōtani quanto para Satchan. Ōtani teme a imagem de deus, que imagina como um ser terrível, e esse medo dificulta ainda mais que ele lide com seus pecados. Já Satchan, frente à maldade que vê no mundo, duvida da existência de deus, suplicando: “Deus, se você existe, mostre-se!”. O peso da família é maior em Ōtani, que não consegue nem assumir totalmente seu papel de pai e marido, nem largar a mulher e o filho e abandonar aquela vida por uma que o satisfaça mais. Ele sente que é, de fato, um monstro: daí sua indignação, ao fim do conto, ao ver essa sua percepção refletida na crítica do jornal. Satchan, que nesse ponto final da história já se resignou a aceitar o mundo como é e a seguir vivendo, não consegue ajudar o marido em seu pedido final: ao invés de tranquilizá-lo, dizendo que não sente que ele seja um monstro, afirma que ser um monstro não é um problema.

³ Shingesakuha 新戯作派, o movimento dos novos *gesaku*, ou literatura de divertimento. *Gesaku* foi uma tendência de autores do fim do período Edo (1603–1868), que escreviam histórias cômicas, piadas, livros ilustrados ou mesmo discussões mais sérias, com um tom humorado e irônico.

Kawana (2015) nota como Satchan cresce como personagem ao longo da história. A transformação de sua vida quando encontra um propósito no trabalho e a decepção que substitui esse entusiasmo inicial por uma indiferença cética são aspectos claros de evolução da personagem. Ela considera a violência do estupro mais como um fato da vida, e uma visão prática a leva a querer apenas seguir vivendo. Sua visão de mundo também se altera, e ela passa a ver a maldade e a decadência em todos os lugares, o que a ajuda a, se não exatamente perdoar, ao menos, entender melhor seu marido. Ao mesmo tempo em que trabalhar aumentara seu mundo, também a deixara exposta à sua violência; essa percepção de que a liberdade tinha um preço alto se transforma em sabedoria e ela, apesar desse preço, não está disposta a voltar atrás. Sua força é contrastada com a fraqueza do marido, que tinha medo da punição que sofreria por seus pecados e, apesar de sua infelicidade, não conseguia tomar uma decisão clara em sua vida. Era o medo de deus que o impedia de morrer, e o medo de seguir pecando que o impedia de abandonar sua família de vez; no entanto, sua vontade de abandonar a família se traduzia em negligência, e ficar nessa indecisão era parte do que o torturava. Já Satchan, cujos temores eram mais concretos e práticos, conseguia ver o mundo sem ilusões e não se sentia uma vítima dele.

A Mulher de Villon é um texto importante por ser representativo da obra de Osamu Dazai. É um conto que possui características comuns com seus dois maiores romances. Sendo parte de suas obras que utilizam “monólogos femininos”, é narrado por uma personagem feminina; nisso, se aproxima de *Pôr do Sol*. Sendo uma obra de inspiração autobiográfica, tem, em uma de suas personagens, uma manifestação do próprio autor; nisso, se aproxima de *Declínio de um homem*. É um conto que trata da temática cara ao autor, a mulher que leva a família sozinha por ser negligenciada por um marido alcoólatra, endividado e fracassado — representando uma crítica ao lado decadente do próprio autor.

2

Análise da tradução

Minha tradução de *A Mulher de Villon* foi feita ao longo do segundo semestre de 2015 e revisada três vezes na época, com mais duas revisões ao longo da elaboração deste trabalho. Diversas coisas foram alteradas nesse processo, mas os comentários sobre o processo de tradução e das primeiras revisões não foram feitos à época; antes de começar o trabalho, reli a tradução, buscando trechos que eu lembrava terem trazido mais dúvidas quando traduzi. Esses trechos foram anotados e comparados com o original, para uma primeira versão de comentários sobre eles, feitos de forma livre, como em fluxo de consciência. Com esses

comentários já em mente, parti para uma revisão do texto, que não tinha sido mexido desde o fim do ano de 2015. Essa nova fase de revisões teve um afastamento temporal do período da tradução, possibilitando alterações um pouco maiores do que na revisão imediatamente posterior à tradução.

As revisões de 2015 são referidas como **primeira versão**; as feitas durante a elaboração do trabalho, de **segunda versão**. Em uma primeira análise geral do processo tradutório, comento as dificuldades da tradução do conto como um todo. Em seguida, selecionei oito trechos da tradução para comentar pontos específicos. A análise da tradução será feita em relação às diferenças entre o japonês, a primeira e a segunda versão em português, justificando as escolhas da primeira versão (em relação ao conto em japonês) e as mudanças e/ou manutenções da segunda versão (em relação à primeira). Por fim, busco enumerar estratégias utilizadas com relação aos dois níveis de análise, e daí tiro as conclusões sobre o processo geral da tradução.

Nos comentários, levei em consideração principalmente dois aspectos: a domesticação e a estrangeirização no processo de tradução do texto fonte (TF) na língua fonte (LF) para o texto alvo (TA) na língua alvo (LA). Para Venuti (1999), a **domesticação** consiste na técnica de tradução que demonstra fluência e naturalidade, sem muitas peculiaridades linguísticas ou estilísticas no TA. Uma tradução domesticada dá a ilusão de ser o TF, anulando diferenças culturais, apagando a cultura-fonte com a cultura-alvo. É uma maneira de traduzir fazendo com que o tradutor fique invisível. Já a **estrangeirização** rejeita a fluência e causa um estranhamento no TA, através de uma fidelidade abusiva à língua e à cultura do TF. A tradução se torna visível, e mais que isso, palpável, por preservar diferenças culturais, exigindo um esforço de adaptação cultural por parte do leitor. Diz Venuti sobre a técnica: “no empenho de fazer correto na cultura de partida, esse método deve fazer errado na cultura de chegada, desviando-se o suficiente das normas nativas para apresentar uma experiência de leitura estranha” (VENUTI, 1999, p. 20).

Venuti (1999, p. 17) define tradução como um “processo pelo qual a cadeia de significantes que constitui o texto na língua-fonte é substituída por uma cadeia de significantes na língua-alvo”. Ele defende que a tradução é não só a substituição de diferenças linguísticas entre um texto estrangeiro e um inteligível na LA, mas também a substituição de diferenças culturais, que nunca podem ser totalmente apagadas. Assim, estrangeirização e domesticação não são absolutos, funcionando antes como polos de uma gradação; cada trecho vai ter níveis diferentes desses conceitos e eles vão variar ao longo de todo o processo tradutório. É um ato subjetivo que não deve ser julgado com critérios absolutos, pois nunca

haverá uma equivalência semântica entre texto fonte e texto alvo. Toda tradução é uma violência etnocêntrica (VENUTI, 1999), e o tradutor deve trabalhar tendo isso em mente.

Para melhor ilustrar a diferença entre essas duas estratégias, utilizo um exemplo da minha própria tradução do conto:

TF: おかえりなさいまし。ごはんは、おすみですか？お戸棚に、おむすびがございますけど

TA: Bem vindo de volta. Já jantou? Tem bolinhos de arroz no armário. (DAZAI, 1991, p. 411)

Enquanto a primeira frase, *okaerinasaimashi*, おかえりなさいまし, pode ser traduzida por “Bem vindo de volta” sem maiores problemas, o hábito de dizer essa frase quando alguém retorna é muito comum na cultura fonte (CF), e não tanto na cultura alvo (CA). Além disso, a frase traz um registro feminino e coloquial, difícil de transplantar para a LA. Essa diferença cultural seria apagada ao traduzirmos, por exemplo, uma saudação mais coloquial, que seria o esperado nesse contexto na CA. A expressão “bem vindo de volta”, apesar de existir na LA, não soa natural a um leitor nativo naquela cena. Esse estranhamento é um exemplo de estrangeirização, em que se evidencia uma diferença entre as duas culturas.

Por outro lado, a segunda frase, *Gohan wa, osumi desu ka*, ごはんは、おすみですか é essencialmente equivalente a “Já jantou?”, mas essa escolha também pode ser lida como uma diferença cultural. Na LF, a personagem pergunta novamente de forma educada e feminina: esse registro é uma característica da língua japonesa, relacionado não apenas a aspectos linguísticos, mas também a questões sociais e culturais. Registros educados ou femininos não comportam tanta diferença entre os registros coloquiais ou masculinos na LA, e certamente não têm o mesmo peso discursivo da LF. Aqui, a escolha foi pela substituição do registro, buscando uma forma um pouco mais coloquial. Na LA, causaria grande estranhamento uma mulher falando de forma tão educada com seu marido, introduzindo na narrativa do TA uma distância entre o casal muito maior que a que está sendo retratada no TF. Assim, a escolha domesticadora, aproximando a cena da realidade do leitor, torna o TA mais natural, ainda que se afaste um pouco da linguagem do TF, apagando assim as diferenças entre as duas culturas.

A última frase, *Otodana ni, omusumi ga gozaimasu kedo*, お戸棚に、おむすびがございますけど, segue com o registro educado. Nesse exemplo, é interessante a escolha tradutória da palavra *omusubi*, おむすび. Trata-se de um bolinho de arroz japonês; no entanto, a ideia que “bolinho de arroz” suscita em um leitor brasileiro é bem diferente do *omusubi*. Traduzir por *omusubi*, mantendo o termo original com explicação em nota de rodapé,

pareceu-me estranho por dois motivos: primeiro, porque senti que seria dar importância demais a uma palavra dita de forma casual e sem qualquer destaque maior no TF; segundo, porque, para que o texto da nota ilustrasse de forma representativa o que se define por *omusubi*, teria de ser muito longo e suscitaria outras notas complementares (“também conhecido por *onigiri*, é um tipo de bolinho de arroz japonês, moldado à mão e muitas vezes enrolado em alga *norí*”; “pode ter vários tipos de recheio, como salmão, *umeboshi* ou outras conservas fortes”; “é normalmente utilizado como lanche rápido, sendo comum em *bentô*” etc.) e, sendo curto, soou-me óbvio (“tipo de bolinho de arroz japonês”) e pouco explicativo de fato. Assim, evitando uma nota tão no início da narrativa, decidi pela estratégia domesticadora nessa frase.

É importante notar como essas estratégias se misturam no texto. Mais adiante, por exemplo, fiz a escolha estrangeirizante em uma situação semelhante à descrita acima:

TF: 私は起きて寝巻きの上に羽織を引掛け、玄関に出て、二人のお客に [...]

TA: Levantei-me e, vestindo um *haori* por cima do pijama, fui até a entrada receber as duas visitas.

Nota de rodapé referente a *haori*: Tipo de casaco tradicional japonês, usado aberto e por cima das vestes.

(DAZAI, 1991, p. 414)

Aqui, ao contrário do caso anterior com o bolinho de arroz, o *haori* descreve a aparência da personagem ao longo de toda a cena seguinte, parecendo mais importante no TF; nesse caso, também consegui explicar de forma curta o que é o *haori* e o hábito japonês de usá-los de forma casual e rápida por cima das roupas. A estratégia domesticadora aqui não me soou nem natural nem verossímil (“vesti um casaco por cima do pijama”). Ainda assim, a estratégia mais estrangeirizante não é perfeita, pois a nota não dá uma ideia clara do que seria um *haori*. Principalmente em casos em que a CF e a CA são mais distantes, como entre Japão e Brasil, mais efetivo que o uso de palavras seria o de imagens para explicar essas diferenças. Como afirma Shimon:

[...] sendo texto literário, tudo deve ser descrito em palavras e fazer com que o leitor consiga formar uma imagem plausível daquilo que foi apresentado. Nesses momentos, penso se não seria possível introduzir ilustrações em textos literários, como costuma ocorrer nas publicações japonesas e, também, em textos técnicos no Brasil, pois isso facilitaria imensamente os trabalhos de tradutores, bem como a compreensão dos leitores. (SHIMON, 2006, p. 104)

No entanto, essa escolha ainda não é uma opção nas traduções comerciais do mercado editorial brasileiro, de modo que uma tradução, para ser publicada, tem que levar em conta essa dificuldade.

As tabelas a seguir trazem os oito trechos selecionados para a discussão de questões mais pontuais de tradução. Elas são organizadas em três colunas: na primeira, o trecho do TF; na segunda, a versão final da minha tradução; na terceira, meus comentários em relação a esse trecho. Esses comentários foram feitos à época da segunda fase de revisões, ou seja, no processo da versão final. Esse comentário inicial foi mantido na tabela, de modo que comentários adicionais virão no corpo do texto. Os trechos estão organizados na ordem em que aparecem no conto.

O trecho inicial do conto (Tabela 1) foi traduzido de forma mais domesticadora do que estrangeirizante. Faz sentido, de um ponto de vista do fluxo da narrativa, começar o conto de forma natural, sem estranhamentos ou explicações em notas de rodapé. *Genkan*, 玄関, foi traduzido apenas por “entrada de casa”, por exemplo, ainda que fosse, talvez, importante explicar a diferença entre uma entrada de casa japonesa e brasileira; essa explicação foi feita apenas mais adiante no texto, para manter a atenção do leitor no início da história. Como o conto é em primeira pessoa, fiz uma escolha, desde o início, de não ser tão formal com a linguagem da narração no TA, ainda que a narradora-personagem não utilize, no TF, expressões coloquiais. Por isso, escolhas como “correndo”, “podre de bêbado” e “só podia ser”. Na primeira versão, *awatadashiku*, あわただしく, foi traduzido por “com um susto”, adjunto adverbial do verbo “acordei”. Relendo o trecho, na segunda fase da revisão, percebi o erro de interpretação: o advérbio se refere à forma como a porta é aberta, e não à forma como a personagem acorda. Assim, isso foi mudado na versão final para “que abria correndo”.

Tabela 1 – Trecho inicial do conto

Texto Fonte	Texto Alvo	Comentários
<p>あわただしく、玄関をあける音が聞えて、私はその音で、眼をさましたか、それは泥酔の夫の、深夜の帰宅にきまっているのでございませうから、そのまま黙って寝ていました。</p> <p>(DAZAI, 1991, p. 410)</p>	<p>Acordei com o barulho de alguém que abria correndo a porta da entrada de casa. Não falei nada, no entanto, e resolvi nem levantar. Só podia ser meu marido, voltando para casa podre de bêbado no meio da noite.</p>	<p>A frase que inicia o conto ajuda a dar uma ideia da relação dos dois, de certa indiferença e desprezo da esposa pelos hábitos boêmios do marido. “Que abria” constava como “abrindo” na primeira versão: foi alterado para evitar dois gerúndios consecutivos. <i>Deisui</i>, 泥酔, foi traduzido por “podre de bêbado” por ajudar nesse contexto. <i>Kimatteiru</i>, きまっている, indica a conclusão da esposa em relação à situação e também a causa da sua decisão de não levantar. Pareceu mais natural, na ordem frasal de PT-BR inserir a consequência antes da causa/conclusão. Por uma questão de fluidez da frase, preferi excluir conectivos (presentes na primeira versão), deixando implícita a causalidade entre as duas frases.</p>

Fonte: elaborada pelo autor

No segundo trecho analisado (Tabela 2), uma dificuldade foi a linguagem mais coloquial e agressiva utilizada na fala das personagens no TF; nas partes seguintes do conto, as falas são em grande parte mais formais e educadas, por ser um contexto mais social. Nesse trecho, graças à velocidade das ações descritas na cena e à situação de confronto, as personagens falam de forma menos controlada, e a linguagem reflete isso. Tive dúvidas em relação à melhor maneira de representar uma linguagem equivalente no TA, nesse trecho e nos outros da mesma cena (utilizei, por exemplo, numa frase que não está nesse trecho, a palavra “merda”, depois de muito hesitar).

A faca e a capa tinham sido traduzidas, na primeira versão, de forma equivocada: tanto “canivete” quanto “casaco” são representações bem diferentes dos objetos em questão, e só após uma pesquisa vocabular em relação a essas palavras consegui entender a diferença para traduzir melhor. Keene traduz esses termos por *knife* e *invernes coat* (KEENE, 1994, p. 400). Usei “faca”, substituindo o “canivete” da primeira versão por uma escolha mais próxima da de Keene. Já o *invernes coat* é, pelo menos no nome, um *coat*. A frase de Keene é *flapping the sleeves of his coat* (KEENE, 1994, p. 400), e, ainda que o TF traga *sode*, 袷, “manga”, é uma representação japonesa de manga — mais larga e aberta — daí a referência às asas de um corvo. Pela minha pesquisa, entendi que o melhor termo seria capa, pois nem todas as imagens que eu achei possuíam mangas e mesmo as que possuíam seriam, em português, chamadas mais de capas do que de casaco. Por isso, mudei também “mangas” por “pontas”, para reforçar a ideia das asas de um corvo. Aqui, novamente, a ideia do uso de imagens para a explicação se faz presente, pois foi apenas ao ver a imagem desses objetos que consegui entender o que de fato eram, e a definição encontrada nos dicionários consultados não foi suficiente. A consulta foi feita em um dicionário ilustrado inglês-japonês (PHEBY; MIYAMOTO, 1997) e por meio de uma busca de imagens pelo termo no Google. Nesse caso, e em outros encontrados, essa foi a estratégia mais eficiente para resolver dúvidas em relação ao vocabulário.

Tabela 2 – Segundo trecho analisado

Texto Fonte	Texto Alvo	Comentários
「おっと、そいつあいけな い」 男のひとは、その夫の片 腕をとらえ、二人は瞬時も み合いました。 「放せ！ 刺すぞ」	— Pegue ele! O homem conseguiu agarrá-lo pelo braço e os dois se digladiaram por algum tempo. — Me solta! — gritou meu marido, ameaçando-o com uma	A primeira fala é da mulher do dono do restaurante, avisando-o de que o Sr. Ôtani estava fugindo. “Cuidado!” foi uma primeira opção, depois pensei em “Atenção!”, ou “Olhe!”, mas acabei decidindo por “Pegue ele!”, por sentir que passa melhor a ideia da cena.

<p>夫の右手にジャックナイフが光っていました。そのナイフは、夫の愛蔵のものでございまして、たしか夫の机の引出しの中にあっただので、それではさっき夫が家へ帰るなり何だか引出しを掻きまわしていたようでしたが、かねてこんな事になるのを予期して、ナイフを捜し、懐にいれていたのに、違いありません。</p> <p>男のひとは身をひきました。そのすきに夫は大きい鴉のように二重廻しの袖をひるがえして、外に飛び出しました。</p> <p>(DAZAI, 1991, p. 415)</p>	<p>faca que brilhava em sua mão esquerda.</p> <p>Era uma lâmina de família, um tesouro para ele, que a deixava sempre guardada na gaveta de sua escrivaninha. Era isso que ele estava buscando em suas gavetas, ao chegar em casa. Certamente tinha previsto que algo poderia acontecer e voltado para casa com o intuito de buscar a arma. Procurara correndo entre suas gavetas e a escondera no bolso.</p> <p>O homem se esquivou e, nesse meio tempo, meu marido, dobrando as pontas de sua capa como as asas de um corvo, fugiu correndo para a rua.</p>	<p>No calor da briga, Sr. Ôtani utiliza um imperativo coloquial, que soa agressivo nesse contexto. Busquei expressões que passassem melhor essa ideia em português. “Te furo!” me pareceu bom, mas abandonei por soar quase caricato. “Me solta! Vou te cortar!” estava na primeira versão. Acabei preferindo tirar a ameaça da voz do personagem e colocá-la na narração, pois soou mais natural em português.</p> <p><i>Jakku naifu</i>, ジャックナイフ, indica uma faca cuja lâmina se dobra para dentro do cabo. Em uma versão inicial utilizei canivete, mas esse termo em português indica um instrumento com vários outros tipos de lâminas, e esse só tem uma, então preferi o termo faca mesmo.</p> <p>A primeira versão trazia ‘quimono’ no lugar de ‘capa’. Mudei para ‘dobrava as mangas de seu casaco’, pois indica uma vestimenta de origem europeia (um <i>inverness coat</i>), ainda que provavelmente em uma versão japonesa. Como esse tipo de casaco não tem manga, e funciona como uma capa ou pequeno sobretudo, acabei preferindo a forma como está na versão final.</p>
--	---	---

Fonte: elaborada pelo autor.

O terceiro trecho (Tabela 3) é um pouco mais longo e traz mais diferenças em relação ao vocabulário específico da CF. Tanto *shoji* quanto *fusuma* poderiam ser traduzidos por “porta de correr”, mas o TF faz uma diferenciação entre o estado de cada um e, para compreendê-la, o leitor precisaria entender essa diferença. Embora eu entendesse a diferença e a descrição do estado de cada um deles no TF, tive dificuldade na tradução desse trecho. Fiz uma pesquisa mais aprofundada para compreender melhor a estrutura de cada tipo de porta de correr, os usos e hábitos relacionados a cada uma, e acho que, na versão final, cheguei a uma boa solução. Keene traz *mat* para tatame, *paper door* para *shoji*, 障子, e *storage closet* para *fusuma*, 襖 (1994, p. 401). Comparando com sua tradução, que não me parece transmitir uma representação eficiente da cena no TF, acho que a escolha estrangeirizante com notas de rodapé é acertada. Mesmo assim, acho que o texto das notas que explica essas duas palavras no TA (ainda que detalhado) talvez não dê uma ideia clara do que é cada uma delas. Aqui também, ecoando a sugestão de Shimon (2006), seria necessário acrescentar uma nota ilustrada para uma compreensão mais detalhada da cena descrita.

A palavra *tatame* aparece sem notas nesse trecho, mas vem com nota mais adiante, quando o patrão dá a área de seu restaurante em *tatames*. A diferença é que aqui a personagem referencia o *tatame* como objeto, e esse uso é comum na LA (a palavra inclusive já foi dicionarizada em português); no trecho em que a nota foi inserida, o homem usa o *tatame* como unidade de medida; por isso, a necessidade da nota lá e não aqui. Esse segundo uso é perdido por Keene em sua tradução, que traduz apenas por *little restaurant* (KEENE, 1994, p. 402), excluindo a referência à área. Minha escolha mesclou as duas estratégias: citei a área em *tatames*, com uma nota de rodapé convertendo essa unidade para o sistema decimal, e mantive o adjetivo relativo ao restaurante, presente também no TF.

A formalidade de Satchan ao cumprimentar novamente o casal e pedir desculpas pelo marido é difícil de ser transmitida na LA, mas é representativa da tentativa da personagem de consertar os erros de seu marido. Por isso, escolhi nesse trecho uma estratégia mais estrangeirizante — um estranhamento nesse contexto chama atenção para a diferença no peso que um pedido de desculpas tem em cada cultura.

Tabela 3 – Terceiro trecho analisado

Texto Fonte	Texto Alvo	Comentários
<p>男のひとがさきに、それから女のひとが、夫の部屋の六畳間にはいり、腐りかけているような畳、破れほうだいの障子、落ちかけている壁、紙がはがれて中の骨が露出している襖、片隅に机と本箱、それもからっばの本箱、そのような荒涼たる部屋の風景に接して、お二人とも息を呑んだような様子でした。</p> <p>破れて綿のはみ出ている座蒲団を私はお二人にすすめて、</p> <p>「畳が汚うございますから、どうぞ、こんなものでも、おあてになって」</p> <p>と言い、それから改めてお二人に御挨拶を申しました。</p> <p>「はじめてお目にかかります。主人がこれまで、たい</p>	<p>Primeiro o homem, e então sua mulher, entraram no escritório de meu marido. Um cômodo de seis <i>tatames</i>. Seis <i>tatames</i> carcomidos, com o <i>shōji</i> todo rasgado, a tinta das paredes descascando e o <i>fusuma</i> com o papel descolando e deixando à vista sua estrutura interna. Em um canto, a escrivaninha e caixas de livro vazias. Ao se depararem com um cenário tão decadente, os dois pareceram prender a respiração.</p> <p>— O <i>tatame</i> está sujo, por favor, sentem nisso aqui. — disse, alcançando umas almofadas rasgadas, com partes do algodão saindo pelos furos.</p> <p>Cumprimentei-os novamente. — Muito prazer em conhecê-los. Meu marido só lhes causou incômodo até agora, e nem sei bem o que foi que fez hoje, comportando-se daquela forma horrível, sem ter sequer pedido desculpas. Ele é uma pessoa muito excêntrica. — Dizendo isso, eu não pude conter as lágrimas.</p>	<p>A descrição da decadência do cômodo da casa é complicada, pois envolve muitos marcadores culturais. <i>Tatame</i> estava em itálico com transcrição do japonês, <i>tatami</i>. Foi alterado para a escrita portuguesa para facilitar a leitura — a palavra já está lexicalizada. Na primeira versão, a descrição da parede estava no final da frase. Mudei para o meio, pois mantinha a posição em que aparece no TF e também para separar mais as notas de rodapé. Tanto o <i>shōji</i> quanto o <i>fusuma</i> são portas de correr. <i>Shōji</i> é a porta de correr externa, feita de papel <i>washi</i> japonês bem fino, que deixa a luz passar, e com uma grade de madeira. O <i>fusuma</i> é uma porta de correr interna, entre cômodos ou em armários embutidos, feitas de um papel grosso e opaco de cima a baixo, sem a grade de madeira. Por isso, o <i>fusuma</i> tem um esqueleto de madeira que fica escondido pelo papel. Ao contrário do <i>shōji</i>, essa estrutura só é vista quando o papel de fora rasga. Na estrutura de grade do <i>shōji</i>, as células individuais do papel, ao contrário do <i>fusuma</i>, podem ser trocadas individualmente.</p> <p>O cumprimento usa estruturas formais e de respeito, inclusive no</p>

<p>へんなご迷惑ばかりおかけ してまいりましたようで、 また、今夜は何をどう致し ました事やら、あのよう おそろしい真似などして、 おわびの申し上げ様もごぞ いませぬ。何せ、あのよう な、変った気象の人なの で」</p> <p>と言いかけて、言葉が つまり、落涙しました。</p> <p>(DAZAI, 1991, p. 417-418)</p>		<p>pedido de desculpas. Em uma versão anterior, citei “o mesmo comportamento horrível de sempre”, adição minha que acabei tirando, tentando manter mais próximo da fala natural em japonês da personagem. Por ser um pedido de desculpas mais formal e essa formalidade me parecer um aspecto cultural importante, a estratégia estrangeirizante pareceu mais correta quando revisei para a versão final. Entendi, também, nessa segunda leitura, que ela não se desculpa explicitamente, apenas reclama que seu marido não o tenha feito –isso também foi corrigido. “Ele é uma pessoa muito excêntrica” tinha sido traduzido, na primeira versão, de forma mais literal “Ele tem uma disposição esquisita”. Na segunda fase da revisão, isso me soou muito artificial, por isso a mudança.</p>
--	--	--

Fonte: elaborada pelo autor.

Maior dentre os trechos analisados, o quarto (Tabela 4) traz uma dificuldade adicional, que é a sutileza das diversas informações que ficam subentendidas. A afirmação do padrão sobre o caso de sua mulher, e a conclusão de Satchan de que esse caso fora Ōtani, estão implícitas no TF, mas de uma forma clara (ainda que só fiquem explícitas quando a narradora pergunta sobre isso para o marido). Essa informação fica subentendida no TF, mas é mais fácil de entendê-la, pois tanto a LF como a CF conseguem transmitir mais conteúdo a partir do contexto; já no TA, por uma característica da LA e da CA, essa informação, dessa maneira sutil, quase não é depreendida. Fica difícil entender de que traição o padrão está falando e, por isso, também é difícil saber o que Satchan entendeu naquele momento. Pensei em deixar a conclusão de Satchan mais clara, mas acabei preferindo uma estratégia mais sutil para esse trecho. Aqui, a informação ficou apenas subentendida e vai ficar explícita só mais adiante, quando ela confronta o marido sobre o caso.

Da mesma forma, a surpresa do cliente ao imaginar que Satchan tinha um filho e a pressa da patroa em mentir sobre isso não estão tão sutis no TF, mas foram difíceis de transmitir para o TA. A patroa pensa que uma garçonete nova e solteira atrairia mais público para seu restaurante, e resolve mentir para tentar manter o interesse daqueles clientes e de clientes futuros. A ideia de que Satchan estaria solteira vem da linguagem que ela utiliza com eles — quando vê a criança, o cliente apaixonado hesita. A linguagem direta e levemente vulgar dos clientes em suas piadas não é um problema quando eles falam, mas, quando é igualada pela narradora, causa uma impressão forte, no TF, sobre sua personalidade —

motivo pelo qual, mais adiante, outro cliente se refere a ela por “sem vergonha”. A expressão *makezuni*, *まけずに*, indica que a personagem resolveu usar a mesma linguagem vulgar para não sair perdendo na piada que eles faziam com ela, aceitando a comparação com cavalos, comparando-se com o preço menor de uma égua. O outro cliente, surpreso, nega que ela mereça um preço menor no contexto do “Japão do futuro”, e assim, de certa forma, Satchan de fato parece sair ganhando, pois, como mulher, foi posta em igualdade com os homens. É um trecho que revela bastante sobre a personalidade forte da narradora, que se impõe, recusa o papel de vítima das piadas dos homens, e, no fim, acaba conseguindo o que queria – a atenção deles, mas nos seus termos, com reconhecimento.

Para entendermos a piada que o cliente faz e a resposta que Satchan dá, é necessário entender a frase do patrão sobre quanto Satchan lhe custara. Por ser importante, foi uma frase mais difícil de traduzir. Minha interpretação foi que ela, ao estar trabalhando para pagar as dívidas do marido, valeria dinheiro para o patrão; no entanto, uma tradução mais literal da fala dele seria “Não a seduza, pois ela tem um corpo que custa dinheiro”. Traduzi tendo em vista minha interpretação, mas, como consta no comentário da Tabela 4 a seguir, a falta de certeza em relação a essa interpretação dificultou a escolha tradutória final. Quando o cliente fala “Conseguiram dinheiro, também!”, como resposta à informação sobre o casal ter conseguido um herdeiro, parece-me uma referência ao dinheiro que o patrão disse que Satchan vale: eles conseguiram, além do herdeiro, Satchan como funcionária, e ela tem seu valor por ser bonita e atrair clientela. Keene traduz essa fala por *What'll you leave him, beside your money?* (KEENE, p. 409). A interpretação dele é bem diferente da minha nesse trecho. “O que vão deixar para seu herdeiro?” não me parece ser a tradução dessa frase nesse contexto, e talvez Keene tenha feito uma escolha mais pessoal, se afastando do sentido do TF. Ainda assim, como Keene é uma figura de autoridade no contexto da tradução literária do japonês, acho que essa diferença é parte da causa de minha insegurança em relação à tradução desse trecho.

Tabela 4 – Quarto trecho analisado

Texto Fonte	Texto Alvo	Comentários
「や、美人を雇いやがった。こいつあ、凄い」 と客のひとりが言いました。 「誘惑しないで下さいよ」とご亭主は、まんざら冗談でもないような口調で言	— Nossa! Vocês contrataram uma beleza! –disse um dos fregueses. – Ela é magnífica! — Por favor, não a seduza. – disse o senhor, agora meu patrão, entre brincando e falando sério. – Ela vale muito dinheiro.	Na primeira versão, “Ela me custou muito dinheiro” não deixava claro o suficiente a piada que é feita adiante na conversa. <i>Meiba</i> , 名馬, foi traduzido por puro-sangue, ainda que não seja exatamente o significado da expressão, que denomina qualquer cavalo famoso. Pensei em usar alguma expressão de turfe, como poule de dez, mas desisti, por serem expressões

<p>い、「お金のかかっているからだですから」</p> <p>「百万ドルの名馬か？」</p> <p>ともうひとりの客は、げびた洒落を言いました。</p> <p>「名馬も、雌は半値だそうです」</p> <p>と私は、お酒のお爛をつけながら、負けずに、げびた受けこたえを致しますと、</p> <p>「けんそんするなよ。これから日本は、馬でも犬でも、男女同権だってさ」と一ばん蒼いお客が、呶鳴るように言ひまして、「ねえさん、おれは惚れた。一目惚れた。が、しかし、お前は、子持ちだな？」</p> <p>「いいえ」と奥から、おかみさんは、坊やを抱いて出て来て、「これは、こんど私どもが親戚からもらって来た子ですの。これでもう、やっと私どもにも、あとつぎが出来たというわけですよ」</p> <p>「金も出来たり」</p> <p>と客のひとりが、からかいますと、ご亭主はまじめに、</p> <p>「いろも出来、借金も出来」と呟き、それから、ふいと語調をかえて、「何にしますか？ よせ鍋でも作りましょうか？」</p> <p>と客にたずねます。私には、その時、或る事が一つ、わかりました。やはりそうか、と自分でひとり首肯き、うわべは何気なく、お客にお銚子を運びました。</p>	<p>— É um cavalo de um milhão de dólares, então? – brincou o outro freguês, em um tom vulgar.</p> <p>— Dizem que éguas sempre custam a metade! – respondi, igualmente vulgar, enquanto aquecia o saquê.</p> <p>— Ora, não seja modesta! – gritou o mais jovem. – O Japão do futuro é um país de igualdade de sexos, seja para cavalo ou cachorro. Querida, estou apaixonado! É amor à primeira vista. Se bem que... aquele menino é seu filho?</p> <p>— Não, não. – Me interrompeu a senhora, saindo do quarto dos fundos com o menino no colo – Esse menino é de uns parentes do interior, que estamos criando. Finalmente conseguimos alguém que continue nossa loja.</p> <p>— Conseguiram dinheiro, também! – brincou o outro cliente.</p> <p>— E uma traição, além das dívidas. – Murmurou o patrão, amargamente. Mudando rápido de tom, perguntou – E o que vão querer? Que tal um refogado?</p> <p>Foi então que eu entendi. “Ah, é isso”, pensei comigo mesma, mantendo uma aparência inocente, enquanto levava a garrafa de saquê para os fregueses.</p>	<p>desconhecidas. Além disso, a expressão em japonês não denota necessariamente corrida de cavalos. Escolhi apenas cavalo, e apenas égua na frase seguinte. Preferi “Do futuro” a “daqui pra frente”, que aparecia na primeira versão. É menos literal, mas me pareceu mais de acordo com o resto da fala da personagem.</p> <p>“Querida” foi a tradução para <i>nēsan</i>, <i>ねえさん</i>, que, embora signifique literalmente ‘irmã mais velha’ é usado para se referir a uma mulher jovem como forma de tratamento. Também, em uma versão anterior, constava “Aquele é seu filho?”, que me pareceu facilitar a compreensão da atitude da senhora na fala seguinte. No entanto, preferi manter assim, e alterar a fala dela adiante. Não havia referência a ela sendo interrompida e a frase “Essa é a criança que ganhamos de uns parentes do interior. Finalmente temos um herdeiro” ficou da forma como está ao lado. Essa referência imagino que seja ao dinheiro que o senhor diz que a Sra. Ôtani vale. Ainda não estou satisfeito, pois não sei se dessa forma fica compreensível e, talvez mais que isso, não tenho confiança na minha interpretação dessa fala.</p> <p>Ele dá a entender aqui que sua mulher teve um caso com o Sr. Ôtani. <i>Iro</i>, <i>いろ</i>, nesse caso significa um amante, mas preferi o termo traição, pois quem teve o amante não foi o senhor, e sim sua mulher – o que ele ganhou com o Sr. Ôtani foi a traição e as dívidas causadas pelo roubo do dinheiro. A Sra. Ôtani percebe isso quando ouve o senhor murmurando. Isso fica subentendido em japonês, e tentei manter da mesma forma, pois só será explicitado mais tarde.</p>
---	--	---

(DAZAI, 1991, p. 438–439)		
---------------------------	--	--

Fonte: elaborada pelo autor.

A primeira referência que Satchan faz ao seu estupro aparece no quinto trecho (Tabela 5). Fiz algumas escolhas mais pessoais nessa parte da tradução. A primeira é no que se refere à organização dos parágrafos do TF. A transposição das duas frases iniciais para parágrafos diferentes me pareceu mais bonita, por questão de estilo, e eu as deixei assim, apesar de não ser o que o TF trazia. Na minha interpretação, a frase em que ela desafia Deus a se mostrar se liga tanto ao parágrafo anterior quanto à cena seguinte, de modo que achei a mudança válida.

Outra escolha que difere da organização do TF foi a forma como a explicação sobre o senhor Yajima aparece. A frase do TF é complicada, e eu achei melhor alterar bastante a ordem sintática para algo mais natural na LA. A informação sobre quem ele era e de onde ela o conhecia ficou entre parênteses, para dar a ideia de que é apenas um adendo; colocando entre vírgulas, pareceu se relacionar mais com o resto de sua narração; por isso, escolhi separar dessa forma. Coloquei a *mais*, também, um exagero na narração: no japonês, *seikatsubi*, 生活費, significa algo como “custo de vida”, um auxílio financeiro para gastos cotidianos, que não achei que ficava natural; a escolha de “para não morrermos de fome” mostra melhor a negligência de Ōtani e os sentimentos de Satchan em relação a isso.

A escolha de colocar a fala sobre Satchan de forma direta também é diferente do que consta no TF. Da forma indireta como aparece no japonês, a fala toda não está na voz de uma personagem só, e fica claro que os dois estão conversando sobre o trabalho no restaurante. Colocando de forma direta, por um lado, perde-se a ideia da conversa; por outro lado, fica mais claro o tom de provocação que a conversa tinha. É bem diferente do TF, mas me pareceu uma escolha boa para o TA naquele contexto.

Por fim, nesse trecho é relevante a referência ao estupro — e as mudanças que eu fiz em relação a isso no TA. Na CF, se comunica mais com menos: sutilezas têm significado e todos os aspectos do contexto pesam muito na interpretação de um discurso; na CA, isso não é tão frequente, sendo mais comum a informação ser dita de forma mais direta. No caso, o TF diz, literalmente, “fui manchada por um cliente do restaurante”. A voz passiva e o eufemismo não soaram como boas escolhas para mim, ainda que, no caso de um estupro, talvez o mais frequente seja, mesmo na CA, o uso de eufemismos; eu, no entanto, preferi explicitar de forma direta e usar “fui abusada” ou “fui violentada”. Não acho, nesse caso, que

seja uma escolha relacionada aos conceitos de domesticação ou estrangeirização; é um afastamento da CF que não necessariamente se aproxima da CA. Foi uma preferência pessoal minha. Quis enfatizar a força da personagem e, para mim, não me parecia que suavizar esse acontecimento fosse representativo dessa força; além disso, fiz questão evitar a voz passiva para botar o homem como agente (também sintático) do crime.

Tabela 5 – Quinto trecho analisado

Texto Fonte	Texto Alvo	Comentários
<p>神がいるなら、出て来て下さい！ 私は、お正月の末に、お店のお客にけがされました。</p> <p>その夜は、雨が降っていました。夫は、あらわれませんでした。夫の昔からの知合いの出版のほうの方で、時たま私のところへ生活費をとどけて下さった矢島さんが、その同業のお方らしい、やはり矢島さんくらいの四十年配のお方と二人でお見えになり、お酒を飲みながら、お二人で声高く、大谷の女房がこんなところで働いているのは、よろしくないとか、よろしいとか、半分は冗談みたいに言い合い、私は笑いながら、</p> <p>「その奥さんは、どこにいらっしゃるの？」 [...]</p> <p>(DAZAI, 1991, p. 450)</p>	<p>Deus, se você existe, mostre-se!</p> <p>No fim das festas de ano novo, um cliente do restaurante me estuprou.</p> <p>Era uma noite de chuva. Meu marido não tinha aparecido na loja. Um conhecido dele, sr. Yajima (um dos editores que nos dava dinheiro antigamente, para não morrermos de fome), estava com um outro senhor, de uns quarenta anos, que parecia também ser editor. Estavam me olhando e bebendo, e depois de um tempo começaram a gritar:</p> <p>— A mulher de Ōtani está trabalhando num lugar como esse, não sei se isso é bom ou ruim.</p> <p>Pareciam estar brincando, por isso respondi, rindo:</p> <p>— E onde estaria esta senhora?</p>	<p>As duas primeiras frases estão no mesmo parágrafo em JP. Resolvi separá-las para que a primeira servisse tanto de conclusão das observações do parágrafo anterior como de introdução para o seguinte.</p> <p>Como a frase que apresenta o Sr. Yajima é muito entrecortada em JP, resolvi organizar com parênteses em PT-BR. A frase dita por ele vem no texto japonês de forma indireta. Tentei inicialmente traduzir desta forma, mas não consegui fazer isso de forma que soasse natural em PT-BR, então acabei decidindo por uma citação direta.</p> <p><i>Okyaku ni kegasaremasbita</i>, お客にけがされました, na forma passiva, marca o cliente como o agente do verbo, que significa sujar ou manchar, tanto denotativa como conotativamente (um tecido ou a honra de alguém). Nesse contexto (narradora mulher, voz passiva), também pode significar abusar, estuprar. Talvez esteja um pouco mais sutil em JP do que a forma que usei em PT-BR, mas achei melhor nesse trecho usar uma estratégia mais domesticadora para traduzir. Usar “fui abusada” ou algo semelhante me pareceria estar disfarçando o estupro. Isso se deve tanto a uma questão de diferença cultural quanto a uma questão pessoal ou política, mas não sinto que o fato deva ser disfarçado. Preferi colocar o homem como sujeito do verbo, e não a mulher como passiva. Por outro lado, acho que admitir o estupro diretamente, passando para a narração quase casual de seu dia, está de acordo com a personalidade forte da personagem.</p>

Fonte: elaborada pelo autor.

O sexto trecho analisado (Tabela 6) traz uma cena que faz eco à abertura do conto: Satchan acorda de noite com o barulho de alguém na entrada de sua casa e, concluindo que é seu marido, resolve nem levantar da cama. No entanto, desta vez não é o marido, e sim o homem que tinha dado uma carona para ela em seu guarda-chuva. O TF, embora descreva a mesma cena, o faz de forma levemente diferente; acho que consegui o mesmo efeito no TA. Nesse caso, ao contrário do início, achei que valia a pena citar a porta de correr, ainda que não esteja no TF, já que a onomatopeia utilizada deixa implícita a ideia do barulho dessa porta, bem diferente do barulho que faz uma porta ocidental ao ser aberta. A frase que o homem diz ao chamar o senhor Ōtani começa com uma estratégia domesticadora e termina com uma estratégia um pouco mais estrangeirizante. Traduzi a mesma expressão *gomen kudasai*, ごめんください, de formas diferentes: no início, “ó de casa” soa mais coloquial; no fim, “com licença, por favor” soa mais formal. Essa mudança se deu na segunda fase da revisão, para evitar a repetição em “Com licença, senhor Ōtani, com licença, por favor”, uma fala que me pareceu chorosa e insistente. Apesar de serem a mesma frase no TF, achei que evitar essa repetição funcionaria melhor estilisticamente; além disso, a mistura de registros na fala do homem ajudou a passar a ideia de que ele estava bêbado.

Tabela 6 – Sexto trecho analisado

Texto Fonte	Texto Alvo	Comentários
<p>深夜、からからと玄関のあく音に、眼をさましたか、れいの夫の泥酔のご帰宅かと思ひ、そのまま黙って寝ていましたら、</p> <p>「ごめん下さい。大谷さん、ごめん下さい」</p> <p>という男の声が致します。</p> <p>(DAZAI, 1991, p. 453)</p>	<p>No meio da noite, acordei com o barulho de alguém abrindo a porta de correr da entrada de casa. Como sempre, deveria ser meu marido bêbado voltando tarde para casa, então não disse nada e continuei deitada.</p> <p>— Ó de casa, senhor Ōtani, com licença, por favor... — disse a voz de um homem.</p>	<p>Esse trecho, na parte final do conto, espelha a frase inicial. <i>Garagara (to)</i>, がらがら(と), é uma onomatopeia que indica, nesse contexto, o barulho de arrastar ou bater uma porta de correr ao abrir ou fechar. A informação sobre a porta de correr não está presente no japonês, pois não é necessária nesse contexto cultural. Em PT-BR, a não-inclusão dessa informação dá a ideia de uma porta com dobradiças, então incluí a diferenciação por parecer relevante. No trecho anterior, isso não foi feito por dois motivos: 1: essa diferença não se fazia tão necessária naquele contexto e; 2: para evitar a cacofonia com ‘correndo’, que me pareceu uma boa escolha para a cena. De resto, o desprezo e a indiferença da cena inicial também estão refletidos nessa cena. A esposa toma a mesma atitude da cena inicial; no entanto, não é seu marido que entra na casa.</p>

Fonte: elaborada pelo autor

O sétimo trecho é curto e foi selecionado porque traz a segunda referência que a narradora faz a seu estupro (Tabela 7). Novamente, a forma utilizada no TF foi um eufemismo na voz passiva; novamente, eu preferi explicitar a ação do estupro e colocar o homem como agente. Talvez essa estratégia não seja a mais natural para descrever um estupro na LA. Ainda assim, escolhi me afastar do TF e do esperado na CA, para não naturalizar o estupro nem desviar a culpa do responsável, ao mesmo tempo em que demonstro, nessa escolha, a força da narradora-personagem. Substituí um adjunto adverbial por outro: *akkenaku*, あっけなく, virou “sem hesitação”. Não é uma equivalência semântica, mas, como explicado no comentário, não achei boas as escolhas mais literais encontradas para a palavra no TF, então resolvi desviar um pouco dele. Depois disso, acho que consegui, no TA, manter a casualidade com que Satchan segue sua vida imediatamente após o estupro.

Tabela 7 – Sétimo trecho analisado

Texto Fonte	Texto Alvo	Comentários
<p>「すみません。ああ酔った」</p> <p>と苦しそうに小声で言い、すぐにそのまま式台に寝ころび、私が寢床に引返した時には、もう高い軒が聞えていました。</p> <p>そうして、その翌る日のあけがた、私は、あっけなくその男の手にいれられました。</p> <p>その日も私は、うわべは、やはり同じ様に、坊やを背負って、お店の勤めに出かけました。</p> <p>中野のお店で、夫が、酒のはいったコップをテーブルの上に置いて、ひとり新聞を読んでいました。コップに午前陽の光が当たって、きれいだと思いました。</p> <p>(DAZAI, 1991, p. 454)</p>	<p>— Desculpe, estou bêbado. — respondeu, com dificuldade, logo caindo adormecido no degrau da entrada da casa. Quando voltei para minha cama para dormir, conseguia ouvir seus roncos.</p> <p>Na manhã seguinte, ao nascer do sol, ele me estupro sem hesitação.</p> <p>Naquele dia também, como se nada tivesse acontecido, saí para trabalhar no restaurante com o menino. Meu marido estava nas mesas de fora, com um copo de saquê, bebendo sozinho e lendo o jornal. A forma como o sol da manhã brilhava refletido na bebida me pareceu muito bonita.</p>	<p>Aqui, novamente, preferi explicitar o estupro, domesticando a sutileza com que a personagem narra no JP. <i>Te ni ireraremasbita</i>, 手にいれられました, novamente, está na forma passiva. <i>Akkenaku</i>, あっけなく, indica uma surpresa ou insatisfação em relação ao não cumprimento de uma expectativa. Isso também me parece um advérbio estranho para ser utilizado com o ato de ser estuprada e as opções “surpreendentemente fui estuprada”, “infelizmente fui estuprada”, “frustrantemente fui estuprada” me parecem todas escolhas muito ruins. O estupro inclui necessariamente essas ideias. De novo preferi colocar o homem como sujeito da ação. O “sem hesitação” foi adição minha, para substituir o adjunto adverbial do JP (ainda que, no original, seja, como expliquei, bem diferente). Sem descrever mais nada em relação a isso, ela volta a narrar seu dia, a cena final do conto, em que conversa com seu marido de forma casual. Acho que esta casualidade está presente na tradução. Refleti o sol na bebida, ao invés de no copo, como está no TF, pois me pareceu fazer mais sentido— e não queria repetir a palavra tão cedo no texto.</p>

Fonte: elaborada pelo autor

O oitavo trecho (Tabela 8) é o final do conto. É um trecho curto, e, por ser a última frase tão conclusiva da história toda, muito difícil de traduzir. Pensei em diversas alternativas para essa frase final, da mais domesticadora à mais estrangeirizante, e várias opções entre elas. A solução final me soa bem natural na LA e ao mesmo tempo próxima do TF. “Não seria bom ser uma pessoa desumana? Se apenas seguirmos vivendo, está tudo bem”, talvez a opção mais estrangeirizadora, ficou muito próximo da sintaxe do original e o sentido acabou se perdendo. “Deixe eles falarem, e vamos só seguir vivendo” soou natural, mas tão domesticadora que não pareceu combinar com o resto do texto; além disso, não quis terminar o conto com uma fala tão positiva. A fala final dela é ambígua, demonstrando algo entre crescimento pessoal e conformismo com a vida, e eu queria manter essa ambiguidade no TA. Isso, além do peso de ser a frase que fecha o conto, contribuiu para a dificuldade dessa escolha. A primeira versão trazia a frase “Não é questão de ser uma pessoa desumana, e sim de apenas seguir vivendo”. A troca de “pessoa desumana” por “monstro” se deu na segunda fase da revisão: mudei a fala de Ōtani e isso teve de ser mudado também na fala de Satchan. “Monstro” me pareceu mais direto e menos literal do que a primeira versão, e uma estratégia mais domesticadora pareceu fazer mais sentido nesse contexto.

Tabela 8 – Oitavo e último trecho analisado

Texto Fonte	Texto Alvo	Comentários
<p>私は格別うれしくもなく、</p> <p>「人非人でもいいじゃないの。私たちは、生きていざえすればいいのよ」</p> <p>と言いました。</p> <p>(DAZAI, 1991, p. 456)</p>	<p>Suas palavras não me deixaram particularmente feliz.</p> <p>— Pouco importa que o chamem de monstro — respondi —, o importante é seguir vivendo.</p>	<p>O que ela diz, mais literalmente, seria algo tipo “Não seria bom ser uma pessoa desumana? Se apenas seguirmos vivendo, está tudo bem”. Pela fala anterior dele, me parece que o que ela quer dizer é que, independente de ele ser ou não uma pessoa desumana, ser chamado disso não é um problema, os outros pensarem e dizerem isso dele não é um problema e o que importaria seria eles conseguirem seguir vivendo independente disso. “Ainda que te chamem assim, não está tudo bem? Se conseguirmos seguir vivendo, não está tudo bem?”, indicando a repetição de <i>ii, いい</i>, no TF, foi uma alternativa na qual pensei, mas optei pela opção menos literal. Por fim, acabei mudando pessoa desumana, da primeira versão, por monstro, na fala de Ōtani do trecho anterior, e essa mudança se refletiu nesse trecho também.</p>

Fonte: elaborada pelo autor

A análise desses oito trechos possibilita fazer algumas afirmações gerais sobre o processo de tradução do conto. Percebe-se que, entre esses trechos, as maiores dificuldades aparecem não nos aspectos propriamente linguísticos do texto, e sim nos aspectos referentes às diferenças culturais, tanto físicas (roupas, elementos arquitetônicos, culinária) quanto abstratas (hábitos, convenções, perspectivas). Para o primeiro caso, em que é difícil descrever com clareza um objeto e seu uso na CF, a sugestão de Shimon (2006) de inserção de ilustrações explicativas (seja em glossário no final ou em notas de rodapé) nos parece ser mais resolutiva; para o segundo caso, a explicação, em nota de rodapé, desse aspecto parece ser o suficiente (como é o caso da vontade de se passar o negócio da família adiante para um herdeiro) — podendo mesmo prescindir dessa explicação (como foi o caso da percepção que a linguagem mais vulgar causa na voz de uma mulher).

3

Considerações finais

A análise dos trechos acima mostrou que, em não havendo a possibilidade de se usar ilustrações explicativas, duas opções foram mais utilizadas: substituir o termo por um equivalente ou explicá-lo em notas de rodapé. A primeira opção foi escolhida quando o termo não tinha tanto destaque na história e uma eventual nota de rodapé acabaria mais desviando da narrativa do que a explicando. Já quando o termo é mais importante para a compreensão da cena, preferi utilizar a nota de rodapé. A explicação, no entanto, precisa ser suficiente para que a importância no TF fique clara no TA — se não for, seria melhor pensar em outra estratégia. Notas desse tipo, por causa dessa necessidade, acabaram ficando maiores.

No caso das diferenças culturais mais abstratas, as estratégias foram a explicação do contexto em nota de rodapé ou a ausência de explicação. Algumas coisas mais difíceis de serem entendidas sem o conhecimento do hábito ou tradição precisaram ser explicadas. O caso da mentira da patroa sobre o filho de Satchan é um bom exemplo: entender a tradição de deixar o negócio da família para os descendentes e as formas como casais sem filhos lidavam com isso é essencial para que a mentira da patroa não soe inverossímil e sem propósito. Outras, como o sentido que se percebe de uma mulher falando uma linguagem mais vulgar, pode ser mais facilmente apreendido com a leitura do próprio texto, de modo que essas explicações não se fazem tão necessárias.

As mudanças feitas da tradução inicial para a primeira versão (após a primeira revisão) foram de ordem mais semântica e sintática: adequar palavras e estruturas frasais para garantir

que o TA transmitisse mais proximamente o sentido do TF. Para isso, eu voltava frequentemente ao TF durante a revisão, recorria novamente a dicionários e gramáticas; foi uma revisão da tradução em si, corrigindo erros de tradução de palavras, revisando interpretações do TF e mesmo encontrando duas frases que não haviam sido traduzidas. Essa primeira versão pareceu mais estrangeirizante no total. A segunda versão, após uma nova revisão, mais distanciada do período inicial da tradução, acabou se focando mais em aspectos estilísticos do próprio TA, voltando muito menos ao TF e recorrendo menos a dicionários e gramáticas para corrigir erros de tradução propriamente ditos. É uma revisão que lidou mais com a explicação dos aspectos culturais em notas de rodapé e com a reescrita de frases que ainda soavam artificiais na LA. Essa revisão resultou em uma versão final mais domesticada e mais natural que a primeira versão.

Assim, fica clara a importância de o tradutor perceber, durante seu trabalho, a força que sua tradução tem na representação da CF e de, atento a isso, tentar buscar um equilíbrio, no TA, entre a fluidez na LA e o conteúdo do TF. O uso dos conceitos de estrangeirização e domesticação são eficazes não apenas no momento da tradução, mas ao longo do processo de revisão, na escolha das alterações ou manutenções. Também creio que a segunda fase de revisão, com um afastamento temporal maior do processo tradutório inicial, foi vantajosa para a versão final do texto.

Referências

BRUDNOY, D. The immutable despair of Dazai Osamu. **Monumenta Nipponica**, v. 23, n. 3/4, 1968. p. 457-474. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2383500>.

DAZAI, O. *Viyon no Tsuma*. In: SEKINE, T. (ed.). **Chikuma Nihon Bungaku Zenshū**, v. 4. Tóquio: Chikuma, 1991 [1947].

KAWANA, K. K. **Reflexões sobre a mulher no Japão e nos textos de Osamu Dazai**. 2015. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-10032016-131544/pt-br.php>.

KEENE, D. (ed.). **Modern Japanese Literature: an anthology**. Nova York: Grove, 1994.

_____. **Dawn to the West**. Nova York: Columbia University, 1998.

NAGAE, N. **De Katai a Dazai: apontamentos para uma morfologia do romance do eu**. 2006. 155 fl. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-14052007-151503/pt-br.php>.

PHEBY, J.; MIYAMOTO, A. (ed.). **The Oxford-Duden Pictorial Japanese and English Dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

SHIMON, M. Tradução de Kyoto: um exercício de reflexão sobre a cultura japonesa. *In*: Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua Literatura e Cultura Japonesa, 17., 2006, São Paulo. **Anais [...]**, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006. p. 103-110.

VENUTI, L. **The Translator's Invisibility**: a history of translation. Londres: Routledge, 1999.

O caso do jogo Jukugēmu: a apropriação de ideogramas mediada por um jogo eletrônico

Valdeilton Oliveira

1

Introdução

Aprender a ler e escrever em japonês pode tornar-se uma barreira aos aprendizes brasileiros pelo complexo sistema de escrita do idioma (LARGURA FILHO, 2006; DOUGLAS, 2004), especialmente pela quantidade de ideogramas e sua ampla possibilidade de aplicações. Dentre as diversas possibilidades de uso uma é a sua aglutinação, também chamada *jukugo*, que consiste na união de dois ideogramas independentes que, ao se reunirem, criam um novo termo que traz mais precisão e polidez em diversas situações da língua japonesa (GOO, 2018). Contudo, o processo de apropriação desses novos vocabulários é difícil para aprendizes que não possuem ideogramas na alfabetização de sua língua materna (DOUGLAS, 2004). Além disso, esses vocábulos são necessários para a compreensão de textos autênticos na língua japonesa e culminam em uma relação direta entre estima e motivação para a continuidade dos estudos no idioma (OLIVEIRA F., 2013; GILMORE, 2007). Tal dificuldade foi percebida no curso de extensão *O videogame no aprendizado da língua japonesa*, realizado na Universidade de Brasília, em 2016, no qual sete participantes, de diferentes níveis de proficiência no idioma, utilizaram onze jogos comerciais (SAWYR; SMITH, 2008) e observaram suas possibilidades para o aprimoramento na língua japonesa. A dificuldade em ler os ideogramas chegava a dificultar¹ a jogabilidade e distrair o jogador aprendiz (CSIKSZENTMIHALYI, 1990). Buscando alternativas ao cenário exposto anteriormente, surge, em janeiro de 2017, o projeto *jukugo*, com o intuito de desenvolver um jogo pedagógico que permita novas estratégias para a apropriação dos ideogramas da língua japonesa. Tendo como base a aprendizagem mediada por jogos (GEE, 2007) e princípios de

¹ As considerações apresentadas sobre o curso temático *O videogame no aprendizado da língua japonesa* foram coletadas de forma informal, contudo são a base para este estudo.

gamificação (MATTAR, 2010), inicia-se, em março de 2018, o processo de desenvolvimento do jogo Jukugêmu, que integra as propostas aqui listadas e as experiências dos membros participantes do grupo. Este artigo busca, então, apresentar o histórico do desenvolvimento do jogo e as percepções entre seus desenvolvedores. Pela especificidade desta pesquisa, optou-se pelo estudo de caso como ferramenta de observação do histórico do jogo e suas possibilidades para o desenvolvimento da escrita do idioma japonês.

2

Contextualização

Para a melhor compreensão deste artigo, optou-se por primeiro apresentar um histórico das motivações que conduziram o começo deste estudo. Desta forma, será apresentado um panorama anterior à criação do jogo, em seguida, um quadro teórico que embasa as escolhas de desenvolvimento do projeto e por fim, um quadro metodológico que permite a análise e interpretação dos dados até aqui coletados. Acredita-se que, utilizando essa organização ao longo deste artigo, todas as dimensões referentes ao jogo pedagógico *Jukugêmu* serão adequadamente observadas.

2.1

O curso temático *O videogame no aprendizado da língua japonesa*

No segundo semestre de 2016, foi realizado na universidade de Brasília o curso temático de extensão *O videogame no aprendizado da língua japonesa*, em que sete alunos jogaram e observaram jogos comerciais (SAWYR; SMITH, 2008) por 30 horas, ao longo de 10 encontros. Nessa ocasião, onze² jogos foram selecionados e utilizados pela turma. Os textos dos jogos e seus manuais foram lidos em japonês, seus vocábulos, analisados e a aplicabilidade da linguagem apresentada nos jogos foi debatida com a turma³. Por conter usos reais e contextualizados no idioma, jogos podem tornar-se interessantes propiciadores de linguagem (NEWCOMBE, 2017a; 2017b). Contudo, o uso de ideogramas nos jogos japoneses dificultava o processo de pesquisa dos vocábulos e tornava algumas das experiências demoradas e pouco divertidas. Com isso, observou-se que uma das maiores barreiras ao fluxo (CSIKSZENTMIHALYI, 1990) do jogo foi a grande quantidade de ideogramas, sua aplicação, aglutinação e seus usos correlacionados ao tema do jogo. Em

² Lista completa de jogos utilizados: *Rockman X4*, *Rockman X5*, *Rockman 8*, *Akumajo – Dorakura X – Gekka no Yasoukyoku*, *Bureivu fensaa – Musashi den*, *Final fantasy VII*, *Chrono Trigger*, *Kyaserin*, *Ni no kuni*, *Demon souls*, *Ookami*.

³ Aqui cabe ressaltar que todas as considerações relatadas do curso temático acima apresentado não passaram por uma adequada metodologia de coleta e análise de dados. Por conta disso, os comentários aqui apresentados são apenas percepções do professor que ministrou o curso.

razão disso, algumas experiências não foram divertidas e alguns jogos tornaram-se mais frustrantes que benéficos para a retenção de vocabulário e ideogramas. Alguns alunos possuíam elevada proficiência na língua japonesa, entretanto, os vocábulos em alguns jogos eram incomuns aos observados em materiais didáticos. Essa experiência foi essencial para concluir que se faz necessário um maior número de ferramentas de aquisição de ideogramas em língua japonesa que permitam o uso em diferentes contextos.

3

As especificidades da escrita japonesa

O Japão possui um sistema próprio de representação de escrita materializado em três ferramentas distintas chamadas *hiragana*, *katakana* e *kanji* (LARGURA FILHO, 2006). *Hiragana* e *katakana* são silabários que podem ser estudados no primeiro ano de aprendizagem da língua japonesa, tanto entre nativos como entre aprendizes de japonês como língua estrangeira ou L2. Ambos os sistemas contam com 46 símbolos fonéticos básicos que podem ser combinados e alterados com o auxílio de marcadores fonéticos. *Hiragana* é utilizado na escrita de palavras gerais e em qualquer marcador gramatical; *Katakana* é utilizado para a transcrição fonética de palavras estrangeiras, onomatopéias e ênfase em momentos específicos do texto (OLIVEIRA, 2013).

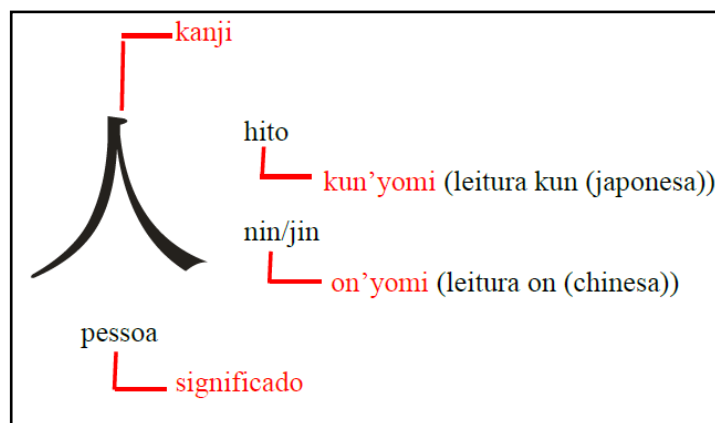
Kanji, em contrapartida, é um sistema complexo de significações que engloba figura, som e significado (IWAKAMI, 1992). Por figura, podemos entender a representação escrita do ideograma, que se materializa em um caractere com quantidade específica de traços. Por som, podemos entender qual será a pronúncia utilizada daquele ideograma em diferentes palavras. Um mesmo ideograma pode ser aglutinado com outros para a criação de palavras compostas⁴, nessas situações sua pronúncia pode ser alterada. Originalmente, todo o sistema de ideogramas não existia na língua japonesa, que os importa da China entre os séculos V e VI para a leitura e compreensão de textos budistas (MIYASHIRO, 2009). O Japão já possuía língua falada e decide utilizar também palavras originárias da língua japonesa nos ideogramas recém importados. Com isso, passam a utilizar leituras de origem japonesa, chamadas *kun'yomi*, e leituras de origem chinesa, chamadas *on'yomi*⁵, simultaneamente ao significar

⁴ No original *jukugo*, 熟語, é a aglutinação de ideogramas para a criação de uma palavra composta. Assim, os termos *tabemasu* (comer) 食べます e *koto* (ato) 事 podem ser aglutinados para a composição do termo composto *shokujū* (refeição) 食事. Ao utilizar palavras compostas, é possível obter mais precisão e formalidade no sentido expresso na palavra.

⁵ Os termos *on'yomi*, 音読み e *kun'yomi*, 訓読み, podem ser traduzidos como leitura pelo som e leitura à japonesa, respectivamente.

ideogramas, em alguns casos chegando a ter mais de dez leituras possíveis (OLIVEIRA, 2013). Por significado, podemos entender a representação imagética do símbolo, os ideogramas seriam então modelos semióticos que carregam significado mesmo que não sejam utilizados em palavras, frases ou termos. Todo esse processo é mediado por anos de escolarização, mesmo entre falantes nativos (OLIVEIRA, 2013).

Figura 1: Modelo de representação de *kanji*



Fonte: Largura Filho (2006, p. 24).

O Ministério da Educação Japonês regulamenta a ordem e a quantidade de ideogramas necessários para a educação básica e define que, até a sexta série, a criança consiga ler, escrever e utilizar 1006⁶ ideogramas, também chamados *jōyō kanji*⁷. Todo este processo é necessário para a adequada compreensão da escrita e leitura, todavia, extremamente abstrato para aprendizes de japonês como língua estrangeira, que não utilizam ideogramas na escrita (DOUGLAS, 2012). Mesmo livros voltados para o público jovem japonês utilizam os sistemas acima citados e na literatura espera-se que adultos alfabetizados consigam significar os ideogramas pela leitura ou significado (LARGURA FILHO, 2006). É comum que um ideograma pouco utilizado seja compreendido pelo significado em detrimento da leitura, em outros casos, é comum que a palavra seja subentendida pela leitura possível do ideograma. Porém, em todos os casos, a compreensão se dá por uma de suas dimensões (figura, som e significado).

Como citado acima, todo o processo de alfabetização em língua japonesa se estende por vários anos (LARGURA FILHO, 2006). Crianças japonesas compreendem uma quantidade limitada de caracteres se comparadas a um adulto. Todavia, já utilizam o idioma

⁶ A lista pode ser encontrada no link: http://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/new-cs/youryou/syo/koku/001.htm. (acesso em: 27 mai. 2018).

⁷ No original *jōyō kanji*, 常用漢字. O termo pode ser traduzido como ideogramas de utilização cotidiana.

e estão em uma situação de imersão, que permite contato diário com língua escrita e falada (LARGURA FILHO, 2006). O processo é diferente entre estrangeiros. Existem culturas que utilizam sistemas semelhantes de escrita, como China e Taiwan, contudo, existem também culturas que não compartilham dos mesmos processos, como a brasileira. Para o falante do português brasileiro, o idioma japonês pode representar uma barreira pela grande quantidade de ideogramas e pela complexidade em seu processo de aquisição (OLIVEIRA, 2013).

Com isso, alternativas são desenvolvidas para maximizar os processos de aquisição da escrita japonesa. Alguns estudos têm observado técnicas desenvolvidas por aprendizes, como o de Oliveira (2013), que percebeu que estratégias como repetição, representação mnemônica e associação são comuns. Entretanto, poucos estudos se propõem à criação de uma ferramenta nova, que busque abarcar as especificidades do aprendizado da língua japonesa. Desta forma, o jogo Jukugemu surge como uma nova possibilidade, abarcando as teorias de jogos e aquisição do sistema de escrita do idioma japonês.

4

Jogos

Jogos eletrônicos hoje possuem gráficos complexos, trilhas sonoras, e modernizam sua interatividade com óculos de realidade virtual, mas, ao mesmo tempo, compartilham conceitos básicos como regras, competição, desafios, objetivos e tomada de decisões (PETRY, 2016) com seus companheiros analógicos⁸. Quanto a isso, o autor argumenta:

O que é um jogo? O que é um jogo digital? Quais são as suas características? Para podermos entender mais internamente as perguntas levantadas, necessitaremos apresentar o conceito de jogo, posto que o jogo digital como um caso particular do conceito de jogo, pode ser reduzido a este. Aqui é necessário entender que o objeto jogo digital é subsumido por um conceito que o precede histórica e tematicamente e, ainda, que ele tem sua origem formal em uma discussão que remonta aos filósofos pré-socráticos (PETRY, 2016, p. 27).

Com isso, pode ser que o atrativo de um jogo esteja em uma significação muito anterior a qualquer tecnologia, assim como afirma Huizinga (1999, p. 1). Segundo o autor, jogar muitas vezes é confundido com um mero entretenimento, mas pode ser uma forma de representação que possui um significado e que pode facilmente conviver com seriedade. Muito se comenta sobre como jogar é diretamente relacionado à criança e suas brincadeiras, contudo Joseph e Lucien (1978, p. 16) afirmam que jogos se estendem da infância à velhice

⁸ Assim como descrito por Fernandes, Velanciano, Caritá e Baranauskas (1998), um jogo analógico é aquele que utiliza recursos físicos e manipuláveis, como papel, dados, canetas. Em contrapartida, um jogo digital transforma sua informação de forma a reproduzi-la em uma tela.

variando o tipo e natureza do jogo. Crianças brincam com brinquedos, jovens usam jogos para mascarar suas intenções e adultos jogam como momento de fuga, competição, liberdade e permissão. Logo, deve existir alguma função significativa em jogos que envolva o jogador, mesmo sem gráficos ou funções elaboradas.

Em seus estudos, Csikszentmihalyi (1990) observou como algumas atividades conseguem gerar imersão e resultar em um estado de realização que induz pessoas a continuarem na mesma prática por horas. Segundo o autor, esse estado é alcançado quando temos consciência dos objetivos que devemos cumprir e conseguimos observar quais são as habilidades necessárias para tal. Contudo, apenas sabemos que estamos trilhando as ações corretas quando recebemos o *feedback* imediato e conseguimos nos concentrar no processo. Essa concentração culmina com um sentimento de controle da situação que é recompensado com a superação do desafio. Tal sentimento é descrito pelo autor como fluxo, e é utilizado para descrever a experiência de jogar um jogo bem desenvolvido (MATTAR, 2010). É certo que nem sempre um jogo vai conseguir cumprir todos os requisitos aqui listados, no entanto, é possível que tais princípios sejam a motivação que induz um jogador a continuar jogando.

Pelos motivos até aqui citados, pesquisas têm observado como a imersão e a diversão presente nos jogos podem ser utilizadas para um aprendizado mais contemporâneo e significativo (GEE, 2007; PETRY, 2016; BRANDÃO; BITTENCOURT; VILHENA, 2010). Especialmente Gee (2007, p. 207), que apresenta um apanhado de princípios que permitem uma correlação direta entre jogos e modelos de aprendizagem⁹. Dentre eles, um dos mais observados e utilizados neste estudo é o princípio da moratória psicossocial¹⁰, em que aprendizes podem arriscar-se em um ambiente no qual as consequências do mundo real são reduzidas. Quanto a isso, Mattar (2010) defende que:

Outra questão que separa os games do aprendizado tradicional é a forma de lidar com o erro. O papel do fracasso em videogames é muito diferente do que na escola, que não integra a colaboração e a competição como nos games. Nos games, o custo do fracasso é normalmente diminuído – quando os jogadores fracassam, eles podem recomeçar de seu último jogo salvo. Além disso, o fracasso ao matar um mestre, por exemplo é em geral encarado como uma maneira de aprender e, numa próxima oportunidade, tentar vencer. Essas características do fracasso nos games permitem que os jogadores arrisquem-se e experimentem hipóteses que seriam muito difíceis de testar em situações em que o custo do fracasso é maior, ou em uma que nenhum aprendizado deriva do fracasso (MATTAR, 2010, p.18).

⁹ Neste artigo, apenas serão apresentados os referenciais teóricos que embasaram as escolhas de desenvolvimento do jogo Jukugêmu. Contudo, outras áreas de aprendizagem são abarcadas em outros princípios de aprendizagem apresentados por Gee (2007, p. 207 - 212).

¹⁰ No original *Psychosocial moratorium principle*.

Criar ambientes de testes poderia auxiliar aprendizes a testar hipóteses, especialmente do uso de ideogramas, e o *feedback* constante permitiria que cada tentativa fosse avaliada. Mesmo que cada jogada seja feita totalmente ao acaso, um ambiente gamificado poderia auxiliar na compreensão da ampla possibilidade de usos do ideograma, e foi com estes conceitos que o jogo Jukugēmu foi imaginado. Além disso, observou-se que ideogramas são sistemas complexos que podem ser observados em sua individualidade, bem como por sua aglutinação. Permitir que o aprendiz realize testes de aglutinação poderia propiciar uma degustação das diferentes dimensões de uso de cada ideograma.

5

O estudo de caso

Uma das principais características do estudo de caso é sua versatilidade entre diferentes áreas do conhecimento. Em seu artigo, o André apresenta um breve histórico do desenvolvimento do estudo de caso como ferramenta de pesquisa, e aponta também algumas de suas especificidades. Retomando a conferência de Cambridge, realizada em 1976, o autor define que estudo de caso é um termo amplo, incluindo “uma família de métodos de pesquisa cuja decisão comum é o enfoque numa instância” (ANDRÉ, 1984, p. 51). Sendo que o “caso” pode ser um evento, uma pessoa, um grupo, uma escola, uma instituição, um programa. Ainda em seu artigo, o autor descreve sete características que definem estudos de caso, como apresentadas na tabela abaixo:

Tabela 1 – Características do estudo de caso

1	Estudos de caso buscam a descoberta.
2	Os estudos de caso enfatizam a “interpretação em contexto”.
3	Estudos de caso procuram apresentar os diferentes, e às vezes, conflitantes pontos de vista presentes numa situação social.
4	Os estudos de caso usam uma variedade de fontes de informação.
5	Os estudos de caso revelam experiência vicária e permitem generalizações naturalísticas.
6	Os estudos de caso procuram retratar a realidade de forma completa e profunda.
7	Os relatos de estudo de caso são elaborados numa linguagem e numa forma mais acessível do que outras linguagens de pesquisa.

Fonte: ANDRÉ (1984, p. 52).

É importante ressaltar que o “caso” que é apresentado pelo autor necessita de um olhar em sua singularidade e não de sua representatividade. Logo, escolheu-se o estudo de caso como metodologia de coleta e análise de dados por permitir observar a amplitude do projeto Jukugêmu e analisar questões pontuais sobre histórico, desenvolvimento e equipe de criação. Mesmo que algumas das singularidades deste projeto não sejam totalmente replicáveis em outros ambientes, o jogo e suas particularidades podem ser observados com este modelo de pesquisa. Levando em consideração as considerações de Yin (2003, p. 32) acerca do contexto social em que o caso é observado:

O estudo de caso é uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida social, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos.

Desta forma, a referida abordagem metodológica permitirá observar toda a amplitude do jogo e seu contexto de desenvolvimento, que envolve equipe e histórico. Logo, este artigo buscará observar a amplitude do fenômeno aqui descrito, em todas as suas dimensões e utilizará o estudo de caso com ferramenta de coleta, categorização e análise de dados, permitindo, assim, a adequada observação de toda a amplitude e especificidade do jogo criado. Para isso, serão apresentados três momentos distintos. No primeiro, será exposto o histórico do desenvolvimento do jogo; em seguida, o perfil dos participantes da equipe de desenvolvimento; e, por fim, será feita uma análise conjunta de ambas as partes, o que permitirá uma triangulação dos dados aqui coletados.

6

Coleta e análise de dados

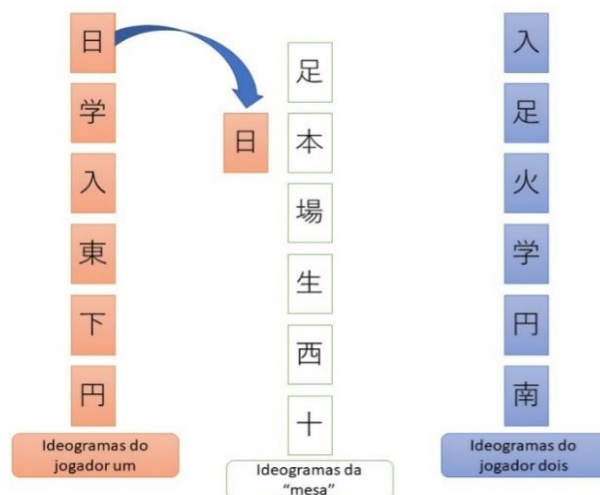
6.1

Histórico do desenvolvimento do jogo

Em janeiro de 2017, iniciou-se a elaboração do jogo pedagógico *Jukugêmu*. Inicialmente, a ideia era construir um jogo analógico (FERNANDES; VELANCIANO; CARITÁ; BARANAUSKAS, 1998) que permitisse a aglutinação de ideogramas. Semelhante a um jogo de cartas, a ideia inicial era que o jogador utilizasse as cartas que possui na mão para complementar as cartas da mesa do jogo. Cada jogador começaria com cinco cartas e o primeiro a utilizar todas, venceria; cada jogada consistiria na tentativa de utilização da carta junto a uma das cartas do tabuleiro, como demonstrado na Figura 2. Contudo, uma das

maiores dificuldades era saber quais palavras existiam ou não em língua japonesa. Por isso, decidiu-se¹¹ por uma versão digital que permitisse um sistema de checagem entre ideogramas e vocábulos.

Figura 2 – Modelo¹² representativo dos ideogramas/cartas no jogo *Jukugēmu*



Fonte: Criação própria

Figura 3 – Versão analógica do jogo criada para avaliar o sistema de aglutinação



Fonte: Criação própria

¹¹ Como algumas das decisões dos sistemas e *layout* do jogo foram tomadas pela equipe de desenvolvedores, o termo “decidiu-se” se refere a isso. Na seção 6.1 são apresentados os perfis de todos os participantes.

¹² No modelo representado na Figura 2, o jogador um utiliza o ideograma *hi*, 日 (sol) e o coloca ao lado do ideograma da mesa *hon*, 本 (origem, base), criando, assim, a palavra composta *Nihon*, 日本 (Japão).

Optou-se, então pela criação de uma aplicação¹³ web que permitisse a checagem de ideogramas e vocábulos por meio de um banco de dados em MySQL¹⁴. Dessa forma, após o cadastro, cada ideograma seria convertido em um número e sua posição no tabuleiro do jogo seria mapeada. Ao tentar posicionar a carta em algum local do tabuleiro, o sistema faria a checagem daquela combinação com base nos ideogramas adjacentes, apresentaria o resultado da jogada, a tradução e leitura caso a palavra exista. Para isso, foram cadastrados 2136 ideogramas¹⁵ e foi iniciado o trabalho de pesquisa dos vocábulos possíveis para cada um. Dada a grande quantidade de palavras, a primeira etapa de cadastro se limitou às combinações possíveis dentre os ideogramas da primeira série¹⁶ da educação obrigatória no Japão. Esses ideogramas são listados na Tabela 2.

Tabela 2 – Lista dos ideogramas da primeira série da educação infantil japonesa

第 一 学 年	一 犬 女 村 木	右 見 小 大 本	雨 五 上 男 名	円 口 森 竹 目	王 校 人 中 立	音 左 水 虫 力	下 三 正 生 町 林	火 山 生 天 六	花 子 青 夕 田 土	貝 四 夕 石 二	学 系 字 赤 日	氦 耳 千 川 年	九 七 川 先 白	休 七 川 先 白	玉 車 先 早 八	金 手 早 八 百	空 十 草 百 文	月 出 足 文
------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------	----------------------------	-----------------------	----------------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------	------------------

Fonte: http://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/new-cs/youryou/syo/koku/001.htm

Para facilitar as etapas posteriores de cadastro de palavras, cada ideograma foi relacionado à todas as suas possibilidades de combinação. Mesmo que isso resultasse em termos que não apareceriam nas etapas iniciais de teste do jogo, esse processo facilitaria o cadastro em momentos posteriores. Para isso, foram utilizados os sites: jisho.org/, kanji.jitenon.jp/ e www.kanjidatabase.com/. Os arquivos cadastrados consistiam em listas de vocábulos contendo o ideograma, suas combinações possíveis, a leitura da palavra em japonês e tradução em inglês. Foi necessário criar um arquivo para cada ideograma contendo suas possibilidades de combinação entre dois ou três ideogramas. Dessa forma, o sistema de checagem reconheceria palavras como 日本, (*Nihon*) Japão, e 日本人, (*nihonjin*) japonês. Devido ao dispendioso trabalho de cadastro dos vocábulos, em agosto de 2017, a equipe de desenvolvedores foi ampliada, passando de dois para sete membros, sendo quatro destes

¹³ Uma aplicação é um programa que pode ser executado em navegadores de internet. Isso permite que o jogo seja utilizado em computadores e dispositivos móveis com internet. O jogo foi programado em HTML5 e Javascript.

¹⁴ MySQL é um sistema de banco de dados que pode ser acessado por aplicações web.

¹⁵ Quando este estudo se iniciou, 2136 ideogramas representavam os caracteres básicos que um adulto precisa compreender para ser considerado alfabetizado.

¹⁶ Assim como apresentado na sessão três deste estudo, a lista completa pode ser encontrada no link: http://www.mext.go.jp/a_menu/shotou/new-cs/youryou/syo/koku/001.htm.

graduados em Letras-Japonês, dois graduandos do mesmo curso e um graduando em Ciências da Computação.

Figura 4 – Exemplo de lista de vocabulário criada com base no ideograma 青 (ao) azul

青春	せい.しゅん	youth
青空	あお.ぞら	blue sky
青木	あお.き	japanese laurel
青色	あお.いろ	blue
青葉	あお.ば	fresh leaves
青梅	あお.うめ	unripe plum
青果	せい.か	fruits and vegetables
青山	あお.やま	lush mountain
青毛	あお.げ	black (horse coat color)
青雲	せい.うん	blue sky
青磁	せい.じ	celadon porcelain
青銅	せい.どう	bronze
青柳	あお.やぎ	green willow
青酸	せい.さん	acid
青菜	あお.な	greens

Fonte: Criação própria.¹⁷

A primeira etapa do cadastro de palavras foi finalizada em março de 2018 e resultou na primeira versão jogável. Testes foram feitos entre os desenvolvedores do jogo, bem como ajustes em seu *layout*. Buscando a adequada visualização em qualquer dispositivo móvel ou computador, a aparência do jogo foi planejada e debatida em reuniões semanais da equipe. Além disso, novas regras foram desenvolvidas para que outras características dos ideogramas fossem abordadas, como o sistema de trocas e as tentativas de cada jogador. Testes regulares foram realizados durante os meses de março e abril de 2018 entre os membros da equipe, resultando na versão alfa¹⁸ que foi utilizada neste estudo.

6.2

Equipe de desenvolvedores

Para observar os perfis dos participantes deste projeto, foi realizada uma enquete online disponibilizada no site Google Docs. As perguntas foram coletadas entre 20 e 25 de junho de 2018 e versavam sobre o perfil de cada membro do grupo. Após a coleta desses dados, criou-se a Tabela 3 para melhorar a visualização dos perfis de cada participante. Para este estudo, optou-se pela não exposição dos nomes, desta forma, números serão utilizados para representá-los, tanto no quadro de perfis como na análise de suas opiniões.

¹⁷ Leia-se fruits no lugar de fuits.

¹⁸ Uma versão alfa de um programa é aquela em que é possível utilizar os principais recursos do software, porém pode conter *bugs*. Uma versão alfa geralmente é disponibilizada para equipes de teste averiguarem possíveis problemas.

Tabela 3 – Lista resumida dos perfis individuais dos desenvolvedores do jogo

Participante	Idade	Experiência com a língua japonesa (em semestres)	Tempo de jogo semanal (em horas)	Jogo	Escolaridade e área do conhecimento
1	32	28	5	<i>Street Fighter 5</i>	Graduação em Letras-Japonês, mestrando em Linguística Aplicada.
2	21	2	5	<i>Breath of Fire</i>	Graduando em Ciências da Computação.
3	33	48	5	<i>Legend of Zelda: breath of the wild</i>	Graduado em Letras-Japonês, mestre em Ciência da Informação, doutor em Ciência da Informação.
4	24	9	4	<i>Super Mear Boy, Sonic, Megaman X, Mario e outros jogos de plataforma.</i>	Graduado em Letras-Japonês.
5	23	12	10	<i>Fortnite e Hearthstone</i>	Graduando em Letras-Japonês.
6	23	10	5	<i>Dragon Quest Builders</i>	Graduado em Letras-Japonês.
7	23	12	7	<i>Pokémon Sun</i>	Graduando em Letras-Japonês.

Fonte: Criação própria.

Juntamente com a coleta dos perfis individuais, foram realizadas quatro questões, como é possível observar na tabela a seguir:

Tabela 4 – Questões apresentadas no formulário online

A)	Poderia contar um pouco sobre como foi a experiência de desenvolvimento do jogo Jukugēmu? Quando você entrou no projeto? Por qual motivo e qual foi sua contribuição?
B)	Poderia contar um pouco sobre sua história como aprendiz de língua japonesa? Quando começou a estudar? Onde? E qual sua melhor habilidade e maior fraqueza no idioma?
C)	Poderia contar um pouco sobre sua história com jogos? Quando começou a jogar? Em qual console? Tem alguma lembrança marcante dessa época?
D)	Como foi a experiência de jogar o jogo pedagógico Jukugēmu? Você acredita que ele pode ser útil para a aquisição de ideogramas em japonês?

Fonte: Criação própria

As questões permitiram analisar como as singularidades nas experiências individuais dos membros contribuíram ao projeto, bem como observar seus históricos e experiências com a língua japonesa e com jogos eletrônicos. Optou-se por questionários abertos que permitissem a expressão de cada participante. Os dados coletados, tanto dos perfis quanto das questões, foram listados e tabulados, e suas partes relevantes estão transcritas na seção seguinte deste artigo.

6.3

Análise e triangulação dos dados

Nesta seção, são apresentadas as conclusões obtidas com a triangulação do histórico de desenvolvimento do projeto e dos perfis dos participantes, bem como da análise dos dados coletados nos questionários preenchidos pela equipe. Para uma ampla observação dos dados aqui listados, optou-se pela análise dos dados em uma ordem semelhante aos itens apresentados neste artigo. Desta forma, primeiramente, serão debatidos os itens referentes ao histórico de desenvolvimento do projeto, em seguida, os perfis dos participantes e, por fim, suas opiniões acerca da viabilidade do jogo como ferramenta de aquisição de ideogramas e vocabulário. Para a melhor visualização, todas as transcrições de opiniões serão iniciadas com o número referente ao participante. Desta forma, o anonimato da identidade é preservado.

Inicialmente, foi possível observar que o desenvolvimento de um jogo, assim como um aplicativo ou qualquer funcionalidade tecnológica, é demorado e necessita de uma equipe de desenvolvimento com conhecimento técnico sobre diversos temas. Assim como é possível observar, no quadro com os perfis individuais, um dos membros é diretamente da área de Ciências da Computação, além disso, três dos membros possuem conhecimento de programação em algum grau. Foi possível observar, ao longo do projeto, que a amplitude de áreas do conhecimento permitiu um olhar multidisciplinar para questões pedagógicas recorrentes a todos. Além disso, a ampla diversidade de perfis permitiu um olhar abrangente sobre funcionalidades, jogabilidade e alcance do projeto. Também foi possível perceber que grande parte dos participantes tinha algum interesse em desenvolvimento de jogos, assim como pode ser observado nos trechos coletados no item A do formulário:

(3) “Entrei no projeto bem no início, como programador. O principal motivo foi expandir meus conhecimentos e habilidades em programação, e também ganhar experiência como desenvolvedor de jogos.”

(4) “[...] entrei no começo do projeto, pois quero seguir carreira como designer de games e achei que participar deste projeto seria uma experiência importante para mim [...]”

(6) “[...] há muito tempo anseio trabalhar com criação/desenvolvimento de jogos, ou até mesmo, na área de e-sports que está em constante crescimento [...]”

(7) “Entrei no início do desenvolvimento do projeto, porque tenho interesse na produção de jogos [...]”

Também foi possível observar que, mesmo com reuniões presenciais periódicas e nenhum retorno financeiro, todos os participantes se voluntariaram em todas as etapas do jogo. Alguns comentando que esse tipo de estudo é necessário para o aprimoramento dos aprendizes em língua japonesa, assim como é possível observar no relato referente ao item D:

(6) “[...] o que falta para o estudante é justamente isto, a prática vinculada com atividade lúdica. ”

Além disso, o engajamento da equipe também é observável nos relatos referentes ao item A:

(1) “[...] fiquei muito feliz de ver que todos os que estão hoje na equipe já foram meus alunos. Isso mostra um pouco como questões de engajamento são mais fáceis em áreas relacionadas a interesses, como jogos, que em outras mais acadêmizadas.”

(5) “Foi/está sendo uma ótima experiência! [...] anteriormente já participei de um curso ministrado pelo [...] sobre a utilização do vídeo game no aprendizado da língua japonesa. Ter participado desse curso me influenciou bastante na decisão de me voluntariar para participar do novo projeto dele, que me juntei em setembro de 2017 [...]”

Engajamento não foi um dos temas teóricos listados neste estudo. No entanto, foi possível observar a participação de todos os membros, bem como a coautoria no design das interfaces, no planejamento das regras e especialmente no cadastro de vocábulos. O curso citado no trecho listado acima pelo participante 5 é o curso temático citado no começo deste estudo. Todos os participantes da equipe de desenvolvimento tiveram alguma participação no referido curso de extensão, sendo dois professores do curso e quatro alunos. Desta forma, pode-se notar o engajamento da equipe pelo projeto e por pesquisas que envolvam jogos de um modo geral.

Durante as etapas de desenvolvimento do jogo, foi possível observar que ideogramas são uma dificuldade recorrente, mesmo entre aprendizes com mais experiência, assim como pode ser observado no relato referente ao item B:

(1) “[...] acho que a minha maior habilidade é a expressão oral e a minha pior é a escrita. Não treino mais escrevendo nada e posso afirmar que não consigo escrever muitos *kanji* sem conferir a escrita de cada um.”

(2) “[...] minha maior habilidade é a facilidade de pronunciar as frases com as devidas entonações, e minha maior fraqueza são os *kanjis*.”

(3) “[...] melhor habilidade, gramática, maior fraqueza, *kanji*.”

É interessante constatar que dois dos participantes acima listados possuem experiência de mais de 10 anos de estudo em língua japonesa, entretanto acreditam que ideogramas são sua maior fraqueza. Além disso, foi possível atentar à dificuldade na interpretação de textos ou a escrita, diretamente relacionada ao uso de ideogramas, como pode ser observado nas falas dos participantes abaixo quanto ao item C:

- (4) “[...] minha melhor habilidade é a compreensão auditiva e a maior fraqueza é escrita.”
- (6) “[...] minha maior habilidade é a compreensão auditiva/oral e a pior é a da interpretação de textos.”

Ao examinar os relatos acima, é possível perceber como *kanji* é considerado uma barreira para os membros da equipe do jogo, mesmo entre os aprendizes mais experientes, em conformidade com os referenciais teóricos apresentados no início deste estudo. Todavia, os relatos sobre a vivência com jogos registrados no item C do questionário apresentam vívidas lembranças:

- (1) “[...] eu comecei a jogar quando tinha uns 8 anos, nos videogames de amigos... Uma das lembranças mais marcantes foi vencer o *shademan* no *megaman 7*. Lembro até dos barulhos na rua e como estava o dia [...]”
- (4) “Comecei a jogar muito cedo, por volta dos 5 anos de idade. O primeiro console que tive contato foi o Atari. Lembro de me divertir com meus amigos ao jogar *Bowling* do Atari 2600.”
- (5) “Minha primeira lembrança com jogos foi no Jardim 3, com cerca de 5 anos de idade [...]”
- (6) “Jogo desde criança, lembro que ia para casa da minha tia para jogar *Mario World* num *Super Nintendo* [...]”
- (7) “Aproximadamente aos quatro anos, quando ganhei um *Nintendo 64* [...]”

