

SÉRIE ESTUDOS DA ÁSIA

VOLUME 3

ESTUDOS DA ÁSIA

Vozes múltiplas do Oriente

Deize Crespim Pereira
Gabriel Steinberg Schwartzman
(organizadores)



fflch

FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Série Estudos da Ásia

ESTUDOS DA ÁSIA

Vozes múltiplas do Oriente

Volume 3

Deize Crespim Pereira
Gabriel Steinberg Schwartzman

(organizadores)

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

VICE-REITORA: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

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 Junior

COMISSÃO ORGANIZADORA

Profa. Dra. Deize Crespim Pereira (USP)

Prof. Dr. Gabriel Steinberg Schwartzman (USP)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Profa. Dra. Cláudia Andréa Prata Ferreira (UFRJ)

Profa. Dra. Elisa Figueira de Souza Corrêa (UERJ)

Profa. Dra. Elisa Massae Sasaki (UERJ)

Prof. Dr. Fernando Januário Pimenta (USP)

Profa. Dra. Ho Yeh Chia (USP)

Profa. Dra. Janete da Silva Oliveira (UERJ)

Profa. Dra. Karla Louise de Almeida Petel (UFRJ)

Prof. Dr. Leopoldo Osório C. de Oliveira (UFRJ)

Profa. Dra. Lusine Yeghiazaryan (USP)

Profa. Dra. Priscila Saemi Matsunaga (UFRJ)

Prof. Dr. Wataru Kikuchi (USP)

DOI 10.11606/9788575064320

Série Estudos da Ásia

ESTUDOS DA ÁSIA

Vozes múltiplas do Oriente

Volume 3

Deize Crespim Pereira
Gabriel Steinberg Schwartzman

(organizadores)

São Paulo, 2022

ORGANIZAÇÃO

Deize Crespim Pereira

Gabriel Steinberg Schwartzman

REVISÃO

Deize Crespim Pereira

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 da Ásia [recurso eletrônico]: vozes múltiplas do Oriente /
Organizadores: Deize Crespim Pereira, Gabriel Steinberg
Schvartzman. – São Paulo: FFLCH/USP, 2022.
2.341 Kb; PDF. – (Estudos da Ásia, v.3)

Vários autores.

ISBN 978-85-7506-432-0

DOI 10.11606/9788575064320

1. Ásia – Estudo e pesquisa. 2. Cultura oriental. 3. Literatura. 4 Cinema. 5.
Tradução. I. Deize Crespim Pereira. II. Schvartzman, Gabriel Steinberg.

CDD 306.95

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

Deize Crespim Pereira..... 8

A CASA E SEUS ESPAÇOS COMO SÍMBOLOS DE TRANSFORMAÇÃO: ESTUDO DE CASO DO FILME *NOSSA IRMÃ MAIS NOVA* DE HIROKAZU KORE-EDA

Claudia Midori Ideguchi..... 11

REMEMBER THE CHILDREN: DANIEL'S STORY – O ENSINO DA SHOÁ PARA CRIANÇAS ATRAVÉS DA LINGUAGEM DO MUSEU

Juliana Carvalho Eliezer..... 25

OLHOS NEGROS, CABELO ENCARACOLADO, TEZ COR DE OLIVA: IEMENTITAS NA LITERATURA ISRAELENSE

Nancy Rozenchan..... 48

FICÇÃO JUVENIL COREANA: TENDÊNCIAS E PERSPECTIVAS

Yun Jung Im, Mi Jung Kim e Luis Carlos Girão..... 65

FERIDAS DA ARMÊNIA DE KHATCHATUR ABOVIAN: UMA IMAGEM DE NAÇÃO SOB A PERSPECTIVA COGNITIVISTA

Deize Crespim Pereira..... 89

AHAVAT EM (O AMOR DE UMA MÃE JUDIA) – CONTO DE YEHUDA STEINBERG

Gabriel Steinberg..... 109

AS TRÊS MARCAS DA EXISTÊNCIA NO CONTO DO CORTADOR DE BAMBU

Anderson Santos de Sousa..... 139

A IMPORTÂNCIA DA NATUREZA NO ROMANCE *O SOM DA MONTANHA* (1954) DE YASUNARI KAWABATA

Narumi Ito e Neide Hissae Nagae 157

BIOMBOS DO INFERNO: UM ESTUDO DE INTERTEXTUALIDADE ENTRE “INFERNO”, DE RYÛNOSUKE AKUTAGAWA, E NARRATIVAS SETSUWA <i>Thyago Coimbra Cabral</i>	179
FUTON, DE KATAI TAYAMA: CONTEXTUALIZAÇÃO, APRESENTAÇÃO E COMENTÁRIO DE TRADUÇÃO DE UMA OBRA FUNDAMENTAL DO GÊNERO <i>I-NOVEL</i> <i>Kevin Archanjo</i>	195

PREFÁCIO

Deize Crespim Pereira

É com grande prazer que apresentamos o terceiro volume da série *Estudos da Ásia*, publicação eletrônica, de acesso aberto, do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DLO/FFLCH/USP).

A série *Estudos da Ásia* tem por objetivo divulgar pesquisas científicas na área de estudos orientais, através de textos claros e didáticos, acessíveis a qualquer leitor interessado em culturas orientais, nos seus mais variados aspectos.

Este volume, organizado pelo Professor Doutor Gabriel Steinberg e por mim, é, como os outros publicados, de natureza multidisciplinar e reúne textos de pesquisadores, professores, alunos de pós-graduação e de graduação. São dez capítulos que expõem estudos nas áreas de literatura japonesa, literatura coreana, literatura hebraica, literatura armênia, museu do Holocausto, cinema japonês, tradução literária do hebraico e do japonês.

Em **A CASA E SEUS ESPAÇOS COMO SÍMBOLOS DE TRANSFORMAÇÃO: ESTUDO DE CASO DO FILME *NOSSA IRMÃ MAIS NOVA DE HIROKAZU KORE-EDA***, **Claudia Midori Ideguchi** analisa simbolicamente um longa-metragem de um dos maiores representantes do cinema japonês contemporâneo, Kore-eda. Apoiando-se em considerações do filósofo Gaston Bachelard, a autora demonstra como, no filme *Nossa Irmã Mais Nova*, a casa, como espaço físico, mas também com seus significados simbólicos, conecta e transforma as quatro protagonistas da história, enquanto a morte é utilizada subjetiva e metaforicamente para a construção da narrativa.

Em **REMEMBER THE CHILDREN: DANIEL'S STORY – O ENSINO DA SHOÁ PARA CRIANÇAS ATRAVÉS DA LINGUAGEM DO MUSEU**, **Juliana Carvalho Eliezer** reflete sobre as estratégias educacionais empregadas pelo *United States Holocaust Memorial and Museum* (Washington, D.C.) numa exposição infantil atual, denominada *Remember the Children: Daniel's Story*, que visa a ensinar a história do Holocausto para crianças. Conforme a autora, a faixa etária à qual se destina a exposição (crianças de 8 a 12 anos e suas famílias) demanda a utilização de certas ferramentas lúdicas e sensoriais, de modo a introduzir o ensino sobre a *Shoá* de maneira significativa para o público infantil, procurando suscitar

nele a consciência a respeito de temas como intolerância, racismo e, especificamente, antissemitismo. O texto chama a atenção para a importância do museu, enquanto espaço educativo e transformador, complementar ao currículo escolar, essencial para a formação geral do indivíduo.

Nancy Rozenchan, por seu turno, mostra que a literatura pode ter papel educativo análogo, para a conscientização sobre a heterogeneidade e combate à discriminação. Seu estudo, denominado **OLHOS NEGROS, CABELO ENCARACOLADO, TEZ COR DE OLIVA: IEMENITAS NA LITERATURA ISRAELENSE**, propõe-se a delinear o perfil dos judeus iemenitas, sua vivência no país de origem e em Israel, tomando como objeto de análise alguns contos contemporâneos da autora israelense-canadense Ayelet Tzabari, os quais dão pistas sobre como se forja a identidade contemporânea judaica.

Yun Jung Im, Mi Jung Kim e Luis Carlos Girão desenham, no texto **FICÇÃO JUVENIL COREANA: TENDÊNCIAS E PERSPECTIVAS**, um quadro geral da literatura coreana direcionada ao público juvenil, abordando questões sócio-históricas que marcaram seu desenvolvimento e suas tendências atuais, como, por exemplo, o problema da representatividade do sujeito jovem na ficção coreana, que se tornou um campo de reflexão e conscientização para autores e leitores, em vista das transformações sociais e tecnológicas que impactaram a vida e a sensibilidade dos jovens coreanos nas últimas décadas.

FERIDAS DA ARMÊNIA DE KHATCHATUR ABOVIAN: UMA IMAGEM DE NAÇÃO SOB A PERSPECTIVA COGNITIVISTA de **Deize Crespim Pereira** apresenta a tradução em português de um trecho de *Feridas da Armênia* de Khatchatur Abovian, texto inaugural da literatura armênia moderna, por ter sido o primeiro escrito em armênio moderno. Além da tradução, propõe-se uma análise do conceito de nação que se pode depreender da leitura desta obra, à luz de pressupostos teóricos da Linguística Cognitiva.

Uma outra obra inaugural nos é apresentada no capítulo seguinte. **Gabriel Steinberg Schwartzman** nos apresenta com a tradução inédita para o português de **AHAVAT EM (O AMOR DE UMA MÃE JUDIA) – CONTO DE YEHUDA STEINBERG**, publicado em 1903, em Varsóvia. O autor do referido conto se destaca por escrever em hebraico num período em que poucos leitores eram capazes de ler suas obras. Seu trabalho, junto de outros escritores, deu frutos, contribuindo para divulgar a literatura judaica e impulsionar o renascimento da língua hebraica, após séculos de dispersão do povo judeu.

Em **AS TRÊS MARCAS DA EXISTÊNCIA NO CONTO DO CORTADOR DE BAMBU**, Anderson Santos de Sousa se dedica a investigar como o conceito budista de Três Marcas Universais da Existência (impermanência, sofrimento e não-eu), desenvolvido no século VI a.C., manifesta-se em uma obra literária japonesa não canônica, de autoria desconhecida, escrita entre os séculos IX e X d.C., intitulada *O Conto do Cortador de Bambu (Takeori Monogatari)*, a qual carrega elementos que propõem a condenação da identificação da felicidade com a satisfação de desejos.

Em **A IMPORTÂNCIA DA NATUREZA NO ROMANCE O SOM DA MONTANHA (1954) DE YASUNARI KAWABATA**, Narumi Ito e Neide Hissae Nagae demonstram como o leitor é levado a vislumbrar o papel da natureza em vários elementos narrativos desta obra da literatura japonesa moderna, seja pela representação do ciclo da vida dos personagens (nascimento, juventude, velhice e morte) por meio das estações do ano, seja pela sensação auditiva do “som da montanha”, pressentida pelo protagonista, Shingo, e pré-anúncio de sua morte. Essa percepção que dá título ao livro também está ligada à corrente neossensorialista que seu autor, Kawabata, seguia, uma vez que metaforicamente o som da montanha seria uma comparação com o fim da vida e a velhice.

Thyago Coimbra Cabral, em **BIOMBOS DO INFERNO: UM ESTUDO DE INTERTEXTUALIDADE ENTRE “INFERNO”, DE RYÛNOSUKE AKUTAGAWA, E NARRATIVAS SETSUWA**, analisa relações intertextuais entre o conto “Inferno” e três histórias de narrativas *setsuma* que serviram de inspiração a Akutagawa, as quais são traduzidas do japonês para o português no capítulo. A história versa sobre o célebre artista Yoshihide e sua saga para concluir uma pintura do inferno budista, feita em um biombo, uma vez que o pintor só era capaz de pintar o que via realmente.

Em **FUTON, DE KATAI TAYAMA: CONTEXTUALIZAÇÃO, APRESENTAÇÃO E COMENTÁRIO DE TRADUÇÃO DE UMA OBRA FUNDAMENTAL DO GÊNERO I-NOVEL**, Kevin Archanjo comenta criticamente questões de tradução literária do japonês para o português, ilustrando as diferentes estratégias adotadas com sua própria tradução desta obra pertencente à literatura japonesa moderna, além de contextualizá-la no período Meiji, no final do século XIX e início do XX.

A CASA E SEUS ESPAÇOS COMO SÍMBOLOS DE TRANSFORMAÇÃO: ESTUDO DE CASO DO FILME *NOSSA IRMÃ MAIS NOVA* DE HIROKAZU KORE-EDA

Claudia Midori Ideguchi *

Introdução

Nossa Irmã Mais Nova (海街diary, 2015) narra o encontro de três irmãs – a responsável enfermeira Sachi (Ayase Haruka), a animada bancária Yoshino (Nagasawa Masami) e a boêmia atendente de loja Chika (Kaho) – com a meia irmã Suzu (Hirose Suzu), de 14 anos, no velório do pai das quatro. Após conviver por algumas horas com a irmã mais nova, Sachi resolve impulsivamente convidar Suzu para morar com elas em Kamakura; a garota rapidamente aceita. O enredo se desenrola no dia a dia dessa nova família, formada pelas circunstâncias e similaridades que ligam a irmã mais velha à mais nova. Hirokazu Kore-eda (1962-), diretor do filme, mais uma vez trabalha com a temática familiar, como já havia feito nos trabalhos anteriores *Ninguém Pode Saber* (誰も知らない, 2004) e *Seguindo em Frente* (歩いてても歩いてても, 2008); desta vez, resolve lidar com um elenco feminino e um enredo que passa no teste *Bechdel*¹: duas ou mais mulheres conversando entre si por mais de um minuto sem citar um homem ou uma situação gerada por um homem. *Nossa Irmã Mais Nova* é uma produção bastante matriarcal, que, embora traga todas as personagens às voltas com seus namorados e romances, não coloca em nenhum momento valor definitivo para qualquer um desses coadjuvantes; a narrativa real corre conforme as garotas se conhecem e passam a confiar e apoiar-se umas nas outras.

O diretor Kore-eda também é roteirista do filme, no qual adapta o mangá estilo *josei* (para mulheres adultas) *Umimachi Diary* (海街diary) de Akimi Yoshida; ele faz um recorte na história principal e traz uma obra cotidiana em uma cidade litorânea tranquila, bem ao estilo de suas demais produções.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: claudia.ideguchi@usp.br

¹ Do inglês “Bechdel Test”. Tem três regras que devem ser cumpridas: 1) O filme tem duas ou mais personagens com nomes? 2) Elas conversam entre si? 3) O assunto da conversa não é um homem ou assuntos relacionados a romance? As regras foram criadas pela cartunista Alison Bechdel em 1985, mas em 2013 a sueca Ellen Tejile resolveu aplicá-las ao cinema e “selar” filmes que passavam no teste (um número assustadoramente baixo).

Neste artigo, propomos um estudo sobre a simbologia do filme, em especial os aspectos transformadores vividos pelas personagens na cidade de Kamakura, analisando especificamente como a morte é utilizada subjetiva e metaforicamente para a construção da narrativa. Dividimos o estudo em três partes distintas que acompanham a cronologia da longa-metragem e a presença pontual de três velórios que dão o tom transmutador que acompanha a produção. Ainda dentro do viés simbólico, trazemos uma análise complementar acerca da casa, com base principalmente nas observações do filósofo Gaston Bachelard (1864-1962) em sua obra “A Poética do Espaço” (1978).

1. A primeira morte

Somos apresentados às três irmãs logo no início do filme, quando recebem a notícia de que o pai, que não veem há 14 anos, faleceu. O diretor Kore-eda traz as irmãs em torno da mesa (algo que vai se repetir durante todo o longa-metragem) e já coloca as protagonistas no ambiente principal do filme: a antiga casa na qual moram desde crianças.

O interessante em trazer desde o começo a câmera rente ao chão – uma marca autoral do diretor Yasujiro Ozu (1903-1963) – é mostrar que não há, de fato, uma hierarquização no modo de contar a história; ainda que pareça haver maior destaque para uma irmã em relação à outra, seus dramas se desenrolam de forma muito equilibrada e natural; não há o desenvolvimento de um drama de cada vez, todos os problemas das irmãs acontecem concomitantemente, assim como suas alegrias. Isso traz, também, mais sensação de casa e família. Kore-eda é conhecido por esses tipos de cenas e enquadramentos, que acabam por evocar a lembrança do diretor Ozu, mas, diferentemente dele, Kore-eda quebra a pose formal, vista nos filmes clássicos do famoso diretor. A observação, feita por Peter Bradshaw em entrevista com Kore-eda, é complementada por ele: “*Sobre o que as personagens estão realmente falando? Não sobre vinho ou comida, mas sim, sobre a família*” (KORE-EDA In: BRADSHAW, 2015, tradução nossa)². Apesar de sua postura informal e com ar mais realista e cotidiano, Kore-eda deixa claro desde o princípio que suas cenas não têm o intuito de serem apenas passagens ilustrativas do dia a dia daquela história, e sim têm papel atuante na construção do simbolismo necessário para o aprofundamento da narrativa.

A viagem das três para a cidade onde o pai faleceu é representativa por fazer com que fisicamente elas tenham de voltar ao passado. É possível que ficassem para sempre

² BRADSHAW, Peter. Hirokazu Kore-eda: ‘They compare me to Ozu. But I’m more like Ken Loach’. *The Guardian*, 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2015/may/21/hirokazu-kore-director-our-little-sister-interview>. Acesso em: 28 mar. 2022.

distantes emocionalmente, mas, ao forçá-las a sair de seu ninho e encarar a vida que o pai construiu sem elas, Kore-eda já inicia o processo transformador que vai acompanhá-las, usando como uma referência de jornada o próprio trem. Com estilo muito influenciado por Ozu, essa referenciação à passagem utilizando elementos de transição aparece claramente em *Era uma vez em Tóquio* (東京物語):

[...] de forma recorrente vemos as chaminés em *Era uma vez em Tóquio* como um comentário sobre Tóquio, e de forma geral com muitos símbolos de transição e passagem – fumaça, trens, pontes e assim por diante – que suportam o tema do ciclo da vida e da transição, sempre presente no trabalho de Ozu. (GEIST, 1997, p. 109, tradução nossa)

Logo no início, o diretor já traz esse Ozu referenciado, cuja temática de transmutação e eterno ciclo da vida será trabalhada continuamente em diversos momentos de *Nossa Irmã Mais Nova*.

Desde a primeira aparição da meia-irmã Suzu, é possível notar que seu papel na estrutura familiar não é dos mais naturais; com 14 anos, ela foi a responsável por ajudar o pai acamado em seus últimos dias e dar suporte à madrasta com seu filho pequeno. Sachi vê a si mesma quando jovem nessa situação e, sentindo uma necessidade de conexão com essa irmã, pede para ver o local favorito de Suzu na cidade. Essa parte é importante, pois as irmãs, em um esforço subjetivo coletivo, conseguem relacionar a vista que Suzu mostra com a memória delas, em Kamakura. Olhar para algo e reconhecer algo a mais nele, que não existe fisicamente, é basicamente o que as irmãs farão desse momento para frente em relação ao passado. Essa “reinterpretação” da própria memória já sugere um conceito de imagem trabalhado por Gaston Bachelard. Ele diz que abordando as imagens que temos de nossa casa com cuidado para não romper a solidariedade da memória e da imaginação, esperamos que faça sentido toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove a graus de profundidade insuspeitos (BACHELARD, 1978, p. 201). Em outras palavras, as protagonistas trazem suas memórias que evocam casa e família para o ambiente presente e adaptam seus significados para que caibam dentro da nova conjuntura que se apresenta.

Bachelard comenta também que o passado, o presente e o futuro dão à casa dinâmismos diferentes, dinâmismos esses que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estipulando-se um ao outro (BACHELARD, 1978, p. 201) e é exatamente isso que vamos acompanhar quando Suzu chega à casa das irmãs. Chika diz que a construção é “grande,

mas estreita”, o que pode representar muito bem os anos vividos ali: muitos, mas de forma restrita, olhando para um passado que não se pode mudar e que não se consegue superar.

A ameixeira que está no jardim há 55 anos e rapidamente chama a atenção de Suzu torna-se também uma boa representação dos sentimentos das pessoas que vivem na casa: a tradição da família é fazer um licor fermentado quando a ameixeira dá frutos e, para tanto, é preciso deixar os potes com a bebida escondidos da luz, abaixo do assoalho da casa. Os sentimentos das irmãs para com a traição do pai e o abandono da mãe, neste momento, são varridos delicadamente para debaixo desse tapete metafórico, e a vinda de Suzu para a estrutura e rotina familiar é tratada de forma cortês e eficaz.

A árvore e seu licor entram aqui, de maneira fílmica, como *pillow-shots* (planos travesseiro), técnica muito utilizada nos filmes de Ozu. A expressão empregada por Noël Burch faz referência ao termo *pillow-word* (palavra-travesseiro), presente na poesia japonesa clássica e utilizado como “palavra pivô” (BURCH, 1990, p. 35); nesse sentido, os *pillow-shots* seriam planos que utilizam outros elementos, que não os verbais ou humanos, para representar sensações e emoções. Burch complementa:

Os *pillow-shots* provocam uma suspensão na diegese (...) embora nunca contribuam para o progresso da narrativa propriamente dita, frequentemente se referem a uma personagem ou um cenário, apresentando-os ou representando-os fora do contexto narrativo. (BURCH, 1990, p. 36)

De forma clara, Kore-eda emprega essa ferramenta cinematográfica para ampliar as camadas simbólicas que atam as protagonistas à casa na qual o filme se passa. A ameixeira torna-se mais um elemento que acompanhará essa jornada de transformação e trará significados extras quando pensamos na progressão da narrativa.

Suzu ainda não está à vontade no novo espaço; ainda não conseguiu se dissociar de uma realidade na qual ela era a pessoa mais responsável da casa para uma na qual é a irmã mais nova sem tantas responsabilidades. Séria e polida, Suzu tenta se adaptar às três personalidades distintas e se aproximar das irmãs; no entanto, somente no ambiente externo à casa – onde não há um passado – é que ela consegue, pouco a pouco, conectar-se timidamente consigo mesma. Na escola e no time de futebol, Suzu é apenas Suzu, não a irmã mais nova, fruto da traição de um pai relapso.

A sugestão da relação interna e externa das personagens principais também decai na ameixeira localizada no jardim. A árvore retrata a ligação da persona exterior de cada uma das irmãs com a persona da casa, na qual assumem quase uma unidade, onde cada uma

representa seu papel designado com perfeição. Sachí tem um relacionamento secreto, Yoshino mantém um namorado que a extorque, Chika vive sem saber quando o parceiro vai deixá-la para trás e Suzu volta a viver como a adolescente que é; dentro da casa, pouco ou nada se fala sobre isso. Cada irmã age como supostamente deve agir, olhando da casa para a ameixeira no exterior, esperando que o tempo adequado para cada uma dessas questões apareça. Shuichi Kato escreve sobre essa relação do jardim com um local reflexivo mais exposto, onde os sentimentos estão mais claros:

O caráter aberto da casa em relação ao jardim não significa uma vida aberta em relação à parte externa do espaço, pois o jardim não é mais do que o prolongamento da parte interna da casa. Em outras palavras, o jardim invade a parte interna da casa porque nela não havia uma parte interna no sentido exato. (KATO, 2012, p. 118)

O conceito da diferença entre o interior e o exterior não se resume apenas à análise superficial; tanto Kato quanto Bachelard escrevem longamente sobre a relação do indivíduo com seu próprio interior e como essa relação se expressa no exterior. Bachelard diz:

Antes de tudo é preciso constatar que os dois termos: exterior e interior colocam, em antropologia metafísica, problemas que não são simétricos. Tornar concreto o interior e vasto o exterior, são, parece, as tarefas iniciais, os primeiros problemas de uma antropologia da imaginação. Entre o vasto e o concreto, a oposição não é clara. Ao menor toque, porém, a dissimetria aparece e é sempre assim; o interior e o exterior não recebem esses qualificativos da mesma maneira, esses qualificativos que são a medida de nossa adesão às coisas. Não se pode *viver* da mesma maneira os qualificativos vinculados ao interior e ao exterior. (BACHELARD, 1978, p. 338)

Na visão do filósofo francês, o que há dentro de nós e o que expomos ao mundo não são simetricamente relacionados. Por isso há essa diferença tão grande entre as personas individuais de cada uma das irmãs e a persona coletiva que se assume em família, dentro da casa.

A transição do interno para o externo começa no final dessa primeira parte; Suzu fala para seu amigo sobre a felicidade do pai em ver o florescer das cerejeiras e como acreditavam que a saúde dele não permitiria viver para mais uma florada. A flor de cerejeira é um dos símbolos da efemeridade (por florescer apenas uma vez ao ano e sua florada durar cerca de uma semana) e, ao falar abertamente sobre o pai com alguém que não é da família, Suzu

começa seu processo de cura. Irene Gaeta e Denis Canal Mendes explicam de forma mais ampla o significado da flor:

As cerejeiras, na cultura japonesa, são o símbolo da temporalidade. As flores de cerejeira significam a beleza feminina e representam o amor, a felicidade, a renovação e a esperança. (...) O início da floração das cerejeiras marca o fim do inverno e a chegada da primavera, e são aguardadas pelos japoneses com grande ansiedade, organizando eles em todo o país diversas festividades em torno do “Hanami” (ato de contemplação das cerejeiras em flor e que deixam a paisagem deslumbrante). (GAETA e MENDES, 2016, p. 60)

Assim como a ameixeira, a árvore de cerejeira e seu simbolismo atuam no filme como mais um acessório que nos conecta, através de seu significado, ao processo pelo qual a personagem está passando. De forma alegórica, Kore-eda faz com que os adolescentes passem por um enorme caminho repleto de cerejeiras, mostrando o sorriso satisfeito de Suzu; é como se um peso começasse a se transformar em algo mais leve, muito embora ela saiba que ainda há um longo caminho a percorrer. O fato de não vermos Suzu ao final do túnel de cerejeiras também sugere que ela ainda está no meio de sua jornada para um completo entendimento. Trazemos uma reflexão da professora Michiko Okano para complementar o pensamento:

Observa-se também que a efemeridade é um forte elemento de composição da concepção espacial japonesa, a qual reflete os conceitos da estética (...) que indicam, principalmente, a impermanência e as constantes mudanças da existência humana, o que os japoneses chamam de *mujo*. (OKANO, 2012, p. 69)

Kore-eda faz a transição das cerejeiras para a ameixeira carregada de frutos imediatamente: Suzu aparece já integrada à tradição do fazer do licor, adicionando ameixas com seu nome aos potes nos quais serão fermentadas. A família parece mais unida, criando lentamente a ponte entre o externo e o interno; a ameixeira, porém, começa a dar sinais de idade e dar menos frutos, simbolizando também que o tempo das meninas na casa pode estar encurtando.

2. A segunda morte

Ainda que não seja especificamente um velório como estamos acostumados, há aqui mais uma representação da brevidade da vida. As irmãs vão ao culto cerimonial de morte da avó que as criou. Sachi fica agitada ao pensar em rever a mãe, Miyako (Shinobu Otake): os sentimentos conflitantes da irmã mais velha dão o tom de todo esse momento do longa.

Miyako, ao entrar novamente na casa, tem sensações que não se equiparam às da filha mais velha; onde Sachi enxerga conforto e a validação de ter superado as adversidades criando suas irmãs, a mãe vê o local onde seu casamento se desintegrou e decide que é melhor se desfazer de todas as memórias e vender a propriedade. Para ilustrar essa diferença de pensamentos entre as duas, trazemos mais um trecho de Bachelard:

A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar no prosseguimento de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese memorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem. (BACHELARD, 1978, p. 200)

Esse trecho é pontual para começarmos a destrinchar esta segunda etapa do filme. Bachelard traz no parágrafo citado uma ideia muito interessante na qual mescla a memória e a imaginação: uma casa é fisicamente o que é, mas acaba por se desintegrar metaforicamente em uma série de emoções que divergem em absoluto dependendo da lembrança de quem rememora. E as memórias não são fatos, são interpretações. Dentro delas existe algo além de acontecimentos, existe um bocado daquilo que se deseja; a imaginação do passado se molda em formato de lembrança e encontra ninho dentro de uma casa da infância.

Para Sachi, a ideia da mãe de vender a casa é inadmissível, mesmo que ela seja a proprietária direta do imóvel. Ao falar com as irmãs sobre suas opiniões a respeito da decisão, Yoshino acaba trazendo à tona o que Sachi não gostaria de pensar: que embora conscientemente não tenha sido sua intenção, trazer Suzu para morar com elas foi uma tentativa de atingir a mãe, a quem ela jamais perdoou por tê-las abandonado. Bachelard escreve sobre a sensação profunda de segurança que a casa da infância traz e com a qual relacionamos o apego de Sachi ao imóvel:

Além das lembranças, a casa natal está fisicamente inscrita em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. A cada vinte anos, apesar de todas as escadas anônimas,

reencontraríamos os reflexos da “primeira escada”, não teimaríamos em permanecer num degrau um pouco mais alto. Todo o ser da casa se desdobraria fiel ao nosso ser. Empurraríamos com o mesmo gesto a porta que range e iríamos sem luz até o sótão distante. (BACHELARD, 1978, pp. 206-207)

Sachi tenta frequentemente validar as decisões que toma com a justificativa de que foi abandonada à própria sorte com as irmãs, mas elas já estão crescidas. Essa atitude perante a vida se opõe a uma reflexão que Shuichi Kato faz, dizendo que, dentro da cultura japonesa, as pessoas conseguem enterrar o passado (“deixar a água levar”), especialmente um passado inconveniente (KATO, 2012, pp. 247-248). Nesse ponto, por mais doloroso que seja o passado, Sachi não consegue deixá-lo para trás; ela inclusive o incorpora em sua vida, refazendo os passos dos pais que sempre considerou extremamente imorais: em um relacionamento com um homem casado que não abandona a esposa com depressão e torcendo pelo abandono de uma pessoa muito doente, a personagem começa a notar suas próprias escolhas de cunho moral ambíguo e ver que os pais, mesmo com seus defeitos, foram sinceros em seus corações e fizeram o que achavam ser melhor para todos.

O licor de ameixa volta a ser citado e é muito importante perceber que a ameixa precisa ser perfurada para que seu suco seja incorporado e se fermente com o tempo: é preciso que as feridas sejam abertas, expostas, para que se transformem em alguma outra coisa. Assim como o licor pode ser mais fraco ou forte, mais doce ou amargo, também as irmãs vão se modificando após passar pela experiência do abandono de ambos os pais. Cada uma com sua singularidade, passam a se desenvolver e transformar seus fantasmas em algo diferente:

O pensamento maniqueísta divide o mundo em partições perfeitamente simétricas: bem e mal, positivo e negativo, tirania e caos. Tal dilema é, claramente, uma armadilha: no mundo concreto as relações são muito mais ambíguas. (MIGUEL, 2005, p. 218)

Como Alcebíades Diniz Miguel discorre acima, é importante perceber que há muito mais no mundo do que o *status quo* previamente definido. Com a presença da mãe, Sachi começa a ver o passado e as situações nas quais está envolvida de outra forma, um pouco menos rígida e rigorosa. Anteriormente citamos como há certa sinceridade em seguir o próprio coração, mesmo que os resultados não sejam exatamente os mais socialmente aceitáveis. Recuperando essa reflexão, citamos Kato mais uma vez abordando de forma pontual a questão da transformação. Resumidamente, ele explica que as questões exteriores

a nós acontecem independentemente de nossas vontades, e nossa reação ao que nos acontece depende menos do exterior e mais do nosso *kokoro* (心 coração) (KATO, 2012, p. 272). Ou seja, Sachi começa a perceber que fazer as pazes com o passado tem menos a ver com um pedido de desculpas da mãe ou com a casa na qual vive: é sobre entender seus próprios sentimentos e se responsabilizar por suas emoções dali em diante.

O simbolismo relacionado ao licor de ameixa traz ainda mais uma camada. Assim como a ameixeira que foi plantada pela avó, a bebida que é feita ano a ano também carrega a essência da família e o quão importante esse marco é. Sachi, após entender que não se tornou uma adulta tão diferente dos pais que demonizou conforme crescia, passa a ver a mãe com mais candura. Ao presenteá-la com o último licor feito pela avó e com o primeiro feito com Suzu, ela mostra que um ciclo do passado se fechou e que está pronta para começar a olhar para o futuro.

Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso. (BACHELARD, 1978, p. 202)

Em outras palavras, a casa retém as memórias que Sachi seleciona para rememorar, e metaforicamente comprime o tempo. Quando ela entra naquele espaço, ela não somente se coloca fisicamente ali, mas também no período de tempo ao qual ela associa o local. Recomeçar significa não apenas mudar seu posicionamento perante o passado, mas também revê-lo em suas lembranças fragmentadas.

Aceitar a própria vulnerabilidade e fazer um aceno para uma transformação real coloca a personagem em um ponto de virada neste momento do filme; também culmina a transfiguração na vida das outras irmãs, que, envoltas em suas próprias narrativas, vão também encaminhando suas questões.

3. Terceira morte

A terceira morte começa a acontecer com a informação da doença terminal que acometeu a dona do restaurante do bairro; tanto Yoshino quanto Sachi passam a acompanhar de perto esse desenrolar. Com vários conflitos abertos, o filme chega ao momento de entendimento e conclusão esperado na narrativa.

O ato de cozinhar e comer se torna algo frequente durante todo o filme. É quando cada uma das irmãs se permite certo aspecto vulnerável: Suzu revela para Sachi o que pensa realmente da própria mãe – uma pessoa ruim que se envolveu com um homem casado – e faz com que a irmã mais velha reflita mais uma vez sobre as decisões em sua vida pessoal. Chika também utiliza esse momento para falar sobre a relação nebulosa que tem com o pai que mal conheceu. Suzu fala um pouco sobre ele, criando uma linha conectora entre um passado que não pertenceu a Chika, mas que pode começar a ser incorporado na vida dela. Na mesma entrevista que citamos na primeira parte do texto, onde Kore-eda fala sobre a importância desses momentos das personagens em torno da mesa, o diretor também discorre sobre a ausência e as reconexões:

Eu amo fazer histórias sobre isso. É importante ter uma história sobre uma família sem alguns membros, mas outras pessoas estão lá, tentando tomar para si esse papel dos parentes. Eles tentam reconstruir o laço familiar. Eu amo esse tipo de história. Ela me afeta muito. (KORE-EDA In: BRADSHAW, 2015, tradução nossa)

Sachi, após uma briga com Yoshino, também se aproxima mais das irmãs ao perceber que elas não são mais crianças e que finalmente pode contar com elas para carregar seus próprios fardos. Pela primeira vez no filme, ela aparece rezando em frente ao altar da avó e há uma nova representação do acolhimento de Suzu na família, quando a mesma se junta à irmã para orar pela parente com a qual não partilha laços sanguíneos.

O altar se assemelha a um portal que liga os moradores da casa ao passado que um dia compartilharam com a avó que as acolheu quando os pais já não estavam mais por perto. Aparecendo frequentemente no filme, as referências budistas são importantes por sua associação com a família e a morte, conforme Kate Geist (1997) escreve, complementando:

Seus artefatos [budistas] ajudam a distinguir (...) o novo do velho, o tradicional do não tradicional. Isso combinado com a compaixão e resignação distinguem as personagens admiráveis das menos admiráveis. (GEIST, 1997, p. 115)

As mortes e rituais budistas permeiam todo o filme (velórios, oferendas e orações no altar, por exemplo), trazendo dúvida e redenção, fazendo com que as personagens constantemente reavaliem seus posicionamentos perante a vida a cada encontro com essa espiritualidade/passagem. Ao rezar no altar da avó, Sachi parece ter encontrado o caminho para a própria redenção. É importante frisar que o budismo está intimamente conectado à

estética, por conter em sua doutrina aspectos importantes para a construção do pensamento japonês, principalmente no que se refere à percepção da efemeridade e da transitoriedade da vida. Ou seja, ao referenciar os ritos budistas relacionados à morte, Kore-eda fala sobre a vida e o momento presente.

O diretor faz a transição a essa nova fase redentora com uma leveza que é abarcada pela queima de fogos típica do verão japonês. Começam a se desenrolar algumas definições para os dramas que viemos acompanhando paralelamente: Sachi decide encerrar seu relacionamento com o chefe casado e continuar a ajudar pacientes em estágio terminal; uma forma de expiar a culpa de o pai ter precisado dessa ajuda e ela não estar lá. Yoshino finalmente está se dedicando somente ao seu trabalho, sem se envolver afetivamente com homens interesseiros. Chika vê, enfim, seu namorado ir embora. E Suzu admite em voz alta que gostaria de ficar em Kamakura para sempre e chamar aquela casa de lar.

As resoluções são subjetivas, não estão escancaradas, assim como os fogos de artifício que Kore-eda apresenta: não os vemos com clareza, ora refletidos nos rostos empolgados das crianças, ora distantes, através dos vãos formados pelos prédios. A subjetividade torna esse momento do filme muito poderoso, quando as quatro se reúnem com seus *yukatas*³ e fazem seus próprios fogos de artifício brilhar no jardim com a ameixeira. Suzu usa o antigo *yukata* de Sachi, enquanto ela usa o antigo *yukata* da avó; toda a troca demonstra o ciclo da vida que continua e se repete – novamente um conceito budista, mas sem o peso dos fracassos e do rancor que o passado costumava carregar. Um sopro de futuro começa a se desenhar para a família.

Após essa sensação de vários momentos chegando ao fim e as irmãs ainda passando por tudo juntas, Suzu fica cada vez mais confortável para ser uma menina de 15 anos como se espera; o ato final de aceitação na família é quando ela fisicamente é incorporada à casa: Sachi marca a altura de Suzu no batente da porta, fazendo com que, independentemente do que aconteça dali em diante, a irmã mais nova esteja marcada para sempre naquele instante da vida delas. Um passo gigante é dado para a transformação:

Se o espaço da moradia dos envolvidos estiver fechado, o espaço da expressão também se fecha. Se não houver o desejo de mudar o meio, não há outro recurso senão mudar a si mesmo. Se o objeto que se vê não se move, parece que o trabalho em mudar a forma de ver se converte num hábito diário. (KATO, 2012, p. 230)

³ O *yukata* é uma versão casual do *kimono*. É feito usualmente de algodão ou material sintético, enrolado ao redor do corpo e finalizado com uma faixa (*obi*). Atualmente usa-se o *yukata* como uma forma de se vestir em festivais de verão.

Nesse sentido, a mudança interna das personagens passa a transparecer no ambiente externo, transformando também o espaço físico que habitam. Essa adaptabilidade do espaço foi citada também por Okano, que escreveu:

Esse fato é perfeitamente visível quando se considera a espacialidade Ma como um tempo de transição que tem a finalidade de obter uma acomodação progressiva do corpo para a introdução do novo. Cria-se, nesse caso, uma tensão entre o espaço e o tempo: o espaço percorrido corresponde ao tempo que se leva para o deslocamento de um lugar a outro, embora sua apresentação seja predominantemente espacialidade. (OKANO, 2012, p. 87)

No velório da dona do restaurante que as acompanhou desde crianças, há novamente a simbologia da cerejeira no leito de morte, trazendo mais uma vez a ideia da efemeridade da vida. O último laço real com a infância sofrida das três se vai, representando de forma clara o final e recomeço eterno que acontecem na vida de um ser humano, conforme a tradição budista. Suzu se fortalece e conta para as irmãs o que o pai disse no leito de morte, finalmente confortável para compartilhar seu próprio passado e sem se sentir um fardo por existir.

“*Eu me pergunto o que eu vou lembrar quando chegar ao fim da vida*”, Sachi reflete em uma referência interessante, feita ao filme de Kore-eda *Depois da Vida* (ワンダフルライフ, 1998), no qual os espíritos dos que morreram devem escolher uma memória única para levar para a próxima vida. Essa caminhada pela praia traz o recomeço, uma vez que, pela primeira vez no filme, elas falam sobre o futuro e sobre envelhecer juntas. As três finalmente conseguem superar o abandono do pai ao perceber que verdadeiramente passaram a amar Suzu.

Considerações finais

Nossa Irmã Mais Nova tem todos os ingredientes para ser um filme de narrativa simples, mas, como é comum nos trabalhos de Kore-eda, ele traz esses elementos rotineiros e dramas superficiais sem cometer excessos: os conflitos que se instalam desde o início do filme têm pouca ou nenhuma resolução ao final. O que vemos é uma progressiva caminhada dessas personagens rumo a uma vida mais consciente e mais “compartilhada”.

Esse pai, cuja figura é misteriosa – sabemos sobre ele, mas nunca vemos o seu rosto – é o ponto de reconexão das irmãs, mas nunca o objeto final. Elas têm suas próprias jornadas

e não buscam em momento algum a reparação com a imagem que têm do pai ou do que aconteceu no passado.

A passagem do tempo está totalmente atrelada à memória, mostrando a passagem das estações como forma de demonstrar essa jornada pela qual essas quatro irmãs passam no intervalo de um ano, sendo esse um dos temas comumente trabalhados pelo diretor:

Os temas de Kore-eda são isolamento, perda, morte, memória e busca de significado; sua excelência reside em sua capacidade de ancorar essas preocupações filosóficas nas realidades concretas da vida cotidiana e da emoção individual. Em consequência, seu trabalho exibe um poder e humanidade que asseguram que o lançamento de seus novos filmes permaneça entre os eventos mais ansiosamente aguardados no cinema japonês de hoje. (JACOBY, 2013, p. 125, tradução nossa)

A utilização da casa como base para a transformação da protagonista Sachi, conforme vimos ao longo deste texto, foi um acerto filosófico pelo tamanho simbolismo que a construção carrega. Dentro dela, Kore-eda consegue trabalhar com outros símbolos que interagem com as personagens – o altar, os *yukatas*, a ameixeira – e aperfeiçoa a narrativa que poderia facilmente tender ao sentimentalismo superficial. Ao oferecer novas camadas interpretativas para o aprofundamento da experiência, o diretor também enriquece seu próprio trabalho.

Ao contar essa história através de um número expressivo de rituais fúnebres, ele também consegue subverter a ideia da morte como símbolo de finalização e encerramento, trazendo a questão transmutadora que ela proporciona. O que há de principal nessa jornada é que as quatro irmãs percebem que a beleza da vida está em notar que tudo continua, mesmo quando as pessoas vão embora. A vida segue. Essa realização é que traz paz para todas e a possibilidade de seguir em frente.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. In: _____. *A Filosofia do Não, O Novo Espírito Científico, A Poética do Espaço*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1978. (Os pensadores).

BRADSHAW, Peter. Hirokazu Kore-eda: “They compare me to Ozu. But I’m more like Ken Loach”. *The Guardian*, 2015. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/film/2015/may/21/hirokazu-kore-director-our-little-sister-interview>. Acesso em: 28 mar. 2022.

BURCH, Noël. Ozu Yasujiro. In: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (Orgs). *Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano*. São Paulo: Cinemateca Brasileira; Marco Zero, 1990.

GAETA, Irene; MENDES, Denis Canal. Velhice e Metanoia: Uma análise do filme Hanami: cerejeiras em flor. *Kairós-Gerontologia*, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 41-63, 2016.

GEIST, Kate. Buddhism in Tokyo Story. In: _____. *Ozu's Tokyo Story*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

JACOBY, Alexander. *A critical handbook of Japanese film directors: From the silent era to the present day*. Berkley: Stone Bridge Press, 2013.

KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2012.

MIGUEL, Alcebíades Diniz. Tóquio Ciberpunk. In: NAZARIO, Luiz (Org.) *A cidade imaginária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

NOSSA *Irmã Mais Nova*. Direção: Hirokazu Kore-eda. Produção: Matsuzaki Kaoru, Taguchi Hijiri. [S.l.]: Japão, 2015. 1 DVD (126 min), NTSC, color. Título original: Umimachi Diary

OKANO, Michiko. *Ma: Entre-espaço da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012.

REMEMBER THE CHILDREN: DANIEL'S STORY – O ENSINO DA SHOÁ PARA CRIANÇAS ATRAVÉS DA LINGUAGEM DO MUSEU

*Juliana Carvalho Eliezer **

De acordo com os dados do *United States Holocaust Memorial and Museum* (USHMM), estima-se que o Nazismo e seus colaboradores assassinaram cerca de 1,5 milhão de crianças judias. Vitimaram ainda dezenas de milhares de crianças Sinti e Roma, entre 5 e 7 mil crianças alemãs portadoras de deficiências físicas ou psíquicas, além das crianças polonesas forçadas a viver nos territórios ocupados pela Alemanha. Crianças pequenas e suas mães eram especialmente vulneráveis; os adolescentes, judeus ou não, eram comumente utilizados como mão de obra escrava. Aquelas que sobreviveram ao regime nazista, por sua vez, carregaram consigo, através de suas vidas, traumas inimagináveis, promovidos pelas circunstâncias em que viveram seus primeiros anos.

Martins (2011, p. 333) escreve que “*a transformação do mal em política e poder, devidamente personificado não só por Hitler, mas por uma pluralidade de indivíduos, é algo que não está banido do cenário histórico*”. Não estamos, e talvez nunca estejamos, livres da mesma espécie de mal que foi institucionalizado pela Alemanha Nazista, ainda expresso pela intolerância presente nas mais diversas sociedades. Essa intolerância é ensinada e aprendida desde muito cedo, e replicada pelas crianças por ser a verdade de seu cotidiano. O mesmo autor, entretanto, menciona “*contrafatores*” que impedem que o mal causado pela intolerância contamine toda a sociedade.

Um desses contrafatores pode ser aquele mencionado por Adorno (1994) como um antídoto para a barbárie: a educação. Contudo, para que seja viável o ensino de história de acordo com as fases do desenvolvimento infantil, há que se lançar mão de algumas estratégias que tornem esse aprendizado mais efetivo, explorando as características de cada faixa etária.

Seria equivocados assumir, entretanto, que crianças são pequenos adultos em potencial: além de produtores de cultura e de história, cada um desses indivíduos traz consigo um cenário particular, a depender de faixa etária, de situação socioeconômica, de gênero, de tempo, de local, de “*bagagem*” cultural (ISZLAJI, 2012). Essas são particularidades que,

* Graduada em Letras, Habilitação Português e Hebraico, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução (PPG LETRA). E-mail: juliana.eliezer@gmail.com

aliadas àquelas inerentes à psiquê de cada um, culminam em especificidades de aprendizagem que não são necessariamente as mesmas aplicáveis aos adultos.

A educação, para Adorno (1994), deve ser transformadora a ponto de preparar as crianças para que, conscientes das razões produtoras do horror, possam evitá-las; episódios de intolerância que nos são apresentados nas notícias cotidianas, assustadoramente parecidos com aqueles que culminaram na grande tragédia europeia dos anos 1930 e 1940. Por outro lado, na medida em que a memória é uma das experiências fundamentais da vida judaica, e em que o museu pode funcionar como um arquivo de memória narrativa (NASCIMENTO, 2012, pp. 139 e 157), a linguagem museal pode e deve ser considerada como uma alternativa que pode tanto complementar o currículo escolar quanto a formação geral do indivíduo desde a infância, de maneira que os conhecimentos ali absorvidos pelas crianças o sejam de maneira significativa.

De acordo com o Conselho Internacional de Museus (ICOM), museu é toda instituição permanente, sem fins lucrativos, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa e expõe coleções de objetos de caráter científico e cultural, para fins de estudo, educação e entretenimento¹. A Museologia, por sua vez, é a disciplina que tem os museus como seu objeto de estudo, sendo que a comunidade museológica contemporânea a considera uma disciplina aplicada e ainda em processo de formação (COELHO, 2015, pp. 26-27). Considerando isto, é importante, para que compreendamos a relação dos museus com seus públicos, esclarecer que no século XX, com o aumento e a diversificação destes, os museus depararam-se com a necessidade de assegurar aos visitantes que compreendessem os acervos expostos, desencadeando a demanda de estratégias comunicacionais e pedagógicas entre a instituição e seus frequentadores. Assim, da metade do século XX em diante, as instituições museológicas passaram a ser tidas como espaços de educação não-formal, desenvolvendo sua dimensão educativa de forma própria (MARANDINO, 2008, pp. 28 e 46).

Nessa mesma esteira, a partir dos anos 1980, por força dos princípios da Nova Museologia (movimento contrário ao prévio caráter elitista dos museus, que deveriam, segundo esses mesmos princípios, acolher toda a sociedade), evidenciou-se a função social das instituições museológicas através de suas características interdisciplinares, democráticas e participativas (COELHO, 2015, pp. 28 e 46). Tais características passaram a proporcionar verdadeira troca entre a instituição e seus públicos, já que estes últimos, em contato com as

¹ De acordo com os princípios definidos na Mesa Redonda do ICOM em Santiago, Chile, em 1972.

exposições, interpretam-nas de acordo com as informações fornecidas pelo museu, mas também sob influência de seus próprios contextos.

“Os museus”, afirma Pinto (2012, p. 82), “são espaços de encontros. Encontro com o outro, com o objeto, com a minha própria cultura.” Cada um desses encontros ocasionará, como acima estabelecido, uma experiência diversa, porque depende do resultado da convergência – ou até mesmo do choque – entre o que é exposto e o que é trazido pelo visitante. Através dos encontros e interações proporcionados pelo espaço e pelo conteúdo museal, nos é possibilitado ressignificar nosso olhar para o mundo, fazendo com que nossa visita e permanência no museu nos transformem, tornando nossa experiência demasiado rica em sentidos. Esse processo vai além da mera aquisição ou assimilação de conhecimentos, para representar uma prática verdadeiramente transformadora, capaz de produzir novos pontos de vista e novos comportamentos. Quando direcionado especialmente às crianças, diz Leal (2016, p. 20) o espaço do museu estende esse potencial transformador à infância, atuando como um complemento necessário à educação formal.

Os primeiros museus direcionados ao público infantil surgiram, segundo informa Iszlaji (2012), nos Estados Unidos ao final do século XIX, inspirados nos métodos de educação desenvolvidos pelos pensadores Pestalozzi, Froebel e Dewey. Contavam com exposições interativas (destaque para as *discovery rooms*, em português “salas de descoberta”, em que o visitante interage com objetos e materiais, com ou sem a intervenção de um mediador habilitado) e segmentos *hands on*², visando explicar à criança o funcionamento do mundo. Desde então, o nicho dos museus infantis nos Estados Unidos e na Europa só cresceu, sendo influenciado, desde os anos 1960, pela concepção piagetiana de construtivismo (a construção de conhecimento através do contato ativo do sujeito com o mundo), assim como pelas ideias de Dewey, Vygotsky e, mais recentemente, Gardner. Mantiveram e aperfeiçoaram as abordagens e estratégias interativas que, juntas, compõem um todo – a exposição – cujo circuito e estratégias verbais e visuais relacionam tudo aquilo a ser visto, e mais: proporcionam ao visitante a oportunidade de fazerem por si próprios tais associações (MARTINS, 2006).