Ao observar os relatos acima, é possível perceber como jogos são e foram importantes na vida dos participantes do grupo e, em alguns casos, muito anteriores ao estudo da língua japonesa. Também foi possível observar, em um dos relatos, como a preferência por um gênero de jogos moldou o aprendizado de um dos participantes, como pode ser observado no trecho referente ao item C:

- (3) “[...] anos depois com o SNES e Playstation passei a jogar também jogos de RPG, mas por conta de problemas com censura das versões americanas, optei por jogar os originais japoneses e aí também começou o estudo do idioma japonês.

Por fim, ao verificar as percepções dos participantes quanto ao jogo e sua viabilidade como ferramenta de aquisição de língua japonesa, percebeu-se que todos acreditam na

viabilidade pedagógica do projeto, assim como pode ser observado nos trechos retirados do item D:

(1) “acredito que o jogo é valido sim e com um mínimo de conhecimento teórico pode ser bem mais benéfico que repetição escrita. Não acredito que o jogo permita a compreensão do uso contextualizado, mas pode permitir entender que *kanji* é mais que só uma palavra e que a dicotomia *kanji* - leitura é atrasada no processo de aquisição do idioma japonês.

(2) “Eu acho muito interessante como esse jogo proporciona uma experiência diferente, onde você pode combinar essas palavras mesmo sem saber se elas realmente combinam ou não, utilizando a ferramenta de dica. Desta forma é possível descobrir novas palavras através do jogo, novas combinações. Adorei esse conceito e no jogo funciona muito bem. Acho que mesmo para nativos o jogo pode ser útil [...]”

(3) “Foi bem divertido jogar o jogo durante os testes, mesmo eu que já falo japonês pude aprender palavras novas com o jogo. Mesmo que o jogo tenha apenas palavras do primeiro nível, é possível que o jogo apresente palavras novas para pessoas com um nível avançado de japonês, permitindo que uma partida entre uma pessoa de nível básico e outra de nível avançado seja disputada da mesma forma que uma partida entre pessoas de mesmo nível. Na situação atual do jogo acredito sim que ele possa ajudar estudantes a entender melhor como *kanjis* e a formação das palavras na língua japonesa funciona porém, o jogo exige um conhecimento mínimo sobre língua japonesa e *kanjis* para permitir que o jogador de fato faça jogadas conscientes [...]”

(4) “Foi uma ótima experiência, [...] acredito que esse jogo pode ser muito útil para a aquisição dos *kanji*, desde que usado em conjunto com as aulas regulares e a prática constante”

(5) “As fases de testes foram bem divertidas. Além de servirem para as discussões sobre o que incrementar ou modificar no jogo, serviram bem para o entretenimento pois o jogo é bem dinâmico. Quanto à aquisição de ideogramas, como o jogo possui ações de trocas de cartas baseado na leitura ou ordem de traço *kanji*, faz com que os jogadores prestem um pouco mais de atenção nesses pontos. O jogo também contribuiu para melhorar minha percepção dos *kanji*, mesmo que eu não saiba formar um *jukugo* com os *kanji* dispostos na minha mão e no campo, o jogo te permite arriscar na opção que faça mais sentido, trabalhando sua capacidade de entender cada *kanji* separadamente e como um conjunto.”

(6) “[...] Como gosto muito de *kanji*, é engraçado ver o tanto de *jukugo* que falta aprender. Justamente por isso que acredito que o jogo servirá muito bem para a aquisição. Tanto quando estava alimentando o banco de dados, quando durante as partidas, sempre estava anotando uns ou outros *jukugo* para estudar depois. [...]”

Assim, como é possível observar nos relatos dos participantes, tanto o processo de desenvolvimento do jogo quanto sua testagem foram benéficos para a aquisição de ideogramas e especialmente divertido. É interessante observar como os participantes 1, 3 e 4 reforçam que o jogo não implica no abandono da sala de aula, pelo contrário, deve ser considerado um apoio. Vale ressaltar também que os participantes 1, 3 e 5 reforçaram a importância deste tipo de ferramenta para observar a amplitude do ideograma e sua distinção com o nosso sistema de escrita. Especialmente no relato do participante 1, é possível

perceber que novos métodos de ensino de ideogramas se fazem necessários no ensino do japonês na realidade contemporânea.

Também foi possível observar nos relatos dos participantes 2 e 3 que o jogo permite que falantes com diferentes níveis de fluência joguem e consigam se divertir e competir. Isso não estava listado nos objetivos iniciais deste artigo, entretanto foi uma das descobertas ao longo dos testes. Mesmo aprendizes com diferentes níveis de proficiência na língua japonesa conseguiram jogar em pares e aprender com as jogadas pessoais e do oponente. Aprendizes principiantes no idioma podem utilizar os sistemas de trocas de carta, alunos de nível mais avançado podem apenas tentar realizar a combinação ou solicitar uma dica. Desta forma, percebeu-se que esse ambiente gamificado contemplou uma grande gama de perfis de aprendizes e jogadores. Tal cenário, em que aprendizes de diferentes níveis colaboram e aprendem juntos, condiz com diversas leituras apresentadas neste estudo (GEE, 2007; MATTAR, 2010). Logo, acredita-se que a experiência de desenvolvimento do jogo foi benéfica à aquisição de ideogramas, bem como à construção de um novo olhar coletivo das necessidades dos aprendizes do idioma e da educação contemporânea.

7

Conclusões

Após a observação dos dados, conclui-se que o jogo pode ser uma ferramenta interessante de apropriação de ideogramas. Porém, o abandono da organização e linearidade do ensino formal não é incentivado. A lista completa de termos precisa de uma revisão detalhada. Pôde-se observar que mesmo termos complexos podem ser mantidos e que os sistemas de trocas de carta e solicitação de dicas auxiliam aprendizes de diferentes níveis. A equipe de desenvolvedores teve seu importante papel no *design* e no cadastro de termos, entretanto, talvez uma equipe maior permita um aprimoramento mais célere do jogo. Ainda são poucas as pesquisas sobre jogos na contemporaneidade, fato percebido na pesquisa de referenciais teóricos para embasar este estudo. Contudo, o engajamento dos participantes permitiu descentralizar processos e construir colaborativamente o conhecimento e ampliar as possibilidades de criação deste jogo.

Referências

- ANDRÉ, M. E. D. A. Estudo de caso: seu potencial na educação. **Cadernos de Pesquisa**, n. 49, 1984.
- BRANDÃO, R.; BITTENCOURT, M.; VILHENA, J. A mágica do jogo e o potencial do brincar. **Revista mal-estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. 10, n. 3. 2010. p. 835-863.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. **Flow: the psychology of optimal experience**. New York: Harper Perennial, 1990.
- DOUGLAS, M. Learning and teaching *kanji*: for students from an alphabetic background. **Sabotenweb**, 2004. Disponível em: <http://www.sabotenweb.com/bookmarks/about/douglas.html>. Acesso em: 2 jul. 2018.
- FERNANDES, L.; VALENCIO, R.; CARITÁ, C.; BARANAUSKAS, M. Jogos computacionais no processo de formação profissional: o design de a caça ao tesouro. *In*: Congresso RIBIE, 4., Brasília, DF. **Anais [...]**. Brasília, DF, 1998.
- GEE, J. P. **What video games have to teach us about learning and literacy**. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- GILMORE, A. Authentic materials and authenticity in foreign language learning. **Lang, Tech**, Cambridge University Press, n. 40, 2007. p. 97-118.
- GOO. Dicionário de japonês online. Disponível em: <https://dictionary.goo.ne.jp/idiom/>. Acesso em: 22 jan. 2018.
- HUIZINGA, J. **Homo Ludens: a study of the play-element in culture**. London: Routledge, 1999.
- IWAKAMI, L. T. **Percursos do Ideograma: o processo de uma linguagem**. 1992. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992.
- JOSEPH, L.; LUCIEN, B. **O jogo pelo jogo: a atividade lúdica na educação de crianças e adolescentes**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- LARGURA FILHO, A. C. **O Processo de aquisição da escrita ideogramática japonesa: o caso dos alunos do curso de japonês da UECE**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2006.
- MATTAR, J. **Games em educação: como os nativos digitais aprendem**. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2010.
- MIYASHIRO, R. T. M. **Entre tempos: a criação estética na caligrafia japonesa**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de pós-Graduação em artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2009.

NEWCOMBE, J. Blending games into language learning. **International journal of computer-assisted language learning and teaching**, v. 7, n. 4, out-dez, 2017a. Disponível em: https://www.academia.edu/36829516/Blending_Video_Games_Into_Language_Learning. Acesso em: 14 dez. 2017.

NEWCOMBE, J. **The language learning affordances of video games**. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Artes e Humanidades, Escola de Humanidades, Coventry University, 2017b.

OLIVEIRA, A. W. M. **É assim que eu escrevo: estratégias de aprendizagem de *kanji* e crenças de professores de língua japonesa em formação**. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2013.

OLIVEIRA, F. R. M. Gêneros discursivos no ensino de japonês: material autêntico, tecnologia digital e motivação nos níveis iniciais. **Revista pesquisas em discurso pedagógico**, 2013.

PETRY, L. O conceito ontológico de jogo. *In*: ALVES, L.; COUTINHO, I. J. (Org). **Jogos digitais e aprendizagem**. Bahia: Editora Papyrus, 2016. p. 17-42.

SAWYER, B.; SMITH, P. **Serious games taxonomy**. 2008. Disponível em: <https://thedigitalentertainmentalliance.files.wordpress.com/2011/08/serious-games-taxonomy.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2018.

YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Tradução Daniel Grassi. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2003.

Raízes & Seiva caminhos poéticos

Rute Yumi Onnoda

Sandra Borsoi

1

Introdução

O escopo desta pesquisa em Poéticas Visuais é elaborar uma reflexão teórica a respeito do processo de produção artística de Rute Yumi Onnoda com a tinta *sumi*¹. Do ponto de vista exclusivamente técnico, essa tarefa pode parecer muito simples, porém ela engloba também a questão da concentração e do estado meditativo como elementos essenciais da produção artística. Aspecto significativo se contextualizado culturalmente.

Para compreender sua produção tendo em conta esse referencial, foi necessário para a artista situar-se no tempo e no espaço em relação à sua ancestralidade e territorialidade. Primeiro como indivíduo e depois como artista para, só então, como pesquisadora, descrever o processo artístico.

Lendo o texto de Gaston Bachelard sobre o valor da casa natal, a influência das raízes japonesas se tornou evidente em praticamente todos os cômodos da “casa”, tanto emocional quanto física.

A infância é certamente maior que a realidade. Para explicar, pela vida afora, nossa atração pela casa natal, o sonho é mais poderoso que o pensamento. São os poderes do inconsciente que fixam as lembranças mais distantes (...). É no plano de devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. (BACHELARD, 1989, p. 35)

Havia um sentimento de distância em relação ao “ser japonês” devido ao fato de a autora pertencer à terceira geração da família no Brasil, embora trabalhasse com a apropriação de um material bastante tradicional, a tinta *sumi*. Essa, porém, não era a questão

¹ *Sumi* é uma tinta produzida com fuligem de material vegetal ou mineral, que perfaz as tonalidades de preto e cinza (OKANO, 2012).

principal. A pergunta que se queria responder era: como poderia haver alguma explicação no “modo” de fazer a pintura que não abordasse o planejamento prévio ou o esboço e que não parecesse irresponsável ou tecnicamente inviável? O que se percebia era uma incompatibilidade no modo de pensar o fazer, no relatar esse fazer, pois é relevante, para um trabalho em Poéticas, detalhar o planejamento em todas as etapas da produção artística. Detalhando, inclusive com fotos, essas etapas de composição e preparo para a produção artística. Essa questão pode ser respondida quando se leva em conta o modo de produção artística contextualizado na cultura oriental.

2

Problematização e pressupostos

Sobre a pesquisa em Poéticas Visuais, Rey (1996, p. 10) destaca a importância do papel desempenhado pelas universidades na formação dos artistas no contexto das produções pós-anos 60, tanto pela inserção das práticas no nível técnico quanto no conceitual. Por isso, os conceitos realizam uma tarefa metodológica: “Os conceitos, se claros e bem definidos, são um instrumental para pensar a inserção da produção pessoal no campo da arte e seus possíveis desdobramentos”.

A questão que deflagrou na autora uma jornada de estudos em Poéticas Visuais foi a busca por um texto compatível com o seu processo de pintura realizada com a tinta *sumi*. O procedimento é aparentemente simples, entretanto, ao tentar tratar teoricamente o processo, não se produzia um texto que contemplasse todos os elementos envolvidos. Faltava compreensão e clareza sobre o processo e, em consequência, não havia segurança e objetividade para a continuidade da produção artística. Lancri (2002, p.19) ressalta que uma tese em artes plásticas tem, por originalidade, entrecruzar uma produção plástica com uma produção textual, que ela não se completa senão quando consegue ligá-las por traves. Para tanto, aponta como ponto de partida da pesquisa, obrigatoriamente, a prática plástica ou artística do estudante, com o questionamento que ela contém.

Partindo desse pressuposto, a primeira constatação é que a utilização de um material como a tinta *sumi per se* já evoca a cultura oriental. Inicialmente, não havia clareza sobre até que ponto ocorria essa influência, tanto que as primeiras tentativas de apresentar os trabalhos teoricamente evidenciaram uma dificuldade de comunicação. Havia uma desconexão entre a forma como ocorria o processo e a forma como era descrito. Alguns elementos importantes eram subvalorizados, ao passo que o esclarecimento de outros não utilizados eram solicitados.

Através do levantamento bibliográfico, buscou-se o material de teóricos que trataram da Arte em diferentes culturas. Assim, pesquisou-se sobre manifestações artísticas de árabes, indianos, chineses e japoneses, abordados com o aporte teórico da sua respectiva cultura. Desse modo, este trabalho é fundamentado na discussão de autores que discorrem sobre elementos da cultura e da filosofia japonesa. O objetivo é contextualizar desde a gênese deste processo de produção artística no que se refere à influência ancestral nipônica até que possa situar-se onde ela ocorre: em terras brasileiras.

3

As raízes e a seiva

A flor está sempre na semente.
(BACHELARD, 1989)

Situar-me enquanto indivíduo foi o passo que antecedeu o entendimento dos processos desenvolvidos como artista. Compreender o conceito de territorialidade possibilitou-me estabelecer o “lugar” da minha fala, entendendo e assumindo os caminhos pelos quais recebi de modo natural, através do convívio familiar, a herança cultural. Embora muito distante da disciplina, das correntes filosóficas e religiosas do taoísmo e do zen, aprendi o suficiente para que, ao entrar em contato com a tinta *sumi*, pudesse vivenciar a experiência artística do modo como será descrito mais adiante.

Durante o simpósio nº 7, realizado no 24º Encontro da ANPAP (Associação Nacional dos Pesquisadores em Arte), em 2015, foi tratado o tema a respeito de conexões e desconexões entre Orientes e Ocidentes. Sem pretender estender todas as questões a respeito dessa discussão sobre Orientalismo e Ocidentalismo, apresenta-se este recorte porque constituiu uma importante chave para a percepção da incompatibilidade da produção textual. A partir da leitura dos trabalhos, ficou clara a necessidade de contextualizar culturalmente este texto, sobre a produção artística. Destaca-se aqui o conceito do *ma*, apresentado por Okano (2012), palavra japonesa que expressa uma ideia para a qual convergem alguns significados. Segundo Okano (2012), *ma* expressa uma noção intervalar, porém constitui uma árdua tarefa conceituá-la no Ocidente. A lógica ocidental, aristotélica, é regida pela dualidade, na qual são admitidas duas possibilidades: a do ser e a do não ser, o que omite a terceira opção. A opção intermediária de “nem ser, nem não ser”, é denominada de terceiro excluído. Estudar o *ma* requer conhecer esse espaço, o do terceiro excluído. Em sua tese, Okano (2007) refere que *ma* é um *modus operandi* vivo no cotidiano do povo japonês, é um senso comum e não um conceito. Essa questão alertou-me para a possibilidade de que a forma de pensar, de

observar e sentir de um modo oriental foram-me transmitidos como herança, não escrita, não instruída formalmente, mas através do convívio com os ancestrais japoneses. Embora essa transmissão cultural possa parecer óbvia, não o era para mim até a realização da pesquisa em Poéticas, e nem as implicações desse aspecto para a produção textual.

A distância física e cronológica do Japão faz com que a seiva absorvida em terras brasileiras confira ao produto artístico em si peculiaridades próprias desta condição: uma arte de raízes japonesas que acontece em território brasileiro.

4

Os caminhos e os descaminhos

4.1

Sumie, caminhos

A palavra *sumie* é de origem japonesa, composta por dois ideogramas 墨絵. O primeiro 墨 se refere à tinta *sumi*, o segundo ideograma 絵, de leitura fonética *e*, significa imagem (desenho ou pintura), ou seja, “desenho com tinta” ou “pintura com a tinta”.

Sobre a tinta *sumi*, segundo Okano (2012), é uma tinta produzida com fuligem de material vegetal ou mineral, que perfaz as tonalidades de preto e cinza, lembra ainda a existência de variações de um negro azulado, arroxeadado ou marrons. Korasi (2009) detalha que a tinta com tons azulados é feita a partir da fuligem de madeira de pinheiro. No caso da cor marrom, a tinta é feita a partir da fuligem de óleo de sementes e, segundo Korasi (2009), as partículas do pigmento de tinta marrom são menores e refletem mais luz.

O *suzuri* é um recipiente para o preparo da tinta *sumi*, como um godê. Segundo Homura (2014), esse recipiente foi adaptado com base nos pilões de pedra usados para moer a tinta para tingir tecidos na China antiga. O *suzuri* pode ser inclinado ou plano, de pedra, cerâmica, metal ou baquelite (o mesmo material do cabo de panela). Homura (2014) descreve o preparo da seguinte maneira: “Para preparar o nanquim em barra basta colocar a quantidade desejada de água no centro da parte plana e friccionar uma das pontas do *sumi*, produzindo um som característico. Quando a tinta estiver densa o suficiente para ‘não’ se ver o fundo do *suzuri*, o nanquim está pronto”.

Até hoje, diz-se que os estudantes chineses possuem os chamados “quatro tesouros” do estudo: um pincel de bambu, tinta em bastão, o papel e uma pedra tinteiro para produzir a caligrafia com precisão e beleza (ROSA, 2012 *apud* Korasi, 2009). Na Figura 1 observa-se a pedra *suzuri* (base com água) e uma pedra – barra – de tinta *sumi*.

Figura 1 – Pedra Tinteiro: *Suzuri* e o bastão de tinta, *sumi*.



Fonte: material de trabalho da autora.

A Arte é considerada um *dō*, um caminho. O *sumie* é uma arte relacionada com o *shodō*, por utilizarem o mesmo material. Na realidade, como Korasi (2009) observa, um calígrafo pode ser um artista de *sumie*, considerando que muitos traços feitos para a pintura provém da Arte Caligráfica, mas alguém que pratica o *sumie* obrigatoriamente tem que ser um calígrafo, um exímio calígrafo. Segundo Chunjiang (2007, p. 126 *apud* Korasi 2009, p. 37), a caligrafia chinesa é considerada “a Arte da palavra, dança emotiva da linha, música sem som e desenho sem cor”, por isso é chamada também de “dança da tinta”.

Korasi (2009) cita um mestre de *kadō* (caminho das flores), alertando que o maior obstáculo a ser superado nessa Arte é a “tentação de fazer algo artístico”. A beleza artística, aqui, é a beleza do espírito iluminado. Destaco aqui um ponto que considero importante para embasar, adiante, a metodologia do meu processo de produção:

Na realidade, a Arte japonesa não reprova o efeito artístico em si. O grande problema é o culto à técnica, ou seja, o tecnicismo vazio. Em outras palavras, para se obter uma obra de Arte de qualidade, o efeito artístico deve ser consequência direta do espírito do artista. Da mesma forma, aquele que aprecia essa Arte deve fazê-lo não com os olhos, mas sim com o espírito. (HIRASHIMA,2007, p.120)

O *sumie* possui uma ligação direta com a escrita e a caligrafia oriental, o indivíduo necessita tê-las “incorporadas em si” para que o próximo passo possa ser alcançado. O próximo passo almejado é com relação ao espiritual, não depende somente da técnica. São

considerados grandes mestres aqueles que compreendem a técnica, e as tem completamente incorporadas, mas que também façam a junção do corpo com o espírito.

4.2

Os descaminhos

Um dos grandes entraves na abordagem da prática artística com a tinta *sumi* era justamente essa referência ao *sumie*. Por essa aura em torno do que seria essa pintura, simples em sua essência, mas grandiosa em sua história. Era, e continua sendo, uma questão bastante intimidadora. Poderia apresentar como sendo uma apropriação transgressora dessa pintura ou da tinta, no entanto foi falta de acesso a esses ensinamentos mais tradicionais.

O pensamento fenomenológico de Bachelard sobre a poética do espaço possibilitou-me a experiência de detectar os objetos-memórias e as situações que me conectam às memórias ancestrais, e o quanto tudo isso ainda ocorre no presente.

Lembrando as características citadas anteriormente, segundo Shiba (2012), a alma de toda pintura *sumie* reside no movimento, no devir, na incessante transformação e fluir de todas as coisas. O excessivo planejamento pode ser considerado um dos grandes empecilhos para essa fluência. Entretanto, o “não planejar” exaustivamente cada passo não significa que esse tipo de pintura seja realizado com menos cuidado, ou ainda, com alguma negligência. Ao contrário, é necessário nascer de uma interiorização. Um texto de Kakuzō Okakura, escrito em 1906, a história da Harpa Domada, descreve, ritmadamente, a forma como a pintura com *sumi* fluiu para mim em julho de 2015:

No Desfiladeiro de Lungmen erguia-se há muito, muito tempo, uma árvore Kiri, era a verdadeira rainha da floresta. Ela elevava tão alto a sua cabeça que podia conversar com as estrelas; as suas raízes afundavam-se tão profundamente na terra que misturavam os seus anéis de bronze com os do dragão de prata que dormia por baixo dela. Aconteceu que um poderoso mago fez desta árvore uma harpa maravilhosa, cujo espírito teimoso só podia ser domado pelo maior dos músicos. Durante muito tempo o instrumento fez parte do tesouro do imperador da China, mas foram em vão os esforços daqueles que tentaram extrair alguma melodia das suas cordas. Em resposta aos seus grandes esforços não saía da harpa mais do que algumas notas ásperas de desprezo, pouco em harmonia com as canções que eles desejavam cantar. A harpa recusava-se a reconhecer um mestre. Por fim veio Pai Ya, o príncipe dos harpistas. Com uma mão delicada acariciou a harpa, como se procurasse acalmar um cavalo rebelde, e pôs-se a tocar suavemente nas cordas. Cantou a natureza e as estações do ano, as altas montanhas e o fluir das águas; e todas as recordações da árvore despertaram! Mais uma vez a doce brisa da primavera passou entre os seus ramos. As jovens cascatas, enquanto dançavam pela ravina abaixo, riam para as flores em botão. De novo ouviram-se as vozes sonhadoras do verão, com as suas miríades de insetos, o tamborilar delicado da chuva, o lamento do cuco. Ouçam! um tigre rugiu, e o eco do vale responde-lhe. É outono; na noite deserta, cortante como uma espada, a lua brilha sobre

a erva gelada. O inverno reina agora, e através do ar cheio de neve volteiam bandos de cisnes, e o granizo sonoro açoita os ramos com uma alegria selvagem. Depois Pai Ya mudou de tom e cantou o amor. A floresta inclinou-se como um jovem ardente profundamente perdido nos pensamentos. Lá em cima, semelhante a uma donzela altiva, voava uma bela nuvem luminosa; mas a sua passagem arrastava longas sombras pelo chão, negras como o desespero. Mais uma vez o tom mudou; Pai Ya cantou a guerra, as espadas que se entrecrocavam e o pisotear arrojado dos cavalos. E na harpa ergueu-se a tempestade de Lungmen, o dragão cavalgava o relâmpago, a avalanche troava através das montanhas. Em êxtase, o monarca Celeste perguntou a Pai Ya qual era o segredo da sua vitória. “Senhor”, respondeu ele, “os outros falharam porque eles só cantavam sobre eles próprios. Eu deixei a harpa escolher o seu tema, e na verdade eu não sabia se a harpa era Pai Ya ou se Pai Ya era a harpa.” (OKAKURA, 2008, p. 93-95)

A tinta *sumi*, e especialmente seu ato de preparo, faziam parte das conversas entre meu pai e eu. Nem recordo a primeira vez que o ouvi mencionar a tal tinta. Havia um grande pesar pela pescaria perdida, pois sempre era escolhido por seu avô para preparar a tinta às vésperas de festividades na comunidade japonesa, no Norte do Paraná. Muitos anos depois, foi possível adquirir, no bairro da Liberdade em São Paulo, um conjunto de pedra suporte *suzuri* e da tinta *sumi*. Deslumbrada com os materiais adquiridos, rapidamente levei-os para o meu pai. Considerando a reação dele, concluí que não lhe trouxe boas recordações.

Sem a menor ideia de como usá-la, a pedra permaneceu calada por volta de quinze ou vinte anos, de gaveta em gaveta.

Até que, em uma madrugada do mês de novembro de 2011, corri para tirar a pedra de seu repouso. Precisava entregar, como um trabalho de graduação de Licenciatura em Artes Visuais, uma pintura de dimensões em torno de um metro quadrado. Não dispunha de tinta que pudesse dar conta da proposta do trabalho. Lembrei-me da pedra que há tanto repousava na gaveta e avancei sobre ela, literalmente. Precisava fazer virar tinta em grande quantidade e rapidamente. Ah! Pretensão! Após inúmeras, inúteis e frustradas tentativas, exausta e irritada com a pedra, comecei a aplicá-la diretamente sobre o papel, já bastante úmida após as atropeladas tentativas de produzir uma tinta que “funcionasse”.

E a pedra registra! Registra em manchas sobre o papel toda minha ansiedade, cansaço, frustração, algo de desânimo e inclusive as imagens de um filme que passava na televisão. Ali, plasmou-se o meu primeiro trabalho com essa técnica. A Figura 2 apresenta esse trabalho, intitulado *Anjo sem sorte I*, uma referência à poesia homônima do dramaturgo alemão Heiner Muller. A primeira pintura realizada com esse método, no qual a pedra de tinta *sumi* é aplicada semiúmida diretamente sobre o papel.

Figura 2 - *Anjo sem sorte I*, 2011, julho 2015, *sumi* - barra semiúmida s/papel, 59,4 x 42 cm



Fonte: própria autora.

Outros momentos se passaram depois desse início. Após os descaminhos no preparo da tinta, meu pai apiedou-se de nós, não sei se de mim ou da tinta, muito provavelmente de ambas. Aproximou-se, um tanto resignado, assumiu toda uma postura corporal e me detalhou os “segredos” do preparo da tinta. Assisti a uma performance. Esse rito de preparo da tinta, em velocidade contida, ritmada, quantidade mínima de líquido, nos obriga ao silêncio do *kei (chi)*, evoca o silêncio dentro de nós. Hoje, acredito ser a “antessala” da pintura.

Continuei investigando essa forma de aplicar a pedra de tinta *sumi* semiúmida, evitando o preparo da tinta da forma correta, basicamente por que os trabalhos assim realizados haviam tido boa repercussão. Somava-se a isso a crença de que não saberia utilizá-la em sua forma ideal, a líquida, respeitando a sua história e dentro do seu “caminho”. Na Figura 3 consta a pintura *O anjo da história*, premiada no Segundo Salão de Arte Contemporânea e Novas Tecnologias de Ponta Grossa.

Figura 3 — *O anjo da história*, 2014, Rute Yumi, *sumi s/papel*, 59,4 x 42 cm.



Fonte: própria autora.

Em julho de 2015, a necessidade de uma produção significativa levou a um processo de imersão com a tinta, ao longo de aproximadamente quinze dias. Os temas pretendidos, racionalizados e programados, já haviam sido percorridos em alguns desenhos e pinturas, sempre na tentativa de “domar” a pedra. Evitava a extrema umidade da tinta, procurando utilizá-la sempre no estágio semiúmido, com isso controlando de alguma forma o traço.

Após um longo período contínuo de pintura, ao olhar para a parte profunda da pedra tinteiro *suzuri*, houve um *insight!* Sem a intenção de utilizar a tinta líquida, pretendia lavar a pedra *suzuri*, limpar o “resíduo” líquido. Entretanto, ao refletir, ali estava o verdadeiro tesouro! Era o objetivo de todo processo, preparada com todo o tempo necessário para atingir a sua densidade e liberar uma rica diversidade tonal. Momento significativo, de descoberta. Metaforicamente, foi como se a “pedra” quisesse revelar a sua identidade. Emocionalmente, foi como ter sido “aceita” por uma mestra, que soube contornar todos os anos de desencontros e toda minha falta de acesso aos ensinamentos tradicionais. A Figura 4 apresenta a primeira pintura produzida com a combinação da técnica com a barra de tinta semiúmida e a tinta líquida.

Figura 4 – *Sem título*, julho de 2015, *sumi s/papel*, 20 x 30 cm.



Fonte: própria autora.

Ao perceber a variação tonal, foi possível compreender e respeitar o caráter de nobreza que ela ocupa na história oriental. Numa nova apropriação, a produção ganha a participação da tinta preparada no seu devido tempo, e inclui-se uma tímida participação do pincel oriental, ainda que sem a habilidade do exímio calígrafo.

Permitindo uma ampla variedade de experimentações, a pintura fluiu, como o “tocar a harpa”, ao tocar as “cores/nuances”, e uma série de memórias e sentimentos vieram à tona. Sem esboços, rascunhos ou planejamentos. Até as memórias alheias foram retratadas, as histórias dos avós e bisavós, contadas e recontadas por pais e tios. Todo o universo de histórias, lendas, filmes, músicas ou situações vividas pelos imigrantes que têm como ponto de partida as conversas familiares, a transmissão oral.

Entre os procedimentos e decisões adotadas para a realização das pinturas, importa citar a opção de não verificar totalmente uma memória. Ou seja, não se procurou, nesse primeiro momento, realizar uma pesquisa acerca dos fatos, histórias ou lendas citadas. As pinturas acessaram as histórias narradas, muitas ouvidas na infância. A origem dessas pinturas são, portanto, as memórias falhas, fragmentadas, com imperfeições, equívocos, confusões, com a compreensão truncada pela falta de domínio do idioma, seja do japonês, seja do português. As histórias sem final, ou de conhecimento parcial, foram completadas pela imaginação infantil, construindo assim novas histórias, e que ainda permaneciam intocadas no adulto. Esse espaço entre o real e o imaginário, entre as imagens históricas e as esquecidas

e recriadas, é um ponto gerador, prene de possibilidades e liberto do compromisso com a exatidão.

Figura 5– *Ganryu island*, julho 2015, *sumi s/* papel, 20 x 30 cm.



Fonte: própria autora.

Figura 06 – *Geada negra III*, julho 2015, *sumi s/* papel, 30 x 40 cm, de Rossana Stori.



Fonte: acervo da autora.

Figura 07 – *Geada negra I*, julho 2015, *sumi s/* papel, 40 x 40 cm, de Rossana Stori.



Fonte: acervo da autora.

Figura 08 – *Yonabe*, julho 2015, *sumi s/* papel, 30 x 40 cm, de Rossana Stori.



Fonte: acervo da autora.

Figura 9 - *Ipê I*, série *Ipês*, julho 2015, Rute Yumi, *sumi* s/papel, 60 x 38 cm, de Rossana Stori



Fonte: Rossana Stori.

5

Novos caminhos

Após a conclusão da reflexão textual sobre esse processo de pintura com a utilização da tinta *sumi*, esperava-se a elaboração de um novo produto artístico. Entretanto, a dificuldade na aquisição de materiais específicos atrapalhou a execução de novas produções dentro do prazo proposto para realizar uma exposição conclusiva.

Assim, procurou-se realizar novas produções em materiais mais acessíveis na região de residência da autora, o que aponta a direção para novas pesquisas. De uma forma a aplicar os processos, ora estudados em materiais com características diferentes. O desafio é manter a fluidez gestual mesmo em um material que oferece resistência, não se tornar dependente de correções, em um material que permite, aceita e, às vezes, requer correções constantes.

Figura 10 – *Makka*, 2017, acrílica s/ tela, 98 x 72 cm.



Fonte: Joel Rocha.

Considerações finais

Optar por escrever este trabalho, com o foco de elucidar teoricamente o processo de produção artística, foi uma escolha assertiva. Acima de tudo porque, ao chegar ao encerramento, o sentimento real é de um início. A principal inquietude, enquanto artista, era não ter clareza sobre como dar prosseguimento à atividade artística. O melhor resultado que poderia ser esperado dessa reflexão teórica sobre o processo é a clareza a respeito do trajeto percorrido. Desvendar o caminho percorrido descortina novos horizontes.

Ao iniciar os estudos em Poéticas Visuais, buscava elaborar um discurso sobre o meu trabalho que fosse minimamente compatível ao processo realizado. A pesquisa trouxe duas importantes questões, interligadas, e que eu não cogitava antes. Uma foi entender a necessidade de contextualizar culturalmente até mesmo a própria linguagem. A outra questão foi constatar a magnitude com que as raízes japonesas estão presentes em meu modo de ser, e por consequência em toda a minha produção artística.

A princípio, era apenas um material, uma tinta. Entretanto, ao apropriar-me do *Sumi*, não imaginava que percorreria uma jornada tão grande.

Através dos textos de outros pesquisadores, que realizam sua pesquisa em torno de temas culturais do Japão e a apresentam para o ocidente, percebi a necessidade da contextualização, pelas diferenças culturais.

Ainda outra questão foi compreender o valor da casa, como o espaço poético segundo Bachelard, na gênese dessa produção artística. Entender que a casa foi erguida, construída e só existe, sobre fortes e profundas raízes japonesas, mas que cresce apoiada, assentada, em terras brasileiras. E absorve todo seu substrato, toda a seiva do rico caldo brasileiro.

Este espaço do Aqui e no tempo do Agora que habito. A arte que produzo é fruto desses cruzamentos, entre o lá e o aqui, entre o ontem e o hoje. Mas nesse “entre”, o porão e o sótão, não há vazio, ao contrário, ele está repleto! Repleto de histórias para serem contadas e apresentadas, e mesmo na sua aparente incompletude, pode alimentar inúmeras produções, em materiais de diferentes plasticidades e linguagens.

Referências

- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- HIRASHIMA, C. K. **O haikai nas artes visuais: tradução intersemiótica**. 2007. Dissertação (Mestrado Artes Plásticas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- HOMURA, M. Os quatro tesouros do estúdio – Suzuri. **90% Letras**, 2014. Disponível em: <http://90porcentoletras.blogspot.com/2014/07/os-quatro-tesouros-do-estudio-suzuri.html>. Acesso em 18 fev. 2018.
- KORASI, F. P. **A arte de pintura Sumiê: um olhar sobre a delicada arte de sentir e desenhar**. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009.
- LANCRI, J. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, B.; Tessler, E. (org.). **O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 2002.
- OKAKURA, K. **O livro do chá**. São Paulo: Editora Pensamento, 2008.
- OKANO, M. **Ma: entre-espaço da arte e comunicação no Japão**. São Paulo: Annablume, 2012.
- _____. **Ma: entre-espaço da comunicação no Japão - Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente**. 2007. Tese (Doutorado Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.
- REY, S. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em artes visuais. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 7, n. 13, nov. 1996. p. 81-95.
- SHIBA, S. Sumi-ê. Pintura Tradicional Japonesa. **SuelyShibaSumi.Wordpress.com**. São Paulo, 2012. Disponível em: <https://suelyshibasumie.wordpress.com/sumi-e/> . Acesso em 03/03/2018.

Tradução das onomatopeias presentes em *Sanzoku no musume, Rōnya*

Gisele Tyba Mayrink Redondo Orgado

Adja Balbino De Amorim Barbieri Durão

1

Introdução

Este trabalho tem como objetivo apresentar o resultado de uma pesquisa cujo propósito foi averiguar questões que surgiram em decorrência da tradução audiovisual do filme de animação japonês *Sanzoku no musume, Rōnya* (山賊の娘 口ニヤ), do diretor japonês Gorō Miyazaki, através de sua transcrição e tradução, visando a aprofundar os conhecimentos de tradução entre as línguas envolvidas (o japonês, o inglês e o português), e a prática de produzir comentários sobre processos tradutórios — neste caso, a tradução audiovisual (DÍAZ CINTAS, 2009; PETTIT, 2009).

No que diz respeito às diferenças e particularidades que fazem parte do contexto intercultural, propõe-se, através deste estudo, uma análise comparativa de idiossincrasias próprias a cada uma das culturas e a cada uma das línguas envolvidas no filme em questão, a saber: os idiomas japonês, como língua fonte (LF) – por se tratar da língua original do filme; a tradução audiovisual feita para as legendas do idioma inglês, a título de análise da tradução; bem com a sugestão de tradução para idioma português, como língua alvo (LA).

Durante a pesquisa, para fins de análise, foram selecionadas vinte e seis onomatopeias, entretanto, em virtude das limitações espaciais com vistas à publicação, optou-se por um recorte de discussões teóricas acerca de cinco exemplos de expressões onomatopaicas do texto oral (áudio) no filme em japonês, comparando e verificando se essas onomatopeias foram traduzidas no texto escrito (legendas) na versão do filme em inglês, e quais foram as soluções tradutórias pelas quais o legendista optou.

O estudo apresenta também uma breve abordagem sobre os procedimentos técnicos envolvidos no processo de legendação e se estes, somados à participação subjetiva do

tradutor enquanto primeiro intérprete ativo da obra fílmica, interferem na tradução intercultural do filme.

Para tanto, primeiramente as onomatopeias foram apresentadas em seu idioma original, o japonês, seguidas de suas respectivas transliterações em português; posteriormente, foi apresentada uma versão de tradução literal das onomatopeias em si para o português; foi apresentada a versão em língua inglesa utilizada na legenda da respectiva cena do filme, correspondente ao texto oral que, originalmente, continha a onomatopeia; e foram, por fim, apresentadas sugestões para a tradução do texto em português.

Cada excerto foi anexado às imagens extraídas do filme no momento em que as legendas eram exibidas em suas respectivas cenas. Desse modo, foi possível uma melhor visualização das diferenças pertinentes ao processo de legendação de cada idioma em questão.

Infelizmente, embora se tenha feito uma busca intensiva, não foi possível localizar nenhuma versão com legendas no idioma japonês. A veiculação feita pela produtora do filme em DVD somente o disponibilizou com áudio em japonês, e legendas em inglês, chinês e malaio. Por esta razão, foi preciso criar as legendas em japonês, o que foi feito por transcrição audiovisual a partir do filme, especialmente para esta pesquisa.

2

Especificidades do idioma japonês

Trata-se de lugar comum a assertiva de que a tradução interlínguas não se refere à pura e simples transcodificação de vocábulos e expressões isoladas de um idioma para outro. Ela engloba uma série de outras condições e preceitos, principalmente quando os idiomas e as culturas envolvidas se encontram tão distantes entre si, como no caso das línguas orientais e ocidentais, ou, mais especificamente, as línguas japonesa e portuguesa.

O tradutor que se propõe a mediar tais línguas, obviamente irá se deparar não somente com amplas diversidades culturais, mas também com características gramaticais igualmente díspares, que podem vir a auxiliá-lo em sua tarefa, ou inversamente, podem se tornar um obstáculo a mais, somado aos já inerentes ao processo tradutório em si.

A grande pluralidade de componentes de natureza linguística e cultural contidas, às vezes, em uma simples unidade lexical, constitui somente um dos vários desafios que se enfrenta ao trabalhar com tradução, tendo em vista que os contextos mais amplos se estendem muito além do léxico, acrescido do fato de ser hábito, por exemplo, na cultura japonesa, dizer o que se deseja, sem, no entanto, ser necessariamente claro e objetivo. Cabe,

nesse caso, aos interlocutores, a gestão das parcelas subjacentes à expressão propriamente dita, isto é, a compreensão do “não-enunciado”, normalmente do que chamamos de “contido nas entrelinhas”.

Entre algumas das principais implicações a serem afrontadas ao se trabalhar com tradução com línguas tão diferentes entre si, como no caso um trabalho traduzido do japonês para línguas ocidentais como o inglês e o português, pode-se citar o caráter altamente diverso da estrutura gramatical de uma frase composta em japonês, que acaba exigindo um grande exercício linguístico-cultural por parte do tradutor.

Frases em japonês começam com um sujeito, mas na maioria das vezes ele é oculto e subentendido pelo conteúdo. Normalmente o plural, embora exista, é raramente empregado. Nos poucos casos em que o plural emerge, novamente, exige-se do interlocutor o conhecimento do idioma, buscando compreender, através do contexto, quando trata-se de um ou mais sujeitos. A oração segue a ordem S-O-V, e são as desinências verbais que determinarão se a frase será afirmativa, negativa ou mesmo interrogativa.

Não obstante, sua complexa forma de escrita requer vasto conhecimento e domínio idiomático, já que possui quatro tipos distintos, i.e, os *kanji*; o *hiragana* e o *katakana*; e por fim, o *rōmaji*. A forma de escrita ideogramática adotada no Japão, difere de línguas fonéticas, como a nossa, por apresentar uma conexão natural entre o referente e o signo. Devido à natureza pictográfica do ideograma, cuja etimologia é claramente constante, nos remetendo diretamente ao significado da palavra, pode-se afirmar que trata-se de uma língua sintética, pelo menos no que concerne à escrita. Essa forma concisa de expressão pode vir a se tornar um grande obstáculo para o tradutor, principalmente para o tradutor/legendista, já que este trabalha sob normas técnicas que impõem um número máximo de caracteres por linha, e mesmo um número máximo de linhas dentro de cada legenda. Segundo as palavras de Venuti (1996, p.114), “as traduções são inflacionárias”, ampliando o que foi dito originalmente. Deste modo, o desafio tradutório torna-se ainda maior ao tentar representar em algumas *palavras*, o que foi expresso em *símbolos* ideogramáticos.

Outra grande dificuldade enfrentada pelo tradutor (legendista) se refere à numerosa quantidade de onomatopeias recorrentes na língua japonesa. Diferentemente do valor atribuído a esse recurso estilístico nas línguas ocidentais, “as onomatopeias representam não somente sons gravados, mas uma forma de pensamento diferenciado entre o Ocidente e o Oriente” (LUYTEN, 2001-2002, p.177).

Para melhor compreensão acerca do tema, e fundamentada na definição linguística de onomatopeia, abordaremos brevemente as distinções existentes entre o que é considerado

efetivamente como onomatopeia – as reproduções dos sons – para o nosso idioma português, e o que não é, como a *mimesis* – reduplicações de estado ou conceito –, ressaltando que no idioma japonês, ambas são vastamente utilizadas, como veremos em exemplos extraídos do filme *Sanzoku no musume, Rōnya*.

3

As onomatopeias

Pode-se dizer que as onomatopeias em português, e talvez no Ocidente de modo mais amplo, são, de certa forma, consideradas como linguagem infantil, quase não integrando o linguajar adulto. Para os japoneses, no entanto, “não somente as onomatopeias, mas também a *mimesis* são parte integral da linguagem escrita e falada por um adulto e constituem um universo à parte dentro do idioma” (*ibid*, p.180).

As onomatopeias são, geralmente, consideradas como um componente redundante e até dispensável quando se faz necessário omitir parte do enunciado para que a legenda não ultrapasse o número de caracteres permitidos – por não serem compreendidas como itens lexicais carregados de sentido ou mesmo por não se tratarem de palavras facilmente identificáveis ou compreendidas pelo público-alvo (ALFARO DE CARVALHO, 2005). Para um ouvinte ocidental, talvez até fosse imperceptível sua exclusão da trama, já que dificilmente possuiriam tradução, mas para um espectador japonês, elas são parte integrante da narrativa, conferindo ritmo à mesma (TAKAHASHI, 2008).

No idioma japonês existem aproximadamente 1,2 mil onomatopeias, sendo que estas se apresentam sob a forma de *giongo*, cujos caracteres ideogramáticos 擬音語 significam respectivamente ‘imitar’, ‘som’ e ‘palavra’, dando assim o sentido de palavra que imita o som, ou seja, são as onomatopeias propriamente ditas; e há também o *giseigo* (擬声語: ‘imitar’, ‘voz’ e ‘palavra’), que seriam a representação de sons naturais. Além dessas, há ainda outro tipo de reduplicação, a *mimesis*, definida como “palavras que expressam, em termos descritivos e simbólicos, os estados ou condições de seres animados ou inanimados, assim como mudanças, fenômenos, movimentos, crescimentos de árvores e plantas na natureza” (LUYTEN, 2001-2002, p.181), ou em japonês, *gitaigo* (擬態語: ‘imitar’, ‘condição’ e ‘palavra’). Estas podem ainda ser utilizadas para descrever emoções ou sentimentos humanos, havendo situações em que representam ações e movimento e até mesmo silêncio e imobilidade (PEREIRA, 2001).

4

Conceitos teóricos

4.1

Teoria funcionalista da tradução

Em uma perspectiva bastante simplificada, o leigo pode supor que traduzir é um processo mecânico no qual o tradutor, experiente em ambas as línguas, simplesmente substitui palavras e expressões da Língua Fonte (LF) por equivalentes na Língua Alvo (LA). Todavia, sabe-se que traduzir não se limita a substituições lineares de palavras ou sequências delas. Talvez a suposição do leigo até pudesse ser verificada quando se trata de unidades isoladas, ou até mesmo de orientações técnicas, por exemplo, que possuem terminologia específica e, provavelmente, não necessitariam de considerações culturais mais aprofundadas. Mas não sendo este o caso, sabemos que a tradução engloba, necessariamente, aspectos a serem sempre considerados, tais como as diferenças culturais e linguísticas que interferem, forte e decisivamente, na composição do sentido.

Dentre os princípios teóricos que nortearam esta pesquisa está a Teoria Funcionalista da Tradução, apresentada por Nord (2012), cujo pressuposto principal centra na função comunicativa como fundamento sobre o qual sustentar todo e qualquer processo translativo. Essa vertente da tradução vem sendo bem acolhida nos Estudos da Tradução (ET), principalmente por contribuir para amainar a tensão que acompanha a premissa de que o tradutor deve, acima de tudo, se manter *fiel* ao texto original (aqui denominado Texto-Base), bem como por proporcionar uma maior autonomia em busca de soluções tradutórias.

Ao mesmo tempo, deve sempre ter como base a função comunicativa em cada processo tradutório, podendo o tradutor, desta forma, objetivamente acrescentar ao texto traduzido (o Texto-Meta) “informações, explicações, notas de rodapé, ilustrações”, ou, ainda, fazer modificações de acordo com seu entendimento, como “adaptar e/ou excluir fragmentos de texto que [...] poderiam estorvar a compreensão de partes do texto meta ou do texto base como um todo”, caso fossem mantidos como aparecem no texto base (DURÃO; DURÃO, 2016, p.32).

Sendo assim, tendo como objetivo maior o entendimento por parte do receptor do texto meta, as decisões tomadas pelo tradutor em sua prática tradutória podem e devem priorizar a eliminação de possíveis déficits informativos, que, eventualmente, possam impedir a compreensão textual (*ibid*, 2016).

4.2

Tradução audiovisual e a legendação

A tradução audiovisual está relacionada com o cinema, a televisão e, também, com os produtos multimídia, normalmente direcionada a textos que sejam compostos por três componentes essenciais: um código visual, isto é, as imagens; um código oral, ou seja, as vozes; e também um código escrito. A tradução audiovisual engloba gêneros como drama, informação, publicitários, e de entretenimento (ALARCÓN & HINCAPIÉ, 2008).

Dentre as modalidades existentes no campo da tradução audiovisual, no Brasil, as mais conhecidas são a legendação, isto é, a tradução através da inserção de legendas sincronizadas com o áudio; a dublagem, que consiste da anulação do áudio original, com a substituição por um canal de áudio com o texto oral traduzido; o *voice-over*, que consiste na sobreposição da voz de um intérprete ao áudio original, sem eliminá-lo; e, mais recentemente, também o *close caption*, que adota sistema similar ao da legendação, porém sem haver tradução de conteúdo, visando o auxílio de deficientes auditivos ou pessoas com dificuldade de compreensão na língua oral, sendo as duas primeiras modalidades as mais adotadas em nossa cultura.

O profissional que trabalha no ramo de tradução de legendas exerce, ainda que não receba o devido reconhecimento, grande influência no processo tradutório e no produto final da produção da obra fílmica. Enquanto mediador entre a obra original e as versões para as diversas línguas, é dele a primeira interpretação que será obtida da parcela escrita.

Assim, para o espectador que desconhece a língua estrangeira da versão original, e que não tem como comparar os idiomas em questão, cria-se a dependência integral das legendas para entender o enredo (MELLO, 2005), diferentemente do que aconteceria se ambos os textos – oral e escrito – fossem de domínio do telespectador, que teria, assim, a possibilidade de confrontá-los e responsabilizar-se pela tradução.

Determinadas restrições envolvidas na compreensão por parte do espectador demandam significativa habilidade de leitura, bem como um certo esforço por parte do espectador, pois este deve ser capaz de processar as informações verbais escritas, expressas em aproximadamente 60 a 70 caracteres, exibidos em apenas duas linhas, durante aproximadamente 4 a 6 segundos, enquanto uma mesma cena, ou apenas um plano dela, se mantém exposta, ficando assim, submetidas a duas principais coerções: “a temporal, visto que devem se ajustar ao tempo de duração do áudio correspondente, e a espacial, pois ficam restritas a uma porção limitada da tela de exibição” (ALFARO DE CARVALHO, 2005, p. 77), normalmente à parte inferior. E para quem assiste a um filme legendado, todas essas

informações – imagens, sons e textos –, competem, efetivamente, no processo de construção de sentido, exigindo-se uma assimilação de diversas fontes de dados, fornecidos de forma rápida e simultânea.

Por agregar aspectos técnicos como os acima citados, além de considerações linguísticas e mesmo extralinguísticas, a legendação¹ acaba por tornar-se uma modalidade de tradução que apresenta elevado grau de complexidade. Nesse processo, quase sempre ignorado pelo telespectador, não é raro que expressões linguísticas como, por exemplo, as onomatopeias originalmente citadas no filme sejam contornadas ou arbitrariamente eliminadas na tradução das legendas.

A atividade tradutória que envolve a legendação de uma película fílmica inicia-se muito antes da criação/tradução das legendas em si, ou mesmo da transformação do texto verbo-oral na língua de partida – o idioma original –, para texto verbal escrito na língua de chegada – a legenda propriamente dita.

Dados preliminares como o produto a ser estudado e sua natureza – se ficção ou não-ficção, longa ou curta-metragem, série, outros –, o gênero – drama, comédia, aventura, infantil, animação, educativo, documentário, outros –, produtores, diretor, língua(s) original(is) e da tradução, são de suma importância à análise da tradução audiovisual. Vários aspectos devem ser levados em consideração, tais como as normas referentes à modalidade de tradução realizada, os parâmetros próprios do meio no qual o produto será distribuído ou transmitido (cinema, DVD ou canal de TV aberto ou fechado), bem como as exigências feitas pelos clientes diretos e indiretos – pessoas e empresas (distribuidora, produtora ou laboratório) que participam do processo tradutório, muitas vezes impondo suas preferências linguísticas, estilísticas e mesmo lexicais, além de outros diversos procedimentos que os tradutores devem respeitar. Estas situações se devem, principalmente, aos objetivos e ao público-alvo da tradução, pois estes determinam o tipo de recursos técnicos e linguísticos empregados e os registros de linguagem permitidos.

Todas essas imposições técnicas e linguísticas afetam sensivelmente as soluções tradutórias e levam à produção de textos que, embora sejam elaborados a partir de um mesmo original, apresentam traduções muito diferentes entre si. E, diferentemente da tradução de uma obra literária, que é elaborada pensando-se somente na leitura do texto, na tradução de material audiovisual como um filme, deve-se levar em consideração o fato de

¹ Neste artigo optou-se por utilizar o termo legendação quando referente ao trabalho de tradução efetuado pelo legendista, profissional responsável pela criação das legendas a partir do original; enquanto o termo legendagem seria referente ao trabalho técnico exercido pela empresa legendadora ao realizar a gravação de tais legendas (ARAÚJO, 2002).

que este é feito para ser visto e ouvido, e sendo um filme estrangeiro e legendado, também deverá ser lido. Deste modo, as legendas devem ser breves, para que sejam inteiramente lidas, de forma simples e direta, ao mesmo tempo em que o texto oral é pronunciado. Elas não devem demandar atenção visual e cognitiva além do estritamente necessário, pois seu objetivo é facilitar a compreensão do que está sendo dito, sem, no entanto, desviar a atenção do espectador das imagens e dos sons.

5

O filme

Tanto a Literatura Infanto-Juvenil (LIJ) como a animação se viam, até bem pouco tempo, relegadas a um plano inferior se comparadas às grandes obras nacionais e internacionais do cinema. Mas esse panorama vem mudando sensivelmente, a exemplo de o gênero ter adquirido reconhecimento crítico, tendo em vista a inclusão da categoria longa-metragem de animação na premiação cinematográfica do Oscar, assim como a participação competitiva dessa categoria em diversos outros festivais internacionais de cinema.

Grande parte desse sucesso se deve, principalmente, à explosão de filmes de animação japonesa – os *anime* – distribuídos e exibidos em diversos países. Inicialmente estrelados por meninas bonitinhas com olhos grandes, vistos apenas como curiosidade cultural no Ocidente, o mercado de *anime* se tornou um dos recursos de exportação mais valiosos do Japão nos últimos anos. Incluído neste rol em constante expansão, estão os filmes do premiado diretor japonês Hayao Miyazaki. Seus filmes, além de grandes sucessos², falam para todas idades. Do mesmo modo, seu filho e sucessor, Gorō Miyazaki, vem obtendo grande reconhecimento no meio fílmico em âmbito internacional, como é o caso com o filme dirigido por ele e co-produzido pelos Studios Ghibli, *Sanzoku no musume, Rōnya* de 2014, ganhador dos prêmios Asian Television Awards – Best 2D Animated Programme (2015), e International Emmy Awards – Kids: Animation (2016), obra analisada nesta pesquisa.

Filmes de animação, normalmente, são direcionados ao público infantil, mas as histórias de Miyazaki (pai e filho), não têm nada de simples e reconfortantes. São desenhos cujas questões morais e sociais são de presença marcante, tratando temas atuais de forma complexa, o que não faz com que perca seu carisma. Dessa forma, crianças, adolescentes, e mesmo adultos, são contemplados como público-alvo, o que pode ser comparado ao que

² *A viagem de Chibiro* é a maior bilheteria da história do Japão, superando a anterior, *Princesa Mononoke*, também de sua autoria. (Fonte: Revista de Cinema, Ano VI, nº. 56, Julho, 2005; Revista Veja, Edição 1811, Julho, 2003).

Shavit (1986) chama de *ambivalent texts*, ou seja, produções criadas “de olho” em um público, mas “piscando” para o outro.

Sanjōku no musume, Rōnya ou, livremente, em português, *Rōnya, a filha do ladrão*, é um filme de animação, desenvolvido para ser distribuído pela emissora de televisão japonesa NHK, composto por 26 episódios. A animação foi baseada em um livro da autora Astrid Lindgren, publicado em 1981, escrito originalmente em sueco e traduzido para mais de 40 idiomas³ (inclusive para o português europeu). Devido ao seu grande sucesso de venda, esse livro foi amplamente adaptado para o cinema e, igualmente, para peças teatrais e musicais.

Repleto de personagens místicos, o filme evidencia a gama de considerações que devem ser feitas ao se propor sua tradução para outros idiomas. Não se trata somente de palavras a serem (re)codificadas em um idioma distinto do original, mas também de valores culturais e interpretações imagéticas.

Todavia, muitas vezes as coerções normativas e técnicas impostas ao processo de legendação fazem com que se perca parte da coesão textual. Em casos assim, Díaz Cintas (1997) destaca que “é através das imagens e do texto oral que os espectadores complementam a coesão que falta ao texto” (*apud* ALFARO DE CARVALHO, 2005, p.119).

O mesmo pode ser considerado quando o assunto são os títulos dos filmes. Originalmente elaborados em concordância com uma imagem de lançamento, há casos em que a versão em outro idioma consegue exprimir com primazia a ideia proposta pelo autor/diretor no original. Em contrapartida, existem outros em que se perde substancialmente o efeito proposto, seja por troca de significantes – e significados – textuais, seja por substituição da imagem originalmente veiculada.

No caso, o título do filme analisado, bem como o do livro que originou o filme, é um claro exemplo da questão mencionada sobre a complementação que o imagético traz ao texto, uma vez que é composto pelo nome da protagonista, pela palavra “ladrão”, e a palavra “filha” – esta última remetendo ao parentesco que tem com a outra personagem principal, o ladrão, no caso seu pai, Mattis: *Sanjōku no musume, Rōnya; Ronja, the Robber's Daughter*, e *Rōnya, a filha do ladrão*. Levanta-se aqui esse tema, pois o título em idioma japonês, sem a transcrição para o alfabeto romanizado, 山賊の娘ローニヤ é composto igualmente pelo nome da personagem *Rōnya* escrito em japonês com grafemas fonéticos em *katakana*, utilizado para nomes estrangeiros (ローニヤ); pelo ideograma que corresponde à palavra filha, *musume* – 娘; e por fim, pelos ideogramas que compõem a palavra ladrão, *sanjōku* – 山賊. A

³ Fonte: WorldCat.org.

questão levantada trata da última palavra, composta por dois ideogramas: 山 (leituras: *yama*, *san*, *sen*, *zan*) e 賊 (leitura: *zoku*). O primeiro, isoladamente, quer dizer “montanha, monte”; o segundo, quer dizer “ladrão, bandido, rebelde, traidor”. Em uma breve análise etimológica, se o segundo ideograma por si só já traz esse significado, qual a necessidade de se acrescentar o primeiro *kanji*, e qual relação da montanha com o ladrão? Esse questionamento pode ser facilmente respondido ao se deparar com o conteúdo imagético do filme, e não somente do texto isoladamente, tendo em vista que os ladrões viviam nas montanhas, e delas desciam para poder fazer seus ganhos.

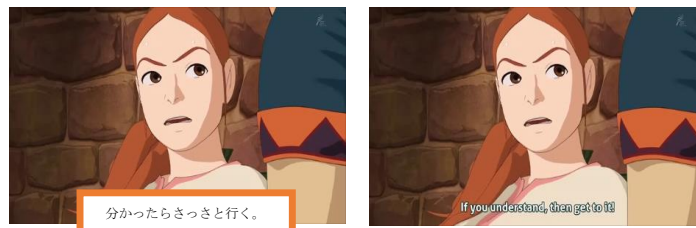
6

Seleção das onomatopeias

A seguir apresentamos as onomatopeias que foram selecionadas para análise, e avaliamos quais foram as escolhas feitas pelo legendista ao realizar a tradução dessas onomatopeias do idioma japonês para o inglês. Para uma melhor visualização, serão apresentados: o texto proveniente do áudio, sua respectiva transliteração, sua tradução literal do excerto onomatopaico e a tradução efetivamente feita pelo tradutor em forma de legenda. Tais informações serão acompanhadas de suas imagens correspondentes, extraídas das respectivas cenas do filme na versão legendada em inglês, e também uma versão adaptada com a legenda em idioma japonês, transcrito a partir do texto audiovisual, a fim de que seja possível um melhor cotejamento entre ambos.

Onomatopeia 1 (Episódio 1 - Tempo: 09:06)

Áudio	分かったらさっさと行く。
Transliteração	<i>Wakattara sassa to iku.</i>
Significado	さっさと <i>sassa to</i> = rapidamente
Legenda em Inglês	<i>If you understand, then get to it!</i>



Neste exemplo, o significado da onomatopeia utilizada se refere a “rápido, ou rapidamente”, mas como previamente mencionado, diferentemente da língua japonesa, o uso

da onomatopeia não é procedimento linguístico constante em línguas ocidentais, como no caso do inglês, e a opção utilizada pelo tradutor/legendista foi omitir o recurso adotado em japonês さっさと *sassa to*, fazendo uso da expressão “*get to it*”. Essa escolha pode até ter uma mesma conotação semântica, porém, perde-se a sensação de algo feito de forma tão veloz que chega a produzir um som, como se o vento estivesse em movimento em decorrência dessa agilidade.

Em português, como uma possível opção, temos o culturema *vapt-vupt*, uma interjeição dicionarizada que surgiu em um programa humorístico. Era utilizada por uma personagem que se inclinava em direção a uma das câmeras de transmissão e fazia um movimento com as mãos que remete à rapidez, para avisar que haveria uma pausa ‘rápida’ para a apresentação dos comerciais dos patrocinadores, em geral, na fala: “Vou ali e já volto. É *vapt-vupt*” (DURÃO et al., 2017).

Onomatopeia 2 (Episódio 1 - Tempo: 18:36)

Áudio	やれやれ。すてきにどんがらなったな。
Transliteração	<i>Yare yare. Suteki ni dongara natta nā.</i>
Significado	やれやれ <i>yare yare</i> = Oh! Ah! Meu Deus!
Legenda em Inglês	<i>Goodness gracious, that was a powerful boom.</i>



Ao analisarmos este excerto, podemos observar que a personagem demonstra admiração ao falar do estrondo ouvido após o raio ter caído no castelo. Porém, embora a onomatopeia na língua japonesa *yare yare*, やれやれ, apresente mais claramente um sentido de interjeição, algo que demonstra surpresa, na legenda em inglês esse sentido foi substituído pela expressão “*Goodness gracious*”, ou em tradução literal para o português, algo como “Meu Deus do céu”, ou “Bendito seja Deus”. Provavelmente não há um equivalente apropriado para essa expressão humana, até porque essa onomatopeia pode ser utilizada em outras situações, quando se está cansado, por exemplo. Neste caso, especificamente, algo como a interjeição “*Oh my!*”, também pudesse ter similaridade semântica.

Onomatopeia 3 (Episódio 2 - Tempo: 04:39)

Áudio	もぐもぐ。
Transliteração	<i>Mogu mogu.</i>
Significado	もぐもぐ <i>mogu mogu</i> = Som de mastigação.
Legenda em Inglês	<i>Om nom.</i>



Neste caso, a onomatopeia *mogu mogu*, もぐもぐ apresenta-se exatamente como a definição de Câmara Jr (2002), isto é, um vocábulo que procura reproduzir determinado ruído, não se tratando de representação fiel, mas de uma interpretação aproximada, frequentemente com reduplicação. Aqui o legendista optou por manter o recurso linguístico na língua inglesa, ainda que pudesse ter feito uso de uma outra, igualmente conhecida *Chomp!*, visto que essa, sim, é uma onomatopeia presente em diversos idiomas, ainda que em diferentes formas. Em português, teríamos as opções de *nhac*, *nhac*, ou ainda, *nhoc*.

Onomatopeia 4 (Episódio 5 - Tempo: 16:51)

Áudio	頭にシラミがいたからと言って、わあわあ騒いだって、何もなれはしない。
Transliteração	<i>Atama ni shirami ga ita kara to itte, wāwā sawaidatte, nanimo narewa shinai.</i>
Significado	わあわあ <i>wāwā</i> = som de choro
Legenda em Inglês	<i>If you've got lice in your coat, roaring won't get rid of them.</i>



Neste excerto, há uma expressão claramente onomatopáica no original em japonês *wāwā*, わあわあ, que o legendista poderia ter utilizado na tradução para o inglês, tendo em vista que esta é, como o exemplo anterior de número 3, uma onomatopeia bastante

recorrente em diversos idiomas. Em inglês, poderia ter sido utilizado *Boohoo*, o que seria algo aproximado ao *Buáá* na língua portuguesa.

Diferenças culturais entre LF e LA são frequentemente mencionadas como problemas para a tradução. Entretanto, existem determinadas situações, determinadas expressões que são praticamente isentas de interpretação própria, como se fossem mesmo universalizadas, compartilhadas por diversas línguas, por diversas culturas.

Em casos assim, tanto poderíamos recepcionar a expressão e traduzi-la literalmente, de modo *stricto sensu*, como poderíamos optar pela escolha de uma substituição por outra similar, pois em ambos os casos a interpretação semântica da mesma não seria afetada.

No entanto, o tradutor optou por substituir a onomatopeia por uma expressão metafórica comum na língua inglesa, uma vez que *If you've got lice in your coat, roaring won't get rid of them*, com a tradução para o português: “Se você tem piolhos em seu casaco, berrar não vai te livrar deles”, não é exatamente o mesmo que foi dito em japonês, pois uma tradução literal do original *Atama ni shirami ga itta kara to itte, wāwā sawaidatte, nanimo narewa shinai*, ou seja, “Se você diz que tem piolhos na cabeça, ficar chorando (buááá) não vai adiantar nada”. Observa-se, então, que o legendista optou por fazer uma tradução que atingisse seu público-alvo, priorizando o processo comunicativo, apresentada pela Teoria Funcionalista da Tradução. O legendista aproximou o elemento cultural, já que dentro dessa perspectiva, o processo transformativo da tradução não envolve apenas uma mudança em um contexto semiótico e interno, mas ocorre dentro de um contexto que deve ser concebido como social e externo.

Onomatopeia 5 (Episódio 6 - Tempo: 14:53)

Áudio	おまえの親父に横面ガツンとやられたんだい!
Transliteração	<i>Omae no oyaji ni yokotsura o gatsun to yararetandai!</i>
Significado	ガツンと <i>gatsun to</i> = som de pancada forte
Legenda em Inglês	<i>After that, my ears were boxed so hard I thought my skull was going to burst!</i>



No exemplo acima, o original em japonês traz uma onomatopeia que busca imitar o som de uma batida forte, uma pancada *ガツンと gatsun to*. Esse é um outro caso em que a expressão é comum a diversas línguas, embora cada uma tenha sua própria representação onomatopaica para expressão este tipo de situação. Assim como em português temos *tum, pum, pá, bóim, pou*, em inglês há exemplos como *bonk, bump, plaft, tump* etc, que poderiam ter sido adotados pelo tradutor. No entanto, mais uma vez ele optou por suprimir a onomatopeia e substituí-la por uma expressão metafórica *my ears were boxed so hard I thought my skull was going to burst*, que, obviamente, leva à interpretação de um golpe tão forte que parece que vai explodir, porém não traz a essência sonora que ativa o imaginário do receptor.

7

Discussão

Dentre as cinco expressões onomatopaicas analisadas, constatou-se, sem dúvida, uma maior recorrência da estratégia da substituição, ou seja, a qual se faz a opção por substituir o recurso linguístico apresentado na origem por algum outro com sentido similar na tradução. Observa-se igualmente que, por se tratar de um recurso estilístico ímpar, a tradução *stricto sensu* está, aqui, descartada, pois embora existam conteúdos textuais compartilhados em línguas e culturas diferentes, cada onomatopeia representa especificidades de sua própria língua, e traduzi-las, bem como reproduzi-las como no original, acarretaria um estranhamento na língua de chegada.

Durante todo esse processo, os tradutores de uma produção audiovisual procuram, dentro de suas limitações, respeitar as especificações técnicas em todo o percurso de uma obra, buscando, além disso, através de uma tradução que mais se aproxime da língua de partida, se resguardar de quaisquer eventuais modificações em seu trabalho – já que uma tradução dita “literal” será cobrada tanto pelo espectador, quanto pelos profissionais envolvidos (distribuidora, empresa legendadora, marcador e revisor), exercendo, estes últimos, importante papel no resultado final da tradução (ARAÚJO, 2002).

Entretanto, na prática, nem sempre isso se torna possível, e deste modo, o tradutor há de fazer uso de toda sua habilidade e experiência técnica e linguística para encontrar as melhores soluções para os problemas que venham a surgir, além de sensibilidade suficiente para se aperceber desses problemas.

Considerando-se que as onomatopeias apresentadas têm como origem uma cultura distante da ocidental, no caso, a japonesa, e que dialetos, palavras e expressões sem equivalentes em língua estrangeira, bem como as diferenças culturais, constituem barreiras

para os tradutores, conclui-se que nem sempre é possível para o legendista adotar padrões no que concerne ao procedimento tradutório. Sendo assim, seja por limitações de ordem técnica, linguística, ou mesmo cultural, o que parece condizente em uma determinada situação, pode não ser em outra, ainda que estas sejam aparentemente semelhantes.

8

Conclusão

Diferentemente da tradução literária, a tradução de filmes apresenta questões específicas por implicar relações nas quais se operam, num primeiro instante, processos de transferência de texto oral para texto escrito; posteriormente, de texto escrito em língua-fonte para texto escrito em língua-alvo, além, naturalmente, das imbricações entre texto oral e as legendas com as orientações provenientes de componentes imagéticos de várias ordens (e.g., cores, formas, contrastes, efeitos de profundidade e movimento). Tais aspectos, concomitantemente a outros traços fílmicos (e.g., sons, trilhas sonoras e mesmo as legendas) circunscrevem a obra em um ambiente que poderíamos chamar de “polissemiótico” – designação que se refere aos diversos sistemas sógnicos presentes, de forma simultânea, em uma obra cinematográfica.

Nas palavras de Oittinen (2000), “Em um filme [...] a estória é contada não somente pelo texto e pelas ilustrações, mas também por sons e movimentos” (OITTINEN, 2000, p.111), sendo estes movimentos categorizados sob diversos aspectos, tais como o físico, o ótico, o perceptivo, além de incluir-se, igualmente, a sensação de movimento produzida por fatores cinéticos. Além desses, o tradutor de filmes deve estar atento à linguagem apresentada em forma de arte, pois existiriam outros tipos de movimentos que vão além dos físicos, já que ora são os objetos que se movem, ora o que se move é a mente do espectador, pois este carrega na memória lembranças que são ativadas por uma cena, um som ou mesmo uma fala específica.

Embora de cada espectador provenha uma interpretação individual e pessoal dos elementos concatenados que compõem a obra fílmica, essa pluralidade de informações pode incitar recepções variadas. Ao mesmo tempo em que enriquece o leque das eventuais interpretações que emergem da parte do espectador, conduz igualmente a uma variedade maior de possibilidades interpretativas por parte do tradutor que, ao contrário do primeiro, deverá fazer opções e assumir responsabilidades por suas traduções.

O profissional que trabalha com a legendação de filmes, ou com tradução de legendas, detém, de certo modo, a responsabilidade sobre uma parcela da primeira

interpretação do original. Naturalmente, textos quando publicados – ou filmes quando lançados – passam a fazer parte do mundo daquele que os recepciona.

Circunscrita neste ambiente, a onomatopeia se torna mais um dentre os vários “problemas de ordem linguística” que o legendista terá que experimentar. Deste modo, em se tratando de línguas bastante distintas, como é o caso do japonês e do inglês – bem como do português –, o legendista poderá encontrar muitas restrições situadas no limiar entre tradução literal e tradução do sentido, entre equivalências e correspondências, bem como entre terminologias que variam em função do suporte teórico adotado.

As tomadas de decisão feitas pelo legendista durante os caminhos percorridos na tradução são, de certa forma, inclassificáveis: nem *certas*, nem *erradas*, pois a tradução, sobretudo de legendas fílmicas, abre um leque infinito de opções. Naturalmente, na área do cinema os problemas técnicos deverão ser, sempre, superados ou contornados. Em ambos os casos, abrindo vias para investigação científica e interessando aos ET.

Foi possível observar que língua e cultura são indissociáveis, logo, o trabalho do tradutor se desenvolverá não somente na esfera linguística, mas também sob a égide de aspectos culturais, tanto provindos da cultura-fonte, como da cultura-alvo. Deste modo, o trajeto de criação, percepção e compreensão de um enunciado onomatopaico tomará por base a experiência individual de cada um dos integrantes da tríade – autor, tradutor, espectador –, considerando-se seus contextos socioculturais.

Conclui-se parecer inquestionável, no patamar em que se encontram os estudos da tradução, o fato de o tradutor precisar dominar, de modo satisfatório ao exercício de suas funções, as línguas e culturas com as quais trabalha, sobretudo o espaço situado entre as duas margens. A tradução, uma vez lançada, exercerá o papel de veículo intercultural que possibilitará algum tipo de compreensão entre culturas.

Referências

ALARCÓN, N.; HINCAPIÉ, N. **Aproximación a la traducción audiovisual, un caso.** Cátedra abierta en traductología, v. 2, a. 3 e 4. Colombia, Universidad de Antioquia, 2008.

ALFARO DE CARVALHO, C. **A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor.** 2005. 157 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

ARAÚJO, V. L. S. **Glossário bilíngue de clichês para legendagem e dublagem.** The Specialist, v. 23, n. 2, 2002. p.139-154.

DÍAZ CINTAS, J. **New Trends in Audiovisual Translation: topics in translation.** Clevedon: Multilingual Matters, 2009.

DURÃO, A. B. A. B.; DURÃO, A. B. Conduzindo ao cenário onze conceitos da Teoria Funcionalista da tradução. Em: A. B. A. B. Durão; A. B. Durão; M. S. S. (org.). **De um cenário a outro: os bastidores de um Laboratório de Tradução.** v. 1. Cascavel: Ediunioeste, 2016. p. 31-44.

DURÃO, A. B. A. B.; AZEVEDO, D. N. V.; ORGADO, G. T. M. R.; KOEPPLEL, P. R. A tradução nos horizontes de um conto infantil: do Português ao Espanhol. *In*: DURÃO, A. B. A. B.; DURÃO, A. B. (org.). **De horizonte a horizonte: traduções comentadas.** Florianópolis: Editora Insular, 2017, v. 1, p. 33-81.

LUYTEN, S. M. B. Onomatopeia e mimesis no mangá: a estética do som. **Revista USP**, São Paulo, n. 52, dez./fev. 2001-2002. p.176-188.

MELLO, G. M. G. G. **O tradutor de legendas como produtor de significados.** 2005. 187 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

NORD, C. **Texto Base – Texto Meta: un modelo funcional de análisis pretraslativo.** Tradução Christiane Nord. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I. D. L., 2012.

OITTINEN, R. **Translating for Children.** New York: Garland Publishing, 2000.

PEREIRA, F. P. Pequeno estudo comparado das Onomatopeias das Línguas Portuguesa e Japonesa. *In*: XII ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA E II ENCONTRO DE ESTUDOS JAPONESES, **Anais [...]**. Rio Grande de Sul: Gráfica UFRGS, 2001. p. 211-225.

PETTTT, Z. Connecting Cultures: cultural transfer in subtitling and dubbing. *In*: **New Trends in Audiovisual Translation: topics in translation.** Clevedon: Multilingual Matters, 2009. p.44-57.

SHAVIT, Z. **Poetics of Children's Literature.** Athens: London: The University of Georgia Press, 1986.

TAKAHASHI, M. H. **Tradução de narrativas orais japonesas: alguns aspectos.** XI Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo, 2008.

VENUTI, L. A invisibilidade do tradutor. Tradução de Carolina Alfaro de Carvalho. Revisão técnica de Paulo Henriques Britto e Maria Paula Frota. *In*: **Revista Palavra**, Rio de Janeiro, n. 3, 1996. p.111-134.

Modernidade líquida, tradição idem: mito, realidade e utopia estética na animação *Kimi no na wa*, de Makoto Shinkai

Ravel Giordano Paz

1

Introdução

Em uma cena emblemática de *Yōjinbō*, filme de Akira Kurosawa de 1961, o vilão Unosuke exhibe pela primeira vez seu revólver, um *Smith & Wesson Model 2*. Não é uma arma de grande porte, mas o impacto da cena não poderia ser maior: de certa forma, essa aparente modéstia até reforça o efeito, na medida em que sugere, aliada à satisfação cruel que as feições da personagem parecem emanar, todo o poder latente do artefato. Mas a genialidade de Kurosawa na composição dessa cena não é apenas imagética. O que há de mais impactante na inserção de uma arma de fogo na diegese do filme é a forma como ela afeta nossa percepção da realidade histórica representada nessa diegese, e que é a de um Japão cujo grande símbolo bélico ainda é a espada dos samurais.

Assim, para além de seu contexto imediato, a cena alude a um processo mais amplo, cujos protagonistas são as forças materiais e simbólicas que, em termos culturais, configuram a oposição tradição/modernidade, ou, ainda, tradição oriental/modernidade ocidental. E por mais esquivo aos maniqueísmos que seja o cinema de Kurosawa, a síntese dessa oposição em *Yōjinbō* é muito clara: a modernidade surge aqui como índice de uma violência desmesurada, como irrupção de uma “alteridade” histórica e social cujo caráter negativo, ainda que não necessariamente absoluto, é patente. Nesse sentido, a imagem de Unosuke portando seu revólver pode ser aproximada de outra, recorrente na cultura japonesa do pós-guerra e que alude não só a uma potência bélica como a um evento, aliás, um duplo e traumático evento histórico: a imagem da bomba atômica; aliás, da *explosão* atômica, que, no contexto em questão, não pode se dissociar das tragédias de Hiroshima e Nagasaki.

O fato dessa referência assumir menos feições documentais do que seria de se esperar na literatura e no cinema japoneses, tomando mais a forma de construções ficcionais,

certamente se liga a demandas diversas, mas, seja como for, não deixa de atestar o impacto dos eventos para além de si mesmos. Na própria obra de Kurosawa, que comporta pelo menos um filme votado à memória de Hiroshima e Nagasaki (*Rapsódia em agosto*, de 1991), as imagens nas quais o horror nuclear surge de forma mais intensa são de pesadelos prospectivos: o desastre radioativo a cujas explosões assistimos em *Monte Fuji em chamas* e cujas consequências, pode-se dizer, vemos em seguida em *O demônio chorão*, dois episódios de *Sonhos* (1990). Como é prospectiva a explosão nuclear que abre o mangá e o anime *Akira*, de Katsuhiro Ōtomo, mas onde a imagem do cogumelo atômico também remete, inevitavelmente, a Hiroshima e Nagasaki.

E não apenas essas narrativas, mas incontáveis outras, de Kenzaburō Ōe ao monstro Gijira, atestam o impacto do horror nuclear – e, com ele, a importância do *topos* da modernidade como violência e catástrofe – nas culturas erudita e popular-midiática japonesa, e não só como evento passado, mas como ameaça presente e futura.

1.1

Kimi no na wa: delicadeza e catástrofe

Também em *Kimi no na wa*¹, a animação de Makoto Shinkai (baseada em uma *ligh novel* do mesmo) da qual tratamos neste artigo, uma cena catastrófica possui uma função central no enredo; e também nesse caso, como indica Janete Oliveira (2018) em sua resenha do filme, com uma sutil mas inequívoca – mais uma vez, face ao próprio contexto – referência a uma catástrofe real: o terremoto e o tsunami que atingiram a Costa Leste japonesa em 2011, matando mais de 16.000 pessoas e ocasionando uma explosão na Central Nuclear de Fukushima I, com novas perdas humanas e consequências sócio-ambientais que perduram até hoje. Assim, embora de origem natural, a catástrofe se aliou a condições produzidas pela ação humana, e mais uma vez sob a égide da tecnologia nuclear.

Essa aliança, no entanto, está totalmente ausente de *Kimi no na wa*, em que a devastação de Itomori por um tsunami se liga a causas que só não são puramente naturais – a queda de um meteoro no lago da cidade – porque possuiu uma dimensão mítico-religiosa. Como é de ordem mítica a recomposição do destino, ou seja, dos próprios fatos, que, por obra dos protagonistas, atenuará os efeitos do desastre.

Não que a ausência de uma figuração de Fukushima I em *Kimi no na wa* deva ser motivo de escândalo. Afinal, a cidade fictícia de Itomori não possui usina atômica, e, caso possuísse, em nada isso ajudaria no desenvolvimento do enredo. O filme de que tratamos é

1 Registro minha gratidão a Mariana Oyadomari, acadêmica de Letras na UEMS, por ter me apresentado à obra de Shinkai.

uma história de amor, não um libelo político ou ecológico. E ainda que a catástrofe real fosse sua inspiração direta, Shinkai não teria qualquer obrigação com os fatos em si.

Ainda assim, não deixa de ser curioso, e de tornar esse dar de ombros referencial um pouco mais significativo, o fato de que também este é um filme fortemente estruturado em torno da oposição tradição/modernidade. Nesse sentido, a não-figuração da modernidade como catástrofe num contexto em que a própria realidade parecia sugerir essa figuração pode ser vista como índice de um processo de atenuação que não deixa de constituir uma interpretação dessa oposição; e uma interpretação cujos conteúdos políticos talvez estejam igualmente indiciados nessa esquiva referencial. Aliás, como veremos, se há algum rastro representacionista de Fukushima I no filme de Shinkai, ele é paradoxalmente positivo.

No entanto, de certa forma, o que ocorre em *Kimi no na wa* é a inversão de um paradoxo já colocado no âmbito da cultura artístico-tecnológica japonesa, onde não raro – o próprio Kurusowa um bom exemplo – visões tradicionalistas e antitecnológicas se aliam à manipulação virtuosística dos recursos tecnológicos. Nesse sentido, a positividade ideológica da animação de Shinkai torna sua aliança entre arte e tecnologia, tão marcante na cultura japonesa contemporânea, menos paradoxal do que em Kurosawa, Ōtomo ou, ainda, Hayao Miyazaki. Teríamos, enfim, dois paradoxos, ou duas versões do mesmo paradoxo: numa, arte e técnica conflitam pela recusa ideológica da mesma técnica que fornece suporte à arte; noutra, arte e realidade conflitam pelo elogio à técnica, enquanto técnica e arte se conciliam. É o caso do filme de Shinkai; e é explorando essa senda que pretendemos discuti-lo, valendo-nos da noção de “modernidade líquida” de Zygmunt Bauman (2007) e da espectropoética e do pensamento da alteridade e das demandas de Jacques Derrida (1994).

No horizonte dessa exploração, porém, situa-se uma interrogação afeita à radicalidade de T. W. Adorno, para quem os produtos da Indústria Cultural gerariam uma “atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor” (ADORNO, 2004, p. 16): em que medida a delicadeza comunicante de *Kimi no na wa* vai além de seus impasses estético-ideológicos?

2

Análise e comentário do conteúdo

Kimi no na wa tem como mote uma situação singular; não de todo original, é verdade, mas à qual Shinkai consegue dar novas direções: a troca de corpo – ou, antes, de alma, psíqué ou qualquer instância que configure uma individualidade extracorpórea – entre um casal de jovens: um rapaz e uma garota. Em determinados dias, durante um certo tempo, a jovem

interiorana Mitsuha acorda habitando o corpo e a realidade do jovem urbano Taki, e vice-versa. Além da intermitência das trocas, algumas peculiaridades dinamizam essa situação-clichê². Primeiro, a incerteza dos personagens, em mais de um ponto do enredo (e, no final, o esquecimento), quanto à situação que vivem ou viveram³; segundo, o fato dessas trocas envolverem, como sabemos a certa altura, não só diferenças biológicas, culturais e geográficas, mas também um elemento temporal: três anos separam Taki e Mitsuha no tempo em que cada um vive os acontecimentos; ou seja, além de física e espacialmente, ambos – ou suas subjetividades – também se deslocam temporalmente.

A animação pode ser dividida em quatro partes. A primeira corresponde ao período das trocas, quando acompanhamos, em cenas duplamente intercaladas – Mitsuha como Taki, Taki como Mitsuha e cada um como si mesmo –, as primeiras dúvidas e estranhamentos dos personagens até a compreensão do que está ocorrendo. Nesse processo, as diferenças de sexo, cultura e experiência de mundo são os motivos mais explorados, cada personagem, de início, vivenciando atabalhoadamente e depois tentando se adaptar ao *locus* espacial e corporal do outro, com as inevitáveis situações cômicas e levemente licenciosas.

Na segunda parte, acompanhamos a busca de Mitsuha por Taki depois que as trocas cessam subitamente, com a conseqüente descoberta de que ela havia morrido na tragédia de Itomori. Nessa parte, a ênfase recai sobre o motivo da temporalidade, que empresta dinamismo e complexidade ao enredo, ao mesmo tempo que o tônus emotivo se adensa por força das revelações. Na terceira parte, a magia das trocas volta a ocorrer, mas sob novas condições, na medida em que é catalisada pela ação consciente – embora, de início, quase puramente intuitiva – de Taki tentando reverter os acontecimentos. Nesse ponto, os motivos do tempo e da magia estão mais entrelaçados do que nunca. Finalmente, conduzidos agora a um “presente” posterior aos acontecimentos reconfigurados, quando acompanhamos Taki e Mitsuha em suas buscas mútuas por Tóquio, até o derradeiro encontro e, numa medida que permanece em aberto, reconhecimento. Vale notar que o filme abre com breves *flashes* dessa busca mútua – ou seja, com prolepses do pré-desfecho –, o que reforça sua estrutura circular.

2 Algo que até o cinema brasileiro explorou recentemente, em *E se eu fosse você*, de Daniel Filho.

3 No início os personagens tentam se convencer, nos próprios momentos em que ocupam o corpo do outro, de que estão sonhando. Essa situação, talvez necessária para imprimir certa suavidade ao desenrolar dos acontecimentos, cria uma sensação de inverossimilhança que as sucessivas constatações de Mitsuha quanto ao realismo de seu “sonho” (em sua primeira experiência como Taki) tentam atenuar, sem muito sucesso. Uma ligeira inconsistência que antecipa outras, um pouco mais sérias, mas que em todo caso também se instauram no choque dos elementos mágicos com as demandas realistas sinalizadas pela própria personagem. É na forma como o mito e a magia atuam no cerne da própria “realidade” que reside muito do encanto e dos problemas do filme.

Naturalmente, esse resumo passa ao largo dos inúmeros detalhes que fazem da animação de Shinkai um filme envolvente e tocante. Mais que isso, porém, esses detalhes integram de forma decisiva suas dimensões significacionais, de modo que muitos deles devem emergir no curso da análise.

A nosso ver, é possível analisar *Kimi no na wa* a partir de quatro núcleos temático-formais: a questão da alteridade, a oposição tradição/modernidade, a questão da temporalidade e a dimensão simultaneamente estética e política – ou a *utopia estética* – que, a nosso ver, subjaz a tudo isso. Núcleos ou fios temáticos, pois também eles se entrelaçam o tempo todo; tanto que veremos que é difícil abordá-los separadamente.

Mas antes de retomar nosso percurso crítico talvez valha a pena tentar sintetizar nossa situação afetiva face a esse filme que, afinal, se dirige de forma tão intensa e programada a nossos afetos. Em minha opinião – peço licença para usar a primeira pessoa neste ponto –, *Kimi no na wa* é um filme belo e tocante: o tipo de obra que se costuma denominar um primor de delicadeza e sensibilidade. E, de fato, o preciosismo artístico – antes mesmo de propriamente narrativo – da animação de Shinkai é sensível e visível. Ele se deixa atestar não só pelos elementos visuais – cores, desenhos, enfim, a “fotografia” da animação, marcada pela delicadeza e pela riqueza de matizes – como pela extrema fluidez narrativa, à qual a montagem – sobretudo no jogo das cenas em movimento – serve de formas quase virtuosísticas, enquanto a trilha sonora pop, feita sob encomenda e sob medida para o filme, se alia a um trabalho de dublagem que nitidamente também leva em conta a musicalidade.

Enfim, é na aliança de sensibilidade e domínio técnico que *Kimi no na wa* obtém grande parte de seus efeitos; e é por esse caminho que os trabalhos de Shinkai buscam se inserir na tradição do cinema autoral japonês, na qual Kurosawa e, no cinema de animação, Miyazaki são grandes expoentes.

2.1

Temporalidades líquidas, realidade mítica

Kimi no na wa é, antes de mais nada, a história de Taki e Mitsuha; não suas histórias individuais, mas a história de sua inusitada relação, já que, a despeito de alguns recuos temporais, a linha-mestra do enredo compreende o período que vai de seus encontros e desencontros até o reconhecimento ou pré-reconhecimento mútuo que sela o enredo como uma história de amor com final feliz.

Assim, o que vivenciamos num primeiro plano da animação é um drama, ou, antes, dois dramas humanos conjugados. Mas esse primeiro plano não é um plano fixo, tanto que é nele que surge um dos temas cruciais e mais pungentes da narrativa, e também este

configurado na forma de uma oposição: entre memória e esquecimento. Por mais que surja no âmbito de um drama sentimental, não só o *pathos* como o *ethos* do filme se vinculam fortemente a esse tema. Antes que ele emerja, porém, é a experiência de vivência e descoberta da alteridade que constitui o motor da narrativa, e o que confere conteúdo supraindividual ou suprassentimental a esse processo são, de fato, as diferenças culturais.

O que parece catalisar as trocas anímicas é o desejo de Mitsuha de ser “um jovem bonito em Tóquio”, embora ela só o verbalize no dia seguinte ao da primeira “transferência” de Taki para seu corpo⁴. Além de ter nascido e viver numa cidade pequena, ansiando pelos atrativos das metrópoles, Mitsuha se incomoda com dois fatos ligados à sua situação familiar: é filha do prefeito, rigoroso no trato com ela, mas politicamente pouco confiável, e neta da responsável por um templo local, dedicado ao deus Musubi, cujo sacerdócio seu pai abandonara ao se tornar viúvo. A jovem protagonista não apenas mora com a avó e a irmã mais nova como cumpre, com esta, uma função no rito mais importante do templo, cujo significado se perdeu devido a um incêndio em outros tempos: são as duas que preparam, com uso da própria saliva, o saquê que será depositado numa gruta distante, localizada num espaço tido como mágico (o “submundo”), onde se encontra a relíquia sagrada do deus.

A oferenda do saquê, aliás, ocorre num dos dias de troca. Assim, é Taki quem ouve, no caminho até a gruta, a lição da avó de Mitsuha sobre o sentido e a essência da palavra *musubi* (literalmente, “nó”, “laço”): a água, o saquê, o arroz e outros elementos que se misturam num corpo ou num recipiente, os fios que se entrelaçam – como ela explicara numa fala anterior, a Mitsuha –, assim como os próprios “sonhos” em que pessoas como elas vivem outras vidas – como ela dirá quase ao fim do filme –, tudo isso é *musubi*. Ao depositar na gruta o saquê produzido com a saliva de Mitsuha, Taki está deixando ali metade da amiga, cuja essência se fundiu com a do ser e o tempo divinos. Será isso que possibilitará, ao beber do mesmo saquê anos depois, já cômico da morte dela na destruição de Itomori pelo cometa Tiamat, que ele volte a ocupar seu corpo mais uma vez.