Ao museu compete guardar, conservar e expor objetos que remetem ao passado, mas não apenas: cabe-lhe comunicar seu acervo de maneira que o visitante possa ressignificar seu olhar sobre o mundo a partir do encontro com o que lhe é apresentado. Os museus não tratam, portanto, da “obrigatoriedade do antigo”; antes, promovem a mediação entre o

² Consiste na interação do visitante com aquilo que é exposto no museu, sendo a manipulação dos artefatos pelo público uma maneira de “aprender fazendo”.

público, seu passado e seu futuro, através do registro da história e da perpetuação da memória, da abertura de possibilidades e da desconstrução de paradigmas. Além de promoverem a presença (do outro, dos objetos, de culturas), desencadeiam também ausências e tensões (PINTO, 2012, pp. 81-83). Num museu ou memorial dedicado à Shoá, é impossível que não pare a “presença da ausência”; não se pode falar da catástrofe que se abateu sobre os judeus europeus nos anos 1930 e 1940 sem mencionar vazios, hiatos, lacunas, até porque aqueles aptos a narrar toda a história, sem brechas, não podem fazê-lo, eis que não sobreviveram – daí a complexidade em retratar os submersos, como os chamou Primo Levi. Restou, portanto, aos sobreviventes a dificuldade com as palavras e com as imagens, nem sempre encontrando a representação adequada para aquilo que a memória lhes traz. Repositórios de memória dedicados à Shoá procuram guardar sua história por lacunar que seja, devendo esta fazer parte da memória de nossa sociedade como expressão do diálogo entre o presente e o passado, em que a forma do primeiro influencia como nos lembramos do segundo. Por outro lado, na qualidade de indivíduos componentes de uma sociedade, necessitamos do passado para fundamentar nossas identidades, possibilitando assim um vislumbre do futuro (HUYSSSEN, 1994, p. 9).

Por conta desses mecanismos é que Nascimento (2012, pp. 48 e 152-153) qualifica os autores de literatura de testemunho como Aharon Appelfeld, Paul Celan, Anne Frank, Elie Wiesel, para citar apenas alguns, de “testemunhas e arquivistas”. Seus escritos, afirma a autora, são documentos históricos que perpetuam a memória da catástrofe, e por prestarem-se a uma demanda de recomposição, através da narrativa, do passado e do presente, se traduzem para os espaços dos museus, galerias e exposições, na medida em que esses locais se destinam a reunir e estudar objetos relevantes ao ser humano. A narrativa testemunhal faz, assim, as vezes de registro, sem o qual nossa informação e compreensão a respeito dos eventos, já suficientemente limitados, esbarrariam em complexidades ainda maiores.

Não obstante as questões tratadas até aqui, a representação da Shoá através da linguagem museal não configura consenso, inclusive entre os próprios sobreviventes. Klüger (2005, pp. 65-70) critica a maneira segundo a qual estão estabelecidos e organizados os memoriais à Shoá, empenhando-se ainda em desconstruir mitos vigentes nas sociedades modernas, não apenas acerca do genocídio, mas também quanto a aspectos da vida acadêmica, da vida familiar, e questões atinentes ao patriarcalismo e ao machismo. Especificamente no que concerne aos campos de concentração, e em sua transmutação em museus, a autora pontua que os mesmos turistas que vão a Munique observar o belo relógio de Marienplatz encaminham-se após ao memorial de Dachau; quanto a Auschwitz, onde foi

mantida prisioneira, reconhece que talvez existam visitantes que passem por ali por outro motivo que não seja um interesse sensacionalista, narrando porém a história de dois estudantes alemães que conhecera, a quem coubera, como parte de um serviço civil, pintar de branco as cercas de Auschwitz. “*Serviço civil como reparação do passado. Qual era o sentido disso?*”, KLÜGER (2005, p. 65) pondera. Sua opinião pode parecer inusitada à primeira vista; entretanto, em uma análise um tanto mais aprofundada, percebe-se que o que causou estranheza a Klüger, enquanto sobrevivente, foi a manutenção, em caráter oficial, de algo – a cerca – instalado para separar um campo de extermínio do restante do mundo. Além de manter viva a memória da Shoá, é necessário, ainda, que se entenda que toda a catástrofe que se abateu sobre os judeus europeus, bem como sobre outros grupos, aconteceu no mundo em que vivemos, nos contextos que conhecemos, promovida por seres humanos como nós. É essa dicotomia entre as necessidades da lembrança e do impedimento que essa mesma lembrança assuma ares fantásticos, segundo Huyssen (1994), que transforma o monumento à Shoá em contramonumento.

Segue na mesma esteira a razão pela qual James Ingo Freed, arquiteto que projetou o *United States Holocaust Memorial and Museum* (que abriga a exposição infantil que dá título ao presente artigo, temporariamente fechada por força da pandemia do Sars-Cov-2), escolheu chamá-lo de “memorial”: um monumento, afirma, pressupõe uma celebração, e aqui não há o que celebrar (FREED, 1994, p. 89). Ele próprio, dada sua origem judaica, precisou ser evacuado com sua família aos oito anos de idade da cidade alemã de Essen, onde nascera em 1930. A localização do memorial – a região do *National Mall*, em Washington D. C. – é também significativa, eis que ali estão estabelecidos marcos históricos representativos dos declarados valores estadunidenses, tais como o Memorial a Lincoln, o Monumento a Washington, o Capitólio, além de diversos museus da *Smithsonian Institution*. A aprovação do projeto inclusive dependeu da confecção de seu exterior em pedra calcária, de forma a conectar-se ao entorno e aos demais prédios dos arredores. O pórtico majestoso de pedra de cor clara, que marca a entrada do museu pela Rua 14, funciona como uma ponte urbanística com as edificações oficiais e governamentais de Washington, D. C.; sua principal função, entretanto, é desorientar os visitantes que, logo ao atravessá-lo, percebem que é apenas uma fachada, e que o ferro, vidro e tijolo empregados no salão principal revelam a real dureza da arquitetura do prédio.

A ideia, aqui, é transmitir ao público uma fração infinitesimal do desconcerto das vítimas da Shoá, privadas de suas vidas e encaminhadas a um destino desconhecido, que se revelou trágico pouco depois. Tanto assim é que o enorme salão principal (o *Hall of Witness*,

que dá acesso a parte das exposições) possui paredes construídas em tijolos aparentes, permeadas por janelas envidraçadas, mármore escuro e vigas, escadas e passarelas de ferro, de modo a assemelhar-se a uma estação de trem, cenário muito presente na história dessas vítimas.

O vazio do salão principal é intencional, segundo Freed (1994, p. 93): remete ao silêncio do povo judeu após o extermínio de milhões dos seus. A partir deste espaço se dá o acesso a uma série de exposições, inclusive *Remember the Children*, o que estende ao público a tarefa de testemunhar.

O título da exposição, aliás, menciona o imperativo do verbo “lembrar” – *zakhor*, em hebraico, é um mandamento de Deus. Malgrado tênue e inconstante, a memória é, para os judeus, a mais importante ferramenta de preservação, e lembrar, para o povo judeu, tem o significado de seguir à risca os rituais dessa mesma tradição. O mesmo título coloca as crianças em primeiro plano, partindo do geral (*children*) para o particular (Daniel), posicionando a personagem (e, por conseguinte, todas as crianças) como protagonista da própria história, e em posição de contá-la aos visitantes, para que partilhem com os judeus este ato de memória através da vivência, da ludicidade, da interação, em detrimento da simples contemplação de documentos, objetos e obras de arte, como poderia ocorrer em uma exposição mais tradicional.

A presença da ludicidade é fundamental, já que o papel do brinquedo para a criança, segundo Vygotsky, não é o de dar prazer, mas sim o de criar um contexto imaginário dentro do qual exista a interação com a realidade, de maneira a interpretá-la e modificá-la (ISZLAJI, 2012, p. 53). A partir do momento do desenvolvimento infantil em que a criança abandona o egocentrismo, passando a desenvolver a comunicação cooperativa e a tornar-se um ser social (WADSWORTH, 1971, p. 89), lhe é possível aprender a perceber o outro e a colocar-se no lugar do outro.

Totalmente separada da exposição principal permanente, tendo sido instalada no primeiro andar do *United States Holocaust Memorial and Museum*, com entrada franca porém temporariamente fechada em razão da pandemia, *Remember the Children: Daniel's Story* narra a trajetória de uma família de judeus alemães durante a Shoá, sob a perspectiva de um menino. Durante o percurso, com duração estimada pelo museu em 30 minutos, o visitante é guiado por painéis informativos que descrevem em linhas gerais o que será visto em cada ambiente; tem, ainda, acesso ao diário de Daniel, o narrador, cujo texto é impresso em letra cursiva sobre grandes painéis tridimensionais que imitam folhas de caderno, e ilustrado por cenários interativos, fotos e alguns objetos.

O âmago da exposição são os cenários; são poucos os objetos de coleção à mostra: destaque-se que especificamente os museus estadunidenses foram pioneiros na utilização de diferentes mídias e de montagens cenográficas facilitadoras do entendimento de suas temáticas (MARANDINO, 2008, p. 8). *Daniel's Story*, mais do que interativa, é imersiva: os visitantes adentram os ambientes, manuseiam utensílios, abrem gavetas, apertam botões, aprendendo através de áudios, vídeos, textos, fotografias, alguns objetos históricos e cenários. Quanto à narrativa desenvolvida pelo percurso expositivo, os eventos obedecem a uma ordem cronológica. São acontecimentos que, embora fictícios, baseiam-se, de acordo com o *United States Holocaust Memorial and Museum*, em relatos de sobreviventes, especialmente daqueles que eram crianças à época da Alemanha Nazista. Logo, os ambientes e situações retratados pela cenografia procuram ser tão realistas quanto possível, traduzindo o clima de tensão do período sem contudo perder o apelo lúdico necessário para a apreensão do interesse das crianças da faixa etária alvo.

O painel-texto inaugural, no princípio da exposição, informa aos visitantes que o narrador-personagem, Daniel, bem como seu relato, são fictícios, conquanto baseados nas histórias de crianças que vivenciaram o Nazifascismo e o Holocausto na Alemanha, no Gueto de Lodz e no campo de concentração de Auschwitz; indica, ainda, que a personagem Daniel teria sobrevivido à Shoá. Em outra placa, grande e bem iluminada, é exposto em texto simples tudo aquilo que o público irá encontrar, possibilitando o ajuste de expectativas: os visitantes conhecerão a história do garoto Daniel; visitarão a casa onde ele vivia com a família; andarão por uma rua de sua cidade após a tomada do poder pelos nazistas; saberão como a vida de Daniel no gueto foi difícil; verão como Daniel conseguiu sobreviver ao campo de concentração; finalmente, com o término da exposição, poderão pensar nos próprios sentimentos a respeito de tudo o que vivenciaram e, querendo, escrever os pensamentos que porventura surgirem. Note-se que não se pretende transformar matérias como o nazismo, ou espaços como o gueto ou o campo de concentração, em conceitos que as crianças devam assimilar de pronto: a ideia é que, ao caminhar através dos cenários, o visitante refaça os passos de Daniel e vivencie, na medida do possível, aquilo que um menino judeu e alemão da época vivenciaria. O resultado desejado seria, assim, o autoconhecimento e a autorreflexão propostos por Adorno (1994), e o reconhecimento do sofrimento de um de seus pares e daqueles que o rodeavam. De acordo com Wadsworth (1971), com base nas teorias de Piaget, espera-se dos indivíduos na faixa etária de 8 a 12 anos a capacidade de descentralizar suas percepções, assumindo o ponto de vista alheio; tendo-se em conta que seus pensamentos

não têm mais a característica do egocentrismo, são considerados aptos a compreender e a compadecer-se da situação vivida por uma família comum, talvez parecida com a sua própria.

O primeiro cenário apresentado é o de uma rua, em que logo se avista a “casa” de número 79, com cerca branca, bicicleta à porta, decoração e iluminação convidativas. O painel informativo enuncia que aquela era uma casa moderna para os anos 30, e que Daniel tinha seu próprio quarto. Também exorta o público a espiar a cozinha, a descobrir onde Daniel e sua irmã Erika deixavam seus equipamentos esportivos, a ver o armário onde a mãe guardava os castiçais (o que pode servir como um primeiro contato com as velas rituais do *Shabat*, dando a entender que a celebração semanal fazia parte da rotina da família, deixando porém claro que o restante do ambiente poderia assemelhar-se à casa de uma família de qualquer fé), a visitar o quarto de Daniel e a folhear seu diário que fica sobre a escrivaninha. Trata-se de um cenário não apenas luminoso e colorido, mas também barulhento: alto-falantes posicionados pelo local reproduzem os sons de vozes de adultos e crianças conversando e rindo, e também o ruído dos pratos e utensílios empregados na cozinha. Aposta-se, aqui, pelo reconhecimento, por parte das crianças visitantes, das semelhanças entre o ambiente da casa de Daniel e de suas próprias casas e famílias.

Admitindo-se que a identidade judaica transcenda as questões religiosas, é lícito dizer que, além dos castiçais utilizados no *Shabat*, guardados em uma cristaleira no cenário da sala de jantar, nada mais fora mostrado ao visitante que identificasse a família de Daniel como judia. A justificativa histórica para essa ausência de caracterização pode bem encontrar guarida na *Haskalá* de Mendelssohn, cuja atuação foi no sentido de integrar os judeus à sociedade europeia laica do século XVIII, originando a máxima dicotômica do ser “judeu em casa e alemão na rua”. Dwork (1991) compilou histórias orais que versam sobre a experiência de crianças na Europa nazista, que invariavelmente se iniciam, no lar, com a família reunida. O museu, assim, desenvolveu a história de Daniel conforme outras histórias, estas verídicas: Mania Salinger-Tenembaum, nascida em 1924 na cidade polonesa de Radom, conta que seu pai tinha uma fábrica de sapatos naquela que era a capital do couro da Polônia; diz ainda que vinha de uma família de classe média-alta que vivia em um lar *kosher*, mas não muito religioso; Frieda Menco Brommet, de Amsterdam, nascida em 1925, lembra-se de ter ido poucas vezes à sinagoga, e que apesar de sua mãe seguir a tradição da refeição especial na noite de sexta-feira, ela mesma não tinha muita consciência do próprio judaísmo; quanto a Hilma Geffen-Ludomer, ao recordar sua infância de classe média nos anos 30, relata fatos que bem poderiam ter servido de base para a história contada na exposição, já que vivia nos subúrbios de Berlim com sua família observante porém não ortodoxa, e que embora se abstinhasse da

carne de porco, não observava todas as leis de *Casbrut* (DWORK, 1991, pp. 6-8). A julgar pela narrativa do percurso expositivo, a família do personagem-título vivia com algum conforto, possuía uma rotina ordinária, e guardava celebrações importantes do Judaísmo, como a do *Shabat*.

O quarto de Daniel, outro ambiente alegre e bem iluminado, convida os visitantes a abrir gavetas, apertar botões, folhear o diário sobre a escrivaninha e a espiar pela janela. Sobre a escrivaninha está o diário da personagem, que é passível de ser folheado: ali, ele conta aos visitantes que seu pai foi um dos mais de 100.000 judeus alemães a servirem o exército do país durante a Primeira Guerra Mundial, tendo sido, assim como outros judeus, condecorado por sua bravura em combate. São informações reforçadoras da caracterização da identidade da família de Daniel como alemã de fé mosaica, assimilada e integrada à sociedade do país onde nasceram e viviam.

Em dado ponto do percurso expositivo, ainda no interior do cenário da casa da família, o visitante se depara com uma página do diário, datada de 1933: Daniel explica que coisas assustadoras vinham acontecendo, que os nazistas estavam ascendendo e que alguns de seus amigos não brincavam mais com ele. Faz-se clara referência ao início do processo de *Gleichschaltung*, ou seja, da coordenação nazista para estabelecimento de um sistema de uniformização apto a controlar todos os aspectos da sociedade alemã. Com efeito, 1933 foi um momento emblemático na Alemanha, quando se iniciaram as profundas mudanças que definiriam os anos seguintes. A partir do incêndio do Parlamento Alemão, em 27 de fevereiro de 1933, Hitler, já chanceler, esteve legitimado para aprovar e colocar em prática o Decreto do Incêndio do *Reichstag*, que permitia às autoridades nazistas que prendessem qualquer um que fosse considerado inimigo. A tal ponto, sua intenção não era dar partida a uma revolução que substituísse o *modus vivendi* da época por outro; tencionava, na verdade, seduzir a população alemã e direcionar o sistema burocrático daquela sociedade para a realização de sua visão de mundo. Era necessário, entretanto, remover pontuais elementos considerados perigosos para a realização de suas aspirações, sem que dada remoção passasse pelo sistema legal alemão. Rapidamente a Alemanha converteu-se em um regime de partido único, em que o Parlamento abriu mão de seu poder em favor de Hitler.

A respeito das crianças judias, as residentes na Alemanha foram as primeiras a sentirem os efeitos do regime nazista. Seguiram-se aquelas que moravam em países e áreas anexadas pelo Reich, em países aliados e, finalmente, em nações que foram ocupadas (DWORK, 1991, pp. 7-8), já que a cada área ocupada, invadida ou influenciada pelos nazistas, foram aplicados critérios diversos. Assim, Anne Frank, alemã habitante de Amsterdam,

precisou esconder-se com a família no anexo à sua casa somente no ano de 1942, enquanto Hilma Geffen-Ludomer, judia berlinense cuja história foi relatada por Dwork (1991) e por Friedländer (2009), teve a vida impactada, por exemplo, pela lei de abril de 1933 que limitava a matrícula de novos estudantes judeus em escolas e universidades a 1,5% do total de novos alunos, não devendo o número total de estudantes judeus em cada instituição exceder 5%. Geffen-Ludomer, a única criança judia em Rangsdorf, subúrbio de Berlim, narrou que subitamente a atmosfera agradável terminou, e que de repente ela deixou de ter amigos no ambiente escolar, sendo que muitos pediram para que ela não os visitasse ou não falasse com eles pois tinham medo de ter quaisquer relações com judeus (FRIEDLÄNDER, 2009, p. 14).

A posição em que se encontraram as crianças nesse período da história é ilustrada, na exposição, por um longo corredor que, ainda que parte da cenografia da casa de Daniel, foi concebido de maneira bem diferente dos alegres ambientes anteriores: a iluminação é indireta, o papel de parede é escuro, e nele apenas se veem três janelas. Em cada uma delas há duas fotografias sobrepostas, configurando uma espécie de “antes e depois”: na janela fechada, posicionada para baixo, o visitante vê a foto do “antes”; abrindo-a, em movimento ascendente, é revelada a foto do “depois”. São fotografias históricas que ilustram cenas vistas através das janelas ficcionais, dando ao visitante o contexto amplo em que o microcosmo da casa de Daniel encontra-se inserido. Com as janelas abaixadas, é mostrada a “loja da família” da personagem; depois, várias crianças em trajes esportivos, supostamente colegas de escola; por último, crianças em trajes de banho, enquanto duas delas mergulham em uma piscina. Levantadas as janelas, as fotos mostram panoramas de como se tornou a vida judaica na Alemanha após a subida de Hitler ao poder: nazistas tomando a loja, e um menino que não podia mais ir à escola ou nadar com as outras crianças. Em pequenos painéis que imitam bilhetes de Daniel, posicionados ao lado das janelas, lê-se: “Eu gostava de trabalhar em nossa loja depois da escola. Deslize essa janela para cima para ver como as coisas mudaram.”; “Eu gostava da minha escola e da maioria dos meus colegas. Deslize essa janela para cima para ver como as coisas mudaram.”; e “Natação é meu esporte favorito. Deslize essa janela para cima para ver como as coisas mudaram.” (traduções nossas).

Em 1933, viviam na Alemanha cerca de 560.000 judeus, o que representava menos de 1% da população. O governo alemão, durante os anos 1930, tomou várias medidas para que esses judeus deixassem o país: somente no ano de 1933, fomentou o boicote nacional aos negócios de judeus (conforme visto quando aberta a primeira janela do corredor), limitou a quantidade de alunos judeus nas escolas (retratada pelas segunda e terceira janelas abertas) e implementou a crucial lei de restauração do serviço civil (a partir dela, somente arianos

poderiam exercer determinadas funções públicas, e o trabalho de advogados e juízes judeus passou a ser boicotado). Em setembro de 1935, promulgaram-se as Leis de Nuremberg, que declaravam os judeus não-cidadãos e privados de todos os seus direitos civis, os quais detinham desde 1871. O critério para que alguém fosse considerado judeu era possuir ao menos um avô judeu; foi também criada a categoria de *Mischlinge* (mestiço) e proibidas as relações sexuais entre judeus e arianos, que passaram a configurar crime de vergonha e poluição racial, passível de severa punição. Hoje é sabido que as leis de Nuremberg foram parte de um grande ataque à legitimação judaica na esfera pública alemã, eis que tornavam os judeus muito mais vulneráveis socialmente. A partir de então, não demorou para que se iniciassem os episódios de violência física contra os judeus nas ruas (HILBERG, 2016, pp. 70-71 e 81).

Em que pese seja impossível a comparação em iguais termos com o fardo suportado pelas crianças e jovens judeus, é importante notar que as crianças e jovens alemães, considerados “arianos” no contexto do Nazismo, sofreram também maus-tratos, em forma da verdadeira “lavagem cerebral” que lhes foi imputada desde muito cedo. Steinfeldt, Saposnik, Balberg e Smith (2009, p. 15) classificam as atividades escolares na Alemanha Nazista como um “prelúdio ao assassinato”. Ressaltam os autores o caráter ideológico da educação alemã naquele momento, que incluiu alterações no currículo de forma a enfatizar a interpretação nazista da história e da literatura; aulas de educação física direcionadas à promoção de uma geração “forte e sã”; reforço da ideia de que “o judeu” era um grande inimigo e passível de ser identificado por suas características físicas. Embora a exposição não trate diretamente das crianças alemãs não-judias, mas antes de seu comportamento em relação aos colegas judeus, tal comportamento está pontualmente presente nas janelas do corredor da casa de Daniel, merecendo a menção.

Através do corredor o visitante chega a mais um espaço da casa de Daniel: uma espécie de área comum, onde há uma mesa com bancos, um rádio, o diário, um bilhete e um documento. O ambiente possui mais luz do que o corredor; ainda assim, não é tão alegre quanto os demais, sendo decorado em estampa discreta, mobiliado em madeira, e utilizando poucas e sóbrias cores. Ao analisar o documento e a transmissão radiofônica, tocada em alto-falantes e reproduzida, em texto, sobre um dos painéis informativos, o visitante nota que deu um “salto” no tempo, chegando ao ano de 1938. No diário, sobre a mesa, Daniel conta que aquele documento é um cartão de identificação da irmã, e que ela tem que carregá-lo onde quer que vá. Ele é estampado com um grande J vermelho, e dele consta o nome “Erika Sara”.

De acordo com Friedländer (2009, p. 99), já no início de 1938 os judeus alemães que não emigrariam foram obrigados a entregar seus passaportes às autoridades; tiveram, ainda, em julho, que pleitear junto à polícia a obtenção de cartões de identificação que deviam ser portados a todo momento e apresentados sempre que seus titulares recebessem ordens para tanto. Em agosto de 1938 ficou determinado que, a partir de janeiro de 1939, todos os judeus e judias cujo primeiro nome não constasse de um apêndice à referida lei (apêndice este que continha nomes em sua maioria bíblicos) deveriam adicionar a seus nomes “Israel”, se homem, ou “Sara”, se mulher. Embora não haja menção específica a respeito na exposição, é muito provável que a personagem Erika, irmã de Daniel, não tenha nascido “Erika Sara”, mas sido renomeada de tal forma devido ao decreto nazista.

A obrigatoriedade do documento de identificação não é a única queixa de Daniel no diário: não podia ir ao cinema, não podia ir à padaria, não podia fazer quase nada, já que a cada dia surgiam novas leis que tiravam direitos dos judeus. A esse ponto da mostra, é provável que as crianças visitantes não tenham nenhum problema em colocar-se no lugar da personagem e pensar quão ruim seria se, de repente, fossem privadas de sua escola, das amizades dos colegas, de passeios tão simples quanto ir à padaria comprar um doce. Nascida em Viena, no ano de 1931, Klüger escreve, sobre o momento em que as leis segregacionistas atingiram sua morada, que “*Judeus e cachorros não eram bem-vindos em parte alguma, e se era preciso comprar um filão de pão entrava-se na padaria passando pela placa que dizia: ‘Como alemão aqui entrarás/ Com um Heil Hitler bem-vindo serás’*” (KLÜGER, 2005, pp. 20-21). Conta, ainda, que ao aprender a ler, praticara seus conhecimentos com os cartazes de propaganda contra os judeus.

Se imediatamente após as Leis de Nuremberg ainda não estava claro que os alemães não estariam mais dispostos a tolerar a vida judaica na Alemanha, tal situação ficou inteiramente desenhada a partir de 1938, ano marcado pela radicalização tanto na política externa nazista quanto na política antijudaica dentro dos limites do território alemão. Externamente, em março de 1938 deu-se a anexação da Áustria, sem qualquer resistência – na realidade, houve satisfação por parte de muitos austríacos, tanto que a medida ficou conhecida como “integração” (*Anschluss*). Com isso agravou-se sobremaneira a situação dos judeus austríacos, já que as medidas antijudaicas, que levaram anos para serem implementadas na Alemanha, foram postas em prática na Áustria em um curto espaço de tempo. Em setembro de 1938, a Alemanha passou, através do Acordo de Munique, a controlar os Sudetos, área da Checoslováquia em que se falava alemão; o restante daquele país seria dominado em março de 1939, tendo sido a República Checa declarada por Hitler

“Protetorado da Boêmia e Morávia” (um eufemismo para Estado subjogado) e a Eslováquia declarada independente, configurando, de fato, um Estado-fantoches do nazismo. É à data e local em que foi assinado o Acordo de Munique que se refere a transmissão radiofônica ouvida na exposição, na área comum da casa da família de Daniel.

Ainda no início de 1938, passou-se a desmontar, gradualmente, as comunidades judaicas alemãs: o governo nazista obrigou os judeus a registrar, junto a seus órgãos, todas as propriedades que lhes pertencessem. Segundo Hilberg (2016, p. 52), muito embora o processo de destruição do judaísmo europeu não tenha seguido um plano elaborado *a priori*, estruturou-se logicamente, em passos sequenciais, cujo desempenho dependia de atos administrativos corriqueiros, ou seja, era intrínseco ao sistema implementado pelos nazistas; alerta, entretanto, para a importância de uma compreensão compartilhada entre todos os níveis hierárquicos da burocracia alemã, sem a qual leis e ordens não teriam surtido efeito (HILBERG, 2016, pp. 55-56). Na casa de Daniel, tanto o cenário do corredor quanto o da área comum, analisados em conjunto com os elementos que os compõem, apontam para mudanças paulatinas mas decisivas no modo de vida dos judeus europeus, impostas pelos nazistas. Sabemos hoje que o que se iniciou com medidas restritivas de direitos culminou no assassinato em massa; essa escalada, conforme o retratado na exposição, foi gradual. As crescentes restrições de direitos impostas aos judeus não ocasionaram pânico imediato, mas antes, originaram uma espécie de inquietação – análoga ao *unheimlich* freudiano – como aquela descrita por Appelfeld na narrativa fictícia de *Badenheim 1939*.

Para finalizar a incursão à casa da família de Daniel, há um último corredor, que leva o visitante de volta ao cenário da rua. Visualiza-se ali uma janela, esta ilustrada com uma foto de uma sinagoga em chamas. Ao ver-se no cenário da rua, o visitante depara-se com um grande painel onde está pintada a mesma sinagoga, ou o que restou dela depois do incêndio. A data constante da página do diário de Daniel (10 de novembro de 1938) corresponde ao dia seguinte à noite do enorme *pogrom* ocorrido na Alemanha, que ficou conhecido como *Kristallnacht*, ou Noite dos Cristais, referindo-se aos estilhaços dos vidros quebrados das vitrines de lojas e janelas das residências pertencentes a judeus. Os anais da Escola Internacional para Estudos do Holocausto do Yad Vashem informam que, oficialmente, o *pogrom* foi deflagrado em retaliação pelo ataque a Ernst vom Rath, oficial da embaixada alemã em Paris, pelo refugiado judeu Herschel Grynszpan, em 7 de novembro de 1938. Contudo, tanto o Yad Vashem, quanto Friedländer e Hilberg são unânimes em afirmar que os antecedentes da *Kristallnacht* estiveram muito além deste fato isolado, e ficou claro o ânimo de muitos membros do Partido Nazista, muito antes do incidente envolvendo Rath: Hilberg

(2016, pp. 32-35) assinala que o Partido Nazista via como sua obrigação a de criar um clima nacional que levasse o governo e o povo a tomar ações antijudaicas. O boicote antijudeu de 1933, malgrado não tenha funcionado como esperado, foi um exemplo de medida exortada por diversos homens do partido, que não raro eram indisciplinados e promoviam atos públicos de baderna. Havia manifestações, inclusive de dentro da SS, no sentido de que deveriam ser evitados meios “selvagens” de combate ao inimigo judeu, porém estas não possuíam muita eficácia nas ruas. Friedländer (2009, p. 8) reforça o papel dos radicais presentes no bojo das forças do partido, identificando-os como membros que não estavam satisfeitos com a agilidade – ou falta dela – com que vinha sendo implementada a revolução nacional. Concordam ainda Hilberg (2016, p. 39) e Friedländer (2009, p. 113) no sentido de que, em 9 de novembro de 1938, Josef Goebbels, ministro da Propaganda de Hitler, dirigiu-se a líderes do Partido Nazista, por ocasião de uma visita a Munique, dizendo que manifestações de violência contra os judeus já estavam acontecendo nos distritos de Magdeburg-Anhalt e Kurhessen, e que Hitler, por sugestão do próprio Goebbels, havia determinado que, se por um lado ações como aquelas não poderiam ser oficialmente organizadas pelo partido, caso ocorressem de maneira espontânea, não deveriam ser desencorajadas.

Além de retratar como se dava a relação entre os judeus e o espaço público no ano de 1938, quando a ascensão de Hitler ao poder já contava cinco anos, o cenário da rua urbana, na exposição, demonstra uma sensível piora nessa relação, sobretudo após a *Kristallnacht*. A cenografia deste segmento representa o período noturno, retratado de maneira sombria, com céu nublado, sem lua. Utiliza-se pontos de iluminação: a luz está presente em postes e vitrines, não incidindo diretamente sobre o caminho a ser percorrido pelo visitante. Em algumas paredes foi pintado um grande mural que retrata as árvores do parque e, como acima explanado, a silhueta do prédio queimado. À frente, existe um banco público que, conforme a placa, é permitido ao uso de judeus; o “parque”, todavia, é envolvido por uma cerca escura tridimensional, cujo portão está fechado, indicando a impossibilidade de entrar. É interessante considerar, aliás, a linguagem empregada e exaustivamente repetida nos painéis e placas de informações ao longo da exposição, trazendo imperativos tais quais “veja como as coisas mudaram”: servem para que as crianças percebam, à sua maneira, como o processo de obliteração da vida judaica na Europa foi implementado aos poucos – gradação esta personificada na figura de Daniel.

Seguindo pelo cenário da rua urbana, o visitante encontra um consultório de um médico judeu, depredado durante a Noite dos Cristais; encontra, ainda, lojas pertencentes a

judeus cujas vitrines foram destruídas, e outros estabelecimentos comerciais, estes arianos, contendo placas com indicações de que judeus não poderiam entrar. Mais à frente, cartazes “oficiais” colados nas paredes indicam mais uma lei nazista: todos os judeus deveriam usar, costurada à vestimenta, uma Estrela de Davi de cor amarela. No cartaz estão contidas as especificações segundo as quais deveriam ser produzidas e utilizadas: tamanho, cor, onde e como deveriam ser aplicadas; consta, ainda, a proibição da utilização do espaço público por judeus que não a estivessem usando. Um bilhete de Daniel, colocado nas proximidades, traduz a indignação da personagem: “Por que eu?”.

Essa porção da exposição alude ao recorte temporal que vai de novembro de 1938 (quando ocorreu o pogrom da *Kristallnacht*) ao final de 1941 (quando, no mês de setembro, os judeus passaram a ser obrigados a usar a estrela de Davi como distintivo). Foi um período em que recrudesceram as medidas de segregação física dos judeus. Na Alemanha, restringiram-se os espaços públicos em que os judeus podiam estar presentes (como o cenário do parque visto na exposição). A partir do próprio mês de novembro de 1938, os poucos judeus que ainda estudavam em escolas alemãs foram expulsos do sistema educacional, sendo permitido que estudassem apenas em escolas judaicas. Em 1939 os judeus foram proibidos de utilizar vagões-restaurante de trens e, após, determinou-se seu banimento das ruas após as 20 horas. Mesmo os judeus hospitalizados precisaram ser transferidos. Especificamente quanto ao decreto relativo à estrela amarela, estendeu-se aos judeus dos territórios do Reich, Alsácia, Boêmia-Morávia e Warthegau, e além de permitir às autoridades alemãs que identificassem judeus em quaisquer circunstâncias, atuava no aspecto psicológico, posto que os deixava sentindo-se muito expostos, configurando uma fase inicial do processo de “guetização” (HILBERG, 2005, pp. 178-180 e 193).

Dwork (1991, pp. xvi, 20 e 25-26) explica que a tradução correta de *mogen David* é escudo de Davi, e não estrela de Davi, devendo-se entender que os nazistas subverteram algo que deveria trazer honra e proteção, transformando-o em um símbolo de vergonha. Afirma a autora que, na Alemanha, Áustria, Bélgica, Holanda, Romênia e Eslováquia, as restrições na vida social dos judeus precederam a obrigatoriedade do uso da estrela de Davi, enquanto na Bulgária, França ocupada, Hungria e Polônia, a estrela veio primeiro (note-se que na Itália e na França de Vichy não houve nenhuma espécie de marcação externa dos judeus). Depoimentos colhidos por ela de judeus europeus que eram crianças à época, e foram obrigadas a usar o distintivo, mencionam, em sua maioria, o termo “humilhação”.

À etapa seguinte do percurso expositivo, vê-se nova página do diário de Daniel, datada de 15 de outubro de 1941. Relata a personagem uma novidade inquietante: a mãe lhe

falara que ele e a irmã deveriam apressar-se em arrumar as malas, já que seriam enviados a um gueto, algo que o menino sequer sabia o que era. O cenário, aqui, é composto pelas malas de ambos, a de Erika, passível de ser aberta e fechada pelo visitante. O texto do diário, destacado em um painel, expressa muitas dúvidas. “O que é um gueto?”; “Veremos nosso lar novamente?”. Talvez o público-alvo da exposição também não saiba o que é um gueto, e ao percorrer as instalações, acompanhará Daniel nas lúgubres descobertas que o esperam, levando-o para muito longe de sua vida normal.

Um pequeno pórtico de madeira separa do restante da exposição o cenário do gueto. No alto, há uma sinalização, com os dizeres “Ghetto 1941”, situando o visitante no espaço e no tempo; o painel informativo, por sua vez, convida os visitantes a comparar aquele ambiente sem cor, pouco iluminado e com aparência de sujo e superpovoado com a casa e a cidade de Daniel. Isto é primordial, já que as crianças, que provavelmente encontraram, no cenário da casa da família, semelhanças entre suas vidas e a da personagem, agora acompanham a personagem nessa viagem triste rumo ao desconhecido, em que devem deixar de reconhecer elementos de suas trajetórias, e perguntar-se o que sentiriam se estivessem no lugar dele. Por óbvio, devido à faixa etária a que se destina a exposição, não são largamente reproduzidas as condições sub-humanas a que os judeus estiveram sujeitos nos guetos; a exposição, porém, logra êxito em contrapor a nova situação da família de Daniel à antiga, de forma compreensível para as crianças.

A cada anotação no diário de Daniel, ficam mais claras aos visitantes as condições que o menino e sua família estavam enfrentando. Primeiro, visualmente: as páginas do diário, antes limpas e conservadas, passam a se apresentar sujas e amassadas. Quanto ao conteúdo, essencialmente passa a descrever como ele, sua irmã e as outras crianças do gueto não tinham mais espaço ou mesmo possibilidades para correr e brincar. Estavam presos, com seus pais e outras pessoas, num espaço exíguo e cercado, apenas por serem judeus. Daniel expõe, no diário, sua solidão por estar isolado do mundo, e a sobrecarga pela quantidade de regras de sua nova realidade.

O cômodo em que a família de Daniel se instalara no gueto é um dos cenários mais detalhados de toda a exposição, e há inúmeras particularidades para se descobrir ali, desde o lençol atrás do qual Erika troca de roupa para preservar sua intimidade de adolescente até o esconderijo, oculto por uma parede falsa, onde os habitantes entravam para ouvir rádio. Aproximando-se da janela, que conta com fotografias históricas fazendo as vezes daquilo que veríamos se estivéssemos num prédio no gueto, ouvimos também sons de vozes vindas da “rua”, e de máquinas das “oficinas” onde Daniel e Erika trabalhavam, corroborando a

ideia de que, no gueto, crianças não eram crianças; antes, eram escravas dos nazistas como os adultos.

“Gueto” era como os venezianos chamavam o bairro judaico da cidade, delimitado em 1516 para agrupar compulsoriamente os judeus, tendência que se espalhou pela Europa nos séculos XVI e XVII. Quanto ao período da Segunda Guerra, os alemães compuseram mais de mil guetos em territórios do Leste Europeu, áreas demarcadas e muitas vezes cercadas e muradas destinadas ao confinamento de judeus e sua separação do resto da população. Friedländer (2009, p. 160) aduz que a dinâmica de estabelecimento e propósitos dos guetos variaram localmente, e embora desde o princípio encerrassem a intenção de segregação provisoriamente os judeus antes que fossem expulsos, a permanência de alguns deles fez com que a Alemanha Nazista passasse a aproveitar a mão de obra escrava ali confinada, especialmente no que diz respeito à manufatura de suprimentos para a *Wehrmacht*. A esmagadora maioria daqueles que viveram em guetos foi deportada para campos de extermínio, sendo que muito poucos foram direcionados a campos de trabalhos forçados ou de concentração. Os guetos, portanto, foram parte fundamental da Solução Final perpetrada pela Alemanha Nazista. Prova disso é que em 15 outubro de 1941, data em que a exposição estabelece que a família da personagem Daniel foi enviada para o confinamento no gueto de Lodz, os judeus alemães, austríacos e checos passaram a ser enviados para guetos e campos de extermínio, localizados em sua maioria na Polônia ou, em certos casos, para Terezín, no Protetorado da Boêmia e Morávia. A data coincidiu, ainda, com a implementação daquilo que mais tarde ficaria conhecido como Operação Reinhard (em homenagem a Reinhard Heydrich, chefe do Escritório de Segurança do Reich, morto em junho de 1942 por partisanos checos), ou seja, o assassinato de 1,7 milhões de judeus, em sua maioria poloneses, que viviam no território do *Generalgouvernement*, nos campos de extermínio de Belzec, Sobibor e Treblinka.

As condições de vida nos guetos eram verdadeiramente sub-humanas. Lanzmann (1987, pp. 231-238) entrevistou Jan Karski, que durante a guerra trabalhara como mensageiro do Governo Polonês. Este descreveu o estado do gueto de Varsóvia em meados de 1942 quando, dos antigos 400 mil habitantes, 300 mil já haviam sido deportados. Falou em cadáveres nus nas ruas; em mães amamentando bebês que, de tão desnutridas, mal tinham seios; disse que todos passavam fome e mendigavam. O ambiente, segundo ele, era imundo, e as crianças brincavam de jogar trapos umas nas outras. Lodz, segunda maior cidade da Polônia, para cujo gueto teria sido enviada a família de Daniel, localiza-se a 120 quilômetros de Varsóvia, e possuía cerca de 220 mil judeus antes da Segunda Guerra. O gueto fora ali

estabelecido em fevereiro e selado em abril de 1940. O trabalho pesado dedicado ao esforço de guerra, ali realizado pelos judeus por imposição dos alemães, aliado às degradantes condições de vida relacionadas a doenças, à fome e à superlotação no gueto de Lodz, acabou por matar 20% de seus habitantes. De janeiro a setembro de 1942, judeus e ciganos que viviam ali foram deportados em massa, principalmente para o campo de extermínio de Chelmno.

Relatos históricos de crianças que moraram no gueto de Lodz, compilados pelo próprio museu, e organizados em seu sítio na internet, corroboram aquilo que é apresentado no percurso expositivo de *Remember the Children*. Chama atenção a fala de Blanka Rotschild, natural de Lodz e nascida em 1922 que, ao contar sobre a importância da amizade e do compartilhamento para a sobrevivência no gueto, lembrou que possuía uma luva sem par e que a compartilhava com seus amigos, para que uma das mãos de cada um pudesse permanecer aquecida por alguns minutos no frio congelante que fazia.

Se a segregação física dos judeus fora um primeiro passo para a “guetização”, segundo Hilberg (2005, p. 180), o total isolamento da população judaica da Europa em guetos foi uma das estratégias ensejadoras daquilo que os nazistas chamaram de “Solução Final para a Questão Judaica”. O historiador, quando entrevistado por Lanzmann (1987, pp. 100-103), esclareceu que o processo de destruição ensejado pelos nazistas obedeceu uma sequência lógica, e que até a segregação dos judeus nada havia sido inventado em termos de medidas antijudaicas; em dado momento, contudo, passou-se a conceber meios de assassinar as pessoas em massa.

Sendo assim, o cenário seguinte no percurso expositivo de *Remember the Children: Daniel's Story* é um corredor de paredes escuras, com pontos de luz em locais estratégicos, que conduz os visitantes a uma espécie de intersecção entre a área do gueto e a área do campo de concentração. Há uma instalação de grades e painéis fotográficos de ambos os lados, sujas imagens datam de 1944, retratando o adeus entre aqueles que eram deportados e os que ainda permaneceriam no gueto. Daniel narra em seu diário que a deportação aparentemente não obedecia a critérios de gênero ou etários, porque homens e mulheres de todas as idades eram obrigados a entrar nos trens. Escreve, ainda, a expressão *end of the ride*, que entendemos como “fim da linha”, mas que não trata apenas do caminho físico entre o gueto e o campo: significa, ainda, aquilo que esse percurso significou para milhões de judeus.

Evidentemente, o visitante pode apenas imaginar o medo que o protagonista sentira no momento da deportação. Todos, entretanto, fomos crianças, e é possível que nos lembremos de nossos medos infantis, muitos deles envolvendo o desconhecido. Daniel e sua

família já haviam perdido tudo o que possuíam, inclusive a liberdade e a dignidade; além disso, o menino desconhecia o que era um campo de concentração, apenas ouvira que era pior do que uma prisão.

Assim como no princípio da exposição, neste momento é explicado ao visitante que a família foi mandada para Auschwitz, e que foi separada ao descer do trem: Daniel ficara com seu pai, enquanto Erika e sua mãe foram levadas para outro lugar e nunca mais vistas. Daniel e o pai foram levados a um barracão, onde tiveram os cabelos cortados, trocaram suas roupas por uniformes em péssimo estado, e receberam no antebraço uma tatuagem contendo um número. O visitante, porém, não visualiza os espaços em que se deram esses acontecimentos: por conta da faixa etária a que se destina a exposição, o cenário é concebido de tal forma que o público permaneça “do lado de fora” das cercas tridimensionais de arame farpado instaladas por sobre uma grande pintura de barracões com portas abertas e de céu cinzento. Compõe o cenário, ainda, um posto de vigia tridimensional. No assoalho, a pintura representa neve, uma plataforma e trilhos de trem, sobre os quais podemos reconhecer a mala de Daniel, com o conteúdo espalhado, inclusive a medalha de seu pai e o diário.

A data da deportação da família, registrada no diário, é 15 de agosto de 1944, coincidindo com a liquidação do gueto de Lodz, entre 9 e 28 de agosto de 1944, quando cerca de sessenta mil judeus e um número indeterminado de ciganos Roma foram enviados a Auschwitz-Birkenau. Vale notar que a exposição não menciona a expressão “campo de extermínio”, classificando Auschwitz como “campo de concentração”, malgrado existam uma série de diferenças entre os dois conceitos. Hilberg, aliás, prefere utilizar a nomenclatura de *killling centers*, traduzidos na bibliografia de referido autor como “centros de extermínio”. A rigor, Auschwitz não deixa de ser um campo de concentração, já que foi inaugurado em 1940 para receber prisioneiros poloneses, passando após por diversos estágios até que fosse convertido em uma verdadeira fábrica de morte. Após a descoberta do potencial mortal do Zyklon B, e o subsequente teste em prisioneiros de guerra russos em 1941, passou a ocorrer o assassinato pelo gás de prisioneiros no primeiro semestre de 1942 (FRIEDLÄNDER, 2009, pp. 250-251 e 299). Em março de 1942, foi inaugurado o campo adjacente, chamado de Auschwitz II ou Birkenau, que além de concentrar prisioneiros, assumiu as funções de extermínio levadas a cabo por Auschwitz I desde o advento do Zyklon B. Além disso, deve-se considerar os demais subcampos, destinados à instalação de fábricas visando o esforço de guerra alemão, cuja mão de obra era essencialmente escrava.

A literatura de testemunho contribuiu enormemente com aquilo que hoje sabemos sobre os campos de concentração e extermínio. Se o diário de Daniel fala em pessoas de

diferentes gêneros e idades amontoadas em trens, Wiesel (2001, pp. 36-37) menciona vagões de gado gradeados e lacrados, em cada um apontado um responsável pelos guardas, que seria fuzilado se alguém fugisse; narra, ainda, sobre como uma mulher, transtornada por ter sido separada de seus entes queridos e pelos vários dias de viagem no calor sufocante, sem água e sem comida, havia sido espancada e amordaçada porque não parava de gritar (WIESEL, 2001, pp. 42-44). À guisa de depoimentos, temos ainda o do sobrevivente de Treblinka Abraham Bomba, levado ao campo pelo segundo transporte saído de Czestochowa, juntamente com crianças e velhos. Haviam dito que, no destino, todos trabalhariam, mas desconfiado, perguntou-se o que fariam “uma mulher velha, um bebê, uma criança de cinco anos” (LANZMANN, 1987, p. 39).

A plataforma de desembarque, retratada na exposição, fora na realidade o último momento em que os recém-chegados ao campo tiveram nomes e endereços, já que após tornaram-se cinzas espalhadas em um grande túmulo coletivo, sem nenhuma identificação ou lápide diante da qual se possa prestar homenagens. Aqueles selecionados para sobreviverem quiçá mais alguns dias foram despojados de nomes, cabelos, roupas e outros pormenores que lhes conferissem identidade.

O percurso expositivo não explicita detalhes por questões relativas à faixa etária dos visitantes, mas deixa claro que Daniel fora obrigado a deixar para trás aquilo de mais valioso que possuía, a medalha de seu pai. Além disso, na chegada separou-se de sua mãe e sua irmã e nunca mais as viu, exatamente como sucedeu com Wiesel (2001, p. 49). Perceba-se que, para ele, assim como para milhões de famílias, não houve oportunidade de vivenciar o luto de maneira adequada, nem tampouco um *lugar de memória*, tal qual um jazigo devidamente identificado, para que pudessem expressar suas dores e saudades.

Eis que a experiência da Shoá foi pessoal e diversa para cada vítima, tenha ou não sobrevivido, o tema é difícilimo – ou talvez impossível – de ser universalizado. *Remember the Children: Daniel's Story*, ainda que não possua tais pretensões, logra êxito em familiarizar o público com diversas histórias de crianças vítimas da Shoá, através do relato da personagem principal. De forma análoga, cada criança ou adulto que atravessa o percurso expositivo sai dali com sentimentos e ideias próprias, que podem ser expressas ao final da exposição, numa sala exclusiva para tal. São disponibilizados pelo museu materiais de escrita e de pintura, e as cartas e desenhos ali confeccionados podem ser remetidas ao USHMM através de uma caixa de correio especial, ou levados para casa, como lembrança. O importante é que seja dada ao público a oportunidade de expressar aquilo que sentiram e aprenderam, e quem sabe a ressignificar suas próprias experiências.

A mensagem principal da exposição, segundo Susan Morgenstein, uma das diretoras do USHMM à época em que esta foi lançada, é que a história de Daniel poderia ser a de qualquer um. Destaque-se, assim, a importância de ensinar às crianças, a partir do momento em que são capazes de elaborar a existência do outro, a combater, no interior de seu universo, quaisquer formas de segregação e embaraço de direitos, pois no dia de amanhã poderá ser ela a ter seus direitos tolhidos.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. *Sociologia*. COHN, G (Org). São Paulo: Ática, 1994. (Tradução de Flávio Kothe, Aldo Onesti e Amélia Conh).

APPELFELD, A. *Badenheim 1939*. In: BEREZIN, R. (Org.). *Novelas de Aharon Appelfeld*. São Paulo: Summus Editorial, 1986. (Tradução de Rifka Berezin e Nora Rosenfeld).

COELHO, D. V. *O Museu do Holocausto de Curitiba sob a Perspectiva da Museologia Contemporânea*. Dissertação (Mestrado). Lisboa, Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2015.

DWORK, D. *Children with a Star: Jewish Youth in Nazi Europe*. New Haven: Yale University Press, 1991.

FREED, J. I. *The United States Holocaust Memorial and Museum*. In: YOUNG, J. E. (Org.). *Holocaust Memorials in History*. New York: Prestel-Verlag, 1994.

FRIEDLÄNDER, S. *Nazi Germany and the Jews - 1933-1945*. Harper Collins E-books, 2009.

HILBERG, R. *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid: Akal, 2005.

HILBERG, R. *A destruição dos judeus europeus*. Barueri: Amarilys, 2016 (tradução de Carolina Barcellos, Laura Folgueira, Luíz Maurício Tamboni e Sonia Augusto).

HUYSEN, A. *Monument and Memory in a Postmodern Age*. In: YOUNG, J. E. (Org.). *Holocaust Memorials in History*. New York: Prestel-Verlag, 1994.

ISZLAJI, C. *A Criança nos Museus de Ciências: Análise da Exposição Mundo da Criança do Museu de Ciência e Tecnologia da PUCRS*. Dissertação (Mestrado). São Paulo, Instituto de Física, Instituto de Química, Instituto de Biociências e Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2012.

KLÜGER, R. *Paisagens da Memória*. São Paulo: Editora 34, 2005 (tradução de Irene Aron).

LANZMANN, C. *Sboá - Vozes e Faces do Holocausto*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987 (tradução de Maria Lúcia Machado).

LEAL, R. R. S. *Crianças no Museu: experiências de educação, cultura e lazer no Circuito Cultural Praça da Liberdade na Cidade de Belo Horizonte*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

LEVY, S. D. *Holocausto - Vivência e Retransmissão*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

MARANDINO, M. (Org.). *Educação em museus: a mediação em foco*. [S.l: s.n.], 2008.

MARTINS, J. S. Esboço de um ensaio bibliográfico sobre as religiões e o nazismo. In: *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, nº 9, 2011.

MARTINS, L. C. *A relação museu/escola: teoria e prática educacionais nas visitas escolares ao Museu de Zoologia da USP*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2006.

NASCIMENTO, L.; JEHA, J. (Org.). *Estudos Judaicos: Sboá, o Mal e o Crime*. São Paulo: Humanitas, 2012.

PINTO, J. R. *O papel social dos museus e a mediação cultural: conceitos de Vygotsky na arte-educação não formal*. In: *Palíndromo*, n. 7, 2012.

STEINFELDT, I.; SAPOSNIK, A. B.; BALBERG, E.; SMITH, S. D. *Como Fue Humanamente Posible?*. Jerusalém: La Escuela Internacional para el Estudio del Holocausto/Yad Vashem - Beth Shalom Centro de Commemoración del Holocausto, 2009.

WADSWORTH, B. J. *Piaget's Theory of Cognitive Development*. New York: David McKay Company, Inc, 1971.

WIESEL, E. *A Noite*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001 (Tradução de Irene Ernest Dias).