De sua parte, Mitsuha se vê lançada no pequeno turbilhão da vida urbana de Taki, ajustando-se aos poucos à sua rotina de estudos, trabalho duro num restaurante e passeios num café, dos quais ela desfruta com pouca atenção às finanças do rapaz. Além disso, ela se empenha, à revelia dele e valendo-se de seus “dons femininos”, na aproximação com uma colega de trabalho, a “senhorita Okudera”, da qual ela supõe que ele gosta. Esse empenho,

4 Só então Mitsuha terá sua primeira experiência como Taki; mas a cronologia, nesse ponto, parece sofrer um hiato, pelo menos no que diz respeito à jovem, na medida em que não sabemos o que foi feito de sua subjetividade na primeira vez que o rapaz ocupou seu corpo (a não ser que tenha se apagado totalmente). Enfim, outra pequena inconsistência.

porém, tem como principal consequência a descoberta de seu próprio afeto por ele; a bela Mika Okudera, por sua vez, revelar-se-á ao final um tanto fútil, exibindo uma aliança de casada ao ex-colega ainda solteiro⁵.

Aliás, essa personagem secundária, mas de presença marcada na narrativa, pede um pouco de atenção. Por um lado, sua trajetória pode ser vista como uma “atualização”, em contexto moderno e volúvel, do anseio tradicional por relações sólidas, ou seja, como um conluio negativo de tradição e modernidade. Por outro lado, isso não impede que ela se junte a Taki em sua busca por Mitsuha na viagem que faz a Itomori, e de forma aparentemente desinteressada, até porque o incentiva a não desistir. Além disso, sua presença lança todo um élan afetivo sobre a situação de Taki no mundo do trabalho, que, um pouco por conta disso, acaba assumindo um papel menos marcado do que seria de se esperar na vida do protagonista; uma atenuação que se desdobrará no final, quando o veremos recém-formado e desempregado, mas nem por isso menos entusiasmado ao apresentar sua utopia estético-urbanística aos entrevistadores.

Pode-se dizer que a figura de Okudera corresponde, no universo de Mitsuha, a de seu amigo Katsuhiko. Além da sugestão, embora mais discreta, de um possível interesse amoroso por parte dele por ela, também nesse caso a personagem se liga, embora indiretamente, a uma síntese negativa de tradição e modernidade: Katsuhiko é filho do maior empreiteiro de Itomori, cujo empreendedorismo industrial não o impede de se envolver em conluios políticos com o pai de Mitsuha, e muito menos de impor uma condição servil ao próprio filho. Mas tampouco isso impedirá que sua própria indústria acabe se prestando a um papel positivo no jogo de forças da narrativa, e justamente pelas mãos de Katsuhiko: já no redesenho mágico dos acontecimentos, o jovem explode a usina do pai, numa tentativa de sabotar o festival que ocorria na cidade quando da queda do cometa para salvar os habitantes da cidade. Curiosamente, esse episódio é o que lembra mais de perto o evento específico de Fukushima I na animação, que nesse sentido se desloca para um campo semântico positivo: nada menos que o dos salvadores.

Tudo isso diz muito sobre a economia dos elementos simbólicos de *Kimi no na wa*. Por um lado, há uma divisão muito nítida dos valores atribuídos aos dois grandes espaços diegéticos: a positividade do universo de Mitsuha advém da tradição⁶, e a do universo de

5 Na verdade, o gesto da personagem que revela a aliança é perfeitamente natural, mas um brilho propiciado pela animação cria a sugestão de exibição; esta, portanto, é antes de tudo um gesto autoral.

6 Pode-se argumentar que a tipicidade das figuras do prefeito e do empreiteiro – e, portanto, do tipo de modernidade que eles simbolizam – extrapola o espaço interiorano representado por Itomori, mas não deixa de ser significativo que Shinkai tenha conferido ao lugar justamente essas figuras “modernas”, e não outras, negando à sua cidade fictícia, por exemplo, um mero café.

Taki, da modernidade. Isso, no entanto, não impede que cada campo axiológico demande o outro, e que, portanto, eles estabeleçam uma relação de complementaridade mútua.

Uma situação bem diferente, por exemplo, da que se configura em Hayao Miyazaki – e, de um modo geral, nas produções do estúdio Ghibli –, com o qual Makoto Shinkai é frequentemente comparado. Em *A viagem de Chibiro* (2001), sobretudo, a oposição tradição/modernidade é extremamente marcada, sendo o primeiro polo representado pelos pais da protagonista, que acedem ao espaço mágico dos espíritos como que à força, graças ao motor 4x4 do seu automóvel, e apropriam-se do alimento deles, confiantes em seu dinheiro e seus cartões de crédito, perdendo a memória e a identidade por isso⁷. Mesmo sem configurar uma dicotomia maniqueísta – afinal, também nesse “outro mundo” se praticam grandes injustiças –, é evidente a intenção (e a “justiça”) punitiva dessa situação narrativa, bem diferente do significado das trocas identitárias de *Kimi no na wa*, que não apenas propiciam experiências válidas aos protagonistas como se relacionam com o desejo de pelo menos um deles (no caso, Mitsuha), projetando sobre o próprio espaço cotidiano, inclusive o urbano, sua essência mágica e fundamentalmente positiva⁸.

Mais, portanto, que uma conciliação entre motivos tradicionais e modernos, o que ocorre no filme de Shinkai é um empréstimo mútuo de potências éticas e “narracionais” entre esses motivos. Assim, por exemplo, é a ação – digamos, o pragmatismo moderno – e mesmo certo espírito laico⁹ de Taki que o levarão a ingerir o saquê destinado ao deus Musubi, o que por sua vez lhe dará o poder mágico de voltar mais uma vez ao tempo-espaço e ao corpo de Mitsuha, sendo, no entanto, que ela própria deverá se investir dessa potência pragmática, aliando-a à sua delicadeza, para que as coisas finalmente deem certo. E assim por diante, numa comunicação mútua de potências que se embatem, mas, sobretudo, se harmonizam e se alimentam, num moto-contínuo lúdico-dramático. Tal como a delicadeza de Mitsuha se comunicará a Taki, não só na forma da utopia urbanística deste (que não deixa de ter um horizonte pragmático) como de uma demanda de respeito pelo outro (no caso, a

7 Um *topos* recorrente em narrativas lendárias e fabulosas, inclusive ocidentais, como a *Odisseia* homérica. Mas o conflito tradição/modernidade pode tomar outras formas no cinema de animação japonês. Em *O reino dos gatos*, de Hiromasa Yonebayashi (2010), ele dá lugar a uma oposição mais ampla entre natureza e sociedade, com uma clara “vitória moral” do primeiro polo no final em aberto, quando a família de pequeninos abandona as ofertas de conforto da família e do lar humanos e adentra um ambiente natural inóspito e desconhecido, mas cujo fascínio aventuresco claramente denuncia a pulsão de morte dos “felizes para sempre” dos contos de fada. Vale notar que esse filme, como alguns outros do Ghibli, foi produzido em parceria com a Disney, num momento em que a desconstrução dos lugares-comuns das histórias de princesa já havia se tornado uma nova fórmula disneyniana, mas dificilmente, parece-nos, com visões tão claramente não conciliatórias.

8 Em última instância, se nos permitirmos incluir a suposição de Taki em seu retorno a Itomori entre as revelações do enredo, a finalidade das trocas, vivenciadas antes por outras mulheres da família de Mitsuha, seria alertar sobre a queda do cometa Tiamat.

9 Blasfemo seria exagero, embora Mitsuha se mostre escandalizada ao saber do ocorrido.

própria Mitsuha), por mais que o jovem tenha dificuldades de atender a essa demanda cada vez que acorda provido de seios.

A grande marca de *Kimi no na wa* entre os filmes sobre trocas de corpo é, provavelmente, a forma como busca explorar esse tema, para além da comicidade e da própria dimensão ética, em sua potência anímico-afetiva: a espécie de liquidez anímica que é o trânsito mútuo entre Mitsuha e Taki, à qual nos integramos por força dos afetos, igualmente trabalhados de forma consciente e insistente, e que se projeta sobre o conjunto espaço-temporal da diegese, incluindo sua representação do cotidiano.

Muito do encanto do filme – como, de resto, de muitos outros – deriva dessa imersão do real no mito, o qual ao mesmo tempo o transforma profundamente e alia-se a ele, prestando-se a configurá-lo na forma de uma plenitude cujo lugar só poderia ser o sonho, mas que ainda assim realiza-se nele. Esse “real”, naturalmente, é o da diegese, mas distinguir na própria diegese o real do sonho é uma forma de afirmá-la como uma espécie de real da vida; e é nesse sutil – e, esteticamente, perfeitamente legítimo – ilusionismo que *Kimi no na wa* obtém muito de seus efeitos de empatia e vertigem. Mas estes também dependem de outras operações, outros recortes e adequações, concernentes à dupla face desse “real”. Assim, a liquidez das relações modernas, atenuada, mas não purgada em suas dimensões negativas, encontra correspondência na visão de uma tradição igualmente líquida, cujos aspectos “sólidos” são igualmente atenuados ou deslocados. Como, por exemplo, o que quer que possa haver de excessivo na autoridade religiosa tradicional é desviado – mais ou menos, mesmo, como se desvia o curso de um rio – pela exclusão do autoritário pai de Mitsuha desse campo, deixando-o sob a guarda e a direção da feminilidade e a benevolência da avó de Mitsuha.

Trata-se, portanto, de uma liquidez extremamente *desenhada*; e é mesmo um virtuosismo na manipulação de tempos e espaços líquidos – de par, é claro, com os recursos técnicos que se somam a ela – que confere um élan muito particular ao enredo de *Kimi no na wa*.¹⁰ Em um de seus diversos ensaios sobre a “modernidade líquida”, Zygmunt Bauman lista como uma das características mais significativas das substâncias fluidas (líquidas e gasosas) sua sujeição ao tempo: para essas substâncias, diz Bauman (2007, p. 9), “o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas ‘por um momento’”. Como ocorre, pode-se dizer, quando as subjetividades de Mitsuha e

10 Um élan muito distante, por exemplo, do sentimento de paradoxo e mesmo paroxismo que marca os filmes da série *De volta para o futuro*; sobretudo o segundo, de 1989, onde tempo e espaço são marcados por tal solidez em seu entrelaçamento que seus dados – seres e objetos – podem ser apagados como imagens numa lousa. O sumiço das mensagens nos celulares dos protagonistas em *Kimi no na wa* lembra um pouco essa cena memorável, mas de matérias corporais a textuais vai uma boa distância.

Taki ocupam o corpo do outro. No entanto, esses trânsitos se dão por campos simbólicos cujos contornos se misturam, mas nunca se dissolvem totalmente; inclusive os contornos que estabelecem algumas oposições notórias.

Por exemplo, é somente Taki que vemos procurando emprego no fim do filme, enquanto as flanagens de Mitsuha parecem motivadas apenas pela ânsia de encontrá-lo, como se uma tal busca coubesse um pouco mais – digamos que integralmente – à personagem feminina. Como é a ele, percebe-se nitidamente, que parece caber o gesto de reconhecimento quase não realizado – e afinal realizado *quase* concomitantemente – no final.

Essa mesma hierarquia subjaz ao jogo das temporalidades-espacialidades: não por acaso, em perfeita conformidade com os valores que representam, o tempo-espço de Mitsuha é o passado, e o de Taki, o presente. E um passado, aquele, de um lugar varrido do mapa, que só a ação-intervenção de um presente laborioso pode resgatar, ainda que graças à potência mágica oriunda do próprio passado – mas para reintegrar esse mesmo passado ao presente vivo, ou seja, para livrá-lo definitivamente de sua dupla anulação: temporal enquanto passado e espacial enquanto lugar varrido do mapa. Assim, para além dos conflitos e conluios entre tradição e modernidade, o que enforma o complexo diegético de *Kimi no na wa* é uma espécie de *agoridade*, muito condizente, aliás, com a forma como Kato (2012) descreve a concepção de tempo e espaço na cultura japonesa. A estrutura circular do filme, com a instauração de um “agora” inicial ao qual voltamos no fim, emula a forma cíclica do mito e, ao mesmo tempo, redesenha o mito no âmbito do “presente” em curso.

Trata-se mesmo, então, de uma espécie de liquidez conduzida, muito afim à ideia de fios conduzidos e entrecruzados pelo destino¹¹. Daí a articulação da metáfora da liquidez com o conceito de *musubi*. Entrelaçamentos, cortes, nós: a tudo isso os fios se prestam, e de tudo isso Shinkai se vale na construção de sua trama, inclusive em alguns de seus efeitos mais sutis, e não raro mobilizando a própria metáfora como um elemento material. Por exemplo, quando vemos o laço de cabelo de Mitsuha surgir no pulso de Taki sem saber como ele poderia ter ido parar ali, para só depois descobrirmos que os dois já haviam se encontrado. Esse jogo de corte, fluidez e enrosco narrativo opera em todos os níveis do filme, dos mais sensoriais aos ideológicos e axiológicos; e é nestes, obviamente, que as inevitáveis contradições são mais agudas e significativas.

11 Janete Oliveira me indica, em mensagem particular, a lenda chinesa do *Akai ito*, o fio vermelho do destino, como a origem desse motivo no filme.

2.2

Memória e esquecimento(s), êxtase e utopia(s)

Não é apenas o tema da morte que confere um tônus dramático a *Kimi no na wa*. Ao lado dele, aliás, metonimicamente ligado a ele, o tema do esquecimento se presta ao mesmo papel, e, ao mesmo tempo, de um importante gancho sentimental. Afinal, a demanda e a interrogação pela memória do outro – “Você não se lembra?” – não só é construída e enunciada de forma pungente como se coloca como uma demanda concernente à integridade do ser que a vive, em qualquer dos polos que ele se situe – aliás, cada um dos protagonistas se situa em ambos: o de quem quer se lembrar e o de quem quer ser lembrado. Como na espectropoética derridiana,¹² as demandas de um são, imperiosamente – ainda que diferentemente –, as demandas do outro. É muito evidente, aliás, a afinidade do filme de Shinkai com o pensamento das demandas e dos espectros de Derrida (1994). Os motivos do efeito de viseira e das vozes-demandas invisíveis, mas imperiosas podem ser aplicados facilmente – embora não mecanicamente – a cenas e situações fulcrais de *Kimi no na wa*, entre elas a própria troca de corpos.

No entanto, por mais espectrais que sejam as relações entre os protagonistas, por mais que Taki se lance mesmo em busca de uma espécie de espectro do passado, por mais espectral que seja a própria diegese narrativa em sua duplicidade-instabilidade, o ponto capital, aqui, é como essa espectralidade se vincula, em sua potência demandante, à premência de uma demanda íntima que, formalmente, configura o élan sentimental do filme. Essa dimensão marcadamente subjetiva se articulará a uma dimensão mais ampla quando, premido pelos vestígios inconscientes da experiência das trocas e da vivência em Itomori após elas se apagarem de sua memória, Taki se agarrar a uma espécie de utopia arquitetônica: a “utopia” de se construir paisagens “que alegrem o coração das pessoas”, e cuja recordação sobreviva à sua eventual destruição, pois “até Tóquio poderia desaparecer”¹³.

Assim, à demanda de beleza subjaz a demanda de afeto, desdobrada para além da relação dos protagonistas; um desdobramento, aliás, encetado no âmbito de suas demais relações. Não seria excessivo, nesse sentido, dizer que a grande “tese” de *Kimi no na wa* poderia ser enunciada nos termos do refrão da canção *Pais e filhos*, da banda de rock brasileira Legião Urbana: “É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã”. É essa demanda premente de afeto que Taki exprime, ele próprio tocado por ela, em suas confusas e mal-

12 Já há algum tempo tenho tentado pensar, em vários artigos, as implicações da espectrologia derridiana nos textos narrativos. Desses trabalhos, o de cunho mais teórico deles é uma aproximação contrastiva entre as ideias de Derrida e Bakhtin em torno dessa questão. Cf. PAZ, 2010.

13 Na tradução do canal Netflix, de autoria não creditada, da versão legendada do filme.

sucedidas entrevistas de emprego, numa raríssima situação em que o insucesso ganha sinal positivo na cultura de massa japonesa.

Por outro lado, é bem conhecida e justificada a desconfiança lançada, sobretudo por Adorno, às utopias estéticas: afinal, o fascismo, o nazismo e seus símiles à esquerda (stalinismo, maoísmo etc.) se nutriram e mesmo constituíram, em grande parte, de diversos, mas, afinal, semelhantes esteticismos. De par com a visão extática e, ao mesmo tempo, edulcoradora, seletiva e conciliatória (com a tradição) da vida moderna no filme, o incômodo tende a crescer. Não por acaso, o grande elo comunicativo entre os protagonistas quando das trocas espirituais é o telefone celular, quase como se aquelas fossem uma metáfora deste¹⁴. Não tudo, talvez, mas muito em *Kimi no na wa* transpira o fascínio pelo mundo da técnica e pela liquidez das relações nele. Formalmente, o trânsito não raro vertiginoso da “câmera” de Shinkai por Tóquio, sobretudo acompanhando os encontros e desencontros de Taki e Mitsuha nos trens urbanos, é o que mais exprime isso.

E que isso comporta um dado de banalização e, portanto, má-fé, é algo que se deixa constatar por uma contradição das mais prosaicas, concernentes à verossimilhança interna – e externa – do filme, e que atinge, inclusive, o “móvel” (no sentido, também, de que move o enredo) cuja metaforização nas trocas de corpos acabamos de sugerir. Pois é bastante estranho que somente após o fim das trocas Taki e Mitsuha percebam que também viajavam no tempo quando ocupavam o corpo do outro, sendo que viviam esses cotidianos alheios de forma integral, cumprindo datas e horários, e, além disso, tinham sempre um celular a mão, usando-o e consultando-o o tempo todo.

Por mais que essa flagrante inverossimilhança possa ser vista como uma licença poética, o incômodo é inevitável: é como se o revestimento do real pela magia e pelo mito – mais que isso, o êxtase daquele nestes – se revelasse em sua inconsistência mais crassa, quase ridícula. E se o fato dela não ter incomodado ou mesmo sido notada por muitos espectadores revela a eficácia desse revestimento, ao mesmo tempo que o surpreende como um gesto sutilmente sorrateiro: um gesto que conta com a distração ou a complacência – ou seja, o “esquecimento” voluntário – do próprio espectador, em tributo, consciente ou não, pelo fascínio com outras coisas.

Dizer que todo esse pequeno conluio de esquecimentos, com aspas ou não, reativa o “esquecimento” de Fukushima I e toda a sublimação da modernidade tecno-industrial como tempo-lugar de potência e eventos catastróficos pode soar como um gesto puramente

14 Quando as mensagens de Mitsuha somem no telefone de Taki é como se a existência dela se apagasse para ele.

retórico, mas que a mitologização operada por Shinkai avança um pouco o sinal da consciência ético-crítica talvez possa ser aferido por um outro “esquecimento”, não propriamente gerador de inverossimilhança, mas nem por isso menos sutil e oportunista. Trata-se da discreta “redenção” do pai de Mitsuha, apresentada ao final como um herói – ainda que involuntário – de Itomori. E se a palavra “redenção” soa aí um pouco forçada, numa situação narrativa que poderia ser vista como a concessão de um voto de confiança, é preciso notar que o enredo compõe um pequeno rito probatório para a relação de Mitsuha e o pai, um rito de travessia da desconfiança para a confiança. E se, afinal, o sucesso desse rito bem que justifica um voto de confiança subjetivo, dificilmente justifica a glorificação pública. É verdade que, ao acreditar em Mitsuha, o pai de fato salva os habitantes da cidade, mas justamente aí se opera o “esquecimento”: e os conluios políticos, devem ser varridos para debaixo da memória ética do espectador?

E qual, afinal, a necessidade de tornar o pai de Mitsuha o elo derradeiro nessa cadeia, a derradeira ponta de lança desse combate contra o tempo e o destino? Teríamos aí um retorno do *ethos* patriarcal, só aparentemente dissolvido na liquidez das relações? As já mencionadas distinções de papéis entre Taki e Mitsuha, inclusive o fato de caber a ele a “iniciativa” do reconhecimento, sugerem que sim, e outros elementos parecem confirmar a hipótese. Um deles, e um dos mais significativos – num sentido, pode-se dizer, quase teológico-metafísico – é o fato de Taki, ao beber o saquê ritualístico e ser lançado no fluxo do tempo, assistir à vida pregressa de Mitsuha, incluindo seu nascimento, quase como se se tornasse um novo “pai” dela, ou se imbuísse da competência para cumprir esse papel. Mitsuha, afinal, é claramente marcada pelo abandono paterno, ao qual, não obstante, se soma uma autoridade abusiva, no mínimo incômoda, que a figura amorosa de Taki deve suprir e substituir – mas não antes dele se mostrar digno disso, inclusive enquanto homem capaz de tomar decisões¹⁵.

Vale a pena, também, cotejar essa situação com a do próprio Taki face à figura materna. A rigor, aliás, esta não existe no filme, nem a personagem se mostra explicitamente demandante dela. No entanto, os gestos e situações metonimicamente vinculáveis a essa figura ausente têm sentidos quase diametralmente inversos ao do “complexo paterno” de Mitsuha.

Em primeiro lugar, a personagem que mais se aproxima de uma figura materna para Taki é a avó da própria Mitsuha, com a qual ele estabelece uma relação de afeto, mas, ao

15 O *ethos* patriarcal também se exprime na letra (na tradução da Netflix) da canção *pop* que fecha o filme: “Os sermões do meu pai / Sempre me faziam sentir me mal / De alguma forma hoje / Sinto calidez e conforto”.

mesmo tempo, respeito distanciado, muito diferente da relação de demanda e repulsa de Mitsuha com o pai. Desde o início, portanto, Taki ocupa um sutil lugar de soberania nessa relação, que de certa forma abarca todo o campo mítico do filme. Essa soberania, instituída por sua potência pragmática, é de certa forma simbolizada no ato de, embora ocupando o corpo de Mitsuha, carregar a velha senhora no caminho para a caverna do deus Musubi, e reafirmada no início do clímax que culminará na reconfiguração do destino de Itomori, quando, ao retornar pela última vez ao corpo da amiga, ele se revela mais compreensivo do que a veneranda líder do templo no que tange às sutilezas do destino, e portanto capaz de intervir neste (embora ainda precise comunicar essa potência a Mitsuha etc.).

Pode-se, sem dúvida, sustentar que Mitsuha não deixa de cumprir o papel de substituta da figura materna para Taki. O reiterado gesto da personagem de apalpar os “próprios” seios reforça isso, e a própria dificuldade de evitar esse gesto pode ser vista como um reflexo da ausência materna, inclusive na medida em que a demanda de respeito da jovem servirá como uma lição para ele: uma lição, supõe-se, que ele não havia recebido. Mas justamente um dado como esse nos traz à tona uma inquietação latente. Afinal, o que foi feito dessa figura ausente? Por que Taki mora apenas com o pai? Por que a história de sua mãe não merece ser contada? Será, talvez, por ser uma história semelhante à da banal senhorita Okudera, com seu casamento obviamente frio?

Mas essas sugestões não permitem tachar *Kimi no na wa* como um simples filme conservador sob a roupagem de temáticas e técnicas “modernas”, até porque esses elementos estão longe de se distribuírem de forma tão simplista. Tradição e modernidade dialogam em todos os níveis da animação, inclusive nos procedimentos estéticos de primeiro plano, muitos deles tributários da tradição pictórica japonesa. E isso, obviamente, se reflete na afirmação de uma utopia estética que não é apenas urbanística ou artística, mas também moral em sentido lato: a aposta na existência humana como votada a uma “destinação sensível” (e não supra-sensível, como na estética kantiana): a da própria beleza da vida, dado em si mesmo não apenas sensível como detentor de um poder de sensibilização que inclui o reconhecimento do valor e da dignidade da própria existência humana. Aliás, das existências humanas, já que, a despeito de todas as subsunções ideológicas, a alteridade é aqui um valor fundamental. Pois é justamente no trânsito e na comunicação anímica entre os protagonistas e seus universos vivenciais que o filme de Shinkai dá o salto da utopia para o êxtase, ou seja, para um tipo de *consumação* das demandas em jogo.

3

Conclusão

Por óbvio que seja, é preciso sublinhar o quanto tudo em *Kimi no na wa* converge para o desfecho, ou seja, o reencontro e pré-reconhecimento de Taki e Mitsuha. A começar pelo título, que, no original, reproduz a interrogação final e simultânea dos dois: “Qual é o seu nome?”. O dado mais relevante, porém, é o de como esse desfecho visa produzir o alívio de uma tensão claramente alimentada no espectador, tanto pelo tônus dramático com que se instauram a ruptura e as seguidas incertezas desde o fim das primeiras trocas quanto pela vertigem, tão sensorial quanto emocional, que a “câmera” e a sonoplastia buscam nos comunicar nas buscas mútuas do casal por Tóquio. Ao mesmo tempo, a intensidade desse alívio não se deve apenas a uma boa manipulação dos recursos técnicos: ela também se liga à intensidade com que o drama-idílio de Taki e Mitsuha nos toca enquanto constructo narrativo-existencial. Em outras palavras, àquilo que esse drama-idílio ativa em nós enquanto “mito”, enquanto narrativa que toca nossa própria narratividade, ou seja, nossas próprias demandas de significação e ressignificação do ser e do mundo: do ser no mundo e do ser do mundo.

Pois o que toca mais fundo, no filme de Shinkai, é a forma como ele nos comunica uma experiência de perda e resgate, em outras condições (a memória e o amor), de um contato pleno com o outro, um tipo de experiência do próprio ser do outro capaz de ativar nossos estratos – físicos, psíquicos ou psicofísicos – ainda recedentes de sua existência anterior à formação do ego e mesmo à individuação biológica, e, nisso, ativando em nós uma espécie de utopia do ser, de um ser para além do ser, e que no entanto é menos um Ser essencial, à la Heidegger ou Paul Ricoeur, do que um ser-outro. Uma utopia, em outros termos, que não se consumaria na assunção ou revelação heideggeriana de um “ser-aí mítico” ou mesmo um “ser-aí histórico” (cf. VALENTIM, 2014), e sim num *ser-lá*, um ser-no-outro.

O que, no enredo do filme, pode ser lido na chave de um mero drama-idílio sentimental, de um conto de fadas (do tipo “de princesas”) ultramoderno ao qual não falta a sutil sugestão de um “felizes para sempre”: as vozes de Taki e Mitsuha como narradores em momentos-chaves da história, e cujo lugar enunciativo é o um além-diegese supratemporal, que sugere tanto a plenitude do reconhecimento mútuo – ou seja, em relação à totalidade dos fatos passados – quanto a subtração dos protagonistas da prosaica existência pós-aventura. A ausência de um epílogo no enredo – ou melhor, o fato de o suposto epílogo ser na verdade o grande clímax – faz lembrar as palavras de Walter Benjamin (1986) sobre o fim inapelável nos romances, mas aqui esse inapelável se funde a um eco do eterno como lugar

de plenitude, lugar de presenças-ausências fantasmiais, mas plenamente contempladas em suas demandas.

É muito significativa, nesse sentido, a forma do *unísono*, aliás, a espécie de *duo em unísono* da interpelação mútua de Taki e Mitsuha no final, cujo entrelaçamento sensorial é reforçado trabalho musical e sonoplástico. Essa imagem – ou, antes, esse complexo sonoro-imagético – condensa bem a espécie de dialogismo monológico em que se constitui o complexo enunciativo de *Kimi no na wa*: um campo de vozes que se misturam, se diferem e afinal se integram num movimento extático que é ao mesmo tempo uma síntese de tensões e demandas precedentes e uma abertura para um presente com gosto de eterno, ou, mais exatamente, de felicidade eterna. Uma espécie, portanto, de abertura-fechamento. Nesse sentido, as demandas de alguma forma ligadas à coletividade – a utopia urbanística, a demanda ética, o espectro de Fukushima I – seriam meras pinceladas num quadro em movimento que, afinal, quer-se amplo e colorido, mas cujas linhas realmente importantes são as que vivem seu grande destino, seu grande encontro no tempo consumado da delicadeza.

Não obstante, a fala de Taki aos entrevistadores existe, e, tênue que seja, a demanda de transformação expressa nela é um fio que se soma ao “*musubi*” colorido que é *Kimi no na wa*, certamente nos tocando com sua delicadeza sensível. No que se enlaça com ela, a utopia da plenitude amorosa, por individualista e reducionista que seja, e por mais breve que seja esse enlace, torna-se um convite a se olhar o mundo com os olhos do amor e da utopia, e a coabitação mútua de Taki e Mitsuha reemerge, senão plena, ao menos prenhe das demandas de infinitas alteridades.

Referências

- ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- BAUMAN, Z. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 197-221.
- DERRIDA, J. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- KATO, S. **O tempo e o espaço na cultura japonesa**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- OLIVEIRA, J. Misturando literatura clássica e animação contemporânea. **Elonihon Estudos Midiáticos**. Disponível em: <http://elonihon-midia.blogspot.com.br/2016/12/resenha-kimi-no-na-waqual-e-o-seu-nome.html>. Acesso em 21 de março de 2018.

PAZ, R. G. Vozes de Marx em Bakhtin e Derrida: à roda de uma polifonia espectral. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 3, 2010. p. 68-81.

VALENTIM, M. A. Heidegger e o mito da filosofia. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 35, dez. 2014. p. 19-52.

Hōgaku e Yōgaku no cinema japonês: um percurso até Joe Hisaishi

Renan Pereira

Sérgio Mendes

1

Introdução

De acordo com o ponto de vista de autores da nova musicologia¹, como Joseph Kerman, Gary Tomlinson e Lawrence Kramer, a música é uma prática cultural que está inserida e dependente de contextos culturais (BEARD; GLOAG, 2005, p.92-93). Tendo em mente essa ideia, podemos observar a existência de uma prática comum entre os compositores de trilhas sonoras no Japão, qual seja, de mesclar a música tradicional japonesa a outros estilos ocidentais. Esse costume se faz presente desde o início do cinema no Japão, sendo aprimorando de forma tão natural e sutil ao longo dos anos que seus elementos nos passam despercebidos se não tivermos conhecimento dos mesmos. É possível ainda observar que o uso desses elementos possui uma forte simbologia para a cultura japonesa e que essa música pode carregar valores culturais, sociais e espirituais dentro da narrativa criada nos filmes.

Historicamente, o cenário musical do cinema japonês é composto por elementos da música tradicional, conhecida como *hōgaku* (邦楽), e da música em estilo ocidental, conhecida como *yōgaku* (洋楽). Desde os tempos do cinema mudo, em que eram feitas performances ao vivo envolvendo narração, sonoplastia e música (FREIBERG, 1987), essa prática híbrida se fez presente. As performances eram realizadas pelo *benshi*, mestre de cerimônia que interpretava papéis e criava efeitos sonoros, dando tom emocional aos filmes. Acompanhado por um grupo de músicos que mesclavam instrumentos japoneses e

¹ Iniciada por volta da década de 1980, a chamada nova musicologia pode ser entendida como um movimento de reação aos métodos da musicologia positivista tradicional do início do século XX, cuja base se encontra na pesquisa factual. Com foco no estudo cultural, estético, crítico e hermenêutico da música, a nova musicologia se caracteriza principalmente por um amplo ecletismo.

ocidentais (NOVIELLI, 2007, p.20), o *benshi* utilizava um tipo de técnica vocal derivada das artes dramáticas clássicas como *cabūqui*, *nô* e *bunraku* (DYM, 2000, p.509-536).

Com a transição para o cinema sonoro na década de 1930, muitos compositores formados na tradição ocidental passaram a desenvolver músicas para o cinema, fazendo dessa atividade uma nova profissão (GALLIANO, p.32, 2002). Nesse período, eram solicitados aos compositores a produção de música no estilo ocidental, tendo como molde obras de compositores ocidentais como Schubert, Brahms, Debussy, Ravel, entre outros (ANDERSON; RICHIE, 1982, p.343). No entanto, compositores como Fumio Hayasaka (1914-1955), Akira Ifukube (1914-2006), Masaru Satō (1928-1999) e Tōru Takemitsu (1930-1996) são reconhecidos pelo desenvolvimento das práticas musicais em estilo híbrido, o que, além de lhes render fama internacional, revolucionou a forma de se compor para cinema no Japão. Além disso, podemos observar em seus trabalhos que o uso do *hōgaku* e do *yōgaku* marcam pontos-chaves dentro das narrativas criadas nos filmes, carregando valores culturais, sociais e espirituais da cultura japonesa.

Joe Hisaishi (1950) é um dos grandes nomes da atualidade e segue essa tendência multiestilística desenvolvida pelos mestres do passado. Seu nome é reconhecido internacionalmente em razão de seus trabalhos com os renomados diretores Takeshi Kitano (1947) e Hayao Miyazaki (1941). A popularidade de sua produção extrapola as telas de cinema, chegando aos palcos de auditórios e teatros ao redor do mundo, onde tem executado suas obras como pianista e regente. Em 2017, realizou dois concertos no Palais des Congrès em Paris², e no início do ano de 2018 subiu aos palcos da NHK no programa *SONGS OF TOKYO*³ ao lado de astros do rock e pop como *X-Japan*, *Miyavi*, *AKB48*, *Kyary Pamyu Pamyu* entre outros, representando junto a eles os artistas japoneses de maior destaque mundial da atualidade. Hisaishi é reconhecido por suas melodias memoráveis, que são ao mesmo tempo simples e expressivas, e pelo seu estilo versátil que incorpora elementos musicais de diversos gêneros, passando por estilos ocidentais até estilos tradicionais do Japão. Tais características

² Concerto sinfônico de Joe Hisaishi: Músicas dos filmes de Hayao Miyazaki para o estúdio Ghibli:

<http://overlook-events.com/portfolio/joehisaishisymphonicconcert/>

³ “Com a proximidade das Olimpíadas e Paraolimpíadas de Tóquio em 2020, os olhos do mundo estão voltados para o Japão. Queríamos aproveitar esta oportunidade para mostrar a cultura japonesa também. Assim, surgiu a ideia do “NHK WORLD apresenta *SONGS OF TOKYO*.” Em mais de 2 noites, um grande número de artistas japoneses globalmente populares se reunirá para se apresentar no *NHK Hall* em Shibuya, Tóquio. Essa apresentação será transmitida internacionalmente na *NHK WORLD TV*. A música que representa a Tóquio dos dias de hoje repercutirá em todo o mundo. O programa será filmado diante de uma audiência no período de 25 a 26 de novembro para ser transmitido pela *NHK WORLD TV* nos dias 1 e 2 de janeiro de 2018. O programa também será transmitido no canal principal da *NHK* em 8 de janeiro.” Informações sobre o programa segundo o site oficial: <https://www.nhk.or.jp/songsoftokyo/> (Tradução nossa)

nos permitem classificar Joe Hisaishi (1950) como seguidor dessa prática musical em estilo híbrido.

O objetivo geral da pesquisa em desenvolvimento é identificar e demonstrar essas particularidades da prática musical japonesa nas trilhas sonoras, tendo como objeto de estudo o compositor Joe Hisaishi (1950). Será investigado o uso dos elementos da música tradicional japonesa e da música em estilo ocidental na trilha musical do filme *Mononoke hime* (*Princesa Mononoke*, 1997), dirigido por Hayao Miyazaki, no qual será explicada a função e o significado dos estilos musicais no contexto do filme⁴. Em relação aos objetivos específicos, espera-se: (1) descrever o panorama do cenário da música de cinema no Japão até Hisaishi; (2) identificar os principais elementos do *hōgaku*, descrevendo as características e particularidades de seus gêneros musicais e suas funções sociais na sociedade *Pré-Meiji*; (3) contextualizar o *yōgaku* explicando o seu contexto de origem e sua evolução ao longo dos anos, demonstrando como a música vinda de fora se adaptou à uma cultura musical completamente diferente.

No presente artigo será mencionado o levantamento do contexto histórico-cultural do Japão presente na dissertação, no intuito de compreender a assimilação cultural no país (GORDON, 2003; KATŌ, 2007), tendo a música de cinema como exemplo do hibridismo na prática cultural. Serão discutidos tanto os estudos sobre a música ocidental assimilada pelo Japão moderno (HERD, 1989; GALLIANO, 2002; TOKITA; HUGHES, 2008; STEVENS, 2008) quanto trabalhos que falam sobre tópicos específicos da música do cinema japonês. Dentre eles, destaco os estudos sobre o som e as práticas do cinema mudo (DYM, 2000), a pesquisa sobre a transição do cinema mudo para o sonoro (FREINBERG, 1987), e um breve histórico da trilha sonora do cinema no Japão (MÁXIMO, 2003). Além disso, foram selecionados estudos sobre compositores que exemplificam o uso e o desenvolvimento do estilo musical híbrido, em que se discutem a importância das obras de Fumio Hayasaka (PACUN, 2010; KOOZIN, 2010; HARRIS, 2013), Masaru Satō e Joe Hisaishi; (KOIZUMI, 2010; ROEDDER, 2013).

⁴ No que diz respeito às análises, além de identificar os elementos de *hōgaku* e *yōgaku* usados nas trilhas, será buscada a interpretação do valor simbólico dos estilos musicais distintos, destacando os significados desses elementos no contexto da cultura japonesa e da narrativa dos filmes. Nesse contexto, será adotada a hermenêutica musical de Kramer como principal método analítico, caracterizado pelo conceito de “janelas hermenêuticas” (KRAMER, 1996). Esse processo trabalha a interpretação de símbolos musicais dentro de uma composição, auxiliando a significação musical em seu contexto cultural. Tal prática nos permite não apenas compreender as atividades da pesquisa factual e contextual sobre o objeto estudado, mas também apurar o exercício analítico-musical, que visa traçar um paralelo com os dados levantados e os aspectos estruturais da música, dialogando com contextos culturais e buscando um olhar além da partitura.

2

Antecedentes históricos: a prática musical híbrida no cinema

A música ocidental e o cinema entraram no Japão no período *Meiji* (1868-1912), conhecido como o início do Japão moderno. Esse momento da história japonesa está marcado por revoluções políticas, econômicas, sociais e culturais devido a abertura dos portos e as políticas de reintegração comerciais e culturais com o ocidente, as quais foram suspensas nos longos anos de isolamento do período *Tokugawa* (1603-1867). O lema *Wakon yōsai*⁵ (和魂洋才), traduzido como “espírito japonês e inteligência ocidental” (KATŌ, 2012 p. 231), surgiu na restauração Meiji e evidencia a busca por novas tecnologias e ideias vindas do exterior, sem abrir mão dos costumes japoneses.

O país apoiava fortemente os jovens interessados em estudar no exterior, assim como investia na imigração de profissionais variados vindos de outros países. Segundo o historiador Andrew Gordon (2003), um dos mais importantes empreendimentos no exterior foi a *Missão Iwakura*, em que diversos profissionais passaram os anos de 1871 a 1873 viajando pelos Estados Unidos e Europa, observando diversas formas de instituições, desde escolas e fábricas, até parlamentos e as devidas práticas desenvolvidas nelas. Gordon (2003, p.73, tradução nossa) ainda comenta que o “poder econômico da indústria moderna, o poder social dos cidadãos educados, além dos temas de interesse dos estados-nação ocidentais impressionaram profundamente os membros da missão”⁶, o que motivou a adoção de diversos modelos das instituições ocidentais para sua terra natal, como bancos centrais, universidades, escritórios de correios, forças policiais, entre outras.

Sobre o assunto, a musicóloga Luciana Galliano (2002, p.33, tradução nossa) comenta que “após os contatos iniciais com as nações ocidentais, o governo [Japonês] decidiu buscar conhecimento no ocidente e iniciou um amplo programa de modernização”⁷. Em relação ao caso específico da música, ela complementa:

A música ocidental era considerada um fator essencial para o programa de modernização. Na corte, assim como em todas as outras áreas da cultura e da educação, a música ocidental foi adotada porque inicialmente era sinônimo de prestígio. A ideia de que a música ocidental poderia ser interessante e bela nunca foi considerada, sendo que de fato, a primeira performance da música ocidental foi recebida com hesitação. [...] de um modo geral, a cena musical mudou muito rapidamente: havia contatos

⁵ Luciana Galliano (2002, p.10) comenta que o lema também se aplica às artes e a música, afirmando que o “objetivo da maioria dos compositores foi aprender os aspectos técnicos das técnicas de composição sem se preocupar com a estética filosófica fundamental.”

⁶ Texto Original: The economic power of modern industry and the social power of the educated citizens and subjects of the Western nation-states impressed the mission members profoundly.

⁷ Texto Original: After the initial contacts with Western Nations, it was a government decision to seek knowledge in the west and to initiate a wide-ranging program of modernization

cada vez mais frequentes com a Europa - músicos europeus em turnê pelo Japão e músicos japoneses fazendo viagens de estudo para a Europa - e a música feita no Japão passou a imitar e adotar algumas ideias e práticas musicais europeias. Isso incluiu a criação da figura do compositor, uma figura que não existia na música tradicional japonesa.⁸ (*Ibidem*)

Esse novo estilo de música vinda do exterior, implementado intensamente pelo governo, tornou-se com os anos a linguagem musical padrão do Japão. A musicóloga Judith Ann Herd, que se dedica ao estudo dos movimentos nacionalistas e neonacionalistas no Japão, traz um outro fator sobre assimilação do *yōgaku*. Ao observar essa prática em transformar o conhecimento vindo de fora em algo japonês, Herd (1989, p.118-119, tradução nossa) afirma que existe uma “capacidade japonesa em copiar formas de arte de outras culturas e transformá-las para se adequarem aos gostos e propósitos domésticos”⁹, e assim explica:

Desde que as primeiras composições em estilo ocidental foram compostas durante a era Meiji (1868-1912), em 1897 por Nobuko Koda, ocorreu um fluxo constante de informações entre a Europa, o Japão e os Estados Unidos. Frequentemente, os modelos ocidentais eram mais favorecidos que qualquer ideia tipicamente japonesa. Antes do início do período Shōwa (1926-1989), imediatamente anterior à Segunda Guerra Mundial, a maioria das peças foram escritas em um estilo pedante e com referências óbvias aos compositores europeus populares. Os primeiros trabalhos de piano de Kosaku Yamada (1886-1965), um dos primeiros músicos famosos do Japão, apresentaram uma relação tão próxima às composições para piano de Scriabin que parecem pouco mais do que uma homenagem musical [ao compositor] em relação à sua forma, estilo e até à sua melodia. Uma mudança de direção marcante ocorreu com os compositores nacionalistas de antes da guerra, como Yasuji Kiyose (1900-1981), Fumio Hayasaka (1914-1955), Shukichi Mitsukuri (1895-1971) e Akira Ifukube (n. 1914), que devido às políticas isolacionistas do governo japonês e de suas próprias frustrações com a aprendizagem mecânica [oferecida nas instituições], incorporaram de maneira ousada elementos familiares da música tradicional japonesa em suas obras¹⁰ (*Ibidem*).

⁸ Texto Original: Western music was regarded as an essential contributory factor to the program of modernization. At court, as in all other areas of culture and an education, Western music as initially adopted because it meant prestige. The idea that Western music might be interesting and beautiful was never considered and, in fact, the first performance of Western music were met bewilderment. [...] In general musical scene changed very rapidly: there were increasingly frequent contacts with Europe - with European musicians touring Japan and Japanese musician going on study trips to Europe - and Japanese art music began to imitate and adopt some European musical ideas and practices. This included the creation of the figure of the composer, a figure that had not existed in traditional Japanese music.

⁹ Texto Original: the Japanese ability to copy art forms of other cultures and transform them to fit domestic tastes and purposes

¹⁰ Texto Original: Since the first Western-style composition was composed during the Meiji era (1868-1912) in 1897 by Nobuko Koda, there has been a constant flow of information between Europe, Japan, and the United States. Often, Western models were heavily favored over anything Japanese. Prior to the early Shōwa period (1926- 1989) immediately preceding World War II, the majority of pieces were written in a pedantic style with obvious references to popular European composers. The early piano works of Kosaku Yamada (1886-1965), one Japan's first celebrated musicians, are so closely related to Scriabin's piano compositions that they are little more than a musical homage in form, style, and even melody. A marked change of direction occurred with the prewar nationalist composers Yasuji Kiyose (1900-1981), Fumio Hayasaka (1914-1955), Shukichi Mitsukuri

Nesse contexto, vemos ao longo dos anos uma movimentação artística para a criação de uma música que representasse melhor o Japão. Para concluir essas ideias discutidas até aqui, Alison Tokita e David Hughes (2008, p.3-4, tradução nossa) complementam e explicam um pouco mais as ideias exploradas por Galliano e Herd:

A música ocidental foi imposta a toda a população que frequentava a escola primária desde a década de 1890, o que contrastava com as práticas anteriores como *gagaku* e *shōmyō*, que (pelo menos durante muitos séculos) eram apreciadas apenas pelas elites sociais. No período moderno, a integração ou a fusão de elementos musicais "nativos" e ocidentais tomou muitas formas, algumas talvez mais bem-sucedidas ou duradouras do que outras. A música nativa, claro, mudou no processo de modernização. A música ocidental tem sido adotada e adaptada ao contexto japonês com muito sucesso, e muitas vezes no processo se torna "japonizada" (domesticada) e diferente de seu modelo. Além disso, há resultados de músicas híbridas, como *enka*, *J-pop* e a "música japonesa contemporânea" (*gendai hōgaku*) ou "nova música japonesa" (*shin-hōgaku*)¹¹.

Dessa forma, a música ocidental passou a fazer parte integral da vida dos japoneses, sendo modificada e adaptada aos gostos e costumes locais, resultando em diversos gêneros híbridos ao longo dos anos. Podemos ver o resultado desse hibridismo na música do cinema japonês originada nas práticas mistas realizadas pelo *benshi*, e mais tarde pelos compositores que trouxeram suas experiências musicais híbridas para o cinema.

Nesse contexto, o compositor Fumio Hayasaka (1914-1955) é considerado o grande mestre da música de cinema no Japão e o pai desse estilo musical híbrido, tendo revolucionado a técnica composicional para cinema nas décadas de 1940 a 1950. Com seu estilo versátil e sua habilidade em mesclar elementos de diversos estilos musicais com a música japonesa, Hayasaka introduziu nos filmes a ideia de se trabalhar uma relação simbólica através dessa multiplicidade de estilos musicais. Hayasaka foi músico de formação autodidata e, devido a esse fato, pode desenvolver um estilo livre das tendências acadêmicas¹², sendo

(1895-1971), and Akira Ifukube (b. 1914) who, due to the isolationist policies of the Japanese government and their own frustrations with learning by rote, boldly incorporated familiar elements of traditional Japanese music into their works.

¹¹ Texto Original: Western music was thus imposed on the whole population who attended primary school since the 1890s, in contrast to the earlier embracing of *gagaku* and *shōmyō*, which were (for many centuries at least) enjoyed only by social elites. In the modern period, the integration or fusion of 'native' and Western musical elements has taken many forms, some perhaps more successful or lasting than others. Native music has of course changed in the process of modernization. Western music has been adopted and adapted to the Japanese context very successfully, and has often in the process become Japanese (domesticated) and different from its model. Furthermore, hybrid music has resulted, such as *enka*, *J-pop* and 'contemporary Japanese music' (*gendai hōgaku*) or 'new Japanese music' (*shin-hōgaku*).

¹² Para mais informações sobre o assunto, Koozin (2010, p.2) comenta que "numa época em que a música alemã e francesa dominava o mundo musical japonês e as formas intrinsecamente japonesas de criatividade musical eram consideradas uma forma ameaçadora de nacionalismo, Hayasaka criou composições unificadas

considerado um *outsider* para a cultura musical de sua época¹³. Sua poética musical buscava trazer conceitos e elementos da música tradicional japonesa para a nova forma de música trazida do ocidente, tornando-se pioneiro no estilo eclético em que se mesclavam elementos do *gagaku* (música de corte), canções folclóricas japonesas (*min'yō*), música orquestral contemporânea¹⁴, e elementos de jazz e da música popular ocidental (GALLIANO, 134-135). Em complemento a essa postura de Hayasaka, Herd (2004, p 52-53 apud KOOZIN, 2010, p.2, tradução nossa) comenta que a poética musical do compositor “demonstra que a cultura e a música modernas do Japão não deveriam ser enquadradas nas categorias, estrangeiras ou tradicionais, clássicas ou populares, mas reconhecidas pelo que são: uma mistura complexa de algo novo, dinâmico e adaptável para a era moderna”¹⁵.

Sua carreira no cinema, iniciada durante a década de 1930 na produtora Tōhō Studios (HARRIS, 2013, p.1), foi consagrada pela parceria com grandes mestres do cinema de sua época, como Akira Kurosawa (1910-1998)¹⁶ e Kenji Mizoguchi (1898-1956)¹⁷, cujos filmes tiveram reconhecimento internacional. Hayasaka teve fama imediata, tanto para o público japonês quanto para o público ocidental, devido aos filmes premiados internacionalmente, sendo sua habilidade em assimilar diversas linguagens musicais reconhecida como um de seus diferenciais. João Máximo (2003, p. 481) comenta que a “evolução de Hayasaka no sentido de ser europeu sem deixar de ser japonês pode ser ilustrada justamente pelas trilhas sonoras dos filmes de Kurosawa, de maior repercussão no exterior”.

Em filmes como *Rashōmon* (*Rashomon*, 1950)¹⁸, de Akira Kurosawa, e *Ugetsu monogatari* (*Contos da lua vaga*, 1953)¹⁹, de Kenji Mizoguchi, podemos observar diversos elementos da

que evocavam misturas complexas de estilo que influenciaram muito Takemitsu e outros compositores japoneses do pós-guerra”.

¹³ Os compositores desta primeira fase copiavam os estilos musicais europeus, ou tentavam de forma forçada inserir ou harmonizar melodias japonesas. Como destaca Galliano (2002, p. 133), “Hayasaka tentou delinear algo mais geral, um conceito de música oriental mais compreensível, cujas características eram muito diferentes daquelas dos conceitos musicais ocidentais”, assim se diferenciando de outros compositores de sua época.

¹⁴ Principalmente aquelas com influências francesas e russas.

¹⁵ HERD, Judith Ann. The cultural politics of Japan’s modern music: Nostalgia, nationalism, and identity in the interwar years. In: *Locating East Asia in Western art music*, ed. Yayoi Uno Everett and Frederick Lau. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004. P.40-56.

¹⁶ Segundo os dados de Harris, Hayasaka compôs para os seguintes filmes de Kurosawa: *Yoidore Tenshi* (O Anjo embriagado, 1948), *Nora innu* (Cão Danado, 1949), *Shūbun* (O escândalo, 1950), *Rashōmon* (Rashomon, 1950), *Hakuchi* (O idiota, 1951), *Ikiru* (Viver, 1952), *Shichinin no samurai* (Os sete samurais, 1954), *Ikimono no kiroku* (Vivo no medo, 1955).

¹⁷ Segundo os dados de Harris, Hayasaka compôs para os seguintes filmes de Mizoguchi: *Yuki fujin ezū* (Portrait of Madame Yuki, 1950), *Musashino fujin* (The Lady of Musashino, 1951), *Oyū sama* (Senhorita Oyū, 1951), *Ugetsu monogatari* (Contos da lua vaga, 1953), *Sanshō Dayū* (Intendente Sanshō 1954), *Chikamatsu monogatari* (Amantes crucificados, 1954), *Yokichi* (Princess Yank Kwei Fei, 1955) e *Shin Heike monogatari* (New Tales of the Taira Clan 1955).

¹⁸ Ganhador do Leão de Ouro em 1951 no Festival de Cinema de Veneza em 1951 e Prêmio Honorário da Academia no 24º Oscar em 1952.

¹⁹ O filme ganhou o Leão de Prata no Festival de Veneza de 1953 entre outras honrarias futuras.

música tradicional japonesa misturados ao timbre e linguagem musical ocidentais, como por exemplo o uso de *shō*²⁰ e *koto*²¹ junto aos instrumentos da orquestra ocidental utilizada na trilha musical de *Rashōmon*, algo quase que completamente inédito na música de cinema da época. Sobre essa prática de Hayasaka, o musicólogo Michael W. Harris (2013, p.46-47, tradução nossa) destaca que:

Houve uma combinação limitada de instrumentos japoneses e ocidentais em alguns conjuntos de filmes mudos, embora ainda não esteja claro o quão generalizada essa prática foi no Japão. Ao compor uma música em estilo híbrido, mesclando o ocidental e o gagaku japonês, o feito mais notável de Hayasaka não foi apenas tornar-se um dos primeiros compositores a fundir instrumentos japoneses e europeus, mas também fazê-lo parecer tão natural que alguns estudiosos e críticos ocidentais, mesmo hoje, pensem que o shō e koto estão sendo imitados por instrumentos ocidentais²².

Outro exemplo da aplicação do conceito de hibridismo em Hayasaka pode ser observado no filme *Ugetsu monogatari*. Observa-se em sua narrativa uma complexa sobreposição de realidades, em que diferentes estilos musicais são usados para a criação das várias atmosferas do filme. O musicólogo David Pacun (2010, p.19, tradução nossa) argumenta que “o estilo musical representa uma rica rede de associações que contribuem para as perspectivas em constante mudança do filme, e ajuda a articular os ciclos e simetrias que abrangem tanto as cenas individuais quanto o próprio filme”²³.

Ao comentar o estudo de Pacun, o musicólogo Timothy Koozin ressalta que para a justaposição dos mundos alternativos da realidade em *Ugetsu*, a música de Hayasaka tem um papel fundamental, pois trabalha com estilos musicais diferentes em cada um desses universos sugeridos. Assim, “um mundo sobrenatural contrastante com a representação realista do mundo em guerra e em crise moral é transmitido, tanto por meios musicais, quanto

²⁰ Instrumento de sopro tradicional japonês conhecido no ocidente como órgão de boca. O *shō* é um dos principais instrumentos de sopro utilizados no *gagaku*, e se caracteriza pelos acordes que acompanham as melodias feitas por outros instrumentos na música da corte imperial japonesa.

²¹ Instrumento de corda dedilhada tradicional japonês que se assemelha à cítara europeia. Usado desde o século VI, o *koto* esteve ligado principalmente ao repertório relacionado à corte e à nobreza, comum para o acompanhamento de danças ou canções. Ele também fazia parte da orquestra da música de corte imperial, conhecida como *gagaku*.

²² Texto Original: There had been some limited combining of Japanese and Western instruments in some silent film ensembles though it is still unclear how widespread this practice was in Japan.¹⁷ In composing a Japanese-Western hybrid gagaku music, Hayasaka's most remarkable feat was not only becoming one of the first composers to fuse Japanese and European instruments, but also making it sound so natural that some Western scholars and critics, even today, think that the shō and koto are being imitated by Western instruments.

²³ Texto Original: music style enacts a rich web of associations that contributes to the film's constantly shifting perspectives, and helps to articulate the cycles and symmetries that encompass both individual scenes and the film itself.

pelo trabalho de câmera pioneiro de Mizoguchi”²⁴ (KOOZIN, 2010, p.11, tradução nossa). Nesse caso, Koozin ressalta que a música derivada do *gagaku* “desempenha um papel crucial na criação de uma postura retórica de distanciamento, à medida que testemunhamos as escolhas de ação das personagens em confronto com a turbulência da guerra civil”²⁵ (*ibidem*). Em contraste, vemos que os materiais musicais derivados da música ocidental²⁶ representam, no contexto do enredo, “expressões simbolistas de estados de espírito oníricos, narrativas míticas do erotismo e paisagens nostálgicas”²⁷ (*ibidem*), e assim explica:

Em *Ugetsu*, a sedução de Genjūrō em relação aos valores tradicionais, na qual ele renuncia à todas as responsabilidades pela paixão ilusória personificada no espírito maligno de Lady Wakasa, é transmitida através de uma evocação musical estilizada do teatro nô e da música orquestral de inspiração francesa no som da harpa. Através do distanciamento teatral, intensificado com as representações cortesãs e a figuração efêmera da harpa, não podemos deixar de entender que Lady Wakasa é patológica, astuta e não deste mundo²⁸. (KOOZIN, 2010, p. 11, tradução nossa)

Hayasaka possuía, além do treinamento nos padrões da música ocidental, o conhecimento técnico e musical sobre os gêneros musicais tradicionais, sem contar a sua visão sobre as funções que esses estilos podem exercer em uma narrativa. Koozin (2010, p.6, tradução nossa) comenta que a “capacidade de Hayasaka de contrastar e inter-relacionar os significados conotativos de materiais musicalmente diversificados o teria auxiliado na composição da música cinematográfica, influenciando uma geração mais jovem de compositores”²⁹. Nesse sentido, Koozin (2010, p.13, tradução nossa) destaca a importância de Hayasaka para os futuros compositores de cinema, como Takemitsu e Satō:

Fumio Hayasaka teve a visão de reconhecer o cinema como um novo meio expressivo para a música. O círculo de compositores mais jovens que colaboraram na indústria cinematográfica do Japão durante a década de 1950 foi fortemente influenciado pela orientação de Hayasaka. Takemitsu ajudou na música de Hayasaka para *Os sete samurais* (1954), da qual Masaru

²⁴ Texto Original: The dual reality of a supernatural ghost tale contrasted against the realistic depiction of a world at war and the moral crisis it causes is conveyed as much through musical means as through Mizoguchi’s pioneering camera work and pictorial sense.

²⁵ Texto Original: Hayasaka’s music derived from ceremonial Gagaku theatre music plays a crucial role in creating a rhetorical stance of detachment as we witness the characters’ choices of action in confronting the turmoil of civil war.

²⁶ Com forte influência do estilo impressionista de Debussy e Ravel

²⁷ Texto Original: Hayasaka was very familiar with music of Debussy and Ravel that utilized musical materials to depict symbolist expressions of dreamlike states of mind, mythical narratives of eroticism, and nostalgic landscapes.

²⁸ Texto Original: In *Ugetsu*, Genjuro’s seduction away from traditional values, in which he forsakes all responsibilities for illusory passion personified in the evil spirit of Lady Wakasa, is conveyed through an evocative musical troping of stylized Noh drama devices and French-inspired orchestral music with harp. Through theatrical distancing heightened with Hayasaka’s courtly renderings and ephemeral harp figuration, we cannot help but understand that Lady Wakasa is pathological, cunning, and not of this world

²⁹ Texto Original: Hayasaka’s ability to contrast and interrelate the connotative meanings of musically diverse materials would serve him well in film music composition and influence a younger generation of composers.

Satō trabalhou nas orquestrações. Nesta época, Takemitsu também ajudou Yasushi Akutagawa, Toshirō Mayuzumi e Masaru Satō em seus projetos de música para filmes. Takemitsu compôs sua primeira trilha sonora em colaboração com Akutagawa para *Salary Man (Mebaku Sanpei, 1955)*, baseado em um drama de rádio que era popular no momento. Depois de ajudar os outros [compositores] em pequenas produções não comerciais, ele colaborou com Satō em *Crazed Fruit (Kurutta kajitsu, 1956)*, que trouxe pela primeira vez reconhecimento na indústria cinematográfica para Takemitsu³⁰.

Além disso, sabe-se que Akira Ifukube foi influenciado por Hayasaka para começar a trabalhar com música de filmes. Galliano (2002, p.79-81) comenta que ambos trocaram a cidade de Hokkaidō por Tóquio, em busca de trabalho com música para cinema. Ifukube é famoso pela trilha da primeira produção de *Gojira (Godzilla, 1954)* da Tōhō Studio, o que definiu sua carreira como compositor de música para filmes de terror e ficção científica.

Masaru Satō (1928-1999) merece destaque dentre os compositores que seguiam essa tendência em misturar estilo ocidental e japonês. Nascido na cidade de Rumoi, província de Hokkaidō, o compositor foi criado em Sapporo, a mesma cidade em que Hayasaka viveu antes de se mudar para Tóquio. Desde a época de seus estudos na National Music Academy, Satō almejava trabalhar apenas com música para cinema, ao contrário de outros colegas como Tōru Takemitsu e Akira Ifukube, que também tinham suas produções autorais no cenário da música de vanguarda.

Tendo iniciado sua carreira como auxiliar de Hayasaka, Satō tornou-se seu pupilo durante seus primeiros anos na Tōhō Studios, onde participou de muitas trilhas com o seu mentor, dentre elas, na orquestração de *Shichinin no samurai (Os sete samurais, 1954)*, e na criação de *Ugetsu monogatari*³¹. Além disso, a Tōhō não teve dúvida em designar Satō para finalizar as músicas dos filmes *Shin Heike monogatari (New Tales of the Taira Clan, 1955)*, de Kenji Mizoguchi, e o *Ikimono no kiroku (Record of a Living Being, 1955)*, de Akira Kurosawa³², interrompidas devido ao falecimento repentino de seu mestre.

³⁰ Texto Original: Fumio Hayasaka had the vision to recognize film as a new expressive medium for music. The circle of younger composers collaborating in Japan's film music industry during the 1950s were strongly influenced by Hayasaka's mentorship. Takemitsu assisted on Hayasaka's music for *Seven Samurai (1954)*, for which Masaru Satō provided orchestrations. Takemitsu also assisted Yasushi Akutagawa, Toshirō Mayuzumi, and Masaru Satō with their film music projects around this time. Takemitsu composed his first film music score in collaboration with Akutagawa for *Salary Man (Mebaku Sanpei, 1955)*, based on a radio drama that was popular at the time. After assisting others in smaller non-commercial productions, he collaborated with Satō on *Crazed Fruit (Kurutta kajitsu, 1956)*, which brought Takemitsu recognition in the film industry for the first time.

³¹ Entrevista do assistente de produção Tokuzō Tanaka (06:56 - 10:26) no vídeo extra da coletânea "O cinema de Mizoguchi" publicada pela Versátil home video (2014).

³² Após a morte de Hayasaka, Satō compôs música para quase todas as produções futuras de Kurosawa, das quais assina as trilhas de *Kumonosujo (Um trono manchado de sangue, 1957)*, *Donzoko (Ralé, 1957)*, *Kakushi toride no san akunin (A fortaleza escondida, 1958)*, *Warui yatsu bodo yoku nemuru (Homem mau dorme bem, 1960)*, *Yojinbo (O guarda-costas, 1961)*, *Sanjuro (Sanjuro, 1962)*, *Tengoku to jigoku (Céu e inferno, 1963)* e *Akabige (O Barba Ruiva, 1965)*. Como destaque na carreira de Satō, incluem-se ainda três dos filmes da série *Godzilla*

Sobre seu estilo composicional, podemos destacar a mesma versatilidade que vimos nos trabalhos de Hayasaka, com uma maior influência dos gêneros populares ocidentais, como o Jazz e estilos latinos como bolero e mambo. Tais influências podem ser observadas na música dos filmes *Yōjinbō* (*O guarda-costas*, 1961) e *Sanjūro* (1962) de Kurosawa, e nas trilhas que compôs para a série de *Godzilla*. A musicóloga Kyōko Koizumi (2010, p.61, tradução nossa) ressalta que “Satō tinha habilidade de compor em estilos musicais variados, indo do jazz ao bolero, além de ser altamente respeitado pelo uso de sonoridades distintas em suas trilhas sonoras, criadas através da combinação inesperada de instrumentos”³³. Nesse sentido, o professor James M. Doering (2012, p.6, tradução nossa) da *Randolph-Macon College* complementa:

A força de Satō como compositor era sua versatilidade. Ele poderia escrever música em praticamente qualquer estilo, desde densas peças orquestrais a combos de jazz, ou formas tradicionais japonesas. Seu forte interesse pela música tradicional japonesa, como a música de teatro de *kabuki* e *nō*, assim como *gagaku* (música da orquestra imperial), muitas vezes dava às suas partituras um som mais distintamente japonês do que as partituras de Hayasaka³⁴.

Mantendo a influência orquestral e as técnicas aprendidas com Hayasaka, podemos destacar a trilha para o filme *Kumonosujō*³⁵ (*Um trono manchado de sangue*, 1957), de Kurosawa, como um de seus trabalhos de destaque. O filme é uma adaptação da tragédia inglesa *Macbeth*, de Shakespeare, em um legítimo *jidaigeki*³⁶ passado no período de guerra civil, conhecido como *sengekū*. Um dos pontos marcantes dessa produção foi o trabalho estético e

dirigida por Jun Fukuda: *Gojira*, *Ebirā*, *Mosura*; *Nankai no daiketto* (Ebirā, terror dos abismos, 1966), *Kaijū-tō no kessen*: *Gojira no musuko* (Son of Godzilla, 1967), e *Gojira tai Mekagojira* (Godzilla vs. Mechagodzilla, 1974).

³³ Texto Original: “Sato was a skilful in composing with many varied musical styles from jazz to bolero and was highly regarded for his soundtrack use of tone colours created through the combination of unexpected instruments.”

³⁴ Texto Original: “Sato’s strength as a composer was his versatility. He could write music in virtually any style, ranging from thick orchestral pieces to jazz combos to traditional Japanese forms. His strong interest in traditional Japanese music, such as the theater music of kabuki and noh, as well as gagaku (music of the imperial orchestra), often gave his scores a more distinctly Japanese sound than Hayasaka’s scores.”

³⁵ Sinopse: O filme narra a estória dos comandantes do primeiro e do segundo castelo de um reino local, Yoshiiteru Miki e Taketori Washizu. Após defenderem seu senhor em batalha e retornarem para casa, se perdem em uma floresta sombria e se deparam com um espírito de uma velha que prevê um futuro ao mesmo tempo suntuoso e tenebroso para ambos. No prenúncio, Washizu assumirá em breve o trono do castelo principal e que em seguida o filho de Miki, Yoshiaki, o sucederá. Ao retornar para casa, Washizu comenta a predição com a esposa, lady Asaji, que acredita no que o espírito disse, incentivando-o a agir quando tiver uma oportunidade. Coincidentemente o atual rei passará uma noite em seu castelo, devido a comemoração de suas conquistas. Nessa mesma noite, Washizu levado pela ambição executa seu plano maligno assassinando o rei e tomando seu lugar. Dessa forma, uma vez que o primeiro passo da profecia foi articulado, logo Washizu teria o seu fim trágico.

³⁶ *Jidaigeki* (時代劇), literalmente traduzido como dramas de época, o termo é usado para definir produções audiovisuais que remetem a um período anterior ao Meiji. Produções que retratam o período Tokugawa são mais comuns, mas qualquer outro período pode ser usado como cenário. Encontramos produções do gênero tanto no cinema quanto na televisão, em videogame e no teatro.

conceitual inspirado no teatro nō, além de ter sido uma adaptação de um conto estrangeiro. Nesse sentido, vemos diversos elementos do filme ligados à essa arte teatral, como a composição de cena, a forma em que as personagens são enquadradas, como elas se deslocam no espaço, o tempo de suas ações, a atuação e expressão facial dos atores, entre outros.

Nesse contexto, a música não poderia ser diferente³⁷, uma vez que é possível perceber diversos elementos da música do teatro nō na trilha do filme. Um dos primeiros pontos que destaque é a instrumentação híbrida, que acrescenta aos sons da orquestra ocidental algumas sonoridades típicas do teatro nō. Neste sentido, podemos citar a inserção de diversos instrumentos de percussão utilizados nos grupos que acompanham o teatro, como, por exemplo, *kotsuzumi*, *ōtsuzumi*, gongo (*dora*), chocalhos e uma variedade de outros tambores (*taiko*) de diferentes tamanhos. Satō também insere alguns tipos de flautas japonesas como o *shakuhachi* e a *nōkan*, que marcam sua presença em momentos chave do filme. Além disso a trilha possui um coro masculino cantado no estilo conhecido como *yōkyōku*³⁸ (também chamado de *utai*), típico do teatro nō.

Em *Um trono manchado de sangue*, além dos elementos da música do teatro nō, podemos perceber o uso de diversos estilos musicais da linguagem ocidental. Em primeiro lugar, temos a música no estilo impressionista de Debussy, a qual aparece em cenas mais leves, como quando o senhor do castelo chega para visitar Washizu (00:33:20). Em segundo lugar, as marchas primitivas ao estilo de Stravinsky e as texturas densas de Bartók aparecem nas cenas mais intensas, como nas cenas de terror diante do espírito da velha na floresta, ou ainda nas cenas em que há um maior nível de pressão psicológica, como na sequência final, quando Washizu se depara com o exércitos de árvores se aproximando (01:42:30).

Um dos usos da simbologia do teatro nō na trilha desse filme está na música que inicia e finaliza o filme, em que o mesmo tema cantado em estilo *nōkyōku* remete tanto à sonoridade do teatro nō quanto ao canto budista. Nesse tipo de canto, normalmente se fazem referências a textos clássicos ou sutras budistas, que são compostos em grupos de cinco e sete sílabas. Essas vocalizações, assim como os outros instrumentos já citados, ajudam a produzir uma atmosfera que remete ao sobrenatural, o que está intrínseco ao gênero musical nō. Outro exemplo representativo são as melodias típicas do teatro tocadas pela flauta *nōkan*, que atuam como um prenúncio de algo por vir. Esse papel exercido pela flauta pode ser

³⁷ Devido à falta de referencial sobre Masaru Satō e sua obra, a análise apresentada foi realizada pelo próprio autor da pesquisa.

³⁸ *Yōkyōku*, o canto do teatro nō, deriva seu estilo do canto budista. Ao longo dos anos, o estilo vocal usado nos templos manteve a atmosfera de solenidade e introspecção associadas à música religiosa. Seu estilo melódico plano e sereno influenciou as obras-primas de dramaturgos japoneses medievais ao longo dos séculos até o presente momento. (MALM, 1983) [Locais do Kindle 1876-1878].

observado em momentos chave do filme, como por exemplo na cena em que Washizu assassinou seu senhor (00:46:20), momento em que a música assume o papel principal. Na ocasião, não vemos a ação de Washizu, apenas o enquadramento nas reações de sua mulher, sendo a música responsável por toda a representação da cena de assassinato.

Conforme exposto, a música de Satō para *Um trono manchado de sangue* traz uma sonoridade escura e sombria com valorização dos naipes graves da orquestra e do extenso uso das percussões para criação de “camas harmônicas e pesados *ostinatos*”³⁹. Somando essas sonoridades com os elementos da música tradicional japonesa, o compositor consegue criar uma atmosfera que ao mesmo tempo é épica e sombria.

2.1

Hibridismo musical de Joe Hisaishi

Mamoru Fujisawa, conhecido profissionalmente como Joe Hisaishi, nasceu em 6 de dezembro de 1950 na cidade de Nakano, localizada na província de Nagano. Tendo a música como paixão desde a infância, Hisaishi mudou-se para Tóquio em 1969 para estudar na *Kunitachi College of Music*, estreando sua carreira no cinema logo após a conclusão dos estudos. Segundo a musicóloga Kyōko Koizumi (2010, p.61, tradução nossa), Hisaishi foi admitido como aluno e assistente de Masaru Satō após se formar na faculdade, e comenta que “como assistente de Satō em uma idade já avançada, Hisaishi estava consciente de herdar seu papel significativo na música de cinema”⁴⁰. Nesse contexto, “Hisaishi aprendeu sobre o processo de composição para filmes e como ganhar a vida como compositor de cinema, ambas habilidades não ensinadas na escola de música”⁴¹ (SHIMIZU *apud* KOIZUMI, 2010, p.61, tradução nossa). Koizumi ressalta ainda que, no ano 2000, Hisaishi declarou em entrevista que se sentia “como um filho pródigo que finalmente prosperou nos negócios de seu pai”⁴² (KAKU *apud* KOIZUMI, 2010, p.61, tradução nossa), o que comprova a consciência do compositor em relação à tradição musical herdada por Satō.

³⁹ O termo “camas harmônicas” pode ser entendido como uma sobreposição de notas que sustenta as melodias e ritmos da música. Já o termo *ostinato* pode ser definido como uma pequena ideia musical que se repete de forma obstinada ao longo de um trecho musical, servindo de sustentação para as linhas melódicas a serem criadas.

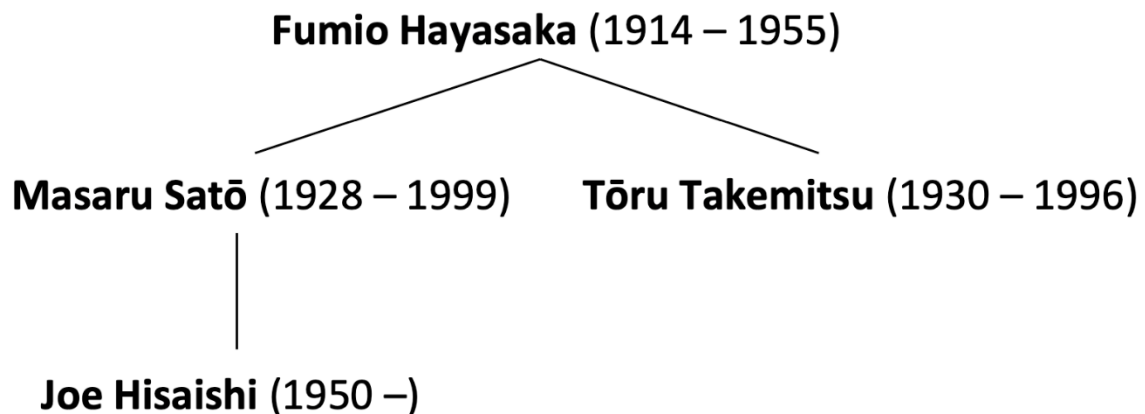
⁴⁰ Texto Original: as Sato’s assistant at a critical age, Hisaishi was conscious of inhering Sato’s significant role in film music

⁴¹ Texto Original: Hisaishi learned about the process of film composition and how to earn a living as a film composer, skills not taught in music school. Segundo Koizumi a citação foi retirada de: Shimizu, A (2000): Whatashi o eiga ni michibiita hito kotoba: Hisaishi Joe [People and words which have led me to films: Hisaishi Joe]. Sankei Shinbun (Tokyo Edition), 27 May, p.24. [In Japanese]

⁴² Texto Original: I now feel like a prodigal son who finally makes up his mind to succeed to his father’s business. Segundo Koizumi, a citação foi retirada de: Kaku, T (2000). “Hisaishi Joe intabyū [Interview with Hisaishi Joe]”. Kinema Junpō. 131 1 . July, 31-5. [In Japanese]

Há que se destacar que Satō, o mencionado professor de Hisaishi, também foi aluno e assistente de outro grande mestre da música do cinema japonês, Fumio Hayasaka, o que pode explicar a técnica musical híbrida que caracteriza a música de Hisaishi. Como ressalta a musicóloga Alexandra Roedder (2010, pg.68-69), tanto Satō quanto Hayasaka foram consagrados por suas habilidades em compor para cinema em estilos musicais variados e pelos seus trabalhos com grandes diretores de sua época, como Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa. Tendo sido sucessor de Satō no mundo das trilhas de cinema, Hisaishi seguiu a tradição de misturar diversos estilos musicais a favor da narrativa, o que pode ser visto, portanto, como uma herança direta dos mestres do passado. Podemos, nesse sentido, traçar uma linha genealógica direta ligando os mencionados compositores:

Figura 1 - Questão geracional de Joe Hisaishi



Fonte: do autor (2018).

Em relação ao seu estilo composicional, Hisaishi é reconhecido por utilizar uma ampla variedade de estilos musicais em suas trilhas sonoras, passando pelo minimalismo, pop-eletrônico, orquestral europeu e tradicional japonês. Em seu livro sobre a música popular do Japão, a musicóloga Carolyn Stevens (2008, p.30) destaca que nas trilhas de *Princesa Mononoke* e *A viagem de Chihiro* em específico, o compositor assume um estilo “neo-tradicional” devido aos elementos de música tradicional japonesa incorporados em seu estilo orquestral.

Além disso, de acordo com Koizumi (2010, p.62-71), existem quatro elementos que definem sua poética musical para a música cinematográfica: (1) uso do modo dórico⁴³ para

⁴³ Na música, modo dórico (Tom - semitom - Tom - Tom - Tom - semitom - Tom) é um tipo de escala que se classifica dentro do que é modos gregos, ou seja, é um conjunto de notas musicais que se comporta de acordo com as organizações sonoras dessa escala e que derivam do material escrito de uma composição musical.

criar uma sensação histórica europeia, em que podemos destacar os filmes *Kaze no tani no Nausicaä* (*Nausicaä do vale do vento*, 1984) e *Tenkū no shiro Rapyuta* (*O castelo no céu*, 1986); (2) música clássica ocidental para sugerir elementos ocidentais, como por exemplo, os ritmos de valsa e o uso de instrumentos mediterrâneos característicos como violão e acordeão utilizados no filme *Majo no takkyūbin* (*O serviço de entregas da Kiki*, 1989), ou ainda os elementos de canções francesas e de jazz utilizados no filme *Kurenai no buta* (*Porco Rosso*, 1992); (3) Escalas pentatônicas⁴⁴ e outros elementos de estereótipo asiático para reforçar atmosferas japonesas, como em *Tonari no Totoro* (*Meu vizinho Totoro*, 1988), o primeiro filme de Miyazaki a se passar em território japonês, ou ainda nos filmes *Mononoke hime* (*Princesa Mononoke*, 1997) e *Sen to Chihiro no kamikakushi* (*A viagem de Chihiro*, 2001); (4) o uso de estilo eclético de canções populares japonesas⁴⁵ para aberturas e finais de filmes, como por exemplo nos filmes *O castelo no céu*, *Meu vizinho Totoro* e *Princesa Mononoke*.

2.2

Pré-análise da trilha dos filmes

Neste estágio da pesquisa, foi iniciada a compreensão da técnica composicional de Hisaishi, assim como uma catalogação dos elementos musicais utilizados na trilha do filme selecionado. Tanto através da bibliografia como das primeiras análises realizadas, já é possível encontrar elementos desse hibridismo na música de Hisaishi. Em *Princesa Mononoke*, por exemplo, a instrumentação combina intencionalmente instrumentos da orquestra ocidental com instrumentos japoneses⁴⁶, como *ryūteki*⁴⁷, *hichiriki*⁴⁸ e conjunto de percussão tradicional (*taiko*). Alexandra Roedder, ao comparar o *Image álbum*⁴⁹ com a versão final da trilha, destaca que Hisaishi escolheu uma instrumentação exuberante aos moldes das orquestras sinfônicas do século XIX, em que permaneceram apenas alguns dos elementos tradicionais japoneses presentes no rascunho inicial. Nesse contexto ela ressalta que a trilha final de *Princesa*

⁴⁴ Uma escala musical, como definida acima, é um conjunto de notas musicais que se comporta de acordo com uma organização sonora. As escalas pentatônicas são sequências de apenas cinco notas e se diferenciam das escalas de sete notas como os modos gregos e outras escalas ocidentais.

⁴⁵ Como os estilos de canções populares criados após o período Meiji, como *kayōkyōku* ou *enka*, das quais se derivaram os estilos usados no *J-pop*.

⁴⁶ Informações do álbum: <<https://vgmdb.net/album/19761>>

⁴⁷ É um tipo de flauta transversal japonesa feita de bambu. É usada no *gagaku* e na música clássica xintoísta associada à corte imperial do Japão.

⁴⁸ É um instrumento de sopro de palheta dupla tradicional japonês usado como um dos principais instrumentos melódicos da *gagaku* japonesa. Embora seja um instrumento de palheta dupla como o oboé, o *hichiriki* tem um furo cilíndrico, sendo seu som mais parecido com o de um clarinete.

⁴⁹ Álbum criado durante o desenvolvimento de produções audiovisuais, serve como uma prévia do trabalho para o diretor e demais membros da equipe de produção. Nesse álbum há uma seleção das principais músicas que foram encomendadas ao compositor. Essa prática é muito comum nas produções audiovisuais japonesas como filmes, anime, games e *dorama*.

Mononoke coloca o filme em um “espaço narrativo compreensível para os não-japoneses”, e que “intencionalmente ou não, a trilha sonora do filme atua como uma ponte entre a japonicidade [*Japaneseness*] da história e a competência cultural desconhecida de um público que assiste”⁵⁰ (ROEDDER, 2010, pg.166, tradução nossa).

É possível ainda reconhecer como técnica composicional de Hisaishi o uso de escalas pentatônicas típicas do Japão, como as escalas *min'yō*, *ritsu*, *miyakobushi* e *ryūkyū*⁵¹, além de acordes formados por quartas e segundas, característicos do *gagaku*. Tais elementos musicais desenvolvem sentidos diferentes de acordo com os contextos culturais, sociais e espirituais apresentados nos filmes. Em *A viagem de Chihiro*, por exemplo, Koizumi (2010, p.68, tradução nossa) comenta que a melodia do tema principal na música *One summer day* (*Ano natsu e*) “é escrita em escala natural menor, que também é ouvida em muitas canções populares japonesas. Somado a isso, Hisaishi coloca importância nas notas da escala pentatônica”⁵². Além disso, a musicóloga destaca que “uma melodia em estilo de Okinawa é usada na [música] *Procession of the spirits* [*Kamisamatachi*] para traçar uma linha entre a vida de Chihiro no Japão e o misterioso Reino Mágico, um mundo em outro lugar do espaço cotidiano”⁵³ (KOIZUMI, 2010, p.69, tradução nossa).

3

Considerações finais

Podemos finalmente antecipar algumas conclusões oriundas da pesquisa, com base na análise da bibliografia e das obras musicais mencionadas. A partir do material levantado, foi possível reconhecer que o estilo musical híbrido de Hisaishi é procedente das práticas multiestilísticas desenvolvidas pelos mestres da música do cinema japonês. Além disso, nesse estágio da pesquisa, foi possível identificar algumas das técnicas usadas pelo compositor para compor suas trilhas, como o uso de instrumentação híbrida, na qual temos instrumentos tradicionais japoneses junto à formação da orquestra ocidental, assim como o uso de escalas tradicionais para a criação de melodias e temas musicais. Tais informações serão utilizadas

⁵⁰ Texto Original: Hisaishi's grandiose 19th-century symphonic score with very few select touches of traditional Japanese instruments, rhythms, and harmonies places Princess Mononoke in a narrative space comprehensible to non-Japanese. Intentionally or not, the film soundtrack acts as a bridged between the Japaneseness of the story and the unknown cultural competence of a watching audience.

⁵¹ Segundo a classificação de Fumio Koizumi:

<<https://japanhistorymusic.weebly.com/japanese-music-theory.html>>

⁵² Texto Original: is written in the natural minor scale, one that is also heard in many japanese popular songs. Added to this, Hisaishi place importance on notes from the pentatonic scale

⁵³ Texto Original: an Okinawan-styled melody is used in *Procession of the spirits* to effectively draw a line between Chihiro's life in Japan and the mysterious magic Kingdom, a world somewhere else from everyday space.

como base para se trabalhar a análise musical interpretativa baseada na hermenêutica musical (KRAMER, 1990)⁵⁴, na qual serão relacionados os elementos musicais mencionados ao contexto da narrativa e aos seus significados culturais.

Referências

ANDERSON, Joseph L.; RICHIE, D. **The Japanese Film: art and industry**. New Jersey: Princeton University Press, 1982.

BEARD, D.; GLOAG, K. **Musicology: the key concepts**. New York: Routledge, 2005

DYM, J. A. Benshi and the Introduction of Motion Pictures to Japan. **Monumenta Nipponica**, Tóquio, v. 55, n. 4, 2000. p. 509-536. DOI: 10.2307/2668250. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2668250>. Acesso em: 20 maio 2018.

DOERING, J. M. **A look at Japanese film music through the lens of Akira Kurosawa**. Randolph-Macon College. [2012-?] Disponível em: [https://www.rmc.edu/docs/default-source/asian-studies/a-look-at-japanese-film-music-through-the-lens-of-akira-kurosawa-\(pdf\).pdf?sfvrsn=0](https://www.rmc.edu/docs/default-source/asian-studies/a-look-at-japanese-film-music-through-the-lens-of-akira-kurosawa-(pdf).pdf?sfvrsn=0). Acesso em: 25 maio 2017.

FREIBERG, F. The Transition to Sound in Japan. **History on and in Film**, Perth: History & Film Association of Australia, Australia, v. 48, n. 2, p. 76-80, 1987. 3rd History and Film Association of Australia.

GALLIANO, L. **Yogaku: japanese music in the 20th century**. Bostom: Scarecrow Press, 2002.

GORDON, A. **A Modern History of Japan: from tokugawa times to the present**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

HARRIS, M. W. **Hayasaka Fumio, Ronin Composer: analysis and commentary of five film scores**. Tese (Doutorado em Musicologia), University of Colorado Boulder, Colorado, 2013. Disponível em: https://scholar.colorado.edu/muco_gradetds/8. Acesso em: 25 set. 2017.

HERD, J. A. The Neonationalist Movement: origins of japanese contemporary music. **Perspectives of New Music**, Seattle, v. 27, n. 2, 1989. p. 118-163. DOI: 10.2307/833406. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/833406>. Acesso em: 20 maio 2018.

KATŌ, Shūichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KOIZUMI, K. An Animated Partnership: Joe Hisaishi's musical contributions to Hayao Miyazaki's films. In: COYLE, R. (ed.). **Drawn to Sound: animation film music and sonicity**. Londres: Equinox, 2010. p. 60-74. ISBN 9781845533526. *E-book*.

⁵⁴ Vale ressaltar que as análises mencionadas até o momento se originam de trabalhos publicados por outros autores, ou de informações coletadas das mídias dos filmes e suas respectivas trilhas.

KOOZIN, T. Expressive meaning and historical grounding in the film music of Fumio Hayasaka and Tōru Takemitsu. **Journal of Film Music**, Sheffield, v. 3, n. 1, 22 dez. 2010. p. 5-17. Disponível em: <https://journals.equinoxpub.com/JFM/article/view/8687>. Acesso em: 25 maio 2017.

KRAMER, L. **Music as cultural practice: 1800-1900**. California: University of California Press, 1990.

KUMONOSUJŌ [Trono manchado de sangue]. Direção Akira Kurosawa. Música de Masaru Satō. 1957. Brasil: Versátil Home Video, 2018. DVD, 110 minutos.

MALM, W. P. **Japanese music and musical instruments**. Rutland: Charles E. Tuttle, 1983. ISBN 9781462912353. *E-book*.

MÁXIMO, J. **A música do cinema: Os 100 primeiros anos v. 1 e 2**. São Paulo: Rocco, 2004.

NOVIELLI, M. R. **História do cinema japonês**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

MONONOKE hime [Princesa Mononoke]. Direção Hayao Miyazaki. Música de Joe Hisaishi. 1997. Brasil: Versátil Home Video, 2016. DVD, 133 minutos.

RASHOMON [Rashomon]. Direção Akira Kurosawa. Música de Fumio Hayasaka. 1953. Brasil: Versátil Home Video, 2018. DVD, 88 minutos.

ROEDDER, A. C. **“Japanamerica” or “Amerijapan”?** Globalization, localization, and the film scoring practices of Joe Hisaishi. Tese (Doutorado em Musicologia) – University of California, Los Angeles, ProQuest Dissertations Publishing, 2013. Disponível em: <https://search.proquest.com/openview/5cb55e1649e10ec5709ae5c6c7a45483/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>. Acesso em: 25 set. 2017.

PACUN, D. Paths between the Spiritual and the Real: on the intersection of musical style, symmetry, and cycle in Kenji Mizoguchi’s Ugetsu (1953). **Journal of Film Music**, Sheffield, v. 3, n. 1, p. 19-36, 22 dez. 2010. DOI: 10.1558/jfm.v3i1.19. Disponível em: <https://journals.equinoxpub.com/index.php/JFM/article/view/7120>. Acesso em: 25 maio 2017.

UGETSU monogatari [contos da lua vaga]. Direção Kenji Mizoguchi. Música de Fumio Hayasaka. 1957. In: **O cinema de Mizoguchi**. Brasil: Versátil Home Video, 2014. DVD, 110 minutos.

SEN to Chihiro no kamikakushi [A viagem de Chihiro]. Direção Hayao Miyazaki. Música de Joe Hisaishi. 2001. Brasil: Ocean Pictures, 2002. DVD, 124 minutos.

STEVENS, C. **Japanese Popular Music: culture, authenticity and power**. New York: Routledge Media, 2008

TOKITA, A. M.; HUGHES, D. W. Context and change in Japanese music. In: TOKITA, A. M.; HUGHES, D. W. (ed.). **The Ashgate Research Companion to Japanese Music**. Aldershot England: Ashgate Publishing Limited, v. 1, 2008. p. 1 - 33. ISBN 9780754656999. *E-book*.

A construção do *tanuki* folclórico em traduções da história *Bunbuku chagama*

Clara Alhyegra Lyra Petter

1

Introdução

O *tanuki* (狸) é um canídeo asiático (*Nyctereutes procyonoides*) com um folclore muito presente e conhecido na cultura japonesa. Não sendo natural do Ocidente, acaba sendo pouco conhecido nessas culturas, diferentemente do caso da raposa (*kitsune*, 狐), que também tem um folclore de muita presença na cultura do leste-asiático, mas que é um animal mais conhecido do leitor ocidental. Por possuir manchas escuras na pelagem ao redor dos olhos, é comum que o *tanuki* seja confundido com os animais que chamamos de “texugo” – mamíferos da família *Mustelidae*, com espécies nativas na Europa, Ásia e América do Norte, chamado em japonês de *anaguma*, アナグマ – e “guaxinim” – mamíferos do gênero *Procyon*, nativos das Américas, chamado em japonês de *araiguma*, アライグマ. Tanto o texugo quanto o guaxinim possuem anatomia, hábitos e folclores muito pouco semelhantes aos do *tanuki* (WARD; WURSTER-HILL, 1990), que tem anatomia mais parecida com a de um cão peludo de porte pequeno (medindo em média 65 cm de comprimento e pesando entre 4 e 5 quilos), e por isso costuma ser chamado popularmente de cão-guaxinim nas línguas ocidentais. Cães-guaxinins têm hábitos noturnos, costumam dormir em buracos de árvores ou tocas abandonadas por outros animais (não chegando a cavar sua própria toca) e vivem em bandos, geralmente perto de bosques, rios e cidades. São onívoros e comem muito no outono pois hibernam no inverno, alimentando-se do que tiverem a sua disposição, como sementes, insetos, rãs, caranguejos, e até mesmo lixo e restos de ração de animais domesticados quando vivem perto das cidades, o que acarreta, por vezes, em interações amigáveis com humanos. Todos esses são aspectos que irão transparecer de uma forma ou de outra nas histórias em que está presente. Além disso, no folclore o *tanuki* aparece como um *yōkai* (妖怪), aparição ou ser sobrenatural, com grande capacidade de transformação (*bakemono*, 化け物), com

enorme apetite, comendo e bebendo muito, e bastante brincalhão, gostando de pregar peças nos outros.

Dessa forma, como o *tanuki* faz parte da memória discursiva própria do Oriente, quando se propõe traduções de textos com a presença deste folclore para o público ocidental surge, então, uma problemática de tradução. A memória discursiva referida aqui remete à uma determinada memória cultural formada por todas as manifestações culturais, sendo esta repetidamente retomada através de práticas simbólicas, como em escritos, imagens e celebrações. Esta memória cultural “funciona como um lugar de preservação, conservação e fortalecimento de determinados rituais, normas, modos, etc” (PAVAN, 2017, p.177). Com certeza, no caso das palavras, esses usos e sentidos foram sendo atualizados com o passar do tempo, a partir de novos autores e edições, mas, como compreende-se na Análise do Discurso, funcionam inseridos em uma matriz parafrástica (ou seja, por uma repetição de paráfrases que acaba por estabilizar os sentidos até certo ponto) que atualiza os sentidos, ao mesmo tempo, porém, que os reafirma. Mesmo quando se inicia a tradução de novas mídias, produtos e conteúdos com temática retomando o folclore japonês e do *tanuki*, a partir da segunda metade do século XX, essa se baseia nesta mesma matriz. Com a escassez de memória discursiva sobre o *tanuki* na comunidade-alvo do texto produzido, é possível até mesmo argumentar que é quase indiferente a palavra escolhida para designar a personagem na tradução. Como o imaginário sobre ele precisará, necessariamente, ser construído ao longo do texto, torna-se essencial o uso de algum outro recurso textual durante a tradução, para além do nome. Dessa forma, outros elementos textuais poderão ativar outras memórias que possibilitem evocar os efeitos de sentido desejados.

É praticamente impossível saber a origem do uso de “texugo” como tradução de *tanuki*. Os motivos podem variar entre falta de informação sobre o animal e seu folclore, ou mesmo um processo de domesticação, consciente ou não. Quando a língua não dá conta, quando surgem situações da ordem do impossível de dizer, do que é da ordem da memória cultural, o tradutor precisa sempre encontrar uma solução. Apesar de os sentidos nunca serem estáveis, podemos dizer que o tradutor, durante sua prática, busca alcançar uma suposta estabilidade de sentidos, criando um efeito de conforto para seu público-leitor, e podendo assim, muitas vezes, recorrer a soluções de domesticação. Por outro lado, uma opção de cunho estrangeirizante como transliterar *tanuki* cai na insegurança do “estranho”, permitindo outros sentidos. Entende-se que houve um primeiro esforço de tradução dessas histórias para o ocidente durante o período Meiji, gerando base para uma norma tradutória ou uma formação discursiva, que pode ser entendida como “aquilo que, numa formação

ideológica dada [...] determina *o que pode e deve ser dito*" (PÊCHEUX, 1996, p.160, apud MITTMANN, 2003, p.52, grifos do autor), assim como o que não pode e não deve ser dito, operando na constituição do sujeito e do seu discurso, não só de procedimentos e relações entre o japonês e línguas ocidentais, mas também sobre procedimentos possíveis em traduções de histórias folclóricas japonesas.

Nos contextos europeu e americano, o uso de um suposto equivalente já presente na cultura alvo parece buscar esse efeito, assim como uma possível base sobre a qual desenvolver a construção do sentido. Mesmo quando pensamos no uso desses equivalentes por tradutores das comunidades *nikkei*, é possível supor que as palavras "texugo" e "guaxinim" são tão vazias de significado para eles quanto *tanuki* é para o ocidente em geral, e assim teriam sido escolhidas numa busca por uma palavra já presente na língua do país em que estavam inseridos, tentando tornar os sentidos acessíveis para toda a comunidade leitora naquela língua. Em ambos os casos, podemos encontrar uma busca pela legitimidade que se atribui a uma palavra que já pertence à língua e que remete ao conhecido. É possível argumentar, porém, que tudo isso só pode ser efetivo quando o folclore do equivalente escolhido for similar ao comportamento que a personagem *tanuki* apresenta na história a ser contada.

Hoje, provavelmente devido aos efeitos da globalização e informatização em nossas sociedades, com nova circulação de informações, culturas, pessoas e sentidos, é possível perceber que existe um movimento de rompimento com essa norma tradutória. Vê-se um grupo de novos tradutores, escritores, acadêmicos e interessados em estudos japoneses dedicados especialmente à temática dos *yōkai* e do folclore japonês que busca uma atualização de sentidos a partir de novos discursos. O que esse movimento parece fazer é buscar a atualização da memória discursiva sobre a cultura folclórica japonesa, a partir da criação de novos discursos: traduções de textos e autores considerados clássicos na área, produções acadêmicas, livros informativos acessíveis para o público-geral, produção de vídeos e páginas em redes sociais, sites e blogs que informam e contam essas histórias, etc. Muitos livros sobre cultura japonesa e histórias folclóricas considerados clássicos na área e que constroem seu discurso a partir dessa norma tradutória tradicional, ainda são retomados e estão em reimpressão até hoje. Nesse caso, a disputa pelos sentidos não se faz pelo embate, não há uma disputa contra alguém, mas uma busca por uma atualização desses sentidos.

Henge (2015, p.36) propõe que os tradutores estão inscritos em uma formação discursiva tradutória, "cujo objeto é a relação entre línguas", sendo esse um espaço de interligação entre diversas formações discursivas que são mobilizadas durante o processo

tradutório. Assim, podemos considerar que essas traduções são produzidas no âmbito da formação discursiva tradutória a partir de duas posições: uma que podemos dizer de domesticação, introduzida naqueles primeiros esforços de tradução, mas recuperada ainda hoje, e outra de estranhamento ou estrangeirização, proposta por esse novo movimento.

O jogo parafrástico, através de seu processo de repetições, acaba por determinar as relações semânticas possíveis na tradução. A repetição de “texugo” como possível de ocupar o lugar do *tanuki* nesses discursos, torna, como que óbvio, que a resposta para “o que é um *tanuki*?” seja “é um tipo de texugo”. A partir desses discursos que se repetiram por tanto tempo, parece pré-determinado que o sentido é aquele, não pode ser outro. Isso caracteriza a posição-sujeito de domesticação. Nessas traduções antigas, além das possibilidades do furo, equívoco e da não compreensão das diferenças culturais, há uma posição sujeito inscrita na formação discursiva tradutória que pode ser compreendida como um desejo de divulgar, valorizar e tornar acessível a cultura japonesa – percebida ainda muitas vezes como exótica na visão de mundo ocidental – ao público europeu e americano.

Hoje, em um mundo globalizado, informatizado e informado, com maior compreensão de que existem diferenças culturais e tradutores com uma nova perspectiva sobre os processos de tradução, abre-se espaço, então, para que possa acontecer esse movimento que busca recuperar um sentido “original” ou “verdadeiramente japonês” que haveria se perdido nas traduções antigas. A partir desse argumento de que há algo mais, naquele sentido naquela cultura, do que o que passou a fazer parte da memória discursiva ocidental sobre os contos populares japoneses, a opção pelo uso de transliterações como *yōkai* e *tanuki* para a construção de novos sentidos parece natural. O processo de estrangeirização leva o leitor a um efeito de estranhamento e o obriga a ler o texto como tradução, reconhecendo aquele discurso como uma via de contato com uma cultura que não é a sua e que até aquele momento não fazia parte do conjunto de saberes sobre conto popular e sobre o Japão. Desse ponto de vista, usar a palavra *tanuki* poderia levar a resgatar outros sentidos que foram “perdidos” nas traduções antigas, já que é possível construir significado nesse espaço de estranhamento.

Esses novos autores acionam então a Ciência, enquanto entidade que provê o discurso verdadeiro e atualizado. Como exposto anteriormente, o discurso biológico proibiria o uso das palavras “texugo” e “guaxinim” para *tanuki*, pois este seria um outro animal. Por trás do discurso desse novo movimento, de base científica-biológica, está a argumentação de que “texugo” não pode ocupar aquele lugar no intradiscurso (ou seja, as outras palavras e recursos que utilizamos para compor o discurso), pois aciona outra

memória discursiva, com outros discursos e outros sentidos. De certa forma, pode-se entender a limitação do uso de “texugo”, já que se compreende a personagem enquanto recurso narrativo, mas a solução não dá acesso à memória discursiva da cultura japonesa, ou seja, não contribui com uma memória discursiva ocidental sobre a cultura japonesa. Há de se compreender que os efeitos resultantes das escolhas por “texugo” ou *tanuki* são como expostos anteriormente: o primeiro acessa uma outra memória discursiva relativa a esse animal, trazendo o conforto de uma palavra conhecida; o segundo obriga o leitor a compreender que está se deparando com o desconhecido que será construído a partir dali.

Esse movimento de renovação, a partir de novas práticas de tradução, estaria tentando desfazer essas obviedades que ocorrem através das repetições e refletir sobre o que ficou de fora na formação dessa memória discursiva. Os novos discursos produzidos pelos novos processos tradutórios levam ao que se pode chamar de acontecimento enunciativo, ou seja, “uma contra-identificação com a posição-sujeito dominante, a qual está na origem do afrontamento com os saberes que emanam desta posição-sujeito dominante no interior de uma formação discursiva” (INDURSKY, 2008, p. 27). O acontecimento na formação discursiva tradutória, o surgimento de uma nova posição sujeito, vem levando a um processo que “mexe” na memória ocidental sobre a cultura japonesa, desestabilizando os sentidos que tentavam se manter pela posição sujeito domesticadora e sua repetição dentro de uma matriz parafrástica.

Além dessa reflexão, é importante observar que os textos escolhidos para compor o presente corpus de análise não são necessariamente traduções no sentido estrito do termo, mas são reescritas em português e inglês da história folclórica *Bunbuku chagama*. Tendo em vista que é um conto provindo da tradição oral, torna-se quase impossível estabelecer um original a partir do qual traduzir, o que faz sentido quando consideramos as características intrínsecas à literatura folclórica – tais como antiguidade, persistência, anonimato e oralidade (GUESSE; VOLOBUEF, 2007, p.2). Apesar disso, considera-se que os textos do corpus são traduções em um sentido amplo do termo, pois há a necessidade de recontar em uma língua uma história que foi lida ou ouvida em outra. Seja o sujeito autor, tradutor ou contador de histórias folclóricas, ele se apropria dela toda vez que a reconta, tornando-se seu locutor e transformando-a em um novo discurso. Mittmann (2012, p.69) argumenta que ao longo do processo tradutório constrói-se a “tradautoria”, a inevitável autoria do tradutor. Ao retomá-la de uma memória social, ele a atualiza, através de um novo discurso. Assim, a ideia de preservação dos sentidos “do original” na tradução é um efeito ilusório de homogeneidade, criado apesar da natureza heterogênea do discurso.

Produzir efeitos de sentidos com uma palavra tanto retoma a memória discursiva quanto envolve o intradiscurso. Quando a palavra é praticamente “vazia” de sentido para uma determinada comunidade, ou quando determinado conceito ainda não existe (como no caso do *tanuki*) sem remeter a uma memória discursiva, é necessário tentar construir esses sentidos através das combinações com outros sentidos no intradiscurso. É possível também recorrer a outra palavra, já conhecida por uma memória discursiva (como é o caso de “texugo”), que possa servir de base para a construção de novos sentidos a partir do intradiscurso. A seguir serão analisadas quais soluções (outras palavras, metáforas) foram encontradas pelos tradutores para contar essa história para um leitor que supostamente não tem acesso à memória discursiva que é presente no Japão.

2

Discussão

Ao longo da busca para o corpus de análise, encontraram-se muitos textos em que, ou mantém-se o nome *tanuki* ou essa personagem é chamada de texugo. Nas cinco traduções de *Bunbuku chagama* presentes no corpus pode-se começar uma análise já partindo dos títulos, como é possível observar abaixo:

- *A Chaleira mágica* (SAKADE, 2011)
- *The Magic Kettle* (LANG, 1993)
- *The Miraculous Tea-kettle* (DAVIS, 1992)
- *Bunbuku Teakettle* (KAWAUCHI, 1998)
- *A Chaleira da sorte* (LISBOA, 2008)

Bunbuku, hoje, é uma palavra mais diretamente relacionada à história que está sendo analisada, sendo difícil encontrar um significado isolado da expressão. Apesar disso, sabemos que pode ser escrita como 分福 ou 文福, podendo ser entendida como “um segmento de boa sorte”. Também é preciso considerar que *bunbuku* possui sonoridade que remete às onomatopeias comumente associadas ao som que os *tanuki* fazem ao batucar em suas barrigas segundo o folclore. Sakade (2011) e Lang (1993) escolheram trocar *bunbuku* por “mágica” e *magic*, respectivamente, adiantando no título atributos que serão dados ao *tanuki* em suas traduções, enquanto Davis (1992) opta, de maneira similar, por *miraculous*. Kawauchi (1998) mantém a expressão *bunbuku*, enquanto Lisboa (2008) decide tentar traduzir essa expressão, adicionando à chaleira o atributo “da sorte”.

Em todas as traduções, no início da história os personagens interagem com a chaleira, mas ainda não conhecem sua verdadeira identidade, e os narradores também optam por não a revelar, de forma a produzir uma reação de surpresa no leitor no momento da revelação, espelhando o que ocorre com os próprios personagens. Assim, a chaleira começa a ser limpa, polida ou usada para ferver a água do chá, por um monge e seus discípulos. A partir de alguma dessas ações, incomodado, o *tanuki* irá se revelar, causando reações:

Quadro 1 – Análise comparativa 1 de trechos de *Bunbuku chagama*

<p>LANG, 1993</p>	<p>No sooner was the water in the kettle getting warm than a strange thing happened, and the man, who was standing by, thought he must be dreaming. First the handle of the kettle gradually changed its shape and became a head, and the spout grew into a tail, while out of the body sprang four paws, and in a few minutes the man found himself watching, not a kettle, but a tanuki! The creature jumped off the fire, and bounded about the room like a kitten, running up the walls and over the ceiling, till the old man was in an agony lest his pretty room should be spoilt. He cried to a neighbour for help, and between them they managed to catch the tanuki, and shut him up safely in a wooden chest. Then, quite exhausted, they sat down the mats, and consulted together what they should do with this troublesome beast. (...) When Jimmu arrived, the old man told him that he had something which he wished to get rid of, and lifted the lid of the wooden chest, where he had shut up the tanuki. But, to his surprise, no tanuki was there, nothing but the kettle (...). It was certainly odd.</p>
<p>DAVIS, 1992</p>	<p>No sooner had the kettle touched the fire than it suddenly changed into the head, tail, and legs of a badger. The novices of the temple were called in to see the extraordinary sight. While they gazed in utter astonishment, the badger, with the body of a kettle, rushed nimbly about the room, and finally flew into the air. Round and round the room went the merry badger, and the priests, after many efforts, succeeded in capturing the animal and thrusting it into a box.</p>

<p>KAWAUCHI, 1998</p>	<p>They were slapping handfuls of wet sand on the teakettle and scrubbing away recklessly when something incredible happened: the kettle jumped out of their hands and screamed “Ouch! That hurts!”</p> <p>“Aaaiieeee!” The boys leaped up and ran to the priest, stumbling and falling over each other. (...)</p> <p>“You ought to be ashamed of yourselves, coming to me with a story like that. Enough of this nonsense! Fill the kettle with water and bring it here.” (...)</p> <p>The priest set it over the fire, and the boys backed away, trembling with fear. Sitting on the fire, however, it looked to the priest like any old teakettle. “Hmph. Always coming up with ridiculous stories, aren’t you?” he said, scowling. “Talking teakettles, indeed! That’ll be the day!”</p> <p>Well, no sooner he had said this than there were a loud cry – “Ow! It’s hot!” – and the teakettle began shaking and spurting out water, making a sound like this: <i>Bun-buku, sssss! Bun-buku, sssss!</i>(...)</p> <p>It was the spookiest thing he’d ever seen, and he was decided to get rid of it as soon as possible.</p>
<p>SAKADE, 2011</p>	<p>A chaleira começou a ficar mais e mais quente e, de repente, uma coisa muito estranha aconteceu: começaram a aparecer na chaleira uma cabeça, uma larga cauda e quatro pequenas patas de texugo. “Ai! Está quente!” – gritou a chaleira. (...)</p> <p>A chaleira pulou para fora do fogo e começou a correr pela sala com suas patinhas de texugo. O velho bonzo ficou muito surpreso, mas não queria perder sua chaleira (...)</p> <p>Não a deixem fugir. Agarrem essa chaleira imediatamente!</p> <p>(...) se puseram a perseguir a chaleira que corria desesperadamente pelo templo. Quando finalmente eles a pegaram, a cabeça, a cauda e as quatro patas de texugo desapareceram, e a chaleira voltou a ser uma vasilha comum.</p>

	<p>“Que coisa estranha!” – exclamou o velho sacerdote. “Essa chaleira deve ser enfeitiçada! Nós não queremos nada desse tipo no interior do templo. Precisamos nos desfazer dela.”</p>
<p>LISBOA, 2008</p>	<p>Começaram a esfregar areia molhada com força na chaleira (...). Então, de repente, ela pulou de suas mãos, exclamando: “Ai! Isso dói!”</p> <p>Os dois correram apavorados para dentro do templo, chamando o monge.</p> <p>“(…) O senhor não vai acreditar!” “A chaleira falou!”</p> <p>(…) Os dois obedeceram, tremendo de medo, mas a chaleira estava agora imóvel e silenciosa, caída lá fora.</p> <p>(…) Quando o monge pegou a chaleira, ela não parecia ter nenhum poder mágico. Era apenas uma chaleira de ferro.</p> <p>(…) Não demorou muito para que o próprio monge pudesse ouvir também a voz da chaleira:</p> <p>(…) E a chaleira pulou de cima das brasas, (...). Foi então que o velho monge e seus dois jovens aprendizes puderam ver que o bico da chaleira se transformava num focinho pontudo, e que dela brotavam uma cauda peluda e quatro patas. Era a coisa mais estranha que o monge já tinha visto em sua longa vida.</p> <p>(…) mas quando pegaram a chaleira, o focinho, as patas e a cauda desapareceram. Ela voltou a ser uma chaleira comum, imóvel, silenciosa.</p> <p>“Isso tudo é muito estranho” ponderou o velho monge “Essa chaleira deve estar enfeitiçada! Não quero esse tipo de coisa aqui no templo. Vamos nos livrar dela já, já!”</p>

Fonte: elaborado pela autora, com base no corpus citado. Grifos da autora.

O acontecimento que leva ao desenvolvimento da história é quando um objeto, que obviamente se esperava passivo, passa a ter reações como falar, gritar, pular, correr, se transformar, revelando que, na verdade, é vivo. O imaginário dessa personagem como um animal é acionado conforme o corpo da chaleira que vai ganhando partes reconhecidas como de animais – de forma geral, um focinho, cauda peluda e quatro patas – podendo se transformar completa ou só parcialmente em *tanuki* (um *tanuki*-chaleira). Tendo em vista a

situação de transformação, é possível considerar que, nessa história, o próprio aspecto animal – ou a possibilidade de fazer o “pulo” entre objeto inanimado e ser vivo – é que traz ao leitor a noção de fantástico.

Assim seguem-se as reações iniciais dos personagens humanos podendo variar entre surpresa, total espanto, medo e incredulidade. Esses personagens que estão vendo o acontecimento podem caracterizá-lo, diretamente ou através do narrador, como: “*the man (...) thought he must be dreaming*” (LANG, 1993); “*the extraordinary sight*” (DAVIS, 1992); “*It was the spookiest thing he’d ever seen*” (KAWAUCHI, 1998); “Que coisa estranha!” (SAKADE, 2011); “a coisa mais estranha que o monge já tinha visto em sua longa vida” (LISBOA, 2008).

O *tanuki*, então, se comporta, de forma geral, como um animal: pulando, correndo e precisando ser capturado. Ele pode, enquanto não estão prestando atenção, voltar a ser uma estática, comum e silenciosa chaleira. Sendo essa uma situação “com certeza estranha” (LANG, 1993), o monge pode concluir que a chaleira é “enfeitiçada” (LISBOA, 2008; SAKADE, 2011), e como não se quer nada “desse tipo” num templo, ela é algo do qual se deve “se livrar” (KAWAUCHI, 1998).

A suspeita chaleira então é passada adiante para outro homem que, geralmente à noite, vai descobrir o verdadeiro caráter do objeto que trouxe para sua casa. Este segundo momento de revelação abre espaço para o narrador caracterizá-lo mais uma vez, reforçando as características animais já ditas anteriormente ou introduzindo características novas, agora também da personalidade da personagem *tanuki*:

Quadro 2 – Análise comparativa 2 de trechos de *Bunbuku chagama*

<p>LANG, 1993</p>	<p>Now Jimmu had not gone very far before he felt that the kettle was getting heavier and heavier, (...). In the middle of the night, however, he was awakened by a loud noise in the corner where the kettle stood, and raised himself up in bed to see what it was. But nothing was there except the kettle, which seemed quiet enough. He thought that he must have been dreaming, and fell asleep again, only to be roused a second time by the same disturbance. He jumped up and went to the corner, and by the light of the lamp that he always kept burning he saw that the kettle had become a tanuki, which was running round after his tail. After he grew weary of that, he ran on the balcony, where he turned several somersaults, from pure gladness of heart. The</p>
-------------------	--

	tradesman was much troubled as to what to do with the animal , and it was only towards morning that he managed to get any sleep; but when he opened his eyes again there was no tanuki, only the old kettle he had left there the night before.
DAVIS, 1992	That night the tinker was awakened by hearing a curious sound close to his pillow. He looked out from behind his quilts and saw that the kettle he had purchased was not a kettle at all, but a very lively and clever badger.
KAWAUCHI, 1998	No sooner did he lay down and close his eyes, however, then a voice in the darkness said, “Forgive me, Mr. Tinker. I’m the one who ate your fish.” The startled man sat up and opened his eyes. And guess what he saw. The teakettle was sprouting the head, legs and tail of a tanuki!
SAKADE, 2011	Naquela noite, quando o negociante de velharias foi dormir, reparou que toda a casa estava muito quieta. De repente, uma voz desconhecida chamou: – Senhor Negociante! Senhor Negociante! O homem abriu os olhos, acendeu um lampião para enxergar melhor e perguntou, curioso: – Quem está chamando? Foi então que ele viu a chaleira bem diante de seu travesseiro, com uma cabeça, uma larga cauda e quatro pequenas patas de texugo.
LISBOA, 2008	Durante a noite, enquanto o funileiro e sua esposa dormiam, ele ouviu uma voz que o chamava dentro da casa: – Psst! Senhor funileiro! Senhor funileiro, acorde, por favor. Ele abriu os olhos e viu, de pé bem ao lado de seu tatami, a chaleira que ganhara mais cedo do monge. Ela parecia ter quatro pequeninas patas, uma cauda peluda e um focinho comprido.

Fonte: elaborado pela autora, com base no corpus citado. Grifos da autora.

Nisso as histórias encontradas seguem dois caminhos: ou este homem conversa com amigos, ou conversa com o próprio *tanuki*. Nos casos em que busca os amigos, parece estar buscando uma ajuda externa para saber como lidar com essa situação atípica:

Quadro 3 – Análise comparativa 3 de trechos de *Bunbuku chagama*

<p>LANG, 1993</p>	<p>As soon as he had tidied his house, Jimmu set off to tell his story to a friend next door. The man listened quietly, and did not appear so surprised as Jimmu expected, for he recollected having heard, in his youth, something about a wonder-working kettle. ‘Go and travel with it, and show it off,’ said he, ‘and you will become a rich man; but be careful first to ask the tanuki’s leave, and also to perform some magic ceremonies to prevent him from running away at the sight of the people.’</p> <p>Jimmu thanked his friend for his counsel, which he followed exactly. The tanuki’s consent was obtained, a booth was built, and a notice was hung up outside it inviting the people to come and witness the most wonderful transformation that ever was seen.</p>
<p>DAVIS, 1992</p>	<p>When the tinker told his friends about his remarkable companion, they said: "You are a fortunate fellow, and we advise you to take this badger on show, for it is clever enough to dance and walk on the tight-rope. With song and music you certainly have in this very strange creature a series of novel entertainments which will attract considerable notice, and bring you far more money than you would earn by all the tinkering in the world."</p>

Fonte: elaborado pela autora, com base no corpus citado. Grifos da autora.

Os amigos, assim, parecem acessar conhecimentos populares para aconselhá-lo, como pode ser notado em Lang (1993): “ele lembrava de ter ouvido falar”. Em ambos os casos os amigos não parecem tão surpresos, já que possuem essa sabedoria popular, de forma explicitada em Lang (1993), e o *tanuki* então ganha um ar de já conhecido. Os amigos explicam que esse ser é “*a wonder-working kettle*” (LANG, 1993) e “esperta o suficiente para dançar e andar na corda-bamba” (DAVIS, 1992). O conselho então passa a ser que ele aproveite essa oportunidade, mostrando o *tanuki* ao mundo, seja pelo seu poder de transformação (“*the most wonderful transformation that ever was seen*” em Lang, 1993) ou dançando e andando na corda bamba (“*with song and music (...) a series of novel entertainments which will attract considerable notice*” em Davis, 1992). Neste último caso, os amigos até mesmo destacam que o homem é sortudo por isso, e que a “estranha criatura” irá lhe trazer mais fortuna do que se ele trabalhasse a vida toda; ao passo que em Lang (1993) o homem é advertido a pedir antes a permissão do *tanuki* e realizar “cerimônias mágicas” para impedir que o animal fuja.

Nos casos em que essa conversa explicativa é realizada com o próprio *tanuki*, dá-se voz a essa personagem, sendo possível mostrar mais sua personalidade e qualidades:

Quadro 4 – Análise comparativa 4 de trechos de *Bunbuku chagama*

<p>KAWAUCHI, 1998</p>	<p>“It’s alive!” shouted the tinker. He was getting ready to run outside when the teakettle spoke to him again.</p> <p>“I didn’t mean to frighten you. I’m really just an old plain tanuki – and not a very clever one, either.”</p> <p>“What? Oh, now I get it. So you’re only a tanuki who turned himself into a teakettle. Phew! You did give me quite a scare, you little rascal.”</p> <p>“I’m really sorry about eating that fish.”</p> <p>“Oh, that’s alright. Forget it. You must have been hungry.”</p> <p>No one had ever spoken so kindly to the tanuki before. His little eyes filled with tears. “You’re such a nice man,” he sobbed. “Can I stay here with you?”</p> <p>“Don’t be silly. Look how poor I am. I can’t afford to keep you. You’d better go back to the mountains where you belong.”</p> <p>But the tanuki, still sobbing, shook his head and said, “You don’t understand. When I was in the mountains, my friends and I had a turning-into-things contest. But I was the only one who couldn’t turn back into a proper tanuki. I can’t go home like this – I’m too ashamed!”</p> <p>(...) “Please let me stay. If it’s money you’re worried about, I can earn my keep.”</p> <p>“You? How?”</p> <p>“I can perform tricks. All you have to do, Mr. Tinker, is make a little show tent, and people will pay to watch me.”</p> <p>(...) And the very next day they gave their first public performance.</p> <p>“Come one, come all. See the tanuki tightropewalker, with the wondrous and amusing name – Bunbuku Teakettle!”</p>
<p>SAKADE, 2011</p>	<p>Surpreso, o negociante mal conseguiu falar:</p> <p>– Você não é a chaleira que eu comprei do velho sacerdote no templo hoje?</p>

	<p>– Sim, sou eu – disse a chaleira. – Mas não sou uma chaleira comum. Na verdade, sou um texugo disfarçado. Meu nome é Bumbuku, que significa “boa sorte”. O velho sacerdote me colocou sobre o fogo e me queimou. Então eu fugi dele. Se você me tratar com cuidado, me alimentar bem e jamais me colocar sobre o fogo, ficarei com você e o ajudarei a fazer sua fortuna.</p> <p>– Puxa, isso é muito estranho. – avaliou o negociante.</p> <p>– Como você poderá me ajudar a fazer fortuna? – perguntou.</p> <p>– Eu posso fazer um monte de truques maravilhosos – respondeu a chaleira, balançando sua larga cauda de texugo.</p> <p>(...) No dia seguinte, (...) colocou um anúncio dizendo:</p> <p>– Bumbuku, a Chaleira Mágica da Boa Sorte e Seus Truques Extraordinários!</p>
LISBOA, 2008	<p>– O que está acontecendo?! – exclamou, alarmado. – Será possível que uma chaleira de ferro esteja falando comigo?</p> <p>– Não sou uma chaleira comum. Meu nome é Bumbuku, significa boa sorte, e sou um texugo disfarçado. Assustei o velho monge porque ele me colocou no fogo. Foi por isso que ele me deu de presente ao senhor, (...).</p> <p>– Entendo, um texugo que se transforma em chaleira, então. Fique tranquilo, pois não vou colocá-lo no fogo, meu pequeno amigo.</p> <p>O animalzinho mágico, desacostumado a ser tão bem tratado, simpatizou de imediato com o humilde funileiro.</p> <p>– Procuo um lugar onde morar. O senhor acha que eu poderia ficar aqui, (...)?</p> <p>– Infelizmente, meu pequeno amigo nós mal conseguimos sustentar a nós dois! (...) Mas pode ao menos passar a noite. Venha, vou pegar alguns bolos de arroz. Você deve estar com fome. (...)</p> <p>O pequeno texugo comeu, bebeu e depois se deitou no tatami para dormir (...). No dia seguinte, (...) sua esposa já estava de pé e conversava com o pequeno texugo.</p> <p>– Seu amiguinho me contou toda a história – disse ela – e acho que podemos deixá-lo ficar. (...)</p>

	<p>– Não se preocupe – interrompeu Bunbuku. – Eu posso ajudá-los. Peça-lhes, por favor, que montem um pequeno palco na rua de maior movimento, vou apresentar os truques que sei fazer, e vocês poderão ganhar muito dinheiro.</p> <p>No dia seguinte, ele estava pronto para sua primeira exibição.</p> <p>– (...) Venham ver Bunbuku, a Chaleira Mágica! Uma chaleira viva, que anda sobre a corda bamba!</p>
--	--

Fonte: elaborado pela autora, com base no corpus citado. Grifos da autora.

Após parecer assustado, alarmado e descrente com o primeiro contato do *tanuki*, inicia-se um diálogo em que ambos se conhecem melhor e o *tanuki* explica sua situação. Através da reação dos personagens, em Kawauchi (1998) parece se pressupor um conhecimento anterior do que é um *tanuki*, ou do que ele pode fazer, já que a explicação “Eu sou apenas um velho e comum *tanuki*”, parece ser satisfatória ao homem, que afirma, já com tranquilidade: “Ah, agora entendo. Então, você é apenas um *tanuki* que se transformou em uma chaleira. Ufa! Você me deu um grande susto, seu danado.” O *tanuki* em Lisboa (2008) se explica dizendo “Não sou uma chaleira comum. Meu nome é Bunbuku, significa boa sorte, e sou um texugo disfarçado”, explicação quase igual a dada pelo *tanuki* de Sakade (2011): “não sou uma chaleira comum. Na verdade, sou um texugo disfarçado. Meu nome é Bumbuku, que significa ‘boa sorte.’” A noção de “disfarce” afasta um pouco a ideia do sobrenatural, mas explica que a verdadeira identidade dele é de um *tanuki*, e não de uma chaleira. Mas, enquanto o homem em Lisboa (2008) ainda parece achar a situação um pouco natural após a explicação (“Entendo, um texugo que se transforma em chaleira, então”), em Sakade (2011), o homem ainda responde: “Puxa, isso é muito estranho.”

Sendo animal e *yōkai* ao mesmo tempo, o *tanuki* se configura como um duplo. O caráter animal da personagem é ressaltado quando ela é chamada explicitamente de “animal” e “criatura”, descrevendo características de animais, como “rabo” e “patas”, ou ainda descrevendo ações feitas por ou com animais, como “capturar”. Em *Bunbuku chagama*, sendo a transformação o tema central da história, muitos adjetivos são acionados para dar conta do *tanuki* enquanto *yōkai*, alguns recorrentes em histórias de teor sobrenatural no ocidente, como “enfeitiçado”, “estranho”, “maravilhoso” e “mágico”. Também são usadas palavras e expressões que remetem a reações esperadas aos personagens em histórias sobrenaturais, como medo, perplexidade, incredulidade, ou até mesmo a aceitação da situação no momento

que se compreende uma suposta explicação – seja qual for, já que o mundo finalmente volta a ter ordem.

3

Considerações finais

Esta análise buscou encontrar quais elementos textuais são acessados nas traduções de textos folclóricos com o *tanuki* para, assim, compreender quais outros discursos são acessados para dar conta desse sentido e, talvez, impulsionar a formação dessa memória. O acontecimento que leva ao desenvolvimento dessa história é quando um objeto (que se esperava passivo) passa a ter reações como falar, gritar, pular e se transformar, mostrando que na verdade é vivo. É acionado o imaginário dessa personagem como um animal através do corpo da chaleira que vai ganhando partes de corpo animais (focinho, cauda e patas) podendo se transformar completa ou parcialmente em *tanuki*. Tendo em vista a situação de transformação, aqui é o próprio aspecto animal – ou poder fazer o pulo de objeto inanimado a ser vivo – que traz a noção de fantástico. Nessa história, ou compreende-se que o animal possui essas capacidades de transformação, e isso é tomado como possível, ou então sua capacidade só pode ser entendida através da noção de magia, um termo guarda-chuva que explica a origem de tudo que não é natural ou racional.

Ao ler as histórias aqui analisadas, é curioso perceber que, apesar de comum o uso de “texugo” no lugar de *tanuki*, há nos mesmos textos outras palavras que têm origem na cultura japonesa e poderiam ser desconhecidas do público-alvo, especialmente quando esse é infantil. Isso ocorre, por exemplo, no uso de algumas palavras por Sakade (2011), como “bonzo” – em que há uma busca por resolver um possível desconhecimento da palavra adicionando uma nota de rodapé explicativa de que “bonzo” corresponde a um sacerdote budista – e, por Lisboa (2008), “tatami”, “quimonos”, “estátua do Senhor Budá” e até o “templo Morinji”, onde se acredita que ocorreu a história de *Bunbuku chagama*. Isso pode reforçar a ideia de que o uso de “texugo” ocorre por já estar inserido dentro da matriz parafrástica.

Além disso, em algumas histórias vemos, em seu decorrer, a personagem ser transformada de, inicialmente, um ser qualquer (com o uso de artigos indefinidos “a” ou “um”) para um ser único (com o uso dos artigos definidos “the” e “o”). Essa troca pode ocorrer por simples questões de coesão textual e por necessidade imposta pelas línguas dos textos analisados, que exigem o uso de artigos. Apesar disso, e levando em conta que a língua japonesa não possui artigos, esses autores realizaram escolhas durante seu processo

tradutório que irão ocorrer necessariamente em diferentes efeitos de sentido durante a leitura. Disso pode-se ter duas interpretações: ou podemos simplesmente entender que está se referindo à personagem específica dessa história; ou podemos entender, de forma mais ampla, que essas características especiais pertencem somente a essa personagem, e não necessariamente a outros animais dessa espécie. A primeira hipótese é bastante natural pensando no desenvolvimento de qualquer narrativa com personagens animais, mas em nada contribui com o desenvolvimento do imaginário folclórico de que qualquer animal daquela espécie pode ter essas características. A segunda hipótese resolve o problema narrativo de como explicar essa personagem, mas por sua vez elimina a possibilidade de construir esse imaginário de que qualquer animal pode vir a ser sobrenatural.

Ao longo de minha busca de material para análise, encontrei muitos textos mais antigos, que continuam sendo publicados ou estão disponíveis online, e poucas obras mais contemporâneas; muitas obras em inglês e poucas nas demais línguas, como o português, francês ou espanhol. Além disso, na grande maioria desses textos o *tanuki* é chamado de texugo, em geral não sendo fornecidas explicações específicas (como notas ou outros textos) sobre esse folclore para além do que foi construído dentro da história, independentemente do público-alvo, predominantemente infantil, ou se o livro é focado somente em histórias da cultura japonesa ou não. Considerando que é recente o movimento que busca a atualização dessa memória a partir de novos discursos, é provável que, em materialidades futuras, esse panorama seja diferente.

Referências

- DAVIS, H. F. The miraculous tea-kettle. *In*: _____. **Myths & legends of Japan**. Nova Iorque: Dover Publications, 1992. p.263-264.
- GUESSE, E. B.; VOLOBUEF, K. O conto popular: características, especificidades, sua relação com o mito e um exemplo indígena. **Travessias**: pesquisas em educação, cultura, linguagem e arte, Cascavel, v. 1, n. 1, nov. 2007. p. 1-17.
- HENGE, G. da S. **Feitos e efeitos discursivos no processo tradutório do literário**: uma discussão sobre o fazer tradutório da obra *Pride and Prejudice* de Jane Austen. 2015. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- INDURSKY, F. O trabalho discursivo do sujeito entre o memorável e a deriva. *In*: FONTANA, M. G. Z. **Análisis del discurso en Brasil**: teoría y práctica. Buenos Aires: Signo y Seña, v. 24, 2008. p. 91-104.
- KAWAUCHI, S. Bunbuku teakettle. *In*: _____. **Once upon a time in ghostly Japan**. Tradução de Ralph F. McCarthy. Tóquio: Kodansha, 1998. p. 95-109. (Série Bilingual Books).

LANG, A. (org.). The magic kettle. *In*: _____. **The crimson fairy book**. Nova Iorque: Dover Publications, 1993. p.368-371.

LISBOA, A. A chaleira da sorte. *In*: _____. **Contos populares japoneses**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. p. 56-64.

MITTMANN, S. **Notas do tradutor e processo tradutório**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

_____. Tradutorias de Cien años de soledade. **Organon**: autoria nas/entre linhas, Porto Alegre, v. 27, n. 53, jul. dez. 2012. p. 65-78.

PAVAN, P. D. **A cultura digital como acontecimento**: movimento na rede dos sentidos. 2017. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Rio grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

SAKADE, F. A chaleira mágica. *In*: _____. **As histórias preferidas das crianças japonesas**: livro 1. Tradução de Rodrigo Brasil. São Paulo: Editora JBC, 2011. p. 14-20.

WARD, O. G.; WURSTER-HILL, D. H. Nyctereutes procyonoides. **Mammalian Species**, v. 358, out. 1990, p. 1-5. Disponível em:
<http://www.science.smith.edu/msi/pdf/i0076-3519-358-01-0001.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2018.

Namamiko monogatari: a tradução que incorpora o texto-fonte

Maria Luísa Vanik Pinto

1

Introdução

Neste artigo, procuro estabelecer uma relação entre a dinâmica das personagens de *Namamiko Monogatari* (なまみこ物語, “A história de uma sacerdotisa inexperiente”), a premiada obra de 1965 da autora japonesa Fumiko Enchi, e a conturbada relação entre o tradutor e o texto-fonte literário. Para isso, será necessário inicialmente apresentar um pouco a história e as personagens, para então abordar o clímax do livro — o episódio de possessão espiritual — e discutir o que esse elemento narrativo representa cultural e literariamente. Assim, será possível introduzir a discussão principal: um desvelamento da analogia que pode ser feita entre a relação das duas personagens centrais — a imperatriz e a sacerdotisa —, e alguns paradigmas tradutórios.

Para esse fim, utilizo perspectivas como a de George Steiner (2004) e Rosemary Arrojo (1993) a respeito da questão interpretativa na tradução. Também me apoiarei nas reflexões de Haroldo de Campos (1976, 2013), Álvaro Faleiros (2012) e Thiago Saltarelli (2010) referentes a tradução poética, transcrição e emulação. Também complementarei essa análise com algumas questões de paráfrase, paródia e dialogismo, conforme apresentadas por Affonso Romano de Sant’anna (1995).

Meu objetivo é apontar para uma das possibilidades de leitura da obra de Enchi, ao mesmo tempo encetando uma discussão sobre as dificuldades e possibilidades da tradução literária.

2

A autora e sua obra

Fumiko Enchi (1905–1986), nascida em Tóquio com o nome de Fumi Ueda, no início do século XX, tornou-se uma das mais importantes escritoras do período pós-guerra no Japão. Além dos romances pelo qual ficou conhecida, como *Himōjū tsukibi* (ひもじい月日, lit. “Tempos de fome”), *Onnazaka* (女坂, ou *The Waiting Years*, na tradução em inglês), e o próprio *Namamiko Monogatari* (que recebeu uma tradução em língua inglesa, intitulada *A Tale of False Fortunes*), também escreveu peças, ensaios, críticas, editou coletâneas sobre mulheres históricas do Japão, e traduziu livros (especialmente do japonês clássico para o japonês moderno). A obra tratada aqui, *Namamiko Monogatari*, foi apontada como possivelmente a sua melhor (GESSEL, 1988, p. 380; THOMAS, 2000, p. 1) e chegou a vencer o Prêmio de Literatura Feminina (女流文学賞 *Joryū Bungakushō*) de 1966, promovido pela editora Chuō Kōron.

Filha do linguista Kazutoshi Ueda (1867–1937), mencionado no prefácio de *Namamiko Monogatari*, a autora desde cedo teve um grande contato com o mundo literário — de clássicos da literatura chinesa e japonesa, passando por autores japoneses modernos como Jun’ichirō Tanizaki, Kyōka Izumi e Kafū Nagai, a traduções de autores ocidentais como Oscar Wilde, Edgar Allan Poe e Henrik Ibsen. Além desse contato, sua trajetória também foi marcada pela presença física constante de editores e acadêmicos em sua casa e pela presença simbólica do “professor (Basil Hall) Chamberlain” (ENCHI, 1993, p. 8) no discurso de seu pai.

Na década de 1920, ela se envolve com a dramaturgia. Segundo a pesquisadora Chieko Mulhern (1994, p. 41), foi “a única mulher a frequentar as aulas do dramaturgo Kaoru Osanai (1881–1928)” e “uma das primeiras mulheres a ter três peças bem-sucedidas encenadas em seu palco”. Contudo, foi somente a partir de meados da década de 1930 que ela começou a publicar romances e contos; ainda assim, só alcançou realmente a notoriedade como escritora após a Segunda Guerra Mundial.

Mulhern divide didaticamente a carreira de Enchi em três áreas ao tratar de sua biografia: dramaturgia, romance/contos e estudos de literatura clássica (1994, p. 42). Suas temáticas frequentemente lidam com a posição da mulher na sociedade japonesa, a velhice, o sobrenatural e o erotismo.

Em linhas gerais, o enredo de *Namamiko Monogatari* se desenvolve em torno do papel desempenhado pela “sacerdotisa” titular, uma jovem chamada Kureha, na trama arquitetada pelo conselheiro-mor e regente do imperador, Fujiwara no Michinaga (966–1028), para

abalar a influência da imperatriz Teishi (977–1001) sobre o imperador Ichijō (980–1011). A intenção de Michinaga é colocar sua filha — a futura imperatriz Shōshi (988–1074) — em uma posição mais privilegiada que Teishi, a fim de garantir que os próprios herdeiros se tornem os próximos imperadores. Essa estratégia de promover o casamento entre o imperador e as filhas dos patriarcas da aristocracia foi muito utilizada pelo clã Fujiwara para consolidar o poder político na corte imperial da Era Heian (794–1185), período em que a narrativa se passa.

Na história de Enchi, parte do plano do conselheiro-mor envolve o apadrinhamento (e a subsequente manipulação) de duas irmãs, filhas de uma sacerdotisa do santuário Kasuga: Ayame e Kureha. A mais velha, Ayame, é colocada a serviço do clã de Michinaga, enquanto Kureha é enviada para servir diretamente à imperatriz Teishi em seus aposentos. Michinaga toma diversos cuidados para apagar seus rastros, mas reúne esporadicamente as duas irmãs para coletar informações.

Inicialmente sem enxergar a malícia na intenção de seu poderoso padrinho, Kureha relata à irmã o que se passa nos aposentos do imperador: como a imperatriz se porta, que palavras usa, qual seu tom de voz, quais poemas troca com o imperador na intimidade. Sua posição diante da imperatriz é de adoração e devoção. Ao perceber que está sendo usada como espiã do futuro conselheiro-mor e regente, no entanto, ela corta temporariamente as relações com Ayame.

3

Possessão e interpretação

Aqui, cabe uma explicação sobre a possessão por espíritos e os rituais relacionados a esse fenômeno na época. Embora haja uma tendência a associarmos possessão e exorcismo com demônios (malígnos) em nossa tradição de influências cristãs, a crença popular japonesa possui uma complexidade muito maior em relação ao assunto. Além da possessão por “demônios” ou monstros, há possessão por deuses, por espíritos de pessoas falecidas e por espíritos de pessoas vivas (os chamados *ikeiryō*¹ 生霊). Esse último tipo é o que aparece nesta obra — e o que rende alguns dos episódios mais icônicos da literatura clássica (como as possessões em *Genji monogatari*, 源氏物語, “A narrativa do Genji”, de Murasaki Shikibu) e

¹ Excetuando-se o caso da possessão divina, todos os outros espíritos que possuem uma pessoa podem ser considerados coletivamente como *mononoke* (物の怪 ou モノノ怪 ou 物ノ怪), termo mais utilizado para se referir ao fenômeno em *Namamiko Monogatari*, e que traduzo como “almas transviadas”.

do teatro Nô (em peças como *Aoi no Ue*, 葵上, “Senhora Aoi”, de Zeami, baseada no próprio *Genji monogatari*).

O *ikiriyō* aparece na literatura como a alma perturbada de uma pessoa viva — com frequência uma mulher, tomada pelos sentimentos de ciúme ou de rancor —, que sai temporariamente de seu corpo para atormentar alguém, com frequência rivais no amor ou na política (ou ambas as esferas, em se tratando das damas da corte imperial).

Uma característica curiosa do fenômeno é que a pessoa atingida, embora doente e debilitada, não necessariamente incorpora o espírito errante da maneira como tendemos a imaginar, isto é, não manifesta falas ou trejeitos da pessoa que se supõe ser a responsável pelos ataques. É no ritual de exorcismo que as coisas se elucidam; duas figuras principais se encarregam dele: um exorcista e uma médium ou sacerdotisa, as chamadas *miko* ou *kannagi* 巫女. Enquanto o exorcista cuida das recitações e preces para a expulsão e purificação, a sacerdotisa incorpora o espírito possessor, tornando-o visível e tangível para o ritual.

Esse fenômeno — que pode ser observado em diversas culturas além da japonesa — é qualificado por estudiosos, tanto da literatura como da antropologia, como uma espécie de catarse (geralmente) feminina, “um meio dramático de expressar emoções inconscientes ou reprimidas de uma mulher” (SHIRANE *apud* BARGEN, 1997, p. 6). Essa vinculação ao gênero se deve à extensa participação de mulheres nesse tipo de evento — seja sofrendo os efeitos da possessão ou possuindo, seja como espectadoras. A motivação principal por trás dessa característica seria a opressão social sofrida por essas mulheres.

Há uma tendência em se colocar como centro dessa angústia a questão da poliginia nos casamentos da época, que tornava natural o “transitar” sexual/afetivo masculino enquanto desencorajava o “transitar” sexual/afetivo feminino, considerando sobretudo repreensível a expressão direta de sentimentos negativos a respeito do comportamento do homem. Em outras palavras, há uma forte associação dos fenômenos da possessão espiritual com o ciúme feminino reprimido.

Por outro lado, Wayne Pounds (1990) argumenta — ao tratar de outra obra de Fumiko Enchi com temática semelhante, *Onnamen* 女面 (lit. “Máscaras de mulher”), de 1958 — que a escritora parece apontar para outra questão ao falar de possessão: a força (constantemente suprimida e menosprezada) das aspirações artísticas femininas. Nessa outra obra, uma das personagens principais escreve um ensaio sobre a célebre dama Rokujō no Miyasudokoro, de *Genji monogatari*, uma ex-sacerdotisa imperial que — segundo a interpretação mais comum da crítica tradicional dessa narrativa — frequentemente deixa o seu corpo para atormentar outras mulheres.

No caso de *Namamiko Monogatari*, a possessão é tratada como uma ferramenta primariamente política, usada como forma de vilipendiar alguma personagem por meio de sua caricatura parodística — uma transfiguração que deforma o seu alvo a fim de dessacralizá-lo diante dos outros —, ou como forma de manipular alguém por meio do medo.

Dentro desse cenário, as irmãs Ayame e Kureha são caracterizadas como jovens observadoras com um talento para a representação e para a imitação alheia — algo evidenciado pela descrição do momento em que elas se reencontram e conversam sobre a imperatriz Teishi —, o que as torna úteis para a farsa que Michinaga deseja criar. Porém, o comportamento e as motivações de ambas não são esclarecidos em sua totalidade pela narradora e por seu ceticismo aparente em relação aos episódios de possessão.

Em especial, a trajetória de Kureha e de seus sentimentos em relação à imperatriz passa por um crescendo. Inicialmente, ela expressa admiração e afeição por sua senhora, mas inocência quanto às intenções do conselheiro-mor; sua fidelidade é reforçada depois de astutamente perceber os planos de Michinaga; contudo, quando seu amante, Tachibana no Yukikuni, salva a imperatriz de um atentado e apaixonou-se (unilateralmente) por ela, a postura de Kureha começa a se modificar, até que, enfim, ela própria se oferece para interpretar a imperatriz em mais um episódio de “possessão” arquitetado por Michinaga.

Esse acontecimento marca o clímax da obra, em que o próprio imperador vê a sacerdotisa “possuída” pelo espírito de Teishi. Até então, tudo o que havia era o rumor, espalhado pelo palácio imperial, de que o espírito errante da imperatriz Teishi estava atormentando a nova imperatriz, filha de Michinaga. Contudo, o que inicia como uma farsa, termina com o que parece ser a possessão real da sacerdotisa pelo espírito vivo da imperatriz Teishi, que acaba reafirmando sua índole bondosa e seu amor irrefreável pelo imperador.

Entretanto, convém ressaltar que Enchi desenvolve sua narrativa em condições muito peculiares, sempre borrando os limites entre o real e o fictício, entre a imagem verdadeira e seu espectro distorcido. O imperador Ichijō, a imperatriz Teishi, o conselheiro-mor Fujiwara no Michinaga e todos os familiares deles são, naturalmente, personagens históricos e devidamente documentados, bem como a trajetória narrada da derrocada política de Teishi e sua facção². As irmãs que atuam como médiuns nos episódios de possessão, Ayame e Kureha, todavia, são fictícias.

² Refiro-me aqui a facção — e não clã — porque, estritamente falando, tanto Teishi como Michinaga pertenciam ao mesmo clã, os Fujiwara, embora fizessem parte de ramificações diferentes — já que a família da mãe de Teishi não era Fujiwara. Teishi era sobrinha do conselheiro-mor Michinaga, prima da imperatriz Shōshi — e ambas eram primas do imperador.

No prefácio da obra — que, pelos fatos narrados e personagens mencionados, faz-nos crer que estamos lendo sobre a própria autora de carne e osso —, a narradora explica que descobriu o manuscrito intitulado “*Namamiko monogatari*”³ na biblioteca de seu pai, que por sua vez provavelmente o obteve por meio de uma doação (historicamente documentada) do filólogo inglês Basil Hall Chamberlain. Tal manuscrito, como nota a Enchi narradora, possui trechos copiados sem modificações de uma obra real, *Eiga monogatari* (榮華物語, lit. “Um conto de esplendor”), que exalta a facção de Fujiwara no Michinaga — e ele próprio, em especial —, o “lado vitorioso” da História. O manuscrito descoberto pela autora, no entanto, narraria a história do “lado derrotado”, da imperatriz Teishi, com foco na sacerdotisa do título.

Já nesse prefácio, há um esforço tão grande da narradora de pontuar origens e genealogias que quase nos distraímos do fato de que seu livro, ao que tudo indica, foi construído em cima dos instáveis alicerces da memória humana — e, além de tudo, da memória humana que tenta remontar uma história lida há quarenta anos, um tempo considerável. Ou, como aponta Van Gessel:

Somos jogados para trás e para frente tantas vezes no espaço de uma ou duas páginas — de Chamberlain ao século X, do meio do século XX à porção final do período Edo — que começamos a perder nossa orientação, nossa confiança no fluxo contínuo do tempo histórico. (1988, p. 383, minha tradução)

E mesmo ao ter em conta a obra real utilizada como base, o *Eiga monogatari*, que supostamente seria fiel à realidade da época — como esperado de uma crônica histórica —, a Enchi narradora reconhece que, por ter sido escrita por Akazome Emon, uma dama de companhia próxima a Michinaga, sua confiabilidade é questionável: “[...] quanto mais a narrativa [de *Eiga monogatari*] se aproxima da época de Michinaga, mais ela perde sua capacidade de oferecer uma visão abrangente da história” (ENCHI, 1993, p. 12, minha tradução).

Com essa dúvida devidamente plantada, Enchi prepara o terreno para que questionemos suas próprias caracterizações de personagens, especialmente a vilanização quase caricatural de Michinaga e a divinização de Teishi, além dos fatos narrados no manuscrito misterioso. A própria narradora (ENCHI, 1993, p. 23) reconhece que sua visão

³ O título da obra publicada por Enchi e o do manuscrito fictício são, por si só, um assunto interessante. Embora iguais em pronúncia, suas grafias diferem: o do livro é grafado com fonogramas para a palavra *namamiko* (なまみこ “sacerdotisa inexperiente”) e ideogramas para a palavra *monogatari* (物語 “narrativa”). Já o do manuscrito fictício é grafado inteiramente em ideogramas (生神子物語), de modo que o título do livro de Enchi emula o estranhamento que sua narradora sentiu ao ver essa expressão misteriosa, *namamiko*, pela primeira vez escrita em *man'yōgana* na folha de rosto do manuscrito: 奈万美古毛乃可太里.

da imperatriz Teishi histórica foi moldada pelas descrições de Sei Shōnagon em *O Livro do Travesseiro*, o que equivale a dizer que sua imagem dessa personagem é de uma mulher sem qualquer tipo de vício ou traço negativo.

A consciência dessas questões permite que duvidemos de uma Teishi imaculada, que se mantém inabalável, sem qualquer sentimento negativo frente ao implacável ataque à sua família e à sua integridade, orquestrado pelo seu tio, Michinaga. No capítulo final, ao saber dos rumores de que seu espírito vivo estaria atormentando a imperatriz recém-chegada, ela própria se questiona sobre a validade deles, apesar de concluir que nem sequer conhece o rosto da rival e seus aposentos. A mera existência desse tipo de autoquestionamento nos faz refletir sobre os verdadeiros sentimentos da imperatriz: a despeito de reprimi-los intensamente por sua responsabilidade de corresponder a um ideal de mulher Heian livre de vícios e ressentimentos, talvez ela de fato compreenda a injustiça de sua situação como algo digno de uma reação negativa enfática.

Assim como boa parte do *Eiga onogatari* foi escrito com a intenção de louvar Michinaga, inferimos pelas próprias afirmações da narradora que o manuscrito fictício surgiu para exaltar o lado derrotado. A imagem verdadeira de Teishi e seus sentimentos reais, portanto, permanecerão um mistério filtrado por aliados que a idealizam (Sei Shōnagon, a Enchi narradora, a sacerdotisa fictícia Kureha) ou por rivais que a ignoram ou desprezam.

Aqui há, no entanto, uma questão interessante: pode-se dizer que Michinaga, ainda que pertencente ao grupo de inimigos da imperatriz, de certa forma não a ignora nem a despreza. Ele enxerga nela uma malícia e sagacidade que os aliados de Teishi jamais se atreveriam a notar — pois fazê-lo seria corromper a imagem de uma imperatriz acima de qualquer manipulação política, guiada unicamente por sua pureza e devoção ao imperador. O ponto de vista de Michinaga, embora distanciado da imperatriz que a Enchi narradora quer nos mostrar em sua narrativa, suscita mais uma dúvida: será que uma mulher em sua posição, com toda a responsabilidade de iniciar a educação sentimental e sexual do imperador conseguiria se manter por tanto tempo no cenário político de forma meramente passiva? Ou ainda: será possível dissociar suas motivações afetivas das políticas? A visão que Michinaga tem dela pode, afinal, ser parodística ao extremo, uma distorção de sua imagem conhecida — mas ainda assim nos diz algo de inédito sobre um original tido como intocável.

Se enxergarmos a obra dessa forma, a emulação final de Kureha acaba se mostrando um amálgama da imagem distorcida da imperatriz (observada tanto pelas lentes de Michinaga como, possivelmente, pela própria crítica da sacerdotisa) e da imagem idealizada, moldada pelo afetuoso relacionamento inicial da sacerdotisa com a imperatriz.

Quando os episódios de possessão ocorrem na narrativa, nem sempre há uma fronteira bem definida entre o que é “verdadeiro” e o que é “interpretação”, embora muitas vezes a narradora-autora apresente um cinismo a respeito da situação. Quando Kureha sofre a aparente possessão real pelo espírito de Teishi, não somos preparados para o impacto. Parece-nos a mesma personagem na mesma situação em que a vimos há algumas páginas — com os mesmos trejeitos que fizeram com que o imperador acreditasse que se tratava da Teishi original. E, no entanto, as palavras e seus efeitos mudaram.

A partir disso, podemos tomar várias decisões interpretativas com implicações diversas: acreditar na possessão final e desprezar as anteriores como farsas; considerar todas as possessões como emulações (e conseqüentemente questionar a intenção de Kureha ao modificar seu discurso no meio do processo); considerar todas as possessões como verdadeiras (e conseqüentemente questionar a passividade de Teishi), etc.

4

Incorporação e tradução

Uma das interpretações que proponho consiste em enxergar essa dinâmica complexa entre imperatriz e médium como uma analogia ao fazer tradutório. Fumiko Enchi foi também tradutora — tanto de obras estrangeiras como *Wilhelm tell*, de Friedrich Schiller, e *A dama de espadas*, de Aleksandr Púchkin, como mais proeminentemente de obras em japonês clássico. É dela uma das traduções do próprio *Genji monogatari*, primeiro romance da história da humanidade e um dos textos centrais da literatura japonesa.

Conforme já comentei ao citar Pounds, a própria autora estabelece uma comparação entre a possessão por espírito e a manifestação de uma força criativa; entre a sacerdotisa-médium e a artista. Esse ponto de vista não é imotivado: a cultura religiosa japonesa frequentemente associa essas mulheres com as artes, embora mais frequentemente com a dança e o drama — e, dada a relação de Enchi com a dramaturgia, esse seria mais um desdobramento passível de ser investigado.

Aqui gostaria de fazer um parêntese para ressaltar a importância do conceito de emulação e mimese dentro da chave de interpretação proposta. Em sua discussão empreendida no artigo *A tradução como forma de emulação na poética clássica*, Thiago Saltarelli (2010, p. 50) se refere ao conceito de *mimesis* da seguinte forma:

(...) num momento primitivo, a *mimesis* esteve ligada aos cultos dos deuses como Dioniso, quando significava então a expressão de uma realidade oculta por meio da possessão de um deus. O sujeito, tomado por uma instância divina, desconhecida, tornava-se outra pessoa.

O trecho mostra que também no Ocidente há a imagem do poeta, do artista criador impelido por uma força simultaneamente interna e externa — *divina* —: a própria palavra “inspiração” contém uma dimensão religiosa que pressupõe uma entidade que “sopra” a ideia para dentro dos pulmões do indivíduo; e, não à toa, essa palavra compartilha suas origens com “espírito”, do latim *spiritus*, “sopro”. Ademais, o artigo de Saltarelli reforça que a tradução e a mimese eram usadas na condição de método de criação artística. Essa reflexão foi meu ponto de partida para analisar a performance da sacerdotisa também como uma forma de emulação, uma vez que o autor nos lembra que “no conceito de emulação encontram-se as noções de rivalidade e superação” (SALTARELLI, 2010, p. 51–52). Ora, a ideia de *zélousis*, “cujo significado flutua entre zelo, ardor; rivalidade, emulação; inveja, ciúme” (SALTARELLI, 2010, p. 52) é a própria definição da jornada sentimental pela qual Kureha passa.

Também devemos lembrar que, bem como no Ocidente, o cânone literário japonês se desenvolveu apoiado em traduções (majoritariamente de obras chinesas), manuscritos copiados, reproduções, paródias, alusões; sempre houve um esforço em imitar, repetir e ressignificar os clássicos tanto quanto no Ocidente — embora, é claro, esses clássicos fossem diferentes.

O próprio livro de Enchi emula, em estrutura, linguagem e temática, clássicos da Era Heian, e a autora não se inibe em copiar trechos de outras obras (reais), citando-os para definir seu cenário. Evidentemente, a obra não se limita a ser uma cópia, assim como a sacerdotisa não se limita a imitar a imperatriz; mas há nessas traduções-emulações um desejo patente de recriar, homenagear, criticar e superar.

Assim, claramente pode-se aplicar a analogia que evidencio aqui também ao processo criativo do autor moderno, equiparando-se a possessão à intertextualidade — um misto de procedimento e efeito, de ato intencional e inconsciente. A obra de Enchi, por sua composição que referencia, homenageia e parodia obras clássicas, é especialmente propícia a essa abordagem.

Estender essa noção de uma “força criativa” ao campo da tradução literária e enxergar Kureha como a tradutora (ou tradução) da imperatriz Teishi, um texto-fonte prestigiado, respeitado e, sobretudo, controverso por sua natureza política, proporciona uma oportunidade de discutir os próprios paradigmas da tradução.

A crença de que a sacerdotisa possa ou não possa incorporar o verdadeiro espírito de seu texto-fonte muito tem a ver com a citação de Edgar Allan Poe por Haroldo de Campos ao comentar sobre a questão da inspiração e da técnica na composição literária:

Poe [...] refere que a maioria dos escritores preferiria sem dúvida fazer crer que compunha suas obras numa espécie de “*fine frenzy*” ou “*ecstatic intuition*”, e que se horrorizaria à simples ideia de deixar que o público fosse admitido nos bastidores da arte [...]. (CAMPOS, 1976, p. 25)

Se o leitor opta por acreditar na autenticidade total da possessão de Kureha, ele retira a agência que a personagem possa ter sobre sua performance, dando ao episódio um caráter sobrenatural, místico, em que todos os efeitos são exógenos a ela. A personagem, por um instante, tornar-se-ia capaz de traduzir o texto como se ela fosse o próprio, de operar como se ela mesma fosse a imperatriz. Essa visão é análoga àquela que supõe que toda obra possuiria uma essência própria que poderia ser traduzida — e à qual o tradutor deveria ser fiel.

Como nota o próprio Haroldo, não se trata de negar o papel que a intuição tem sobre a criação, mas de reconhecer que “o racional e o sensível, o rigor e a fantasia, não constituem dois polos antinômicos, mas, sim, verso e reverso da mesma medalha” (CAMPOS, 1976, p. 23). A ideia de que existe alguma parcela de cálculo e técnica por trás da performance da sacerdotisa me parece muito mais atraente, pois confere um grau de complexidade maior à narrativa.

A opção de seguir por um caminho interpretativo ou outro também depende da aceitação ou negação dos paradigmas de traduzibilidade ou intraduzibilidade da obra literária. Resumido um desses paradigmas nas palavras de Albrecht Fabri (*apud* CAMPOS, 2013, p. 1): “a tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra”, algo que tanto ele como o próprio Haroldo percebem como uma impossibilidade em tradução poética; a poesia é, afinal, produto de um esforço de formatação.

Como podemos pensar o caso de Teishi e Kureha em analogia? Há na crença nos *ikiryô*, os espíritos vivos errantes, o pressuposto da possibilidade de se separar a alma do corpo. Em uma análise superficial, parecem-nos duas entidades autônomas, o que possibilitaria uma “tradução” da imperatriz pela sacerdotisa. Todavia, a questão não é assim tão simples; para que o “conteúdo” seja reconhecido como a imperatriz Teishi, a sacerdotisa precisa emular sua linguagem corporal, sua voz e até mesmo seu vocabulário, corroborando com a visão de Haroldo acerca da transcrição poética de que “não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua *fisicalidade*; sua *materialidade* mesma” (CAMPOS, 2013, p. 5, grifos meus). Não basta proferir palavras que a imperatriz diria; é necessário dizê-las *como* ela as diria para que a tradução seja bem-sucedida.

Haroldo ainda nos proporciona um *insight* adicional ao citar Fabri, postulando que, na arte, distinguir entre representação e representado é uma impossibilidade (CAMPOS,

2013, p. 1), o que descreve perfeitamente a falta de clareza dos limites entre o que na performance de Kureha é o espírito da imperatriz e o que é sua técnica de emulação. A tradução, em comparação, também não permite distinguir onde termina a voz do texto e onde começa a voz do tradutor. E mesmo se fosse possível traçar essa linha divisória, neste caso específico do romance de Enchi, seríamos obrigados a aceitar que a tradução e o texto-fonte são inevitavelmente elementos indissociáveis: a médium não possui voz sem a presença de sua imperatriz; e a voz da imperatriz não possui alcance sem a incorporação da médium. Da mesma forma, um texto sem tradução não possui o mesmo alcance que um texto vertido para outros idiomas, outros públicos — e um tradutor muitas vezes se vale (consciente ou inconscientemente) do prestígio de uma obra ou de um autor para se fazer ouvido.

Em *Namamiko monogatari*, outro paradigma da tradução que aparece de forma muito clara é o da “traição/fidelidade” ao texto original. A motivação da sacerdotisa para seu ato de renúncia e traição não tem a ver com um ódio propriamente direcionado à imperatriz. Quando a irmã lhe pergunta se ela abandonou a corte porque a imperatriz descobriu seu papel de espiã involuntária, Kureha nega e acrescenta: “Fui eu mesma que, por minha própria vontade, dei as costas à minha senhora de coração gentil” (ENCHI, 1993, p. 147, minha tradução).

O trecho seguinte a esse diálogo deixa claro que o ódio primitivo, incontrolável e obcecado que a consome não é direcionado à imperatriz, mas a Yukikuni, o antigo amante de Kureha que se apaixonou por Teishi ao salvá-la de um incêndio — e abandonou a sacerdotisa. Esse detalhe complica nossa compreensão da personagem e de suas reais intenções ao aceitar participar da farsa. Afinal, se ela ainda nutre certo sentimento de respeito (e mesmo de ternura) pela imperatriz, o que a leva a traí-la?

Por ora, escolho questionar o caminho mais direto, isto é, o de acreditar que Kureha traiu a imperatriz por mero ciúme de seu encanto sobre Yukikuni, embora, é claro, essa seja uma compreensão válida e aplicável até mesmo dentro da analogia que estou propondo. Afinal, o tradutor também pode se ver tomado por um sentimento de inferioridade frente a seu texto-fonte, ao original, que no imaginário popular é sempre superior à sua tradução. Meu questionamento, todavia, envolve considerar a hipótese de a sacerdotisa ter algum tipo de controle sobre suas performances — tanto as negativas como a positiva. Em suma, considerar que o tradutor possui certo grau de agência sobre sua tradução, e que suas escolhas, destrutivas ou construtivas, são, sobretudo, escolhas próprias.

Para isso, é necessário lembrar a proposição hermenêutica de George Steiner, que considera que a tradução se constrói como um movimento com quatro atos: confiança,

penetração, incorporação e restituição (STEINER, 2004, p. 190, minha tradução) — todos dependentes do processo de interpretação ativa do tradutor. Isto é, o tradutor deve conceder que seu texto possui um significado, confiar que não está diante de um amontoado de palavras destituídas de sentido; uma vez dado o salto de fé inicial, deve também invadi-lo, dissecá-lo, derrubar a aura mística de incompreensão que o cerca e “extrair-lhe” um significado. Depois disso, deve incorporá-lo em um novo ambiente, onde ele poderá ou não se adaptar bem, e onde certamente operará mudanças. E, por fim, deve retribuir, prover uma restituição ao original, que nunca será completa uma vez iniciado o processo de tradução, pois a “violência” já foi executada, as perdas inevitáveis já ocorreram, o desequilíbrio foi causado.

Esse processo descreve com certa precisão o que se dá com Kureha em sua jornada sentimental em direção à incorporação da imperatriz. Apesar de seu amor inicial pela imperatriz nunca ser completamente extinto, a médium passa por momentos de desengano e de agressão simbólica contra Teishi, para então passar por uma incorporação — um tanto literal — e, por fim, restituir-lhe uma dignidade que Michinaga estava prestes a lhe tirar. Tem-se aqui o resumo do movimento hermenêutico do tradutor, e ele nos ajuda a desmistificar o conceito de “fidelidade ao texto original”:

Fidelidade não é literalismo nem qualquer recurso técnico para reproduzir o "espírito". Toda essa formulação, como já pudemos perceber várias e várias vezes em discussões de tradução, é inconsolavelmente vaga. O tradutor, o exegeta, o leitor é fiel ao *seu* texto, torna a *sua* própria resposta responsável, apenas quando ele se empenha em restaurar o equilíbrio das forças, da presença integral, que sua compreensão apropriativa perturbou. (STEINER, 2004, p. 190, tradução e grifos meus)

Complementarmente, Rosemary Arrojo, ao discutir essa mesma velha questão da fidelidade em tradução poética, expressa algo que também pode servir para compreender um pouco do comportamento da sacerdotisa: “(...) o leitor somente poderá estabelecer uma relação com o texto (...), que será sempre mediada por um processo de interpretação, um processo muito mais ‘criativo’ do que ‘conservador’, muito mais ‘produtor’ do que ‘protetor’” (ARROJO, 1993, p. 19, grifos meus).

Assim, a performance da sacerdotisa incorpora aspectos de uma imperatriz filtrada pela ótica crítica da tradutora — aspectos de uma Teishi que talvez até mesmo a própria Teishi desconheça, afinal “nem o próprio autor poderia estar plenamente consciente de todas as intenções e de todas as variáveis que permitiram a produção e a divulgação de seu texto” (ARROJO, 1993, p. 18–19).

Quando decide representar Teishi de forma negativa — uma Teishi que até repreende o imperador por permitir que haja uma segunda imperatriz —, é possível dizer que Kureha cria também uma paródia dela, exatamente nos termos de Bakhtin: “A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos. A fala transforma-se num campo de batalha para interações contrárias” (BAKHTIN *apud* SANT’ANNA, 1995, p. 14). Ao fazer isso, acrescenta-se uma nova dimensão à personagem da imperatriz, que pode ser também vislumbrada no momento que citei anteriormente, em que Teishi se pergunta se pode o seu espírito vivo estar realmente causando problemas à nova imperatriz. Esse antagonismo de discurso tem também dimensões psicológicas: “o que o texto parodístico faz é exatamente uma reapresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ver o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica” (SANT’ANNA, 1995, p. 31). É o seu momento de rebeldia e subversão em relação ao texto-fonte, uma obra cuja aura jamais poderia ser superada.

A performance pontuada pela dupla traição — primeiro em relação a Teishi, depois em relação a Michinaga — atesta o talento da médium: ambas as interpretações de Kureha cumprem seus propósitos individuais.

Sua primeira emulação satisfaz Michinaga, cria um tumulto na corte imperial e atrai o imperador para o epicentro da trama; a sacerdotisa representa (ou reapresenta) uma imperatriz crível, mas inédita, renovada, humana. Sua segunda emulação é fiel ao suposto espírito de Teishi, àquilo que a imperatriz prefere exibir aos outros — e, em especial, ao imperador.

Evidentemente, é sua “fidelidade” derradeira ao texto-fonte que a condena. Michinaga entende o episódio de possessão real como uma afronta e usa seu poder para puni-la. Ao fim da história, tem-se a informação de que Kureha foi presa, e que, três dias após sua libertação, enforcou-se em um pinheiral próximo ao túmulo da sua já falecida senhora, aparentemente tomada pela culpa de não ter podido se desculpar por sua traição — talvez, utilizando a conceituação de Steiner, de não ter-lhe restituído as perdas e danos. No entanto, é graças a sua performance final que o homem mais poderoso da corte imperial na época, Fujiwara no Michinaga, sofre sua única derrota frente a Teishi, uma derrota moral, pois o amor e admiração do imperador Ichijō por sua primeira consorte acaba sendo reforçado, a despeito de todo o poder político obtido pelo regente.

5

Considerações finais

Ponto minha discussão concluindo que a obra de Enchi oferece diferentes chaves de leitura ainda a serem exploradas e verificadas. Creio que ainda faltam, por exemplo, interpretações que relacionem sua obra a uma discussão sobre intertextualidade; afinal, a composição da narrativa se apoia em textos clássicos como o *Eiga Monogatari* e *O Livro do Travesseiro*. Disso advêm alguns questionamentos: o quanto dessas obras é apropriado, parafraseado ou parodiado, e para quais efeitos? Quais outras obras se deixam perceber pelas entrelinhas? A biblioteca da autora é vasta, e certamente foi usada de modos mais sutis do que os dois clássicos mais citados diretamente.

Também creio ser possível pensar em discussões de dramaturgia e performance — conforme já comentei —, de psicanálise, de autoria e autoridade, de memória e historicidade, de gênero e política, de religiosidade. A estrutura de colagem da obra cria diferentes níveis narrativos, em que temos uma narradora que emula estar no mesmo nível da autora de carne e osso, um autor ou autora desconhecido que escreveu o manuscrito, um narrador para o manuscrito, além das vozes de Akazome Emon e Sei Shōnagon, entre outras, usadas para montar o cenário. Ademais, temos todas as possibilidades de suspensão de descrença ou de desconfiança a respeito do célebre episódio de possessão, conforme mencionei anteriormente. O que escolher: uma possessão real, uma farsa, ou uma mistura de ambos? E o que depreender de cada uma dessas possibilidades? O texto é rico e abre espaço para diversas abordagens.

Influenciada por minha intenção de traduzir *Namamiko monogatari*, minha proposição, por ora, é de interpretar a relação entre o espírito vivo errante e sua médium como um comentário sobre a própria natureza da tradução. O enredo de Enchi certamente propicia a reflexão sobre a velha dicotomia de fidelidade/traição, mas sem cair no limitante essencialismo de uma suposta “fidelidade ao espírito do texto original”, dada a natureza complexa das personagens da imperatriz Teishi e de Kureha. No fim das contas, a analogia se mostra promissora pois, muitas vezes, o tradutor literário — sem que se saiba se foi possuído por seu original ou se o incorporou de livre e espontânea vontade — se vê nos mesmos dilemas da médium: apaixonado por seu texto-fonte, mas fadado a destruí-lo e desmistificá-lo; tomado de respeito e admiração, mas enciumado pelo prestígio que ninguém lhe atribuirá.

Referências

- ARROJO, R. A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? *In: _____*. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- BARGEN, D. **A Woman's Weapon**: spirit possession in The Tale of Genji. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.
- CAMPOS, H. de. Da tradução como criação e como crítica. *In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (org.)*. **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 1-18.
- _____. O texto-espelho (Poe, engenheiro de avessos). *In: _____*. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ENCHI, F. **A Tale of False Fortunes**. Tradução de Roger K. Thomas. Honolulu: University of Hawaii Press, 2000. ISBN 0824821874.
- _____. **Namamiko monogatari** [なまみこ物語 Narrativas de uma sacerdotiza inexperiente]. Tóquio: Shinchōsha, 1993. ISBN 4101127069.
- FALEIROS, A. **Guilherme de Almeida e a tradução como forma**. São Paulo: Casa Guilherme de Almeida, 2012.
- GESSEL, Van C. The “Medium” of Fiction: Fumiko Enchi as narrator. **World Literature Today**, Norman, v. 62, n. 3, 1988. p. 380-385.
- MULHERN, C. I. **Japanese Women Writers**: a bio-critical sourcebook. Westport: Greenwood Press, 1994.
- POUNDS, W. Enchi Fumiko and the hidden energy of the supernatural. **The Journal of the Association of Teachers of Japanese**, s. l., v. 24, n. 2, 1990. p. 167-183.
- SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, paráfrase e cia**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- SEI Shōnagon. **O Livro do travesseiro**. Tradução de Geny Wakisaka, Junko Ota, Lica Hashimoto, Luiza Nana Yoshida e Madalena Hashimoto Cordaro. São Paulo: Editora 34, 2013.
- SALTARELLI, T. A tradução como forma de emulação na poética clássica. **Caligrama**, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, 2010. p. 49–65.
- STEINER, G. The hermeneutic motion. *In: VENUTI, L. (org.)*. **The Translation Studies Reader**. Londres: Nova Iorque: Routledge, 2004. p. 186–191.
- THOMAS, R. K. Introduction. *In: ENCHI, F.* **A Tale of False Fortunes**. Tradução de Roger K. Thomas. Honolulu: University of Hawaii Press, 2000.

Contribuições de Ichikawa Danjūrō para o desenvolvimento do cabúqui: o primeiro e o segundo Danjūrō

Ernesto Atsushi Sambuichi

1

Introdução

Ichikawa Danjūrō¹ é o nome artístico do membro maior da família Ichikawa, escola célebre do teatro cabúqui. Valorização esta que, desde o surgimento do primeiro Danjūrō (doravante Danjūrō I), persiste mesmo nos dias atuais. O *yagō* (nome que representa a família) é *Narita-ya* (clã Narita²), o *jōmon* (selo da família) é *mimasu* (imagem de três medidas) e o *kaemon* (segundo selo da família) é o *gyōyō-botan* (*selo da peônia*). Nomes e selos são elementos característicos no mundo artístico japonês e representam cada família e suas origens, sendo estes citados os dos Ichikawa.

Dentre os vários atores de cabúqui, a linhagem dos Danjūrō destaca-se na formação de um estilo característico e muito presente até a atualidade: o *aragoto*³. Temos também a produção de inúmeras obras, a formação do *yakugara* (natureza dos papéis) desse estilo, entre outras características que transpassaram os limites da família para permear todo o mundo do teatro. Além disso, há uma característica que não é exclusividade do cabúqui, porém faz com que as mais diversas contribuições se condensem em um nome só, apesar de tais feitos terem sido realizados por diferentes pessoas: trata-se da “nomeação” (*shūmei*), que significa a herança do nome por seu sucessor. Ou seja, quando falamos em Ichikawa Danjūrō, estamos nos referindo a doze pessoas com o mesmo nome, pois temos nos dias atuais até o Ichikawa Danjūrō XII (que veio a falecer em 2013). Por esta simples razão, este trabalho visa tratar do início dessa importante linhagem e a contribuição dos dois primeiros Danjūrō,

¹ Os nomes próprios seguem na ordem do japonês.

² Devotos do templo Naritasan shinshōji, da seita budista Shingon, localizado na atual província de Chiba.

³ Em contraste com o *wagoto*, estilo frequente no kabuki *kamigata* (de Quioto), que encena os amores e situações mais domésticas.

separadamente, cada qual com o seu mérito individual e não o coletivo, principalmente para colocar em relevo a formação do estilo *aragoto* iniciado por esses pioneiros, do *kata* da família Ichikawa e das contribuições para o cabúqui como um todo.

2

Os primeiros Danjūrō

2.1

Ichikawa Danjūrō I (1660-1704) e a formação do teatro *aragoto*

No início da história familiar dos Danjūrō, temos um homem conhecido como Komo-no Jūzō, e acredita-se que ele seja de Kōshū (atual província de Yamanashi), embora Ichikawa Danjūrō XII afirme que, segundo a genealogia da família, ele tenha vindo da vila Hataya, próximo ao monte Narita, na província de Chiba.⁴ Já Watanabe (2009) diz que seu nome verdadeiro era Horikoshi Shigezō (sobrenome que os da linhagem de Danjūrō utilizam como civis atualmente) e que apesar de acreditar que ele tenha vindo de Shimousa-no kuni (também ao norte da província de Chiba, porém sem citar o monte Narita), era uma figura influente na cidade de Edo.⁵ Sejam essas informações complementares entre si ou divergentes⁶, Jūzō (e/ou Shigezō) foi a Edo, e foi por lá que nasceu seu filho chamado Ebizō no ano três da Era Manji (1660). De acordo com Ichikawa Danjūrō XII, o jovem Ebizō entrou no mundo do cabúqui e encenara *Shiten'nō Osanadachi* (A infância dos guardiões protetores), no papel do valente Sakata no Kintoki⁷. Watanabe (2009) afirma que a peça fora encenada em meados de 1674, ou seja, com Ebizō ainda com 14 anos de idade. É esse jovem ator que viria a se tornar no famoso Ichikawa Danjūrō I.

Quase em unanimidade, é comum citar a formação do estilo *aragoto* como a maior contribuição de Ichikawa Danjūrō I, quando Ebizō pintou o seu rosto de vermelho e encenou com pujança nessa peça. O termo *aragoto* vem de *arai* (violento, rude) + *koto* (coisa), ou seja, é um estilo de teatro viril que encena a violência e, por isso, os protagonistas são essencialmente homens e cenas de guerra e conflitos entre homens bravos são o tema principal. Para compreender como se deu a formação do *aragoto*, Satō (1997) pondera as colocações de Origuchi Nobuo, Gunji Masakatsu e Imao Tatsuya como pilares e afirma:

⁴ ICHIKAWA, Danjūrō XII. **Danjūrō no Kabuki An'nai**. PHP Shinsho, 2008, p.31

⁵ WATANABE, Tamotsu. **Edo Engeki Shi**. Volume I, Kōdansha, 2009, p.145

⁶ Há muitas lendas sobre a origem da família, mas nenhuma comprovada.

⁷ Kintoki é mais conhecido na literatura popular infantil como Kintarō, embora nas primeiras histórias destaque-se como um dos quatro guerreiros guardiões liderados por Minamoto no Raikō (Minamoto no Yorimitsu) para o expurgo do demônio Shutendōji de Ōeyama.

A respeito desta arte, o número de pesquisas é elevado, e juntamente com as teorias a respeito de Ichikawa Danjūrō, não seria demasiado dizer que o *aragoto* é a base que fundamenta todas as pesquisas sobre o Edo cabúqui. Se for dividir tais pesquisas em dois grandes temas, provavelmente um será sobre os fundamentos e o processo de formação, enquanto o outro será a respeito do formato da arte com o período Genroku como o centro. (SATŌ, 1997, p.97-98, tradução nossa)

Conforme descrito por Satō, cabúqui significa desordem para Origuchi. É uma facção do grupo *Tanzēn roppō* de atores de cabúqui que demonstravam excessos e um modo diferente que intimidava as pessoas ao redor originou o *kinpira jōruri*⁸, ou o “*aragoto* do cabúqui”. Já em *A formação do aragoto*, de Gunji, os fundamentos de sua formação surgiram de uma necessidade de aplicar nas festividades ou nas artes a vida religiosa de uma sociedade etnocêntrica, coisa que a partir do *aragoto* criado pelo cabúqui (ou por Danjūrō) fora impulsionada e libertada. O “estilo *aragoto* do povo”, em qual vemos o *roppō* (as seis leis orientais), o *keusuribiki* (ato de esfregar gramíneas na armadura), o *ishō* (criatividade, engenho), o *chikara gami* (recebimento de força extraordinária ao rasgar com a boca o papel e lançá-los em direção aos protetores do portal Niō), o *nin'nō dasuki* (ato de arregaçar as mangas do kimono e amarrá-las junto aos flancos) entre outros, são fundamentados na crença no *mitama* (espírito dos antepassados). Além disso, aponta que tanto o *mie* (pose característica do ator de cabúqui) quanto a *kumadori* (pintura no rosto) formaram-se também a partir de cerimônias religiosas. Imao ouve ambas as perspectivas e descreve detalhadamente a respeito da formação da natureza dos papéis (*yakugara*). A grande popularização do *tanzēn* (maneira peculiar de mover as mãos e os pés), *yatsu* (dança) e *roppō* ocorreu após o período Meireki (1655~1658), e esse tipo de arte partiu da imitação dos *otokodate* de época (também chamados de *yatsu*, que eram homens que davam grande importância à moral e, por honra, derrotavam os fortes para salvar os mais fracos, mesmo que isso venha a custar a própria vida), o que foi o ponto de partida para a caracterização e formação dos papéis (cf. SATŌ, 1997: 97-98).

Os enfoques supracitados não atribuem a criação do estilo a uma pessoa somente, mas não negam a importância de Danjūrō I no processo em nenhum momento. A partir da peça *Kinpira Rokujōgayo*⁹, Danjūrō I introduz novos pilares no cabúqui de até então, e pode-se presumir que isso fez com que o cabúqui de Genroku tenha sido atualizado, completando/modificando a arte da época. De acordo com Satō (1997):

⁸ É uma peça do teatro de bonecos (ningyō-jōruri) que tinha como herói o filho de Sakata no Kintoki, Kinpira. Foi adaptado para o cabúquio.

⁹ Ano 2 do Período Jōkyō (1685). A peça *Kinpira Rokujōgayo* fora encenada na companhia Ichimura. É considerada o ponto de partida do *aragoto* de Danjūrō.

Estes novos pilares fazem com que o *yatsushi* (ou *yatsu*) se envolvam com a luxúria, e ao mesmo tempo passa a antropomorfizar entidades, não só o próprio *Kinpira* mas também *Gorō*, *Benkei*, *Fudō*, *Narukami*, de deuses a semideuses, ou seja, realiza um processo de heroificação em *yatsu*. Quanto a estas atualizações, como existem registros do período Kanbun (1661~1673) de *Kinpira* e *Gorō* como heróis do *aragoto*, podemos dizer que até a chegada deste período houve um processo de esclarecimento, ou mesmo como método, os atores foram conscientizados.” (SATŌ, 1997, p.98)¹⁰

Ou seja, mesmo que se fale que o *aragoto* já existia antes mesmo de Danjūrō I, pode-se dizer que tal *aragoto* não possuía ainda uma identidade clara antes dele, sendo apenas versões de *gunkimono* (narrativas de guerra) e *shuramono* (gênero que tem como centro a figura do samurai) adaptadas ao palco, o que já fora feito por Zeami no teatro nô. Dentro do processo de formação do *aragoto*, não seria demasiado afirmar que os novos pilares, ou melhor, as inovações de Danjūrō I, confirmaram a tendência das artes baseadas no *kata* de “entrar primeiro na forma, para depois sair dela”¹¹. Essa é uma máxima do teatro cabúqui mesmo nos dias atuais, principalmente para o estilo *aragoto*, e Danjūrō I fez jus ao modelo de *kata* de até então, superando-o. Com isso, Danjūrō I permite construir um teatro mais viril, com peculiaridades distintas das demais existentes na época, características próprias que foram incorporadas por seus sucessores como *kata do aragoto*.

Danjūrō I não foi, porém, somente um ator do *aragoto*. As peças compostas por ele somam, contando somente as conservadas até aos dias atuais, cerca de doze tomos. Como dramaturgo, Danjūrō I passou a utilizar o pseudônimo Mimasuya Hyōgo (nome que dá origem ao selo da família) e, no ano dez de Genroku (1687), compôs e encenou as peças *Naritasan bunshin Fudō* (A outra forma de Narita Fudō) e *Tsuwamono kongen Soga* (A origem do valente Soga), entre outras muitas. Nesta última, Danjūrō I atribui o papel de Fudō ao seu filho Kuzō, e é a partir dessa época que o nome representante da família, Naritaya, passa a ser utilizado. De acordo com os relatos de Ichikawa Danjūrō XII, Danjūrō I tinha dificuldades para ter filhos, mas, ao pedir a Naritasan, recebeu a graça e Kuzō nasceu. Desde então, Naritasan passou a representar o nome da família Ichikawa, seguindo a fé de Danjūrō I. Este filho, Kuzō, viria a se tornar posteriormente o segundo Ichikawa Danjūrō (ou Danjūrō II).

¹⁰ Tradução nossa.

¹¹ O *kata* pode ser compreendido em linhas gerais como a repetição da forma até que se chegue à perfeição; no entanto essa perfeição jamais é alcançada, pois durante o processo de treinamento, quando se chega próximo ao ideal, outro parâmetro surge, e uma nova forma, complementar (ou suplementar) à anterior, é constituída naturalmente, e é quando se diz que a forma foi superada: da expressão *Kata ni hairi, kata o nukeru*.

Ilustração 1 - Ichikawa Danjūrō I em *Takenuki Gorō*, no papel de *Soga Gorō* na peça *Tsuwamono kongen Soga*.



曾我五郎を演じる初代市川團十郎(『市川團十郎の竹抜き五郎』鳥居清信 東京国立博物館所蔵重要文化財)
Image:TNM Image Archives
Source:<http://TnmArchives.jp/>

Fonte: Museu Nacional de Tóquio.

Ilustração 2 - Um retrato de Danjūrō I de uma cena de *Tsuwamono kongen Soga* por Utagawa Toyokuni.



Fonte: Naritaya.jp (site oficial de Danjūrō e Ebizō).

Dentre os atores de destaque que contracenaram com Danjūrō I, podemos citar Hagino Samanosuke (ou também Hagino Sawanosuke) como o mais proeminente. Nas peças de Danjūrō I, Hagino Samanosuke fazia o papel de *onnagata* (ator do sexo masculino que encena papéis femininos), e nesse papel tornou-se célebre tanto para o público como para a crítica. Devido ao seu engenho e popularidade, pode-se dizer inclusive que foi Samanosuke que popularizou ainda mais esse papel. Além de Hagino Samanosuke, também merecem destaque Yamanaka Heikurō, Nakayama Denkurō I e Nakamura Shichisaburō I. Estes dois últimos também detinham grande popularidade e eram rivais da família Ichikawa. Por representarem uma ameaça ao seu domínio, Danjūrō I detestava contracenar com esses dois e os evitava sempre que possível.

Apesar de todas as contribuições que Ichikawa Danjūrō I promoveu ao mundo do teatro e à conseqüente glória alcançada, uma fatalidade, porém, marcou o período e findou a era dessa personalidade: quando da ocasião de uma peça, Danjūrō I foi atacado em pleno

palco por um ator de nome Ikushima Hanroku, que o matou com uma espada. Watanabe (2009, p. 145) assim relata:

(...) O primeiro ato do ano assim que ele começou foi promovido pela companhia Morita, com Arajishi Otokonosuke. Com o discípulo de Danjūrō, Danshirō, com o papel de Otokonosuke, e Sawanosuke como a sua esposa Hayazaki, eles estrearam no dia 7.

Em seguida, a companhia Yamamura apresentou a peça *Genji Jūnidan*, com Miyazaki Denkichi no papel de Adachi Tōkurō Morinaga.

Já a companhia Nakamura, mesmo abrindo o teatro, apresentou somente o mesmo Kaomise de Shichisaburō do ano anterior.

A abertura de teatro mais atrasada foi a da companhia Ichimura, porém com uma peça nova, o *Watamasbi Jūnidan*.

O termo *watamasbi* quer dizer mudar de moradia, pois significa a celebração pelo término da construção nova. Tratava-se de um comemorativo da formação da companhia Ichimura.