OLHOS NEGROS, CABELO ENCARACOLADO, TEZ COR DE OLIVA: IEMENITAS NA LITERATURA ISRAELENSE

Nancy Rozenchan*

A autora israelense-canadense Ayelet Tsabari, que escreve em inglês, deixa claro que sua escrita se origina da constatação de que israelenses originários do Iêmen são indevidamente apresentados mais pelos traços físicos, como mencionados no título acima, do que por suas inúmeras outras características, participações e contribuições, e são insuficientemente expostos na cultura israelense contemporânea e, em particular, na literatura hebraica. Seus dois livros – a coletânea de contos *The Best Place on Earth*, de 2016¹, que aqui será abordada, e o conjunto de artigos e reflexões *The Art of Leaving*², de 2019, livros originalmente escritos em inglês – foram, segundo ela, explicitamente escritos para expor e denunciar estas deficiências e, ao mesmo tempo, contribuir para a sua correção. A família de Tsabari é proveniente do Iêmen. Diversas questões de identidade da comunidade iemenita e israelense se destacam na escrita de Tsabari e merecem uma apreciação.

A origem incerta dos judeus do Iêmen fá-los remontar a diversos períodos da antiguidade com indicações a dados de vários períodos bíblicos ou pós-bíblicos. Existe mesmo uma insinuação de que, naquele país, teria havido um reino judaico.

Apesar de haver informações esparsas por diversos séculos sobre imigração eventual dos judeus iemenitas para a Palestina/Israel, grosso modo ela teve início no século XIX. Hoje não se pode afirmar que ainda existam judeus naquele conturbado país da Península Arábica.

* Professora Sênior de língua de literatura hebraicas do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: nrozench@usp.br

¹ TSABARI, Ayelet. *The Best Place on Earth*. Toronto, Harper Collins, 2013; New York, Penguin Random House, 2016. Foi ganhador dos prêmios Sami Rohr (2015) e The 2016 Edward Lewis Wallant (2016). Foi incluído na coluna “Escolha do Editor” do *New York Times Book Review Editors’ Choice*, e recebeu indicação de melhor livro da *Kirkus Review* de 2016. A questão da identidade será abordada principalmente por alguns dos contos desta coletânea.

² TSABARI, Ayelet. *The Art of Leaving*. Toronto, Harper Collins, 2019; New York, Penguin Random House, 2019. Foi aquinhado com o Canadian Jewish Literary Award for Memoir e finalista do Hilary Weston Writers’ Trust Prize for Nonfiction. Recebeu também um *National Magazine Award*, um *Western Magazine Award* e o prêmio Edna Staebler do *The New Quarterly*. Neste livro de memórias em ensaios, Tsabari conta sua história, desde seu amor precoce pela escrita e pelas palavras, sua rebelião durante o serviço militar, viagens, apaixonando-se e desapaixonando-se por países, homens e mulheres, drogas e álcool, fugindo de responsabilidades e recusando-se a se estabelecer em um só lugar. Ela relata seu primeiro casamento, sua luta para se definir como escritora em um novo idioma, sua decisão de se tornar mãe e, finalmente, sua redescoberta e aceitação de sua história familiar - uma história marcada por gerações de mulheres obstinadas que lutaram para escolher entre seus corações e suas casas.

A imigração de judeus iemenitas para a Palestina (pré-Estado) e para Israel (pós-criação do Estado) ganhou impulso após a abertura do Canal de Suez. Ela é comumente dividida em três grandes períodos. O primeiro deles deu-se nos últimos anos do domínio otomano, durante o qual aproximadamente 5 mil pessoas foram do Iêmen à Palestina, a maioria das quais em duas etapas principais (1882, 1911-1914); o segundo período transcorreu durante o Mandato Britânico (1919 - 1948) quando a imigração do Iêmen e de Áden somou mais de 15 mil pessoas. O terceiro período corresponde aos primeiros anos do Estado, quando vieram aproximadamente 49 mil imigrantes. Outros 3.500, que não constituíram uma leva, chegaram entre 1988 e 1996. Cada uma dessas imigrações teve traços particulares diversos, assim como recepção e acolhimento específicos.³

Na primeira dessas levas, foi comum a travessia de parte do Iêmen a pé, navegação pelo Mar Vermelho, travessia do Egito, eventual rota passando pela Índia, navegação pelo Mediterrâneo até o porto em Jafa e, depois, subida a pé até Jerusalém. Esta primeira leva de imigrantes, composta por cerca de duzentas pessoas, antecedeu por algumas semanas o primeiro grupo de imigrantes judeus asquenazes do movimento BILU⁴, conhecidos indevidamente como os primeiros imigrantes dos tempos modernos. Até a Primeira Guerra, cerca de 10% dos judeus do Iêmen já tinham deixado o país em direção à Palestina. Sua primeira escolha de moradia, a cidade de Jerusalém, não os pôde acolher por falta de moradias, por preços que eles não podiam pagar, segundo alguns, e pela rejeição e estranheza que despertaram no “velho *ishuv*”, a antiga comunidade local distribuída entre asquenazes e sefarditas. Estabeleceram-se, então, nas vizinhanças de Jerusalém, no bairro próximo Kfar Hashiloach (localidade árabe de Silwan). Enquanto estavam sendo construídas moradias, viveram em barracas e cavernas. Seriam expulsos do bairro em 1938 pelos ingleses mandatários devido a confrontos violentos com a população árabe local. O sonho de viver em Jerusalém e seus arredores foi logo substituído pela dura realidade de escassez de comida e trabalho e pela dificuldade de serem reconhecidos como judeus. Trajes, língua, cor da pele, modo de rezar, extrema pobreza, os caracterizavam. Com forte vinculação ao bairro e décadas de vivência no local, descendentes de antigos moradores há poucos anos voltaram a viver ali⁵.

³ Amir Goldstein, Esther Meir-Glitzstein, Yehuda Nini, Bat-Zion Eraqi Klorman, Tudor Parfitt, Yossef Gorni são alguns dos muitos autores que abordaram, nas últimas décadas, a imigração iemenita e suas implicações.

⁴ Acrônimo em hebraico de “Descendentes de Jacó, partamos”. Primeiro grupo imigratório judaico europeu que se dirigiu à Palestina.

⁵ Inspirados pelo livro *Kfar hashiloach* (Aldeia de Shiloach), de Israel Zarchi – escritor natural da Polónia (1909-1947) –, realizaram pela primeira vez em 2021 a cerimônia de toque coletivo do *shofar* na mesma sinagoga Ohel Shlomô, abandonada em 1938. É um dos feitos que comprova o profundo amor que continuam a dedicar à

Aqueles que foram trabalhar o solo, esperando tornar-se pequenos agricultores independentes e mesmo empregadores, estiveram em conflito com as tendências coletivistas e cooperativas que o sionismo procurava estabelecer no país, segundo seus ideais socialistas predominantes. Houve momentos em que grupos dos imigrantes foram encaminhados para assentamentos agrícolas coletivistas (*moshavim*). A sua aclimação nestes assentamentos rurais revelou-se difícil, tanto pela falta de experiência agrícola como pela sua estrutura social tradicional, de núcleo familiar patriarcal, que contrariava os princípios do *moshav*. Houve imigrantes que procuraram outras localidades e diversificação de atividades e se instalaram em outras cidades onde, inicialmente, criaram aglomerados/bairros cujos nomes lembram a origem iemenita de seus antigos moradores. Ajudaram a construir e habitaram a cidade de Kiriyyat Shmoná, a mais setentrional do país. A par disso, mesmo quando já assentados, foram, por vezes, removidos pelos conselhos governantes locais, que beneficiaram os imigrantes de origem europeia.

Já em 1907, o governo otomano da Palestina reconheceu os iemenitas que ali viviam como uma comunidade independente, assim como o eram as comunidades asquenaze e sefardita. Esta classificação, que abrangeu os iemenitas, se desfez com o passar do tempo. Em 1947, havia cerca de 35 mil judeus iemenitas na Palestina.

Entre junho de 1949 e setembro de 1950, com a situação precária em que viviam ante a massa hostil, a esmagadora maioria da população judaica do Iêmen – 49 mil pessoas – foi transportada, por via aérea, para Israel, na Operação Tapete Mágico. Em hebraico, ela foi conhecida como *Al canfê nesharim* (Pelas asas das águias). A maioria era do Iêmen, 1.500 vinham de Áden, 500 de Djibuti e Eritreia, e cerca de dois mil da Arábia Saudita. Foi uma operação complexa, acompanhada de muitos reveses, pois Israel desconhecia então o número de judeus que viviam nas diversas regiões do Iêmen e locais próximos e sequer sabia como chegar a eles. À dimensão da operação⁶, às dificuldades dessas milhares de pessoas de chegar aos pontos de encontro para embarque, que deixaram muitas vítimas pelo caminho, acresceu-se a impossibilidade israelense de oferecer condições minimamente estruturadas de abrigo aos recém-chegados. Naquele mesmo período, os sobreviventes da Shoá da Europa, que também precisavam de apoio e sustento, continuavam a chegar em massa ao país, que,

sua tradição. Ver: ELBAZ-ELUSH, Corinne. “Tish’á assorim acharei shenintash: shuv shofarot beveit haknésset haatik bichfar hateimanim” [Nove décadas depois de abandonada: novamente *shofarot* na antiga sinagoga da aldeia dos iemenitas]. *Yediot acharonot*. 30/08/21. Disponível em <https://www.ynet.co.il/judaism/article/hyezhe511k>. Acesso em: 06 mar. 22.

⁶ Ela contou com ajuda da organização norte-americana American Jewish Joint Distribution Committee, organismo que tem como objetivo principal oferecer apoio a muitas populações judaicas na Europa Central e Oriental, bem como no Oriente Médio, com a assistência da Agência Judaica, principal organismo israelense que promove a imigração de judeus para Israel e supervisiona sua integração com o país e o governo de Israel.

concomitantemente lutava a sua Guerra da Independência. As famílias judaico-iemenitas, geralmente muito numerosas, sofreram com a mortandade de crianças, ainda alta durante os primeiros anos da vida israelense.

Estudos acadêmicos da migração judaico-iemenita geralmente a explicam de quatro maneiras: por impulsos messiânicos, anseio por Sião, opressão muçulmana ou crescentes tensões muçulmanas-judaicas. Por anseio por Sião, entenda-se a concretização do dever de viver na terra prometida segundo os preceitos bíblicos.

O historiador britânico Tudor Parfitt, especializado no estudo das comunidades judaicas ao redor do mundo, assim descreveu os motivos do êxodo: multifacetados, alguns devidos ao sionismo e, outros, com base histórica:

economic straits as their traditional role was whittled away, famine, disease, growing political persecution, and increased public hostility, the state of anarchy [...] often a desire to be reunited with family members, incitement and encouragement to leave from [Zionist agents who] played on their religious sensibilities, promises that their passage would be paid by Israel and that their material difficulties would be cared for by the Jewish state, a sense that the Land of Israel was a veritable Eldorado, a sense of history being fulfilled, a fear of missing the boat, a sense that living wretchedly as dhimmis⁷ in an Islamic state was no longer God-ordained, a sense that as a people, they had been flayed by history long enough: All these played a role. [...] Purely religious, messianic sentiment, too, had its part, but by and large, this has been over-emphasized.⁸ (PARFITT, 1996, p. 285 apud wikipedia)

A imigração dos judeus iemenitas teve continuidade até quase recentemente, tendo vários deles se dirigido não só a Israel, mas à Inglaterra e aos Estados Unidos.

⁷ Termo que indica não muçulmanos que vivem em um Estado muçulmano sob proteção legal.

⁸ “dificuldades econômicas à medida que seu papel tradicional foi reduzido, fome, doenças, crescente perseguição política e aumento da hostilidade pública, o estado de anarquia, [...] muitas vezes o desejo de se reunir com os membros da família, incitação e incentivo para deixar [Agentes sionistas que] jogaram com suas sensibilidades religiosas, promessas de que sua passagem seria paga por Israel e que suas dificuldades materiais seriam atendidas pelo Estado judeu, uma sensação de que a Terra de Israel era um verdadeiro Eldorado, uma sensação de história sendo cumprida, um medo de perder o barco, uma sensação de que viver miseravelmente como *dhimmis* em um estado islâmico não era mais ordenado por Deus, uma sensação de que, como povo, eles foram esfolados pela história por tempo suficiente: tudo isso desempenhou um papel. [...] O sentimento puramente religioso, messiânico, também teve sua parte, mas em geral, isso foi enfatizado demais.”. In: PARFITT, Tudor. *The Road to Redemption – The Jews of the Yemen 1900-1950*. Leiden, Brill, 1996, p. 285. apud WIKIPEDIA: [https://en.wikipedia.org/wiki/Operation_Magic_Carpet_\(Yemen\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Operation_Magic_Carpet_(Yemen)). Acesso em: 25 fev. 2022. Todas as traduções são de minha autoria.

Os judeus iemenitas tinham uma tradição religiosa única que os distinguia dos judeus asquenazes, sefarditas e de outros grupos. Foram descritos como os mais judeus de todos os judeus e os que preservaram melhor a língua hebraica.⁹

Judeus iemenitas, em Israel, enquadrados na categoria de “judeus *mizrahim*”¹⁰ (orientais), diferiram de outros incluídos sob a mesma nomenclatura¹¹. Enquanto outras etnias de *mizrahim* passaram por um processo de assimilação à liturgia e aos costumes sefarditas, isto transcorreu somente de forma parcial dentre os provenientes do Iêmen. Algumas das mais de trezentas comunidades de judeus espalhadas por todo o Iêmen adotaram o rito religioso dos sefarditas ainda no país de origem, mas isso se deveu principalmente à imposição de livros de orações impressos trazidos por rabinos visitantes, que substituíram os seus, que eram manuscritos. Este fato não refletiu uma mudança demográfica ou cultural geral da grande maioria dos judeus iemenitas. Os homens eram conhecedores do hebraico e do aramaico, muito difundidos nas academias rabínicas do Iêmen, e, assim como as mulheres, falantes de árabe judaico-iemenita; essa comunidade, em Israel, acabou por adotar como sua língua principal o hebraico, como ocorreu com toda a população, com a dicção sefardita; entretanto, as consoantes guturais ainda se destacam em sua pronúncia. Nos textos litúrgicos, há comunidades que mantêm a pronúncia que vigia no país de origem e não a sefardita adotada por grande parte da população em solo israelense.

No Iêmen, os judeus dedicavam-se majoritariamente aos ofícios e ao artesanato e, nestes trabalhos, eram vitais para a economia do país. Tinham experiência em uma ampla gama de atividades normalmente não executadas pelos conterrâneos muçulmanos. Ofícios como trabalhos em prata e ferro, conserto de armas e ferramentas, tecelagem, cerâmica, alvenaria, carpintaria, sapataria e alfaiataria eram ocupações exercidas exclusivamente por judeus. Forneciam todos os serviços e produtos manufaturados que os agricultores iemenitas precisavam.

O modo de vida da judia rural no Iêmen era diferente do modo de vida de sua irmã urbana. Aos afazeres quotidianos juntavam-se as lides relacionadas com a vida da aldeia:

⁹ O hebraico iemenita ou *temanit* difere de outras falas hebraicas dos *mizrahim* (orientais; nome genérico dos judeus oriundos de países árabes e/ou muçulmanos) por ter um sistema vocálico radicalmente diferente e por distinguir entre diferentes consoantes marcadas diacriticamente, como é o caso das consoantes grafadas sem ou com o sinal diacrítico do *dagesh*, que quase não são diferenciadas em outras falas. Também é notada a pronúncia mais carregada das consoantes guturais. Citado em “Hebrew language”. *Wikipedia, the free encyclopedia* https://en.wikipedia.org/wiki/Hebrew_language. Acesso em: 25 fev. 2022.

¹⁰ Optei por manter o adjetivo em hebraico, com suas variações de gênero e número, para poder utilizar o termo em português quando for feita a referência a “oriental” em geral.

¹¹ Referência genérica aos judeus procedentes de países árabes muçulmanos. Por ser, muitas vezes, empregado de forma discriminatória, não há uma concordância sobre o uso do termo. Os procedentes de países muçulmanos não árabes não estão incluídos nesta classificação.

trabalho no campo e no vinhedo, extração de madeira, tirar água do poço e trazê-la para casa, tecelagem, cestaria, olaria, processamento de couro e muito mais.

Há amplo consenso de que a atitude do *establishment* anterior e posterior à criação do Estado israelense em relação aos *mizrahim* foi discriminatória, e que a integração destes na vida do país foi afetada por uma abordagem paternalista. Os habitantes mais antigos do país, principalmente os asquenazes, com frequência viram os *mizrahim* recém-chegados como problemáticos. Seu modo de vida era percebido como a antítese primitiva da cultura europeia; seu estilo de vestimenta, zelo na prática religiosa, estrutura familiar e linguagem eram todos considerados prova de seu “atraso”. Poucas distinções foram feitas entre os imigrantes de diferentes países, entre imigrantes das grandes cidades e aqueles das aldeias, ou entre intelectuais e iletrados. Essas percepções negativas foram evidentes no discurso público, no jornalismo, no sistema educacional, e em filmes e documentários. Tendo sido os oriundos do Iêmen os primeiros a chegar em levas, a política de dirigentes comunitários em relação a eles, desde os primórdios dessa que foi a primeira imigração vinda do mundo árabe, repercutiu sobre todas as imigrações do Iêmen do século XX e a dos provenientes de diversos outros países árabes (principalmente Marrocos e Iraque), que chegaram na década de 1950. A comunidade judaica asquenaze politizada os viu como substitutos dos trabalhadores árabes locais, uma mão de obra mais barata. No campo identitário sofreram das atitudes e ações que visaram a alijá-los de sua cultura original judaico-árabe, segundo sua autodefinição. As discriminações e restrições foram se acumulando a cada etapa imigratória. O sistema escolar, que pendia para a laicidade, assim como grande parte da vida judaica do país, e a não instalação de sinagogas no seu meio foram extremamente frustrantes para os que vieram do Iêmen. Houve aqueles que acabaram por aceitar e assimilar o padrão que vigeu na maior parte do país, dissociando-se da prática religiosa, mas a maioria – originários ou descendentes das diversas levas imigratórias – preservou a tradição dos seus antepassados.

A assertividade da autora Tsbari quanto ao trato falho dos iemenitas na literatura israelense estimula uma apreciação sobre o tema também nos primórdios da escrita literária hebraica moderna e contemporânea.

A quase totalidade de autores hebraicos na Palestina da primeira metade do século XX era composta de escritores asquenazes, nascidos na Europa. A atenção que deram à população judaica proveniente de países árabes foi muito reduzida; naquela ocasião, a maioria desses imigrantes era iemenita. Os temas centrais da vida israelense e de sua literatura eram a concretização do ideal sionista e a construção do país. A grande massa de imigrantes judeus vindos do Marrocos, Iraque, Síria e Egito e enquadrados, a posteriori, na conceituação de

mizrahim, chegou a Israel na segunda metade do século XX. Como a vinda de um número considerável de judeus iemenitas é anterior a isso, ela mereceu a atenção de um punhado de autores antes que o tema de *mizrahim* passasse a ser abordado pelos próprios imigrantes e seus descendentes, bastante tempo depois, principalmente a partir das últimas décadas do século passado. Os primeiros autores a abordar os iemenitas eram quase todos asquenazes. Iemenitas lhes eram estranhos; fazia-se necessário conhecê-los para chegar a compreendê-los. Devido às suas características muito diversas, foram alvo da atenção dos autores.

É Shim'on Avizemer¹² que descreve alguns deles. Dentre os autores, é indubitável que o maior destaque coube a Chaim Hazaz (1898-1973), originário da Ucrânia. Ele foi aquele que escreveu mais amplamente sobre judeus provenientes de países árabes e, em especial, sobre os que vieram do Iêmen: metade de sua obra é dedicada a eles. Seus trabalhos sobre iemenitas – aproximadamente 1.500 páginas – incluem dois romances impressos, cinco contos, um capítulo de uma novela e uma novela manuscrita que abriga personagens iemenitas ao lado de personagens asquenazes. Dedicou cinco contos a judeus provenientes de outros países árabes.

Dois escritores nativos da Palestina, Yehudá Burlá (1886-1969), de Jerusalém, e Its'chak Shami (1888-1949), de Hebron, ambos de origem sefardita/oriental, também abordaram judeus orientais. Mordechai Tabib (1910-1979), de família iemenita, natural de Pêtach Tikva, escreveu sobre seus conterrâneos.

Estes autores foram antecidos por Nechama Pahashevski (1869-1934), escritora natural da Lituânia, que chegou ao país na primeira leva imigratória proveniente da Europa, a Primeira *Aliyá* (1881-1903), e publicou no período da segunda leva imigratória, a Segunda *Aliyá* (1904-1914). Mais da metade dos seus contos – de 100 a 200 páginas – foi dedicada aos imigrantes do Iêmen.

Os imigrantes iemenitas sofreram um tratamento de exploração lamentável por parte dos veteranos no país. Mordechai Tabib (1910-1979) escreveu em 1948 sobre as situações de abuso de trabalhadores, sobre salários injustos, sobre instabilidade e incerteza e sobre terem o seu judaísmo colocado em dúvida. Ele falou dos comportamentos de arrogância e de tentativas dos asquenazes de, por assim dizer, educar os iemenitas para assimilarem padrões europeus, enquanto eles mesmos – ao revés das regras de igualdade social – os exploravam. É interessante notar, nesse contexto, que Tabib não se referia a todas essas injustiças como decorrentes do racismo, mas principalmente das diferenças culturais e do

¹² AVIZEMER, Shim'on. "Dmutá shel bat-Teiman bassifrut haivrit hachadashá" [A imagem da iemenita na nova literatura hebraica]. *Moznaim* n. 78, vol. 3. Hebrew Writers Association in Israel, 1993, pp. 8-14. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/23941281>. Acesso em: 10 jan. 2022.

poder dos veteranos diante da fragilidade dos recém-chegados. Ele mesmo acreditava que a etnicidade deveria ser eliminada no país.

Enquanto o personagem de Tabib vai conhecer novas concepções de vida totalmente diversas na cidade de Tel Aviv, que ostentava um caráter mais mundano, ainda que se deva levar em conta o que isto representou na primeira metade do século XX, a escrita é feita a partir de alguém proveniente de dentro da comunidade conservadora, no momento que ela passa a se afastar das restrições herdadas. Na obra de Hazaz¹³ nota-se o seu trabalho de aprendizado desta etnia feito por alguém que não pertence a ela e que a aprecia como alguém de fora. Seu iemenita é da diáspora, franzino, modesto, que não se mescla com os nativos. O trabalho de Hazaz gozou do reconhecimento do *establishment* da época pela contribuição a uma etnografia que conferiu reconhecimento à etnia judaico-iemenita, ainda que não tivesse conseguido cumprir com o desígnio de fundador da identidade.

No Iêmen, autores judeus dedicaram-se eventualmente à tradição literária do poema litúrgico, ali praticado desde tempos antigos. Quanto às mulheres, eram geralmente analfabetas e, por não serem frequentadoras de sinagogas, desconheciam o hebraico e o aramaico, ainda que conhecessem e praticassem fielmente os rituais judaicos. Coube a elas registrar anseios e sonhos no canto e na dança.

A música feminina das meninas judias iemenitas era uma canção folclórica em árabe, que servia como reflexo da vida cotidiana da mulher. As várias tarefas, a vida em casa, as alegrias (como a cerimônia da hena¹⁴), os problemas cotidianos e outros eram expressos em seu canto. Foram as mulheres que criaram as canções e, como eram iletradas, as melodias foram transmitidas oralmente. A autoria delas é desconhecida. Além da arte das músicas, as meninas judias iemenitas eram conhecidas por suas danças, bordados e trabalhos de tecelagem, que eram as principais artes e artesanatos a que se dedicavam.

Na Palestina/Israel foi preciso que transcorresse um longo período até que escritores nativos do Iêmen ou seus descendentes passassem a ser notados por obras de destaque.

Em hebraico, a iemenita foi alvo frequente dos autores vindos da Europa. A mulher tem características diversas em cada um dos escritores de acordo com as circunstâncias da época, procedência dos autores, concepção de mundo judaico. Em Mahalal Haadani (1883-1950), natural de Áden, o destino da mulher depende do marido; em David Shim'oni (1891-1956), nascido em Belarus, ela está presa às atividades domésticas e do campo e à tradição

¹³ Entre outras, *Yaisb*, romance em quatro volumes publicados de 1947 a 1952, com cerca de mil páginas.

¹⁴ Realizada na véspera do casamento ou em data próxima, é a festa da noiva em que o pó da planta da hena é colocado nas mãos da noiva e, algumas vezes, em seus pés, como proteção.

rígida. O poeta Avraham Reguelson (1896-1981), também de Belarus, traz a iemenita jovem, diligente, da segunda geração, no estereótipo clássico de bordar, cozinhar e lavar roupa.

Tôvia Sulami (1939-), israelense de família iemenita, apresenta a mãe dividida entre a sua casa e a dos seus empregadores. Trabalhando como empregada ou diarista em casas de judeus asquenazes, como foi hábito na época, ela desleixa seus filhos esfomeados enquanto atua como segunda mãe de crianças asquenazes abonadas.

Quanto aos homens, eram apresentados como trabalhadores diligentes e estudiosos da Torá e com sua aparência de franzinos, com longos *peiot* – os cachos laterais – e olhos pretos, e com sua pronúncia peculiar. Fechados dentro de sua etnia, acrescentaram mistério à sua imagem; despertaram principalmente a atenção dos autores pelo seu empenho em construir, estabelecer-se, trabalhar a terra. Apesar do pouco preparo para a vida israelense e de carecerem de uma educação moderna ou treinamento técnico, mantinham uma forte ética de trabalho e aceitavam incumbir-se de atividades recusadas por outros.

Bons conhecedores da prática religiosa, a maioria dos homens era capaz de conduzir as orações sem depender de rabinos. A religião era praticada com rigor, sendo a sinagoga o foco de muito da vida social dos homens. Orgulhavam-se de suas habilidades e lealdade às tradições. Trouxeram do Iêmen um *corpus* de poesia litúrgica, estilo musical e melodias, tradições e costumes de danças distintos, que se mantiveram em Israel. Na poesia, novas obras são criadas com base nas formas antigas. Ainda antes da criação do Estado, as tradições e artistas iemenitas deram grande contribuição ao desenvolvimento da música, dança e artes decorativas israelenses.¹⁵

A imagem coletiva do público iemenita foi criada, por um lado, com base na realidade objetiva das dificuldades de absorção das famílias dos trabalhadores iemenitas nas colônias agrícolas, de tratamento às vezes degradante por parte dos empregadores camponeses e de descaso e alienação por parte dos trabalhadores e, por outro lado, com base na descoberta da adaptabilidade incomum dessas famílias iemenitas às condições descritas acima, as tentativas ‘paternalistas’ dos líderes trabalhistas para ajudá-los.