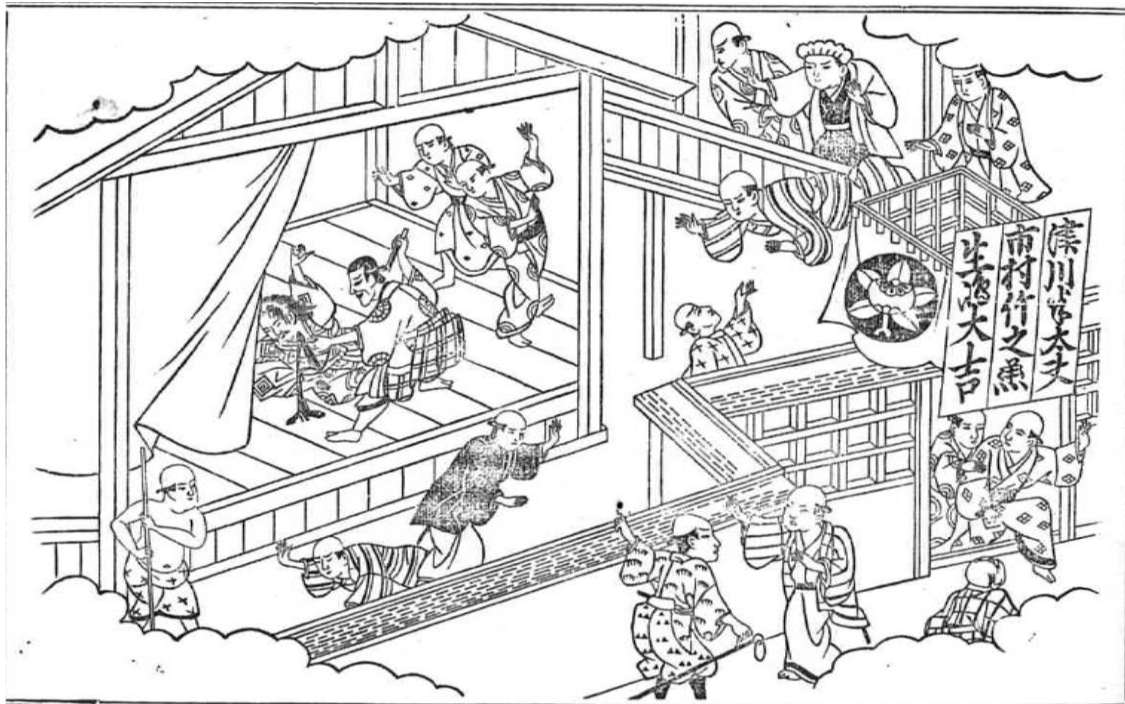
Nesta peça, Danjūrō encarna dois papéis, sendo um como Kuramasan-no Sōjōbō e o outro como Satō Tsugunobu. Ikushima Shingorō ficou responsável pelo papel do irmão mais novo, Satō Tadanobu. Era dia 19 do segundo mês, o sétimo dia após a abertura do teatro. Quando Danjūrō se encontrava no palco encenando, ele foi atacado de repente por um ator coadjuvante de nome Ikushima Hanroku, que o matou com uma espada. O incidente causou uma grande confusão no teatro, o público espectador tentava fugir o quanto antes enquanto, no palco, tentavam deter Hanroku. Hanroku foi detido, encarcerado, e morreu no cárcere.

Não se sabe qual foi a causa (a motivação do crime).¹²

Não são apenas as motivações do assassinato de Danjūrō I que não são sabidos, pois tanto o horário e o local do assassinato ainda geram dúvidas entre os estudiosos do cabúqui, por mais que Watanabe tenha tentado localizar tanto temporal como espacialmente o crime em seu relato. Sabe-se que o crime ocorreu de fato no palco da companhia Ichimura, mas há divergências em relação à localização do palco e ao horário de realização da peça. Há várias versões para a motivação do crime como maus-tratos, adultério, dinheiro, entre várias hipóteses, no entanto, tratam-se tão somente de conjecturas até hoje. O que há como ponto convergente entre as versões é o fato de Danjūrō I sempre negociar com jovens atores, de ser considerado muito rigoroso e abusar da violência, e o fato incontestável de ter sofrido uma morte violenta quando tinha apenas 45 anos de idade.

¹² Tradução nossa.

Ilustração 3 - *Shōtoku tsuizen Soga*. Cena em que Danjūrō I é assassinado em pleno palco por Ikushima Hanroku.



Fonte: WATANABE, 2009, p. 211.

2.2

Ichikawa Danjūrō II (1688~1758) e a conclusão da arte *aragoto*

Com o assassinato de Danjūrō I, o seu filho Kuzō ficou com a responsabilidade de suceder o seu nome. Assim, cinco meses após o incidente, Kuzō foi nomeado Ichikawa Danjūrō II.

Contudo, mesmo assumindo o nome Danjūrō, no início isso não significou uma melhoria de sua reputação. Seu pai foi um grande astro, e não seria fácil alcançar a notoriedade conseguida pelo ator Ichikawa Danjūrō I e dramaturgo Mimasuya Hyōgo pelos inúmeros trabalhos realizados e, conseqüentemente, o reconhecimento não seria imediato. Além disso, este novo Danjūrō foi nomeado ainda jovem, aos dezessete anos, e, comparado ao pai, seu físico era menor e debilitado, sua voz era mais baixa, e devido ao ódio que o pai disseminou com os inúmeros conflitos de interesse, vaidade e maus-tratos, foi recebido pelo círculo teatral friamente. Por causa dessa parede imensa à sua frente desde o princípio, Danjūrō II teve de percorrer um caminho muito penoso, e mesmo assim concentrou todos os seus esforços para elevar o nome de seu pai. Quanto a essa determinação, Taguchi (2005) revela bem o espírito de Ichikawa Danjūrō II:

Ichikawa Danjūrō II dirigiu suas preces a Fudō, o principal protetor do templo Shinshō do monte Narita, e deixou por lá o seu pedido: “Que eu

possa me tornar um ator melhor que o meu pai”. Ficou recluso por vinte e um dias em uma montanha, e ao regressar, prometeu dedicar-se em primeiro lugar aos estudos dirigidos à sua formação, tratar as pessoas com educação e prudência, não cobrar caprichos, e trabalhar firmemente sem deixar-se levar pelo ócio. Isto porque pensava em elevar o nome de seu pai como o grande mestre fundador da dramaturgia. (TAGUCHI, 2005, p. 7)¹³

Decidido a elevar o nome de seu pai, Danjūrō II comprometeu-se em suceder a arte *aragoto*. Encenou seguidamente peças nas quais seu pai tinha sido destaque e fomentou passo a passo não somente o padrão do *aragoto*, mas também o estabelecimento da arte tradicional da família Ichikawa. Encenou peças como *Shibaraku* (Um momento!), *Narukami*, *Ya no ne* (A ponta da flecha) e gradualmente foi conseguindo exibir uma atuação semelhante à do pai. Para se ter uma ideia dessa evolução, a peça *Shibaraku*, que é a que concentra os melhores adjetivos e consagra Danjūrō I (além de o próprio julgar ter sido a que conseguia representar melhor), é encenada mesmo nos dias atuais no formato original; no entanto, esse “formato original” é o que Danjūrō II estabeleceu como ator e dramaturgo. Apesar de ter tido atuações criticadas no início, conseguiu aperfeiçoar sua técnica de forma espantosa e em meados do ano 6 de Kyōhō (1721), Danjūrō II atingiu o reconhecimento público ao ser considerado *senryō-yakusha* (ator de mil *ryō*), ou seja, ator de primeira ordem com imensa aprovação do público, crítica e respeito da massa em geral. Para que possamos compreender a imagem de Ichikawa Danjūrō II como *senryō yakusha*, temos a descrição de Taguchi (2005, p. 13) a respeito:

O termo *senryō yakusha* significa que o ator faz com que o saldo anual aumente cerca de mil *ryō*.¹⁴ Trata-se de um sistema no qual tais atores renomados do período Edo, com contrato de um ano contados a partir do *kaomise*¹⁵ de novembro até outubro do ano seguinte, poderiam sustentar com isso um teatro inteiro. *Senryō yakusha*, portanto, é um termo atribuído aos atores que lucraram nesse ano cerca de mil *ryō*. Danjūrō I, quando atingiu a sua maior quantia, foram oitocentos *ryō*. Já Danjūrō II conseguiu atingir os mil *ryō* aos 34 anos, sendo que o seu pai, com a mesma idade, conseguira apenas 250 *ryō*, e aos 37 anos, 320 *ryō*. [...] Os ecos que a palavra *senryō* traz consigo, além do sentido de que o ator possui uma qualidade merecedora de mil *ryō*, inspiram também o respeito e o peso de sua presença. *Senryō yakusha* é, por isso, o melhor elogio que um ator pode receber. E Danjūrō II tornou-se esse ator, prova de que ele recebia o reconhecimento de um enorme público.¹⁶

¹³ Tradução nossa.

¹⁴ Um *ryō* da era Kyōhō equivaleria a cerca de 130 mil ienes na cotação de 2013. O valor varia de acordo com a referência. Neste caso, é a partir do preço do *soba*. Mil *ryō* seria, portanto, algo em torno de 130 milhões de ienes. http://crd.ndl.go.jp/reference/modules/d3ndlcrdentry/index.php?page=ref_view&id=1000127548 Acessado em: 21 de maio de 2018.

¹⁵ Cerimônia que reúne todos os atores de uma só vez subindo ao palco para agradecer ao público, seja em ocasião de um novo ano, abertura do teatro, ou com a entrada de novo(s) ator(es).

¹⁶ Tradução nossa.

Com esta apreciação elevada, podemos inferir o quanto Danjūrō II se dedicou ao cabúqui e à arte *aragoto*. De acordo com Danjūrō XII, o maior mérito e a grande razão de sua popularidade podem ser atribuídos à sua construção das falas dos personagens. Os diversos jogos de palavras com homônimos e combinações, aspecto muito apreciado pelos populares do período Edo, eram construídos com muito engenho e técnica oratória. O trecho de *Ya no Ne* abaixo revela esta técnica¹⁷:

*Tora to mite ishi ni tazukuri kaki namasu yatate no sugobō nigoridaikon issun no funa ni konbu no tamashī tatowaba suketsune sechijiru no kujira no isei furuu tomo shachiboko no kazariabi akai wa shinjin ga yuzuri no men.*¹⁸

Neste trecho, Danjūrō II faz referência ao *Shiki*, escritos históricos chineses. Há o episódio do general Lee que lança uma flecha que espeta na pedra (*ishi ni tatsu ya*), ao pensar ser um tigre (*tora to mite*). Como se trata de uma encenação de Ano Novo, Danjūrō II utiliza palavras e jargões típicos dessa época, citando principalmente a comida, como bardana ao vinagre (*sugobō*), nabo (*daiikon*), uma espécie de tainha de água doce (*funa*), um prato que contém frutos do mar, nabo, cenoura etc. à base de vinagre chamado *namasu*, entre outros. Constrói também expressões que lembram ditados e provérbios, como *ishi ni tatsu ya* (na pedra, uma flecha), em referência ao episódio do general, que no Japão ficou conhecido popularmente como o provérbio *ichinen* (ou *isshin*), *iva o mo tōsu* e que significa “se houver fervor, até a rocha pode ser perfurada”¹⁹. Danjūrō II modifica *ishi ni tatsu ya* para *ishi ni tazukuri kaki* (na pedra, mistura-se fertilizante à base de peixe), peixe este que, além de ser utilizado na plantação, tratava-se de um tipo de sardinha que era próprio para as comemorações de Ano Novo. No trecho seguinte, *yatate no sugobō nigoridaikon* (bardana ao vinagre do suporte de pincel, nabo cozido), temos o duplo sentido de *yatate*, que pode significar suporte de flechas (em referência direta à flecha do general Lee), e também uma espécie de porta-pincel em forma de cachimbo que contém tinta utilizado por guerreiros japoneses desde o período Kamakura. E por ter o significado desse objeto, Danjūrō II faz alusão à aparência da comida com a do pincel (quando este é retirado do porta-pincel), sendo este o “nabo enlameado”. Já em outro trecho, temos o provérbio *issun no mushi ni mo gobu no tamashī* (há espírito mesmo em um ínfimo inseto)²⁰ que é modificado para *issun no funa ni*

¹⁷ O trecho fora apenas romanizado, pois, com a tradução, todo o trabalho que Danjūrō II realizou com jogos de palavras, duplos sentidos e paródias se perderia. Para compreendê-lo, as partes que compõem o trecho serão analisados um a um, sem fechar a interpretações possíveis que o trecho oferece.

¹⁸ ICHIKAWA, Danjūrō XII. *Danjūrō no Kabuki An'nai*. PHP Shinsho, 2008, p.45

¹⁹ *Isshin iva o mo tōsu* corresponde aproximadamente ao nosso “a fé move montanhas”.

²⁰ “Mesmo em um ínfimo inseto há espírito” quer dizer que “embora seja fraco e pequeno, é digno de consideração pois tem correspondente obstinação”.

konbu no tamashī (há o espírito da alga mesmo em uma ínfima tainha), referindo-se ao enroladinho de peixe em algas, outro prato típico de Ano Novo. Danjūrō II parodia o provérbio, trocando o inseto por um enroladinho, além de tornar uma parte dessa expressão com sonoridade parecida com a do provérbio anterior *issbin iwa o tōsu*. Ainda, diz que Suketsune²¹ movimentava-se vigorosamente como uma baleia (*kujira*) e, em seguida, fala do enfeite do telhado (*shachiboko*, um ser com cabeça de tigre e corpo de carpa) que, por sua vez, parece-se mais com um enfeite de camarão vermelho (*kazariebi akai*). A sequência *kujira – shachiboko – ebi* faz a ligação de Suketsune a Danjūrō por meio de gradação a partir da comparação de formas. O *shachiboko* é um enfeite de telhado dourado com a cauda levantada para cima, e por isso assemelha-se ao camarão devido ao corpo curvo. Já o camarão refere-se ao pai, que se chamava Ebizō e, na encenação, Danjūrō II tem o rosto pintado de vermelho dizendo que o seu rosto foi herança paterna (*yuzuri no men*). As interpretações realizadas deste pequeno trecho ilustram a amplitude dos jogos de palavras que podem ser encontrados nos livros de papéis (*serifubon*) escritos por Danjūrō II, sem deixar de dizer que o trecho sequer ficou perto de ter sido exaurido.

Graças ao engenho de Danjūrō II, as peculiaridades introduzidas por Danjūrō I tiveram sequência, foram aperfeiçoadas e hoje são tradicionais da família Ichikawa.

Ilustração 4 – *Ichikawa Danjūrō ya no ne Gorō*, por Torii Kiyotsugu. Cena de Ichikawa Danjūrō II na peça *Ya no ne*.

²¹ Kudō Suketsune, personagem histórico que é retratado em *Soga monogatari* como o vilão e alvo da vingança dos irmãos Soga

Ilustração 4 – *Ichikawa Danjurô Ya no ne Gorô*, por Torii Kiyotsugu. Cena de Ichikawa Danjurô II na peça *Ya no ne*.



Fonte: Museu digital de teatro da Universidade de Waseda

Baseando-se, por exemplo, na peça *Tsuwamono kongen Soga*, houve uma tessitura intencional para que a entidade Fudô tivesse correspondência significativa com Danjūrō. Na encenação de *Naritasan Bunshin Fudô*, o Fudô da mandala *Kongōkai* (Mundo do Diamante) é representado como uma repartição do Fudô de Naritasan, ao mesmo tempo que induz o público a crer que o segundo Danjūrō é o alter ego do primeiro. Com o respaldo do público espectador, a experiência foi um grande sucesso e conseguiu frutificar sua intenção inicial de atribuir correspondência entre a imagem de Fudô e Danjūrō.

Outrossim, não podemos nos esquecer da peça *Sukeroku* produzida por Danjūrō II, que adaptou a personagem Sukeroku que já existia em Quioto e transformou-a, em Edo, em uma personagem única, original. Defensor dos mais fracos, tratava-se de um comerciante que portava sempre um guarda-chuva em uma mão e, na altura da cintura, uma espada. Em

seu guarda-chuva há um selo chamativo, cuja parte de cima é composta por uma ilustração simétrica do botão da peônia, enquanto logo abaixo está ilustrada a flor. Posteriormente, este selo se torna o segundo selo (*kaemon*) da família Ichikawa. Trata-se do *gyōyō-botan*.

Ilustração 5 – Ichikawa Ebizō (posteriormente Ichikawa Danjūrō II) na peça *Sukeroku*, em pintura de Okumura Masanobu. Temos a ilustração do camarão nas vestes que caracteriza Ichikawa Ebizō.



Fonte: Museu de Arte de Honolulu.

Ilustração 6 – Acima, o selo da família, *Mimasu*. Abaixo, o segundo selo, *gyōyō-botan*. Com Ebizō I, ambos os selos passam a fazer parte da identidade de *Sukeroku*, com os selos em suas vestes, como pode ser visto na Ilustração 5.



Fonte: Naritaya.jp

Assim como o seu pai, Danjūrō II destacou-se como dramaturgo. Utilizou-se de vários pseudônimos, alguns como poeta e outros como dramaturgo, tais como: Sanshō, Saigyū, Hakuen e Sūjo. Talvez devido à longevidade, conseguiu escrever bem mais que Danjūrō I, sendo que, só com a quantidade de livros de papéis e falas (*serifubon*), é superior ao total de escritos do pai. Além de *Naritasan bunshin Fudō*, *Ya no ne*, *Sukeroku*, *Kenuki* entre outras obras representativas, publicou também cerca de 30 livros de papéis e falas. Dentre esses livros, há diversos trava-línguas (*hayakuchi kotoba*), figuras retóricas de duplo sentido

(*kakekotoba*), poses (*mie*), entre outras várias atividades notáveis desenvolvidas por Danjūrō II e que foram depois transmitidas de geração a geração, devido a sua riqueza e a identidade do que fora produzido com a família Ichikawa, algo que este sempre procurou de forma quase obstinada.

Após a nomeação do terceiro Ichikawa Danjūrō (Danjūrō III), Danjūrō II assumiu o nome de infância de seu pai, Ebizō. Ao contrário do pai, Ebizō II (Danjūrō II) teve uma vida longa e viveu até os 71 anos, conseguindo influenciar diretamente até o Danjūrō IV. Isto se deve também ao fato de Danjūrō III ter morrido jovem, aos 22 anos, e não ter deixado praticamente nenhum escrito de valor. Por outro lado, Danjūrō II não somente sucedeu o *aragoto* e deixou vários escritos, mas também foi o grande responsável por tornar as criações e peculiaridades de Danjūrō I como particularidades representativas da família Ichikawa. Fez com que a arte *aragoto* não se limitasse a ser somente uma arte pessoal, mas principalmente passasse a ser um *kata* da família. E com isso, Danjūrō II concluiu a arte *aragoto*, iniciada por seu pai. Ademais, com o fato de ter assumido não somente o nome artístico, mas também o seu nome de infância posteriormente, podemos presumir que Danjūrō II intencionava transformar toda a identidade do pai na identidade da família, construindo uma linhagem de Danjūrō e Ebizō, apesar de existirem na época diversos outros nomes dentro da família Ichikawa (assim como criaram a linhagem de Kuzō, em homenagem a Danjūrō II). A partir da construção de uma tradição, Danjūrō II conseguiu deixar seu nome gravado como uma das figuras mais ilustres dentro da história do cabúqui, pois de fato os nomes Danjūrō e Ebizō resistem até os dias atuais como os dois nomes mais conhecidos do cabúqui.

3

Considerações finais

A presença e a pujança de Ichikawa Danjūrō I fez dele o marco inicial de um estilo que até hoje é marca representativa do cabúqui. Já Danjūrō II marcou seu nome não somente pelo que herdou, mas principalmente como trabalhou o que já existia para um cabúqui mais envolvente e divertido, com refinamento e escraço, simultaneamente. Partindo-se de um panorama da vida dos dois, muito se pode conhecer sobre o *aragoto* e quais foram suas contribuições, curiosidades e origens para o mundo do teatro.

Sobre os elementos simbólicos que representam a família Ichikawa, vale reiterar que várias delas tiveram origem com Danjūrō I, mas somente se tornaram parte de uma tradição de gênero e familiar graças aos esforços de Danjūrō II. Por exemplo, o nome que representa a família, Narita-ya, teve origem na fé do Danjūrō I; o nome do primeiro selo originou-se de

seu pseudônimo como dramaturgo, Mimasu-ya Hyōgo. Os nomes Ebizō e Danjūrō também estão intrinsecamente ligados ao primeiro Danjūrō, mas é Danjūrō II quem sacramenta seus nomes como de importância artística e valoração familiar, criando inclusive um padrão de nomeação, o de Ebizō para Danjūrō, para os seus sucessores. Danjūrō II adota o nome de infância do pai para valorizá-lo ao se retirar e cria posteriormente a nomeação Ebizō como futuro Danjūrō. Foi Danjūrō II, também, o responsável pela criação do segundo selo, o *gyōyō-botan*, a partir da peça *Sukeroku*.

Quanto à arte por eles desenvolvida, o *aragoto*, Danjūrō I foi o responsável por seu início, enquanto Danjūrō II deu o formato final, estabelecendo as regras e o *katu* da família, o que foi aproveitado também por outros círculos teatrais.

Por fim, o presente trabalho procurou enfatizar as contribuições de cada um dos primeiros Danjūrō, dada a questão de o nome Ichikawa Danjūrō ser coletivo e de diversas referências tratarem inadvertidamente como se fossem uma pessoa só. Obviamente, como o próprio Danjūrō II demonstrou em toda a sua trajetória, este se esforçou para que isso ocorresse, que os vários Danjūrō, a incluir a si, fossem vistos como alter ego de seu pai, Danjūrō I, que, além de ator e dramaturgo, deveria ser visto como uma entidade.

Referências

FURUIDO, H. *Kabuki nyūmon*. [Introdução ao Cabúqui]. Tóquio: Iwanami Jr Shinsho, 2007.

HATTORI, S. *E de yomu kabuki no rekishi* [A História do Cabúqui através das pinturas]. Tóquio: Hēbonssha, 2008.

ICHIKAWA, D. XII. *Danjūrō no kabuki an'nai* [Apresentação do cabúqui de Danjūrō]. Tóquio: PHP Shinsho, 2008.

KUROISHI, Y. *Kabuki no rekishi: Hōreki Kabuki (Edo)*. [História do Cabúqui: Cabúqui da era Hōreki (período Edo)]. Tóquio: Iwanami Shoten, 1997.

SATŌ, E. *Kabuki no rekishi: Engi, Enshutsu – Aragoto no tōdaisei*. [História do Cabúqui: encenação e produção – A contemporaneidade do Aragoto] Tóquio: Iwanami Shoten, 1997. v. 1.

TAGUCHI, A. *Nidaime Ichikawa Danjūrō* [Danjūrō Ichikawa Segundo]. Tóquio: Minerva Shobō, 2005.

WATANABE, T. *Edo engeki shi* [História do teatro Edo]. Tóquio: Kōdansha, 2009. v. 1.

Uma tradução neutralizante de “iki” na filosofia de Shūzō Kuki

Diogo César Porto da Silva

1

Além do belo: “iki” é um “bom gosto”

Um princípio hermenêutico que tomamos como nosso ao longo da pesquisa é aquele do diálogo. Ao mesmo tempo em que aceitamos a pretensão de verdade de nosso parceiro de diálogo – aqui, o texto de Kuki –, nos vemos na responsabilidade de tratar seu argumento da forma mais generosa possível. Assim, buscando elementos que retirem *A Estrutura do “iki”*¹ da esfera do essencialismo que a fez ser presa fácil ao monólogo do *nihonjinron* e sua obsessão por uma “japonisidade” abstrata, nos voltamos às possibilidades de compreensão do “iki”² que combatam sua intraduzibilidade.

Em primeiro lugar, o fenômeno do “iki”, sendo tardio na história japonesa, somente por uma generalização absurda poderia ser dito como o modo de ser de toda cultura japonesa, reunindo em si seu passado e seu presente – mesmo que aqui falemos exclusivamente da época em que Kuki redige sua obra. O “iki” seria, então, um dos fenômenos de consciência determinados historicamente pela existência. Kuki admite tal fato prontamente no terceiro capítulo, *A estrutura extensiva do “iki”* (「いき」の外延的構造), no qual, com o objetivo de distinguir o “iki” de outros significados também presentes na cultura japonesa e, ainda, presentes em outras culturas, posiciona o “iki” em seu *efeito social*.

Significados importantes que possuem relações com o “iki” são, por exemplo, “elegância”, “vistoso”, “amargura”. Ao procurarmos os princípios de suas divisões, retornando às determinações existenciais que os constituíram, veremos que eles se dividem em dois grupos. A dimensão social que constitui como condições existenciais a “elegância” e o “vistoso” e aquela que constitui o “iki” e a “amargura” são diferentes em natureza. Podemos declarar sem temermos estarmos errados que dentre

¹ A Estrutura do “iki” (『「いき」の構造』), foi publicada em 1930 em sua versão definitiva. Doravante, nos referiremos à obra como *A Estrutura*.

² Manteremos a palavra “iki” em aspas ao longo do artigo seguindo a forma como Kuki escolhe a grafar em sua própria obra, sempre como 「いき」.

estas duas dimensões sociais, a “elegância” e o “vistoso” pertencem às *em geral*, enquanto o “iki” e a “amargura” às *particulares à sexualidade*.³ (KUKI, Vol. I, 1990, p. 26, ênfase no original)⁴

Se caso nossa aproximação for taxada como desviante das pretensões existenciais/ontológicas de Kuki, rebatemos com o seu próprio texto: a determinação existencial é uma estrutura que, ao mesmo tempo e de forma circular, determina *como é* a cultura ou etnia da qual o “iki” é uma das suas automanifestações, e *como é* que aqueles “quem” pertencentes a tal cultura ou etnia vivenciam seu significado. Assim, o modo de ser do “iki” também determina como se vive em geral e na particularidade das relações sexuais. Kuki denomina esses dois modos de ser de dimensões sociais. Não só a análise existencial ontológica é preservada – ou seja, o *como é* estrutural –, mas sua factualidade e concretude é reiterada, uma vez que o “iki” já não é tomado como um significado isolado de outros como se fazendo seus efeitos caírem do “céu das ideias”, mas determinando-se em relações de distinção com outros significados⁵.

Tal efeito social do “iki” se casa perfeitamente ao “jogo de palavras”, em especial, às homofonias tão caras a Kuki no seu processo filosófico. O “iki”, em seu efeito social, é uma “forma de viver” (*ikikata*; 生きかた) particular em dois sentidos bastante precisos: o primeiro, na vida orgânica que perpassa a particularidade das relações sexuais, onde se dá vida (*ikiru*; 生きる) e fôlego (*iki*; 息) e, no segundo, na vida espiritual, na forma em que levamos a vida (*ikikata*; 生きかた) pelos caminhos aos quais nos dirigimos (*iki*; 行)⁶. Porém, não faríamos justiça a Kuki se deixássemos de apontar que sua acuidade linguística imprime no seu texto ainda mais um outro sentido que, apesar de não explicitado, com certeza não lhe passou despercebido, na apreensão “viva”, em “carne e osso” (*ari no mama*; ありのまま) e em sua vivência (*taiken*; 体験) que, aqui, o contato com a língua portuguesa traz à tona⁷.

³ As traduções das obras em japonês e em inglês é nossa.

⁴ No que se segue, utilizaremos a abreviatura KSZ para as referências às *Obras completas de Shūzō Kuki*, sendo que o volume das *Obras completas de Shūzō Kuki* é mencionado após a abreviatura, seguido do número da página referente à citação (e.g. KSZ I: 10, refere-se à: *Obras completas de Shūzō Kuki*, volume 1, página 10).

⁵ “A apreensão do ‘iki’ como uma vivência significativa deve ser uma ‘compreensão existencial’ concreta, fática e particular. Antes de nos perguntarmos pela *essentia* do ‘iki’, primeiramente devemos perguntar por sua *existentia*. Em poucas palavras, a pesquisa pelo ‘iki’ não pode ser uma ‘formal’, antes deve, de todo, ser ‘hermenêutica’.” (KSZ I: 13-14)

⁶ Na nota final ao último capítulo de *A Estrutura* é onde Kuki aponta essas homofonias, reservando aos ideogramas 生 e 息 a relação vital, orgânica do “iki” e aos 行 e 意氣 sua relação espiritual. (cf. KSZ I: 82-83)

⁷ Logo no prefácio à sua obra, Kuki escreve: “Apreender a realidade em carne e osso e, ainda, dar expressão lógica a vivências que deveriam ser experimentadas, eis as temáticas perseguidas por este livro” (現実をありのままに把握することが、また、味得さるべき体験を論理的に言表することが、この書の違う課題である) (KSZ I: 3). Dada a reconhecida influência de Kuki pela fenomenologia e hermenêutica, o japonês ありのままに seria a tradução do alemão “in seiner leibhaften” vindo da fenomenologia de Edmund Husserl

E, como se apresentaria esse efeito social do “iki” enquanto modo de vida? Kuki não nos deixa dúvidas:

Pela comparação desses significados análogos ao “iki”, sugeriu-se que o “iki”, como vivência significativa, além de ser um mero significado objetivo, enquanto um gosto também é o sujeito e o objeto de um juízo de valor. Consequentemente, podemos compreender o “iki” como um membro em um sistema de gosto na sua relação com outros membros deste mesmo sistema. [...] Sem dúvida, um gosto segue uma espécie de juízo de valor subjetivo ocasional, mas há casos em que tal juízo é afirmado de forma objetiva e clara e, também, aqueles em que, detendo-se no subjetivo, toma tão somente uma forma ambígua. Por ora, provisoriamente, chamemos os primeiros de juízos valorativos e os segundos de não-valorativos. (KSZ I: 35-36, ênfase no original)

O “iki” se trata de um gosto que comparado a outros similares a ele, isto é, que pertencem à dimensão social, determina modos de ser distintos entre si. Tais juízos de gosto pautam-se no valor atribuído a um sujeito ou a um objeto, ou seja, pode ser dito de uma pessoa que encarne tal valor ou um objeto que expresse tal valor. E ao falar de juízos valorativos e não-valorativos, Kuki se refere a gostos que podem ser ditos superiores em relação ao seu valor contrário, os juízos valorativos, e a gostos que são somente relacionais, sem serem taxados de superiores ou inferiores. Desse modo, o “iki” enquanto gosto possui outra faceta que não é apenas aquela do significado objetivo, mas também a faceta social que se mostra relacional e cujo efeito é o de *distinção*.

Isto se torna ainda mais claro na *Conclusão*.

É talvez possível dizer que o gosto, como uma vivência significativa, é mais do que um predicado. O “gosto” como vivência começa primeiramente no “experimental”. Nós literalmente “aprendemos a gostar”. Ainda, utilizando-nos do gosto que aprendemos fazemos juízos de valor. (KSZ I: 72)

Aqui entendemos mais precisamente o que Kuki entende por gosto. Em primeiro lugar, além de se dizer que o gosto é um predicado a algo, isto é, o que antes Kuki definiu como objeto do gosto – “isto é ‘iki’”, por exemplo –, o gosto é também aquilo que se experimenta e se aprende através das vivências até se tornar as bases para um julgamento de valor, quando finalmente se torna sujeito.

Estes sentidos do paladar, do olfato e do tato compõem a “vivência” em seu significado primário. Os ditos sentidos superiores desenvolvem-se como distanciamento: separando a coisa do eu, opondo ao eu a coisa na forma de um objeto. Desta maneira, a audição distingue clara e distintamente a altura do som. Porém, sons intermediários, tomando a

que, por sua vez, recebe a tradução “em carne e osso” no português. Assim como *taiken*, 体験, conceito intimamente ligado às tradições hermenêutico-fenomenológicas da filosofia, com especial referência a Wilhelm Dilthey, que é a tradução ao japonês do alemão “Erlebnis”, comumente traduzido por “vivência”.

forma do timbre, impedem uma apreensão clara. Assim também, no que diz respeito à visão, distinguimos as cores a partir de suas tonalidades e matizes ao sistematiza-las. Porém, não importa o quão dividamos uma cor da outra, entre elas sempre restará uma tonalidade ou matiz difícil de se apreender. Assim, em relação à audição e à visão, achar pela vivência os timbres, tonalidades e matizes que escapam à uma apreensão clara, eis o que é o gosto dos sentidos. O que se diz comumente gosto também, como o gosto dos sentidos, está relacionado às “tonalidades e matizes” das coisas. Ou seja, trata-se de gosto os juízos, sejam morais, sejam estéticos, que podem enxergar as tonalidades sejam do caráter, sejam da etnia. (KSZ I: 73)

Ainda, sobre esse gosto como sujeito, Kuki segue uma divisão problemática entre sentidos inferiores – paladar, olfato e tato – e superiores – visão e audição – para afirmar que os primeiros são os que compõem uma vivência primária, na qual o sujeito e o objeto do gosto não se separam; exatamente aquilo que dizemos ser comumente “gosto individual”. Tal separação ocorrerá, porém, aos sentidos superiores que apesar de poderem apreender as matizes das cores ou a altura dos sons com certa clareza, deixam escapar certas tonalidades, matizes e timbres, isto é, nuanças (*iroai*; 色合). É exatamente a apreensão dessas nuanças fugidias que constitui aquele gosto acoplado à vivência. O sujeito do gosto apreende a nuança da vivência, assim como percebe a nuança no objeto do gosto. Contudo, o que parece aqui uma descrição esteticista do gosto é subvertida de forma inesperada por Kuki ao afirmar que são as nuanças étnicas ou pessoais de julgamentos morais ou estéticos que se denominam gosto. O que explicita na continuação:

Não suspeitamos que o gosto tenha algum sentido no campo da moral e, também, em relação ao campo da arte, juntamente a Verlaine que disse “não as cores, apenas e somente as nuanças”, cremos no gosto que se faz pelo valor das nuanças. Afinal, também o “iki” foi um gosto determinado etnicamente, logo o “iki” deve ser experimentado através do *sens intime* em sentido estrito. (KSZ I: 73)

Gosto não se prende ao moral nem ao estético-artístico, mas antes ao modo de vida de uma etnia ou cultura que é internalizado de tal forma que se torna a base para juízos internos que parecem naturais e imediatos. É aí que o *sens intime* escrito por Kuki ganha valia como um conhecimento ditado não pela racionalização ou exploração sistemática, mas pela certeza imediata que é sentida internamente sem necessidade de comprovações ulteriores. Portanto, viemos a compreender todo um vocabulário de certo modo misterioso que Kuki vinha empregando ao longo da obra, como “nominalismo”, “rememoração”, “em carne e osso”, “a incapacidade da conceitualização de compreender o ‘iki’”, mas, principalmente, a intraduzibilidade do “iki”: essa certeza imediata da nuança que configura o “iki” enquanto gosto no interior de uma vivência não é um conteúdo “definível”, seja racional ou

semanticamente, antes é algo inominável, incapaz de ser delimitado em todo seu contorno (da mesma forma que por mais treinados sejamos em perceber as distinções entre as cores, somos incapazes de distinguir claramente suas nuances e tonalidades, ali naquele pequeno abismo onde uma cor passa a ser outra). Mas, por outro lado, possui um efeito social claramente discernível e definido, a saber: *ela distingue com precisão modos de ser*.

O “iki”, ao ser um gosto determinado pela etnia ou cultura, é um modo de ser que se distingue daquele do ocidente. Isso, porém, somente em um primeiro momento, pois ao relacioná-lo a outros gostos, ou seja, outros modos de vida que também demonstram distinção, o “iki” é uma distinção também no interior da própria cultura ou etnia japonesa. A sua caracterização, que passa pelo seu aprendizado através de vivências a moldarem um senso íntimo e, assim, dirigindo alguém a um determinado modo de ser ou estilo de vida é uma forma ímpar de compreender o gosto. Na verdade, mostra-se surpreendentemente próxima a uma análise do gosto que surgiria apenas cerca de 50 anos depois de *A Estrutura* pelas pesquisas de Pierre Bourdieu.

Faremos esse diálogo pleno de gosto entre Kuki e Bourdieu faremos com o objetivo de, retirando *A Estrutura* da clausura da duvidosa excepcionalidade japonesa que supostamente propagaria, abrir a obra de Kuki às contribuições filosóficas verdadeiramente significativas que dela possamos retirar, além de, seguros, propormos, enfim, uma tradução ao “iki” de “bom gosto”.

2

A distinção do bom gosto

Começando da conclusão, tentemos responder à pergunta sobre a novidade (ou o escândalo) da teoria do gosto de Bourdieu, citando longamente o seu *A distinção*:

O gosto é uma disposição adquirida para “diferenciar” e “apreciar”, de acordo com a afirmação de Kant, ou, se preferirmos, para estabelecer ou marcar diferenças por uma operação de *distinção* que não é – ou não necessariamente – um conhecimento *distinto*, no sentido de Leibniz, já que ela garante o reconhecimento (no sentido comum) do objeto **sem implicar o conhecimento dos traços distintivos** que propriamente o definem. Os esquemas do *habitus*, formas de classificação originárias, devem sua eficácia própria ao fato de funcionarem aquém da consciência e do discurso, portanto, fora das tomadas do exame e do controle voluntário: orientando praticamente as práticas, eles dissimulam o que seria designado, erroneamente, como *valores* nos gestos mais automáticos ou nas técnicas do corpo, na aparência, mais insignificantes, por exemplo, habilidades manuais ou maneiras de andar, sentar-se, assoar-se e posicionar a boca para comer ou falar; além disso, envolvem os princípios mais fundamentais da construção e avaliação do mundo social, ou seja, aqueles que exprimem mais diretamente a divisão do trabalho (entre as

classes, as faixas etárias e os sexos) ou a divisão do trabalho de dominação, **em divisões dos corpos e das relações com o corpo que pedem de empréstimo mais de um traço, como que para lhe dar as aparências de natural**, à divisão sexual do trabalho e à divisão do trabalho sexual. Controle prático das distribuições que permite sentir ou pressentir o que tem possibilidades de advir ou não e, indissolavelmente, de convir ou não a um indivíduo que ocupa determinada posição no espaço social, **o gosto, ao funcionar como uma espécie de sentido de orientação social** (*sense of one's place*), orienta os ocupantes de determinada posição no espaço social para posições sociais ajustadas a suas propriedades, para as práticas ou bens que convêm aos ocupantes dessa posição, que lhes “ficam bem”. Ele implica uma antecipação prática do que, provavelmente, **será o sentido e o valor social da prática ou do bem escolhido, considerando sua distribuição no espaço social, assim como o conhecimento prático que os outros agentes têm da correspondência entre bens e grupos**. (BOURDIEU, 2006, p. 434, itálico no original, negrito nosso)

Em oposição ao gosto pensado pela estética filosófica, em Bourdieu ele não é definido como um sentimento em relação a um objeto, seja esse sentimento inconsciente ou adquirido pelo conhecimento, que poderia ser classificado em relações subjetivas – preferências arbitrárias ou “disposições naturais” –, nem objetivas – formas estéticas, classes de objetos etc. Por outro lado, também se contrapõe às sociologias do gosto como a teoria do ator racional ou “interações simbólicas”⁸. A teoria geracionista do gosto em Bourdieu diz dele que é um conjunto de práticas distintivas a funcionarem em dois registros: elas geram uma autoidentificação do seu agente a um determinado grupo social e, ao mesmo tempo, promovem o reconhecimento por outros de que o agente pertence a dado grupo social. Contudo, tais práticas instigadas pelo gosto não são produtos de um conhecimento que seja aí conscientemente possuído pelo agente e utilizado para deliberar através do cálculo ou do exame qual prática ou ação lhe traria os maiores lucros (é a isto que Bourdieu denomina conhecimento distinto), muito menos se trata de um inconsciente impenetrável escondido profundamente na subjetividade do indivíduo, antes, além da divisão tranquila entre subjetivo e objetivo, tais práticas advêm do *habitus*.

O conceito de *habitus* é central à teoria do gosto de Bourdieu o que o leva a, reiteradamente e de diversas formas ao longo do livro, defini-lo como estrutura estruturalizante e estrutura estruturalizada. Em poucas palavras, o que Bourdieu tenta aqui deixar claro é que o *habitus* é, ao mesmo tempo, o que gera as práticas de agentes (atos, julgamentos, experiências etc) e o que tais agentes utilizam para julgar as práticas de outros, ou seja, é tanto o que poderíamos chamar, com certa ressalva, o gerador do gosto subjetivo (preferências) e gosto objetivo (base do julgamento).

⁸ Cf. LIZARDO, 2014, p. 21.

Assim, o *habitus* se encontra em um meio caminho, entre sua “origem” e sua “consequência”. Sua origem está presente nas condições de existência objetivas, as experiências repetitivas que, segundo Bourdieu, geram disposições, por sua vez, vistas como necessárias. Nesse sentido, Bourdieu propõe um certo determinismo em que o mundo social de um agente é determinado pelo mundo social (ou seja, as condições de existência objetivas) ao qual pertence, mas também criando vários *habitus*, uma vez que há várias condições de existência. Como esperado, tais condições de existência não são, por assim dizer, neutras, mas elas mesmas são estruturadas de forma distinta através de oposições (condições de existências ou mundos sociais elevados/baixos, elegantes/vulgares etc). Se encontramos nas condições de existência a origem do *habitus*, sua consequência ou desdobramento são estilos de vida. Os estilos de vida são, nada mais nada menos, que o sistema de práticas de um determinado agente que, sendo classificadas pelo *habitus*, determinam uma classe. Por mais que sejam variados, os estilos de vida, assim como as condições existenciais que se encontram em sua origem, são devidamente posicionados socialmente, distinguindo-se de outros e, por fim, orientando de forma prática as ações daqueles que se reconhecem e são reconhecidos como pertencendo à uma determinada classe social que os demandam por *necessidade* que ajam desta forma e não de outra ou que possuam tal bem e não outro.

Essa necessidade que aparece tanto nas condições existenciais – determinando quais conjuntos de habilidades um agente possuirá – quanto no estilo de vida – escolher necessariamente aquelas práticas e bens aos quais suas habilidades anteriores se encaixam e que lhes “fiquem bem” – acaba por dissimular os processos de distinção operados pelo gosto como sendo naturais: tal forma de falar é elegante porque tal pessoa possui o “dom da fala”, essa pessoa se veste bem porque ela tem um “senso de moda”, tais pessoas comem esse tipo de comida porque “não têm o paladar apurado”. Assim, atribui-se valores e significados (ou seja, distinção) às práticas mais comuns como se tais valores e significados lhe fossem naturais e, em adição, como se fossem naturais ao agente que performa tais valores e significados e não como práticas às quais o *habitus*, este moldado a partir do mundo social e gerando estilos de vida – ambos classificados e classificadores –, impele seu agente a tomar por serem adaptáveis ao conjunto de habilidades por ele já adquirido.

Sistema de esquemas geradores de práticas que, de maneira sistemática, exprime a necessidade e as liberdades inerentes à condição de classe e a diferença constitutiva da posição, o *habitus* apreende as diferenças de condição captadas por ele sob a forma de *diferenças* entre práticas classificadas e classificantes – enquanto produtos do *habitus* – segundo princípios de diferenciação que, por serem eles próprios o produto de tais diferenças, estão objetivamente ajustados a elas e, portanto, tendem a percebê-las como naturais. (BOURDIEU, 2006, p. 164, itálico no original)

Em resumo e em conclusão à nossa, de certo insuficiente, exposição da teoria do gosto de Bourdieu, citamos o que poderia ser entendida como sua síntese:

Assim, o gosto é o operador prático da transmutação das coisas em sinais distintos e distintivos, das distribuições contínuas em oposições descontínuas; ele faz com que as diferenças inscritas na *ordem física* dos corpos tenham acesso a *ordem simbólica* das distinções significantes. Transforma práticas objetivamente classificadas em que uma condição significa-se a si mesma — por seu intermédio — em práticas classificadoras, ou seja, em expressão simbólica da posição de classe, pelo fato de percebê-las em suas relações mútuas e em função de esquemas sociais de classificação. Ele encontra-se, assim, na origem do sistema dos traços distintivos que é levado a ser percebido como uma expressão sistemática de uma classe particular de condições de existência, ou seja, como um estilo distintivo de vida [...] ele opera continuamente a transfiguração das necessidades em estratégias, das obrigações em preferências, e engendra, fora de qualquer determinação mecânica, o conjunto das “escolhas” constitutivas de *estilos de vida* classificados e classificantes que adquirem seu sentido — ou seja, seu valor — a partir de sua posição em um sistema de oposições e de correlações. (BOURDIEU, 2006, p. 166, itálico no original)

Aproximando a teoria do gosto de Bourdieu ao que Kuki diz do “iki” enquanto gosto, são espantosas certas afinidades estruturais (salvo, por óbvio, as diferenças de dimensão e escopo de ambos os trabalhos). É na análise da estrutura extensiva do “iki” que Kuki, pela primeira vez, posiciona o “iki” como um membro de um sistema de gostos composto de termos opostos em relação aos quais o “iki” toma sua própria posição na dimensão social, ou seja, no mundo social. A diferenciação do “iki” de outros gostos, contudo, não se encerra em uma especulação de caráter estético na qual se esclareceriam quais são os traços de um gosto refinado ou a forma reconhecível de um objeto refinado (ora, é exatamente esse tipo de pesquisa a qual Kuki critica como abstrata⁹); pelo contrário, tais gostos definem vivências ditadas por determinações existenciais que dotariam essas vivências de significado.

Kuki não explora quais seriam as implicações sociais, isto é, a distinção em classes sociais do significado dessas vivências, mas as sugere¹⁰. O que nos deixa margem interpretativa para lidarmos com o “iki” como um gosto nos termos de Bourdieu; a prática que atribui distinção (estrutura estruturada) e distingue (estrutura estruturalizadora) no meio social.

⁹ “Mesmo realizando “Ideation” em todos os campos possíveis, variando livremente um fenômeno que carrega uma determinação do ser étnico-histórico, não se obterá nada além do que meros conceitos de espécie abstratos que circundam esse fenômeno. O ponto essencial na compreensão do ser da cultura é apreendê-lo em sua forma viva em carne e osso sem prejudicar sua realidade concreta.” (KSZ I: 12)

¹⁰ É como lemos de forma mais explícita a passagem citada páginas atrás em que Kuki escreve: “Pela comparação desses significados análogos ao “iki”, **sugeri**-se que o “iki”, como vivência significativa, além de ser um mero significado objetivo, enquanto um *gosto* também é o sujeito e o objeto de um juízo de valor.”

Essa aproximação social do fenômeno do “iki”, em geral e em particular na teoria de Kuki, já fora tentada anteriormente em um artigo nunca antes citado nas pesquisas que se dedicaram ao tema: o artigo de Sakurai (1991), *Uma aproximação de “iki” e “tsū”, a partir de Simmel*. Nesse artigo, Sakurai analisa três definições do “iki” através da sociologia de Simmel, atribuindo a cada uma delas uma determinada época na história japonesa: 1) “iki” dos afamados (*tōri mono*; 通り者) que eram vigorosos (*iki*; 意気) e se organizavam em grupos competindo entre si (*seri gumi*; 競り組), cuja época seria entre 1716 e 1779 (ou seja, entre os períodos Kyōhō e An’ei); 2) o “iki” dos *connoisseurs* (*tsū*; 通) em que moda e pertencimento eram o essencial, durando de 1772 a 1799 (ou de An’ei a Kansei); e finalmente 3) o “iki” do refinamento e do flerte (*sui* ou *iki*; 粋) que seria o objeto dos estudos de Kuki e que vigorara de 1804 em diante (nos períodos Bunka e Bunsei) (SAKURAI, 1990, p. 233-234). Conclui afirmando que as semelhanças entre o coquetismo de Simmel¹¹ e o “iki” de Kuki são inegáveis a ponto de nos permitir considerarmos a pesquisa de Kuki como uma aproximação sociológica do “iki”, distinguindo-o das investigações anteriores acerca do tema. E, o mais importante para nós, é que, segundo Sakurai, a sua própria pesquisa do “iki” propiciou a possibilidade de recolocá-lo no contexto geral da cultura – através da sociologia de Simmel – sendo que, com isso, abre-se um caminho para pesquisas de cultura comparada e, simultaneamente, tratar-se-ia da pré-condição para se esclarecer se o “iki” seria, de fato, “algo particularmente japonês”.

Por mais diferenças que hajam entre as sociologias de Simmel e Bourdieu, o que ganhamos aqui em possibilidades interpretativas é que se o “iki”, em seu efeito social, transformou-se ao longo da história japonesa (e também de sua geografia), teremos precedentes para afirmar que foram as condições de existências que lhe deram nascimento, de forma que, antes de ser um significado a determinar e ser determinado pela etnia japonesa, funcionaria como um gosto, enraizado em um *habitus*, dotando e sendo dotado de significado social cujo efeito são distinções entre aqueles que o possuem ou não, organizando-os em estilos de vida. O estilo de vida expresso pelo “iki”, assim, não seria *necessariamente*

¹¹ A qualquer um que conheça a obra de Kuki, a leitura do “Psicologia do coquetismo”, escrito por Simmel em 1909 é uma espécie de déjà-vu, a ponto de nos perguntarmos o que reteve Kuki de citá-lo e declarar a influência direta dessas reflexões de Simmel em seu próprio trabalho. Basta citarmos aqui uma passagem para tornar isso evidente: “O coquetismo, ao contrário [do amor], deve fazer aquele a quem ele se dirige sentir esse jogo instável entre o sim e o não, uma recusa de se dar, que poderia muito bem ser a esquivo que leva à entrega, uma entrega de si atrás da qual se delinea, num plano de fundo, a eventualidade, a ameaça de uma retomada de si. Toda decisão definitiva põe fim à arte do coquetismo; por isso, ele manifesta a soberania de sua arte chegando bem perto de um *definitivum*, que contra-balança porém, a cada instante, por meio de seu contrário. O duplo sentido da palavra ‘com’, designando seja o instrumento, seja o parceiro, para indicar o objeto de uma correlação, revela aqui sua justeza profunda.” (Simmel, 1993, p. 97). Daí derivará também o dualismo que Simmel diz inerente ao coquetismo, tal qual Kuki dirá ser ao “iki”.

determinado pelo significado étnico do Japão como um todo (seja temporal ou espacialmente), mas um estilo de vida específico a um grupo (ou classe) social no interior do Japão que pode ser apontado com certa precisão, mas que, por sua vez, foi determinado por condições, existências *contingentes* (capital material, cultural, simbólico etc) para os quais, então, a pesquisa de Kuki apontaria.

Assim, a confusão que se faz ao se interpretar *A estrutura* é o que se mostra como necessário e o que se mostra como contingente: necessário seria, tão somente, que o gosto “iki” significa e é significado enquanto distinção no interior da sociedade japonesa da época, contudo, o que lhe é contingente seriam as condições existenciais que determinam o *habitus* cuja prática é o gosto “iki”. Logo, ao tomar como necessário aquilo que é contingente, acabamos por interpretar a determinação pela existência étnica como necessária, isto é, o “iki” enquanto significado é determinado necessariamente pela etnia e, por isso, é a (ou uma das) auto-manifestação necessária desta mesma etnia, enquanto que seu significado é, de fato, determinado pelas condições existenciais (sociais) particulares de uma classe social específica que, por sua vez, aí sim, reconhece sua distinção em relação às outras e é reconhecida como distinta pelas outras através da necessidade de se atribuir significado social (ou seja, de distinção) às práticas associadas ao gosto “iki”. As consequências dessa errônea atribuição de necessidade nos são claras: uma determinação contingente é naturalizada através da necessidade e acaba por se tornar uma espécie de essência abstrata (isto é, além do tempo histórico e do espaço geográfico) que determina toda uma etnia ou cultura o que leva, inevitavelmente, à sua intraduzibilidade por outras culturas. As vantagens de transformar em contingente aquilo que foi dito necessário, por sua vez, é uma fidelidade ou responsabilidade maior com aquilo que Kuki ele mesmo pretendia com sua investigação do “iki”: uma interpretação factual, concreta e nominalista. Explico-me: o esclarecimento das condições existências daqueles “quem” à quem o “iki” significava e eram por ele significados, ou seja, o esclarecimento de quais condições existências permitiram a um grupo social específico no interior da história e da geografia do Japão terem o “iki” como um “estilo de vida” (*ikikata*) distinto e distintivo. Neste sentido também, os impedimentos à tradução do “iki” se dissipam e, além, a tradução se torna um requisito à sua investigação concreta e fática.

Assim, propomos a tradução de “iki” por “bom gosto”.

3

O significado do e o significado pelo “bom gosto”

O que mudaria nas conclusões acerca do “bom gosto” caso, como fizemos, iniciássemos o seu desenrolar assumindo-o como um gosto e não, como na maioria dos casos (que em várias vezes aí se detêm), pelo que Tanaka (2001, p.67) chama de “a trilogia” do “bom gosto”, descrita no primeiro capítulo de *A estrutura*, “A estrutura intensiva do ‘bom gosto’”?

Ora, o que aqui se encontra em jogo é o significado intensivo, isto é, aquilo o que, e como, constitui o conteúdo significativo do “bom gosto”¹². É a junção dessas duas aproximações, intensiva e extensiva¹³, que esclarecerá por fim o “bom gosto” como um fenômeno de consciência, de forma que por mais que na organização da obra a estrutura intensiva seja analisada em primeiro lugar, não necessariamente ela teria algum privilégio sobre aquela outra¹⁴, permitindo-nos, assim, partir da extensão do “bom gosto”, que o posiciona como um membro no interior de um sistema de gosto, rumo à intensão. Esta, por sua vez, seria constituída pelos “traços distintivos”, os quais Kuki busca esclarecer explicando-os como as determinações existenciais do “bom gosto”.

O primeiro traço distintivo do “bom gosto” é o flerte (*bitai*; 媚態). Kuki infere esse traço dos usos cotidianos da palavra que sempre envolvem, segundo ele, relações amorosas entre os sexos, contudo, não qualquer tipo de relação amorosa, mas uma que possua uma intenção sexual¹⁵. É o que posteriormente ele dirá ser um *amour-goût*, em oposição ao *amour-passion*¹⁶. Aquilo ao que devemos estar atentos aqui é que, diferentemente do que alguns comentadores apontam, por mais claro que Kuki seja em atribuir tal flerte à generalidade

¹² “Em primeiro lugar, temos que distinguir *intensivamente* os traços distintivos que constituem o conteúdo semântico do ‘bom gosto’ e, então, *esclarecer* seu significado.” (KSZ I: 16, ênfase no original)

¹³ É nos textos dos seminários conduzidos por Kuki, intitulados “Considerações acerca da Literatura” (「文学概論」; *Bungaku gairon*) em que encontramos uma definição precisa sobre o que Kuki entende por intensão e extensão: “Rigorosamente, há uma intenção e uma extensão em um conceito. A intensão é a propriedade significativa essencial e compartilhada de um conceito ou, de forma simples, o significado de um conceito. A extensão são os conceitos ou noções representados por este conceito. Podemos vê-la também como o alcance da aplicação do conceito.” (KSZ XI: 14). Kuki ainda completa tomando a literatura como exemplo, ao dizer que a intensão do conceito de literatura é “uma arte que faz da linguagem seu meio de expressão ou intuição”, sendo que sua extensão “são os vários conceitos que pertencem ao seu campo, ou seja, a poesia, o drama e o romance”.

¹⁴ “Assim, explicitando igualmente as estruturas intensiva e extensiva do ‘bom gosto’, poderemos compreender completamente o ser do ‘bom gosto’ enquanto um fenômeno de consciência.” (KSZ I: 16)

¹⁵ “Uma ‘conversa de alcova’ quer dizer uma conversa relacionada a relações sexuais. Além disso, nas ‘conversas de alcova’ e nos ‘casos amorosos picantes’, essa relação sexual que aí se inclui não é uma que seja comum.” (KSZ I: 16)

¹⁶ “A intoxicação do *amour-passion* da qual fala Stendhal certamente dá as costas para o ‘bom gosto’. Aquele que se alia ao ‘bom gosto’, no rarefeito ar do *amour-goût*, deve alcançar uma iluminação tal que possa viver de hortaliças do mato.” (KSZ I: 23)

humana¹⁷, ele não o pode ser simplesmente por não ser qualquer tipo de flerte. Isso apenas nos leva à pergunta: qual é a distinção desse tipo de flerte constitutivo do “bom gosto”? Kuki descreve o flerte em tons fenomenológicos como uma dualidade entre os sexos que, ao vencer a unidade do eu, gera uma relação possível. Essa relação possível coloca a dualidade em tensão, é exatamente essa tensão que marca o flerte, sendo que o fim dela, em que a dualidade se revolve enquanto união – seja através da conquista que leve à relação sexual ou ao amor, seja ainda pelo afrouxamento da tensão em outro tipo de relação mais “harmoniosa”, como a amizade – traz consigo a extinção do próprio flerte. Assim, o flerte traz em si a semente de sua própria destruição: realizando-se ou atualizando-se a possibilidade aberta por ele, o flerte desaparece¹⁸. Contudo, esta tensão presente no flerte é, antes de tudo, sedução, charme e sensualidade¹⁹, cuja centralidade nas relações entre os sexos não poderia ser mais restrita na sociedade da cidade de Edo no período da emergência do “bom gosto”. As relações sociais no mundo de Edo eram rigidamente estratificadas, com rígidas posições hierárquicas entre os membros pertencentes aos vários grupos sociais. Os governantes da classe dos samurais seguiam de perto os códigos de conduta confucionistas que sempre valorizaram as relações harmônicas entre os diversos grupos da sociedade e as relações no interior desses mesmos grupos, cujo princípio era o respeito ao seu próprio lugar²⁰. As mulheres pertenciam a uma posição subordinada aos homens. E essa questão não era para os samurais uma mera questão moral ou ética, mas antes de tudo do bem governar, de modo que a política e a moral raramente se desenlaçavam²¹. De forma que somente a alguns

¹⁷ Têm-se como dado que sendo o flerte e as relações sexuais algo “natural” aos seres humanos, ele seria um traço distintivo que ocorreria em qualquer etnia ou cultura. Contudo, quando Kuki admite que o flerte constitutivo do “bom gosto” não é qualquer um, ele, desde já, aponta para a especificidade deste flerte. Simplesmente nomeá-lo de “causa material” do “bom gosto” (KSZ I: 23) não faz com que o flerte, já nesse momento, seja um fenômeno social universal e geral da raça humana. Em contrapartida, afirmamos que o flerte presente no “bom gosto” é ele, de partida, uma determinação existencial e social específica à uma classe no interior da sociedade japonesa de Edo.

¹⁸ “Assim, esta possibilidade dual é a determinação existencial originária do flerte e quando a tensão é perdida ao se conseguir uma união completa com o sexo oposto, o flerte se auto-extingue. O flerte tem a conquista do sexo oposto como um fim hipotético, sendo destinado à extinção na concretização deste fim.” (KSZ I: 17)

¹⁹ “Desse modo, a ‘sedução’, o ‘charme’ e a ‘sensualidade’ etc que se observa no ‘bom gosto’, não são nada além da tensão que faz da possibilidade dual seu fundamento.” (KSZ I: 17)

²⁰ “Princípios que são praticamente inimagináveis hoje governavam a sociedade de formas rígidas e imutáveis. A cada uma das posições da hierarquia feudal eram designados limites claramente definidos acima ou abaixo os quais era inadmissível cruzar. O princípio de ‘saber seu lugar’ era de suma importância: a lei de ferro da ética feudal. Hoje em dia, ‘saber seu lugar’ normalmente implica não ir acima daquilo que se julga apropriado. Mas durante o período Edo, cair abaixo de sua posição também era proibido. Esta ética e a ordem social que a sustentava foram firmemente estabelecidas durante o século que seguiu a fundação de Edo.” (NISHIYAMA, 1997, pp. 31-32)

²¹ “[...] quando a questão de como o indivíduo deveria se comportar no interior da sociedade era enfatizada, ela se tornava principalmente um problema da moral ou da ética. A questão da moral era inextricavelmente vinculada à natureza da sociedade e do estado no interior do qual agia o indivíduo. Consequentemente, a discussão moral estendia-se naturalmente à questão de que tipo de governo era preciso para se assegurar a ordem social e política.” (BITO, 2006, pp. 395-396)

habitados a um determinado lugar é que o flerte como sedução, charme e sensualidade poderia adquirir tal centralidade: àqueles que habitavam, trabalhavam ou frequentavam os bairros dos prazeres (*yūkaku*; 遊郭 ou *yūri*; 遊里)²². Assim, na teoria do “bom gosto” de Kuki, o flerte não se trata de uma “generalidade da humanidade”, antes, diz de uma condição existencial dos cidadãos que respiravam os ares dos bairros dos prazeres²³.

O segundo traço distintivo apontado por Kuki é a ousadia (*ikiji* ou *ikuji*; 意気地), seguindo para isso uma linha tortuosa que se inicia com a afirmação de que a ousadia reflete o ideal moral do *Edokko*, do qual também fazem parte a audácia (*inase*), a virilidade (*isami*) e a bravata (*denpō*), cujas representações encontramos nas personagens masculinas e femininas do teatro kabuki, continua afirmando que o ideal do *bushidō*, “o caminho dos samurais”, vive no “bom gosto”, citando como prova linhas de peças de kabuki e outros escritos da época associados à cultura popular dos cidadãos e, finalmente, concluindo que “uma característica especial do ‘bom gosto’ é sua espiritualização através da ‘ousadia’ gestada no idealismo” (KSZ I: 19). Se as conexões entre kabuki, *bushidō* e idealismo são difíceis de se notar, não se trata aqui de uma falha do leitor. A ousadia, de fato, era uma característica ímpar do *Edokko* que, como a maioria dos habitantes do Japão de Edo, era oprimido de uma forma ou de outra pela classe dos samurais, ainda com maior pressão, já que Edo era uma cidade dominada pelos opressores. O teatro kabuki que floresce em meio à cultura dos cidadãos é uma vazão dos sentimentos de desafio contra a classe opressora²⁴. E, não por mero acaso, as grandes personagens das peças de kabuki encarnavam a ideia do ousado e carismático fora da lei ou causador de problemas, como Sukeroku ou os samurais proscritos de *Chūshingura*, representados por atores como os da linhagem Danjūrō Ichikawa, que eram vistos como deuses pelos cidadãos de Edo. Essa ousadia que se voltava contra os samurais era a base do

²² Na introdução à sua tradução do livro de Nishiyama, Groemer faz o seguinte comentário: “Nishiyama não interpreta, contudo, o desejo dos *chōnin* [cidadãos] por cultura ou o crescimento do sistema *iemoto* [sistema do mestre-mor de uma arte] meramente como um ‘reflexo’ de forças econômicas e políticas. Antes, ele vê o crescimento do sistema *iemoto* como parte de uma estratégia popular na qual os *chōnin* tentaram romper com o rígido quadro de posições e status sociais que estavam sufocando a sociedade do período Edo. Quando os *chōnin* criaram comunidades culturais nas quais samurai e mercante, homem e mulher, jovem e velho eram nominalmente iguais, ou quando eles assumiam seus *geimei* [nomes artísticos] permitindo-os esconder seu verdadeiro status social, esses indivíduos estavam criando um novo mundo radicalmente destoante da ética feudal que governava o dia-a-dia.” (NISHIYAMA, 1997, p. 5)

²³ “Desse modo, essa espécie de flerte determina o ‘erotismo’ que é o fundamento do ‘bom gosto.’” (KSZ I: 18)

²⁴ “As peças sobre os Soga eram interpretadas tendo o ano novo em mente. Seu principal propósito, como ecoa no discurso de Gorō, era de dar expressão às esperanças dos plebeus de que após muitos anos de espera, um terrível malfeito poderia finalmente ser vingado. Representações da ética feudal da lealdade tinha pouco haver com a popularidade dos dramas que apresentavam os irmãos Soga ou os quarenta e sete leais servos de *Chūshingura*. Antes, o público de Edo era comovido ao presenciar cenas em que os desprovidos de poder poderiam finalmente matar seus tirânicos opressores. Todos os plebeus na sociedade feudal eram em alguma medida oprimidos.” (NISHIYAMA, 1997, p. 221)

estilo de interpretação típico de Edo chamado de *aragoto* (rípido), cuja essência, segundo o ator Danjūrō I, era a rebeldia contra os samurais²⁵. Tal atitude não poderia ser mais distinta do que o autocontrole e a ordem da ética confucionista ou neo-confucionista que ditava a conduta dos guerreiros, o que não lhes passava despercebido, uma vez que os atores de kabuki, por mais popularidade que tivessem, possuíam o estrato social similar ao dos pedintes. Os teatros, ainda, eram construídos longe do centro da cidade, próximos ao bairro dos prazeres, e também eram taxados de imorais, vulgares e de mau-gosto, sofrendo de diretas sanções e proibições constantes, intensificadas uma vez mais pelas Reformas Kansei²⁶, dos anos 1790 – que, apesar de tudo, eram repetidamente desafiadas pelos escritores e atores do kabuki. A identificação do *edokko* com a ousadia das personagens do kabuki *aragoto*, a influenciar vários aspectos da vida social, constituiu uma espécie de capital cultural a determinar outra condição existencial cujo resultado foi o estilo de vida do “bom gosto” que caso tivesse relações com a moral dos samurais, o *bushidō* e a idealização, deveria ser aquela na qual ousadamente opõe-se e se distingue de tal moral e persistentemente procura se aproximar daquelas personagens teatrais (e dos atores que lhes dão vida), idealizando-os.

Se o segundo traço distintivo do “bom gosto” se origina da disposição combativa dos *Edokko*, o terceiro traço já pertence ao reduto dos bairros dos prazeres e do “mundo flutuante”, sendo que aqui, Kuki, sem rodeios, declara a esfera social onde habita o desapego (*akirame*; 諦め)²⁷. A estetização das relações amorosas e sexuais não era nova na sociedade japonesa ou em sua representação, como é facilmente reconhecível nas *monogatari* do período Heian, durante o qual a própria corte era poetizada: os enamorados demonstravam seus sentimentos um pelo outro através de poemas *waka* repletas de subtextos cuja compreensão (ou não) revelava a sensibilidade aos “caminhos do amor”. Contudo, essa prática, se já não extinta no período Edo, restringia-se aos nobres e aos samurais – que desejavam se aproximar daqueles –, e quase nunca ditava a conduta em relação ao amor e ao sexo das classes abaixo.

²⁵ Gerstle enfatiza que o estilo *aragoto* do cabúqui de Edo tem sua essência no desafio aos samurais – mesmo apontando haver certas ambiguidades nas relações entre a classe e a forma teatral –, reforçando seu ponto ao reproduzir uma anedota contada pelo ilustre ator Danjūrō I na qual, ao ser convidado por senhores feudais às suas residências, durante uma apresentação de teatro nô, o ator se despiu e violentamente destruiu as portas e os papéis de arroz que as cobriam. Perguntado pelos assustados patronos que o haviam convidado do que se tratava aquilo tudo, o ator, sem hesitação, respondeu que aquilo era o *aragoto*. Ele conclui sua anedota dizendo que nem diante samurais deve-se intimidar, caso contrário não se trata de *aragoto*. (GERSTLE, 1989, pp. 35-36)

²⁶ Obra do conselheiro chefe Sadanobu Matsudaira (1759–1829) do xógum Ienari Tokugawa (1773–1841), as reformas Kansei visavam modificar certas regras do governo anterior vistas como liberais, de onde vem o caráter reacionário normalmente atribuído às reformas. Dentre as medidas implementadas, havia a proibição de publicações e comportamentos ditos como imorais e a implementação forçada da educação do neo-confucionismo de Zhu Xi como a oficial.

²⁷ “É fácil à existência de uma sociedade particular, que se instala como uma abertura para as relações sexuais, prover oportunidades que façam com que experiencemos as dores da desilusão relacionadas à realidade do amor”. (KSZ I: 19)

Exatamente por isso, eram os nobres que reservavam para si o estilo de vida da elegância (*jōhin*; 上品). O estabelecimento do bairro dos prazeres e a disponibilidade financeira dos cidadãos, que permitiram a eles frequentá-lo, mudariam esse cenário. Não é por mero acaso que Kuki atribui esse traço distintivo especialmente às gueixas, pois é sua condição como uma escrava sexual – algo que a todo momento Kuki tenta atenuar ou dissimular – que permite aos cidadãos uma relação outra com o amor e o sexo além daquelas ditadas pelo decoro e a piedade filial que regulavam a vida do estado e da família; essa a principal relação entre os sexos. A associação direta entre o “mundo flutuante” (*ukiyo*; 浮世) e o “vale de lágrimas” (*kuga*; 苦界)²⁸ à vida das gueixas e prostitutas demonstra a separação entre o mundo da família e o mundo do amor e do sexo, de forma que o desapego característico do “bom gosto” é também um desinteresse, um corte e uma liberdade em relação ao mundo familiar. Contudo, se por um lado os homens a frequentar os bairros dos prazeres têm esse desapego como opcional, às mulheres que habitam esse mundo flutuante trata-se de algo necessário e, até mesmo, uma estratégia de sobrevivência. Disso podemos compreender melhor a estranha utilização dos termos budistas do “mundo flutuante” e do “vale de lágrimas” que designam o sofrimento inerente à condição humana, de sempre desejar algo que logo se esvai, para denominar o mundo e o modo de vida das gueixas e prostitutas: tal como o sofrimento é inescapável em vida, a vida dessas mulheres, que lhes impõe uma existência de sofrimento, é a elas também inescapável. O desapego, outro termo budista, é a atitude a se tomar para atenuar e superar tal sofrimento através da cessação do desejo, a fonte do sofrimento, mas que aqui é uma afirmação desse mesmo sofrimento: as gueixas, conscientes da condição de perpétuo sofrimento à qual foram submetidas, desistem de escapar dela, mostrando total desinteresse por outros modos de vida, o familiar ou o amoroso, abraçando seu sofrimento como um destino escrito em pedra e transformando-o em um refinamento a transparecer uma atitude leve e despreocupada em relação à vida²⁹. Só assim podemos compreender o que Kuki, mais à frente, dirá sobre esse traço e sua influência no interior do “bom gosto”: por um lado, ele é um irrealismo³⁰ que, de fato, se trata tão somente de um escapismo da realidade, um conformismo imposto e cruel; por outro lado,

²⁸ “Em suma, o ‘bom gosto’ tem aí no ‘vale de lágrimas’ do qual ‘não conseguimos nem mesmo vir à tona no fluxo de sofrimentos’ suas origens”. (KSZ I: 20)

²⁹ “Há um desinteresse que, tendo por base um conhecimento em relação ao destino, abandonou o apego. O ‘bom gosto’ deve ser refinado, não pode deixar de ser leve, fresco, portar uma atitude de uma naturalidade não vulgar”. (KSZ I: 19)

³⁰ “O ‘bom gosto’, ignorando um postulado barato sobre a realidade, põe o cotidiano em audazes parênteses, transcendente, enquanto respira ares neutros, faz um jogo livre sem finalidade ou interesse”. (KSZ I: 22)

uma afirmação através da negação³¹, na qual o sofrimento é transmutado em refinamento, a prisão em liberdade³², a possibilidade em necessidade (aqui em via dupla, a relação entre os sexos, que antes era necessariamente familiar, se torna uma das relações possíveis e a possibilidade de uma gueixa ter uma relação familiar é necessariamente impossível a ela dada sua condição imposta, mas contingente). Enfim, a operação naturalizante do gosto que, dissimulando seus mecanismos, transforma uma condição existencial contingente em uma necessidade. A existência das gueixas e sua quase onipresença na sociedade dos cidadãos de Edo – as xilogravuras de belas mulheres (*bijinga*; 美人画) eram extremamente populares, suas vidas íntimas descritas em inúmeras publicações, seus modos de falar, vestir e se portar eram imitados por todos – trouxe uma condição existencial e/ou social que moldou o *habitus* dos cidadãos de forma a levá-los a práticas nas relações sexuais cuja expressão mais alta era o “bom gosto”.

Por fim, Kuki se detém na junção desses três traços distintivos que, à primeira vista, parecem incompatíveis entre si, mas que acabam se reunindo na definição famosa do “bom gosto” como uma sensualidade (flerte) audaciosa (ousadia) e refinada (desapego)³³. Em poucas palavras, digamos que o flerte, que foi definido como a tensão de uma relação possível entre os sexos, é moldado pela ousadia e pelo desapego a ponto de se tornar um flerte pelo flerte e, assim, transformar-se em “bom gosto”. A ousadia atua sobre a tensão de forma que o atrevimento petulante coloca aqueles que se relacionam em constante atitude de enfrentamento, no interior dessa possibilidade romântico-sexual aberta pelo flerte, e, por conseguinte, a ousadia mantém perpetuamente a possibilidade dessa tensão. Por sua vez, o desapego atua sobre o objetivo do flerte, isto é, a atualização da possibilidade por ele aberta

³¹ “A combinação do flerte com o ‘desapego’ significa que o destino força uma conversão à liberdade, que a hipostasia da possibilidade é determinada pela necessidade. Ou seja, pode-se ver aí uma afirmação pela negação”. (KSZ I: 21-22)

³² Cecilia Segawa Seigle (1993, p. 181), em seu livro sobre o mais conhecido bairro dos prazeres, Yoshiwara, relata: “Oficialmente, salvo por ser acometida por alguma doença grave, nenhuma mulher de Yoshiwara tinha permissão para passar pelo Grande Portão, que era vigiado de perto por um porteiro, tradicionalmente chamado de Shirobee. Era dever do Shirobee cuidar para que nenhum homem suspeito entrasse em Yoshiwara e que nenhuma mulher saísse sem permissão. Depois de algumas mulheres terem tido sucesso em escapar disfarçadas de homens, o Shirobei e uma equipe de proprietários, em serviços mensais, se mantiveram particularmente vigilantes. Havia também uma guarita à esquerda do Grande Portão para a polícia local. Como não havia nenhuma outra forma de sair do bairro – o portão dos fundos estava normalmente trancado e o bairro era completamente cercado por um fosso –, todos tinham que passar pelo Grande Portão”. Seigle ainda aponta que mesmo durante as visitas às residências de altos samurais ou de ricos mercantes que algumas gueixas eventualmente faziam, elas acabavam por não tirar vantagem da situação propícia a uma fuga, uma vez que eram mantidas completamente ignorantes do mundo exterior às paredes do bairro e o temiam, preferindo se resignarem à vida no bairro à qual haviam se habituado e onde mantinham relações com outros trabalhadores do local.

³³ “Por fim, creio que conseguimos definir este fenômeno de consciência que possui uma rica matiz, o ‘bom gosto’, que é o flerte a concretizar sua existência própria através do irrealismo e do idealismo, da seguinte forma: ‘uma sensualidade (flerte) audaciosa (ousadia) e refinada (desapego)’”. (KSZ I: 23, ênfase no original)

que se realizaria na entrega, seja ela sexual ou romântica. O desapego, assim, desiste desse objetivo, completamente desinteressado dele, passa a tomar o flerte meramente como jogo.

Um tanto quanto diferente do que se fala do “bom gosto”, caso o vejamos no interior do campo social da luta por distinção entre as classes, suas práticas expressam uma distinção que se pauta em uma indiferença evidente por qualquer resolução e, talvez contrariamente ao que Kuki afirma, uma espécie de “individualismo” radical que se preserva enquanto tal ao colocar-se em conflito, tensão, enfrentamento contra o outro com o qual se abriu uma possibilidade de relação que nunca é concretizada; a dualidade aqui é uma fronteira, uma linha divisória. E, além, linha divisória que é tomada como necessariamente intransponível seja por que a possibilidade de uma verdadeira relação é negada (e afirmada enquanto identidade)³⁴, seja por que o outro não é levado a sério, tudo não se passa de um jogo *blasé*. Nada é mais representativo do embate de classes que se expressa na distinção do gosto do que este “bom gosto”.

4

Conclusão

A suposta intraduzibilidade do “iki”, nosso “bom gosto”, é resumida por Kuki:

Em suma, as línguas europeias possuem meramente palavras que são somente similares ao “iki”, sendo que é completamente impossível encontrar palavras de um mesmo valor. Portanto, podemos pensar que o “iki” é uma notável automanifestação da cultura oriental, ou melhor, do modo de ser particular da etnia Yamato. (KSZ I: 12)

O “valor” ao qual Kuki aqui se refere seria o “valor semântico” ou, em seus termos, o “iki” como fenômeno de consciência que tem seu significado determinado pelo modo de ser da etnia. Porém, percebendo já em sua época o progressivo esfacelamento desse fenômeno de consciência, Kuki conclama seus leitores a recordar “aquilo que seus espíritos viram”, o “iki” como uma cultura espiritual japonesa que a eles pertenceria³⁵. Perguntamos,

³⁴ Diria que é desta negação de relacionar-se a outrem que provém a constante repetição ao longo da obra do “nossa nação” (*wagakuni*; 我が国), ou seja, assim como Kuki intentava, há aí uma afirmação da identidade através de uma negação do outro (ou da relação com outro), unindo, desta forma, o método empregado na descrição do “bom gosto”, ou seja, uma hermenêutica da particularidade (exclusividade) étnica, e a própria descrição do “bom gosto”, uma relação sem relação.

³⁵ “Toda vez em que nos depararmos com as fantasmagorias [do ‘iki’], é preciso que nos recordemos ‘daquilo que outrora *nosso* espírito viu’ em sua figura real e concreta. Desse modo, esta reminiscência será, nada mais nada menos, do que o horizonte no qual tomará lugar o reconhecimento hermenêutico de que o ‘iki’ é *nosso*. Entretanto, aquilo do que devemos nos lembrar não é algo como a generalidade abstrata do conceito tal qual clama um realismo platônico, antes a particularidade étnica de uma especificidade individual como advoga o nominalismo. Neste ponto, temos que ousadamente promover uma reversão da epistemologia platônica. Então, ao que podemos atar a possibilidade da reminiscência (*anamnesis*) neste sentido do qual falamos? À nada além do que não relegar ao esquecimento nossa cultura espiritual.” (KSZ I: 81, ênfase no original)

contudo, como o desaparecimento e o oblívio desta notável automanifestação do modo de ser da etnia Yamato pode vir a realizar-se? A resposta, pensamos, se encontra em uma outra leitura das palavras de Kuki que abriam esta conclusão: na determinação do modo de ser da etnia japonesa como aquilo a se opor a um suposto modo de ser europeu ou ocidental, modo de ser tão penetrantemente em tensão antagônica com o japonês que até mesmo coloca suas línguas em clausuras monológicas. Assim, não importa se o “iki” tenha perdido seu espaço como vivência significativa no interior da cultura japonesa – trata-se aqui meramente de uma amnésia momentânea –, antes, o essencial é que sua identidade seja preservada na forma de sua incomunicabilidade, em sua intraduzibilidade ao ocidente. O *nihonjinron* se alimenta desta intraduzibilidade, afirmando a excepcionalidade japonesa em sua clausura, mas, simultaneamente, impossibilita a própria ocorrência do fenômeno do “iki” como algo particular e concreto pela via de sua homogeneização e planificação a toda uma cultura que não se reconhece nele, a quem escapa-lhe seu valor.

A tradução é a operação que vem neutralizar tal incomunicabilidade, abrir brechas na clausura, reconstituindo o valor do “iki” enquanto “bom gosto”. Essa tradução visa demonstrar que não é porque o “bom gosto” não constitui uma palavra em idiomas ocidentais que seu efeito na dimensão social seja nulo, o mais significativo é que o estilo de vida gerado pelo “bom gosto” não encontra lugar em outras sociedades, isto é, que venha a gerar distinção. Essa consequência não é exclusivamente dependente do idioma ou de uma existência étnica abstrata, mas do não reconhecimento por parte da dimensão social da distinção (e da geração de distinção) do estilo de vida do “bom gosto”, distinguindo-o de outros estilos de vida. Assim, instaura-se uma alteridade, uma diferença no interior mesmo da cultura japonesa, supostamente idêntica a si, de modo que a tradução resguarda a concretude e particularidade do estilo de vida gerado pelo “bom gosto” ao demonstrar que a sua tradução é necessária à sua compreensão: seja uma tradução, por assim dizer, intralingual entre o estilo de vida das outras classes sociais que compartilhavam seu espaço com os *edokko*, seja para o japonês contemporâneo, assim como uma tradução a outros idiomas que passam a poder, através da abertura dialógica, fazer sentido do valor do “bom gosto” – como a distinção de um estilo de vida.

Como o próprio Kuki escrevera em sua obra de 1935, *O Problema da Contingência* (偶然性の問題), a necessidade que se trata de uma autopreservação da identidade associa-se ao sentimento tranquilo da estabilidade, enquanto a contingência é aquela instauradora da diferença que traz consigo os sentimentos da tensão e excitação dinâmicos.³⁶ Se o modo de

³⁶ Cf. Kuki, 2012, pp.234-235

ser da etnia determina necessariamente o significado de um fenômeno de consciência, é sua identidade que aí é preservada na estabilidade da incomunicabilidade, mas, por outro lado, a transformação da tradução levaria ao dinamismo da contingência, à quebra de qualquer identidade tranquila. É tal operação de tradução que, através da contingência significativa, esperamos ter realizado com o objetivo de neutralizar as apropriações do pensamento de Kuki que o lançam em uma identidade homogênea a negar a diferença.

Referências

- BITŌ, M. Thought and Religion, 1550–1700. Tradução de Kate Wildman Nakai. In: HALL, J. W. (ed.). **The Cambridge History of Japan Volume 4: early modern Japan**. 6. ed. New York: Cambridge University, 2006. p. 373-424.
- BOURDIEU, P. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Zouk; São Paulo: EDUSP, 2006.
- GERSTLE, A. C. (ed.). **18th Century Japan: culture and society**. Sydney: Allen & Unwin, 1989.
- KUKI, S. **Kuki Shūzō zenshū** [Obras completas de Shūzō Kuki], 2. ed., Tokyo: Iwanami, 1990.
- _____. **Gūzensei no mondai** [O problema da contingência]. Tokyo: Iwanami, 2012.
- LIZARDO, O. Taste and the Logic of Practice in Distinction. **Sociologický časopis/Czech Sociological Review**, v. 50, n. 3, 2014. p. 335-364.
- NISHIYAMA, M. **Edo Culture: daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868**. Tradução de Gerald Groemer. Honolulu: University of Hawaii, 1997.
- SAKURAI, Y. *Iki' to 'tsū' e no jinmeru teki apurōchi* [Uma aproximação de “iki” e “tsū” a partir de Simmel]. **Shakaigaku Hyōron**, v. 42, n. 3, dez. 1991. p. 229-242.
- SEIGLE, C. S. **Yoshiwara: the glittering world of the Japanese courtesan**. Honolulu: University of Hawaii, 1993.
- SIMMEL, G. **Filosofia do Amor**. Tradução de Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- TANAKA, K. **Kuki Shūzō. Gūzen to Shiizen** [Kuki Shūzō: contingência e natureza]. Tokyo: Pericansha, 2001.

***Koe no katachi* e a integração entre alunos surdos e ouvintes no Japão**

Greice Luíze Schaefer da Silva

Andrei dos Santos Cunha

1

Introdução

Este trabalho pretende analisar o mangá *Koe no Katachi* (声の形, “a forma da voz”), da autora japonesa Yoshitoki Ōima, visando a reflexão no que diz respeito ao retrato da integração de alunos surdos em escolas de maioria ouvinte, no Japão e no Brasil. Utilizando como corpus o primeiro e o quarto volume da série em quadrinhos — tanto a edição japonesa (OIMA, 2013) como a brasileira (OIMA, 2017) —, pretendemos estabelecer um vínculo entre o real e a ficção, de forma a identificar no mangá as atitudes de alunos e professores que refletem a cultura de inclusão ou exclusão no ambiente escolar, a partir dos conceitos obtidos na consulta bibliográfica (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2008; SASSAKI, 2005). O trabalho consiste em uma pesquisa bibliográfica e documental acerca da situação atual do ensino de surdos no Japão, comparada com a representação dessa realidade no mangá. O corpus documental é baseado principalmente na Declaração de Salamanca (UNESCO, 1994), que tem como objetivo oferecer diretrizes básicas para o estabelecimento de um sistema inclusivo de educação. Com enfoque nas falhas de abordagem da escola retratadas na obra, este trabalho busca analisar ainda quais seriam as alternativas que poderiam ser empregadas em casos reais semelhantes ao da personagem Nishimiya. Dessa forma, é possível refletir sobre a educação japonesa de surdos em escolas de ouvintes através da narrativa, repensando não apenas as práticas pedagógicas como também as institucionais da sociedade.

Em fevereiro de 2011, foi publicada uma história em quadrinhos de capítulo único [*one shot*] intitulada *Koe no katachi* na revista *Bessatsu Shōnen magajin* (別冊少年マガジン). Essa narrativa, com 61 páginas, escrita pela jovem autora Yoshitoki Ōima, foi

expandida e tornou-se uma série, publicada na revista *Shūkan Shōnen magajin* (週刊少年マガジン) a partir de 2013, por cerca de um ano, gerando uma publicação encadernada de sete volumes. A série foi lançada no Brasil pela NewPOP Editora entre 2017 e 2018, com o título de *A voz do silêncio*, na tradução de Sayuri Tanamate. O enredo da obra parte da perspectiva de Shōya Ishida, jovem estudante do ensino médio, que aprende a língua de sinais japonesa para pedir desculpas e demonstrar seu arrependimento pelo sofrimento causado a Shōko Nishimiya, colega surda que foi vítima de seus maus tratos no ensino fundamental. Dentre todos os volumes da série, o que nos chamou mais a atenção foi o primeiro, que mostra as primeiras interações entre os dois protagonistas ainda na infância.

Nesse volume, também é possível perceber uma série de situações que envolvem o ensino, aprendizagem e integração dessa personagem surda com os colegas ouvintes. O despreparo dos profissionais e a falta de adaptação metodológica parecem ser os problemas mais evidentes abordados na narrativa, no que diz respeito ao papel da escola no ensino de crianças surdas. Entretanto, tanto o despreparo da escola como os problemas de adaptação da aluna são reflexo de uma realidade social que diz respeito à sociedade em si e não somente à escola, que existe dentro de todo um sistema (CARVALHO, 2014).

É possível elencar uma série de problemas sociais e educacionais na forma como as outras personagens interagem com Shōko e lidam com as diferenças comunicativas existentes entre elas, que didáticas são utilizadas em sala de aula e como algumas delas colaboram para a exclusão muito mais do que para a integração da menina em sua nova turma. Na obra, é possível perceber a manutenção de atividades ouvintizadas que não fazem parte da Cultura Surda e contribuem para a exclusão da aluna, como atividades de leitura oral e coral (STROBEL, 2008). É possível verificar através das interações entre as personagens da obra que a criança surda é quem participa mais ativamente das interações e se mostra mais interessada na manutenção dos diálogos, processo que foi verificado também nos estudos levantados por Xie, Potměšil e Peters (2014) a respeito da integração entre crianças surdas e ouvintes.

A tradução de uma obra como esta é fundamental como ferramenta de acesso à realidade dos surdos — não só a japonesa, como também a brasileira —, uma vez que muito do que está contido nas histórias narradas ali se repete no mundo não ficcional, em diversos contextos. A realidade dos surdos ainda é extremamente invisibilizada, de forma que até hoje ainda se questiona o estatuto linguístico das línguas de sinais, desconhecimento que implica na escolha de opções de ensino que não contemplam as particularidades linguísticas das crianças surdas. Narrativas como esta auxiliam na percepção de uma nova realidade e de

como a ausência de um ambiente com o qual ela possa se comunicar livremente e desenvolver suas habilidades cognitivas impacta na vida de uma criança. Trata-se da primeira obra literária japonesa traduzida no Brasil a tratar do tema da surdez e da educação de surdos, embora contemple uma série de outras temáticas importantes que já chegaram ao Brasil de outras formas, como o *bullying*, a depressão e a dificuldade de comunicação interpessoal. Vale lembrar, no entanto, que não se trata de uma obra de literatura surda, embora fale sobre a temática da surdez; isso porque literatura surda engloba produções culturais dos próprios surdos, o que não é o caso de *Koe no katachi*, obra de autora ouvinte. Nas palavras de Strobél:

A literatura surda refere-se às várias experiências pessoais do povo surdo que, muitas vezes, expõem as dificuldades e ou vitórias das opressões ouvintes, de como se saem em diversas situações inesperadas, testemunhando as ações de grandes líderes e militantes surdos e sobre a valorização de suas identidades surdas. (STROBEL, 2008, p.56)

Ainda hoje não existe nenhuma obra de literatura surda japonesa traduzida ao português e uma pequena parte disso pode ser atribuída à forma com a qual se estrutura a comunidade surda japonesa, como será discorrido a seguir.

2

A exclusão de surdos no meio inclusivo

A escola historicamente se caracterizou pela visão da educação que delimita a escolarização como privilégio de um grupo, uma exclusão que foi legitimada nas políticas e práticas educacionais reprodutoras da ordem social. A partir do processo de democratização da escola, evidencia-se o paradoxo inclusão/exclusão quando os sistemas de ensino universalizam o acesso, mas continuam excluindo indivíduos e grupos considerados fora dos padrões homogeneizadores da escola. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2008, p.9)

Embora sejam utilizados comumente como sinônimos, se faz necessário diferenciar os conceitos de integração e inclusão. Como explica Sasaki (2005), a diferença entre tais conceitos está intimamente ligada a dois outros conceitos: o modelo médico de deficiência e o modelo social de deficiência. O modelo médico de deficiência considera que o problema está na pessoa, que precisa ser “corrigida” de forma a poder fazer parte da sociedade, enquanto que o modelo social de deficiência destaca a série de barreiras que impedem o desenvolvimento e interação social dessas pessoas com o restante da sociedade. Assim, enquanto práticas de integração se voltam para a manutenção das estruturas institucionais, práticas de inclusão se focam em modificar a sociedade para eliminar barreiras e atender as necessidades de todas as pessoas.

É seguindo as práticas de integração que é mantida boa parte das escolas para surdos no Japão, adotando o chamado Método de Comunicação Total, em que a sinalização é utilizada como tentativa de facilitar o acesso à língua falada, integrando os surdos na sociedade por meio de oralização. Embora comum, o método não é necessariamente a melhor alternativa para o aprendizado de crianças surdas, uma vez que sinalizar e falar ao mesmo tempo é impossível sem algumas perdas no processo, o que se torna uma dificuldade a mais para alunos que não têm acesso a importantes pistas orais dos professores, que acabam sendo oralizadas, mas não sinalizadas. O método que lentamente vem ganhando força é o bilíngue, no qual as crianças são alfabetizadas em duas línguas, sendo uma delas a língua de sinais local e a outra a língua escrita local, de forma separada, o que leva em conta as diferenças sintáticas existentes entre as línguas de sinais e a escrita de línguas orais (CAPOVILLA, 2000). Embora já existam escolas bilíngues, no caso do Brasil, muitas vezes estas sequer são cogitadas pelos pais vindos de cultura ouvinte, que nem sempre sabem da importância da língua de sinais para o desenvolvimento cognitivo da criança surda. No caso do Japão, para a grande maioria, não é uma escolha, dada a existência de apenas uma escola totalmente bilíngue em todo o país. Em casos de crianças como a personagem Nishimiya, que frequentam escolas regulares, políticas de inclusão deveriam ser requisito mínimo, mas, tal como evidencia a obra, nem sempre a realidade provém o mínimo para a educação dessas crianças, deixadas de lado por meio de uma cultura de exclusão que, ao invés de adaptar seus métodos, simplesmente ignora suas falhas.

Em 1994, foi realizada a Conferência de Salamanca, na Espanha, onde representantes governamentais, Japão e Brasil incluídos, assinaram um tratado que elabora diretrizes para uma política escolar inclusiva. O tratado é tido como um guia que diz que todas as crianças devem frequentar as chamadas escolas regulares. Ele fundamenta o princípio de que todas as crianças, enquanto seres individuais, possuem suas próprias necessidades e que é fundamental para o crescimento social de todos os indivíduos o convívio em sociedade desde cedo, sem exclusão e vendo as diferenças como um aspecto positivo e natural do mundo. Entretanto, o caso dos surdos é um tanto singular, porque é um caso de diferença linguística: os surdos não falam a mesma língua que os ouvintes e só poderão escrever na mesma língua, que para eles é uma segunda língua, se tiverem também acesso à educação em sua língua natural, a língua de sinais (CAPOVILLA, 2011).

Os surdos não têm acesso à língua oral da mesma forma que os ouvintes e por mais que o sistema de educação inclusiva seja muito importante para crianças que vivem outras realidades, para os surdos, pode ser uma faca de dois gumes que os atrapalha muito mais do

que os auxilia. É necessário escolher entre estar em um ambiente que proporciona desenvolvimento cognitivo, que ocorre com a aquisição de uma língua natural, ou estar integrado entre alunos ouvintes considerando que simplesmente estar entre ouvintes não necessariamente garante a interação social entre essas crianças.

A especificidade linguística do surdo faz de sua inserção nos meios comuns de ensino, nos quais ele irá partilhar da língua utilizada, uma situação muito complexa e diferente daquela que poderá ser vivenciada pelos alunos com outras “necessidades especiais”, como os cegos, os deficientes mentais, os deficientes físicos, etc. (MACHADO, 2006, p.46).

O Tratado de Salamanca, justamente, prevê essa diferença linguística dos surdos e relata a importância das escolas de surdos no desenvolvimento de sua própria língua.

21. Políticas educacionais devem atentar às diferenças e situações individuais. A importância das línguas de sinais como meio de comunicação entre os surdos, por exemplo, deve ser reconhecida e deve ser assegurada a educação de todos os surdos na língua de sinais de seus respectivos países. Dadas as necessidades comunicacionais particulares de surdos e surdo-cegos, sua educação pode ser provida de forma mais adequada em escolas especiais e turmas especiais em escolas regulares (UNESCO, 1994, p.18, tradução nossa).

Por mais que a língua de sinais seja mencionada, ela não é tratada como o elemento tão fundamental que é, e muitas vezes acaba sendo deixada como uma segunda opção, como apenas um meio para completar o processo de oralização. Assim, muitas crianças surdas acabam por ter o acesso à sua própria língua negado ao serem colocadas em uma escola de ouvintes, uma vez que frequentemente trata-se de uma única criança surda, às vezes chegando na escola antes da alfabetização, num meio que não é capaz de interagir com ela. Em suma, a prática dita inclusiva é um meio de exclusão dos surdos através da chamada “cultura do silêncio”¹: essas crianças permanecem em um meio que não é capaz de se comunicar com elas propriamente e não é capaz de ouvir suas angústias e preocupações (QUADROS, 2003). Não é possível resolver problemas sem diálogo e esse diálogo só poderá ocorrer com as crianças em sua língua natural, que, no caso dos surdos, é a língua de sinais.

A linguagem é o elemento base do desenvolvimento do ser humano, e tem não só a função interpessoal como também intrapessoal — ou seja, a língua humana, mais do que permitir a interação social, permite que nosso pensamento se desenvolva. Durante muitos anos, acreditou-se erroneamente que a língua só poderia ser oral e, por isso, ainda hoje se veem políticas baseadas no ensino de línguas orais para surdos, políticas essas que têm um

¹ “[...] quase sempre levam consigo, condicionados pela “cultura do silêncio”, toda a marca de sua origem. Seus preconceitos. Suas deformações, entre estas, a desconfiança do povo. Desconfiança de que o povo seja capaz de pensar certo. De querer. De saber.” (FREIRE, 2014, p.28).

histórico muito grande de fracassos (CAPOVILLA, 2000). O fracasso da educação de surdos no sistema regular começa com a falta de conhecimento de uma concepção socio-antropológica da surdez enquanto experiência visual que garanta o acesso dos surdos à sua própria cultura e língua, e é por meio da educação que esse acesso será garantido (SKLIAR, 1997). É pela falta de contato dos surdos com a produção cultural na sua própria língua e com pessoas que se comunicam através da mesma, que o programa de inclusão baseado no ensino de surdos em escolas regulares, muitas vezes inaptas estruturalmente a receber essas crianças, cria um sistema de exclusão cultural e linguística para com a Comunidade Surda, que deixa de se reunir nas escolas, que são os locais onde historicamente se uniu e se desenvolveu a Comunidade Surda.

2.1

Comunidade surda no Japão

A comunidade surda japonesa é um caso bem peculiar e complicado, o que é perigoso quando reivindicações são necessárias, isso porque os surdos japoneses são um grupo bem mais radicalmente polarizado do que vemos, por exemplo, na comunidade surda brasileira ou estadunidense, que evidentemente unem membros de opiniões divergentes, mas são relativamente homogêneas. Talvez seja simplesmente mais adequado dizer que a polarização da comunidade surda japonesa se evidencia mais que a ocidental por estar diante da homogênea sociedade japonesa. Além disso, o que é tido como língua de sinais japonesa, na verdade, compreende atualmente ao menos duas formas de sinalização que são referentes justamente a essa polarização do grupo, cada um dos polos usa um estilo de comunicação. Vale lembrar ainda que no Japão, tal como ocorre com outras comunidades surdas, os dialetos são criados por necessidades regionais e se desenvolvem ao redor das escolas de surdos, o que explica a grande variação dialetal existente nas comunidades, que se estendem até aos vocábulos mais básicos (NAKAMURA, 2003). As tentativas de padronização desse grande número de dialetos que ocorreram entre a década de 1980 e 1990, pela Federação Japonesa de Surdos, focaram mais em uma codificação do léxico, deixando de lado a análise das diferentes sintaxes existentes no território japonês (NAKAMURA, 2006). Ainda hoje, é comum que se use uma forma de sinalização que se aproxime do japonês falado por este ser um pouco mais padronizado que a língua de sinais, por mais que em um ambiente de desenvolvimento natural da língua não faça sentido manter elementos da língua falada, à qual os surdos não têm acesso, uma vez que isso impede que se aproveite todo o potencial que existe em uma língua de modalidade visual-espacial, que são línguas desenvolvidas não no meio sonoro, mas no meio físico.

A grande questão acerca da comunidade surda japonesa é a estrutura na qual ela se desenvolve. A sociedade japonesa tem tendência a preservar a homogeneidade do país, de forma que é extremamente difícil aceitar a presença de grupos minoritários. Nesse sentido, advogar pela existência de uma Cultura Surda seria advogar pela separação dessa homogeneidade característica e, portanto, pela existência de uma cultura não japonesa dentro do próprio Japão. É o que faz o grupo chamado D-Pro, que defende que a Cultura Surda japonesa em nada se parece com a ouvinte e que a língua de sinais japonesa é uma língua única, com vocabulário e gramática próprios que diferem da estrutura da língua oral japonesa. Esse grupo claramente segue tendências ocidentais de posicionamento, que conversam muito mais com a estrutura social ocidental do que com a oriental. Isso porque a estrutura ocidental admite uma imensidade de subgrupos e subculturas que, estejam eles à margem da sociedade ou não, fazem parte natural e abertamente de uma grande cultura nacional (NAKAMURA, 2006).

É para evitar a resistência na aceitação de uma cultura minoritária dentro do Japão que o grupo da Federação Japonesa de Surdos toma para si deliberadamente o rótulo “deficiente auditivo”. Isso porque é esse rótulo que garante o poder de exigir uma série de direitos, uma vez que são cidadãos japoneses antes de serem cidadãos surdos, enquanto os D-Pro alegam serem cidadãos surdos, membros de uma comunidade mundial, antes de serem cidadãos japoneses. O grupo da Federação de Surdos defende — ao contrário do que defendem os D-Pro e muitos linguistas —, que a língua de sinais japonesa se trata, sim, de uma versão sinalizada da língua japonesa, de forma que a *Japanese Sign Language* (JSL) seja tão japonesa quanto a própria língua japonesa oral. Essa foi, na verdade, a saída que esse grupo encontrou para a permissão do uso de língua de sinais japonesa nas escolas e, portanto, aproxima-se muito mais de um mecanismo de defesa do que de um posicionamento ideológico e linguístico (NAKAMURA, 2006).

2.2

Ensino de surdos no Japão

A primeira escola para surdos japonesa foi fundada por Toshirō Furukawa em 1875 em Quioto, e começou como uma escola em língua de sinais, embora logo depois de sua fundação tenha trocado para o método de oralização como efeito da Conferência de Milão em 1880, que votou no oralismo como principal método de educação de surdos, ignorando o voto dos surdos presentes na ocasião. A educação de surdos só se tornou obrigatória com o fim da Segunda Guerra Mundial, em abril de 1948, e foi a partir desse momento que as escolas para surdos lentamente começaram a se espalhar pelo Japão, embora ainda não fosse

permitido o uso da língua de sinais nessas escolas. O pico de estudantes matriculados nessa rede ocorreu na década de 1960, mas na década de 1990 esse número foi reduzido drasticamente com a crença de que os surdos teriam mais oportunidades fora das escolas para surdos. Escolas onde antes eram abrigados 40 alunos em uma turma passaram a possuir não apenas turmas com poucos alunos como também a possuir lacunas de anos escolares inteiros devido à falta de estudantes (NAKAMURA, 2003). Até 2015, existiam 110 escolas públicas de educação de surdos e 109 delas utilizavam o método de comunicação total como método de ensino em suas atividades. A escola de Sapporo, no norte do Japão, possui dois programas paralelos, um com e outro sem uso de JSL como principal meio de ensino. A primeira e única escola para surdos que é toda estruturada por meio de JSL é a Meisei Gakuen, em Tóquio (HAYASHI; TOBIN, 2015). Ao levantar questões como a importância do reconhecimento linguístico das línguas de sinais, Meisei acaba se aproximando mais do pensamento do grupo D-Pro, que é mais radical do ponto de vista japonês, e, dessa forma, acaba despertando grande descontentamento de educadores e governantes que veem essa associação como uma forma de dividir e enfraquecer a comunidade japonesa com a criação de grupos menores.

O processo de criação de uma escola em JSL como a Meisei foi uma luta e uma oposição clara à conduta do Ministério da Educação, que adota o método oralista como base de ensino. Um processo tão traumático quanto esse ocorreu também na Escola para Surdos de Sapporo, onde as opiniões e os programas de ensino se dividiram fortemente, originando a criação de um programa paralelo em JSL e a manutenção do antigo programa de ensino com Método de Comunicação Total. Um representante do MEXT especialista em educação para surdos, cujo nome não foi divulgado, diz que teria sido melhor que os líderes de Meisei agissem da forma que quisessem, mas sem criar atrito com o governo ao se opor ao regime oralista abertamente (HAYASHI; TOBIN, 2015).

Apesar de o caso japonês possuir suas peculiaridades, a verdade é que o ensino de surdos ainda é uma discussão grande em todo o mundo e, independente da sociedade em que são realizadas tais discussões, sempre existem grandes divergências sobre o assunto. As pesquisas sobre línguas de sinais só chegaram e tomaram força no continente asiático como um todo na década de 1990, de forma que diferentes países estão em diferentes etapas da discussão sobre bilinguismo (MARSCHARK; TANG; KNOORS, 2014). Tanto no Brasil como no Japão a abertura dessa pauta é recente, a diferença é que o Brasil já é aberta e caracteristicamente um país multicultural, muito embora algumas dessas culturas recebam mais visibilidade que outras. A grande questão no caso do Japão é como lidar com

divergências em um país territorialmente pequeno cuja sociedade tem a homogeneidade como norma.

Em 2014, foi ratificada no Japão a Convenção dos Direitos da Pessoa com Deficiência, que marca o início de um projeto pesado de inclusão nas escolas. Esse processo começou com base na emenda parcial da Lei da Educação Escolar de 2007, que iniciou uma reforma nas chamadas Escolas de Educação Especial. Dentre as mudanças promovidas pela reforma consta a presença de um profissional que presta suporte de educação especial em cada escola regular (FURUTA; OSUGI, 2016). Mesmo antes dessas mudanças, já existia uma parte dos alunos surdos que começava sua escolarização em escolas de surdos no primário, trocavam para escolas regulares no período ginásial e voltavam às escolas para surdos no ensino médio. Alguns consideram que isso seria um indício de que o método oralista falhou; por outro lado, há opiniões, das próprias crianças que retornaram, que indicam uma certa falta de sensação de pertencimento e integração que, no caso, têm mais a ver com os colegas do que com os métodos utilizados em aula. A esses estudantes que partem das escolas de surdos para, mais tarde, retornarem, foi dado o nome de “*U-Turn Deaf*”, e são eles que funcionam como diagnóstico dos problemas do método inclusivo e do método oralista.

3

O contexto social da personagem Nishimiya e a visão do sujeito surdo

Embora não seja exatamente o foco da narrativa da obra *Koe no katachi*, a surdez e a educação de surdos tem um papel importante enquanto parte da construção das personagens e da forma com a qual elas interagem entre si, funcionando como a coluna que dá sustentação à narrativa do volume 1. A personagem Nishimiya possui perda auditiva nos dois ouvidos, que foi identificada por seus pais quando ela tinha 3 anos. A família paterna da menina a abandona, abominando a surdez da criança e culpando a mãe pela falta de cuidado no período da gravidez. Assim, a personagem é criada pela sua mãe e avó materna, junto com sua irmã mais nova, em uma família composta exclusivamente de mulheres, o que nos mostra uma visão do Japão como palco da vida de mulheres independentes e fortes que é, do nosso ponto de vista, uma das grandes qualidades da obra. A mãe de Shōko tem, da personagem, uma visão muito marcante de deficiência. Ela não parece aceitar a surdez da filha, e, enquanto a avó e a irmã da menina se preocupam em aprender língua de sinais para se comunicar mais facilmente, ela permanece sem estudar a língua natural da filha e depende da atuação de intérprete feita pela filha mais nova. A falta de conhecimento da língua de sinais por parte dos pais gera uma série de problemas para a formação dessas crianças surdas, especialmente

porque limita o diálogo familiar que faz parte do processo de crescimento de todos nós. Nos volumes que mostram a menina mais velha, quando não há quem execute a função de intérprete, a mãe se comunica com a filha basicamente por gestos ou falando pausadamente, sílaba a sílaba, e estabelecendo contato visual, o que mostra uma situação propensa à falta de diálogo entre mãe e filha.

Nishimiya, que começa a história na sexta série do ensino fundamental com dois aparelhos auditivos, no terceiro ano do ensino médio já está usando apenas um e perdendo os resquícios de audição que ainda possui. Por mais que não seja explicitado durante a história, o uso de aparelho auditivo e a forma com a qual a mãe se comunica com a filha indica que ela tem algum nível de acesso à língua falada e, em vários momentos da obra, a personagem oraliza e interage com ouvintes que não sabem língua de sinais. No primeiro volume da obra, a personagem utiliza um caderno para se comunicar com os colegas ouvintes e demonstra bom conhecimento da língua escrita japonesa.

Em nenhum momento da história é mencionado qualquer ponto a respeito da Cultura Surda, por mais que a língua de sinais, *shuwa* (手話) tenha sido explicada e cumpra um papel importante no desenvolvimento narrativo. É possível atribuir essa falta de menção ao fato de que o movimento para percepção de uma cultura e identidade surda no Japão é uma das bandeiras do grupo D-Pro, que é tido como o grupo mais radical de surdos, o que poderia ser um ponto um tanto complicado para mencionar em uma obra que se pretende como produto comercial de massa. Por escolha da mãe, Shōko frequenta a rede regular de ensino e, por mais que a criança sofra constantemente com ataques de *bullying* nas escolas que frequenta, ela apenas é transferida para outros contextos igualmente excludentes. Sendo assim, mesmo que Shōko utilize língua de sinais para se comunicar com algumas pessoas, devido ao seu contexto extremamente oralizado e à falta de inserção dela em uma comunidade surda que se desenvolva culturalmente, é possível argumentar que a personagem não seja culturalmente surda. Ser culturalmente surdo é estar inserido em uma comunidade surda e, para os grupos mais radicais dessa comunidade japonesa, como o D-Pro, a personagem não poderia ser considerada surda, devido ao seu alto grau de oralização e habilidade de leitura labial. Na história, não existe nenhuma outra personagem surda, e todos aqueles que aprenderam língua de sinais o fazem por causa de Nishimiya, afora os membros do que foi traduzido como “encontro semanal de praticantes de língua de sinais”, do qual ela participa. É devido à ausência de outras personagens surdas que não é possível a visualização de nenhum aspecto da comunidade surda, justamente porque a personagem não tem acesso

a essa comunidade e porque para falar de Cultura Surda no Japão é necessário enfrentar muitos pontos polêmicos.

É no quarto volume da obra que é narrado, de forma muito breve, como foi o processo de descobrimento da surdez de Nishimiya pela sua família. Em suma, o que aconteceu foi a culpabilização da mãe por ter contraído uma doença contagiosa do pai, que não é especificada. A família paterna tem uma visão extremamente negativa da surdez, e declara abertamente ver a criança como um problema ao qual não querem associar o nome da família. É um trecho de apenas nove páginas, mas muito denso e, embora inicialmente o escopo do trabalho tenha sido apenas o primeiro volume da obra, esse trecho do volume 4 é parte importante do desenvolvimento do contexto social de Shōko e de sua não inserção em uma escola de surdos. Essa visão negativa da surdez por parte do núcleo paterno da família, que acredita que a menina dependerá de ajuda governamental para viver, impacta na percepção da mãe, que tenta criar sua filha com seu próprio ideal de força e independência. É essa perspectiva que norteia a escolha de sempre transferir Shōko de escola em escola ouvinte, buscando uma educação tão oralizada quanto possível, ficando evidente que a mãe só tem acesso à perspectiva clínica da surdez, que a vê como um problema e não como uma experiência de mundo que é diferente da que ela mesma possui. Essa visão não é tão marcada na avó da menina, que encara a surdez com muito mais naturalidade, o que tem reflexo em sua decisão de aprender língua de sinais e ensiná-la às netas. É através da figura da avó que temos uma perspectiva mais flexível que, embora ainda longe da visão sócio-antropológica da surdez, evita que a menina tenha o acesso à língua de sinais completamente negado, por mais que a mãe mantenha seu preconceito com a língua e por mais que esse acesso seja feito por meio de uma pessoa que está adquirindo a língua tardiamente.

Devido não apenas a essa visão da mãe como também ao seu histórico de sofrimento na escola, a menina surda carrega em si um declarado senso de culpa pelos problemas que sente causar à família e aos ouvintes que a cercam. Esse senso de culpabilização muito se relaciona a um dos pilares da sociedade japonesa, que é o de não causar incômodo aos demais. Esse sentimento de *meiwaku* (迷惑), “inconveniência”, é a base do comportamento de grupo japonês e é tido culturalmente como o principal valor a ser passado de pai para filho (PEAK, 1989, p.98). Esse sentimento de constante manutenção da não inconveniência acontece de forma muito forte na sociedade japonesa, por esta ser orientada pelo grupo e não pelo indivíduo, como é comum nas organizações sociais ocidentais (SAITO; ROBINSON, 1995). Constantemente, a personagem Nishimiya pede desculpas por situações que são criadas não por ela, mas pelo sistema educacional e social no qual ela está

inserida, problemas esses que em grande medida não aconteceriam se ela estivesse em uma Comunidade Surda e em uma escola surda. Por exemplo, ela precisa muitas vezes pedir aos colegas que anotem o que o professor fala. Esse senso de *meiwaku* que a menina sente causar aos demais acontece basicamente pela falta de preparo dos profissionais envolvidos no ensino da menina, que desconhecem metodologias mais adequadas e não flexibilizam as que já são utilizadas em sala de aula, como veremos a seguir.

4

Koe no katachi: a exclusão da criança surda na escola ouvinte

É no primeiro dos sete volumes da obra *Koe no katachi* que a personagem Nishimiya é transferida para uma escola regular onde todos são ouvintes e estão tendo, naquele momento, seu primeiro contato com uma colega surda. As crianças, que desconhecem o que significa ser surdo, de fato, demonstram muita curiosidade num primeiro momento; entretanto, esse estranhamento inicial lentamente vai se tornando uma forma de desumanização da menina, que passa a ser um objeto de divertimento dos colegas, que começam a maltratá-la. Shōya Ishida, que protagoniza as situações de *bullying* que a personagem sofre, parece perceber a existência de Nishimiya como um objeto de estudo e se refere a ela diversas vezes como um alienígena que vive em seu próprio planeta e fala sua própria língua. Dentre os maus tratos retratados, os colegas rabiscam seus cadernos, jogam sujeira sobre ela, fazem com que tropece, gritam com a menina, arrancam e destroem seus aparelhos auditivos (o que teria totalizado um prejuízo de um milhão e setecentos mil ienes, aproximadamente 50.000 reais segundo a tradução de Tanamate) (OIMA, 2017).

Em virtude do despreparo dos profissionais envolvidos, no fim das contas, a tarefa de integrar Shōko durante as aulas fica totalmente a cargo dos colegas que sentam próximos a ela. Eles explicam o que o professor fala, escrevem o que o professor dita, indicam que questão está sendo feita a ela, além de muitas outras tarefas que não seriam necessárias se estivessem em voga metodologias mais adequadas às diferenças linguísticas entre os alunos.

Por mais que Nishimiya não esteja em poder de mudar sua situação devido não apenas a sua idade, mas também ao contexto social e familiar no qual se encontra, esse sentimento que poderíamos chamar de “tipicamente japonês”, de culpa pela possibilidade de causar qualquer tipo de inconveniência ao grupo, é o que parece nortear grande parte de suas atitudes com relação aos colegas. É possível pensar que é por causa desse sentimento que a personagem Shōko nunca revida ou conversa com os mais velhos sobre os ataques que sofre dos colegas na escola, por mais que alguns deles envolvam algum grau de violência física. Os

maus tratos que sofre ficam evidentes quando seus aparelhos auditivos passam a ser danificados diversas vezes, totalizando oito aparelhos perdidos ou fora de funcionamento em um período de cinco meses. Esse é, basicamente, o único indício concreto que é mencionado pelo diretor da escola nas páginas em que é retratado o momento que ele se propõe a conversar com a turma sobre a suspeita de que Shôko estaria sofrendo *bullying*. Essa única aparição do diretor só ocorre devido ao contato que a própria mãe de Shôko faz com a escola, o que demonstra a atitude de descaso do professor responsável pela turma. Por mais que se tratasse da ação de vários alunos da turma, Takeuchi, o professor, conversava exclusivamente com Shōya sobre a inadequação de tais atos como se ele fosse o único aluno que maltratava e excluía a colega. A exclusão é tamanha, que em quadros em que aparece a sala inteira, sua mesa vazia é mostrada no meio da sala de aula como sendo a única que não está arrumada em dupla.

Tal como se verifica na realidade das pesquisas elencadas por Xie, Potměšil e Peters (2014), na obra, é sempre Nishimiya quem vai até os colegas em busca de contato e pergunta sobre o que estão conversando ou o que eles tentaram dizer a ela. Nas interações que são mostradas, escritas em papel, é possível perceber que Shôko sempre mantém alto nível de respeito com as solicitações de clarificação que faz, com uso da forma honorífica, de forma que fica claro que ela mantém ali um certo distanciamento que não aparece da mesma forma quando seus colegas utilizam o mesmo método de comunicação com ela. Alguns dos estudos elencados pelos autores ainda identificaram a baixa qualidade desse tipo de interação, mesmo quando ela ocorria entre crianças pequenas, e a rápida desistência dos alunos ouvintes nas tentativas de interagir com seus colegas surdos. Esse é mais um motivo para se repensar a forma como ocorre a integração entre esses alunos em escolas de ouvintes, uma vez que justamente a comunicação e desenvolvimento social que se esperava que ocorresse nesse meio não parece estar ocorrendo plenamente e essas crianças muitas vezes estão sendo isoladas e sofrendo maus tratos de seus colegas.

Os casos do chamado *ijime* (苛め), *bullying*, começaram a ser discutidos publicamente no Japão a partir da década de 1980, quando um caso de suicídio envolvendo uma vítima de *ijime* causou grande comoção na população, que começou a estar mais atenta a tais ocorrências. O fato ocorreu em 1986 e, através de uma carta da própria vítima, veio a público o fato de que mesmo os professores estavam cientes do problema e que alguns até mesmo participavam das “brincadeiras”. Esse caso singular voltou a mídia para o problema como um todo e, embora existam casos de agressões físicas, a maior incidência do problema se dá na forma de pressão psicológica, o que é ainda mais difícil de identificar. Foi devido esse caso

que o Ministério da Educação, da Cultura, dos Esportes, da Ciência e da Tecnologia (MEXT) criou um Conselho em 1994 para pesquisa na área, que fez uma série de sugestões de como reduzir a incidência de *ijime* (NATTO; GIELEN, 2005).

O grande problema do *ijime* é o isolamento social que acontece com a criança que é vítima dos ataques — isso porque, mais do que os atos individuais de um grupo de estudantes, o problema é a representação de toda uma cultura escolar. Muitos professores ignoram a situação, acreditando que não devem interferir e que as crianças devem resolver seus problemas por conta própria, atitude que muitas vezes é repetida pelos pais. No caso de *Koe no katachi* é exatamente isso que acontece. O professor faz o mínimo para cuidar da situação, enquanto a mãe da menina não interfere, acreditando que isso fará com que a filha aprenda a ser mais forte. A criança que sofre com isso não encontra apoio nas instituições escolares e se vê sem ter a quem recorrer. Há, envolvido no processo, um medo muito grande de retaliações por parte dos demais ou, às vezes, de aceitação da situação como se fosse algo merecido por alguma razão, como parece ser o caso da obra em questão. Dentre as recomendações do Conselho criado pelo MEXT, estão a manutenção de um ambiente acolhedor dentro da família, uma maior flexibilidade para trocar alunos entre turmas e a importância de locais de acolhimento para que as crianças possam ser ouvidas. Esbarra-se aqui no problema das crianças surdas em escolas de ouvintes onde, sem apoio adequado, nunca poderão ser ouvidas, pelo simples fato de que ninguém ali fala a língua natural delas. É o que acontece com a personagem Nishimiya na escola em que foi colocada. A única forma que ela tem de se comunicar com os demais e expor seu ponto de vista, suas angústias, é seu caderno de comunicação, o meio escrito. Mas, como foi expresso pela própria “coordenação pedagógica” na história, este não é seu melhor meio de comunicação, sendo a língua de sinais sua forma natural de expressão.

O departamento da escola, cujo nome foi traduzido como “coordenação pedagógica”, é um tipo de organização que não existe no Brasil, sendo, na versão japonesa, chamado de *Kikoe no kyōshitsu* (聞こえの教室, “sala de escuta”), que seria um grupo, um centro, que é especializado em cuidar da inserção de crianças surdas em escolas regulares. Esse tipo de organização existe em diversos formatos pelo Japão e em alguns casos são como acontece em uma escola municipal primária de Nagoya Asahigaoka, que possui uma sala especial para auxiliar os alunos que possuem algum tipo de deficiência auditiva. Existem, também, grupos como o da Escola para Surdos de Nagano, em que a sala atende toda a comunidade da região. O que é preocupante na narrativa de *Koe no Katachi* é o fato da personagem que representa um elemento teoricamente especializado possuir evidente

desconhecimento de metodologias de ensino para alunos surdos, de forma a fazer sugestões sem propósito para ajudar na integração da aluna surda com os colegas ouvintes, que muitas vezes atrapalham e geram mais conflito do que teria ocorrido se nada tivesse sido feito.

Dentre as metodologias que a personagem, chamada Kita, propõe, está a participação da menina no concurso de coral, explicando que ela tem uma voz um pouco diferente da dos colegas, mas que todos deveriam se esforçar juntos no concurso. Fato é que coral não é uma atividade que faz parte da Cultura Surda e sequer faz sentido lógico querer que uma criança que não tem acesso total à linguagem oral possa ter domínio suficiente sobre a sua própria produção vocal a ponto de diferenciar tons da mesma forma que os colegas que fazem isso desde cedo. As atividades de corais podem ser perfeitamente substituídas por teatro, por exemplo, uma vez que a música não faz parte da Cultura Surda e são raros os casos de surdos que apreciam produções musicais, característica que deveria ser respeitada (STROBEL, 2008). Sendo o caso do concurso de coral ser um evento importante para a escola, seria muito mais proveitoso e interessante fazer um coral sinalizado, seja ele completamente sinalizado ou com Nishimiya como intérprete a seguir o ritmo guiado pela maestra, professora de música.

Embora existam surdos que oralizam, a oralização da personagem Shōko não tem nível realmente funcional. No volume quatro da série, a autora apresenta como a própria avó da personagem, sem especialização, tenta realizar o treinamento de oralização da menina. As personagens não entendem o que ela tenta dizer quando oraliza, de forma que objetivamente não faz sentido que ela cante no nível em que está e subjetivamente não faz sentido que ela cante, por não ser um elemento cultural que ela compreenda, uma vez que este não foi apresentado a ela de forma adequada. Ishida, pensando sobre a possibilidade de Nishimiya ser odiada pela turma caso perdessem o concurso de coral, sugere à menina por meio de seu caderno que ela apenas finja estar cantando. Entretanto, Kita, da coordenação pedagógica, diz a Nishimiya que ela não deve levar em conta a atitude do colega. Essa escolha de cantar no coral, de fato, parece envolver muito mais a necessidade de uma maior integração com os colegas de turma que seria quebrada no caso de ela não participar. Seria, na visão da personagem, uma chance de se conectar com os colegas e fazerem todos juntos uma atividade. Entretanto, a forma como essa tentativa é conduzida, sem preparo e sem adaptação, acaba piorando o relacionamento com os colegas da turma, que perdem o concurso de coral. É a partir da perda do concurso, cuja responsabilidade recai sobre Nishimiya, que os casos de *ijime* envolvendo a personagem se intensificam.

Um dos grandes problemas do ensino de surdos em escolas regulares é a falta de informação que existe no meio escolar. A maioria dos professores não sabe como funciona a surdez nem quais as metodologias mais adequadas para serem utilizadas em sala de aula. Não é só na história em quadrinhos que a personagem não sabe ensinar a aluna surda. Professores reais não sabem como ensinar seus alunos surdos, porque é necessário grande preparo para compreender as possibilidades de uma perspectiva de mundo visoespacial. Os surdos têm acesso ao mundo de forma diferente daquela que os ouvintes têm acesso, e isso pede mudanças nos espaços já existentes que foram construídos pensando exclusivamente nas necessidades dos ouvintes.

Um dos primeiros problemas identificados no espaço da narrativa de *Koe no katachi* é a distribuição das salas de aula, que é em fileiras lineares. Essa forma de disposição é problemática, uma vez que os alunos surdos não têm acesso nem aos colegas que sentam atrás nem aos que sentam na frente, o que dificulta as interações e impede que as crianças observem as reações dos colegas, elemento importante para sua localização nas interações entre classe e professor. No mínimo, não deveria haver nenhum obstáculo entre o aluno surdo e o professor. No caso de haver intérprete de língua de sinais, ambos devem estar bem visíveis ao aluno.

Essa disposição linear que naturalmente já atrapalha a visualização ainda é piorada no caso da narrativa analisada, quando o professor coloca a aluna surda em uma das últimas fileiras. Além dos colegas ficarem de costas para a aluna, ela ainda fica longe do quadro, o que reduz ainda mais as possibilidades de captar qualquer informação útil por meio dos aparelhos auditivos. A formação ideal para que uma sala de aula abrigue um aluno surdo de forma satisfatória é a formação semicircular, que permite ao aluno fazer contato visual com todos os colegas em sala, o que facilita na percepção das emoções dos colegas e nas interações entre eles, e entre alunos e professor. Esse tipo de formação, no entanto, não é adequado para turmas de muitos alunos, por ocupar muito espaço. Nesse caso, outra alternativa é que o aluno surdo fique com a mesa em posição diagonal, voltada para o quadro, de forma a ter ao menos uma visão periférica da turma (MARTINS; GAUDIOT, 2012).

O melhor a fazer seriam algumas modificações nas instalações da sala. Em escolas voltadas especificamente para o ensino de surdos é possível ver, sobre a porta, lâmpadas que se acendem quando toca o sinal que anuncia o começo de mais uma aula. Além dos sinais, é importante a boa iluminação do ambiente para facilitar a leitura labial, por exemplo, no caso de alunos surdos que possuíram já algum contato com a língua oral ou a captação de quaisquer pistas visuais disponíveis.

5

Considerações finais

Através de uma análise da história do ensino de surdos no Japão, é possível perceber como se deu e ainda se dá o ensino dos mesmos e como a educação do país se baseia em políticas de integração que, por vezes falhas, acabam funcionando como fator de exclusão. Embora seja uma obra de ficção, *Koe no katachi* reflete a realidade de sistemas educacionais que são reflexo de uma cultura que ainda não consegue lidar adequadamente com as diferenças que contém. *Koe no katachi* é capaz de nos apresentar uma narrativa que permite a reflexão no que diz respeito a uma realidade que nem sempre está presente devido ao afastamento das pessoas surdas do convívio com ouvintes na sociedade como um todo. É uma narrativa que nos leva a refletir a respeito de soluções que podemos propor, evidenciando algumas das necessidades de adaptação metodológica e nos compelindo a uma reflexão a respeito de situações sobre as quais, de outra forma, talvez nunca pensássemos a respeito. É propondo uma reflexão a partir de uma personagem de ficção que vimos também propor uma reflexão sobre todas aquelas crianças nas quais essa personagem foi inspirada, na história dessas inúmeras crianças que passaram pelas mesmas dificuldades e acabaram por se isolar de forma semelhante.

É necessário que se entenda que a língua, mais do que servir para conversar com outras pessoas, é aquilo que nos permite desenvolver todo e qualquer tipo de raciocínio, o que faz de seu aprendizado um elemento crucial para o desenvolvimento cognitivo humano, que vai muito além do social. No caso da obra analisada, a personagem é transferida de escola em escola de ouvintes mesmo que apresente problemas de relacionamento em todas elas, e boa parte disso se deve a um processo de negação de uma mãe que cria a filha sozinha para que esta seja independente e se torne forte. Tendo uma perda auditiva gradativa, a criança pôde ter algum acesso à língua japonesa falada e não tinha dificuldades com linguagem escrita, apesar disso, constantemente precisava pedir aos colegas que lhe escrevessem o que estava sendo dito pelo professor em sala de aula. O caso mostrado no mangá não é um caso crítico de privação de linguagem, que ainda hoje acontece com crianças sem audição residual, entretanto, existem casos de crianças que, tendo pouco resíduo auditivo, acabam não conseguindo desenvolver tais habilidades de leitura e escrita pela impossibilidade de pleno acesso à língua falada e à educação em língua de sinais. Nesse sentido, é importante que discussões acerca da integração desses alunos em escolas de ouvintes cheguem aos pais que,

vindos de cultura ouvinte, acabam se focando no contato dessa criança com o mundo ouvinte e não nas habilidades cognitivas que são desenvolvidas na escola.

A preservação do método oralista, que é a base do ensino de surdos no Japão, é resultado de toda a estrutura social japonesa que é voltada para uma cultura homogeneizada. Ao contrário do que ocorre no ocidente, no Japão não é tarefa fácil a defesa da existência de grupos sociais minoritários, de forma que advogar a existência de uma Cultura Surda acaba soando como um radicalismo, o que gera perda de apoio não só governamental como da própria população. É quase por uma espécie de instinto de sobrevivência que a Federação Japonesa de Surdos faz questão de que as discussões a respeito dos surdos se mantenham longe das questões culturais. Apesar das imensas diferenças socioculturais, o espaço ocupado pelo surdo no Brasil não é tão diferente do espaço ocupado pelo surdo no Japão. A realidade em que a Cultura Surda é abertamente reconhecida enquanto tal e que a Língua Brasileira de Sinais, LIBRAS, seja reconhecida enquanto língua, de fato, ainda está no horizonte. Ainda existe uma série de debates a serem feitos a respeito dessa temática que está emergindo recentemente e os surdos que antes eram privados da educação estão começando a participar das discussões em âmbitos profissionais dos quais antes só participavam ouvintes. É muitas vezes difícil que se tenha uma visão da surdez que vá além da clínica e que se estenda não apenas aos indivíduos surdos, mas à sociedade como um todo e à forma com a qual ela está organizada; mas estamos no caminho, refletindo aos poucos, e com a ajuda de obras como essa.

Referências

CAPOVILLA, F. Filosofias educacionais em relação ao surdo: do oralismo à comunicação total ao bilinguismo. **Revista Brasileira de Educação Especial**, v. 6, n. 1, 2000. p. 99-116.

_____. Entrevista à Globo News: Libras e educação bilíngue de surdos. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uVbzA7fpJWE&t=>. Acesso em: 20 maio 2018.

CARVALHO, R. E. **Escola inclusiva: a reorganização do trabalho pedagógico**. Porto Alegre: Mediação, 2014.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FURUTA, H.; OSUGI, N. Developing an inclusive education system in Japan: the case of Yamagata City, Kumamoto. **Boulettin of Faculty of Education of Kumamoto University**, Kumamoto, n. 65, 2016. p. 139-144.

HAYASHI, A.; TOBIN, J. Contesting Visions at a Japanese School for the Deaf. **Anthropology & Education Quarterly**, v. 46 n. 4, 2015. p. 380-396.

MACHADO, P. C. Integração/Inclusão na escola regular: um olhar do egresso surdo. **Estudos Surdos I**. Petrópolis: Arara Azul, 2006.

MARSCHARK, M.; TANG, G.; KNOORS, H. (ed.). **Bilingualism and bilingual deaf education**. Perspectives on Deafness, 2014.

MARTINS, L. B.; GAUDIOT, D. M. F. The deaf and the classroom design: a contribution of the built environmental ergonomics for the accessibility. **Work**, v. 41, supplement 1, 2012. p. 3663-3668.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva. **Inclusão**: revista da educação especial, Brasília, DF, v. 4, n. 1, jan. jun. 2008. p. 7-17.

NAITO, T.; GIELEN, U. P. Bullying and Ijime in Japanese schools. *In*: **Violence in Schools**. Boston: Springer, 2005. p. 169-190.

NAKAMURA, K. U-Turns, Deaf Shock, and the Hard of Hearing: Japanese Deaf Identities at the Borderlands. *In*: **Many ways to be Deaf**: International Variation in Deaf Communities. Washington, D. C.: Gallaudet University Press, 2003.

_____. **Deaf in Japan**: Signing and the politics of identity. Cornell University Press, 2006.

OIMA, Y. **Koe no katachi** [A forma da voz]. Tóquio: Kōdansha, 2013. 1 v.

_____. **A voz do silêncio**. Tradução de Sayuri Tanamate. São Paulo: NewPOP. 2017. 1 v.

PEAK, L. Learning to become part of the group: the Japanese child's transition to preschool life. **Journal of Japanese Studies**, Washington, 1989. p. 93-123.

SAITO, M.; ROBINSON, J. H. *Iwareru* and *meiwaku*: a comparative analysis of Japanese and American communicative styles. **MinneTESOL/WITESOL Journal**, v. 13, 1995. p. 1-17.

SASSAKI, R. K. Inclusão: o paradigma do século 21. **Inclusão**: Revista de Educação Especial, Brasília, DF, Secretaria de Educação Especial, v. 1, out. 2005. p. 19-23. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/revistainclusao1.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2018.

SKLIAR, C. **Educação & exclusão**: abordagens sócio-antropológicas em educação especial. Porto Alegre: Mediação, 1997.

STROBEL, K. **As imagens do outro sobre a Cultura Surda**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008.

QUADROS, Ronice Muller de. Situando as diferenças implicadas na educação de surdos: inclusão/exclusão. **Ponto de vista**: revista de educação e processos inclusivos, n. 5, 2003. p. 81-111.

UNESCO, **The Salamanca Statement and Framework for Action on Special Needs Education**. Salamanca, 1994. Disponível em:

http://www.unesco.org/education/pdf/SALAMA_E.PDF. Acesso em: 13 jan 2018.

XIE, Y.; POTMĚŠIL, M.; PETERS, B. Children who are deaf or hard of hearing in inclusive educational settings: a literature review on interactions with peers. **Journal of deaf studies and deaf education**, v. 19, n. 4, 2014. p. 423-437.

Aula experimental utilizando “Can-do para crianças”

Sandra Terumi Suenaga

Eriko Nakajima

1

Introdução

As pesquisas da Fundação Japão mostram que no Brasil, de 2012 a 2015, o número de crianças que estudam o japonês nas Instituições de Ensino Fundamental 1 (doravante EF1) aumentou de 1.974 para 2.912 (JAPAN FOUNDATION 2013; 2017). Mas, mesmo com aumento significativo de alunos dessa faixa etária, no Brasil são poucas as pesquisas relacionadas às práticas de ensino de língua japonesa para crianças (doravante ELJC).

Em 2015, a Fundação Japão em São Paulo (doravante FJSP) iniciou um trabalho de coleta de materiais e bibliografias relacionados ao ELJC, em especial no EF1, e análise das suas metodologias e práticas. Em 2016, as autoras deste artigo começaram a participar de um grupo de estudos formado por professores de língua japonesa do EF1, o Grupo Pioneiro, que tem como finalidade “desenvolver estudos que possam nortear a atuação dos profissionais” que ensinam o japonês nas instituições de EF1 (TANAKA, 2018). Obtendo a colaboração dos participantes, foram realizados trabalhos destinados ao ELJC e um deles é o “Can-do¹ para crianças”.

“Can-do para crianças” é o nome dado à descrição das competências cognitivas, linguísticas, sociais e culturais essenciais para a formação das crianças (NAKAJIMA & SUENAGA, 2018). O objetivo principal do “Can-do para crianças” é auxiliar o professor a planejar aulas de japonês que tenham coerência com os princípios da escola. Assim, os conceitos básicos estão organizados num quadro que deverá ser preenchido com as

¹ Can-do: traduzido literalmente como “é capaz de” são os níveis comuns de referência resumidos a partir de um banco de “descritores exemplificativos” (CONSELHO DA EUROPA, 2001, p.50). Por exemplo, na aula experimental que será apresentada neste trabalho, os Can-do que os alunos seriam capazes de fazer no final da aula estão descritos como “Conseguir chamar o amigo para brincar em japonês”, “Conseguir incentivar em japonês os amigos que irão brincar juntos” etc.

respostas das perguntas nele contidas. Na parte superior há o espaço para descrever os objetivos (Can-do) abstratos, e nas camadas inferiores, os objetivos (Can-do) mais concretos (Anexo A).

Este quadro encontra-se em fase de experimento, e em janeiro de 2017, foi realizada uma aula experimental para analisar a sua praticidade e eficácia. O objetivo deste artigo é apresentar o processo de elaboração e a realização dessa aula, especificando os conteúdos teóricos contidos no “Can-do para crianças” e os que foram utilizados no preparado do plano de aula. Por fim, será feita uma análise dos resultados obtidos com o intuito de esclarecer o que será necessário realizar para que o “Can-do para crianças” seja uma ferramenta eficaz para o ELJC do Brasil.

Para a realização da aula experimental, recebemos o apoio de uma escola situada na cidade de São Paulo (doravante Escola A), com a colaboração da coordenadora do curso de japonês. A Escola A é um colégio particular de educação infantil, ensino fundamental e médio, mas o público alvo foram alunos de EF1 que participavam do curso de férias.

A metodologia de pesquisa adotada foi a “pesquisa-ação”, conforme a definição de Gomes e Anastasiou (2014):

Como pesquisa-ação, caracteriza-se por uma ação sistemática, coordenada pelo pesquisador e equipe, em que se propõe um plano de ação baseado em objetivos estabelecidos coletivamente. O mesmo ocorre no processo de acompanhamento e controle da ação planejada, como comumente ocorre numa pesquisa de intervenção. Para verificar aspectos de melhoria ou prejuízo, faz-se necessária a avaliação contínua do processo por parte de todos os participantes. (GOMES & ANASTASIOU, 2014, p. 117)

Herr & Anderson (2005, apud NAKAMURA, 2008, p.15) cita diferentes formas de realizar uma pesquisa-ação, conforme o envolvimento do pesquisador: pesquisador interno (*insider*) realizando a sua própria pesquisa, pesquisador interno colaborando com outro pesquisador interno, pesquisador externo (*outsider*) colaborando com pesquisador interno, cooperação mútua entre o pesquisador interno e externo, pesquisador interno colaborando com pesquisador externo, pesquisador interno como alvo de pesquisa de um pesquisador externo.

Neste trabalho, a pesquisa-ação foi realizada no formato de “pesquisador interno (*insider*) colaborando com pesquisador externo (*outsider*)” e caracteriza-se por “especialistas externos auxiliarem na melhoria das aulas, escola ou desenvolvimento da comunidade” (NAKAMURA, 2008). O envolvimento de um pesquisador interno foi crucial, pois as pesquisadoras externas não tinham conhecimento dos alunos que seriam o público alvo, e preparar a aula experimental em conjunto seria uma forma de transmitir de maneira prática

a utilização do quadro “Can-do para crianças” e o referencial teórico no qual seriam embasadas as atividades realizadas na aula. Assim, as autoras deste texto, pesquisadoras externas, planejaram e realizaram a aula experimental com apoio da coordenadora do curso de língua japonesa da Escola A.

A pesquisa foi realizada seguindo as etapas de um ciclo da pesquisa-ação: contextualizar e definir os objetivos; compreender a realidade; analisar (fazer o diagnóstico); planejar a ação; executar a ação; avaliar o resultado; identificar com o conhecimento científico (p.4). Neste artigo será apresentado o processo de elaboração da aula experimental (planejar a ação), a realização da aula experimental (executar a ação) e a análise da aula (avaliação do resultado).

2

Processo de elaboração e execução da aula experimental

2.1

Planejamento da aula experimental

Após a constatação da necessidade de realizar uma aula experimental, contatamos a Escola A através da coordenadora de japonês, que é também integrante do Grupo Pioneiro, e recebemos a permissão para realizar a aula no curso de férias. O público alvo seria crianças de 7 a 11 anos e, como o curso de japonês é extracurricular, na aula experimental seria permitida a participação de todos os alunos dessa faixa etária, independentemente do seu conhecimento da língua japonesa.

O tema principal da aula foi “Brinquedos tradicionais do Japão”, com o intuito de fazer com que as crianças entrassem em contato com a cultura japonesa e utilizassem o japonês nas brincadeiras que seriam realizadas durante a aula. A escolha de “brinquedos” condiz com a teoria de Vygotsky (1984) que afirma que as crianças aprendem as regras existentes nas brincadeiras e as relações sociais vão sendo produzidas entre si. E através das brincadeiras as crianças acabam se deparando com situações que vão além do seu comportamento habitual e cria uma “zona de desenvolvimento proximal”, que são as funções que ainda não amadureceram, mas que estão em processo de maturação e que precisam da ajuda de outras pessoas para realizá-la.

Fontana e Cruz (1997) enfatizam a importância das brincadeiras na escola e afirma que “na escola existe o professor, que é o adulto que conduz intencionalmente as relações de ensino de acordo com objetivos e concepções didático-pedagógicas”.

Brincar é, sem dúvida, uma forma de aprender, mas é muito mais que isso. Brincar é experimentar-se, relacionar-se, imaginar-se, negociar, transformar-se, ser. Na escola, a despeito dos objetivos do professor e de seu controle, a brincadeira não envolve apenas a atividade cognitiva da criança. Envolve a criança toda. É prática social, atividade simbólica, forma de interação com o outro. Acontece no âmago das disputas sociais, implica a constituição do sentido. É criação, desejo, emoção, ação voluntária. (FOUNTANA & CRUZ, 1997, p. 139)

Assim, nós professores poderíamos criar uma situação onde as crianças pudessem colocar em prática as competências que seriam especificadas no quadro "Can-do para crianças".

O planejamento da aula iniciou-se com o preenchimento do quadro "Can-do para crianças" (Figura 1). Como o objetivo principal do quadro é auxiliar o professor a planejar uma aula que tenha coerência com os princípios da escola, no topo dele há um espaço para descrever a "Política da escola / talentos e habilidades que deseja desenvolver". Nesse espaço foi colocado o objetivo do curso de férias (Figura 1, A) e seriam elaboradas atividades onde as crianças pudessem aprender coisas diferentes, divertindo-se com os colegas. Para as crianças que estudam o japonês seria uma oportunidade para utilizar o japonês. E para as demais, uma oportunidade para conhecer o Japão e a língua japonesa.

Em seguida, vem o espaço "O que será necessário? / A conduta da criança (competência socioemocional) e o pensamento que justifica a conduta (competência cognitiva)", onde deverão ser colocadas as habilidades que as crianças deverão obter, dentro do objetivo determinado na camada superior (Figura 1, B). Seguindo esse raciocínio, foram especificadas as habilidades que as crianças poderiam adquirir dentro das metas estabelecidas no curso de férias: "conseguir cooperar com os colegas e brincar divertidamente, compreendendo a importância de conviver com os colegas na escola" e "conseguir se empenhar em novos desafios, mostrando interesse pelo Japão e pela língua japonesa".

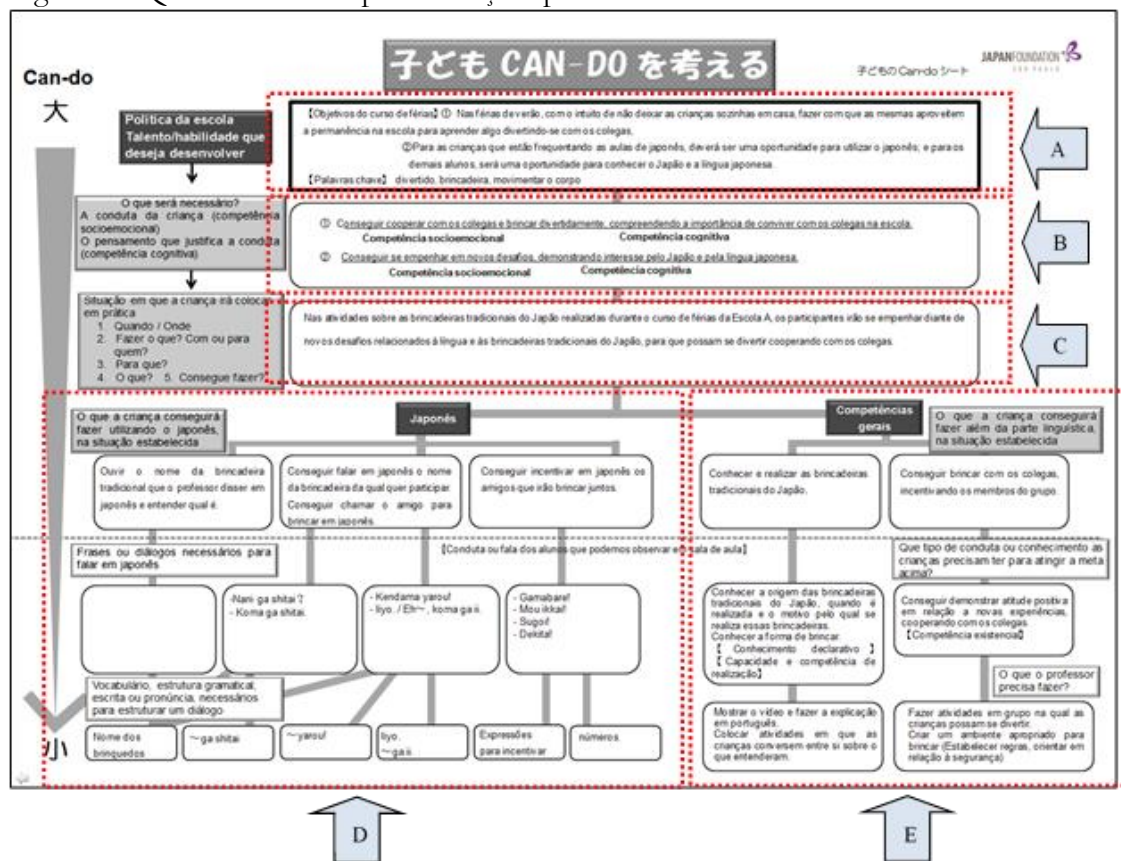
As duas primeiras camadas são os Can-do abstratos, e para que isso seja transformado em plano de aula, serão necessários objetivos mais concretos que estejam ligados diretamente com a realidade das crianças. Assim, na sequência vem o espaço para especificar a "situação" onde a criança irá colocar em prática as habilidades, especificando "quando/onde?", "fazer o quê/ com ou para quem?", "para quê?", "conseguir fazer o quê?" (Figura 1, C). A situação foi "Nas atividades sobre as brincadeiras tradicionais do Japão realizadas durante o curso de férias da Escola A, os participantes irão se empenhar diante de novos desafios relacionados à língua e às brincadeiras tradicionais do Japão, para que possam se divertir cooperando com os colegas".

Embaixo do espaço com a descrição da “situação” em que a criança colocará em prática as habilidades, há o espaço para descrever os Can-do relacionados à língua japonesa (Figura 1, D) e as competências gerais² (Figura 1, E). Os Can-do de japonês foram: “Ouvir o nome da brincadeira tradicional que o professor disser em japonês e entender qual é”, “conseguir falar em japonês o nome da brincadeira da qual quer participar / Conseguir chamar o amigo para brincar em japonês”, “Conseguir incentivar em japonês os amigos que irão brincar juntos”. Abaixo de cada Can-do há o espaço para colocar as “frases ou diálogos necessários para falar em japonês” e em seguida, “vocabulário, estrutura gramatical, escrita ou pronúncia, necessários para estruturar um diálogo”. Por exemplo, para a realização do Can-do “conseguir falar em japonês o nome da brincadeira da qual quer participar / Conseguir chamar o amigo para brincar em japonês” as crianças precisariam saber os diálogos básicos em japonês como, “*Nani ga shitai?* (O que você quer fazer?)” “*Koma ga shitai.* (quero brincar de pião.)” ou “*Kendama yarō!* (Vamos brincar de kendama!)” “*Iiyo!* (Tudo bem!) / *Eh...koma ga ii.* (Ah...prefiro pião.)”. E para conseguir desenvolver esses diálogos, seria necessário saber os nomes dos brinquedos e as estruturas básicas como “*___ga shitai* (quero brincar de....)” ou “*___yarō* (Vamos brincar de....).”

Os Can-do de competências gerais foram: “conhecer e realizar as brincadeiras tradicionais do Japão” e “conseguir brincar com os colegas, incentivando os membros do grupo”. Embaixo de cada Can-do há um espaço para descrever a “conduta ou conhecimento que as crianças precisam ter para atingir a meta” e em seguida, “o que o professor precisa fazer” para que as crianças possam realizar o Can-do. Por exemplo, para realizar o Can-do “Conhecer e realizar as brincadeiras tradicionais do Japão”, as crianças precisam “conhecer a origem das brincadeiras tradicionais do Japão, quando são realizadas e o motivo pela qual se realizam essas brincadeiras” e “conhecer a forma de brincar”. E para isso o professor iria “mostrar o vídeo e fazer a explicação em português” e “colocar atividades em que as crianças conversem entre si sobre o que entenderam”.

² As competências gerais não são as específicas da língua, mas aquelas que são necessárias para realizar atividades de todo o tipo, incluindo as atividades linguísticas (CONSELHO DA EUROPA, 2001, p.29).

Figura 1 – Quadro “Can-do para crianças” preenchido



2.2

Elaboração do plano de aula

Após o preenchimento do quadro “Can-do para Crianças”, iniciamos o processo de preparo do plano de aula (Anexos B e C).

Nas aulas, as personagens principais seriam as crianças e as atividades relacionadas às brincadeiras tradicionais seriam orientadas para que elas pudessem colocar em prática os Can-do estabelecidos no quadro. Para isso, foram utilizadas técnicas como *scaffolding* e aprendizagem cooperativa, e a ordem das atividades baseadas na teoria de aquisição da segunda língua.

Baseando-se na teoria de zona de desenvolvimento proximal de Vygotsky, em 1976, Bruner lançou a ideia de *scaffolding*, que literalmente significa “colocar andaimes”, e nos contextos educacionais é utilizada no sentido de que o professor ou colegas que tem um nível de conhecimento maior possam dar suporte para que as tarefas sejam realizadas (*apud* Sakagami 2017, p. 59). Como os participantes da aula experimental seriam de faixas etárias diferentes e com níveis de conhecimentos da língua japonesa distintas, foram elaboradas atividades em que as crianças maiores ajudassem as menores ou, nas atividades de utilização

de japonês, aquelas que estudassem japonês ajudassem as que não tivessem nenhum conhecimento.

A ordem das atividades foi elaborada seguindo o processo de aquisição da segunda língua, *input* (ouvir), *intake* (aprofundar a compreensão), *output* (falar), mas levando em consideração a idade das crianças (SHIBAHARA 2016). Segundo Shibahara, para os adultos o aprofundamento da compreensão é realizado ouvindo várias vezes um áudio, mas mudando o foco da parte a ser ouvida, conversando com os colegas sobre as suas percepções, monitorando o seu próprio *output*, etc. Mas, para as crianças que estão na fase de desenvolvimento cognitivo, o trabalho do professor se torna crucial para fazer com que elas aprofundem o conhecimento e fazer o *output*. Assim, foram elaboradas atividades em que elas pudessem visualizar e interagir brincando com os colegas. Por exemplo, nas atividades de *input*, seria mostrado um vídeo para mostrar a ocasião em que as brincadeiras tradicionais são praticadas no Japão e para introduzir os seus nomes seriam utilizados brinquedos reais. E a demonstração de diálogos em japonês seria feita de forma dinâmica, na qual os professores fariam uma encenação, para facilitar o entendimento. No processo de *intake*, seriam realizadas atividades para que as crianças pudessem pensar e encontrar as suas próprias respostas. Seriam inseridas também atividades em grupos para que as crianças pudessem conversar entre si para aprofundar a compreensão. No processo de *output*, seriam elaboradas atividades nas quais as crianças precisariam utilizar o japonês para poderem brincar.

Para a realização das atividades, foi adotada a metodologia baseada em “aprendizagem cooperativa”, que é o “conjunto de técnicas de ensino em que os alunos trabalham em pequenos grupos e se ajudam mutuamente, discutindo a resolução de problemas e facilitando a compreensão do conteúdo” (FIRMIANO, 2011, p.5). As técnicas como “*Think pair share*” e “*TAPPS*” (KAGAN, 1994) foram utilizadas para auxiliar no processo de aquisição das competências exigidas, entre elas a cooperação entre as crianças.

No plano de aula foram especificadas de forma clara onde o professor utilizaria o japonês e as explicações que seriam feitas em português. Isso se baseia na teoria de “translinguagem” onde o foco é utilizar ou mudar de forma sistemática a língua ou as técnicas para melhorar o resultado educacional (KANŌ, 2016). O português seria utilizado pelo professor e pelas crianças, em especial nas atividades referentes à aquisição das competências gerais, pois o intuito era que as crianças entendessem o conteúdo e agissem de forma consciente.

No final de cada aula, as crianças faziam a reflexão do seu próprio empenho. Para tanto, foi preparada uma folha para cada aula, contendo os Can-do que seriam abordados no dia (Anexo D). Cada criança avaliaria o seu empenho, colando adesivos: “quase consegui” = um adesivo, “consegui” = dois adesivos, “consegui fazer muito bem” = três adesivos.

2.3

Realização da aula experimental

A aula experimental foi realizada em três dias, cada aula com uma hora de duração, tendo em média a participação de 20 crianças por aula.

As aulas foram realizadas na sala de aula e na quadra de esportes da Escola A, conforme as atividades propostas no plano de aula. A primeira aula foi na sala de aula, pois a atividade principal era assistir a um vídeo para conhecer as brincadeiras tradicionais do Japão e conversar em grupos sobre o conteúdo e conhecer o nome dos brinquedos. Assim, o tamanho da sala de aula seria ideal para a realização dessas atividades. As duas outras aulas foram realizadas na quadra de esportes, pois na segunda aula as crianças iriam brincar com os brinquedos (aula descrita nos Anexos B e C) e na última aula faziam uma disputa entre grupos utilizando o brinquedo *kendama*, atividades que requereriam um espaço maior para realizá-las.

Uma das autoras atuou como professora para orientar os alunos e a outra, juntamente com a coordenadora da Escola A, atuou como assistente. Professores responsáveis pelo curso de férias acompanharam as aulas e auxiliaram quando necessário.

Todas as aulas foram gravadas, com a autorização da escola, para que posteriormente pudesse ser feita a análise. Foram colocadas duas câmeras na sala e na quadra de esportes para facilitar a observação da conduta das crianças.

3

Análise da aula e resultado

A análise da aula foi feita através de reflexão realizada entre as integrantes do projeto e assistindo ao vídeo da aula. Os pontos a serem analisados foram:

a. A realização dos Can-do pelas crianças: se os Can-do relacionados tanto às competências linguísticas (japonês) quanto às competências gerais foram alcançados pelas crianças, para averiguar a praticidade do quadro “Can-do para crianças”

b. Os processos e as técnicas de aprendizagem contidos no plano de aula: se o processo de aquisição da segunda língua e as técnicas como aprendizagem cooperativa e *scaffolding* foram apropriadas para a realização do Can-do.

3.1

A realização dos Can-do pelas crianças

Foi observada a atitude das crianças para averiguar se as mesmas conseguiram realizar os Can-do propostos.

Em relação à realização dos Can-do de competências linguísticas, após a introdução dos nomes dos brinquedos (*kendama*, *koma*, *darumaotoshi*), foi possível notar a reação das crianças quando a professora mencionava os nomes em japonês e as mesmas mostravam interesse pelos brinquedos. Isso demonstra que o Can-do “Ouvir o nome da brincadeira tradicional que o professor disser e entender qual é” foi atingido.

Na atividade de brincar com os brinquedos, as crianças conseguiram falar em japonês os nomes dos brinquedos. Mas na hora de chamar os colegas para brincar utilizando a conversação básica que foi introduzida, as professoras tiveram que ficar atentas e orientá-las para que falassem em japonês. Com isso, os Can-do “Conseguir falar em japonês o nome da brincadeira da qual quer participar / Conseguir chamar o amigo para brincar em japonês” foram parcialmente atingidos.

Ainda em relação ao Can-do de competências linguísticas, na última aula foi realizada uma competição entre grupos utilizando o brinquedo *kendama*. Pode-se notar que as crianças interagiram muito bem com os demais integrantes do grupo e conseguiram incentivar os colegas em japonês. Assim, o Can-do “Conseguir incentivar em japonês os amigos que irão brincar juntos” foi atingido pela maioria.

Em relação às competências gerais, no início de todas as aulas foram transmitidos os objetivos das atividades em português, enfatizando a importância de participar das atividades cooperando com os colegas. Durante as aulas, a maioria das crianças conversava ativamente em grupos ou colaborava entre si para realizar as atividades propostas. Assim, o Can-do “Conseguir cooperar com os colegas e brincar divertidamente, compreendendo a importância de conviver com os colegas na escola” e “Conseguir se empenhar em novos desafios, mostrando interesse pelo Japão e pela língua japonesa” foi atingida pela maioria.

Analisando a reflexão preenchida pelas crianças no final de todas as aulas (Anexo D), foi possível notar a sinceridade com que as avaliações foram feitas. Por exemplo, a criança que achou que conseguiu chamar o colega para brincar utilizando o japonês colou três adesivos, quem achou que não conseguiu, colou um ou dois adesivos. Isso ocorreu também na avaliação das competências gerais. Pela avaliação das folhas preenchidas pelas crianças, nota-se que os Can-do “conhecer e realizar as brincadeiras tradicionais do Japão” e

“conseguir brincar com os colegas, incentivando os membros do grupo” foram atingidos pela maioria.

Assim podemos concluir que os Can-do estipulados no quadro “Can-do para crianças” foram alcançados pela maioria das crianças e contribuiu para que a aula tivesse uma coerência com os objetivos estabelecidos no curso de férias da Escola A.

3.2

Sobre os processos e as técnicas de aprendizagem

Em relação às técnicas utilizadas nas aulas, podemos dizer que o *scaffolding* e a aprendizagem cooperativa foram essenciais para a realização do Can-do “Conseguir brincar com os colegas, incentivando os membros do grupo”. O fato de ter colocado crianças de idades e níveis de japonês diferentes no mesmo grupo contribuiu para a realização do Can-do, mas acreditamos que o fator principal foi a explicação dos objetivos das atividades feitos em português. As crianças entenderam o intuito das atividades propostas e conseguiram agir conforme a orientação.

Em relação ao processo de aquisição da segunda língua, o fato de ter organizado as atividades seguindo o processo *input, intake, output*, contribuiu para que as crianças realizassem o Can-do “Ouvir o nome da brincadeira tradicional que o professor disser e entender qual é” e “Conseguir falar em japonês o nome da brincadeira da qual quer participar / Conseguir chamar o amigo para brincar em japonês”. As crianças estavam bastante motivadas e mostraram interesse em entender e falar em japonês.

Isso demonstra que a inclusão de processos e as técnicas de ensino devidamente elaboradas no plano de aula são eficazes para fazer com que as aulas sejam centradas nas crianças.

4

Considerações finais

Realizando a aula experimental, chegamos à conclusão que, preenchendo o quadro “Can-do para crianças”, é possível elaborar aulas que estejam diretamente ligadas aos princípios da escola, e o processo de aprendizagem da segunda língua e as técnicas como *scaffolding* e a aprendizagem cooperativa são eficazes para que as crianças possam realizar os Can-do.

O quadro “Can-do para criança” está sendo divulgado e discutido nos encontros do Grupo Pioneiro ou nos cursos para professores. Como a proposta é nova, os conceitos contidos nele são complexos e difíceis de serem compreendidos, e isso conseqüentemente

dificulta o preenchimento adequado de cada etapa. Isso demonstra que ainda precisam ser feitos ajustes para que ele sirva de ferramenta prática e eficaz para elaboração de aulas.

Em relação aos processos e técnicas utilizadas nas aulas, acreditamos que eles são ferramentas essenciais para a realização de aulas centradas nas crianças, mas são técnicas que muitos professores de língua japonesa desconhecem. Nesse quesito também há necessidade de continuar realizando práticas juntamente com os professores para que elas sejam aprimoradas.

A aula experimental foi um projeto de três aulas, realizadas num curso de férias, com a participação de crianças de idades e níveis de japonês diferentes. Assim, o japonês que foi introduzido se constituiu de frases simples e não foi elaborado conforme os níveis estabelecidos pelo QCER. Para que o quadro “Can-do para crianças” sirva de ferramenta para que os professores planejem aulas do dia a dia, há necessidade de realizarmos aulas experimentais nas aulas de japonês ministradas dentro do currículo estabelecido pela escola.

Sendo o nosso trabalho uma pesquisa-ação, feita a reflexão dos resultados, precisamos iniciar um novo ciclo para que os princípios contidos “Can-do para crianças” sejam compreendidos pelos professores e contribua para o ELJC do Brasil.

Referências

CONSELHO DA EUROPA. **Quadro europeu comum de referência para as línguas:** aprendizagem, ensino, avaliação. Porto: Asa Editores, 2001. Disponível em: http://area.dge.mec.pt/gramatica/Quadro_Europeu_total.pdf. Acesso em: 02 ago. 2018.

FONTANA, R.; CRUZ, N. **Psicologia e trabalho pedagógico**. São Paulo: Atual, 1997.

FIRMIANO, E. P. **Aprendizagem cooperativa na sala de aula**. Programa de educação em células cooperativas - PRECE. Fortaleza, 2011.

GOMES, M. de O.; ANASTASIOU, L. das G. C. Formar e formar-se: a voz e vez dos professores. **Pesquisa em Educação:** possibilidades investigativas/formativas da pesquisa-ação, v. 2, São Paulo: Loyola, 2008. p. 113-144.

JAPAN FOUNDATION. ***Kaigai no nihongo kyōiku no genjō: 2012 nendo nihongo kyōiku kikan chōsa yori***. [Situação do ensino de língua japonesa no exterior: pesquisa sobre as instituições de ensino de língua japonesa em 2012]. Tóquio: Kuroshio shuppan, 2013.

_____. ***Kaigai no nihongo kyōiku no genjō: 2015 nendo nihongo kyōiku kikan chōsa yori***. [Situação do ensino de língua japonesa no exterior: pesquisa sobre as instituições de ensino de língua japonesa em 2015]. Tóquio: Kuroshio shuppan, 2017.

KAGAN, S. **Cooperative Learning:** resources for teachers. San Clemente: University of California, 1994.

KANŌ, N. *Translanguaging o kangaeru – Tagengo shiyō no jittai ni nezashita kyōjuhō kakuritsu* [Reflexão sobre a translanguagem – Para concretização de uma metodologia de ensino enraizado na realidade multilíngue]. In: **Bogo, keishōgo, bairingarū kyōiku (MHB) kenkyū**, v. 12, Japão, 2016.

NAKAJIMA, E.; SUENAGA, S. T. *Burajiru no shotōkyōiku no Kodomo Can-do – Hito o sodateru nibongokyōiku o mezashite* [Can-do para crianças para o Ensino Fundamental I do Brasil – Visando o ensino da língua japonesa voltada para a formação da criança]. **Kokusai kōryū kikin nihongo kyōiku kiyō**, Saitama, Japan Foudation, v. 14, 2018. p.19-34.

NAKAMURA, K. *Akushon risāchi to wa nanika?* [O que seria action research?]. **Ningen kankei kenkyū**, Nanzan Daigaku Ningen kankei kenkyū, v. 7, Japão, mar. 2008. p. 1-25.

SAKAGAMI, H. *Kodomo no hattatsu* [Desenvolvimento da criança]. In: FUKUMOTO, M. **Hajimete no kodomo no kyōiku genre**: introduction to early childhood education and care. Tóquio: Yūhikaku, 2017. p. 51-68.

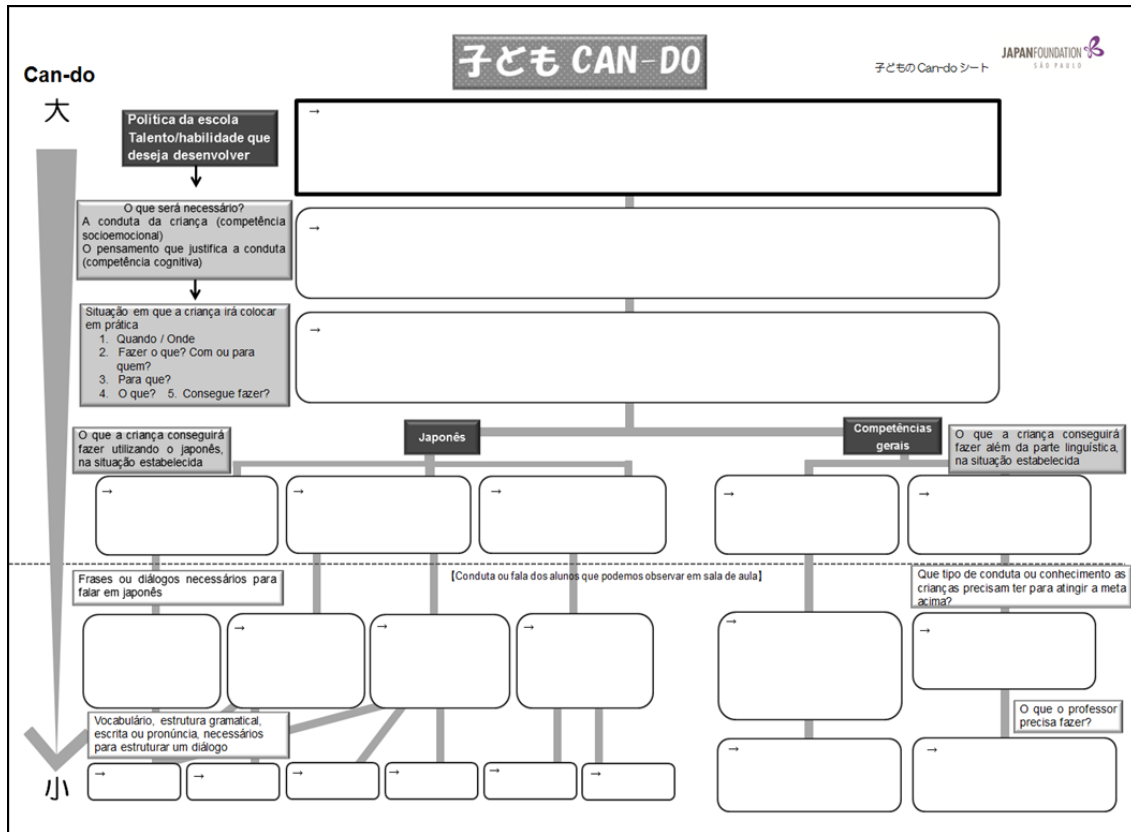
SHIBAHARA, T. *Burajiru no nenshōsha ni taisuru nibongo shidō no genjō to kadai* [A situação atual e os problemas relacionados ao ensino da língua japonesa para crianças no Brasil]. **Kokusai kōryū kikin nihongo kyōiku kiyō**. Saitama: Japan Foundation, v. 12, 2016.

TANAKA, E. O ensino da língua japonesa para o ensino fundamental I: discussões sobre teorias e práticas. SIMPÓSIO SOBRE O ENSINO DE LÍNGUA JAPONESA DA AMÉRICA DO SUL 2017. **Anais [...]**. São Paulo, 2018. Disponível em: http://fjfsp.org.br/site/wp-content/uploads/2018/03/Pesquisa_04_versao75.pdf. Acesso em: 28 set. 2018.

VYGOTSKY, L. S. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.


Anexos

ANEXO A – Quadro “Can-do para crianças”



Quadro elaborado por Nakajima & Suenaga (2018)

ANEXO B –Plano de aula da segunda aula (parte 1)

子どものCan-do
 教案シート


1 モジュール：3回
2回目

Cronograma

Horário	Japonês	Competências gerais (utilizando o português)
0:00-0:05 • Revisão		T: Vocês lembram o que fizemos na segunda-feira? Ss : Confirmar entre os colegas
0:05 -0:10 • Can-do de hoje		T: Can-do de hoje • Conseguir falar em japonês o nome da brincadeira que quer fazer. • Conseguir chamar o amigo para brincar em japonês. / Conseguir responder em japonês quando fui chamado. • Conseguir brincar com os brinquedos tradicionais do Japão. • Conseguir se divertir brincando com os amigos. →T: “No final da aula vocês vão checar se conseguiram fazer ou não!”
0:10 -0:15 • Confirmação das palavras	<i>Koma, kendama, darumaotoshi</i>	T: “Vocês se lembram do nome dos brinquedos? Conversem com os colegas do lado.” S⇔S : Confirmar o nome dos brinquedos entre os alunos T: Mostrar os brinquedos e perguntar “ <i>kore wa nani</i> (o que é isto?)”
0:15-0:30 • Falar o nome do brinquedo que deseja brincar	(Primeira vez) T1 : Segurar os brinquedos na mão e perguntar: “ <i>Naniga shitai?</i> ” (O que você quer fazer?). T2 : Apontar o <i>Kendama</i> e dizer “ <i>kendama ga shitai!</i> ” (quero brincar de <i>kendama!</i>) (Segunda vez) (Terceira vez, caso necessário) T: Perguntar a os alunos : “ <i>Nanigashitai?</i> ” S : Falar a sua própria resposta (As professoras poderão perguntar individualmente aos alunos)	T: “O que será que as professoras estão falando? Vamos pensar.” T: “O que vocês acham que as professoras estavam falando?” S: Tentar adivinhar → Caso não saia a resposta, as professoras farão a demonstração novamente. T: “Entenderam?”


1

ANEXO C – Plano de aula da segunda aula (parte 2)



1 モジュール：3回 2回目		子どもの Can-do 教案シート JAPAN FOUNDATION SÃO PAULO
0:30-0:35 ・ Explicar as regras de como brincar		T: “Hoje vocês vão poder brincar com os brinquedos!!” “Vai poder brincar com <i>Koma, kendama, darumaotoshi</i> . (Os professores ficarão esperando em cada um dos locais onde ficarão os brinquedos) Vocês poderão escolher livremente. Podem trocar de brinquedo no meio também. Mas, terá que chamar um colega para brincar junto. Não pode brincar sozinho. E na hora de chamar o colega, terá que falar em japonês. Vocês vão falar assim.
0:35-0:45 ・ Chamar o colega para brincarem japonês	(Primeira vez) T1: Apontando o espaço onde tem o <i>kendama</i> “ <i>Kendama, yarō!</i> ” (Vamos brincar de <i>kendama</i> !) T2: “ <i>Iiyo</i> ” (Sim!) T1: Apontando para o espaço onde tem o <i>kendama</i> “ <i>Kendama, yarō!</i> ” T2: “ <i>Eh...koma ga ii</i> ” (Segunda vez) (Terceira vez, caso precise) T: “ <i>Koma yarō!</i> ” S: Responder livremente. (Perguntar algumas vezes)	T: Qual delas “está falando que quer brincar junto” e qual delas “está falando não” S: Tentar adivinhar → Caso demore para sair a resposta, as professoras farão a demonstração novamente. T: Vamos treinar! Eu vou convidar vocês para brincar. Respondam em japonês. T: “Então, agora vocês vão chamar os colegas e brincar!” Regra 1 : Precisa chamar o colega para brincar. Não pode mudar de brinquedo sozinho. Regra 2 : Precisa falar em japonês
0:45-0:55 ・ Hora de brincar	S 1: Apontando o espaço onde tem o <i>kendama</i> “ <i>Kendama, yarō!</i> ” S2 : <i>Iiyo</i> ” S1: Apontando para o espaço onde tem o <i>kendama</i> “ <i>Kendama, yarō!</i> ” S2: “ <i>Eh...koma ga ii</i> ”	Ts: Ficar responsáveis pelas brincadeiras e verificar se as crianças estão falando em japonês.
0:55-1:00 Checar o Can-do		T: Conseguiram alcançar o objetivo? Vamos verificar, colando as figurinhas.

ANEXO D – Reflexão feita pelos alunos

こどものCan-do
チェックシート2

JAPAN FOUNDATION 


Can-do チェックシート









name










なまえ (nome)

◆ 評価して、今日達成したことを評価し、ステッカーを貼ってください!

Quase consegui → 

Consegui! →  

Consegui fazer muito bem! →   

Língua japonesa			
Consegui falar em japonês o nome da brincadeira que queria fazer.			
Consegui chamar o amigo para brincar em japonês. / Consegui responder em japonês quando fui chamado.			
Compreensão cultural e a capacidade geral			
Consegui brincar com os brinquedos tradicionais do Japão.			
Consegui me divertir brincando com os amigos.			

Linguagem onesegráfica: novas possibilidades do audiovisual

Misaki Tanaka

1

Introdução

Este estudo aborda os programas produzidos para o padrão *oneseq*¹, que é uma grande possibilidade para a transmissão televisual no mundo contemporâneo, direcionado para dispositivos portáteis², principalmente os celulares, sem a necessidade de *streaming*³, e pode fazer uma transmissão própria ou simultânea com a televisão tradicional⁴.

No Japão, depois do governo permitir a programação diferenciada para o celular, houve um avanço significativo na produção de *oneseq*. Pesquisas realizadas em Tóquio em 2015⁵ revelaram não haver coincidência entre o horário de maior audiência de *oneseq* e o da televisão tradicional, bem como a forma de consumo do programa.

Em geral, quando se assiste à televisão tradicional, o consumidor está dentro de um recinto, sozinho ou rodeado por amigos ou familiares em número reduzido, ao contrário de quem assiste ao programa *oneseq*, que se encontra num ambiente externo, rodeado por inúmeras pessoas desconhecidas. Assim, a hipótese é: se a diferença de recepção do cinema e da televisão resultou em duas linguagens - cinematográfica e televisual -, as diferenças entre os programas para a televisão tradicional e *oneseq* podem fazer surgir uma nova linguagem.

O sistema de televisão digital adotado pelo Brasil é o ISDB-TB, baseado no sistema japonês. A digitalização ainda se encontra em processo e se espera que o sinal analógico seja desligado em todo o território nacional até o ano de 2023. Assim como no Japão do início

¹ Padrão *oneseq*: a transmissão de TV Digital é dividida em treze segmentos. O padrão *full* HD utiliza doze segmentos e o segmento restante é utilizado para a transmissão do programa televisual em padrão *oneseq*.

² A classificação de portabilidade e de mobilidade está baseada no estudo de Cannito (2010). Segundo o autor, a portabilidade é a transmissão digital para dispositivos pessoais.

³ Forma de transmissão instantânea de dados de áudio ou vídeo através de redes.

⁴ Utilizar-se-á o termo “televisão tradicional” para transmissões realizadas para televisores.

⁵ A autora e mais dois japoneses contratados entrevistaram duzentas pessoas em Tóquio, em abril de 2015 e cem pessoas em agosto de 2015.

deste século, a lei brasileira ainda não permite programação diferenciada entre a transmissão para a televisão tradicional e para os dispositivos portáteis, entretanto, há chances de o Brasil seguir os mesmos caminhos daquele país.

Dessa forma, o objetivo deste estudo é analisar os episódios japoneses especialmente produzidos para *oneseg*, levantar as principais características dos elementos componentes da sua linguagem e verificar se há algo que se possa chamar de um típico programa *oneseg* com uma linguagem específica para que, num futuro próximo, os produtores de conteúdo do Brasil tenham uma base para o início da criação de programas televisuais para dispositivos portáteis.

Como referencial teórico, este artigo se alicerça nos estudos sobre a narrativa de Gaudreault e Jost (2009); sobre a estética audiovisual de Aumont (2018) e Machado (2014); e sobre a construção do tempo e do espaço japonês de Okano (2013-2014).

Num primeiro momento, foi realizada a pesquisa bibliográfica e, paralelamente, uma pesquisa entre os usuários de *oneseg*. A partir desse levantamento, selecionou-se o que Machado chama de episódios seriados, devido ao sucesso que esses obtiveram com o usuário⁶ de *oneseg*. A partir desse recorte, foi realizada a análise dos elementos componentes da linguagem e a maneira como esses elementos foram relacionados entre si para a construção da narrativa. Por meio das diferenças observadas entre a linguagem utilizada nos programas *oneseg* e a utilizada nos programas televisuais tradicionais, propõe-se o uso de termos “programa casual” e “linguagem onesegráfica”.

2

Características gerais do *oneseg*

No Japão, com o advento do sinal digital para radiodifusão, as redes de televisão começaram a transmitir sinais para dispositivos portáteis chamados de padrão *oneseg*. Comparado à transmissão em *full HD* da televisão tradicional, o *oneseg* possui menor definição, entretanto, permite maior cobertura geográfica e estabilidade de som e de imagem. A princípio, a programação do *oneseg* era idêntica à da televisão tradicional, todavia, desde 2008, a lei japonesa permite uma programação diferenciada. A entrevista feita para este estudo foi realizada com os residentes na capital japonesa em virtude de Tóquio ter sido a primeira região do mundo a oferecer a tecnologia 3G, que possibilitou o serviço de videofone

⁶ Utilizaremos o termo usuário e não telespectador, por *oneseg* se diferir em muitos aspectos que veremos no decorrer deste artigo.

em 2001, e do Japão acumular experiência de transmissão regular de programas televisuais via banda de TV para dispositivos portáteis.

2.1

O programa *oneseg* e o seu usuário no Japão

De 2 a 4 de abril de 2015, os pesquisadores envolvidos neste estudo entrevistaram duzentas pessoas residentes em Tóquio, com idade entre 18 e 65 anos, e cem pessoas entre 13 e 70 anos de idade, entre 5 e 6 de agosto do mesmo ano⁷, a fim de entender o comportamento dos consumidores de audiovisual em celulares.

Diante do exposto, os três gêneros de programa mais acessados sem distinção de faixa etária foram aqueles referentes à previsão de tempo, os que ofereciam dicas do cotidiano e os que apresentavam diferentes *hobbies*. Os programas jornalísticos foram mais acessados por pessoas entre 26 e 65 anos de idade, enquanto que o de variedades teve melhor aceitação por aqueles com idade entre 18 e 45 anos. Quase a totalidade dos entrevistados abaixo de 25 anos assistiu a vídeos, ao passo que apenas um pouco mais de vinte por cento de pessoas acima de 45 anos acessou esse gênero. Aqueles com idade inferior a 30 anos, em especial, os adolescentes, mostraram interesse também em jogos transmitidos por *oneseg*. A rede NHK (Japan Broadcast Center), por exemplo, disponibilizava o jogo “jam, kem, pom”. Neste, o usuário podia escolher a personagem com quem iria jogar e, se vencesse, receberia pontuações a serem trocadas por prêmios.

Além disso, a entrevista se voltou para o aspecto fidelidade. Dentre os programas que conquistaram o usuário regular, destacam-se os programas de previsão de tempo e de ficção de curta duração. A ficção foi acessada por apenas sessenta por cento das pessoas entrevistadas, mas a regularidade denota sucesso desse gênero no dispositivo portátil.

Quanto ao horário acessado, ficou evidente que o pico de audiência representa outro aspecto que diferencia *oneseg* da televisão tradicional. Assistir aos programas enquanto espera a chegada do trem ou do metrô consistiu na circunstância mais citada pelos entrevistados. Convém lembrar que, em Tóquio, o meio de transporte mais utilizado é o veículo sobre trilhos e um encontro entre colegas de trabalho ou amigos é marcado, em geral, em algum ponto da cidade, como a Praça do Sino de Prata, na estação Tóquio; ou a estátua do cachorro Hachikō, ao lado da estação Shibuya; ou, ainda, a estátua de coruja Ikefukurō, na estação Ikebukurō, entre outros locais. Na maioria dos casos, o tempo de aguardo não superou

⁷ Pesquisa quantitativa: perguntas como “quais gêneros”, “com que frequência” etc.

quinze minutos, mas afirmaram ser uma boa opção assistir ao *oneseg* para não considerarem esse período como tempo perdido.

Outro momento de audiência apontado por todas as faixas etárias e ambos os sexos é quando se encontra dentro do transporte coletivo. A pesquisa revelou também que os adolescentes assistiram aos programas *oneseg* em seus quartos por não apreciarem os programas televisuais que o restante da família costumava sintonizar, enquanto que os maiores de idade aproveitaram, também, o horário de almoço.

A partir desses dados, pode-se perceber a existência de um descompasso entre o horário nobre⁸ do *oneseg* e da televisão tradicional. Desta última, coincide com o horário do jantar e o do café da manhã, enquanto o do primeiro, é imediatamente após o café da manhã, seguido por logo depois do expediente e durante o horário de almoço.

2.2

As peculiaridades dos programas *oneseg*

Inicialmente, as redes de televisão japonesa transmitiam um programa para o segmento da banda que sobrava do *full*HD, entretanto, com o advento de novas tecnologias, foi possível dividir esse segmento em duas partes. Dessa forma, hoje, as emissoras transmitem duas programações diferentes, *oneseg 1* e *oneseg 2*.

Há duas grandes diferenças entre assistir a um programa televisual no celular e no televisor residencial. Uma delas é o tamanho da tela, cujo televisor residencial, hoje, alcança até 262 polegadas. Obviamente, a experiência de assistir a um audiovisual numa tela pequena e numa grande é bem diferente. Na tela grande, os detalhes de objetos e expressões corporais podem ser visualizados inclusive em planos abertos, além disso, com a tela grande, o público poderá ter a sensação de imersão, algo impensável numa tela de um dispositivo portátil. Outra diferença reside na possibilidade de movimentar o aparelho: com o celular, o usuário pode colocar o aparelho na posição que desejar a qualquer momento, enquanto que com o televisor tradicional, dificilmente o telespectador irá mexer na posição do aparelho enquanto assiste ao programa.

Uma singularidade do padrão *oneseg* é poder assistir aos programas com o celular na horizontal ou na vertical. Quando se assiste com o celular na horizontal, a imagem preenche toda a tela, com possibilidade de optar pela legenda, como acontece com a maioria dos televisores tradicionais. No entanto, quando se opta pela posição vertical, a imagem é exibida na metade superior da tela e, na inferior, aparecem informações direta ou indiretamente

⁸ Horário de maior audiência.

relacionadas ao programa ou à programação. Dessa forma, ao contrário da maioria dos televisores, em que, em geral, as informações ficam sobrepostas nas imagens, no *oneseg* não há interferência dos caracteres no consumo da narrativa.

As informações que o *oneseg* oferecem são as mais variadas possíveis. Em caso de ficções, por exemplo, podem ser desde a sinopse até o resumo do capítulo e dados a respeito das principais personagens, informações sobre locações cujas gravações foram realizadas ou sobre os *props*⁹ ou objetos de arte¹⁰ que aparecem na telinha. De fato, o envio desses dados será uma excelente oportunidade para se pensar em diferentes formatos de publicidade ou divulgação de informações de utilidade pública.

Outra vantagem do *oneseg* é a facilidade com que o usuário pode interagir com a narrativa, como foi o caso da série *Toque-me*¹¹, bastante citada pelos entrevistados. Nesta, ao tocar a tela com os dois dedos sobre o corpo das personagens, estas engordavam quando o usuário afastava os dedos, e emagreciam quando os juntava. Dificilmente um telespectador se sentirá confortável, sentado à frente de um televisor tradicional, a uma distância de aproximadamente meio metro, para manipular a tela enquanto a narrativa se desenvolve. Além de permitir a alteração do tipo físico das personagens, o *Toque-me* permitia interferir na movimentação. Ao inclinar o celular, as personagens escorregavam para o lado inclinado, algo difícil de fazer com um televisor.

3

Os sistemas componentes da linguagem do audiovisual

Entende-se por audiovisual um produto cujas imagens e sons são combinados para transmitir uma ideia. Dessa forma, os programas televisuais, filmes e vídeos são considerados audiovisuais, cada um com a sua própria linguagem, mas sempre apoiados nos sistemas sonoros e visuais. De acordo com Gaudreault e Jost (2009), esses sons e imagens estão muito imbricados, contudo, para efeito deste estudo, serão separados num primeiro momento, para depois, juntá-los.

⁹ Objetos descritos no roteiro, que interagem com as personagens ou que são essenciais para o desenvolvimento da narrativa.

¹⁰ Objetos que compõem o ambiente cenográfico, sem participação no desenrolar da história.

¹¹ Tradução livre. Todos os nomes dos programas citados neste artigo são também tradução livre.

3.1

Os sistemas sonoros

Para este estudo, toma-se por base a classificação dos elementos componentes do audiovisual sugerido por Tanaka (2013), cujo som é subdividido em quatro sistemas sonoros: texto falado, música, efeitos sonoros e silêncio. Os efeitos sonoros, por sua vez, são subdivididos em quatro grupos: *foley*, *hard effect*, *sound effect* e ambiente.

Considera-se o silêncio como parte integrante dos sistemas sonoros, pois em produções audiovisuais aprimoradas, a equipe de som grava o silêncio de cada locação para posteriormente inseri-lo na pós-produção. A gravação do silêncio ocorre, em parte, visto que não há silêncio absoluto e nem todas as ondas sonoras são audíveis a todos os ouvidos humanos. Uma onda sonora de 19.000 Hz pode ser ouvida por algumas pessoas e não por outras, no entanto, o corpo humano sente a vibração dessa onda, embora o seu sistema auditivo não acuse a presença do som.