A transição das mulheres iemenitas de uma sociedade religiosa tradicional para uma sociedade secular ocidental após a imigração para Israel foi marcada por uma certa ambivalência. Seu *status* e papéis de gênero mudaram e elas se integraram econômica e socialmente à sociedade israelense. No entanto, os novos valores sofreram um certo grau de

¹⁵ O Teatro de Dança Inbal, de perfil basicamente iemenita, foi criado em 1949. Sem que isto constitua um perfil da música israelense, curiosamente as cantoras Shoshana Damari (1923-2006) e Ofra Haza (1957-2000), de origem iemenita, foram, cada uma em sua época, as exponenciais da música hebraica, como o é atualmente Achinoam Nini (Noa) (1969-). Mais recentemente, Shiran (Shiran Avraham; 1987-) volta-se às suas origens iemenitas, cantando também em árabe).

filtragem, pois as mulheres iemenitas aceitaram alguns elementos enquanto rejeitaram outros. As mulheres nascidas no Iêmen descobriram que a mudança para Israel acabou com alguns símbolos tradicionais da feminilidade. Muitas mulheres iemenitas nascidas em Israel se veem como israelenses, sendo sua identidade étnica apenas um componente marginal de sua identidade. Ao todo, elas veem seu passado por meio de suas experiências atuais e aprendem a aceitar e conviver com percepções e realidades contraditórias.

Nascida em Pêtach Tikva, Israel, em 1973, Ayelet Tsabari é a quinta de seis filhos de Yona Mahdoon Tsabari e Hayim Tsabari. Foi criada no bairro iemenita Machané Yehudá, fundado em 1913, um dos diversos bairros com alta concentração de judeus de origem semelhante. Seus avós maternos imigraram para Israel de uma aldeia no norte do Iêmen, parte de um pequeno grupo de imigrantes iemenitas que viajaram pelo país para se instalar na Palestina antes do estabelecimento do Estado de Israel. Seus avós paternos também eram do Iêmen, e seus pais cresceram juntos nas comunidades iemenitas dos subúrbios de Tel Aviv.

Tinha 21 anos quando saiu de Tel Aviv pela primeira vez, sem planos de voltar.¹⁶ Depois de dois turbulentos anos de serviço militar obrigatório, ela ansiou por fugir e abrir mão dos legados nacional, israelense, oriental, iemenita. Na adolescência, como muitos outros dos de sua geração, não quis se identificar com o exílio dos avós, com os cheiros marcantes de suas comidas e com a fala estranha. Ela viajou extensivamente pelo Sudeste Asiático, América do Norte e Europa. No Canadá, estudou fotografia e televisão (fez dois documentários, sobre a maconha medicinal e um bairro miserável em Vancouver) e depois passou a estudar escrita criativa. Vive entre Toronto e Israel e ensina escrita criativa na Universidade de Toronto.

Foi movida pela dor que abalou a sua vida, causada pela morte do pai quando ela estava com nove anos. Quando criança, ela escreveu poesias, sempre incentivada pelo pai que prometera publicá-las por ocasião do seu décimo aniversário. O pai, advogado, também escreveu poesias, publicadas postumamente por uma associação iemenita israelense. Do pai ela herdou um lema: que não cabia a *mizrahim* escrever poesia. Perdida dentro de sua própria grande família iemenita – entenda-se que era composta por avós, tios e primos – e em desacordo com sua identidade de *mizrahi* ou de judia-árabe, foi partindo que ela sentiu que estaria livre para se reinventar e reescrever sua própria história.

Tendo se adaptado e parcialmente se assimilado às culturas dos países onde viveu, ao retornar periodicamente a Israel, Tsabari começou a examinar sua origem judaica-iemenita e

¹⁶ Viajar por um longo período para fora do país é costume de jovens egressos do serviço militar obrigatório.

a identidade *mizrahi* que ela havia rejeitado, bem como a desenterrar a história familiar que não fora contada por anos. O que ela encontrou ressoou profundamente na sua própria experiência de imigrante em vários países.

Os onze contos, que compõem o seu livro *The Best Place on Earth*, apontam para o cumprimento da primeira parte do propósito a que a autora se dedicou, o de tornar público e visível o que compõe o perfil pouco difundido do iemenita – mais precisamente, da mulher iemenita – que vive em Israel. Quando ela assinala esta falta de cobertura, não faz referência à presença iemenita de mais de cem anos no país ou das agruras que suportaram, mas, mais precisamente, ao período da sua geração, a do final do século XX e início do século XXI, aquele que realmente a perturbou. Nos raros momentos em que eventos passados são trazidos à baila, eles têm por fim caracterizar algum traço muito particular do comportamento em que as circunstâncias da época os prenderam. Assim ocorre, por exemplo, com a história pessoal da avó, que inspirou um dos contos do livro, “Invisible” (TSABARI, 2016, pp. 121-147). Tal como a protagonista, sua avó foi casada no Iêmen quando estava com doze anos. Ela relata à sua cuidadora filipina¹⁷ que era órfã e que, naquele país, as autoridades tomavam órfãos e os islamizavam. Uma maneira de salvá-los, especialmente as meninas, era casá-las o mais cedo possível. Quando policiais vieram procurá-la, as súplicas da tia não tiveram nenhuma valia. A menina se escondeu no estábulo dos asnos. Encolheu-se, rezou para se tornar invisível. O conto repete a situação real de sorte da idosa. A idosa foi salva pelo marido com quem se casou aos doze anos. Ele a respeitou pelos anos que fossem necessários até que ela crescesse e pudessem consumir as núpcias.

Existem vários momentos de experiências de migração no livro, incluindo a rara reverberação das experiências de migração de gerações anteriores. Na maioria dos contos há uma menção mínima de algum traço da identidade iemenita, às vezes quase imperceptível. Por vezes, são mencionados *mizrahim* de origem diversa, do Marrocos, da Tunísia ou do Iraque. A quase todos contrapõem-se asquenazes, loiros, de olhos azuis. A cor da pele das iemenitas é o item mais citado e que, no contexto israelense, leva imediatamente à questão da sua origem e identidade. Representaria algum motivo de inveja ante o tom de pele mais claro de outros habitantes locais? Talvez. Em contraste, não se pode deixar de levar em conta o constrangimento ante a pergunta mais frequente, se eram árabes.

¹⁷ Há alguns anos institucionalizou-se, em Israel, a categoria de cuidadores provenientes principalmente das Filipinas. O adjetivo pátrio – “filipino” – é, assim, sinônimo de cuidador. Eles deixam as suas famílias para trás; vêm com contrato de trabalho. Quando o mesmo vence, eles devem partir. Todavia, ocorre também que há os que não querem voltar e permanecem em Israel de forma ilegal. Quando descobertos, são imediatamente repatriados. Se se casam com cidadãos israelenses, sua permanência é legalizada.

Tsabari declarou, em diversas ocasiões, que a incomodou muito na adolescência o vazio que descobriu na ficção israelense em relação à presença de iemenitas. Com muitos causos e fatos ouvidos em sua família e na comunidade próxima, espantava-a que os livros pouco os mencionassem. Eram existências como que apagadas. Tsabari leu tudo o que esteve disponível, e não se encontrou na literatura israelense, e o que achou não foi do seu gosto. Não encontrou a avó, nem a mãe, nem o pai. Não havia evidência da experiência *mizrahi* com a qual ela pudesse se identificar. Anos depois, quando se dispôs a escrever, Tsabari estava muito ciente de que queria escrever sobre personagens orientais como uma maneira de corrigir um pouco a experiência do vazio da infância, ampliada, talvez, pela ausência paterna que deixara um vácuo irremediável.

Todavia, a maestria narrativa de Tsabari ultrapassa os vazios e vai muito além do compromisso de destacar a presença dos de sua etnia. Vale-se disso para examinar sentimentos, que brotam na multifacetada e complexa sociedade israelense. É um tema de sua literatura. Cumpre parte do seu propósito criando uma fábula onde a inclusão da identidade iemenita pode servir de parâmetro para as outras identidades que compõem a narrativa.

Assim é com a Savta (‘vovó’, em hebraico) e Rosalynn, a cuidadora filipina do conto mencionado. A filha adolescente desta, da qual ela se despediu há anos, vive com a avó nas Filipinas. O dinheiro ganho em Israel é precioso para a educação da filha, para o sustento da mãe e tudo o mais do que é de difícil acesso naquele país. Rosalynn sonha em ter a filha consigo, em poder passear com ela à beira-mar, com os lindos trajes que lhe compraria, apresentá-la aos amigos, exibir a sua felicidade. Mas a filha já quase não reconhece a mãe nas conversas telefônicas. Como se pode viver ou sonhar nestas circunstâncias? E o medo de ser pega e deportada? E quando o amor desponta com a presença do jovem inquilino da avó, a que ou a quem atender? O que significa um ou outro país? Rosalynn também se apequena e se faz invisível sob um vão de escada quando está para ser apanhada pela polícia. Savta lhe conta de sua vida dura, também já foi empregada, dentre várias outras funções, também já amou, já foi feliz. Contudo, quem sofre por amor na narrativa é a filipina. Não é preciso se aprofundar nas duas migrações ou empenhar-se em comparações. São envolvidas em dores irreparáveis.

Tsabari tem consciência de que em Israel da primeira e da segunda gerações de imigrantes, os pais, a exemplo de muitos outros imigrantes, apagaram o passado com o desejo de se assimilar e se tornar israelenses. Ela vê a si mesma assim como vê a geração mais jovem se rebelando contra isso, exigindo saber de onde vieram e o que perderam.

O livro está repleto de histórias humanas sobre o desejo de pertencer, escritas com sensibilidade e talento contra o pano de fundo das cargas de imigração, guerra, tensão intergeracional e fissuras na sociedade israelense, que também criam um fosso entre as pessoas e nelas mesmas. Os detalhes de cada conto são revelados com a ajuda de uma estrutura de delicadas camadas que se expõem uma após a outra. Ao final de cada conto, o leitor é pego de surpresa pela parte oculta da trama, aquela que não está escrita – porque Tsabari planta os detalhes nos contos –, mas surpreende ao deixar a conclusão para o leitor completar. Este é o seu traço como escritora: sua obra é aberta e falta-lhe o final.

Os contos de Tsabari suscitam também outras perguntas: O que acontece na partida de um país, com a pessoa voltada ou não à imigração? O que acontece com aqueles que imigram e o que acontece com seus filhos, com seus pais? E o que acontece com uma imigrante, com alguém que sai de casa e constrói uma nova casa com as próprias mãos? Tsabari, que primeiro viveu por vários anos na Índia e outros lugares e, depois, no Canadá, onde acabou por se fixar, tenta responder de diversas formas a esses desafios. Há algo de provocador, pioneiro e assustador nessa experiência, que ela mesma vivenciou por vários anos. Tsabari tocou nesses e em tantos outros pontos de dificuldade. Por fim, quem é ela? Uma israelense ainda ligada à israelidade? Uma oriental? Judia-árabe? Uma estrangeira em relação a Israel e/ou ao Canadá? Uma descendente de iemenitas?

Houve quase uma década em que Tsabari não escreveu. Sentiu-se um pouco perdida entre as línguas, sentiu que o hebraico estava se desgastando, uma experiência assustadora para alguém cuja ferramenta é seu próprio idioma.

Quando Tsabari começou a escrever em inglês, não quis escrever sobre Israel; temeu a responsabilidade de, já não mais vivendo na terra natal, ser lida de um ponto de vista político, não importando o que fosse escrever. A escolha de escrever já era intimidante e a escolha de escrever em inglês foi ainda mais assustadora. Sobre esta decisão, ela comenta no blog hebraico da canadense Osnat Ita Skoblinsky,

No último minuto, decidi recomeçar e escrever sobre Israel. Eu queria escrever um livro de contos que se passam em Israel contra o pano de fundo da guerra e do terrorismo, mas não queria que esse fosse o conto. Eu queria retratar personagens que vivenciam experiências universais de amor, dor, perda, família e dinâmica conjugal. Que a má situação ficará sempre para trás, porque é isso que representa a vida em Israel, mas não será esse o ponto principal. Você nem sempre está pensando nisso, está pensando na sua vida. Uma vez que me comprometi com essa ideia, a escrita fluiu facilmente. Há algo em Israel que me inspira, me

impõe quase uma espécie de magia. Eu sou um pouco sentimental, talvez seja parte disso.¹⁸ (SKOBLINSKY, 2016)

O tema da identidade israelense-*mizrahi* perpassa quase todos os contos, abordável em todos os seus aspectos: do *mizrahi*, ou do judeu-árabe ou do iemenita (nas obras, da mulher iemenita), do israelense. Mas qual é essa identidade? No conto “Brit Milah” (TSABARI, 2016, pp. 47-69), ambientado no Canadá, uma avó israelense-iemenita vem visitar a filha Ofra e seu marido canadense e conhecer o netinho de tenra idade. Leitores fluentes na cultura judaica podem antever, desde o título, que o tema da trama – a circuncisão de um bebê – pode apontar para uma tensão e até antever o choque que o cumprimento deste preceito despertará. Temerosos e, simultaneamente, imbuídos profundamente do dever a ser cumprido, não há progenitores judeus que não se preocupem com a realização da circuncisão.

Vários assuntos das tradições iemenitas, de menor importância, são mencionados nesse conto, assim como a vivência mais moderna da avó Reuma, que se desfez de parte daquilo que herdou da família iemenita original, o que não a impede de, ao mesmo tempo, ser portadora das tradições ou das memórias das tradições. Há, contudo, vivências que não podem de modo algum serem abolidas, como a prática da cerimônia no oitavo dia do nascimento do menino e que não tem vinculação específica com a identidade iemenita. O mesmo tipo de relato, acentuando aqui a sua israelidade ou confundindo-a com a judaidade, poderia fazer parte de qualquer categoria de família judaica. Reuma vem de Israel. No aeroporto canadense, ante o comentário da fiscal de passaportes que leu que ela era nascida no Iémen, ela gostaria de proclamar que tinha nascido no Iémen, que é israelense, que veio ajudar a filha, que tem um netinho, mas é calada pelo parco conhecimento do inglês. Não sabe anunciar a sua identidade. A cor da pele não indica nada disto. A única informação que consta está resumida no “natural do Iémen”.

Já na casa da filha, apressa-se para cumprir o propósito de ajudar, de desempenhar o papel de avó. Nesta condição, constata, ao trocar a fralda do neto, que ele não foi circuncidado. A exacerbada discussão que se desenrola sobre esta nova categoria identitária, com a abolição do preceito bíblico em que se baseia, ante a qual todas as demais práticas iemenitas, ligadas, por exemplo, à comensalidade e seu fator agregador, e outras mencionadas no conto, são quase supérfluas, e a saída da avó, incapaz de assumir esta situação,

¹⁸ SKOBLINSKY, Osnat Ita. “Haachayot sheravot al bgadim bair haashená” [As irmãs que brigam por roupas na cidade esfumaçada]. Blog Je Tam. *Haaretz*, 1/8/2016. (Original em hebraico) Disponível em <https://www.haaretz.co.il/blogs/osnatitaskoblinsk/BLOG-1.3020202>. Acesso em: 9 mar. 2022.

exemplificam o que realmente importa: a identidade judaica, confundida talvez com israelidade, fator de coesão maior do que qualquer outro. Obviamente, todas as atenuantes propostas pela mãe do bebê são ineficientes. Somente a própria existência da criança pode minorar a resistência de Reuma.

A identidade reúne uma variedade de componentes e legados que incluem traços e tradições religiosas, étnicas, regionais, nacionais, políticas e culturais em geral, bem como a própria língua e herança do indivíduo, gênero, referência de classe, laços familiares e história pessoal em particular.

É também no Canadá que se desenrola outro conto, o último do livro e que lhe dá o título “The Best Place on Earth”, que põe a nu, mais uma vez e com um olhar diverso, a temática da identidade, ou da nova identidade. As protagonistas são de origem tunisina, o que permite introduzir memórias e imagens um pouco diferentes e omitir outras características, como o tom da pele. A falecida mãe das tunisinas jamais esqueceu a sua origem africana, jamais se referiu a Israel como seu país, até que, em uma das guerras, na ameaça de destruição iminente, ela passou a usar o “nós”, incluindo-se no universo israelense.

Naomi, arrasada pela traição do marido, recém-separada, chega à costa oeste do Canadá para – quem sabe? – na visita à irmã Tamar, retomar a vida e os afetos que ambas tinham desenvolvido e compartilhado, recuperar o alento que uma usufruía da outra, que dava sentido às suas existências.

Já no mencionado conto “Brit-Milah”, as imagens do trajeto, ao desembarcar no aeroporto, projetavam traços de uma cultura distante daquela vivida pela visitante, a avó, quais sejam, as iluminações e ornamentos de Natal das ruas. Ali não representava algo incomum; para Reuma, talvez apenas a entrada de um elemento estranho a ela e à sua cultura. Seu universo começa a ser atingido por traços que lhe eram alheios até então, e repará-lo está fora do seu alcance. No último conto, no caminho do aeroporto para a casa, a atenção de Naomi é atraída pelo dístico inócuo de uma placa de carro: “*Beautiful British Columbia. The Best Place on Earth*” (TSABARI, 2016, p. 231). Se British Columbia, o lugar que sua irmã escolheu para viver, é o melhor lugar do mundo, o que dizer de Jerusalém, de onde Naomi provém, sua cidade que ela não troca por nenhuma outra, apesar da tensão e o medo que sempre pairam no ar? Qual é o melhor lugar do mundo? É esta a terra ou a casa onde a pessoa nasceu, ou outro lugar que ela não visitou, mas é o objeto de seu sonho? Talvez a definição não seja física, mas relacionada a uma situação na qual a pessoa se sente mais confortável?

O casamento e a família de Naomi que, aos olhos de Tamar, pareciam a perfeição e o exemplo a ser mencionado, entram em ruína na cidade santificada. Tamar, na mais bela

cidade do mundo, é só consternação. O sentimento equipara-se ao constrangimento de Naomi ao saber que o companheiro da irmã não é judeu, que Tamar sequer se casou, e, como ponto candente, que Tamar enfrenta o desejo de Carlos de ter filhos, algo de que ela sempre abdicou. A conversa entre elas torna-se áspera, quase ríspida. Já não há espaço para os prazeres herdados, de outras épocas. Naomi não sente sabor no prato que Carlos prepara. Faltam-lhe sal e pimenta. Tamar sugere fazer um jantar de shabat, sem shabat:

“It’s Shabbat dinner. We can pretend we’re having a kiddush, minus the prayers.”

“Kiddush?” Carlos asked.

Naomi waved her hand. “It’s a Jewish thing.”

Carlos looked at her and then at Tamar. Tamar brushed hair off her forehead.

“It’s a ritual to welcome the Shabbat. You sip some wine, say some prayers, eat some bread.”¹⁹ (TSABARI, 2016, p.245)

O apaziguamento, que costumava aplacar os ânimos na juventude, é mais difícil de ser atingido, mas elas o tentam. Como na adolescência, quando juntavam peças velhas de louça e as espatifavam nas paredes do mercado de Jerusalém, repetem a cena junto ao mercado da ilha canadense, num canto afastado e, como convém aos modos locais, depois juntam os cacos e limpam a calçada.²⁰

Mesmo um pouco aliviadas e com a vaga promessa de Naomi de avaliar o seu rompimento pelo bem e pelo gosto da irmã – que talvez possa dar alento a ambas, de que nem tudo o que elas tinham sido se perdera –, seguindo o modelo de final de conto aberto, nada garante o que irão fazer. Se as lembranças forem úteis, elas serão melhores do que nada. Além disso, mesmo expondo e recuperando, tanto quanto possível, os traços comuns e muito familiares, é preciso registrar que eles serão sobrepostos pelas experiências presentes, seja em Israel ou em outro país, e que as emendas costuradas à força sempre continuarão a ser emendas. É assim que se forja a identidade israelense.

¹⁹ “É o jantar de Shabat. Podemos fingir que estamos tendo um *kiddush*, menos as orações.”

“*Kiddush*?” Carlos perguntou.

Naomi acenou com a mão. “É uma coisa judaica.”

Carlos olhou para ela e depois para Tamar. Tamar tirou o cabelo da testa. “É um ritual de boas-vindas ao Shabat. Você bebe um pouco de vinho, faz algumas orações, come um pouco de pão.”

²⁰ Por ocasião da data da publicação do livro, havia o hábito, no Canadá, de quebrar objetos em *rage-rooms* para aliviar o estresse. Não é possível confirmar se há qualquer vinculação com o ato descrito no conto.

Referências bibliográficas

AVIZEMER, Shim'on. "Dmutá shel bat-Teiman bassifrut haivrit hachadashá" [A imagem da iemenita na nova literatura hebraica]. *Moznaim*, n. 78, vol. 3. Hebrew Writers Association in Israel, 1993, pp. 8-14. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/23941281>. Acesso em 10 jan. 2022.

ELBAZ-ELUSH, Corinne. "Tish'á assorim acharei shenintash: shuv shofarot beveit haknésset haatik bichfar hateimananim" [Nove décadas depois de abandonada: novamente *shofarot* na antiga sinagoga da aldeia dos iemenitas]. *Yediot acharonot*. 30/08/21. Disponível em <https://www.ynet.co.il/judaism/article/hyezhe511k>. Acesso em 06 mar. 2022.

"HEBREW LANGUAGE". *Wikipedia, the free encyclopedia* https://en.wikipedia.org/wiki/Hebrew_language Acesso em 25 fev. 2022.

PARFITT, Tudor. *The Road to Redemption – The Jews of the Yemen 1900-1950*. Leiden, Brill, 1996. Citado em [https://en.wikipedia.org/wiki/Operation_Magic_Carpet_\(Yemen\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Operation_Magic_Carpet_(Yemen)). Acesso em 25 fev. 2022.

SKOBLINSKY, Osnat Ita. "Haachayot sheravot al bgadim bair haashená" [As irmãs que brigam por roupas na cidade esfumaçada]. Blog Je Tam. *Haaretz*, 1/8/2016. (Original em hebraico). Disponível em <https://www.haaretz.co.il/blogs/osnatitaskoblinsk/BLOG-1.3020202>. Acesso em 9 mar. 2022.

TSABARI, Ayelet. *The Best Place on Earth*. Toronto, Harper Collins, 2013; New York, Penguin Random House, 2016.

TSABARI, Ayelet. *The Art of Leaving*. Toronto, Harper Collins, 2019; New York, Penguin Random House, 2019.

FICÇÃO JUVENIL COREANA: TENDÊNCIAS E PERSPECTIVAS

*Yun Jung Im**

*Mi Jung Kim***

*Luis Carlos Girão****

O que seria o “juvenil” na literatura juvenil?

Nas palavras de Gregorin Filho (2011, p. 27), “*a literatura juvenil como gênero específico para determinada faixa de escolarização é criação recente.*” O pesquisador brasileiro prossegue, afirmando que as obras classificadas como “juvenis”

devem ser observadas como textos cujo objetivo principal é expressar experiências humanas de cunho existencial / social / cultural, numa construção estética (literária) apropriada à experiência de vida e a um tipo de linguagem específico de seu público-alvo. (GREGORIN FILHO, 2011, p. 65)

Esse público-alvo, na sua concepção, abarcaria os sujeitos na “fase da adolescência”, fase essa que, no Brasil, “*foi inaugurada nos anos 1950, com uma produção cultural que, mais do que inventar padrões para uma rebeldia típica dessa fase da vida, passava a vê-la como um bom nicho de mercado*” (GREGORIN FILHO, 2011, p. 43). Mas quais sujeitos estariam nessa fase? Segundo o Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei nº 8069 de 13/07/90):

Art. 2º Considera-se criança, para os efeitos desta Lei, a pessoa até doze anos de idade incompletos, e **adolescente aquela entre doze e dezoito anos de idade.** Parágrafo único. Nos casos expressos em lei, aplica-se excepcionalmente este Estatuto às **pessoas entre dezoito e vinte e um anos de idade.** (BRASIL, 1990, s.p., grifos nossos).

* Profa. Dra. do Curso de Língua e Literatura Coreana no DLO/FFLCH/USP. E-mail: estudoscoreanos@usp.br

** Crítica e Profa. Dra. do Seoul Institute of the Arts/SIA. E-mail: null8@hanmail.net

*** Pós-doutorando em Estudos Coreanos pelo DLO/FFLCH/USP. E-mail: luis.changmin@gmail.com

Nessa perspectiva, a literatura juvenil é a produção literária endereçada aos leitores de 12 a 18 anos, podendo ampliar seu alcance a leitores de 18 a 21 anos¹.

Por seu turno, a Lei de Enquadramento dos Jovens da Coreia² compreende uma gama ainda maior: o jovem seria uma pessoa com idade entre 9 e 24 anos, localizado entre dois universos completamente distintos – a infância e a fase adulta. Os dicionários de língua portuguesa parecem estar em consonância a esta categorização, pois, segundo o Aulete, o Aurélio e o Michaelis³, “juvenil” faz referência à “juventude”, concepção esta que, por sua vez, é entendida como uma “fase da vida que começa na adolescência e termina na idade adulta”⁴.

Comumente falando, o jovem é tido como uma existência imatura (não mais criança, mas não adulto ainda), em transição, e prestes a se tornar social, independente. Espremidos entre duas categorias que os delimitam, podemos dizer que os jovens estão de certa forma à margem da sociedade moderna, que enxerga as figuras “padronizadas” do que seja uma criança⁵ e um adulto “normal”.