O *foley* é o som produzido pela equipe de áudio para reforçar os movimentos e as intenções das personagens em cena. São efeitos sonoros que devem estar em sincronismo e recebem esse nome em homenagem a Jack Foley, criador dessa técnica de produção sonora.

O *hard effect* é o som produzido por algo que está dentro de campo, apesar de não ser o resultado da movimentação ou intenção da personagem. Para Holman (2010), a definição de *hard effect* é muito simples: se vê um carro, ouve-se um carro. Sons de aviões, motocicletas, tiros, bombas etc, desde que não tenham sido produzidos pelas personagens do filme.

Por sua vez, o *sound effect* é o som que cria um efeito dramático, sem ter relação direta com os objetos de cena. Pode reforçar um aspecto visual, como a cor do vestido da personagem ou o título do filme, ou mesmo o *hard effect* ou o *foley*. Neste sentido, o *sound effect* assemelha-se com a música não diegética.

Para a contextualização do espaço geográfico e temporal, é utilizado o som ambiente. A ideia de expressar sonoramente a locação cuja cena acontece surgiu a partir do Word Soundscape Project, projeto liderado pelo compositor Murray Schafer na década de 1960 com a finalidade de analisar o ambiente acústico do Canadá. De acordo com Schafer (2012), a paisagem sonora é a ambiência acústica dos lugares, como as ondas do mar e vento numa praia ou a movimentação de veículos e passos de pessoas nas ruas de uma metrópole.

3.2

Os sistemas visuais

Quanto aos sistemas visuais, são divididos em quatro: texto escrito, imagem fixa, imagem cinética gravada e imagem fixa animada. Esta última refere-se aos desenhos que,

sequenciados, oferecem a ilusão de movimentação. Já a imagem cinética gravada é o resultado da gravação de um fato. A diferença entre essas duas é que na imagem fixa animada, as imagens são produzidas e sequenciadas pela equipe com o propósito de criar movimentação em objetos inanimados, enquanto que na imagem cinética gravada, a mudança de posição dos objetos ou de personagens é realizada no momento da gravação. Vale observar que a interpretação dessas imagens realizada pelo público não se restringe àquela que está sendo vista na tela. Tudo que esteja fora de campo¹² também interfere na interpretação da mensagem do audiovisual.

Todos os grafismos, exceto letras e números, as fotografias, gráficos e tabelas estão englobados no sistema imagem fixa, devido ao fato de cada um deles não representar grandes diferenças na análise da linguagem do audiovisual.

As formas, cores, tamanhos e como os elementos aparecem e desaparecem da tela influenciam no conteúdo e na transmissão das mensagens que o audiovisual pretende passar para o usuário.

3.3

A relação entre os sistemas

Os sistemas sonoros e visuais podem ser relacionados de duas formas: como são ordenados e como são colocados simultaneamente. As informações contidas nos sons e nas imagens exibidas concomitantemente produzem mensagens e efeitos que cada um dos sistemas não revela por si só. Essa característica do audiovisual faz com que Gaudreault e Jost (2009) afirmem que há um entrelaçamento entre os sons e as imagens. A maneira como os sistemas são sequenciados, principalmente as imagens cinéticas e animadas, é frequentemente estudada com pormenores nos títulos que discutem a montagem cinematográfica. Entretanto, a relação dos sistemas coexistentes, apesar de termos poucos estudos, é fundamental para se entender os detalhes da narrativa, as intenções e as singularidades dos autores na construção do audiovisual. Neste artigo, recorta-se o estudo das relações entre os sistemas em relações concomitantes, por estas serem bastante significativas na análise da linguagem utilizada para o *oneseg*. Tanaka (2000) propõe a classificação dessas relações em duas: a de tempo e a de conteúdo. Na de tempo, há a sincronização e antecipação; na de conteúdo, redundância, complementação e contradição.

¹² Aumont (2018) explica o “fora de campo” como imagem invisível que é o prolongamento do que está visível na tela.

Na relação de tempo, analisa-se se os sistemas aparecem de forma sincronizada ou se algum elemento aparece antes dos outros. Considera-se como relação de tempo antecipada quando um dos sistemas é percebido antes dos outros. Por exemplo, um casal se divertindo com uma bola, dentro de um rio. As imagens cinéticas gravadas mostram o casal, enquanto o *foley* reforça o som da bola. Ainda sobre a imagem do casal, pode-se antecipar o som produzido por um elemento que irá aparecer, por exemplo, passos de uma onça. Segundos depois, no lugar do casal, a tela mostra uma onça andando entre os arbustos, enquanto o som de passos continua. Neste caso, diz-se que o som de passos foi antecipado em relação à imagem. O áudio dos passos justapostos à imagem do casal acrescenta comentários à narrativa que, na sincronização, não poderá criar.

Na relação de conteúdo, analisa-se se há contradição, complementação ou redundância entre os sistemas utilizados.

Entende-se por redundância quando dois ou mais sistemas descrevem o mesmo assunto ao mesmo tempo. Essa relação é utilizada para reforçar e garantir a memorização de um dos itens da mensagem pretendida. É bastante utilizado nos *packshots*¹³ de peças publicitárias, quando surge, por exemplo, a imagem do produto, enquanto o locutor fala o nome desse produto. Nas ficções e documentários, a redundância é utilizada principalmente nos momentos em que há uma informação importante que os autores pretendem passar para o público.

A complementação é utilizada sobretudo quando os autores querem passar informações significativas, embora não sejam essenciais. Um exemplo dessa relação é quando a imagem mostra um produto, enquanto aparece um texto escrito informando as características deste que, apenas pela imagem, não se pode perceber.

Para Tanaka (2000), há contradição entre os sistemas quando o conteúdo de um sistema adversa com o do outro, apresentado concomitantemente. Por exemplo, numa cena feliz, coloca-se uma música melancólica. O perigo dessa relação é a possibilidade de o público interpretar a mensagem de uma forma diferente daquela pretendida pelos autores, entretanto, se bem realizada, será um momento que ficará mais tempo na memória do público. A contradição instiga o público e poderá fazer com que este reflita sobre as ações ou estado psicológico das personagens em questão.

¹³ Em geral, cenas finais de um comercial, cujo produto ou marca fica em destaque.

As características da linguagem do *oneseg*

Para este estudo, foram selecionadas as séries *oneseg* que venceram o concurso realizado entre 2010 e 2015 chamado Desenvolvimento de *Oneseg* Aoyama. A escolha deste concurso deve-se a diversos fatos arrolados a seguir. Primeiramente, por ter sido um espaço cuja participação era aberta a todos, independente de faixa etária, gênero, profissão, local de residência. Em segundo lugar, pelo perfil das pessoas que participaram da votação: todos os usuários do *oneseg* puderam votar no seu programa de preferência. Não menos importante, a votação decisória não era pela série como um todo, mas por episódios. Esse processo de seleção fez com que aqueles com o conteúdo e linguagem mais adequados para o meio e para o usuário fossem vencedores. Entre os episódios seriados¹⁴ vencedores, pode-se citar *Eu me chamo Noda*, *Okappa chan vai viajar*, *Meu subordinado tem 50 anos de idade*, *Tarō Gion, o motorista de táxi*, *Ciência com savanna*, *A garota e a sereia* e *Ainda não tenho amigos*¹⁵.

4.1

Os sistemas utilizados no *oneseg*

As séries *oneseg* que tiveram sucesso utilizaram todos os sistemas visuais, entretanto, os sistemas sonoros foram pouco explorados. Comparadas às produções televisuais e cinematográficas, as do *oneseg* eram mais simples, acusando pouco tempo de produção e baixo recurso financeiro. Percebe-se que não houve um trabalho detalhado de desenho de produção, tampouco de desenho de som.

Apesar de não serem programas ao vivo, parecem não ter destinado um profissional responsável para trabalhar o texto falado. Os diálogos parecem ter sido aproveitados do modo como foram gravados, sem suavizar as transições entre planos, sem eliminar os ruídos de respiração, ou de dentes ou de lábios, sem solucionar os problemas de articulação das palavras ou sobreposição das falas das personagens.

A música é outro sistema pouco trabalhado. Utilizada poucas vezes, ao invés de criar o clima, principal função num audiovisual, surgia como um preenchimento do espaço sonoro, sem acrescentar comentários relevantes à narrativa visual.

¹⁴ Machado afirma que uma das características da televisão é a serialização de seus programas. Pode ser classificado em capítulo, episódio seriado e episódio único. Por episódio seriado entende-se um programa cuja história é completa e autônoma, com começo, meio e fim; as personagens principais e uma mesma situação narrativa se repetem nos episódios seguintes.

¹⁵ Para este estudo, além dos citados neste parágrafo, outros vencedores também foram analisados. Os títulos dos programas estudados nesta pesquisa aparecem no decorrer do texto.

Diferentemente de filmes de produção reconhecida, os efeitos sonoros parecem ter sido trabalhados apenas por uma equipe pequena, sem a subdivisão de *foley*, *hard effect*, *sound effect* e ambiente. Apesar de não ter sido um trabalho meticuloso em boa parte dos programas, independente de estilo ou gênero, houve uma presença significativa de efeitos sonoros. Na sua maioria, foram efeitos para enfatizar as ações ou estado psicológico das personagens, tais como ser nocauteada ou estar apaixonada. Em alguns casos, nota-se o uso massivo de *sound effects*.

O silêncio foi utilizado com certa frequência, sugerindo a existência do *ma*, assim como em outras manifestações nipônicas. De acordo com Okano (2013-14), o *ma* é um elemento que permeia toda a cultura japonesa, trata-se do espaço intermediário, o terceiro excluído, é ser um e outro ao mesmo tempo, ou simultaneamente não ser um, nem outro. Além desse significado ambíguo, o silêncio do *oneseg* valorizava a ação anterior e a posterior, enfatizava a dramaticidade ou a comicidade, era o momento em que tudo podia acontecer, criando uma grande expectativa.

Quanto aos sistemas visuais, sabe-se que a iluminação corresponde a um elemento essencial para a produção da imagem cinética gravada, mas poucas foram as séries vencedoras que demonstraram um bom trabalho de luz. Se, por um lado, a justificativa para o uso de pouco recurso na produção de imagem cinética gravada poderia ser a tela pequena para a exibição, isso cai em contradição quando se analisa os enquadramentos. Dentro dessa lógica, se a tela é pequena, os enquadramentos também deveriam ser mais fechados. Todavia, os programas não se limitaram a *closes*, planos médios ou de conjuntos pequenos. Não raramente, foram utilizados planos gerais. A duração de cada plano variou de acordo com o estilo e o gênero, contudo, comparada às produções televisuais brasileiras, pode-se dizer que foram planos de duração média a longa. Raramente foram utilizados os ângulos extremos de câmera, na sua maioria, câmeras na altura, ou ligeiramente altas ou baixas. Os movimentos de câmera também foram suaves, sem chicotes¹⁶.

As imagens fixas animadas marcaram presença em quase todos os programas analisados, até mesmo em *live action*¹⁷, fazendo parte de uma cena intercalada ou sobreposta à imagem cinética gravada. Contudo, o desenvolvimento do *acting*¹⁸ das personagens animadas era bem simples, com movimentos reduzidos e estilizados.

¹⁶ Movimento brusco de câmera, deixando as imagens borradas.

¹⁷ Cenas em que as personagens são interpretadas por atores humanos. Animação é quando uma seqüência de quadros fixos é exibida de forma a criar ilusão de movimento.

¹⁸ Atuação das personagens.

Houve uso constante do texto escrito, inclusive para repetir o texto falado e para explicitar o pensamento das personagens em caracteres japoneses, romanos ou símbolos e, as fontes, cores e formas do aparecer e do desaparecer na tela eram bem trabalhadas na boa parte dos episódios, a ponto de terem uma interface com animação.

A ilustração foi o elemento mais marcante nos programas *oneseg* analisados. Assim como os efeitos sonoros, repetidamente apareciam na tela para ressaltar as ações ou o estado emocional das personagens, tanto em animações, quanto em *live action*.

4.2

Relação simultânea entre os sistemas no *oneseg*

Quanto à relação de tempo, a sincronização foi a mais frequente e não houve aproveitamento de antecipação para adicionar comentários à narrativa. Isso é um dos indícios de que a produção é realizada com pouco recurso e/ou em curto período de tempo.

Quanto ao conteúdo, houve um percentual expressivo de redundância, com o uso de efeitos sonoros, texto escrito animado e ilustrações. Como dito, a redundância é utilizada para evidenciar uma determinada mensagem, impedindo que o usuário interprete de outra forma. O destaque na redundância atesta que as séries não possuem ramificações na narrativa e se baseia em uma ou duas mensagens centrais que permeiam o programa. Além disso, houve redundância na fala e no texto escrito em algumas das séries analisadas. Isso pode ser o resultado dos sistemas sonoros menos trabalhados ou da dificuldade de ouvir o som via celular quando se está num ambiente externo.

4.3

Hibridação

Observou-se o uso excessivo de redundância, utilizando, especialmente, os efeitos sonoros e as ilustrações. Estas últimas estavam presentes não somente em animações, como também em *live action*.

No caso das animações, não faltaram as séries cujas personagens são resultantes de desenhos, atuando nos cenários provenientes de captação fotográfica ou videográfica. No caso de *live action*, várias séries inseriram personagens ilustradas, como foi o caso de *A androide apaixonada pela ferrovia*. Dessa forma, a narrativa percorria os mundos real e imaginário simultaneamente.

Destarte, o que mais se destaca é a combinação dos elementos animados com as imagens cinéticas gravadas ou fotografias, ou seja, o hibridismo. Nos programas de auditório,

de gastronomia e de variedades comandados por atores, não faltaram sobreposições de ilustrações e caracteres em movimento.

Em *A Cozinha de Kotori*, a personagem que preparava os alimentos era interpretada por uma atriz, todavia, os ingredientes eram personificados e animados. A título de exemplo, em um dos episódios encenado no inverno, uma batata reclamava do frio enquanto os brócolis perguntavam à atriz se não havia banho de ofurô quente por perto. A atriz resolveu, então, fazer um cozido de legumes. Por outro lado, na série *Piano-bar apaixonado*, cujas personagens eram ilustradas, as imagens cinéticas gravadas eram utilizadas no momento do preparo dos coquetéis.

4.4

Pinceladas educativas, informativas e o estado de espírito

No concurso *Desenvolvimento de Oneseg Aoyama* concorreram audiovisuais dos mais diversos gêneros: comédias, romances, musicais, dramas, programas de gastronomia, de viagem etc. Todavia, qualquer que fosse o gênero, todos possuíam toques educativos e informativos. Por exemplo, em cada episódio de *Piano-bar apaixonado*, as freguesas lamentavam de problemas com os seus parceiros com o *bartender*, que citava psicólogos de referência, dava conselhos sobre relacionamentos, além de oferecer um drinque especial, mostrando o seu preparo detalhadamente.

Já em *Os equívocos do Naitsu*, programa de auditório comandado por uma dupla de comediantes, os erros cometidos por um dos integrantes para arrancar o riso da plateia eram ponto de partida para explicar acontecimentos da história do Japão.

Os apresentadores pândegos de *Ciência com Savanna* sugeriam brincadeiras inusitadas a cada episódio, como “o que acontecerá se quebrarmos um ovo cru dentro do oceano”, ou “como ficará um pickles se passarmos uma corrente elétrica”, faziam as experiências, explicavam os fenômenos químicos e físicos, e finalizavam fazendo um paralelo entre a experiência realizada e uma situação do cotidiano de forma bastante cômica.

Em *Okappa cham vai viajar*, uma animação cuja personagem era fotógrafa, mostrava diferentes regiões do mundo, com a personagem interagindo com os habitantes do lugar visitado de forma bastante lúdica, ao mesmo tempo em que ensinava as características da cultura, fauna e flora locais.

As diferenças de comportamento e de formas de pensar entre gerações foram temas de *Meu subordinado tem 50 anos de idade*, uma das primeiras a ganhar um espaço regular na grade. Diferentemente do que acontece na vida corporativa japonesa, a série era protagonizada por uma mulher bem jovem como chefe e um homem cinquentenário como seu subordinado. A

postura dessas duas personagens instigava o usuário a repensar e refletir sobre o que era “normal” naquela sociedade, provocando risos no usuário.

Como se pode perceber, as séries do *Desenvolvimento de Oneseg Aoyama* sempre incluíam aspectos informativos e educativos nos seus episódios de forma descontraída, transformando a transmissão do conhecimento em algo não maçante, e passível de apreensão em ambientes de recepção com muitas interferências e ruídos.

5

Considerações finais

Como se pode perceber, há algumas características marcantes na linguagem dos programas *oneseg* que foram sucesso com o usuário. Essas características surgem, antes de qualquer coisa, pelas condições de recepção. De modo diferente do público de televisão tradicional, quando, no período matutino, a maior audiência ocorre no horário de desjejum e no noturno, no horário de jantar, a audiência do *oneseg* é exatamente posterior ao desjejum e anterior ao jantar, além do horário de almoço. Além disso, enquanto que o telespectador se encontra em ambiente interno, o usuário do *oneseg* está, em geral, em ambiente externo.

Portanto, este usuário não está concentrado totalmente na narrativa. Se o pico da audiência do *oneseg* é nos horários cujos usuários estão em percurso, sua atenção é direcionada para o transporte que deverá passar no ponto ou na estação, e, posteriormente, na estação ou no ponto em que ele deverá descer. Somado a isso, o usuário está exposto a uma série de ruídos capaz de facilmente desconcentrá-lo: buzinas, pessoas conversando, anúncios sonoros, entre outros.

A partir das entrevistas, conclui-se que o principal objetivo de assistir ao *oneseg* é aproveitar o tempo ocioso para não ter a sensação de ter perdido um tempo no seu dia a dia. Em suma, espera-se um programa que não seja totalmente supérfluo, mas que tenha algo a dizer e acrescente algo em sua vida, aumentando o seu repertório.

Considerando os fatos relatados, pode-se inferir que o programa *oneseg* deve atender necessidades que não são idênticas as de um telespectador instalado confortavelmente sentado no sofá ou na cama.

Se o usuário sofre inúmeros estímulos fazendo com que a sua concentração não seja contínua, a primeira sugestão que se pode mencionar é que os programas *oneseg* devem ter durações curtas. Dessa forma, tem-se a maior probabilidade de se ter o usuário atento ao programa do começo ao fim.

Com a atenção dividida entre a narrativa e as atividades que o usuário desenvolve ao mesmo tempo, dificilmente uma narrativa com muitos *subplots* poderá ser acompanhada e compreendida. Desse modo, a mensagem do programa deve ser simples, com um *plot*¹⁹, sem *subplots*, por exemplo.

Contudo, o usuário não espera apenas um passatempo, mas um conteúdo que acrescente algo ao seu desenvolvimento pessoal ou profissional. Ocorre que, quando se inclui um conhecimento ou informação de caráter educativo, o audiovisual tende a ficar mais denso, deixando de ser uma diversão. Para minimizar o peso da seriedade do conteúdo, é necessário que se pense numa estratégia. Uma das soluções para tal problema consiste em vestir o audiovisual com uma roupagem que o deixe aparentemente mais leve. Essa roupagem, frequentemente, aparece em forma de humor, explorando o absurdo ou a inversão de valores.

O uso de diferentes sistemas, sonoros e visuais, reforçando a mensagem com o uso da relação simultânea de redundância, garante a transmissão das intenções da produção, minimizando assim, a falta de concentração do usuário.

Em virtude do aspecto descompromissado, para ser uma ocupação leveira sem ser um mero entretenimento, o assunto abordado deve ser de fácil digestão, não exigindo do usuário um conhecimento prévio ou comprometimento deste em tomar esta ou aquela atitude. Neste sentido, um programa ideal para *oneseg* assemelha-se a características de um *casual game*²⁰ e sugere-se tomar a palavra emprestada e criar o termo “audiovisual casual”.

Não menos importante é a interatividade, sobretudo para o usuário jovem. Diferente do público idoso, que é mais passivo, o usuário jovem é um público ativo. Já que os dispositivos portáteis oferecem uma facilidade na interação, o programa *oneseg* deve aproveitar essa tecnologia a seu favor e desenvolver narrativas com essa possibilidade, que poderá se tornar um dos pontos fortes dessa nova forma de consumir um audiovisual.

Em suma, os programas especificamente produzidos para o padrão *oneseg* devem possuir conteúdo e linguagem diferentes dos da televisual tradicional. Destarte, considera-se pertinente o uso de termos *programa casual* pelo seu caráter descompromissado e *linguagem onesegráfica* pelos sistemas e pelas relações entre os sistemas sonoros e visuais utilizados.

¹⁹ É a trama que serve como um esqueleto da narrativa, uma série de acontecimentos interligados, como causa e efeito. Numa telenovela, por exemplo, há um *plot* e inúmeros *subplots*.

²⁰ É um jogo simples, intuitivo, não necessita da leitura de um manual para aprender a jogar; pode ser concluído em pouco tempo, e é uma forma de diversão e passatempo para jogadores. Tetris e Pac-man são exemplos de *casual games*.

Referências

- AOYAMA oneseig kaihatsu. **NHK**. Disponível em:
<http://www.nhk.or.jp/tsunagou/sohoko/aoyama-k.html>. Acesso em: 18 jan. 2016.
- AUMONT, J. **A estética do filme**. 9. ed. Campinas: Papirus, 2018.
- CANNITO, N. **A televisão na era digital**. 2. ed. São Paulo: Summus, 2010
- GAUDREAULT, J.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília, DF: UnB, 2009.
- HOLMAN, T. **Sound for film and television**. 3. ed., New York: Focal Press, 2010.
- MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. 6. ed. São Paulo: Senac, 2014.
- OKANO, M. Ma: a estética do “entre”. **Revista USP**, n. 100, dez. fev. 2013-14. p. 150-164.
- SCHAFFER, M. **A afinação do mundo**. 2. ed., São Paulo: Editora da Unesp, 2012.
- TANAKA, M. **Sem medo de ser espetáculo**. 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000.
- _____. **As ficções televisuais do Japão**. João Pessoa: UFPB, 2013.

A participação feminina no *kendō* brasileiro: um panorama atual

Mariana Harumi Cruz Tsukamoto

Marina Kodato

1

Introdução

O presente trabalho versará sobre a participação feminina no *kendō* brasileiro, buscando apresentar dados objetivos sobre a inserção da mulher nesta prática e realizar uma discussão acerca do panorama encontrado. Para tal, iniciaremos nosso texto apresentando o percurso histórico e as principais características da modalidade e, posteriormente, também serão apresentadas algumas referências que discorrem sobre a participação da mulher nas práticas corporais.

O *kendō* teve origem há aproximadamente 500 anos, na doutrina dos samurais, mais precisamente no *kenjutsu*, técnica de lutar e matar com a espada. No entanto, enquanto o Kenjutsu enfatizava o combate técnico, o *kendō* se volta à disciplina do espírito e ao desenvolvimento do caráter (BENETT, 2004; ALL JAPAN KENDO FEDERATION, 2011a). O percurso do *kendō* foi influenciado por diversos fatos históricos do próprio Japão, principalmente relacionados às guerras. Nos dias de hoje, o *kendō* ainda preserva uma série de características presentes desde a sua origem e é considerada uma das modalidades de *budô*¹ mais populares no mundo.

Durante a Era Tokugawa (1603-1867), as características aproximavam-se de aplicações de batalhas reais, em virtude da concomitante existência com os samurais. Com o início da Era Meiji (1868-1912), medidas político-sociais foram tomadas com o objetivo de fortalecer e centralizar o poder do Imperador. Como resultado, os xóguns e seus feudos foram extintos, e conseqüentemente os samurais que os serviam também. Nessa mesma

¹ *Budô* é a nomenclatura atribuída às artes marciais japonesas, que possuem suas raízes no *bushidô*, o caminho do guerreiro, e compreende as seguintes práticas: *judo*, *kendô*, *kyudo*, *sumo*, *karatedo*, *aikido*, *Shorinjin kenpo*, *naginata* e *jukendo*.

perspectiva, foram proibidas manifestações que tivessem ligação com a Era passada, de forma a não contestar o Império. Assim, o *kenjutsu* tornou-se ilegal, já que o próprio ato de carregar uma espada era contra a lei.

Dai Nippon Butoku Kai, uma instituição com o fim de promover o *bujutsu*, foi criada em 1829 de maneira a esboçar uma mudança no impedimento da atividade. Finalmente, em 1912, primeiro ano da Era Taishō (1912-1926), o termo *kendō* foi utilizado através da nomeação de Dai Nippon Teikoku Kendō Kata, posteriormente renomeado como Nippon Kendō Kata, praticado até os dias de hoje. O *kata*, conjunto de movimentos que abrange todas as técnicas de ataque, defesa e contra-ataque de uma modalidade, foi resultado da união de diversas escolas que praticavam o até então *kenjutsu*, portanto promoveu a convergência a uma atividade uniforme em todo o Japão. Foi nesse momento que se começou a utilizar o *bokutō*, espada de madeira maciça, para o treinamento do *kata*, enquanto o *shinai*, espada de bambu, foi delegado à parte do treino com contato físico.

Um novo período de proibição foi instaurado após a Segunda Guerra Mundial, durante a ocupação do Japão pelos Estados Unidos. Uma das sanções impostas ao Japão no pós-guerra foi a restrição do poder político do Imperador, e muitas formas de expressão cultural japonesa relacionadas a ele foram proibidas. Dessa vez, o *kendō* foi visto como parte do *budō*, este estritamente ligado ao espírito japonês, consequentemente relacionado ao Imperador, portanto sua prática foi novamente coibida. Somente em 1952 foi criada a All Japan Kendo Federation, enfim retomando o *kendō* em *dōjō* locais, bem como em escolas.

É importante destacar que esse processo de mudanças que levou ao estabelecimento do *kendō* como uma prática muito próxima da que conhecemos hoje ocorreu de modo bastante semelhante com outras artes marciais japonesas após o período de modernização do Japão, e especialmente no período pós-guerra (NIPPON BUDOKAN, 2009).

Em 1970, após um dos períodos de proibição pelo qual passou o *kendō*, a Federação Internacional de Kendo (IKF) foi fundada constituindo-se como o órgão responsável pela divulgação e promoção dessa arte marcial no mundo. A IKF conceitua o *kendō* como uma arte que visa "disciplinar o caráter humano através da aplicação dos princípios do *katana* (espada)" (ALL JAPAN KENDO FEDERATION, 2011b) e enumera como propósitos de sua prática:

- ✓ Moldar a mente e o corpo;
- ✓ Cultivar o espírito vigoroso através do treino correto e rígido;
- ✓ Esforçar-se para a melhoria da arte do *kendō*;

- ✓ Basear a prática na estima humana e na honra;
- ✓ Se relacionar com os outros com sinceridade;
- ✓ Perseguir para sempre o cultivo interior.

FIGURA 1 - Momento de uma luta de *kendô*.



FONTE: arquivo pessoal.

Em termos práticos, o *kendô* é uma modalidade de esgrima, considerada uma arte marcial moderna (*budô*), baseada em técnicas advindas do manejo da espada realizado pelos samurais, utilizando as duas mãos para a empunhadura. Trata-se de uma prática vigorosa, que tem como objetivo acertar o oponente de modo enérgico, com a espada de bambu (*shinai*) (Figura 1). Ela é composta por quatro varetas unidas por partes de couro, constituição esta que permite que se acerte o oponente sem que ele se machuque. Além disso, os praticantes também utilizam um uniforme próprio (*kendôgi e hakama*) e uma armadura (*bôgu*) (NIPPON BUDOKAN, 2009).

O *bôgu* é constituído por diferentes peças, que protegem a cabeça (*men*), o tronco (*dô*), braços e mãos (*kote*) e a cintura (*tare*) e sinaliza os locais nos quais é permitido acertar o oponente para tentar efetuar o *ippon* (golpe perfeito) (exceto o *tare*). Na Figura 1 é possível observar todo o equipamento sendo utilizado por dois praticantes, bem como a tentativa de um golpe.

Os praticantes de *kendō* buscam cultivar o caráter e outros pontos da vida diária, através da busca constante pelo incremento das técnicas de golpe e estratégias de luta. A título de exemplo: a habilidade de se manter calmo em todos os momentos e de tomar decisões instantâneas são essenciais na prática do *kendō*, assim como em diversos momentos em nosso dia-a-dia (NIPPON BUDOKAN, 2009). Desse modo, apesar de existir no contexto dessa prática, a competição institucionalizada² é apenas uma esfera do *kendō*, e não se constitui em seu fim principal. Certamente as pessoas que se propõem a se envolver nas competições querem desempenhar o seu melhor, mas é preciso manter em perspectiva que as lições aprendidas em um campeonato vão para além daquele evento pontual.

O *kendō* chegou ao Brasil com os imigrantes nipônicos, no início do século XX, e bem como a expansão de diferentes núcleos para interior paulista e norte paranaense, a modalidade foi desenvolvida a princípio nessas regiões (HANDA, 1987). Conforme o processo migratório para a cidade de São Paulo acentuou-se, o *kendō* também foi introduzido nos hábitos dos habitantes *nikkei* urbanos. Atualmente gerido pela Confederação Brasileira de Kendo, ele é praticado em academias e associações culturais japonesas, e está presente em muitos estados do nosso país. No entanto, a maior concentração de praticantes está no Estado de São Paulo.

Honda (2012) chama atenção às diferenças entre a prática do *kendō* no Japão e no mundo ocidental. Elas passam por questões que vão desde a idade do praticante, uma vez que no seu país de origem, os *kendōka* costumam iniciar a prática ainda crianças, até questões culturais, manifestadas através do grande número de regras de etiqueta existentes no ambiente do *kendō*.

Em termos competitivos, o evento mais importante mundialmente é o Campeonato Mundial, que ocorre trienalmente. O Japão é soberano tanto nas competições masculinas quanto femininas, seguido pela Coreia do Sul. O Brasil tem um papel de destaque nesse cenário, tendo alcançado bons resultados na última década (como terceiro lugar nos mundiais de 2015, 2012 e 2009 na categoria equipe feminina e terceiro lugar em 2009 na categoria equipe masculina).

Considerada uma prática para todos, certamente o *kendō* pode ser praticado por mulheres. No Japão, o envolvimento de mulheres com o *kendō* passa a ser mais intenso após a Segunda Guerra Mundial (SYLVESTER, 2018). No cenário global, observamos como fato marcante de maior difusão do *kendō* feminino a realização de Campeonatos Mundiais a partir do final da década de 1990.

² Organizada por academias, federações ou confederações.

Considerando o exposto, os objetivos do presente trabalho são (1) analisar a atual situação da participação feminina no *kendô* brasileiro e (2) divulgar esta prática. Trata-se de um estudo descritivo, a partir do qual pretende-se observar a situação na qual se encontra o *kendô* feminino no Brasil. Os dados foram coletados a partir de consulta à CBK e analisados por meio da estatística descritiva.

2

Discussão dos resultados

A participação feminina em diversas práticas corporais, incluindo as artes marciais, é historicamente menor. Muitas vezes, tais atividades são rotuladas como masculinas, por demandarem qualidades reconhecidas como tal e por conceitos forjados em uma sociedade dominada pela masculinidade hegemônica (FOLLO, 2012). Nas escolas, clubes, academias, nos centros esportivos, nas praças, nos *dōjō* e em outros espaços voltados para as práticas corporais, podemos constatar a afirmação das construções de gênero seguindo essa lógica. De acordo com Louro (2008, p. 18):

A construção dos gêneros e das sexualidades dá-se através de inúmeras aprendizagens e práticas, insinua-se nas mais distintas situações, é empreendida de modo explícito ou dissimulado por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais. É um processo minucioso, sutil, sempre inacabado. Família, escola, igreja, instituições legais e médicas mantêm-se, por certo, como instâncias importantes nesse processo constitutivo.

Esse processo minucioso, sutil e inacabado ao qual a autora se refere inicia-se antes mesmo do nascimento de um bebê e se perpetua. Para ilustrar, citamos o estudo realizado por Angel, Garcia e Zamorano (2007), no qual se propuseram a ouvir estudantes da escola primária e secundária sobre os estereótipos de gênero vinculados com a Educação Física e com o Esporte. Em suas respostas, os sujeitos deixaram clara a divisão de atividades entre meninos e meninas em virtude de qualidades apropriadas para um gênero ou para o outro; no entanto, notou-se certo trânsito entre as atividades, especialmente das meninas, para aquelas consideradas “masculinas”. Mais uma vez foi constatada a predominância dos meninos em termos de ocupação do espaço dedicado às práticas, assim como foi possível perceber a influência dos docentes em relação à prática generificada. Nesses casos, os professores deixaram transparecer uma tendência a optar por oferecer atividades tipicamente masculinas, cerceando oportunidades de experiências em outras atividades.

Com relação à prática de atividades físicas entre o público adulto, a dedicação a atividades tipicamente masculinas ou femininas persiste. Sales-Costa et al. (2007)

investigaram a prática de atividade física por parte dessa população e constataram que os homens se dedicam mais a atividades coletivas (com destaque para o futebol) e àquelas que exigem força (corrida e musculação). Já as mulheres da população estudada se dedicam mais a atividades realizadas individualmente, como caminhada e ginástica.

Através desses exemplos, é possível perceber que as práticas esportivas, as brincadeiras infantis e as atividades físicas são permeadas por relações de gênero, tornando algumas mais adequadas às mulheres e outras aos homens. De acordo com Koivula (2001), essa divisão entre atividades tipicamente masculinas ou femininas é fruto de uma construção histórica, baseada em representações culturais e em relações sociais estabelecidas entre os gêneros.

Ainda segundo a autora, as modalidades esportivas podem ser classificadas em femininas, masculinas ou neutras. As modalidades caracterizadas como femininas são aquelas consideradas adequadas para a prática da mulher. A graciosidade, a ausência de agressividade, assim como a busca pela beleza, são características determinantes de uma modalidade classificada com feminina. A autora enfatiza que a presença da questão estética é fruto de uma concepção masculina dominante, na qual o corpo feminino é visto como uma figura ornamental, e funciona como uma fonte de prazer aos olhos masculinos e instrumento de competição perante outros corpos femininos. As modalidades que se encaixam nesse grupo são consideradas não só adequadas para as mulheres como também símbolos de feminilidade.

Koivula (2001) ainda complementa o seu raciocínio, citando algumas características das modalidades consideradas como masculinas: existência de contato corporal e necessidade de sobrepor a força do oponente; necessidade de utilização da força corporal perante um objeto pesado; necessidade de vencer distâncias; situação de oposição e contato corporal; demonstração de atitudes como agressividade, espírito competitivo, disciplina e devoção ao time.

A questão da participação feminina em práticas corporais também já foi assunto de documentos legais. Ferretti (2011), ao traçar uma linha do tempo sobre as condições das mulheres nesse cenário, aponta que documentos de 1941, 1965 e 1979 (decretos, deliberações e resoluções) especificavam quais atividades poderiam ou não ser praticadas por mulheres. De acordo com elas, a prática das modalidades de luta era vetada ao público feminino. As mulheres só "conquistaram" o direito de se dedicar a essas práticas no Brasil a partir de 1988, quando a Constituição garantiu a igualdade entre homens e mulheres em direitos e obrigações.

Talvez por esse motivo, torna-se desafiador encontrar informações específicas acerca de mulheres praticantes de artes marciais ou lutas. No artigo de revisão no qual busca compreender onde está esta mulher, Follo (2012, p. 715, tradução nossa) diz:

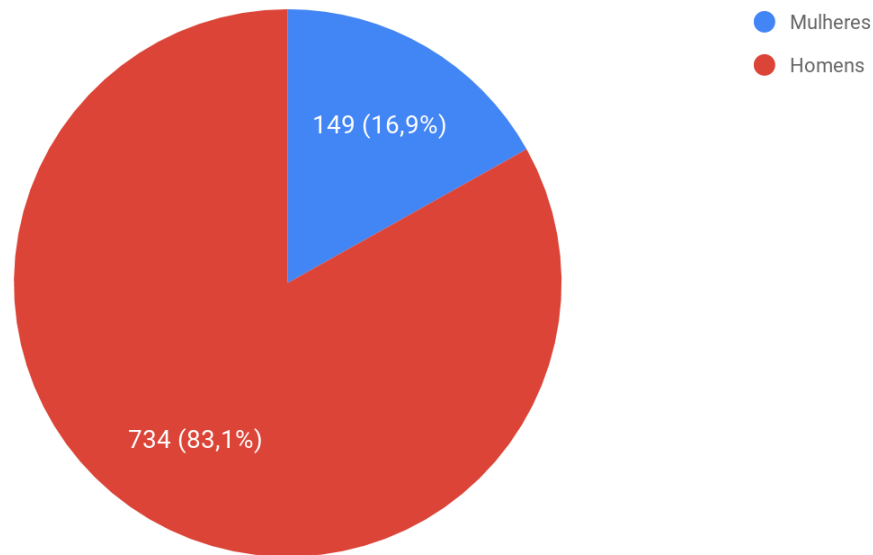
"Onde está a artista marcial do sexo feminino?" é uma questão que pode ser pelo menos parcialmente abordada. Ela foi escondida do campo da pesquisa. Como foi evidenciado, a praticante do sexo feminino está agora sendo tirada da obscuridade e examinada. A praticante feminina desafiou as normas de gênero e fortaleceu o corpo feminino, desafiando a masculinidade hegemônica e enfatizando a feminilidade. Enquanto os pesquisadores buscam por sua heroína moderna, talvez a vejam como a praticante de artes marciais. Só então, a sociedade talvez veja as artes marciais mais do que apenas outro esporte masculino, mas como uma prática que sempre incluiu mulheres e uma maneira factível de desafio às normas de gênero.

Durante as aulas ou momentos de prática, é comum observarmos a divisão de meninos e meninas em suas atividades, cada grupo envolvido com aquelas que socialmente são aceitas para o seu sexo. No *kendô*, ao menos no cenário brasileiro, existem muitos momentos nos quais homens e mulheres compartilham a prática, ou seja, lutam um contra o outro, inclusive em situações de competição. Ferreti (2011), em seu estudo sobre a formação de mulheres praticantes de luta (judô e capoeira), sinaliza que em momentos como esse, de embate entre uma mulher e um homem, a tendência é que os homens tentem vencer a qualquer custo as mulheres, pelo risco de serem estigmatizados.

Sousa e Altman (1999) ressaltam ainda que os espaços voltados para a prática de atividades físicas e esportivas, tanto formais quanto voltadas ao lazer, são dominados por homens e que, até certo ponto, isto ocorre em virtude de uma expectativa, existente por parte da sociedade, de que isto aconteça. Ou seja, é esperado que homens sejam fisicamente mais ativos do que as mulheres. Ainda que o *kendô* não seja somente uma atividade física ou esportiva e que exista um sólido alicerce filosófico, o cenário de dominação numérica da participação masculina é evidente. A análise dos dados nos permite constatar que a realidade do envolvimento feminino com a prática do *kendô* é semelhante a que é encontrada nas artes marciais de um modo geral. Os dados apresentados no Gráfico 1 levam em conta os praticantes de todas as categorias: mirim, infantil, juvenil e adulto.

GRÁFICO 1: Proporção de praticantes de *kendô* no Brasil.

Total: 883



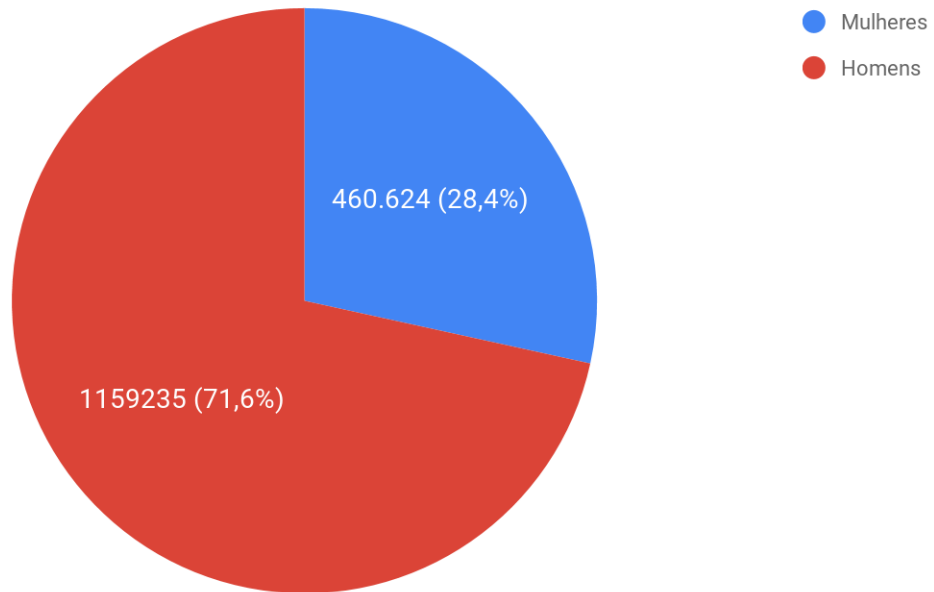
FONTE: Confederação Brasileira de Kendo.

No entanto, como afirma Sylvester (2018), o fato de existir uma maior quantidade de homens envolvidos com a prática do *kendô* muitas vezes dá a impressão de que esta é uma prática mais adequada para homens do que para mulheres, o que não necessariamente condiz com a realidade. De acordo com os autores supracitados, o afastamento de meninas e mulheres das práticas de lutas em geral, e do *kendô* de modo específico, está mais relacionado com as construções sociais e culturais acerca da prática do que por suas próprias características.

Essa tendência é observada inclusive no Japão, local que conta com a maior concentração de praticantes no mundo, dos quais apenas 28,4% são mulheres (Gráfico 2). O panorama encontrado é comum no ambiente das artes marciais, uma vez que as mesmas demandam qualidades como força e potência, promovem o contato corporal direto, envolvem impacto e outras situações não indicadas para aquelas que frequentemente são educadas para serem delicadas, recatadas, calmas e não competitivas (FOLLO, 2012).

GRÁFICO 2 - Praticantes de *kendō* no Japão.

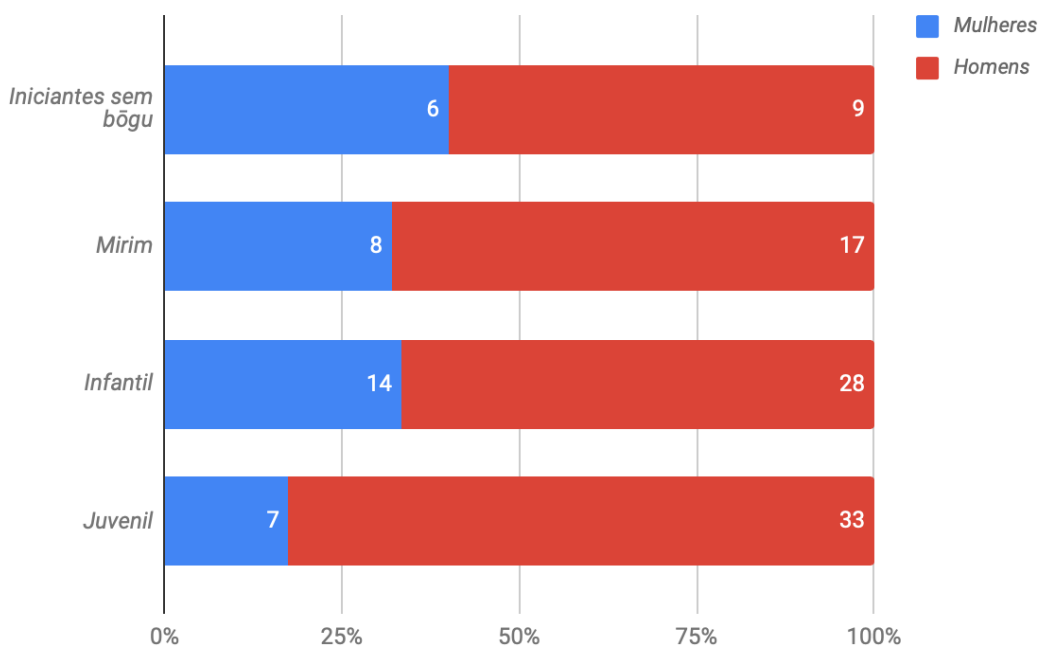
Total: 1.619.859



FONTE: All Japan Kendo Federation.

No Gráfico 3, observamos a distribuição por categorias de acordo com o último Campeonato Brasileiro Mirim e Infanto-Juvenil, realizado em 2018. Observamos que a supremacia numérica existe em todas as categorias e ressaltamos também a drástica queda do número de meninas participantes da categoria infantil para a juvenil.

GRÁFICO 3 - Praticantes de *kendō* por categoria até Juvenil.

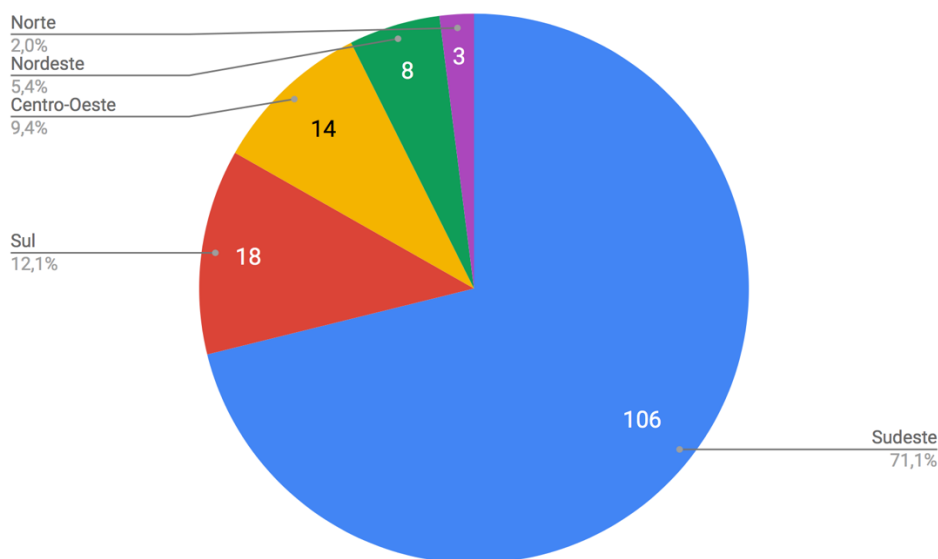


Fonte: Programa do 36º Campeonato Brasileiro de Kendo Mirim, Infanto-Juvenil de 2018.

Talvez a queda drástica de praticantes entre uma categoria e outra (de 33,3% para 17,5%) esteja relacionada a fatores já mencionados neste texto, como os as expectativas construídas para meninos e meninas em determinadas situações. Essa transição de categorias ocorre no período da adolescência, quando as meninas passam por uma série de mudanças que podem levá-las ao abandono temporário ou permanente da prática. Por exemplo, uma menina que iniciou a prática por vontade dos pais ou da família pode, ao chegar na adolescência, começar a se questionar sobre motivos e sobre o seu próprio gosto com relação ao *kendô*. Um outro cenário refere-se ao afastamento da prática por motivos acadêmicos. As meninas são reconhecidas por serem muito dedicadas aos estudos e às vezes pode ser necessário mais tempo para atender às expectativas que são criadas em torno delas, bem como para se dedicar aos exames. Imaginamos que o cenário de redução de número de praticantes nessa fase também ocorre entre os meninos, porém, como esse movimento parte de um número inicial de praticantes maior, os efeitos tornam-se diluídos.

Os 17,5% de participação feminina na categoria juvenil sobem para módicos 20% na categoria adulta, que compreende mulheres com 18 anos de idade ou mais. Desse modo, trata-se de um percentual bastante modesto perto do universo possível nesta etapa. Certamente, a manutenção das mulheres na prática ao longo da idade adulta é dificultada pelas jornadas duplas ou triplas de trabalho muitas vezes desempenhadas (ANDRADE, 2016; AMARAL; VIEIRA, 2009).

GRÁFICO 4 - Mulheres praticantes de *kendô* por região do país.



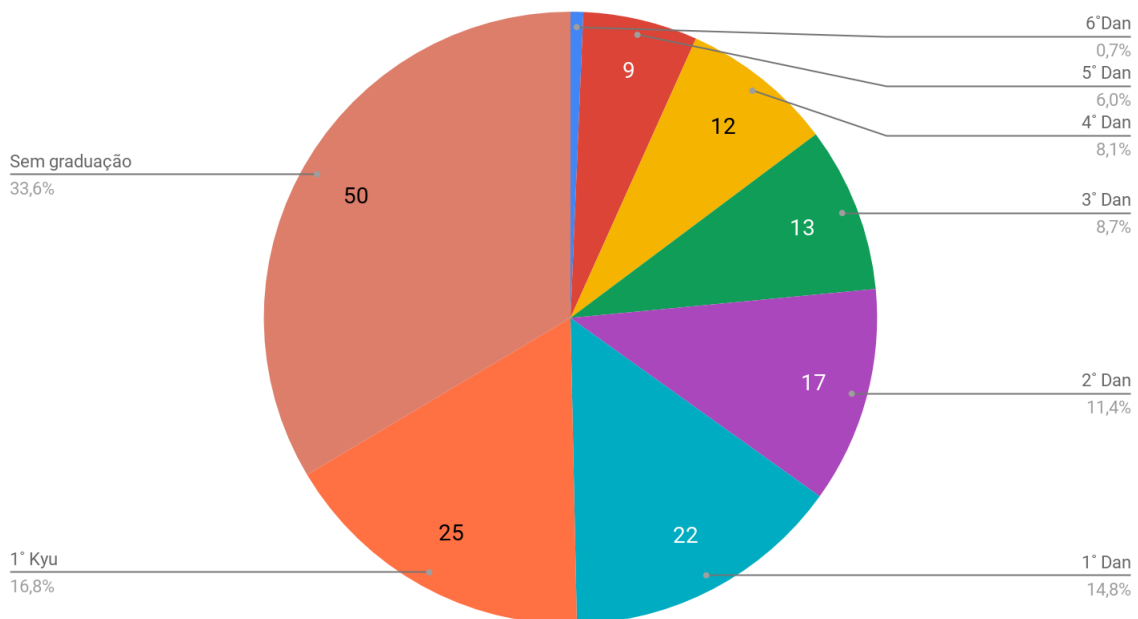
FONTE: Confederação Brasileira de Kendo.

No que diz respeito à distribuição de praticantes do sexo feminino pelas cinco regiões do país (Gráfico 4), notamos a concentração na região Sudeste, o que pode ser explicado pela grande influência da imigração japonesa nessa parte do país. Em segundo lugar aparece a região Sul que, ainda que em uma proporção menor, também recebeu imigrantes nipônicos. Por outro lado, mesmo que nas outras regiões do país o número de praticantes de Kendo venha aumentando de modo considerável, a participação feminina é proporcionalmente baixa.

No tocante ao desenvolvimento geral do *kendô* fora do eixo Sudeste-Sul, há que se considerar também a questão da distância geográfica. A concentração de pessoas praticantes há mais tempo, pessoas com maior graduação e os *sensei* encontram-se na porção mais ao sul do país. Conseqüentemente, podemos dizer que o conhecimento acumulado sobre *kendô* encontra-se nessa região. Por outro lado, os custos (especialmente com transporte) entre as regiões, impedem que as trocas de experiências sejam frequentes, limitando de certa forma a expansão mais significativa do *kendô* em outras partes do país. No entanto, não há como negar que esforços nesse sentido estão sendo realizados, especialmente pela CBK, que periodicamente organiza eventos e intercâmbios para a promoção da prática.

GRÁFICO 5 - Distribuição das mulheres praticantes de *kendô* no Brasil por graduação.

Total: 149



FONTE: Confederação Brasileira de Kendo.

Uma outra questão passível de comentário refere-se ao número de mulheres graduadas no Brasil (Gráfico 5). É possível observar um número significativo de mulheres com graduação mais elevada (acima de 4º Dan). A obtenção de graduação no *kendô* ocorre por meio de exame, no qual o praticante é avaliado por técnicas desempenhadas em situação de luta, *kata* e prova escrita. Após conquistar uma graduação, é necessário esperar um tempo de carência para o próximo exame, que varia de acordo com o Dan pretendido. Somando-se as carências entre o 1º e o 4º Dan, e caso a pessoa não tenha interrupções de prática no período, são necessários, no mínimo, cinco anos. Desse modo, os dados apresentados denotam uma tendência à permanência da mulher por um tempo extensivo enquanto praticante, a ponto de se desenvolver tecnicamente para conquistar as graduações.

Paradoxalmente, apesar do número expressivamente menor de praticantes em nosso país, o desempenho das mulheres nas competições internacionais vem sendo notável. Nos campeonatos Latino Americanos, em seis edições, o Brasil conquistou cinco vezes o primeiro lugar na categoria equipe e uma vez o terceiro lugar. Em Campeonatos Mundiais, as competições femininas foram iniciadas em 1997. De lá para cá, o Brasil participou da categoria feminina em todas as edições, tanto nas competições individuais quanto nas por equipe. No individual, a principal conquista foi um terceiro lugar no campeonato de 2009, além de quatro prêmios de honra ao mérito. Já nas competições por equipe, das sete edições, o Brasil conquistou um segundo lugar e três terceiros atrás apenas de Japão e Coreia em número de conquistas, nações que concentram os maiores números de títulos e de praticantes (INTERNATIONAL KENDO FEDERATION, 2018).

3

Considerações finais

Apesar da prática em um ambiente majoritariamente masculino e das influências de uma sociedade na qual a masculinidade hegemônica ainda persiste, o envolvimento das mulheres com práticas como o *kendô* pode ser caracterizado como um ato de resistência.

O panorama encontrado por meio desse estudo nos permite apontar que:

1. Seguindo a tendência de outras práticas corporais, inclusive de outras práticas de lutas e artes marciais, os homens dominam no que diz respeito ao número de praticantes. Por outro lado, apesar de recente e do número expressivamente menor de pessoas envolvidas, o *kendô* feminino brasileiro vem conquistando espaço no cenário mundial. Talvez essa constatação sinalize para uma direção que demonstre o potencial de crescimento do *kendô* feminino em nosso país.

2. No entanto, ao observarmos um número de praticantes na categoria juvenil, podemos prever também uma dificuldade em formar equipes para as competições internacionais nos próximos anos.

3. Apesar da maioria dos praticantes de *kendō* no Brasil se concentrar nas regiões Sudeste e Sul, estima-se que o número de mulheres em outras regiões do país também aumente, seguindo a expansão geral.

4. O aumento de mulheres mais graduadas é um indicativo de que as mulheres estão conseguindo se manter na prática por mais tempo. Uma vez que pessoas graduadas, geralmente acima de 4º *dan* passam a assumir funções de ensino no *dōjō*, talvez em longo prazo, isso possa levar ao surgimento de novas maneiras de ensinar, e em especial, novas maneiras de ensinar meninas e mulheres.

Além disso, considerando que o *kendō* feminino no Brasil é bem mais recente do que o masculino, podemos inferir que o seu desenvolvimento vem sendo exitoso. Por outro lado, os números mostram que ainda existe bastante espaço para o crescimento dessa prática entre as mulheres. Para tal, seria interessante o desenvolvimento de ações específicas que levassem em conta as características desse público.

Referências

ALL JAPAN KENDO FEDERATION. **About Kendo**. 2011a. Disponível em: <http://www.kendo.or.jp/kendo/>. Acesso em: 13 abr. 2018.

_____. **Kendo Fundamentals**. Tokyo: Satou-Insyokano, 2011b.

_____. **The History of Kendo**. 2011c. Disponível em: <http://www.kendo.or.jp/kendo/history/>. Acesso em: 10 ago. 2018.

AMARAL, G. A.; VIEIRA, A. A mulher e a tripla jornada: a arte de ser beija-flor. ENCONTRO DA ANPAD. 33., São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: ANPAD, 2009. p. 1-16.

ANDRADE, T. **Mulheres no mercado de trabalho: onde nasce a desigualdade**. Brasília, DF: Consultoria Legislativa, 2016.

ANGEL, J. B.; GARCIA, E. F.; ZAMORANO, M. A. Esteriotipos de gênero, actividad física y escuela: la perspectiva de lo alumnado. **Professorado – revista de curriculum y formacion del professorado**, v. 11, n. 2, 2007. p. 1-19. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/567/56711206.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2018.

BENNET, A. A brief synopsis of the history of the modern kendo. **Kendo World**, v. 3, n. 1, 2004. Disponível em: <http://www.kendo-world.com>. Acesso em: maio 2017.

FERRETTI, M. A. C. **A formação da lutadora**: estudo sobre as modalidades de luta. 2011. Dissertação (Mestrado Estudos do Esporte) – Escola de Educação Física e Esporte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

FOLLO, G. A literature review of women and the martial arts: where are we right now? **Sociology Compass**, v. 6, n. 9, 2012. p. 707-717.

HANDA, T. **O imigrante japonês**: história de sua vida no Brasil. São Paulo: Centro de Estudos Nipo-brasileiros, 1987.

HONDA, S. **Kendo**: approaches for all levels. Bunkasha International Corporation, 2012.

INTERNATIONAL KENDO FEDERATION. **World Kendo Championships Past Results**. Disponível em: <https://www.kendo-fik.org/wkc/past-results>. Acesso em: 23 jul. 2018.

KOIVULA, N. Percieved characteristics of sports categorized as gender-neutral, masculine and feminine. **Journal of Sport Behavior**, v. 24, n. 4, 2001. p. 337-393.

LOURO, G. L. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pro-Posições**, v. 19, n. 2 (56), 2008.

NIPPON BUDOKAN. **Budo**: the martial ways of Japan. Edição e Tradução de Alexander Bennet. Nippon Budokan, 2009.

SALLES-COSTA, R.; HEILBORN, M. L.; WERNECK, G. L.; FAERSTEIN, E.; LOPES, C. S. Gênero e prática de atividade física de lazer. **Cadernos de Saúde Pública**, n. 19, supl. 2, Rio de Janeiro, 2003.

SOUSA, E. S.; ALTMANN, H. Meninos e meninas: expectativas corporais e implicações na educação física escolar. **Cad. CEDES**, Campinas, v. 19, n. 48, p. 52-68, Aug. 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-32621999000100004>. Acesso em: 04 nov. 2020.

SYLVESTER, K. Developments in Japanese Women's Kendo. **Kendo Australia**, 2011. Disponível em: <http://www.kendoaustralia.asn.au/content/wp-content/uploads/2011/12/DevelopmentsinJapaneseWomenKendo.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2018.

A colisão entre os direitos humanos e a proteção do direito das mulheres no Japão

Lilian Yamamoto

1

Introdução

Este estudo tem como escopo analisar os conceitos de colisão de direitos humanos no caso de proteção do direito das mulheres no Japão. A colisão surge quando há antagonismo entre os direitos humanos, sendo que no presente artigo, a colisão a ser tratada é a que ocorre entre o direito das mulheres e o direito à cultura. Os fatores apontados como prejudiciais aos avanços dos direitos das mulheres são de cunho cultural em conjunto com a ausência de políticas governamentais que promovam maior participação feminina no mercado de trabalho. A cultura será compreendida como um conjunto de características compartilhadas por uma comunidade particular ou nação, incluindo aspectos espirituais, como na religião, costumes e tradição como fatores de estabilidade (HOLMAAT e NABER, 2010, p.49). O enfoque recairá sobre a política do *Womenomics*, criada durante o governo de Shinzo Abe, a qual pretende aumentar a participação feminina no mercado de trabalho. Qual seria o impacto dessa política para o avanço dos direitos das mulheres? Essa avaliação será feita por meio da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher (1979). Com base na perspectiva de Miguel Reale, o direito é tridimensional e inclui fato, valor e norma. Para Reale, o fato subjacente, que pode ser econômico, geográfico e de ordem técnica confere significação a esse fato, inclinando a ação dos indivíduos para alcançar certa finalidade (valor). A norma seria a integração dos dois elementos anteriores, trazendo uma interação dinâmica entre eles. Os inúmeros fatos sociais geram possibilidades normativas escolhidas pelo Poder Legislativo. Quando se trata de normas internacionais introduzidas ao ordenamento jurídico de um país, elas não contam necessariamente com o fator subjacente, isto é, poderão refletir, ou não, os fatos ou valores da sociedade em questão. Assim, uma convenção internacional pode, em parte, coincidir ou colidir com os valores de uma sociedade. No caso japonês, o país tem mantido uma relação

ambivalente com as normas internacionais uma vez que não é sempre resistente ao seu conteúdo. Por outro lado, também não as considera como parte de sua identidade estatal (BHATTACHARJEE, 2014, p.1164). Contudo, uma vez que o Estado introduz o tratado internacional em seu ordenamento jurídico, pressupõe-se que ele tenha concordado com os seus termos.

A teoria tridimensional, assim, poderá servir como um indicador para examinar se o atraso da situação de igualdade de gênero no Japão é fruto dos valores e fatos sociais, que não encontram correspondência com o conteúdo da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher. Neste caso, a lei se tornaria inócua. Os valores de uma sociedade são determinados pela sua cultura, que tem um papel essencial para a construção de identidade familiar e individual.

2

Movimentos em prol dos direitos das mulheres no Japão

Os padrões patriarcais da sociedade japonesa podem levar à percepção da ausência de movimentos que avançaram os seus direitos no Japão. A invisibilidade desses movimentos se deve ao fato de terem uma tendência ao ativismo realizado em pequena escala e com estruturas descentralizadas (SHIN, 2011 p.175). A sua origem remonta à época da Restauração Meiji (1868), período de transformações radicais e modernização social no Japão. Uma das pioneiras desse movimento foi Kusunose Kita (1833-1892), membro do “Movimento para os Direitos do Povo”, cuja maioria era masculina. Kita defendeu a ideia do sufrágio feminino para eleições locais, um direito que apenas os homens com propriedade possuíam. Apesar de não ter obtido êxito imediato, foi um ponto de partida para o movimento de defesa da igualdade de tratamento entre homens e mulheres (MOLONY, 2018, p.1).

Desde então, o movimento das mulheres passou por retrocessos e avanços. A Constituição japonesa de 1889, primeira fora da Europa e das Américas, estabeleceu que os direitos civis poderiam sofrer limitações por leis. Esse dispositivo afetou diretamente as mulheres, que foram proibidas de se alistar a partidos políticos. Além disso, as mulheres ficaram subordinadas aos homens no sistema familiar, por meio do Código Civil (MOLONY, 2018, p.3).

A Constituição Japonesa de 1947 estabeleceu igualdade de direitos no seu artigo 14: “Todas as pessoas são iguais perante a lei e não haverá discriminação nas relações políticas, econômicas e sociais devido à raça, credo, sexo, status social e origem familiar”. Contudo, a

interpretação dos tribunais limitou a aplicação desse artigo apenas à discriminação no setor público (TUCKER, 2017, p.549). A Lei das Normas de Trabalho (1947) também estabeleceu proibição de discriminação entre os gêneros, mas esse veto era relacionado apenas à questão salarial (TUCKER, 2017, p.549). A Dieta aprovou o Código Civil que concedeu às mulheres o direito de herdar propriedades e obter divórcio. Os artigos 1º e 2º do Código requerem que ele seja interpretado pelas cortes “de acordo com o ponto de vista da dignidade dos indivíduos e a igualdade essencial entre os sexos” (BARRET, 2004, p.5).

Apesar da intensa modificação jurídica e social após a Segunda Guerra Mundial, essas limitações reverberam até os tempos atuais, como constatado pelo Relatório Global de Diferença de Gênero de 2017, produzido pelo Fórum Econômico Mundial, que classificou o Japão como 114º em igualdade de gênero, dentre 144 países.

Nesse sentido, a questão da adoção de padrões de direitos humanos, criados pelo Ocidente, esbarraria na cultura japonesa, de caráter predominantemente patriarcal. Como a colisão entre o direito à cultura e o direito das mulheres poderia ser resolvida?

3

Colisão de direitos

Dividindo em grupos os países mencionados no supracitado relatório sobre igualdade de gêneros, Hara (2015, p.34) infere que a disparidade encontrada nos países asiáticos e muçulmanos, onde há maiores índices de desigualdade de gênero são provenientes da cultura, uma vez que há países cujo desenvolvimento econômico não reflete necessariamente em índices altos de igualdade de gêneros (Arábia Saudita). A colisão entre a preservação cultural, que credita uma posição subserviente feminina e a igualdade apregoada pela Convenção para a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher seria um fator impeditivo para o desenvolvimento de uma maior proteção do direito das mulheres.

A proteção do direito à cultura encontra guarida em diversos instrumentos, como a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) que estabelece no seu artigo 27 “Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios”. O artigo 15 §1º do Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (1966) reconhece a cada indivíduo o direito de: “1. Participar da vida cultural; 2. Desfrutar o progresso científico e suas aplicações; 3. Beneficiar-se da proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de toda a produção científica, literária ou artística de que seja autor”. No mesmo sentido, os Princípios de Cooperação Cultural Internacional da UNESCO estabelece no seu artigo 1º

que: “Cada cultura tem dignidade e valor que deve ser respeitada e preservada”. A Declaração de Viena também esclarece que: “o significado das particularidades nacionais e regionais e vários contextos históricos, culturais e religiosos devem ser levados em consideração”. Os direitos das mulheres, por sua vez, foram citados na Carta das Nações Unidas (1945) e houve a criação da Comissão do status das Mulheres, responsável pela Convenção para a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher.

Cultura refere-se a um conjunto de características de uma determinada comunidade ou nação, de natureza material, intelectual e emocional do ser humano, criada sinergicamente nas relações privadas e públicas. Ela inclui religião, costume e tradição como fatores estabilizantes ou estáveis, ao mesmo tempo em que sofre modificações no decorrer do tempo (HOLTMAAT e NABER, 2010, p.49). Assim, o elemento cultural é dinâmico e a interação entre os elementos externos e internos à comunidade pode resultar em uma nova cultura. A religião é um dos fatores mais apontados como obstáculo ao avanço do direito das mulheres. O estudo de Klingorová e Havlicek (2015) *Religião e desigualdade de gênero: o status das mulheres nas sociedades religiosas do mundo* comprovou que há maior desigualdade em certos Estados, dependendo da religião. A divisão do grupo de países foi feita entre: a) Estados onde a maioria dos habitantes não possui religião, que tem o menor nível de desigualdade de gênero; b) sociedades budistas e cristãs, com nível médio de desigualdade de gênero; e c) Estados cuja religião predominante era o hinduísmo e islamismo, e com os maiores níveis de desigualdade de gênero.

Além disso, mecanismos socioeconômicos, estruturas políticas e regulações legais permitem a reprodução de uma cultura particular (HOLTMAAT e, NABER, 2010, p.50) e, portanto, também são considerados como fatores responsáveis pela formação cultural. A cultura, dessa forma, inclui a língua, religião e estilo de vida, sendo que os direitos humanos proíbem a discriminação cultural (HARA, 2015, p.34).

O direito das mulheres sofre limitações por aspectos culturais. No caso japonês, tradicionalmente, as mulheres sofrem influência do confucionismo, budismo e do feudalismo, que posicionam a mulher em um nível inferior. O conceito de *dansonjobi*, 男尊女卑, era dominante e ainda encontra espaço na sociedade contemporânea japonesa. Takamura Itsue (1894-1964), historiadora que estabeleceu uma estrutura teórica das relações sociais entre os sexos na história japonesa, aponta as influências dos ensinamentos morais chineses para as mulheres durante a dinastia Han no século II A.C. (GERMER, 2006, p.249).

Nyjie (Os mandamentos das mulheres) é o mais famoso e antigo ensinamento para as mulheres, escrito após o ano 106, de autoria de Ban Zhao (48-117) (GERMER, 2006,

p.249). Após centenas de anos, esse texto se tornou a fundação da educação confuciana das meninas na China e alcançou a posição de um pilar educacional na China (GERMER, 2006, p.249). As suas traduções também se transformaram em modelos de ensinamentos morais para as mulheres no Japão durante o período Tokugawa. No período Edo, essas traduções ainda circulavam, sendo a mais famosa versão *Onna daigaku takarabako* (A caixa de tesouro para a alta educação das mulheres) (GERMER, 2006, p.249). Takamura aponta que esses textos determinavam a imagem feminina como um ser moralmente inferior e frágil, com dificuldades de seguir o caminho correto (GERMER, 2006, p.247). Ademais, o budismo também é apontado como de tradição misoginista uma vez que as mulheres foram excluídas gradualmente dos ritos religiosos (GERMER, 2006, p.249). Takamura aponta que desde o século VII os pensadores budistas e confucianos discutiam a inferioridade feminina (GERMER, 2006, p.249).

Dessa maneira, os citados fatores influenciariam ainda hoje a crença de que as mulheres devam dedicar-se ao papel doméstico, afetando a sua presença no mercado de trabalho. Como seria possível resolver a colisão dos direitos à cultura e o direito das mulheres?

Hara defende que a educação seria a solução para esse conflito (2015, p. 37). Ao educar a população do país, em especial a população masculina, acerca das violações de direitos humanos e sobre o contexto histórico dos textos religiosos, seria possível promover o respeito aos direitos das mulheres (SILVA, 2013). Nesse sentido, o governo japonês incluiu no seu Terceiro Plano Básico para Igualdade de Gênero (2010) a meta de difusão de conhecimento da Convenção para a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher em que o nível de conhecimento do citado instrumento passaria de 35,1% da população em 2009 para não menos que 50% em 2015, por meio de campanhas publicitárias. Contudo, mesmo após o trabalho de divulgação, apenas 35% dos entrevistados demonstraram ciência da convenção ao final do período estipulado (JAPAN NGO NETWORK FOR CEDAW, 2016, p.4). A campanha publicitária governamental consistiu em distribuir pôsteres e DVDs sobre a Convenção (JAPAN NGO NETWORK FOR CEDAW, 2016, p.4), o que se demonstrou insuficiente para a conscientização do público. Uma maior representatividade feminina em todos poderes (Legislativo, Judiciário e Executivo) poderia acelerar medidas que beneficiassem a posição das mulheres na sociedade. A presença feminina no parlamento japonês foi de 8,10% em 2014, a menor entre os países da OECD (JAPAN FOR SUSTAINABILITY, 2016).

Dados da desigualdade

Há uma divisão de trabalho definida no Japão, na qual as mulheres realizam mais do que três quartos do trabalho não remunerado e os homens trabalham por longas horas no escritório. O país tem a terceira maior diferença salarial entre homens e mulheres dentre os 36 países da Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OECD). A interrupção das mulheres na carreira, para cuidarem da família, prejudica sua aposentadoria, além de aumentar o empobrecimento das mulheres (OECD, 2017, p.1).

O relatório do Fórum Econômico Mundial (2014, p.7) apontou os fatores que contribuem para que as mulheres ocupem o 114º no ranking em igualdade de gênero no Japão: a) a dupla jornada de trabalho: as mulheres lidam com a expectativa de assumirem uma maior responsabilidade nos cuidados familiares. Em média, os homens gastam menos de uma hora para serviços domésticos, enquanto as mulheres gastam mais do que o triplo disso. Ademais, a cultura corporativa japonesa enfatiza a presença física no escritório, o que impacta as mulheres de maneira desproporcional; b) ausência de mecanismos públicos e sociais de apoio: ausência de modelos; práticas gerais e culturais normativas; ausência de oportunidades para uma experiência de trabalho crítica e com responsabilidade. Assim, o aspecto cultural pode ser transformado por meio de políticas públicas, em especial que incentivem a modificação da cultura corporativa e a criação de mecanismos públicos e de apoio.

Em meio a esses desafios, iniciativas normativas tentaram promover o avanço da situação feminina no mercado de trabalho: a criação da lei de oportunidade igualitária de trabalho (1985), a lei para a melhoria da gestão de emprego para os trabalhadores de tempo parcial (Lei no. 76/1993), lei de licença maternidade, cuidador e outras medidas para o bem-estar de trabalhadores que cuidam de crianças e outros membros da família (Lei no. 76/1991) etc. Em decorrência desses fatores, em 2015, foi promulgada uma lei que requer que as empresas de grande porte elaborem planos de ação para promover a participação feminina laboral.

4.1

Lei de oportunidade igualitária de trabalho (1985)

A lei tinha como objetivo vetar a discriminação em todos os estágios de carreira, desde a contratação, designação de trabalho, promoção, educação e treinamento e com relação à demissão. Durante as discussões da elaboração do projeto de lei, houve oposição dos empregadores porque eles insistiam que as diferenças físicas e emocionais existentes

entre os homens e mulheres não justificariam a criação de tal lei e que ela seria incompatível com o modelo de eficiência organizacional. Ao mesmo tempo, feministas também criticaram o projeto porque ele não estabelecia sanções contra os empregadores que discriminassem as mulheres no ambiente de trabalho (MOLONY, 1995, p.274). Assim, logo as suas limitações se tornaram evidentes uma vez que a linguagem da lei não proíbe o tratamento discriminatório dos empregados, requerendo apenas que evitem fazê-lo no momento de recrutamento e promoção (artigos 7 e 8) (YAMADA, 2013, p.8).

No modelo de eficiência organizacional, chamado de lógica interna do mercado de trabalho (LMTI), os empregadores dão preferência para empregados que podem se comprometer de maneira contínua e em longo prazo. Assim, as mulheres, mais suscetíveis a saírem do emprego por motivos familiares, seriam destinadas a trabalhos sem possibilidade de ascensão profissional. As empresas, então, adotaram um duplo sistema que divide a força de trabalho em duas carreiras (*kōsubetsu kanri seido*) para ocultar prática discriminatória. Enquanto a primeira carreira, gerencial, oferece oportunidades para treinamentos, salários mais altos e promoção, a segunda carreira, de natureza administrativa, não oferece perspectivas de ascensão. Assim, a lei que tinha como objetivo diminuir a discriminação no ambiente de trabalho, na verdade, acabou por agravá-la uma vez que as mulheres eram direcionadas apenas às carreiras administrativas (MUN, 2016).

4.2

A revisão da Lei de oportunidade igualitária de trabalho (1997)

A Lei de 1997 modificou a linguagem da lei de 1985 de “fazer esforços para evitar o tratamento discriminatório” para a vedação de tal tratamento (artigo 6). Essa revisão do artigo teve efeito imediato nas decisões judiciais. No caso “Seguros Nomura”, as funcionárias alegaram ilegalidade da duplicidade de carreira (recrutando os homens para a carreira gerencial e designando as mulheres para serviços administrativos). A corte distrital de Tóquio (*Rōdō Hanrei* 13) decidiu que esse sistema de carreiras era ilegal e violava o artigo 6º da Lei de 1997 (YAMADA, 2013, p.11).

Ademais, houve reconhecimento de assédio sexual como uma forma de discriminação de gênero, o que levou ao estabelecimento das diretrizes para preveni-lo. Em especial, essas diretrizes incluem: a) criação de uma política para lidar com assédio sexual e aumentar a conscientização sobre o assunto; b) lidar com as reclamações e solicitações para consulta; c) tomar medidas apropriadas após o fato (YAMADA, 2013, p.12).

A lei também introduziu ações programáticas, que visam eliminar a persistente discriminação contra as mulheres. Assim, verifica-se que houve um aumento dos direitos das

mulheres em comparação à lei de 1985, mas que se destinou apenas às mulheres no ambiente de trabalho. Apesar dos avanços dessa revisão, a discriminação indireta, que envolve práticas aparentemente neutras que resultam em tratamento desvantajoso para um grupo de pessoas de maneira desproporcional, não foi abordada. (STARICH, 2007, p.560).

Vale ressaltar que as empresas ainda relutaram em abandonar as práticas discriminatórias, renomeando as duas carreiras ou inventando outras. Tomando proveito de lacunas da lei, as empresas argumentaram que as carreiras se baseavam em funções diferentes e assim, seriam legais (MUN, 2016).

4.3

A revisão da Lei de oportunidade igualitária (2006)

O aumento de processos sobre igualdade de gênero, a contínua queda de natalidade e as solicitações da comunidade internacional provocaram mais uma reforma na lei (GERAGHTY, 2008, p.518). A revisão de 2006 incluiu artigos que foram adicionados para vetar a discriminação indireta e proteger as mulheres da discriminação relacionada à gravidez (NAKAKUBO, 2007, p.11). A revisão ampliou a proibição da discriminação baseada em sexo para as áreas de demissão, mudança no tipo de trabalho ou situação empregatícia, e encorajamento para aposentadoria, demissão e renovação do contrato de trabalho. Essas proibições são importantes, em especial quando combinadas com a proteção das mulheres ao tirarem licença maternidade (GERAGHTY, 2008, p.521).

Ademais, modificou o termo de “discriminação contra as mulheres” para “discriminação baseada no sexo”. Estabeleceu uma obrigação positiva para que o empregador tomasse as necessárias medidas com relação ao assédio sexual da mesma forma que a versão anterior. Essas medidas tinham três eixos: 1) esclarecer as políticas do empregador contra o assédio sexual e informar e educar todos os empregados sobre essa política; 2) estabelecer sistemas internos para tomar providências com relação a possíveis casos de assédio sexual; c) tomar medidas imediatas e adequadas no caso de assédio sexual (NAKAKUBO, 2007, p.22).

Não obstante tais modificações, a situação de desigualdade de gêneros persiste na economia japonesa e as autoridades continuaram a revisar as leis, como será visto a seguir.

5

***Womenomics* e a possibilidade de promoção de uma nova cultura laboral**

O *Abenomics* consiste em uma série de reformas em políticas econômicas criadas pelo Primeiro-Ministro Abe em 2013. Essas políticas estão baseadas em três pilares para

incrementar a economia japonesa: estímulo fiscal, reforma estrutural e flexibilização monetária (TUCKER, 2017, p. 545). A reforma estrutural ainda inclui 5 objetivos: a) quebra de monopólio governamental; b) promoção da produtividade laboral por meio de reformas sobre contratação e desligamento das empresas; c) reforma do setor de saúde, considerado como altamente restritivo; d) aumento da participação da força de trabalho feminina; e) desregulamentação dos mercados para aumentar a competitividade (TUCKER, 2017, p. 546).

A política de promoção da participação feminina na economia japonesa é chamada de *Womenomics*. Há duas razões para Abe tê-la desenvolvido. Em primeiro lugar, o Japão passa por desafios demográficos e econômicos, incluindo o declínio e o envelhecimento da população, uma taxa de fertilidade baixa, falta de mão de obra, deflação, estagnação dos níveis de investimento doméstico e de consumo. Em segundo lugar, o Japão recebe críticas por ter um nível baixo de igualdade de gênero na sociedade, incluindo comentários de Christine Lagarde, diretora do Fundo Monetário Internacional (FMI) (MACNAUGHTAN, 2015, p.1). Sendo assim, as desejadas reformas estruturais têm menos a ver com a preocupação com a igualdade de gêneros do que com o desenvolvimento econômico, como ocorreu linearmente na história japonesa desde o pós-guerra. Por esse motivo, há grandes dúvidas acerca da habilidade da política realmente aumentar a força de trabalho feminino em longo prazo. Caso haja uma mudança econômica positiva, haveria possibilidade de ocorrer um retrocesso (TUCKER, 2017, p.553). Mesmo Abe, em 2005, criticou políticas que promoviam a participação feminina, argumentando que isso prejudicaria a manutenção dos valores familiares e da cultura japonesa. (TUCKER, 2017, p.553).

Macnaghtan (2015, p.2) demonstra ceticismo com relação à possibilidade do aumento da presença feminina no mercado de trabalho. Ela argumenta que a política guarda fortes semelhanças com medidas já tomadas no início da década de 1960, quando as mulheres também eram vistas como um suporte para aumentar o crescimento econômico. Da mesma maneira que agora, havia relutância em recorrer à imigração para manter o nível de crescimento. Assim, as mulheres eram encorajadas a trabalhar por alguns anos antes de se casarem, podendo retornar em trabalhos de meio-expediente ou não-regulares. O *Womenomics* não seria diferente, acredita Macnaughtan. O governo novamente deseja maior participação feminina no ambiente de trabalho para suprir a demanda e apoiar a força predominantemente masculina de trabalho. A autora (2015, p.3) aponta quais seriam os principais fatores que apresentam desafios para que a política seja bem-sucedida: 1) ciclo de trabalho que privilegia o gênero masculino: o sistema está baseado no modelo em que o homem é o provedor, com os homens sendo responsáveis pelos papéis produtivos enquanto as mulheres exercem o

papel reprodutivo dentro da unidade familiar. Apesar do aumento da participação feminina no mercado de trabalho, em 2012, sendo que 77,6% das mulheres entre 25 e 29 anos estavam empregadas, enquanto que em 1960 apenas 50% dessa faixa etária trabalhavam, não houve a promoção de oportunidades de carreira para as mulheres japonesas; 2) a natureza de gênero no trabalho regular e não-regular: houve um grande crescimento de trabalhadores não-regulares na economia japonesa, principalmente desde a década de 1990, e os temas associados com a força de trabalho precária. Isso é comprovado pelos altos índices de mulheres que trabalham de maneira não-regular e o declínio de fertilidade. Assim, gênero e maternidade seriam obstáculos para oportunidades de emprego para as mulheres no Japão; 3) o ambiente de trabalho como um empecilho para a participação feminina: a cultura corporativa japonesa presente em empresas de médio e grande porte que incluem longas horas de trabalho, flexibilidade limitada, hierarquia, lealdade à empresa, progressão de carreira. É desafiador para qualquer trabalhador, independente do sexo, que tenha responsabilidades no cuidado com crianças e pais que possa atender às demandas do ambiente laboral japonês (MACNAGHTAN, 2015, p.9); 4) sistema tributário conjugal: o sistema estabelecido em 1961 prevê que mulheres casadas que tenham renda abaixo de 1.03 milhão de ienes são isentas do pagamento do imposto de renda e seguridade social, recebendo os maridos uma dedução do imposto. Apesar de Abe ter declarado tomar providências para modificar o atual sistema tributário, até o momento nada foi feito (MACNAGHTAN, 2015, p. 11).

Não obstante o processo de ocidentalização do Japão no período pós-guerra, as políticas governamentais priorizaram a manutenção do papel feminino como mães de família que teriam de optar pela criação dos filhos ou pelo trabalho. Essa diretriz continua enraizada na sociedade japonesa e, para ser modificada, seriam necessárias reformas que alinhassem as políticas governamentais com os preceitos existentes em instrumentos internacionais como a Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação, que será examinada a seguir.

6

Convenção sobre a eliminação de todas as formas de discriminação contra a mulher

A Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher foi aprovada pela Assembleia Geral das Nações Unidas por meio da Resolução n.35/180 em 18 de dezembro de 1979. A Convenção tem como objetivo principal assegurar

a igualdade das mulheres ao mesmo tempo que proíbe a sua discriminação. O Japão ratificou a Convenção em 1985 por pressão da comunidade internacional e pelos esforços dos movimentos feministas japoneses, em especial uma rede de ONGs criada pela feminista Fusae Ichikawa, composta por aproximadamente 2 milhões de mulheres (FLOWERS, 2009, p.78).

A Convenção criou o Comitê para a Eliminação da Discriminação contra a Mulher, estabelecido em 1982, cuja composição conta com 23 especialistas em direitos das mulheres do todo o mundo. A função do Comitê é avaliar quais as medidas tomadas pelos Estados para o progresso do direito das mulheres nos Estados-partes da Convenção. A avaliação é realizada por meio de relatórios submetidos pelos governos e ONGs (relatórios-sombra). O Comitê apresentou observações aos 7º e 8º relatórios do Japão em 2016. Listou como aspectos positivos as seguintes reformas legislativas: a) reforma da lei sobre trabalho de meio-expediente realizada em 2014 que beneficia as mulheres, maioria que realizam esse tipo de trabalho; b) a Lei sobre a Promoção da Participação Feminina e Avanços no Local de Trabalho, em 2015; c) a Lei sobre a Regulação e Punição dos Atos Relativos à Prostituição e Pornografia Infantil e a Proteção das Crianças, em 2014; d) a revisão da Lei contrária à perseguição (2013) e; e) a Lei sobre a Criança e a sua Assistência, em 2012 (CEDAW, 2016, p. 2).

Entretanto, admitiu que outras áreas necessitavam de melhoria, como a concentração das mulheres em trabalhos de meio-expediente por conta das responsabilidades familiares, a ausência de uma proibição e penalidade adequada para o assédio sexual, a diferença salarial entre os homens e mulheres, dentre outros (CEDAW, 2016, p.10).

Assim, a principal dúvida é com relação à capacidade do *Womenomics* avançar a situação de igualdade entre as mulheres. Tucker (2017, p. 549) acredita que não, após comparar os setores tratados pela política com as obrigações existentes na Convenção: a) liderança: o ex-Primeiro-ministro Abe fez um apelo para que em 2013 o mínimo de 30% das posições de chefia fosse ocupado por mulheres. Contudo, ele não concedeu subsídios para que as empresas o fizessem. Um mero pedido não é suficiente para aumentar a presença feminina em altos cargos nas empresas. Isso também não corresponde ao que o art. 2º da Convenção estabelece. O citado dispositivo requer que as partes “incorporem o princípio da igualdade entre os homens e mulheres [...] com legislação adequada [...] e assegurem, por meio da lei e outros meios apropriados, a realização prática desse princípio”. A proposta de Abe, dessa maneira, não assegura por meio de lei a adesão das empresas para aumentar a liderança feminina (TUCKER, 2017, p.556); b) lista de espera para creches: para multiplicar

o número de creches no país, Abe sugeriu o aumento de subsídios para as creches públicas para facilitar o retorno das mulheres após a gravidez. Entretanto, isso significaria um alto gasto público. Se os fundos forem insuficientes, haverá uma deficiência de oferta (TUCKER, 2017, p.561). Seria mais adequado permitir o estabelecimento de um maior número de creches privadas; c) assistência para a reentrada no mercado de trabalho: Abe também se referiu a esse auxílio que seria feito para permitir um retorno à força de trabalho em qualquer tempo por aquelas mulheres que tiraram licença-maternidade ou pediram demissão do trabalho para cuidar de seus filhos. Isso poderia ser implementado por meio de treinamento e estágios, além de proporcionar assistência financeira para as pessoas que desejam abrir seu próprio negócio (TUCKER, 2017, p. 563).

Sem o aperfeiçoamento do planejamento do *Womenomics*, as modificações no ambiente laboral dificilmente alcançarão um nível satisfatório para a promoção da igualdade de gêneros. O fato da preocupação principal da política ser o crescimento econômico ao invés de beneficiar as mulheres não fornece esperanças de que as mulheres conseguirão ocupar posições de liderança em empresas e órgãos públicos japoneses.

7

Considerações finais

O impasse entre o direito à cultura e direito das mulheres é decidido a favor das mulheres, desde que isso lhes seja benéfico. Justificar assimetrias sociais com base em antigas tradições pode servir como uma escusa para a manutenção do *status quo*. A cultura de opressão e desigualdade impossibilita o bem-estar de todos os indivíduos em um país. Um dos princípios basilares dos direitos humanos é a igualdade e para alcançá-la é essencial que se crie políticas governamentais e educacionais para que a mudança de mentalidade ocorra. Não seria apenas uma mera questão de adotar um padrão ocidental de direito das mulheres. Configura muito mais a possibilidade de as mulheres exercerem a sua escolha de vida obstaculizada por uma sociedade patriarcal.

O governo é um dos principais agentes de transformação social em um país, mas sem o apoio popular e empresarial, as políticas públicas que promovam o avanço no direito das mulheres podem se tornar inócuas. Além disso, a baixa participação feminina nos três poderes prejudica os avanços para a promoção da igualdade entre homens e mulheres.

O *Womenomics* pode ser um impulso para modificar a cultura laboral que acaba por exigir que as mulheres abandonem o trabalho em período integral. Contudo, caso não sejam feitos os ajustes necessários que sigam os preceitos da Convenção sobre a Eliminação de

Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher, a política poderá mais uma vez repetir os resultados inócuos das medidas anteriores. Assim, não obstante o Japão ter introduzido a Convenção no seu ordenamento jurídico, pressupondo a aceitação do seu conteúdo valorativo, as suas medidas governamentais não lograram êxito em remover preceitos culturais que relegam um papel coadjuvante às mulheres.

Referências

BARRET, K. Women in the workplace: sexual discrimination in Japan. **Human Rights Brief**, v. 11, n. 2, 2004. p. 5-8.

BHATTACHARJEE, S. S. Legal protection for migrant trainees in Japan: using international standards to evaluate shifts in Japanese immigration policy. **University of Pennsylvania Journal of International Law**, v. 35, n. 4, 2014. p. 1149-1173.

CEDAW. **Concluding observantions on the combined seventh and eighth Periodic Reports of Japan**. 2016. Disponível em: https://tbinternet.ohchr.org/Treaties/CEDAW/Shared%20Documents/JPN/CEDAW_C_JPN_CO_7-8_21666_E.pdf. Acesso em: 15 set. 2018.

FLOWERS, P. R. **Refugees, Women, and Weapons**: international norm adoption and compliance in Japan. Stanford: Stanford University Press, 2009.

GERMER, A. Feminist Thought and Women's History in Japan: the case of Takamure Itsue. *In: International Symposium in North America*, 2006. p.247-261.

GERAGHTY, K. T. Taming the Paper Tiger: a comparative approach to reforming Japanese gender equality laws. **Cornell International Law Journal**, v. 41, n. 2, 2008. p. 503-543.

HARA, M. *Jinken to bunka: toku ni nibon ni okeru joseino jinken to bunka* [Direitos humanos e cultura: com um foco particular nos direitos humanos das mulheres no Japão]. **Seiwa Tankidaigaku**, n. 1, 2015. p.33-38.

HOLTMAAT, R.; NABER, J. **Women's Human Rights and Culture**: from deadlock to dialogue. University of Leiden, 2010. Disponível em: <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/35157/Holtmaat%20%26%20Naber%20From%20%20Deadlock%20to%20Dialogue%20Sept%202010%20total.pdf?sequence=1>. Acesso em: 14 set. 2018.

JAPAN FOR SUSTAINABILITY. **Gender Equality**, n. 11, fev. 2016. Disponível em: https://www.japanfs.org/en/projects/sdgs/sdgs_id035486.html. Acesso em: 14 set. 2018.

JAPAN NGO NETWORK FOR CEDAW (JNNC). **NGO Joint Report (Japan)**, 2016. Disponível em: https://tbinternet.ohchr.org/Treaties/CEDAW/Shared%20Documents/JPN/INT_CEDAW_NGO_JPN_22777_E.pdf. Acesso em: 15 set. 2018.

KLINGOROVÁ, K.; HAVLICEK, T. Religion and gender inequality: the status of women in the societies of world religions. **Moravian Geographical Reports**, v. 23, 2015. p. 2-11.

MACNAUGHTAN, H. Womenomics for Japan: is the Abe policy for gendered employment viable in an era of precarity? **The Asia-Pacific Journal**, v. 13 (13), n. 1, 2015. p. 1-19. Disponível em: <https://apjif.org/-Helen-Macnaughtan/4302/article.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2018.

MOLONY, B. Japan's 1986 Equal Employment Opportunity Law and the Changing Discourse on Gender. **Signs**, v. 20, n. 2, 1995. p. 268-302.

_____. Feminism in Japan. *In*: **Oxford Research Encyclopedia of Asian History**, 2018. Disponível em: <http://asianhistory.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190277727.001.0001/acrefore-9780190277727-e-194>. Acesso em: 13 abr. 2018.

MUN, E. Why the Equal Employment Opportunity Law Failed in Japan. *In*: **Work in Progress**, 10 ago. 2016. Disponível em: <https://workinprogress.oowsection.org/2016/08/10/why-the-equal-employment-opportunity-law-failed-in-japan/>. Acesso em: 15 set. 2018.

NAKAKUBO, H. "Phase III" of the Japanese Equal Employment Opportunity Act. **Japan Labor Review**, v. 4, n. 3, 2007. p. 9-27.

OECD. **The Pursuit of Gender Equality: an uphill battle- how does Japan compare?**, 2017. Disponível em: <https://www.oecd.org/japan/Gender2017-JPN-en.pdf>. Acesso em: 2 set. 2018.

SHIN, K. The women's movements. *In*: GAUDER, A. (ed.). **The Routledge handbook of Japanese Politics**. Routledge: New York, 2011. p. 175-186.

SILVA, N. Cultural Rights vs. Women's Rights: How do we strike a balance? **Voice with purpose**, 23 jan. 2013. Disponível em: <https://voice-with-purpose.com/2013/01/23/cultural-rights-vs-womens-rights-how-do-we-strike-a-balance/>. Acesso em: 15 set. 2018.

STARICH, M. L. The 2006 Revisions to Japan's Equal Opportunity Employment Law: a narrow approach to a pervasive problem. **Pacific Rim Law & Policy Journal**, v. 16, n. 2, 2007. p. 551-578.

TUCKER, R. Implications of Abenomics on Gender Equality in Japan and Its Conformity with CEDAW. **Oregon Law Review**, v. 95, 2017. p. 544-568.

WORLD ECONOMIC FORUM. **Closing the Gender Gap in Japan**, 2014. Disponível em: http://www3.weforum.org/docs/WEF_ClosingGenderGap_Japan_Report_2014.pdf. Acesso em: 15 abr. 2018.

_____. *In: The Global Gender Gap Report*, 2017. Disponível em: http://www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR_2017.pdf. Acesso em: 13 abr. 2018.

YAMADA, S. Equal Employment Opportunity Act, Having Passed the Quarter-Century Milestone. *Japan Labor Review*, v. 10, n. 2, 2013. p. 6-19. Disponível em: http://www.jil.go.jp/english/JLR/documents/2013/JLR38_yamada.pdf. Acesso em: 15 set. 2018.

O ensino de língua japonesa nas instituições de ensino do Brasil: a nova tendência verificada no perfil de professores e alunos

Mayumi Edna Iko Yoshikawa

1

Introdução

O ensino de língua japonesa no Brasil teve início com a vinda de imigrantes japoneses e o público alvo era os seus descendentes (NIWA, 2004, p. 168-170). Segundo Morales (2008, p. 4-5), até o início da Segunda Guerra (1908-1941), o japonês era ensinado aos descendentes como língua materna; e no pós-guerra, a língua passa a ser ensinada aos filhos descendentes na perspectiva de língua de herança, com o objetivo de transmitir a cultura e a língua dos ancestrais. A grande mudança começa a partir da década de 1990, quando surgem escolas públicas que passam a oferecer o japonês como opção de língua estrangeira. E hoje, apesar de serem proporcionalmente menores, só nestas instituições estudam 25% dos estudantes de japonês.

Morales (2008, p. 26) define o termo língua materna como a primeira língua que a criança aprende de seus pais, em um país onde é a língua majoritária; a língua de herança, como a língua dos pais e/ou avós que se aprende no domínio familiar, e que não é a língua majoritária do país onde se vive; e a língua estrangeira, como a que se aprende em sala de aula e não constitui uma língua de comunicação de membros de uma comunidade étnica. Neste texto, utilizaremos a mesma definição.

O objetivo deste trabalho é a análise dos dados das pesquisas que citaremos abaixo, com o intuito de comprovarmos numericamente o que já constatamos pela observação das escolas de língua japonesa e por depoimentos informais de professores e dirigentes de ensino: a tendência de surgimento de instituições de ensino não relacionadas à comunidade *nikkei*, e o aumento de professores e alunos não-*nikkei*. Acreditamos que essa informação contribua para que as instituições de ensino e professores de japonês possam nortear os cursos oferecidos, tendo como parâmetro o perfil dos estudantes e das instituições de ensino. Além

disso, poderá servir como base de estratégia para que o ensino de língua e cultura japonesa seja oferecido a um público cada vez maior de pessoas interessadas nela como língua estrangeira, ampliando-se o leque de opções de línguas estrangeiras estudadas no Brasil. Esse fato vem ao encontro da tendência de globalização e internacionalização que podemos notar com a inserção da língua japonesa nas escolas de ensino fundamental e médio como matéria obrigatória ou como opção de língua estrangeira, desde a década de 1990, e no ensino superior, por meio de diversas formas como, por exemplo, pelo programa "Idiomas sem Fronteiras" (doravante IsF¹). Sobre este último, segundo a informação que consta em sua página oficial na internet, o principal objetivo do programa é promover ações em prol de uma política linguística para a internacionalização do Ensino Superior Brasileiro, valorizando a formação especializada de professores de línguas estrangeiras.

Neste texto, teremos como referência para análise os dados das seguintes pesquisas:

1. “Pesquisa sobre as Instituições de Língua Japonesa no Mundo” (doravante pesquisa da JF) dos anos de 1987, 2012 e 2015
2. “Ensino de língua japonesa - ensino fundamental, médio e superior” (doravante pesquisa da FJSP) dos anos de 2009, 2014 e 2017

A pesquisa da JF, realizada em 137 países, engloba cursos de japonês de todas as instituições de ensino de japonês no Brasil, desde escolas de ensino fundamental, médio e superior até escolas de línguas, entidades nipo-brasileiras e cursos particulares.

Porém, na pesquisa da FJSP, de âmbito nacional, são inclusos somente os dados das instituições de ensino de nível fundamental, médio e superior. Ou seja, não são inclusos os dados de cursos de japonês de rede de escolas de línguas estrangeiras, de entidades nipo-brasileiras e de professores particulares.

As pesquisas de dados acima citadas são de cunho quantitativo, realizadas por meio de questionários (cf. Gil, 2008, p. 121-122) com perguntas abertas sobre o número de professores, alunos e instituições, e fechadas, de múltipla escolha, sobre o tipo de instituição e nível de ensino.

¹ Idiomas sem Fronteiras (IsF): programa desenvolvido pelo Ministério da Educação que tem como objetivo principal incentivar o aprendizado de idiomas nas universidades do Brasil. Foi criado em 2012 e é oferecido desde 2014. Inicialmente foi desenvolvido com o fim de possibilitar, pelo programa Ciência sem Fronteiras (CsF), além de outros programas de mobilidade estudantil, oportunidades de acesso a universidades em outros países, nos quais a educação superior é conduzida em línguas estrangeiras. Com a extinção do programa CsF, o IsF é oferecido a todos os universitários interessados em aprender uma língua estrangeira. O japonês é oferecido desde 2016, com a cooperação entre o Ministério da Educação e Cultura (MEC) e Fundação Japão. Fonte: <http://isf.mec.gov.br/programa-isf/historico>

Ainda, na pesquisa da FJSP em 2009 e 2017, a coleta do número de professores e alunos de língua japonesa com e sem ascendência japonesa (doravante *nikkei* e não-*nikkei*²) nas escolas de ensino fundamental, médio e superior foi realizada por questões abertas com resposta numérica.

Após finalizadas as coletas de dados, os resultados de ambas as pesquisas foram divulgados pela *internet*. Para a realização da coleta de dados, na pesquisa da JF utilizamos uma ferramenta de questionários *online* (*Survey Monkey*) e os dados foram compilados pela matriz da Japan Foundation, no Japão. Na pesquisa de dados da FJSP, a coleta de dados foi realizada utilizando um questionário elaborado com uma ferramenta de criação de formulários *on-line* (*Google Forms*), cujo *link* foi enviado por *e-mail* às instituições de ensino fundamental, médio e superior que oferecem o curso de língua japonesa. Em ambas as pesquisas, na interpretação dos resultados, quando necessário, contatamos os informantes por meio de telefone e *e-mail*, a fim de complementar as informações sobre os dados.

2

Análise e comentário do conteúdo

Ao coletarmos dados sobre o ensino de língua japonesa no Brasil em 2015, por meio da pesquisa da JF, realizada em âmbito mundial pela The Japan Foundation (doravante JF), deparamos com instituições de diferentes tipologias que não haviam sido levantadas nas pesquisas realizadas até 1987.

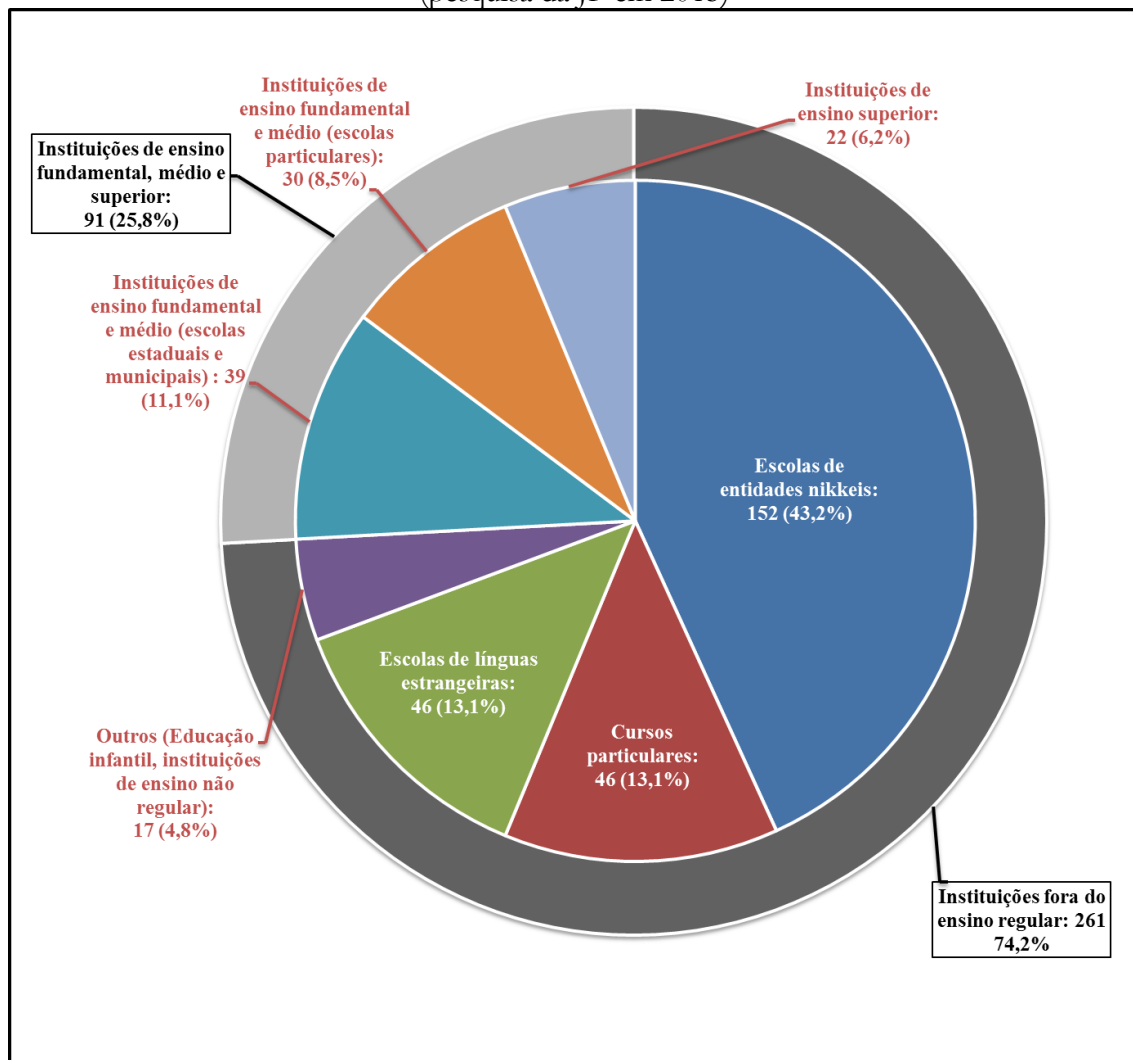
Constatamos ainda, nas pesquisas da FJSP de 2009, 2014 e 2017, que há uma tendência de aumento, tanto dessas instituições distintas quanto de alunos que as frequentam.

Segundo dados da pesquisa da JF em 2015, o número de instituições de ensino fundamental, médio e superior que oferecem o curso de japonês no Brasil representam 25,8% do total de instituições do país (gráfico 1). Esta pesquisa foi realizada em todo o Brasil, com questionário enviado para 437 instituições de ensino de japonês. Deste total, obtivemos resposta de 427 instituições (97,7%), sendo que, dentre estes, foram constatados o fechamento de 60 instituições (13,7%). 2 instituições (0,45%) responderam que não eram instituições de ensino de japonês, e 13 (2,9%) constavam em duplicidade na pesquisa. Além disso, 10 instituições (2,3%) não responderam à pesquisa.

² *Nikkei* e não-*nikkei*: para efeito de resposta ao questionário de pesquisa aplicado na pesquisa da FJSP, foram consideradas *nikkei*, todas as pessoas que se identificaram como tal ao responsável pela coleta de dados em cada instituição ou que o responsável conseguiu identificar como tendo ascendência nipônica por meio de nome ou sobrenome, incluindo as pessoas de nacionalidade japonesa. (Fonte: FUNDAÇÃO JAPÃO, 2017)

A pesquisa da JF realizada em 1987 não obteve o número dessas instituições de ensino fundamental, médio e superior. E de acordo com a análise desses dados nessa época, quase a totalidade das instituições de ensino de língua japonesa era administrada por entidades ou professores *nikkei*. Segundo Niwa (2004, p. 168, tradução nossa³), "no Brasil, o ensino de língua japonesa, desde o seu início, com a vinda dos imigrantes japoneses ao Brasil em 1908, continuou tendo como alvo principal os *nikkei*."

Gráfico 1 – Número de instituições de ensino de japonês no Brasil (pesquisa da JF em 2015)



Fonte: NIWA, Yoshikazu. "Burajiru no nihongo kyōiku". In: *Burajiru Nihon sengo imin no 50 nen*. 2004.

³ Texto original: 「ブラジルでは 1908 年の笠戸丸以来、日系人を中心に日本語教育が続けられています。」

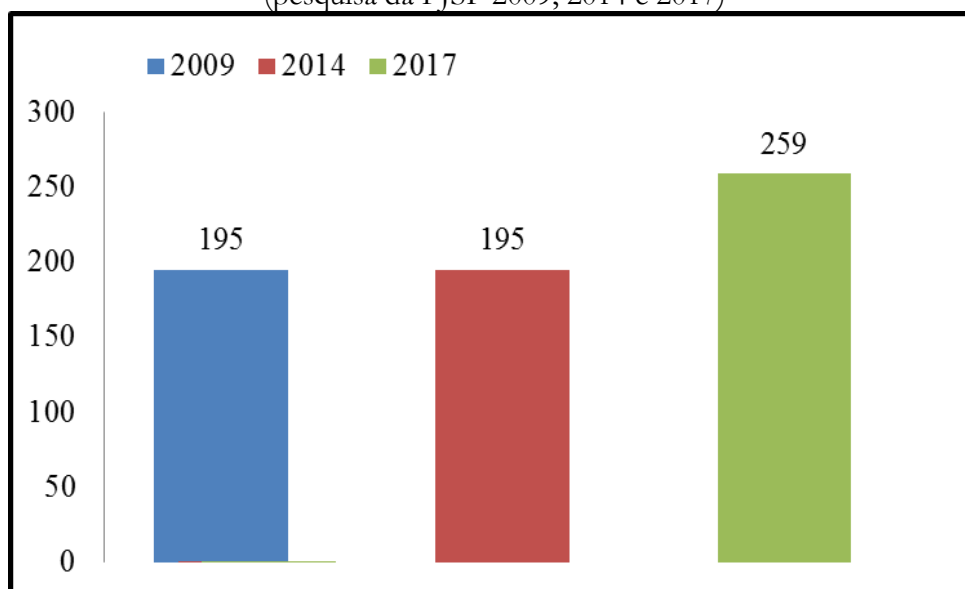
2.1

Sobre o número de instituições, professores e alunos das instituições de ensino fundamental, médio e superior

Observamos no gráfico 1 que o número de instituições de ensino fundamental, médio e superior que oferecem a língua japonesa representam 25,8% do total de instituições de ensino desta língua no país. Embora ainda em quantidade menor que as instituições fora do ensino regular, a tendência de crescimento de número de instituições é crescente.

Para comprovarmos o aumento de instituições de ensino fundamental, médio e superior que oferecem cursos de japonês, podemos comparar os dados da pesquisa da FJSP, de 2009, 2014 e 2017. Em 2009, havia 75 instituições; em 2014, 80; e em 2017, 85⁴. E o número de professores passou também de 195 em 2009 para 259 em 2017 (gráfico 2).

Gráfico 2 – Número de professores do ensino fundamental, médio e superior (pesquisa da FJSP 2009, 2014 e 2017)

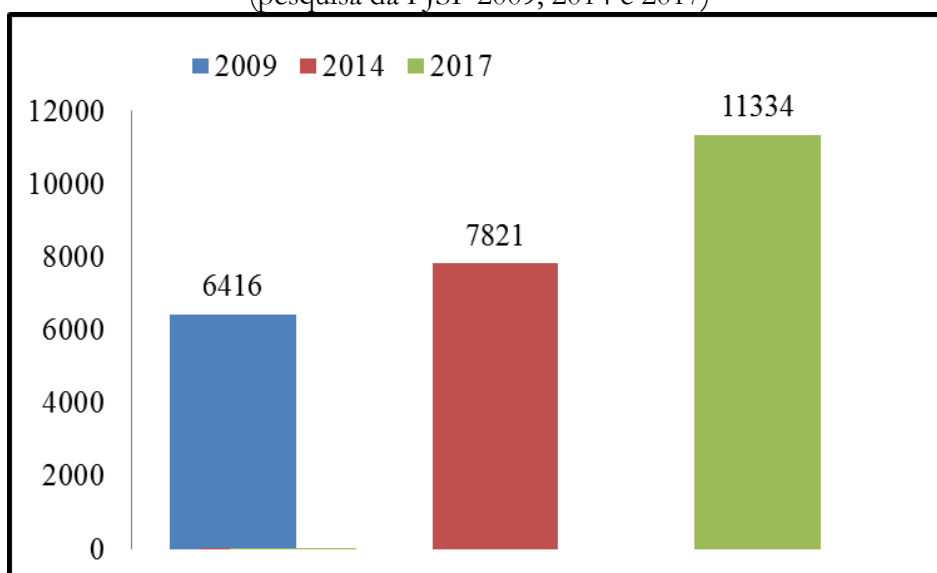


Fonte: FJSP 2009, 2014 e 2017.

Porém, o aumento do número de alunos nessas instituições é bem mais expressivo: eles somaram em 2017, 11.334 alunos, contrastando com os 6.416 alunos de 2009 (gráfico 3). E, conforme a pesquisa da JF em 2015, há 10.675 alunos estudando nessas instituições, o que à época representava 46,4% do total de alunos de todas as instituições do Brasil.

⁴ Estas pesquisas foram realizadas com 75, 80 e 85 instituições, nos anos de 2009, 2014 e 2017, respectivamente, e todas as instituições (100%) responderam às nossas pesquisas.

Gráfico 3 – Número de alunos do ensino fundamental, médio e superior (pesquisa da FJSP 2009, 2014 e 2017)



Fonte: FJSP 2009, 2014 e 2017.

Ainda, se observarmos o número de instituições fora do ensino regular que oferecem curso de japonês e que representam 74,2% do total de instituições (cf. gráfico 1), notamos que, diferentemente dos dados que tínhamos em pesquisas da JF anteriores à década de 1990, quando se iniciou o oferecimento dessa língua nas escolas públicas (cf. MORALES, 2008, p. 5), essa porcentagem não corresponde somente às escolas de entidades *nikkei* e curso particulares dirigidos por professores *nikkei*. Dentre os 74,2%, encontramos 13,1% de escolas de línguas estrangeiras que oferecem o japonês, juntamente com outras línguas estrangeiras, como o inglês, francês, alemão etc. O oferecimento do japonês nesse tipo de instituição comprova também que o ensino dessa língua passou a ser voltado não somente para os descendentes de japoneses como língua de herança, mas ao público brasileiro em geral, no qual incluem-se os *nikkei*, como uma língua estrangeira.

2.2

Sobre o aumento do número de alunos de japonês nas instituições de ensino fundamental, médio e superior

Conforme a análise apresentada em Yoshikawa (2017), o aumento no número de alunos nas instituições de ensino fundamental, médio e superior entre os anos de 2009 e 2017 foi maior nas instituições de ensino fundamental e médio, principalmente nos Centros de Estudos de Línguas das escolas estaduais do estado de São Paulo (doravante CEL)⁵, que em

⁵ CEL: O Centro de Estudos de Línguas - CEL constitui-se uma unidade de ensino vinculada, administrativa e pedagogicamente, a uma escola estadual do estado de São Paulo, e se destina a atender alunos devidamente

2009 contava com 916 alunos e em 2017, 1923 alunos. Segundo informações fornecidas pela Secretaria de Estado da Educação de São Paulo (doravante SEDUC-SP), este crescimento deve-se em parte à distribuição gratuita aos alunos, do livro didático *Kotobana* elaborado pela Fundação Japão em São Paulo, em parceria com a SEDUC-SP⁶.

Além do CEL, notamos que o número de alunos de uma escola municipal da cidade de Limoeiro-PE passou de 288 para 990 alunos, entre os anos de 2009 e 2017. Esse curso foi implantado em 2008 e, inicialmente, foi proposto por um membro de uma instituição religiosa japonesa com sede na cidade de Recife. O interesse desse membro em divulgar, por mera afinidade, a língua e a cultura japonesa, fez com que o curso vingasse numa região onde não há comunidade *nikkei*. A prefeitura da cidade de Limoeiro investiu na contratação de um professor e no aperfeiçoamento linguístico, tanto desse docente quanto dos monitores voluntários, oferecendo transporte gratuito à Recife, uma vez por semana, para estudarem o japonês no curso de uma entidade *nikkei*. O curso de Limoeiro, oferecido numa escola municipal, é ministrado por uma professora contratada pela prefeitura e 5 monitores. Há informações de que o curso é de nível básico e os alunos têm interesse pela cultura japonesa. Uma vez por ano, esses alunos participam do Festival do Japão realizado em Recife, o que os mantém em contato com a cultura japonesa. Segundo a professora responsável pelo curso, a demanda por ele aumentou devido ao curso ser oferecido gratuitamente e ao fato de a prefeitura apoiar a oferta de língua e cultura japonesa.

Por fim, houve a implantação do curso de japonês na Escola Estadual de Tempo Integral Bilíngue Prof. Djalma da Cunha Batista em Manaus-AM, na qual o número de alunos é 1.100, contribuindo também para o aumento do quadro geral de alunos.

Em relação às instituições de ensino fundamental e médio particulares, o crescimento maior foi encontrado no número de alunos dos cursos extracurriculares: em 2009 havia 273 alunos e em 2017, 910 alunos. Um dos fatores que contribuiu para este aumento foi a implantação do curso extracurricular no Colégio Eccos (São José dos Campos-SP), que conta com 273 alunos de japonês. Não há informações sobre o motivo dessa demanda. Porém, sabemos que há um professor voluntário nativo na língua japonesa nessa instituição que pode ser um dos fatores positivos para a procura pelo curso de japonês nessa região.

No ensino superior, houve uma redução de 137 alunos de graduação em Letras-Japonês entre 2014 e 2017, sendo que o total de alunos é de 867 alunos em 2017. Porém, o

matriculados no ensino fundamental ou médio. Tem como objetivo proporcionar aos alunos enriquecimento curricular, mediante estudos opcionais de línguas estrangeiras.

⁶ Parceria com a SEDUC-SP: A Fundação Japão em São Paulo assinou um acordo de intenções com a Secretaria de Estado da Educação de São Paulo, no qual um dos itens é a elaboração do material didático “*Kotobana*” para uso nos cursos de japonês dos Centros de Estudos de Línguas das escolas estaduais de São Paulo.

número de alunos nos cursos de extensão universitária, incluindo-se os do programa IsF, aumentou. Isto se deve, em parte, à implantação do programa IsF em 2014, o qual recebe auxílio pedagógico e financeiro da FJSP. De acordo com as informações obtidas pela aplicação de um questionário elaborado por uma professora especialista da FJSP, responsável pelo apoio pedagógico ao curso de japonês do IsF, além do fato de o curso ser oferecido gratuitamente, há muitos que almejam estudar no Japão e pretendem mencionar os seus estudos de japonês nesse programa em seu currículo.

2.3

Sobre o número de professores e alunos *nikkei* e não-*nikkei* nas instituições de ensino fundamental, médio e superior

A pesquisa da FJSP de 2017 constatou que 43,4% dos professores e 78,7% dos alunos das instituições de ensino fundamental, médio e superior não são *nikkei*.

A tendência de instituições de ensino regular que oferecem a língua japonesa em sua grade curricular ou como matéria extracurricular é crescente (YOSHIKAWA, 2017, p. 57) e o perfil dos alunos e professores nestas instituições, entre 2014 e 2017, têm se modificado: o número, principalmente de alunos não-*nikkei*, está em ascensão, o que pode significar uma maior aceitação do ensino da língua japonesa pela sociedade brasileira.

Em relação ao número de professores *nikkei* e não-*nikkei* nos cursos de japonês do ensino fundamental, médio e superior, segundo a pesquisa da FJSP em 2009, o número de professores *nikkei* é de 140 (71,8%) e de não-*nikkei*, 55 (28,2%). Em 2017, são 146 *nikkei* (56,6%) e 112 não-*nikkei* (43,4%). Notamos que o aumento da quantidade de professores de japonês não-*nikkei* é uma tendência nestas instituições. No entanto, de acordo com Yoshikawa (2017, p.54-55), nas escolas particulares de ensino fundamental e médio, cujo número total de professores é de 62, o número de professores *nikkei* ainda supera o de não-*nikkei*, chegando a ser 90,3%, ou seja, 56 professores do total de 62.

Quanto ao número de alunos *nikkei* e não-*nikkei* nesses mesmos cursos, na pesquisa da FJSP de 2009, o número era de 1998 *nikkei* (31,1%) e 4418 não-*nikkei* (68,9%). Esta porcentagem em 2017 altera para 2409 alunos *nikkei* (21,2%) e 8925 alunos não-*nikkei* (78,7%). E a maior porcentagem de alunos não-*nikkei* foi verificada nas escolas estaduais e municipais de ensino fundamental e médio, onde temos em 2017, 292 alunos *nikkei* (5,9%) e 4624 não-*nikkei* (94,1%). Notamos nitidamente a tendência crescente de alunos não-*nikkei* nas escolas de ensino fundamental, médio e superior. Se, nos primórdios do ensino dessa língua, as escolas eram destinadas aos descendentes de japoneses (NIWA, 2004, p. 168-170), atualmente, o perfil não é mais o dos alunos descendentes de japoneses que se comunicavam

em japonês com os pais e estudavam o japonês como língua de herança, conforme o registro de pesquisa em Morales (2008, p. 23-28). O perfil dos alunos, principalmente das escolas estaduais e municipais, é o de alunos que estudam o japonês como língua estrangeira. E, segundo relatos falados de professores que atenderam à pesquisa da FJSP em 2017, mesmo os alunos *nikkei*, não têm conhecimento da língua ao ingressar nos cursos.

2.4

Sobre o perfil das instituições, professores e alunos do ensino fundamental, médio e superior

Sobre o perfil das instituições, Niwa (2004, p.170, tradução nossa⁷) diz que:

Até a década de 1980, excetuando-se as universidades, quase a totalidade das instituições de ensino de japonês eram administradas por entidades *nikkei*. Contudo, na década de 1990, mais precisamente, em 1989, o curso de língua japonesa foi implantado nos Centros de Línguas das escolas estaduais dos estados de São Paulo e Paraná (estados onde residem 85% da população *nikkei* do Brasil) como curso extracurricular. E atualmente, o número de escolas particulares de ensino fundamental e médio que ensinam o japonês aumentou.

Segundo dados citados no gráfico 1, 25,8% do total de instituições de ensino de japonês no Brasil correspondem ao ensino fundamental, médio e superior. Ademais, contamos com 13,1% de escolas de línguas estrangeiras e 4,8% instituições de educação infantil e outras instituições públicas não ligadas à comunidade *nikkei*. Portanto, o perfil das instituições de ensino de japonês que até a década de 1980 era quase que na sua totalidade escolas administradas e voltadas para a comunidade *nikkei*, começou a se modificar para um perfil de escolas voltadas ao público brasileiro em geral. E o ensino de língua japonesa que se iniciou como ensino de língua de herança, atualmente, tende a oferecer o ensino de japonês como língua estrangeira.

Em relação ao perfil dos professores de japonês, conforme a análise da pesquisa do Centro Brasileiro de Língua Japonesa (doravante CBLJ) de 2004/2005, realizada por Morales (2008, p. 76), a esmagadora maioria era constituída por nativos e descendentes de japonês (94%), sendo apenas 1,8% não-nativos e não-descendentes. Porém, nas pesquisas da FJSP de 2009 e 2017, constatamos acima que este perfil vem se modificando. Nas escolas de ensino fundamental, médio e superior, em 2009 contávamos com 28,2% de professores não-*nikkei*

⁷Texto original: 「1980年までは、大学を除く、教育機関のほとんどは日系人が経営するものでした。ところが、90年代、正確には1989年から、サンパウロ州とパラナ州（日系人の85%在住）の州立の中学、高校で課外ですが、日本語教育が取り入れられ、現在では、日本語を教える私立の中学、高校が増加しています。」 Fonte: 丹羽義和（2004）「ブラジルの日本語教育」ブラジル・ニッポン移民者協会（編）『ブラジルの日本移民—戦後移住の50年』

e em 2017, 43,4%. Ou seja, em 2017, quase a metade dos professores que lecionam japonês no ensino regular e nas universidades são pessoas com nacionalidade e origem não nipônicas e, provavelmente, não-nativos em língua japonesa, e que portanto, estudaram a língua como língua estrangeira.

Houve também a mudança de perfil dos alunos das instituições de ensino fundamental, médio e superior, como mencionado anteriormente: 78,7% dos alunos de instituições de ensino fundamental, médio e superior são não-*nikkei*.

Portanto, podemos afirmar que hoje, nessas instituições, 43,4% de professores não-*nikkeis* ensinam japonês a 78,7% alunos igualmente não-*nikkeis*, como língua estrangeira. Se analisarmos diacronicamente o ensino de japonês, podemos notar que, o ensino que se iniciou como ensino de língua de herança aos *nikkei*, passa a ser ensinada aos não-*nikkei* também e, estes começam a ensinar a língua aos igualmente não-*nikkei*, levando a crer que a tendência de termos cada vez mais a presença de alunos não-*nikkei* e o ensino de japonês como língua estrangeira é crescente.

No entanto, não podemos esquecer que, na inserção do ensino de japonês nas instituições de ensino brasileiras, a comunidade *nikkei* e o apoio de órgãos governamentais do Japão tiveram um papel muito importante. Esta inserção iniciou-se com a criação do curso de Letras-Japonês na Universidade de São Paulo, como constatamos no texto abaixo:

...Teiiti Suzuki que estava gradativamente desistindo de pensar somente no âmbito da colônia japonesa, foi buscar novos desafios e possibilidades para além dessa fronteira, ou seja, na sociedade brasileira. Em 1962, quando Teiiti estava concentrado em seu trabalho de pesquisa, soube da aprovação da criação do Departamento de Letras Orientais na Universidade de São Paulo, projeto proposto pelo então chefe do Departamento de Ciências Humanas, prof. dr. Eurípedes Simões de Paula. E em 1964, foi criado o curso de Letras-Japonês tendo como professores visitantes, professores formados em Letras-Português pela Universidade de Línguas Estrangeiras de Tóquio. (SUZUKI, 2007, p. 426-427, tradução nossa⁸)

A Universidade Federal do Rio Grande do Sul implantou o seu curso de extensão universitária, o qual recebeu também auxílio do governo japonês, como consta no texto a seguir:

⁸ Texto original: 「...しだいにコロニア一辺倒の傾向を強めていくのを見限った梯一はつぎの目標はコロニアを超えた向こう側—すなわちブラジルの社会に新しい試練と可能性の舞台を見出すことであった。(中略)一九六二年、梯一が実態調査の仕事に没頭していたころ、ときのサンパウロ大学文理学部のエウリピデス学部長(Dr. Eurípedes Simões de Paula)の提案による東洋学科の開設計案が大学令によって可決された。(中略)翌年六四年に、日本語が開講され、(中略)日本語講座は、サン・パウロ大と東京外語大との協定によって、東京外大からポルトガル語学科卒の教師が派遣された。」 Fonte:鈴木正威 (2007) 『鈴木梯一 ブラジル日系社会に生きた鬼才の生涯』

No início da década de 80, com a modificação da política de ação da universidade, o curso livre de língua japonesa tornou-se curso de extensão da universidade, de modo que, em 1984, passou a contratar os professores diretamente. Por parte do governo japonês, foi enviada uma especialista na didática de ensino da língua japonesa, a professora Noriko Morito, da Fundação Japão, por dois anos e, posteriormente, a professora Takako Furuhashi, por mais dois anos, para qualificar as quatro professoras que compunham o corpo docente da época. (GAUDIOSO, 2017, p. 186)

Cabe aqui dizer que, em escolas estaduais de ensino fundamental e médio, a inserção do ensino de japonês também ocorrera com a colaboração da comunidade nipônica. Segundo Silva (2017, p. 59-60), em Registro, cidade onde houve a implantação do primeiro curso de japonês no CEL, a comissão organizadora responsável pela implantação da língua japonesa, inicia em 1988, os esforços para a construção das salas de aula que abrigariam o CEL da região, em um terreno ao lado da Escola Estadual Dr. Fabio Barreto. Nessa instituição, o curso de espanhol já estava em funcionamento há alguns meses em uma sala provisória. Além da construção ter sido financiada com recursos dos membros da Associação Nipo-brasileira de Registro, os materiais de consumo como cadernos, papel, giz, eram fornecidos pela comissão.

Assim, os cursos de língua japonesa que inicialmente configuravam como sendo um curso de língua de herança aos descendentes de japoneses, com o esforço da comunidade *nikkei*, passaram a ser oferecidos como cursos de língua estrangeira em escolas de ensino fundamental, médio e superior. E como já citado acima, o perfil dos alunos e professores também está se modificando ao longo do tempo, deixando de ser majoritariamente *nikkei*.

3

Considerações finais

Para a elaboração deste texto, contamos com um trabalho prévio de organização destes dados, o qual fora apresentado no Simpósio sobre o Ensino de Língua Japonesa da América do Sul 2017 (YOSHIKAWA, 2017, p. 37-60). Com base nele, foi possível fazer uma análise mais aprofundada dos resultados obtidos nas pesquisas da FJSP sobre as instituições de ensino fundamental, médio e superior. Como visto nos resultados das pesquisas citadas neste trabalho, é crescente o número de instituições de ensino de japonês sem vínculo com entidades e professores *nikkei*, o que comprova a tendência de mudança e diversificação cada vez maior no perfil tanto de instituições quanto de professores e alunos de língua japonesa no país.

Uma coleta de dados a ser realizada pela FJSP sobre professores e alunos *nikkei* e não-*nikkei* envolvendo todas as instituições de ensino de japonês do Brasil possivelmente contribuiria para reforçar esta tendência crescente com mais precisão. A Fundação Japão em São Paulo iniciou a coleta desses dados em agosto/2018 com previsão de término em 2019.

Para que os cursos de japonês nas escolas de ensino fundamental, médio e superior continuem crescendo em número de instituições, professores e alunos, acreditamos que seja necessário o apoio institucional dos órgãos governamentais brasileiros, com o incentivo para a abertura de novas instituições e contratação de docentes por meio de concursos, tomando como exemplo, a abertura da escola Estadual de Tempo Integral Bilíngue Djalma da Cunha Batista, em Manaus-AM.

Outro fator importante que notamos desde a implantação dos primeiros cursos de japonês nas instituições de ensino brasileiras é o apoio de instituições governamentais japonesas como a JF, que tem o objetivo de promover o intercâmbio cultural e a compreensão mútua entre o Japão e outros países, e no que tange à área de ensino de língua japonesa, tem apoiado os cursos de japonês de instituições públicas, realizando cursos para professores e elaborando materiais didáticos.

Referências

BRASIL. Ministério da Educação da República Federativa do Brasil. **Memorando de cooperação entre o Ministério da Educação da República Federativa do Brasil e a Fundação Japão sobre a promoção do ensino de língua japonesa no Brasil**. Brasília, DF: MEC, 2016. Disponível em:

http://isf.mec.gov.br/images/2016/Maio/23123.000446_2016_19_MEMORANDO_DE_ENTENDIMENTO_MEC_E_FUNDACAO_JAPAO.pdf. Acesso em: 16 out. 2017.

_____. **Idiomas sem Fronteiras**. Brasília, DF: MEC, 2018. Disponível em:

<http://isf.mec.gov.br/programa-isf/historico>. Acesso em: 16 maio 2019.

FUNDAÇÃO JAPÃO. **Ensino de língua japonesa: ensino fundamental, médio e superior** 2009. São Paulo: Fundação Japão, 2009.

_____. **Ensino de língua japonesa: ensino fundamental, médio e superior** 2014. São Paulo, 2014. Disponível em: http://fjso.org.br/site/wp-content/uploads/2018/01/Dados_ensino_lingua_japonesa_2014.pdf. Acesso em: 10 out. 2017.

_____. **Ensino de língua japonesa: ensino fundamental, médio e superior** 2017. São Paulo, 2017. Disponível em: http://fjso.org.br/site/wp-content/uploads/2017/12/LIVRETO_Dados_ensino_lingua_japonesa_v10.pdf. Acesso em: 10 out. 2017.

GAUDIOSO, T. K. O ensino de língua japonesa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. SIMPÓSIO SOBRE O ENSINO DE LÍNGUA JAPONESA DA AMÉRICA DO SUL 2017. **Anais [...]**. São Paulo, 2017. Disponível em: http://fjfsp.org.br/site/wp-content/uploads/2018/03/Pesquisa_04_versao75.pdf. Acesso em: 23 mar. 2018. p. 185-191.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed., São Paulo: Atlas, 2008.

MORALES, L. M. **Cem anos de imigração japonesa no Brasil: o japonês como língua estrangeira**. 2008. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

NIWA, Y. *Burajiru no nibongo kyōiku* [Ensino de língua japonesa do Brasil]. In: **Burajiru Nihon sengo imin no 50 nen**. São Paulo, Burajiru-Nippon Iminsha Kyokai, 2004.

SILVA, O. de O. **O Centro de estudos de Línguas (CEL) na história do ensino de língua japonesa nas escolas públicas paulistas**. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. p. 59-60.

SUZUKI, M. **Suzuki Teiichi – Burajiru shakai ni ikita kisai no shōgai** [Teiichi suuki – uma vida de escrita vivida na sociedade brasileira]. São Paulo: Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 2007. p. 426-427.

THE JAPAN FOUNDATION. *Kaigai no nibongo kyōiku no genjō*. [Situação do ensino de língua japonesa no exterior]. In: **Pesquisa sobre as Instituições de Língua Japonesa no Mundo 1987**. Tóquio: The Japan Foundation, 1988.

_____. *Kaigai no nibongo kyōiku no genjō*. [Situação do ensino de língua japonesa no exterior]. In: **Pesquisa sobre as Instituições de Língua Japonesa no Mundo 2015**. Tóquio: The Japan Foundation, 2017.

YOSHIKAWA, M. E. I. *Burajiru no nibongo kyōiku no genjō* [Ensino de língua japonesa do Brasil]. SIMPÓSIO SOBRE O ENSINO DE LÍNGUA JAPONESA DA AMÉRICA DO SUL 2017. **Anais [...]**. São Paulo, 2017. p. 37-60. Disponível em: http://fjfsp.org.br/site/wp-content/uploads/2018/03/Pesquisa_04_versao75.pdf. Acesso em: 23 mar. 2018.

Resumos

“Do lado de fora da janela”, de Banana Yoshimoto: um relato da viagem para dentro de si mesma

O presente trabalho tem como finalidade apresentar e analisar o conto *Do lado de fora da janela* (*Mado no soto*), que faz parte da coletânea *América do Sul: traição e outras viagens* (*Furin to Nanbei: Sekaitabi 3*, 2000), da autora japonesa Banana Yoshimoto. A base de análise do conto perpassa a teoria da literatura intimista, em que nos baseamos em Louro (2016), que teoriza sobre o processo de viagem e deslocamento como espaço para falar sobre si e consigo mesma de forma livre. A narradora, uma moça japonesa, enquanto viaja para Foz do Iguaçu, descreve não apenas sua viagem ao exterior, mas também ao interior de suas memórias na forma de um diário de viagens. Nesse aspecto, em que a mobilidade permite-lhe criar o seu lar por meio da escrita, nos baseamos em Almeida (2015), que descreve a transição feminina, na atualidade, como forma de recriar a sua própria história. Para entendermos como a protagonista mescla o presente com imagens do passado em sua narrativa, também se faz necessário observarmos o conto pelo viés da memória como algo transferível por meio do espaço, e para isso nos baseamos na teoria de Halbwachs (2015), ou seja, o espaço descrito revelaria perspectivas e intransferíveis.

Palavras-chave: Literatura feminina. Banana Yoshimoto. Literatura japonesa. Conto contemporâneo.

Sobre a autora

Joy Nascimento Afonso é mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo – USP, doutoranda em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação da UNESP – Assis, e Professora de Língua e Literatura Japonesa pelo Departamento de Letras Modernas no Curso de Letras – Japonês da UNESP – Assis. Desenvolve pesquisas na área de literatura de autoria feminina e literatura comparada.

Contato: joy.afonso@unesp.br

O mito do falante nativo nos professores de língua japonesa

O presente estudo trata-se de uma pesquisa piloto realizada em 2016 a respeito das crenças de oito professores não nativos de língua japonesa sobre seu papel na docência e sobre o posicionamento do professor nativo (PN) e do professor não nativo (PNN) no ensino de japonês como língua estrangeira. Os objetivos deste artigo são: (1) analisar como os participantes concebem o PN e PNN na prática docente e (2) identificar se o mito do falante nativo se faz presente entre os participantes. Os dados foram coletados por um questionário fechado com questões acerca do *background* e crenças desses professores que atuam em contextos diversos: no ensino fundamental e médio, ensino superior, escolas de idiomas e associações culturais no estado de São Paulo. O estudo revelou que, apesar dos docentes conceberem o PN e o PNN como sujeitos diferentes com habilidades e limitações próprias, o mito do falante nativo se faz presente no discurso de alguns desses professores.

Palavras-chave: Professor nativo. Professor não nativo. Ensino de língua japonesa.

Sobre a autora

Ayako Akamine é docente de língua japonesa do Centro de Ensino de Línguas (CEL) da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP onde atuou como Coordenadora de Extensão (2012-2014), Diretora Associada (2014-2018) e Diretora (2018-2020). Possui graduação em Letras (japonês/português) pela Universidade de São Paulo – USP (2008) e mestrado em Letras no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela mesma universidade (2012). Tem interesse em pesquisas na área de Linguística Aplicada.

Contato: ayako@unicamp.br

A leitura da morte e do(s) corpo(s) no *butō* de Tatsumi Hijikata

O artigo é resultado da pesquisa de cunho descritivo e exploratório – prático-teórica, derivada da minha Iniciação Científica intitulada *A leitura da morte no butō de Tatsumi Hijikata* pela FAPESP, orientada pelo Prof. Dr. Eduardo Okamoto, e trata das origens do Butō, tendo especialmente a morte como tema na obra do ator e bailarino Tatsumi Hijikata, uma das principais referências, ao lado de Kazuo Ohno, da criação dessa manifestação cênica. O estudo do Butō nos permite uma compreensão da imagem identitária do corpo japonês a partir da década de 1950. O estudo foi pautado no fichamento bibliográfico dos manifestos

do próprio Tatsumi Hijikata e de autores como Jean Genet, Yukio Mishima, Eden Peretta, Marquês de Sade, Christine Greiner, entre outros, e no fichamento filmográfico das coreografias de *butō* pelos grupos performáticos de Hijikata, disponíveis na internet e em DVDs. O fruto prático deste estudo foi a idealização e encenação solo performática *Vento Daruma*, apresentada no Instituto de Artes da Unicamp (IA/Unicamp) em dezembro de 2017.

O estudo tem como contribuição o entendimento mais aprimorado da dança Butō e, por consequência, se entender o contexto sócio-político do Japão no período que tange de 1950 a 1980 e como isso influenciou no pensamento artístico do artista de vanguarda japonês. No mais, a repercussão de uma manifestação cênica de 1959 que ondula até os nossos tempos.

Palavras-chave: *Butō*. Morte. Tatsumi Hijikata. Artes. Dança.

Sobre o autor

Daniel Ribeiro Fernandes Aleixo é graduando em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP e realizou intercâmbio na Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio (2019-2020), focando seus estudos no teatro, cinema e dança do Japão.

Contato: lawlietlionaleixo@gmail.com

Epistolae Iapanicae: uma tradução parcial das cartas dos primeiros jesuítas em solo japonês

Este artigo apresenta uma abordagem de documentos pertencentes ao período em que o Japão recebeu os primeiros impactos linguísticos e culturais da Europa por meio do trabalho dos missionários jesuítas em seu território a partir de 1549. O momento histórico foi registrado e documentado pelos missionários jesuítas por meio de cartas que eram remetidas para Portugal e para a Sede da Companhia de Jesus em Roma. As *Cartas do Japão (Epistolae Iapanicae)* foram originalmente escritas em português quinhentista e castelhano. Posteriormente, algumas foram traduzidas para o latim, compendiadas e publicadas pela Universidade de Lovaina em 1569. De um modo geral, nas missivas, os jesuítas expunham as dificuldades que enfrentavam e davam informações a respeito dos novos países e povos que encontraram. O objetivo desta pesquisa é mapear, transcrever e traduzir trechos dessas cartas que façam menção à religião, educação, língua e sistemas filosóficos dos nipônicos. O quadro teórico-metodológico inclui as categorias de análise da Historiografia Linguística, a Crítica Textual e os Estudos da Tradução. Assim, são utilizados os princípios de contextualização, imanência e adequação de Koerner (1995), os conceitos de capas de

Swiggers (2004), a Crítica Textual de Cambraia (2005) e os Estudos da Tradução de Milton (2010). O material de pesquisa são as *Cartas do Japão*, em latim: *Epistolae iapanicae, de multorum gentiliū in variis insulis ad Christi fidem per societatis nominis Iesu theologos conuersione*, editadas em 1569 por Rutger Velpius (ca. 1540-1614/15) para a Universidade de Lovaina, organizadas com introdução, prólogos e subtítulos marginais por Hannardus de Gameren Mosaeus (1530-1569). A obra teve o mecenato de Alberto V, Duque da Baviera (1528-1579). Até o momento, foram mapeados, transcritos e traduzidos nove prefácios; a partir dos prefácios, e por meio dos subtítulos, foram encontradas informações relevantes.

Palavras-chave: Historiografia linguística. Linguística missionária. Cristianismo. Jesuítas. Japão.

Sobre os autores

Alessandro Jocelito Beccari é docente de Língua Latina no Curso de Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Assis. É mestre (2007) e doutor em Letras (2013) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Contato: jbeccari@assis.unesp.br

Amanda Mimoso Rodrigues Coelho é graduada no curso de licenciatura em Letras (Português/Japonês) da Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Assis. Atuou no projeto de extensão de língua japonesa no Programa Residência Pedagógica (CAPES/MEC) de língua espanhola na mesma universidade em 2019.

Contato: rodriguesamrc@gmail.com

A imagem negativa do Japão: disputas territoriais e o santuário Yasukuni como entraves ao desenvolvimento da diplomacia cultural pop japonesa (2004-2016)

Em 2004, o então Primeiro-Ministro e presidente do Partido Liberal Democrático Junichiro Koizumi, junto ao Ministério de Relações Exteriores do Japão, interessado na popularidade e apelo do *cool Japan* perante o público estrangeiro, cria a chamada *Estratégia da Diplomacia Cultural e das Relações Públicas no Exterior*, com o interesse de fortalecer a diplomacia cultural japonesa em busca de elevar a compreensão e confiança do público, especialmente àqueles com os quais o Japão não possui uma relação política estável, tampouco dispõe de uma percepção positiva perante a opinião pública, como a República Popular da China e a República da Coreia, graças ao ressentimento cultivado pela campanha expansionista praticada pelo Japão Imperial. Portanto, o presente artigo se propôs a investigar dois litígios que afetam ao êxito da diplomacia cultural pop japonesa: as visitas de determinados

Primeiros-Ministros ao Santuário Yasukuni, bem como duas disputas territoriais, os rochedos *Takeshima/Dokdo* rivalizados com a Coreia do Sul, e as ilhas *Senkaku/Diaoyu*, com a China. Utilizar-se-á como metodologia de pesquisa a análise de documentos oficiais, como o *Japan BlueBook*, que reúne todas as iniciativas diplomáticas do Japão ao longo dos anos; análise documental, com o objetivo de aprofundamento nas questões históricas e, por fim, dados da opinião pública de países do leste asiático de 2004 a 2016.

Palavras-chave: Japão. Disputas territoriais. Santuário Yasukuni. Opinião pública. Imagem negativa.

Sobre a autora

Lais Santos Belini possui graduação em Relações Internacionais pela Faculdade de Campinas – FACAMP (2013). É mestra em Letras – Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo – USP (2019). Foi bolsista-pesquisadora da Fundação Sasakawa de Bolsas para Jovens Líderes e intercambista do programa “Juntos!!”, realizado pelo Centro de Cooperação Internacional do Japão (JICE). É membra-pesquisadora do Núcleo de Pesquisas em Relações Internacionais com ênfase na Ásia (NUPRI/Geasia).

Contato: laisbelini@gmail.com

Relatos de *cosplayers* em relação ao processo da arte de se fantasiar

Cosplay é a junção das palavras inglesas *costume* (traje, fantasia) e *roleplay* (brincadeira, interpretação). Representa um *hobby* que consiste em se fantasiar de personagens, geralmente de quadrinhos, games e desenhos animados japoneses. *Cosplayers* são pessoas que se vestem em eventos e em concursos para a melhor interpretação da personagem, roupa etc. Este estudo teve por objetivo investigar o que pensam e como agem os participantes do universo *Cosplay* em relação ao processo da arte de se fantasiar. No total, fizeram parte da pesquisa 14 participantes que frequentam os eventos de *Cosplay* em São Luís do Maranhão. Os instrumentos de coleta de dados compreenderam entrevistas semiestruturadas, realizadas por meio de um roteiro contendo 7 perguntas. Os dados apontam a questão de que as pessoas consideradas *Cosplayers* buscam uma identidade social e cultural japonesa por se sentirem influenciadas pelas tecnologias da informação e da comunicação do mundo globalizado, bem como por sentirem necessidade de fazer parte de certos grupos e por eles serem aceitas.

Palavras-chave: Cultura japonesa. Universo Cosplay. Cosplayers.

Sobre as autoras

Roberta Helena Costa Chabini é bacharel em Design pela Universidade CEUMA (2016) e graduanda em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão. É monitora no Grupo de Enriquecimento de Artes Visuais do Núcleo de Altas Habilidades/Superdotação “Joaosinho Trinta” – NAAH/S.

Contato: robertachahini@outlook.com.br

Thelma Helena Costa Chabini é professora associada da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Possui mestrado em Educação pela UFMA, doutorado em Educação pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Marília e pós-doutorado em Educação Especial pela Universidade Federal de São Carlos - UFSCar.

Contato: thelmachahini@hotmail.com

Formas tempo-aspectuais de passado da língua japonesa -TA e -TEITA: o caso da estrutura de citação TOIU em diferentes discursos

No presente trabalho, investigamos as diferenças de uso entre as formas passadas da estrutura de citação da língua japonesa -TOIU (dizer que), -TOITTA e -TOITTEITA. Apontamos que, embora a diferença entre as duas formas de passado na língua japonesa -TA e -TEITA seja basicamente aspectual, a diferença ultrapassa, no caso dessa expressão, a categoria de aspecto. Ainda, entre os objetivos deste trabalho está a análise de -TOITTA e -TOITTEITA em discursos diferentes (oral e escrito), procurando observar de que maneira o discurso influencia o uso de cada uma das formas. Para tanto, analisamos essas formas em dois *corpora* da língua japonesa – um aborda a língua falada, o outro, a escrita. Entre as diferenças encontradas quanto ao uso, destaca-se a função que cada uma desempenha no discurso. Com os resultados obtidos, espera-se contribuir com a elaboração de materiais didáticos de língua japonesa como Língua Estrangeira (LE) voltados para cada competência linguística ensinada.

Palavras-chave: Tempo verbal. Aspecto verbal. Ensino de Língua Japonesa como LE. Tipo de discurso.

Sobre a autora

Raíssa Nunes Costa possui graduação em Letras (japonês/português) pela Universidade de São Paulo (USP), mestrado pela Universidade de Tsukuba (2017) e é doutoranda pela mesma universidade.

Contato: s1630037@u.tsukuba.ac.jp

Os conceitos de mãe e mulher redefinidos nos contos de Takahashi Takako

Este artigo se baseia na análise de dois contos de Takahashi Takako: *Sōjikei* (1971) e *Tsuribashi* (1977). O foco está no contexto histórico-social em que os contos se inserem, tendo em conta especificamente o modo como os conceitos de mãe e mulher são apresentados e problematizados. Desta forma, pretende-se determinar continuidades e rupturas estabelecidas em relação a representações literárias anteriores, bem como expor o modo como as obras dialogam com a visão tradicional do papel da mulher na sociedade japonesa.

Palavras-chave: Literatura contemporânea. Crítica literária. Contos. Tradução. Estudos de gênero.

Sobre o autor

Francisco Coutinho possui graduação em Jornalismo pela Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa - Instituto Politécnico (2007) e em Letras – português/japonês pela Universidade de São Paulo – USP (2015). É mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo (2020).

Contato: franciscobc Coutinho@gmail.com

Kawaii: do Japão para o mundo

Entre os conceitos importados do Japão para o mundo, *kawaii* é um dos que mais ganhou destaque nos últimos anos, chegando a lugares nunca antes imaginados e ganhando seguidores por todo o globo. Parte integrante, inclusive, da ideologia *Cool Japan*, desenvolvida e reproduzida mundialmente pelo Governo Japonês, o *kawaii* é entendido e disseminado, na maioria das vezes, de maneira simples e rasa, como “fofo”. A tradução para “fofo” não está errada, entretanto não é capaz de conter todo o significado e força que o termo carrega. Tal definição simplista aparece, ora por ingenuidade e falta de conhecimento aprofundado, ora por razões políticas e questões de poder. Por isso, dizer que o *kawaii* significa apenas “fofo” apresenta não apenas perdas semânticas, mas também riscos de negligenciar todas as permutas, a complexidade de significados e história por trás do termo, além de reproduzir

discursos vazios de julgamento crítico. A história desse conceito estético envolve questões de gênero, cultura e estética dentro da sociedade japonesa. Dessa forma, através da contextualização e apresentação de um panorama histórico social do termo, o presente artigo tem como objetivo apresentar uma visão mais aprofundada dos significados do *kawaii* e seu desenvolvimento através dos anos, na tentativa de ampliar as possibilidades e servir de base para análises mais críticas a respeito do tema.

Palavras-chave: Kawaii. Japão. Sociedade. Globalização. Mulheres.

Sobre a autora

Anna Carolina de Moura Dória é doutoranda na área de sociologia, na Graduate School of Integrated Sciences for Global Education da Universidade de Kyūshū. É formada em Design de Moda com Formação Complementar em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (2015), com mestrado em Estudos de Linguagens (POSLING) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG.

Contato: anninha2602@gmail.com

Estrangeirização subversiva nas traduções de Ruikō Kuroiwa

O presente trabalho foca em como Ruikō Kuroiwa (1862-1920), jornalista e tradutor responsável pela introdução da ficção policial em terras nipônicas, se alinhou acidentalmente com discussões posteriores a respeito de transculturalismo na tradução. Dialogando com as teorias de Venuti sobre a invisibilidade do tradutor (1995), este trabalho explora como Ruikō se aproveitou do apetite pelo Ocidente de seus compatriotas e subverteu o discurso hierarquizante em suas traduções através da criação de um ambiente intermediário (nem Europa, nem Japão).

Palavras-chave: Ruikō Kuroiwa. Ficção policial. Tradução. Lawrence Venuti. Tradução subversiva.

Sobre o autor

Gabriel de Oliveira Fernandes é mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa (2019). Foi professor substituto de Literatura Japonesa (2015-2016) e graduado em Língua e Literatura Japonesa (2011) pela Universidade de Brasília. Faz parte do grupo de estudo Pensamento Japonês, na Universidade de São Paulo, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Neide Hissae Nagae.

Contato: gabrielolifern@usp.br

***Shimizu no Kanja Monogatari*: uma análise visual do texto e imagem**

Shimizu no Kanja Monogatari [清水の冠者物語] é uma narrativa encontrada em um dos três *emakimono* pertencentes ao acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Doado em 1883 por Carlos de Koseritz, o *emakimono*, até onde temos conhecimento, ainda carece de análise e estudo. O presente trabalho, em coautoria e ainda em processo, tem por objetivo analisá-lo do ponto de vista do texto e da imagem. Para tal, revisamos a bibliografia básica acerca da caligrafia de estilo *kezushiji* e da história da arte clássica japonesa como ponto de partida, esperando obter a transcrição do texto e uma análise formal e iconológica da cena de batalha presente no rolo de pintura.

Palavras-chave: Emakimono. Caligrafia japonesa. Cena de batalha. Iconografia. Samurai.

Sobre os autores

Lucas Guimarães é graduando em História da Arte na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pesquisador de Iniciação Científica em Arte Asiática.

Contato: lhsguimaraes@ufrj.br

Thiago Carneiro é graduando em Licenciatura de português com habilitação em japonês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É bolsista de Iniciação Científica do CNPq.

Contato: ttgosouza@ufrj.br

***Nihonjin e Corações Sujos*: uma temática e duas visões**

As obras *Nihonjin*, de Oscar Nakasato, publicada em 2011, e *Corações Sujos*, de Fernando Moraes, publicada em 2000, possuem uma mesma temática referente aos conflitos relacionados à Shindō Renmei dentro da comunidade japonesa no Brasil, porém divergem em sua construção narrativa, proporcionando ao leitor interpretações distintas. Por essa razão, a presente pesquisa buscou analisar o romance *Nihonjin* a partir do conceito de romance histórico descrito por Gyorg Lukács (2011), utilizando a pesquisa descritiva de cunho bibliográfico. Para Lukács, o importante para o romance histórico é trazer a essência da existência das personagens históricas para a literatura e conseguir evidenciar a realidade histórica através das personagens ficcionais. Já no romance *Corações Sujos*, buscou-se analisar o conceito de romance-reportagem descrito por Rildo Cosson (2001). Para esse autor, a marca do romance-reportagem são as verdades factuais, uma narrativa construída a partir de testemunhos de uma realidade ocorrida, formando uma teia de facticidade, porém diferenciando-se da reportagem “comum” por apoiar-se não somente na veracidade e

cruzamento dos fatos, mas fundamentalmente na mimese e na verossimilhança. Na análise, contempla-se de que forma as características específicas de cada subgênero apresentam-se nas obras, com o objetivo de elucidar como cada um desses elementos favorece a distinção da compreensão do mesmo evento em cada obra. Observou-se, assim, que *Nihonjin* (2011) apresenta um aspecto mais flexível e humanizado e *Corações Sujos* (2000), um aspecto mais inflexível e estereotipado em relação ao conflito com a Shindō Renmei.

Palavras-Chave: Nihonjin. Corações Sujos. Romance-reportagem. Romance histórico.

Sobre a autora

Jovanca Kamizji Ichikawa possui graduação em Letras – Português/Inglês pelo Centro Universitário Estácio Ribeirão Preto e especialização em Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). É mestranda em Estudos de Linguagens na UTFPR e graduanda do Curso de Letras (Bacharelado - Japonês) na Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Contato: jkamizi@gmail.com

Relato de experiência: intervenções no ensino de japonês para alunos com dificuldades de aprendizagem

Este trabalho é um relato de experiência que teve como objetivo principal auxiliar no processo de aprendizagem de língua japonesa de alunos que possuam alguma dificuldade de aprendizagem, através de intervenções pedagógicas que possibilitem a inclusão do estudante nas aulas de japonês. Foi realizada uma capacitação inicial com professores e monitores do curso de língua japonesa da UECE, visando melhorar o preparo dos mesmos para aprimorar o trato com alunos que possuam algum tipo de dificuldade de aprendizagem. Após esse processo de capacitação, foi escolhida uma turma para a realização de observação e intervenção. Nessa sala, havia dois alunos que, supostamente, apresentaram dificuldades de aprendizagem, conforme relato dos professores e monitores dos semestres anteriores. Foram realizadas intervenções durante as atividades em classe e reaplicação de provas com supervisão e auxílio de monitor. Concluiu-se que o rendimento dos alunos obteve aumento significativo, o que pode ser observado pelos resultados de suas avaliações escritas e orais. É importante ressaltar que este relato descreve uma primeira intervenção, sendo importante a continuidade de estudos e intervenções nesses casos de dificuldades de aprendizagem no intuito de que esses alunos possam ser atendidos em suas necessidades e ter um melhor

acesso ao idioma japonês, sentindo-se, assim, mais motivados a continuarem seus estudos na língua.

Palavras-chave: Dificuldades de aprendizagem. Língua japonesa. Inclusão.

Sobre os autores

Janaína Farias de Melo é doutoranda em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará – UFC (2017). Possui graduação em Psicologia pela UFC, mestrado em Psicologia pela UFC (2016) e é especialista em Psicopedagogia Clínica e Institucional pelo Centro Universitário Christus (2019). Atualmente é professora substituta da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Contato: janainaf.melo@uece.br

Guilherme Pedro de Sousa Monte possui graduação em Laboratório de Arquitetura pela Keio University (2016) e graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Ceará (2019). Atualmente é professor de língua japonesa da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Contato: guilhermeps@gmail.com

Laura Tey Iwakami possui mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC (1992) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela mesma universidade (2003). É professora da Universidade Estadual do Ceará (UECE), onde atua no Curso de Letras - Graduação e Mestrado em Linguística Aplicada.

Contato: iwakamilaura@gmail.com

Zulmira Áurea da Cruz Bomfim possui mestrado em Psicologia pela Universidade de Brasília – UnB (1990), doutorado em Psicologia (Psicologia Social) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP (2003) e pós-doutorado na Universidade da Corua-Espanha (2011). É Professora titular do Programa de Pós-Graduação de Psicologia da Universidade Federal do Ceará (UFC).

Contato: zulaurea@gmail.com

O sistema imperial japonês como algemas da criatividade na década de 1970: em torno a *Mizukara waga namida o nuguhi tamau hi* e *Moon man* de Kenzaburō Ōe

Em um momento de nova transição da era imperial japonesa de Heisei para Reiwa, este trabalho aborda duas obras de Kenzaburō Ōe, laureado com o prêmio Nobel de Literatura

de 1994, em torno à figura do imperador do Japão: *Mizukara waga namida o nugui tamau hi* [O dia em que enxugareis espontaneamente nossas lágrimas], de 1971, e *Moon man*, de 1972, cujas publicações também se dão em datas significativas para o país com temas afins: a renovação do Tratado de Segurança Japão-Estados Unidos, o suicídio de Yukio Mishima e a chegada do homem à lua, abordadas com a capacidade de imaginação incentivada e manifestada pelo escritor. Nesse sentido, exploramos os jogos de linguagem, o estranhamento e o humor utilizados pelo escritor para tratar de temas sérios e delicados como os aqui apontados pelos estudiosos Hiroshi Watanabe (19) e Kazuo Kuroko (2006) e também as intertextualidades muito recorrentes na literatura de Ōe.

Palavras-chave: Kenzaburō Ōe. Yukio Mishima. Sistema imperial. Tratado de Segurança Japão-Estados Unidos.

Sobre a autora

Neide Hissae Nagae é mestra em Letras: Língua, Literatura e Cultura Japonesa (2000) e doutora em Letras: Teoria Literária e Literatura Comparada (2006), ambos pela FFLCH – Universidade de São Paulo (USP). É docente e pesquisadora do Curso de Letras, Habilitação em Língua e Literatura Japonesa e do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da USP.

Contato: neidenagae@usp.br

O “eu” e o inconsciente na primeira trilogia de Haruki Murakami

O presente trabalho propõe-se a apresentar o desenvolvimento de personagens comuns às obras da primeira trilogia de Haruki Murakami: *Ouça a canção do vento*, *Pinball, 1973* e *Caçando carneiros*, a chamada “Trilogia do Rato”. A partir de uma abordagem mítica, contemplando também aspectos referentes ao fantástico, analisaremos a construção dessas personagens em um contexto pós-moderno, no qual compartilham algumas características: tratam-se de pessoas comuns, solitárias, introspectivas, em busca de uma solução para seus conflitos interiores; a partir disso, adotando uma reação que nos remete ao universo do mítico e do fantástico, passam por situações que as levam à busca do auto-conhecimento, a uma jornada ao inconsciente, configurando um trânsito entre dois mundos: o real e o paralelo.

Palavras-chave: Haruki Murakami. “Eu”. Inconsciente; Mito; Pós-Modernismo.

Sobre a autora

Márcia Hitomi Namekata é mestra em Letras - Língua, Literatura e Cultura Japonesa (1999), doutora em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada (2011) e pós-doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa (2019) pela FFLCH – Universidade de São Paulo (USP). É docente na área de Língua e Literatura Japonesa da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Contato: marcianamekata@gmail.com

Tradução comentada de *A mulher de Villon*, de Osamu Dazai – um recorte

Osamu Dazai foi um escritor japonês conhecido por explorar, em sua obra, aspectos ficcionalizados de sua biografia. Este trabalho busca analisar o processo de tradução de um de seus contos, *A Mulher de Villon*, de 1947. A análise foi feita em dois estágios, um inicial, com comentários sobre o processo como um todo, e outro sobre pontos específicos da tradução. Leva em conta especialmente aspectos da diferença cultural entre a cultura japonesa e a brasileira. Além disso, discute as mudanças ocorridas no texto entre as versões após duas fases de revisão. Os resultados sugerem que um equilíbrio entre as estratégias de estrangeirização e domesticação torna o texto mais fluido e interessante; também, que cada fase de revisão acabou tendo uma função diferente na elaboração do texto final.

Palavras-chave: Dazai Osamu. Literatura japonesa. Conto. Tradução. A Mulher de Villon.

Sobre o autor

Ariel Lara de Oliveira é tradutor e professor, mestre em Comunicação e Informação (2015), bacharel em Letras – Tradução Japonês/Português (2016) e bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (2011) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Contato: arye.allarol@gmail.com

O caso do jogo *Jukugēmu*: a apropriação de ideogramas mediada por um jogo eletrônico

Este estudo é parte inicial de uma pesquisa de mestrado que investiga as possibilidades de jogos eletrônicos como ferramenta de aquisição de ideogramas na língua japonesa. Para este artigo, serão apresentadas as considerações iniciais da eficácia do jogo *Jukugēmu* como ferramenta gamificada de apropriação dos ideogramas japoneses e um breve histórico de sua criação. O jogo é atualmente desenvolvido por alunos dos cursos de graduação

em Letras/Japonês e Ciências da Computação e do mestrado acadêmico em Linguística Aplicada.

Palavras-chave: Games. Kanji. Jukugo. Gamificação.

Sobre o autor

Valdeilton Oliveira é mestre em Linguística Aplicada (2019) pela Universidade de Brasília (UnB). Atualmente é coordenador pedagógico do programa permanente de extensão UnB Idiomas, atuando também como professor de língua japonesa e inglesa. É o criador do jogo pedagógico *jukugēmu* e tem estudado a aplicabilidade de jogos eletrônicos em situações pedagógicas em língua japonesa e língua inglesa.

Contato: tengoku.no.tama@gmail.com

Raízes & Seiva caminhos poéticos

Este trabalho é o resultado da pesquisa da autora sobre o próprio processo de produção artística. A ideia surgiu da necessidade de explicitar textualmente a sua poética. O material de pesquisa são pinturas realizadas com a tinta *sumi* (nanquim em barra, como é conhecida no Brasil). A autora constatou a forte influência de suas raízes orientais tanto no seu modo de ser e pensar quanto na forma de produzir sua arte que, ao desenvolver-se em terras brasileiras, recebe a influência local, de onde absorve a sua seiva. Após compreender o seu modo de produzir, com a tinta *sumi*, continua a pesquisa mantendo o conceito e sua aplicação com outros materiais.

Palavras-chave: Poéticas visuais. Arte. Sumi. Japonesidade.

Sobre as autoras

Rute Yumi Onnoda é mestranda em Ensino de Ciências e Educação Matemática (PPGECM) pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) e especialista em Poéticas Visuais (2018) pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Atua no ensino de desenho em espaços não formais (ateliês) e como ilustradora de materiais didáticos, literatura infantil e textos diversos.

Contato: ryonnoda@gmail.com

Sandra Borsoi é doutora em Educação (2016) pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) e mestra em Educação (2004) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). É

Diretora de Assuntos Culturais DAC/PROEX da UEPG e representante no Conselho de Cultura de Ponta Grossa.

Contato: borsoi.sandra@gmail.com

Tradução das onomatopeias presentes em *Sanzoku no musume, Rōnya*

Esta pesquisa propôs averiguar questões que surgiram em decorrência de um processo de tradução audiovisual, que geraram comentários no âmbito da dublagem/legendagem do objeto deste estudo: o filme de animação japonês *Sanzoku no musume, Rōnya*, do diretor japonês Gorō Miyazaki. O suporte teórico deste trabalho são os princípios da Teoria Funcionalista postulada por Christiane Nord (2012), bem como da Tradução Audiovisual, teorizada por Díaz Cintas (2009). Observa-se, particularmente, a questão da tradução interlinguística de onomatopeias, visando a aprofundar conhecimentos da tradução das línguas envolvidas, a saber: o japonês, o inglês e o português, a fim de analisar as escolhas feitas pelos tradutores/legendadores para a tradução das onomatopeias selecionadas em questão.

Palavras-chave: Teoria funcionalista. Tradução audiovisual. Onomatopeia.

Sobre as autoras

Gisele Tyba Mayrink Redondo Orgado possui pós-doutorado (2020) em Estudos da Tradução, mestrado (2010) e doutorado (2014) pelo mesmo programa de Pós-Graduação (PGET) na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora de Língua e Cultura Japonesa nos Cursos Extracurriculares do Centro de Comunicação e Expressão da UFSC, atua como pesquisadora sobre os Estudos Japoneses no Brasil, nas áreas de língua, literatura e cultura japonesa, em colaboração com a Fundação Japão, desde 2011.

Contato: gisele.orgado@gmail.com

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão é professora associada da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e docente do Programa de Pós-graduação em Linguística (PPGL) e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PPGET). Possui mestrado em Letras Neolatinas Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutorado em Linguística pela Universidad de Valladolid, UVa, Espanha. Bolsista de Produtividade do CNPq.

Contato: adjabalbino@gmail.com

Modernidade líquida, tradição idem: mito, realidade e utopia estética na animação

***Kimi no na wa*, de Makoto Shinkai**

O artigo tem por objeto a animação *Kimi no na wa* (*Your name*), de Makoto Shinkai, e analisa suas construções formais e significacionais a partir da noção de liquidez proposta pelo filósofo Zygmunt Bauman e da dialética entre tradição e modernidade que informa a realidade configurada internamente no filme, ou seja, sua diegese. Essa dialética se desdobra em outra, entre uma utopia amorosa que subsume os conflitos e as próprias temporalidades em jogo em sua afirmação de um presente simultaneamente aberto e pleno, e uma utopia estética que se projeta como uma demanda de transformação do real. Apesar do predomínio do viés conciliatório, essa demanda também se comunica ao espectador, na própria medida em que essas utopias são indissociáveis.

Palavras-chave: Animação japonesa. Makoto Shinkai. Tradição e modernidade. Arte e sociedade.

Sobre o autor

Ravel Giordano Paz é professor efetivo de Literatura da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Possui mestrado em Teoria e História da Literatura (2001) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas (2006) pela Universidade de São Paulo (USP).

Contato: ravelgp@yahoo.com.br

***Hōgaku e yōgaku* no cinema japonês: um percurso até Joe Hisaishi**

Este trabalho apresenta parte da discussão oriunda da pesquisa de mestrado do autor, em andamento na Universidade de Brasília (UnB). Seu objetivo é identificar e demonstrar as particularidades da prática musical japonesa na música do cinema japonês, tendo como objeto o compositor Joe Hisaishi (1950), que segue com a tradição de mesclar elementos da música tradicional japonesa (*bōgaku*) e da música em estilo ocidental (*yōgaku*). Neste artigo, será apresentada uma introdução sobre o contexto da música ocidental no Japão e as origens da prática musical híbrida no cinema japonês. Nesse sentido, será traçada uma linha cronológica até Hisaishi, discutindo a importância de Fumio Hayasaka (1914-1955) para música de cinema e a continuação de seu legado com Masaru Satō (1928-1999), reconhecido como o mentor de Hisaishi no mundo das trilhas musicais. Finalmente, serão apresentados alguns aspectos da poética musical de Hisaishi, na qual, de acordo com a bibliografia

(KOIZUMI, 2010; ROEDDER, 2013), é possível comprovar a prática musical híbrida como parte de sua técnica composicional.

Palavras-chave: Música japonesa. Cinema japonês. Hibridismo cultural. Trilha sonora. Joe Hisaishi.

Sobre os autores

Renan Pereira é bacharel em Composição Musical e mestre em Musicologia pela Universidade de Brasília (UnB). Tem como objetos de pesquisa a atuação da música nas mídias como o cinema, a TV e os jogos eletrônicos, tendo como foco o contexto da música no cinema japonês.

Contato: rventura_unb@hotmail.com

Sérgio Mendes é mestre pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UFRJ (música brasileira – 1999) e doutor pela Universidade de Campinas – UNICAMP (Fundamentos teóricos – 2009). É professor adjunto IV da Universidade de UnB e tem experiência na área de Composição Musical, Musicologia e Teoria Musical com ênfase em música brasileira e, mais particularmente, a obra de Cláudio Santoro.

Contato: senogsenog@gmail.com

A construção do *tanuki* folclórico em traduções da história *Bunbuku Chagama*

O *tanuki* é um animal canídeo nativo da Ásia e um *yōkai* com folclore relevante no Japão. Assim, é de se compreender que o uso da palavra *tanuki*, em um texto traduzido para um leitor ocidental, não dá acesso à memória discursiva da cultura japonesa. Utilizando o aparato teórico da análise do discurso pecheutiana, esta pesquisa observou as soluções textuais encontradas pelos tradutores em histórias com a presença do *tanuki*. Para isso, foi utilizado um *corpus* composto por cinco traduções, três para inglês e duas para português, da história conhecida como *Bunbuku Chagama*. Percebeu-se, ao longo do *corpus*, um esforço dos tradutores para incorporar na narrativa elementos do sobrenatural e do biológico que auxiliassem na criação de uma memória cultural ocidental dessa figura folclórica.

Palavras-chave: Tanuki. Tradução. Folclore. Memória. Análise do discurso.

Sobre a autora

Clara Allyegra Lyra Petter é bolsista MEXT na modalidade de pesquisa junto à Escola de Humanidades da Universidade de Nagoya. É especialista em Estudos em Tradução, com ênfase em Tradução Português-Inglês, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande

do Sul (PUC-RS) e bacharel em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com ênfase em Tradução Português-Japonês.

Contato: ally.gra@gmail.com

***Namamiko monogatari*: a tradução que incorpora o texto-fonte**

Este ensaio tem como ponto de partida a obra *Namamiko monogatari* (*A história de uma sacerdotisa inexperiente*, em uma tradução provisória), da autora Fumiko Enchi. Seu objetivo central é analisar a dinâmica entre as personagens sacerdotisa Kureha e imperatriz Teishi e desvelar a comparação que pode ser traçada entre ela e a relação do tradutor com seu texto-fonte, utilizando conceitos como paródia/paráfrase e emulação na tradução literária. É possível perceber que esse paralelo abre muitas possibilidades de interpretação para a obra de Enchi, enriquecendo a leitura de seu texto e possibilitando reflexões acerca da tradução e alguns de seus paradigmas, como a questão da fidelidade/traição ao texto-fonte.

Palavras-chave: Tradução. Literatura japonesa. Literatura feminina. Enchi Fumiko. Possessão espiritual.

Sobre a autora

Maria Luísa Vanik Pinto é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), dentro da linha de pesquisa Texto literário – tradução e estudos críticos. Formou-se bacharel pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em Letras (habilitação: Tradutor Japonês-Português) em 2014.

Contato: luisavanik@usp.br

Contribuições de Ichikawa Danjūrō para o desenvolvimento do kabuki: o primeiro e o segundo Danjūrō

O presente trabalho tem como objetivo apresentar os dois primeiros Ichikawa Danjūrō (duas gerações da mesma família artística) que tanto contribuíram para o desenvolvimento e afirmação do estilo *aragoto* (rude, guerreiro) no período Edo (1603-1868). Neste artigo, discriminam-se as origens dessas personalidades e também as características do estilo, elementos que produziram um efeito não somente para a formação do *kata* (forma, gestual codificado) dos Ichikawa, mas também para o próprio teatro kabuki como um todo.

Palavras-chave: Ichikawa Danjūrō. Kabuki. Aragoto. Período Edo.

Sobre o autor

Ernesto Atsushi Sambuichi é licenciado em Letras (2002) e em Letras-Japonês (2007) pela Universidade de Brasília (UnB) e mestre em Letras pela Nagoya University (2011). É docente e pesquisador do curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa da Faculdade de Letras (FLET) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

Contato: ernestosambuichi@hotmail.com; ernestosambuichi@ufam.edu.br

Uma tradução neutralizante de “iki” na filosofia de Shūzō Kuki

Em torno da obra do filósofo japonês Shūzō Kuki, *A Estrutura do “Iki”* (1930), sempre houve a discussão de sua pertença ou não ao *nihonjinron*. Por outro lado, é de aceitação unânime a sua afirmação sobre a intraduzibilidade do “iki” a línguas europeias. Neste artigo, pretendemos demonstrar que a disputa acerca das disposições políticas da obra de Kuki é perene exatamente porque aceitou-se de pronto a intraduzibilidade do “iki”. Buscando no interior da obra possibilidades interpretativas que retirem *A Estrutura do “iki”* da esfera do *nihonjinron*, propomos a tradução de “bom gosto” para o “iki”. Para tal, traçaremos paralelos entre a análise da estrutura extensiva do “iki” realizada por Kuki que, então, entende-o como gosto, e a teoria do gosto empreendida pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu. O resultado é que o “iki”, agora traduzido por “bom gosto”, revela-se, contrariamente à corrente de interpretação da obra de Kuki, não como um modo de ser particular da etnia japonesa, capaz de manifestar seu “espírito” que, assim, se oporia ao da “cultura ocidental”, mas, antes, um estilo de vida particular dos cidadãos de Edo que constituía uma distinção entre estes e outras classes sociais do período, como a dos samurais ou dos camponeses. Assim, a particularidade do “bom gosto”, em sua concretude e factualidade – estas as diretrizes metodológicas seguidas pelo próprio Kuki –, se mostraria não em contraposição ao ocidente, mas sim gerando diferenças ou distinções internas à cultura japonesa, conseqüentemente, impedindo com isso qualquer interpretação do “bom gosto” pelos filtros do *nihonjinron* que tem como um de seus fundamentos a identidade homogênea e unitária de toda cultura japonesa.

Palavras-chave: *Iki*. Gosto. Tradução. Filosofia.

Sobre o autor

Diogo César Porto da Silva é doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (2020). Foi bolsista da Fundação Japão atuando como pesquisador convidado no departamento de História da Filosofia Japonesa na Universidade de Kyōto (2019). Mestre em Filosofia pela Universidade de Kyūshū (Fukuoka, Japão) na área de Filosofia como

bolsista do Governo Japonês – MEXT (2014). Possui graduação em Filosofia pela UFMG (2010) com formação complementar em Teoria da Literatura.

Contato: diogocpsilva@gmail.com

***Koe no katachi* e a integração entre alunos surdos e ouvintes no Japão**

Este trabalho trata do ensino de surdos em escolas de ouvintes no Japão, utilizando como ponto de partida para a reflexão o mangá *Koe no katachi*, da autora Yoshitoki Ōima (2013). Com o propósito de analisar o quanto a literatura pode servir como meio de acesso a realidades periféricas – neste caso, a dos surdos japoneses –, este trabalho utiliza-se primariamente de uma pesquisa bibliográfica e documental na área de ensino de surdos no Japão, de forma a fomentar uma reflexão a respeito da integração entre alunos surdos e ouvintes em escolas japonesas.

Palavras-chave: Cultura surda. Educação de surdos. Inclusão social. Mangá.

Sobre os autores

Greice Luíze Schaefer da Silva é graduanda do curso de Letras (Japonês) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisa sobre o cenário da Língua Japonesa de Sinais, da literatura japonesa em quadrinhos no Brasil e da educação de surdos no Japão retratada através dessa literatura.

Contato: luize.ss49@gmail.com

Andrei dos Santos Cunha é professor adjunto de Língua, Cultura e Literatura Japonesa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), atuando no curso de Bacharelado Tradutor Português/Japonês e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLet), na linha de pesquisa Teoria, Crítica e Comparatismo. É doutor em Literatura Comparada pela UFRGS e mestre em Relações Internacionais pela Universidade de Hitotsubashi (Tóquio, Japão).

Contato: andreicunha@gmail.com

Aula experimental utilizando “Can-do para crianças”

Neste artigo, abordaremos a aula experimental de japonês realizada no curso de férias de uma escola de ensino fundamental e médio localizada na cidade de São Paulo. A aula foi desenvolvida com o intuito de averiguar a eficácia do “Can-do para crianças” desenvolvido por Nakajma & Suenaga (2018). O “Can-do para Crianças” é uma ferramenta para que os professores de língua japonesa possam elaborar aulas em coerência com os princípios e

objetivos da escola. A metodologia de pesquisa utilizada foi “pesquisa-ação”, com o plano de aula minuciosamente planejado e as aulas gravadas e analisadas. O desafio era fazer com que os objetivos da aula elaborados através do “Can-do para Crianças” fossem alcançados pelas crianças. No início, foi definido o tema "Brincadeiras tradicionais do Japão", tendo em mente a teoria de “zona de desenvolvimento proximal” de Vygotsky, que enfatiza a importância das brincadeiras no aprendizado das crianças. Na elaboração do plano de aula, consideramos a teoria de aquisição da segunda língua e, nas aulas, foram utilizadas técnicas como aprendizagem cooperativa e *scaffolding*, pensando em promover a aquisição das competências linguísticas e gerais. No final de cada aula, as crianças fizeram sua própria reflexão para avaliar seu desempenho. Apresentaremos o processo de elaboração e realização da aula, os resultados obtidos e os ajustes necessários para melhorar a eficácia do “Can-do para crianças”.

Palavras-chave: Can-do. Ensino Fundamental 1. Ensino de língua japonesa para crianças.

Sobre as autoras

Sandra Terumi Suenaga é professora de língua japonesa da Fundação Japão em São Paulo e possui mestrado em Linguística Aplicada (2005) pela Universidade Waseda (Tóquio, Japão).

Contato: sandra@fjisp.org.br

Eriko Nakajima é especialista em ensino da língua japonesa da Fundação Japão em São Paulo e possui mestrado em Educação Bilíngue (2011) pela UCL Institute of Education, University College of London (Londres, Inglaterra).

Contato: nakajima@fjisp.org.br

Linguagem onesegráfica: novas possibilidades do audiovisual

O *corpus* deste artigo é o programa *oneseg*, também conhecido como *1-seg* ou *one seg* (transmissão digital de televisão para dispositivos portáteis, principalmente para celulares), veiculado pelas redes de televisão do Japão. A grade de programação do padrão *oneseg* pode ser dividida em dois grandes grupos: transmissão simultânea em televisão tradicional e programação própria. O presente estudo selecionou programas vencedores do concurso *Desenvolvimento de Oneseg Aoyama*, analisou a linguagem utilizada e levantou as mais frequentes circunstâncias do seu usuário. Como resultado, pode-se dizer que, por ser consumido via dispositivo portátil, o *oneseg* possui peculiaridades devido ao tamanho da tela e das condições de recepção. Dessa forma, a hipótese é de que os programas produzidos especialmente para

esse padrão possuem estilos diferenciados e uma linguagem própria, e propõe o uso de termos como programas casuais e linguagem onesegráfica.

Palavras-chave: Padrão oneseg. Estética televisual. Linguagem onesegráfica. Programa casual. Televisão japonesa.

Sobre a autora

Misaki Tanaka é doutora (2010) e mestra (2000) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Desenvolve pesquisas sobre o audiovisual e é docente da PUC-SP, nos cursos de Jornalismo e Publicidade e da Laureate International, no bacharelado de Cinema e de RTVI.

Contato: miisaki@pucsp.br

A participação feminina no *kendō* brasileiro: um panorama atual

O *kendō* é uma arte marcial originada no Japão a partir de práticas voltadas ao combate real com espadas em guerra. No Brasil, a prática foi iniciada com a imigração japonesa e, atualmente, é possível considerar que foi disseminada de modo amplo, o que pode ser constatado pelo número de não descendentes envolvidos e pelo seu desenvolvimento em regiões do país nas quais a influência nipônica foi menor. Além disso, o *kendō* é uma arte marcial indicada para qualquer indivíduo, independentemente de gênero ou faixa etária. Nesse sentido, o presente trabalho tem como objetivo analisar a participação feminina no *kendō* brasileiro. Os resultados demonstram que as mulheres são minoria, provavelmente em virtude de valores culturais e sociais que afastam o público feminino desse tipo de prática. Apesar disso, no âmbito competitivo, nos últimos anos o *kendō* feminino brasileiro vem alcançando resultados mais expressivos do que a categoria masculina.

Palavras-chave: *Kendō*. Artes marciais. Esporte. Gênero.

Sobre as autoras

Mariana Harumi Cruz Tsukamoto é docente do curso de graduação em Educação Física e Saúde da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (USP) e do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa (FFLCH-USP). Possui mestrado em Educação Física (2004) e doutorado em Ciências (2012) pela USP. *Kendō* 5º Dan, praticante desde 2003.

Contato: maharumi@usp.br

Marina Kodato é mestranda em International Public Policy na Universidade de Tsukuba. Possui graduação no Curso de Comunicação Social – Midialogia (2019) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). *Kendō* 4º Dan, praticante desde 2000.

Contato: marinakodato@gmail.com

A colisão entre os direitos humanos e a proteção do direito das mulheres no Japão

Em 2017, o Relatório Global de Diferença de Gênero, produzido pelo Fórum Econômico Mundial, classificou o Japão como 114º em igualdade de gênero, dentre 144 países. O relatório analisa a participação feminina nas seguintes áreas: política, educacional e econômica. Este trabalho pretende examinar, por meio de revisão de literatura de leis, livros, relatórios globais de direitos humanos e artigos científicos, quais fatores contribuem para essa classificação. Ademais, pretende-se fazer tal análise em conjunto com o argumento da colisão de direitos, que seria responsável pela situação das mulheres no Japão. Essa colisão ocorreria entre o direito à cultura e o direito das mulheres, sendo que àquele teria como pressuposto a subserviência feminina à família e ao patriarcado, derivados do confucionismo e do budismo, e este seria pautado nos direitos humanos.

Palavras-chave: Direito das mulheres. Direitos humanos. Direito à cultura.

Sobre a autora

Lilian Yamamoto é doutora em Direito Internacional pela Universidade de Kanagawa (Japão) e pós-doutora em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo (USP). É professora colaboradora do programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da USP. É pesquisadora da RESAMA (Rede Sul-Americana para as Migrações Ambientais) e do projeto Direitos Humanos e Vulnerabilidades (Unisantos). Membro da Rede Brasileira Direito e Literatura.

Contato: liukami2014@gmail.com

O ensino de língua japonesa nas instituições de ensino do Brasil: a nova tendência verificada no perfil de professores e alunos

O ensino de língua japonesa no Brasil, que teve início com a vinda de imigrantes japoneses e cujo público alvo era os seus descendentes, atualmente conta com instituições e alunos de perfis diversificados. Segundo dados da pesquisa intitulada *Ensino de língua japonesa-ensino fundamental, médio e superior*, realizada pela Fundação Japão em São Paulo, dentre os tipos de

instituições de ensino de japonês, contamos com escolas de ensino fundamental e médio que oferecem o curso dessa língua como disciplina obrigatória, optativa ou extracurricular. Dentre os cursos dessas instituições, há as que foram implantadas como programas de Secretarias de Estado da Educação, como os dos Centros de Línguas das escolas estaduais dos estados de São Paulo e Paraná, e do Distrito Federal; outros como matérias inclusas na grade ou extracurriculares em escolas particulares de ensino fundamental e médio. No ensino superior, há 8 universidades com oferta do curso de graduação em Letras-Japonês. Dentre estas, 7 universidades oferecem também o curso de licenciatura em Letras-Japonês, cujos formandos têm a possibilidade de exercerem o magistério nas diversas instituições de ensino fundamental e médio citadas acima. A pesquisa da FJSP em 2017 aponta um número expressivo de professores e alunos sem ascendência nipônica nessas instituições. Esta é uma possível tendência crescente, uma vez que fora constatado o aumento de público com esse perfil entre 2009 e 2017, principalmente no ensino público, conforme dados das pesquisas da FJSP. Os dados das pesquisas da FJSP foram coletados por meio de questionários enviados por e-mail às instituições, e complementados e verificados por contato telefônico quando necessário, sendo compiladas pela autora deste texto.

Palavras-chave: Pesquisa de dados. Ensino de língua japonesa. Ensino fundamental e médio. Ensino superior. Nikkei e não-nikkei.

Sobre a autora

Mayumi Edna Iko Yoshikawa possui graduação em Letras-Japonês pela Universidade de São Paulo – USP (1984) e mestrado em Estudo de Áreas (Área: Japão-Língua Japonesa) – University of Tsukuba, Japão (1993). Atualmente é professora efetiva e coordenadora da Fundação Japão em São Paulo. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Linguística Aplicada, atuando principalmente na área de Ensino de Língua Japonesa.

Contato: mayumi@fjsp.org.br