A questão da “normalidade” tem raízes muito antigas e pode ser bem representada visualmente pelo desenho *Homem Vitruviano* (1490), do italiano Leonardo da Vinci (Fig. 1). Trata-se de uma inscrição pictórica e bastante geométrica que determina padrões de normalidade dos humanos até os tempos modernos, a saber: ser adulto, sem deficiências, homem branco, saudável física e mentalmente. Ou seja: quem não se encaixa nessa normalidade é considerado “o outro”, uma “minoría”. Diga-se de passagem que, recentemente, tem sido fácil encontrarmos paródias que colocam em dúvida essa “normalidade”, como, por exemplo: corpos fora da geometria perfeita (Fig. 2); corpos de outros seres que não os humanos (Fig. 3); mesmo a coexistência entre corpos que não os dos homens exclusivamente (Fig. 4).

¹ Esses leitores de 18 a 21 anos se enquadrariam no público-alvo da ficção para jovens adultos (*Young Adult*, ou apenas *YA*), segundo Falconer (2010, pp. 87-88), a qual seria representativa de um fenômeno literário *crossover* – ou seja, que ocorre entre o leitor criança e o leitor adulto, numa constante disputa de identidade por parte desse leitor adulto em sua relação com a literatura não diretamente endereçada a ele – emergido como categoria distinta em meados do século XX.

² A “청소년 기본법” encontra-se ligada ao Ministério da Igualdade de Gêneros e Família do governo sul-coreano. Para maiores informações, acesse:

<<https://www.law.go.kr/%EB%B2%95%EB%A0%B9/%EC%B2%AD%EC%86%8C%EB%85%84%EA%B8%B0%EB%B3%B8%EB%B2%95>>.

³ Disponível, respectivamente, em: <<https://aulete.com.br/juvenil>>, <<https://www.dicio.com.br/juvenil/>> e <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/juvenil/>>.

⁴ Disponível em: <<https://aulete.com.br/juventude>>.

⁵ A figura da criança como indivíduo, não meramente um “mini adulto”, que é integrante de uma família formada por adultos, é uma produção sociocultural do século XIX (cf. ARIÈS, 1986).

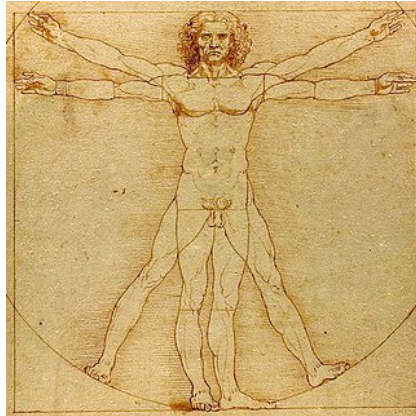


Figura 1 – *Homem Vitruviano* (Leonardo da Vinci, 1490).

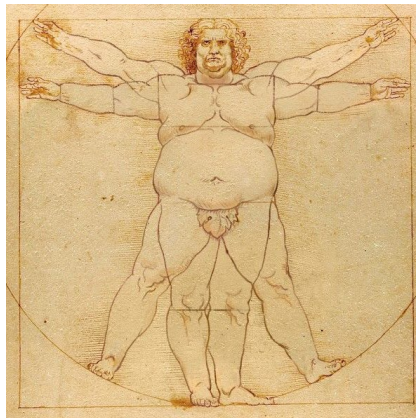


Figura 2 – Sem título (Autoria desconhecida).

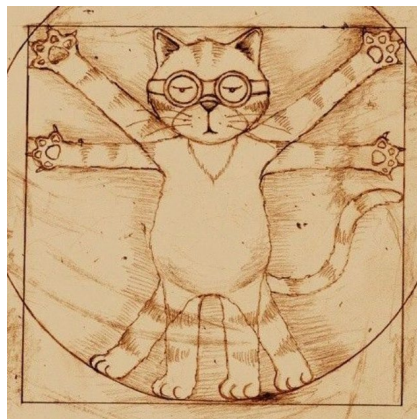


Figura 3 – Sem título (Autoria desconhecida).



Figura 4 – Sem título (Autoria desconhecida) ⁶.

Essas são apenas representações paródicas dessa ideia de normalidade, tão amplamente difundida e aceita até recentemente. Entretanto, nessa linha, os jovens formam a minoria, o outro, por constituírem um grupo definido por seus “vizinhos” de categorização, mais do que seus atributos próprios.

Retratos da Literatura Juvenil Coreana por épocas: 1980–2010

O propósito deste trabalho consiste em lançar uma luz sobre a última década de produção literária para os jovens da Coreia, cabendo fazer um apanhado de nomes e títulos atrelados à ideia de ficção juvenil coreana (prosa) e suas características. Essa produção, por seu turno, só se solidificou como gênero na Coreia do Sul entre as décadas de 1990 e 2000 (cf. OH, 2010; PARK, 2014; YUN, 2017). É válido, contudo, abrir espaço para conhecer seus antecedentes.

Entre o final dos anos 1980 e início dos 1990, os jovens coreanos liam títulos apropriados à sua “faixa etária”, dentro de uma perspectiva que mapeia a história da cultura da leitura na Coreia e que foi fundamentada no ideal confucionista de que uma pessoa deve perseguir seu crescimento enquanto ser moral, por meio de estudos (leitura) dos clássicos, e que tal processo deve ser guiado por alguém mais velho e experiente, e por isso mais sábio. Portanto, títulos considerados leitura obrigatória por questões curriculares de formação escolar – ou seja, “didáticos” e/ou “paradidáticos”, para os quais eram exigidos ensaios pós-leitura – eram selecionados de listas “*must read*” (*pildok-seo*, 필독서) para os jovens, por adultos,

⁶ Disponíveis, respectivamente, em:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg>, <<https://pin.it/4qel3FV>>, <<https://twitter.com/catfoodbreath/status/1123990180153761796>> e <<https://pt.dreamstime.com/illustration/vitruvian-man.html>>

para sua desejável educação moral, ética e civilizacional⁷. Outro vetor que norteou a cultura da leitura nessa época foi a ideia generalizada de um atraso civilizacional coreano, recém-libertado de sua condição colonial, pobre e dependente, por não ter se modernizado – isto é, se ocidentalizado – a tempo. Não é de se estranhar, portanto, que títulos estrangeiros ocupassem uma posição privilegiada nessas listas, como *O apanhador no campo de centeio*, do estadunidense J. D. Salinger; *O meio da vida*, da alemã Luise Rinser; *Meu pé de laranja lima*, do brasileiro José Mauro de Vasconcelos; e *Demian*, do alemão Hermann Hesse. Estas são obras comumente categorizadas como “alta literatura” (cf. PERRONE-MOISÉS, 1998) – renomados títulos entre os cânones literários internacionais, sendo que algumas se mantêm referenciais até hoje.

Uma vez que os jovens eram vistos como objeto de educação e disciplina, que Foucault (1999) também chamaria de “sujeitos” disciplinados, ou seja, sob controle, seus direitos “como jovem” não eram foco de políticas públicas e sociais. Nesse sentido, a existência leitora desse jovem se encontrava frente a uma literatura que não refletia a sua condição: apenas produções ficcionais para faixas etárias anteriores e/ou posteriores à sua. A literatura adulta que lhe era indicada funcionava como um organismo de doutrinação, pois ao jovem era exigido que encarasse esse objeto cultural como uma fonte necessária de aprendizado e uma forma de apreender a vida adulta. E é como reflexo desse momento histórico que muitos dos romances escritos e direcionados aos jovens – adultos em crescimento – ficaram conhecidos como romances de formação (*Bildungsroman*) (cf. YUN, 2017).

Conforme mencionado anteriormente, as leituras obrigatórias para os jovens coreanos até os anos 1990 eram majoritariamente estrangeiras, o que resultou numa preferência desses leitores pela literatura estrangeira à literatura coreana. Ao mesmo tempo, é natural, esse leitor desejava consumir leituras da “subcultura”, a saber, uma literatura que fosse mais popular e de gênero adolescente (cf. OH, 2010). Esse mesmo jovem, que precisou ler literatura para adultos como leitura obrigatória, numa espécie de trabalho forçado e interpretativo, buscava algo além das obras “didáticas”, e editoras atentas a esse nicho passaram a publicar o que se chamou de “subcultura literária”, como, por exemplo: os romances da editora canadense Harlequin, que traziam histórias leves, com algum toque

⁷ Em certa medida, esse pensamento formativo, de levar aos jovens títulos que contribuam para a sua melhor formação, está na base de programas coreanos de incentivo à leitura como o "Reading One Book in a Semester", implementado na Base Nacional Curricular da Coreia em 2015. Para saber mais, acesse: <<https://www.kbook-eng.or.kr/sub/knowledge.php?ptype=view&idx=946&code=knowledge&category=67>>.

erótico, mas dentro de um contexto jovial⁸; as novelas Junior, que apelam para um lado mais romântico dos jovens⁹; assim como algumas histórias em formato de romance centradas em personagens que lutam e/ou praticam artes marciais, o que atraía um público masculino para esses títulos.

Foi só nos anos 2000 que a “ficção juvenil” se estabeleceu como um gênero autônomo na Coreia do Sul – e esse estabelecimento se pavimentou a partir de dois momentos específicos. O primeiro momento se dá quando foram iniciados e sistematizados os primeiros concursos de ficção juvenil, em grande medida organizados por editoras coreanas consagradas, em busca de expansão de nichos de mercado, focando no que eles próprios chamaram de literatura “1318” (de 13 a 18 anos). Os prêmios literários resultantes desses concursos ainda não haviam se estabelecido como principais lançadores de *best-sellers*, logo, não eram ainda os vetores para obras representativas do gênero. Em vez disso, no segundo momento, e paralelo a essas ações, que são próprias ao que Candido (2000) denomina como “sistema literário”, vai se formando uma imagem e um padrão de ficção juvenil a partir de obras publicadas fora desse centro, à margem dessa produção editorial premiada e, portanto, renomada. Dentre os títulos que se destacaram na primeira década do século XXI, podemos apontar *하이킹 걸즈* (*Haiking geoljeu/Hiking Girls*, 2008)¹⁰, de Hye-jung Kim, e *까칠한 재석이가 사라졌다* (*Kkachirhan Jaeseog-iga sarajeotta/O Jaysek rude desapareceu*, 2009), de Jung-wook Ko, como exemplares dessa ficção juvenil não premiada, mas representativa do que atraía o público leitor juvenil. Ambos os volumes fizeram sucesso o suficiente para materializar um fenômeno comum à literatura juvenil em diversos países, a serialização. Porém, o destaque maior se dá pelo foco narrativo dessas séries: enquanto o primeiro sempre trazia personagens e situações femininas, o segundo era centrado em situações masculinas – tudo num clima de animação e comportamentos “descolados”, desviantes se comparados à normalidade da produção literária juvenil premiada.

⁸ Publicados massivamente desde 1949, os romances “românticos” da Harlequin são conhecidos por seu direcionamento ao público feminino, adolescentes e jovens adultas, tradicionalmente conhecidos por captar essa jovem leitora numa teia de representações contraditórias à independência feminina. Para saber mais, acesse: <<https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1999/02/20/fantasy-aisle-harlequin-romance-novels-stream-through-50-years-of-changing-mores/9310be9a-473b-400c-9293-80172cf16854/>>. Acesso em 20 fev. 2022.

⁹ A partir de 1931, algumas obras ficcionais publicadas como “Junior Novels”, cujas temáticas e abordagens contavam com uma forte presença da figura adulta, começaram a circular em escolas e bibliotecas dos Estados Unidos, diferenciando-se por serem títulos que os jovens leitores escolhiam para ler ainda que fossem ou não indicações de leitura obrigatória. Para saber mais, acesse: <<https://doi.org/10.2307/808457>>. Acesso em 20 fev. 2022.

¹⁰ Este e os demais títulos de obras coreanas neste texto são traduções literais, não configurando traduções eventualmente feitas em outros países, dado que não foram ainda traduzidos para o português.

É também nos anos 2000 que se inicia a formação de um discurso crítico sobre a literatura infanto-juvenil na Coreia – tanto para crianças quanto para adolescentes. Por exemplo: tem início, em 2003, a publicação do periódico trimestral *창비어린이/Changbi Children*¹¹, pela consagrada e mais antiga editora coreana – Changbi – com foco numa produção literária para crianças, e também para jovens, apesar do título. Com esse periódico, surge um campo crítico com olhar atencioso para ler, comentar e refletir sobre a literatura juvenil coreana. A figura do crítico literário é fundamental para que a literatura de “nicho” seja integrada ao quadro maior da literatura nacional (cf. CANDIDO, 2000).

A partir do momento em que várias editoras começam a realizar concursos para premiar ficções juvenis, alguns títulos foram ganhando destaque e, como consequência, as próprias editoras começaram a receber a atenção do público e da crítica na produção desse gênero. Foram sucessos de venda e recepção títulos como: *사슴벌레 소년의 사랑 (Saseumbeolle sonyeon-ui sarang/O amor do garoto escaravelho, 2003)*, de Jae-min Lee, pela editora Sakyedul; *완득이 (Wandeng-i/Garoto Wandeng-i, 2008)*, de Ryeo-ryeong Kim, pela mencionada Changbi; *불량 가족 레시피 (Bullyang gajok resipi/Receita para uma família mau-elemento, 2010)*, de Hyun-joo Son, pela Munhakdongne; e *시간을 파는 상점 (Sigan-eul paneun sangjeom / A loja que vende tempo, 2012)*, de Sun Young Kim, pela Jaum&Moeum – todos estes foram os primeiros ganhadores dos concursos de ficção juvenil realizados pelas respectivas editoras. Cabe destacar que, enquanto o primeiro desses quatro títulos envolvia uma abordagem própria ao romance de formação, os outros três trazem uma imagem do jovem “fora da caixa” edificante, desviante da figura em formação idealizada, tradicional àquele momento. Algo estava em transformação, não apenas nas obras literárias, mas também nos sujeitos que as produziam e liam.

Aqui, é importante assinalar um movimento ocorrido fora do mercado de publicações, iniciado, a partir de 2004, por um grupo de ativistas em defesa dos direitos dos jovens, o ASUNARO (Action for Youth Rights of Korea)¹². Tratava-se de um movimento por liberdade e autoafirmação, de clamor e insatisfação, de sujeitos adolescentes que pediam por seus direitos em reação a uma lei que estava em discussão para garantir os direitos humanos dos jovens nas escolas, como prevenir os castigos físicos de professores, assédios físicos e psicológicos de colegas (*bullying*) etc. O ASUNARO não buscava exclusivamente a garantia dos direitos dos estudantes ou apenas dos jovens, mas operou como uma iniciativa

¹¹ Para maiores informações, acesse: <<https://www.changbi.com/children-books-home/quarterly/children-quarterly-about/children-quarterly-about2>>.

¹² Para maiores informações, acesse: <<https://asunaro.or.kr/>>.

que incentivava os jovens a se lançarem em ações em prol de seus direitos, com a consciência destes dentro da sociedade em que faziam parte.

Tendências e desafios recentes na Ficção Juvenil Coreana: a questão da “representatividade”

O problema da “representatividade” na literatura juvenil coreana é reflexo direto do surgimento dessa crítica literária focada nas obras ficcionais direcionadas ao leitor adolescente. Segundo Navas (2015, p. 83), esta é uma “*literatura destinada preferencialmente a jovens*”, que “*pode contribuir para que o leitor seja concebido como um colaborador e não como mero consumidor passivo de uma obra literária*”. Logo, para que esse leitor seja um colaborador, é preciso que ele encontre no texto que lê um traço da sua própria vivência, da sua realidade. E em se tratando da sua realidade, nas palavras de Gregorin Filho (2016, p. 111): “*Não há como referir-se à adolescência sem que se perceba o entorno sociocultural e econômico onde o indivíduo está inserido*”.

A partir da década de 2010, começa-se a questionar e conscientizar acerca do problema da “representatividade”. Nesse sentido, autores de literatura juvenil passaram a refletir sobre como escrever para esse público, o que resultou, de fato, em leitores colaboradores, que interagem com as obras que liam. Já não cabia escrever romances em tom professoral, didático e edificante, mas sim escrever para um leitor que experimentava o dinamismo e a vitalidade de um mundo que não podia ser abarcado pela linguagem (cf. KIM, 2021). Desse modo, tem início um movimento de diferenciação e diversificação na ficção juvenil, de composição e construção de uma “singularidade” (cf. YUN, 2017). É nesse contexto que todas as ditas “subculturas” – como fantasia, terror, ficção científica, artes marciais, ecologia, filosofia etc. – são trazidas para dentro da literatura juvenil coreana, ampliando significativamente as temáticas e abordagens, chegando ao que se tem apontado como os “temas fraturantes” (cf. RAMOS; NAVAS, 2015).

Esse movimento está dentro de um contexto tecnologicamente conectado, com blogs e redes sociais acelerando as trocas em espaços de escrita e leitura, pois o comportamento tradicional para escrever uma ficção sobre o naufrágio da balsa Sewol¹³, por exemplo, seria equivocado e reprovável, uma vez que tanto escritores quanto leitores assumem, de partida, um posicionamento crítico e consciente frente a essas realidades marcantes da vida – o que, em alguma medida, espelha a pergunta feita por Adorno (1962, p. 29) após o fim da Segunda Guerra Mundial: “é possível a poesia após Auschwitz?”

¹³ Para saber mais, acesse: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Naufre%C3%A1gio_do_Sewol>.

Questionamentos como este foram se fazendo cada vez mais presentes nas mentes de escritores e leitores de literatura juvenil coreana.

O naufrágio da balsa Sewol em 2014, que resultou na morte de 304 estudantes do ensino médio em um passeio da escola, representou um “gatilho” para que o problema da “representatividade” dos jovens nas narrativas em geral se tornasse algo central. O demorado naufrágio televisionado em tempo real fez com que os jovens se sentissem traídos e separados da sociedade, diante da inação e omissão do governo, além de uma parcela da população adulta que insistia em descrever o ocorrido como um mero acidente em meio a um passeio. O fato ganhou repercussão explosiva de vários atores ligados ao mercado editorial, além de criar diversos movimentos políticos envolvendo os jovens, e representou um ponto de inflexão importante na história recente coreana do ponto de vista dos estudantes, sedentos por uma representação com a qual se identificassem, muito além dos personagens ficcionais de livros escritos com fins comerciais.

A partir disso, no contexto em que autores e leitores estão conscientes e mais atentos sobre o problema da representatividade, e em que essa representação de momentos históricos marcantes na realidade contemporânea ganhou expressões em artes como cinema, teatro, música e literatura, era preciso que se questionasse coisas do tipo: “o que e como representar?”, própria aos autores que assumem uma responsabilidade ao escrever sobre esses eventos de maneira não casual ou banal. Não só isso, perguntas como “qual é o olhar e a posição de quem está representando?”, própria às narrações, pessoais ou impessoais, mas que se centram no ser em foco e no seu olhar sobre o outro, agora eram feitas com muito maior profundidade. Na esteira desses questionamentos, observou-se um cuidado maior para evitar objetificar ou alterizar algo ou alguém, para não se distanciar daquilo que é o foco da narrativa, exatamente pela responsabilidade para com esse tema, esse evento em narração. Outras perguntas também se tornam válidas e recorrentes frente a essa ficção juvenil contemporânea e consciente do seu tempo histórico: “estariam as personagens sendo ‘consumidas’ para fins da narrativa?”, ou seja, a existência de uma personagem não pode ser banal frente ao todo da história em que ela se insere; “seria esta história uma representação da violência ou uma violência da representação?”, dado que são narrações que mimetizam fatos reais violentos, marcantes, inesquecíveis e, portanto, difíceis de encarar, lembrar. Nesse sentido, colocamos: denunciar ou representar a violência seria uma forma de realismo? Não seria apenas uma outra forma de violência? E se for algo que ultrapassa a imagem esquemática? Essa fuga da normalidade, desenvolvida mais acima, se faz presente constantemente, contrapondo a imposição dos discursos padronizados.

Em resposta à pergunta “o que e como representar?”, trazemos como exemplo a coletânea de contos *B의 세상* (*Bi-ni sesang/O mundo de B*, 2019)¹⁴, de Sanghee Choi. O conto homônimo acompanha a estudante B, que acusa o professor A de violência sexual. Outros estudantes investigam a identidade de B, que escreveu a acusação. Porém, quanto mais perseguem as pistas, mais descobrem que as acusações de B são histórias deles mesmos. Ao mesmo tempo, surge uma campanha em defesa do professor A. E isso ocorre por ele ser um competente preparador para provas de vestibular. Ou seja: trata-se de uma ficção juvenil que lida com questões femininas, questões juvenis, com o opressor sistema de vestibular da Coreia, com a herança cultural da subserviência (voluntária) etc. Esta é uma história que representa bem o caso de 250 jovens que se reuniram em Seul e organizaram um comício com o slogan “Não há lugar para meninas na escola”, em 03/11/2018, pelo movimento #SchoolMeToo¹⁵.

Respondendo à pergunta “qual é o olhar e a posição de quem está representando?”, é importante citar a obra *어느 날 난민* (*Euneu nal nanmin/Um dia, um refugiado*, 2018)¹⁶, de Myoung-hee Pyo, cuja narrativa em tom documental acompanha uma criança coreana chamada Min, que vive num campo de refugiados próximo ao aeroporto de Incheon. As histórias de vários refugiados se desenrolam, enquanto conflitos surgem devido a mal-entendidos. Contudo, aqueles reunidos no campo de refugiados revelam segredos e vão se entendendo pouco a pouco. Segunda a própria escritora, ela escreveu esse livro com a ideia de que, se alguém não consegue entrar no mundo que almeja ou se é expulso para fora dele, acabará se tornando um refugiado. Esse olhar atento representa bem o caso dos refugiados do Iêmen que desembarcaram em Jeju, na Coreia do Sul, em Maio de 2017, mas a posição do narrador, de apenas sete anos, faz desaparecer a distinção entre as minorias ali descritas, contra um histórico cultural forte de xenofobia por parte dos coreanos.

Por seu turno, os “cuidados para evitar objetificar ou alterar algo ou alguém” podem ser encontrados no romance *산책을 듣는 시간* (*Sanchaeg-ul deunneun sigan/Hora de ouvir uma caminhada*, 2018)¹⁷, de Jung Eun, um exemplo possível dessas escolhas autorais. A narrativa acompanha Suzy, de 19 anos, que não se sente infeliz ainda que não consiga ouvir.

¹⁴ Ganhador do 43º *Mumbakdongne Prize for Young Adult Fiction*.

¹⁵ O #SchoolMeToo é reflexo direto de um outro caso, ocorrido em 2016, quando do assassinato de uma mulher coreana na estação de metrô Gangnam, que foi morta por um homem que a seguiu ao entrar num banheiro público, comprovando-se como um caso confesso de feminicídio, o que gerou uma comoção entre jovens coreanas em paralelo ao movimento #MeToo, que ocorreu em escala mundial pouco tempo depois. Para maiores informações, acesse: <<http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20190304000800>>.

¹⁶ Ganhador do 11º *Changbi Prize for Young Adult Fiction*.

¹⁷ Ganhador do 16º *Sakyejul Prize for Young Adult Fiction*.

Ela é uma moça que conversa com a mãe solteira em língua de sinais desde que era criança, além de ser capaz de criar todo tipo de som em sua imaginação. Porém, tudo muda depois que ela passa por uma cirurgia de implante coclear e agora, mergulhada num mundo de barulhos e ruídos, Suzy prepara seus próximos passos para se adaptar a ele. Trata-se de uma ficção que mostra amplo espectro de existências que não podem ser distinguidas apenas por dicotomias como deficientes vs. não deficientes. Nessa mesma linha, o romance-novela *우리가 빛의 속도로 갈 수 없다면* (*Uriga bichui soktoro gal su eoptamyeon/Se não podemos viajar na velocidade da luz*, 2019)¹⁸, da escritora de ficção científica Cho-Yeop Kim, está constantemente questionando os limites entre normal vs. anormal, sucesso vs. fracasso, convencional vs. não convencional, ao passo que distorce com primor a questão da deficiência vs. não deficiência, sem nunca usar a palavra ‘deficiência’.

Com relação ao questionamento sobre “ser uma representação da violência ou uma violência da representação?”, encontramos uma resposta possível no romance *식스팩* (*Sikseupaek/Six-Pack*, 2020)¹⁹, de Jae-mun Lee, que acompanha o protagonista “Eu”, que sofreu queimaduras numa das pernas em um acidente quando criança. “Eu” compete num triatlo com o líder do clube desportivo para manter a sala de ensaio do clube de flauta. Outros zombam dele por curtir “um instrumento musical que apenas alunos do primário tocam”, mas “Eu” ousa competir, apesar das diferenças de força física com seu oponente, por amar a flauta. Este é um romance no qual cada um descobre ter um *six-pack* metafórico escondido²⁰, quando enfrenta desafios que vão além de seus limites – em especial, para proteger o que é importante para si. Essa consciência de si poderia facilmente se aproximar da típica narrativa de tornar-se-homem, das imagens esquemáticas de um discurso de ódio às minorias para ganhar realismo ou seria uma outra violência?

Sobre as representações que ultrapassam a imagem esquemática, encontramos nos romances *페인트* (*Peinteu/P.AINT*, 2019), de Lee Heeyoung, e *유원* (*Yuwon/You-Won*, 2020)²¹, de Baek On-Yu, dois exemplares significativos. Na ficção científica *P.AINT* (2019), que é acrônimo para a expressão “*parenting interview*” (algo como “entrevista de paternidade”), usada pelos jovens órfãos nessa história de um futuro distópico, o protagonista de 17 anos está há algum tempo entrevistando pais possíveis para ser adotado, avaliando a localização de seu

¹⁸ Ganhador do 43º *Today's Writer Award*, prêmio estabelecido pela renomada editora Minumsa.

¹⁹ Ganhador do 9º *Jaum&Moeum Prize for Young Adult Fiction*.

²⁰ Ou músculo “emocional” sarado. O termo em inglês *six-pack*, segundo o dicionário Cambridge, faz referência a um conjunto de músculos bem desenvolvidos no tórax e a barriga de alguém. Para saber mais, acesse: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/six-pack>>.

²¹ Ganhadores, respectivamente, do 12º e 13º *Changbi Prize for Young Adult Fiction*.

futuro lar possível, a relação interpessoal e de interesse daqueles que podem se tornar seu futuro pai e mãe. Trata-se de uma narrativa que inverte os papéis de poder dos sujeitos envolvidos no sistema de adoção, conhecido por receber do governo um auxílio para os pais que adotam filhos – o que acaba por se tornar um grande negócio financeiro e não o estabelecimento de elos afetivos, fugindo da imagem esquemática de família. Já em *You-Won*, a protagonista, “Eu” (You-won), é a única sobrevivente de um trágico incêndio conhecido por todo o país, em que diversas pessoas morreram (como a sua irmã) e se machucaram (como um senhor) para salvá-la. Seria o sentido de sua vida pagar as dívidas com essas pessoas? Trata-se de uma história que traz alívio para emoções complicadas (como memórias, culpa, auto-aversão e ódio), enquanto apreende a realidade do “senhor”, que simboliza o senso de dívida na protagonista. Um romance que investiga a ironia da vida, de que coisas que não escolhemos controlam nossas vidas. Esses são exemplos de romance que desconstruem ativamente as imagens dicotômicas de bem vs. mal, vítima vs. algoz, sobrevivente vs. morto, bem feitor vs. mal feitor, além de mostrar a complexidade da vida de forma legível e convincente.

Perspectivas da Ficção Juvenil Coreana hoje: duas tendências de narrativas centradas em estilo

Até o momento, focamos nossa atenção em exemplos de obras de ficção juvenil coreana sob a ótica da representatividade. No entanto, seria importante também lançar um olhar sobre duas tendências de narrativa que parecem estar se destacando nesse gênero hoje – em especial, por conta do seu estilo.

Para tal, cabe trazer para a discussão o caso do seriado da Netflix *Enfermeira Exorcista*, de 2019, dirigido por Kyung-mi Lee e que é releitura e adaptação de um romance da editora Minumsa, intitulado *보건교사 안은영* (*Bogeon gyosa Na Eunyeong/A professora de enfermagem An Eun-young*), de 2014, escrito por Serang Chung. Trata-se de uma obra cuja protagonista tem a habilidade de ler o que as pessoas sentem, sofrendo inclusive com elas, além de carregar uma espada mágica, o que traz para a história elementos da subcultura, como, por exemplo, a fantasia – An Eun-young é, na verdade, uma bruxa moderna.

Um outro caso a discutir é o filme independente *별사* (*Beolsae/A Casa de Beija-Flor*), de 2018, escrito e dirigido por Bora Kim, que acompanha a história de uma garota que está no ensino fundamental no ano de 1994. No entanto, não há como descrever um enredo exato, dado que as cenas corriqueiras simplesmente acompanham o dia-a-dia da protagonista.

O destaque, aqui, vai para alguns fatos históricos que ocorreram na Coreia nesse mesmo ano e que são representados em tom documental e, ao mesmo tempo, interferindo no desenrolar das ações, como a transmissão na TV do hospital informando a morte de Kim Il-sung e alguns personagens que presenciam e vivenciam o colapso de uma ponte que cruza o Rio Han em Seul (Ponte Seongsu). Esse estilo de composição foge ao formato tradicional das narrativas roteirizadas que são protagonizadas por jovens na Coreia. O roteiro foi adaptado e transformado em romance juvenil de título homônimo em 2019.

Os dois romances acima citados (um que foi para as telas, outro que veio das telas) representam duas tendências distintas que despontam nas narrativas juvenis ao final dos anos 2010. A primeira tendência pode ser definida como “narrativas-palco espetaculares” – como é o caso de *A professora de enfermagem An Eun-young* (2014). São narrativas que misturam um pouco de tudo: fantasia, ficção científica, mistério, suspense, terror, romance, artes marciais, história; além de serem encaradas como histórias épicas que misturam dois ou mais gêneros, com personagens como zumbis, bruxas, detetives e heróis se juntando. Aqui, os elementos de diversão e entretenimento são mais intensos do que aqueles compreendidos como educativos. A estrutura dessas narrativas, ao utilizar-se de personagens, eventos e planos de fundo, assume o controle do leitor tal qual um “palco”, proporcionando algo como uma experiência de teletransporte: assim que o leitor tem acesso à narrativa, ele se desloca para um mundo diferente e se torna um “Eu” diferente.

Já a segunda tendência pode ser chamada de “narrativas da intimidade cotidiana” – como é o caso de *A Casa de Beija-Flor* (2019). São narrativas que apelam secretamente ao coração e à memória do leitor, numa composição horizontal, onde as personagens assumem papéis de importância similar, não havendo espaço para descidas verticais dramáticas – o que acaba por afastar essas narrativas de qualquer semelhança com os romances modernistas de vanguarda, mesmo os romances realistas. Aqui, o cenário (palco) em si não parece importar muito, ainda que caminhe lado-a-lado com o leitor. E esse trabalho estrutural faz com que essas narrativas levem o leitor a descobrir algo por si mesmo enquanto lê. Ou seja: o leitor é levado a descobrir uma narrativa que é sua, e que reflete o desejo de leitores que buscam ler histórias comuns sobre si; que confessam, ao ler, “eu estou escrevendo isso” e “esta é minha literatura”.

Ainda dentro da tendência das narrativas-palco espetaculares, com foco nas ficções juvenis (mesmo YA), encontram-se duas obras de Lee Heeyoung: o anteriormente citado *PAINT*, publicado em 2019 após receber o *Changbi Prize for Young Adult Fiction* em 2018; e a web novel *너는 누구니?* (*Neoneun nuguni/Quem é você?*, 2019), grande vencedor do *Romance*

Thriller Contest, promovido pela Web Novel Platform²² em 2019. Já dentro da tendência das narrativas da intimidade cotidiana, com foco nas obras de ficção juvenil, encontram-se: o previamente citado *O mundo de B*, de Sanghee Choi, publicado em 2019 após receber o *Munbakdongne Prize for Young Adult Fiction* em 2018; e o romance *집으로 가는 23가지 방법* (*Jibeuro ganeun seumul segaji bangbeop/ 23 maneiras de ir pra casa*, 2020), de Hye-jin Kim, que traz uma série de imagens do cotidiano, intimistas e sutis aos olhares de outrem.

Com tudo isso exposto, podemos chegar a uma classificação possível dos romances juvenis de acordo com o estilo narrativo (Fig. 5). Nos romances tradicionais, o mais importante é a descrição (de personagens, acontecimentos etc.). Já nos romances de gênero²³, ou adolescentes, o mais importante é a narrativa em si, em comparação ao peso da descrição. Há, ainda, um formato que vem eclodindo em escala mundial, a *web novel* (cf. NAKAZATO, 2021), que, apesar de não ter sido tratada com atenção neste trabalho, carrega pesos equivalentes tanto nos diálogos quanto na história.



Figura 5 – Classificação dos romances juvenis coreanos hoje (Os autores, 2022).

A chegada da Ficção Juvenil Coreana ao Brasil

Ainda um fenômeno recente em países de língua portuguesa (cf. RAMOS; NAVAS, 2015), as narrativas juvenis brasileiras seguiram um caminho similar ao da produção coreana endereçada ao jovem: dos romances e histórias edificantes, de ensinamento e amadurecimento, no princípio, às obras contemporâneas que experimentam não apenas as estruturas narrativas, como também exploram linguagens além da verbal. É nesse contexto de experimentação, pluralidade de temáticas e abordagens, com jovens representando a maior parcela dos leitores, que a ficção juvenil coreana chega ao Brasil.

²² Para saber mais, acesse: <<https://www.webnovel.com/>>.

²³ Aqui, o uso do termo “gênero” não faz alusão a masculino ou feminino, mas aos subgêneros – no caso, o subgênero “adolescente” (cf. OH, 2010; YUN, 2017).

Com esses dados em mãos, as editoras brasileiras começaram a investir nessa produção literária com foco em adolescentes e jovens adultos, como podemos testemunhar pelas manchetes publicadas em 2021 em dois dos principais jornais brasileiros: “De olho nos fãs de k-pop, editoras apostam em safra de livros asiáticos no Brasil”, publicada na *Folha de São Paulo* em 04/06/2021 (cf. MARTINS, 2021); e “Na esteira do sucesso do K-pop, livros de autores de origem coreana para jovens viram febre no Brasil”, publicada no *O Globo* em 17/11/2021 (cf. TEIXEIRA, 2021). Ambas as matérias se debruçam sobre títulos de autores coreanos (nascidos na Coreia do Sul e/ou descendentes de sul-coreanos nascidos em outros países) que lançam luz sobre questões que atraem esse público jovem leitor brasileiro: como o *K-pop* e o *K-drama* – músicas e seriados sul-coreanos, que são dois dos principais produtos culturais de exportação da Coreia, representantes centrais das suas estratégias de *soft power* (cf. LEE, 2009) –, assim como os movimentos contra a xenofobia e o olhar acolhedor aos sujeitos que por muito tempo ficaram à margem da sociedade, vistos como “diferentes”. Nas palavras de uma das editoras da Companhia das Letras (maior grupo editorial brasileiro hoje), que se dedica ao segmento infanto-juvenil:

Os jovens não querem ler mais as mesmas histórias de sempre e buscam narrativas com mais representatividade em que possam conhecer outras culturas e outros pontos de vista. Ao mesmo tempo, essas histórias trazem alguns elementos narrativos que costumam fazer sucesso, como romance, dramas familiares, descoberta da identidade e outras questões jovens. (*apud* TEIXEIRA, 2021)

No Brasil, romances adolescentes com bastante drama familiar e de relações, como *Amor, mentiras e rock & roll* (2021), de David Yoon, e *Isso que a gente chama de amor* (2021), de Maurene Goo, trazem a carga emocional tão popular e presente nos seriados sul-coreanos que tem ganhado cada vez mais visibilidade graças à plataforma de *streaming* Netflix. Já o universo cheio de obstáculos e desafios nos bastidores do *K-pop*, onde impera o sonho de se tornar um *idol* (ídolo jovem coreano de bandas K-pop), ganha narradores e personagens jovens em títulos como *Um lugar só nosso* (2020), também de Maurene Goo, além de obras escritas por próprios *idols* coreanos, como é o caso de *Shine: Uma Chance de Brilhar* (2020), de Jessica Jung (cantora e ex-integrante do grupo de *K-pop* Girls’ Generation), e especialistas no tema, como acontece em *Nasci para brilhar* (2020), obra juvenil da escritora Lyla Lee, e *K-pop confidencial* (2021), obra ficcional do jornalista Stephan Lee.

Cabe destacar que todos os títulos supracitados foram originalmente escritos em língua inglesa²⁴. Nas palavras do diretor editorial da Estação Liberdade, que vem publicando obras adultas traduzidas diretamente do coreano desde 2014²⁵, um dos motivos para tantos títulos de autores coreanos que escrevem em inglês seria pelo fato de que há uma defasagem em formar tradutores (*apud* TEIXEIRA, 2021). Ainda assim, é possível identificar as questões da representatividade e pluralidade presentes em diferentes níveis nas narrativas publicadas no Brasil: seja do adolescente filho de coreanos, vivendo fora da Coreia os conflitos corriqueiros de choque cultural e infringindo as tradições coreanas quando em contato com amizades e amores não-coreanos, como em *Frank e o amor* (2019), também de David Yoon, nascido nos Estados Unidos, e na trilogia “Para todos os garotos que já amei” (*Para todos os garotos que já amei*, 2015; *P.S. Ainda amo você*, 2016; e *Agora e para sempre, Lara Jean*, 2017), da também estadunidense e descendente de coreanos Jenny Han; seja no olhar estrangeiro para uma Coreia do passado, conhecida através das memórias de pais e avós que imigraram, como acontece em *Inverno em Sokcho* (2020), de Elisa Shua Dusapin, nascida na França.

A chegada ao Brasil de uma obra originalmente escrita em coreano para o público jovem, como será o caso do romance *아몬드* (*Amondü/ Amêndoas*, 2017), de Sohn Won-pyung – previsto para ser lançado em 2022 pela Rocco (cf. TEIXEIRA, 2021) –, aponta para um horizonte no qual os leitores brasileiros terão acesso a um exemplo dessa ficção juvenil coreana de hoje, que transita entre modos de narrar distintos e complexos, tratando de uma identidade jovem em permanente desconstrução e reconstrução, com dramas familiares e amorosos que abalam seu interior e exterior, bem como discutindo questões de preconceito e violência que circundam e atravessam esses sujeitos.

Um título como *Amêndoas* desvela outros questionamentos, como o problema envolvendo a consciência da já discutida representatividade. Não se trata apenas de tentar evitar o confinamento dos sujeitos numa espécie de caixinha ou imagem padronizada (exemplo: jovens, mulheres, minorias etc.), mas também fazer perguntas sobre coisas como “empatia” e “compreensão”, considerados como valores universalmente importantes na literatura tradicional. E, na literatura coreana, era bem comum depararmos com um discurso crítico que enfatizava a empatia e a compreensão até o início dos anos 2010.

²⁴ Um caso precursor da literatura juvenil coreana publicada no Brasil é o romance *Por um simples pedaço de cerâmica* (2005), de Linda Sue Park, autora descendente de coreanos nascida nos Estados Unidos, que recebeu a *Newbery Medal* em 2002 por esse título.

²⁵ Como o romance contemporâneo *Sukiyaki de domingo* (2014), de Bae Su-ah, e histórias clássicas da literatura coreana, como *Contos da tartaruga dourada* (2017), de Kim Si-seup, e *A História de Hong Gildong* (2020), de Heo Gyun.

Nesse sentido, é válido lançar luz sobre a publicação de *JUN – A história real de um músico autista* (2022), *graphic novel* da aclamada Keum Suk Gendry-Kim²⁶, que conta a história de um garoto autista na Coreia dos anos 1990, cuja condição neurodivergente impacta e afeta diretamente a sua família, além de causar ações de preconceito e não aceitação fora de casa. Narrado pela irmã mais nova do protagonista, o qual se torna um grande prodígio na arte do *pansori*²⁷, temos aqui um exemplo de como empatia e compreensão se instauram e criam diálogos pelas perspectivas da irmã, de Jun e dos seus pais, assim como das instituições, da cidade e da sociedade.

Recentemente, é perceptível a tendência de se distanciar de coisas como a empatia e a compreensão “cegas” em todas as áreas que se propõem produzir narrativas (romances, ficções juvenis, filmes). Em vez disso, embora se reconheça que é impossível ser completamente empático e compreensivo com o outro, tenta-se também reinterpretar e reconceituar a empatia e a compreensão, tal como discutidas anteriormente, por meio de esforços para alcançar esse outro. Em alguma medida, essa tendência parece uma resposta coreana à consciência problemática que Sontag (2003) lança luz sobre o sofrimento dos outros no início dos anos 2000.

Em *Amêndoas*, o protagonista-narrador Yun-jae também fala brevemente sobre isso:

Até onde eu entendia, o amor era uma ideia extrema. Uma palavra que parecia forçar algo indefinível numa prisão de letras. Mas a palavra era usada tão facilmente, com tanta frequência. As pessoas falavam de amor tão casualmente, apenas para se sentir bem ou gratas. (SOHN, 2017, p. 176, tradução nossa²⁸)

Ainda que a maioria das pessoas sentisse isso, elas não agiam, e por mais que a maioria delas dissesse que simpatizava com isso, elas deixavam pra lá facilmente. Pelo que entendi, não era real. Eu não queria viver assim. (SOHN, 2017, p. 245, tradução nossa²⁹)

Em outros termos, este romance parece se concentrar não apenas no próprio esforço de questionar como também de buscar empatia e compreensão, no lugar de se amparar em

²⁶ Quadrinista que ganhou fama internacional por sua literatura gráfica de alto teor histórico e de testemunho, tendo outros dois títulos publicados no Brasil: *Grana* (2020) e *A Espera* (2021), ambos pela editora Pipoca e Nanquim.

²⁷ Gênero tradicional de narração oral musicada da Coreia, composta por alguém que canta/narra a história e por alguém que toca um instrumento musical.

²⁸ No original: “내가 이해하는 한 사랑이라는 건, 어떤 극한의 개념이었다. 규정할 수 없는 무언가를 간신히 단어 안에 가둬 놓은 것. 그런데 그 단어가 너무 자주 쓰이고 있었다. 그저 기분이 좀 좋다거나 고맙다는 뜻으로 아무렇지 않게들 사랑을 입 밖에 냈다.”

²⁹ No original: “대부분의 사람들이 느껴도 행동하지 않았고 공감한다면서 쉽게 잊었다. 내가 이해하는 한 그건 진짜가 아니었다. 그렇게 살고 싶진 않았다.”

crenças “cegas” sobre empatia e compreensão, como o faziam no passado. Há espaço, na narração de atritos e conflitos juvenis, para que o sujeito em foco exista em relação com o outro, ao mesmo tempo que se conhece e vai formando sua identidade.

Outras perspectivas e desafios da Ficção Juvenil Coreana

Após esse breve apanhado, é possível levantarmos novas questões acerca da ficção juvenil coreana, ainda a serem respondidas, mas que apontam para horizontes de investigação profícuos e possíveis. Dentre elas, pontuamos: como assegurar a identidade da “ficção juvenil” ao questionar/criticar sua “juvenildade”? O que seria a “ficcionalidade juvenil”? Estaria a identidade da “ficção juvenil” dada? Estas são algumas das principais indagações sobre as quais a crítica de literatura juvenil, tanto coreana quanto internacional, vem se debruçando (cf. LUFT, 2010; GREGORIN FILHO, 2011; PARK, 2014). Estariam os autores pensando e exercitando respostas à recorrente dúvida sobre como expandir a imaginação para além das imagens esquemáticas que este mundo deu às suas existências? Eis um ponto que reforça a nossa passagem pelo problema da representatividade. Por fim, dar um passo para trás e se perguntar: como conhecer melhor o *feeling* do jovem leitor de hoje que se conecta com o mundo e que expande sua vida por meio de *streamings*? O uso e consumo frequente de *smartphones*, *tablets* e outros dispositivos móveis com telas infinitas e produções multimidiáticas vêm transformando as relações dos jovens com a literatura, e não é possível dizer que esses jovens estejam lendo menos – ainda mais quando eles representam a maior parcela de leitores de literatura no Brasil³⁰, por exemplo.

A chegada primeira dos quadrinhos coreanos (만화, *manhwa*) ao Brasil, entre 2004 e 2009 (cf. NAKAZATO, 2021), serviu como abertura para a entrada de um gênero digital popular entre os jovens brasileiros e defendido como originalmente coreano: os *webtoons*. O primeiro dos *webtoons* a chegar por aqui em formato impresso foi *Surtada na dieta*, de Neonb e Caramel, lançado em 2015 pela Conrad, seguido pelo sucesso internacional da série *Solo Leveling*, de Chugong, que teve seus primeiros volumes impressos lançados em 2020 pela NewPOP. Essa mesma editora segue publicando os volumes impressos de *Solo Leveling* nos formatos de quadrinho e *light novel*³¹, bem como começou a publicar, em 2021, uma nova série de *webtoons* em formato impresso: *The Hellbound: Profecia do Inferno*, de Yeon Sang-ho e

³⁰ Para maiores informações sobre os dados oficiais de 2019 e presentes na 5ª edição da Retratos da Leitura no Brasil, pesquisa nacional realizada pelo Instituto Pró-Livro, acesse: <<https://www.prolivro.org.br/5a-edicao-de-retratos-da-leitura-no-brasil-2/a-pesquisa-5a-edicao/>>.

³¹ Para saber mais, acesse: <<https://www.newpop.com.br/release-solo-leveling/>>.

Choe Gyu Seok³². Essas duas obras, aclamadas internacionalmente no formato digital, atingiram um público jovem no Brasil que consome jogos eletrônicos, como o *League of Legends* (LOL), bem como telespectadores de *K-dramas* colegiais – como é o caso de *The Hellbound*, que foi adaptada em formato de seriado pela Netflix em 2021. Cabe acrescentar que, com o aplicativo LINE Webtoon³³ instalado, “é possível ler determinados webtoons em português (BR), mas ainda não existem tantos títulos traduzidos” (NAKAZATO, 2021, p. 70).

Posto isso, espera-se que os títulos coreanos aqui apresentados sejam apenas um primeiro contato do leitor brasileiro com essa produção. É profícuo defender que essas e outras obras venham a compor os catálogos de editoras e a ocupar estantes nas livrarias e acervos nas bibliotecas do Brasil. E por mais que seja uma produção com pouco tempo de presença no mercado editorial nacional, que ela abra portas para a chegada de outros títulos, tão multifacetados quanto representativos, dessa literatura que vem ganhando seu protagonismo, aqui e lá.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

BAEK, On-Yu. *유원* [Yuwon/You-Won]. Seoul: Changbi, 2020.

BRASIL. *Estatuto da criança e do adolescente (1990)*. Lei n. 8.069, de 13 de julho de 1990, e legislação correlata [recurso eletrônico]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm>. Acesso em 20 fev. 2022.

BRASIL. *Ensino Fundamental de Nove Anos (2006)*. Lei n. 11.274, de 6 de fevereiro de 2006, e legislação correlata [recurso eletrônico]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111274.htm>. Acesso em 20 fev. 2022.

³² Para saber mais, acesse: <<http://www.newpop.com.br/the-hellbound-profecias-do-inferno-volume-1/>>.

³³ Para saber mais, acesse: <www.webtoons.com/en>.

BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular. Ensino Médio*. Brasília: MEC, 2018. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/historico/BNCC_EnsinoMedio_embaix_a_site_110518.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2022.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda., 2000.

CHOI, Sanghee. *B의 세상 [Bi-ni sesang/O mundo de B]*. Seoul: Munhakdongne, 2019.

CHUNG, Serang. *보건교사 안은영 [Bogeon gyosa Na Eunyeong/A professora de enfermagem An Eun-young]*. Seoul: Minumsa, 2014.

CHUGONG. *Solo Leveling*. Trad. Laura Torelli e Natália Okabayashi. São Paulo: NewPOP, 2020.

DUSAPIN, Elisa Shua. *Inverno em Sokcho*. Trad. Priscila Catão. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020.

FALCONER, Rachel. Young Adult Fiction and the Crossover Phenomenon. In: RUDD, David. (Ed.). *The Routledge Companion to Children's Literature*. London: Routledge, 2010. pp. 87-99.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 20. ed. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999.

GENDRY-KIM, Keum Suk. *JUN – A história real de um músico autista*. Trad. Yun Jung Im. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2022.

GOO, Maurene. *Um lugar só nosso*. Trad. Lígia Azevedo. São Paulo: Seguinte, 2020.

GOO, Maurene. *Isso que a gente chama de amor*. Trad. Lígia Azevedo. São Paulo: Seguinte, 2021.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura juvenil: adolescência, cultura e formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2011.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. Adolescência e literatura: entre textos, contextos e pretextos. *FronteiraZ*, São Paulo, n. 17, pp. 110-120, 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/29044>>. Acesso em 20 fev. 2022.

HAN, Jenny. *Para todos os garotos que já amei*. Trad. Regiane Winarski. São Paulo: Intrínseca, 2015.

HAN, Jenny. *P.S. Ainda amo você*. Trad. Regiane Winarski. São Paulo: Intrínseca, 2016.

HAN, Jenny. *Agora e para sempre, Lara Jean*. Trad. Regiane Winarski. São Paulo: Intrínseca, 2017.

JUNG, Eun. *산책을 듣는 시간* [*Sanchaeg-ul deunneun sigan/Hora de ouvir uma caminhada*]. Seoul: Sakyejul, 2018.

JUNG, Jessica. *Shine: Uma Chance de Brilhar*. Trad. Giu Alonso. São Paulo: Intrínseca, 2020.

KIM, Bora et al. *별새* [*Beolsae/A Casa de Beija-Flor*]. Seoul: arte, 2019.

KIM, Cho-Yeop. *우리가 빛의 속도로 갈 수 없다면* [*Uriga bichui soktoro gal su eoptamyeon/Se não podemos viajar na velocidade da luz*]. Seoul: Hubble, 2019.

KIM, Hye-jin. *집으로 가는 23가지 방법* [*Jibeuro ganeun seumul segaji bangbeop/23 maneiras de ir pra casa*]. Seoul: Seoyujae, 2020.

KIM, Hye-jung. *하이킹 걸즈* [*Haiking geoljeu/Hiking Girls*]. Seoul: BIR, 2008.

KIM, Mi-jung. Duplo-cego: Uma ideia sobre as condições da escrita (이중구속 (double-bind): 글쓰기의 조건에 대한 단상). *Writers Who Open up Tomorrow (내일을 여는 작가)*, Seoul, v. 78, pp. 48-54, 2021. Disponível em: <<http://www.hanjak.or.kr/2012/idx.html?Qy=magazine1&nid=112&page=>>. Acesso em 20 fev. 2022.

KIM, Ryeo-ryeong. *완득이* [*Wandeu-g-i/ Garoto Wandeu-g-i*]. Seoul: Changbi, 2008.

KIM, Sun Young. *시간을 파는 상점* [*Sigan-eul paneun sangjeom / A loja que vende tempo*]. Seoul: Jaeum&Moeum, 2012.

KO, Jung-wook. *까칠한 재석이가 사라졌다* [*Kkachirhan Jaeseog-iga sarajeotta/O Jaysek rude desapareceu*]. Seoul: Apple Books, 2009.

LEE, Geun. A theory of soft power and Korea's soft power strategy. *Korean Journal of Defense Analysis*, Seoul, v. 21, n. 2, pp. 205-218, 2009. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10163270902913962>>. Acesso em 20 fev. 2022.

LEE, Heeyoung. *너는 누구니* [*Neoneun nuguni/Quem é você?*]. Seoul: Golden Bough, 2019.

LEE, Heeyoung. *페인트* [*Peinteu/P.AINT*]. Seoul: Changbi, 2019.

LEE, Jae-min. *사슴벌레 소년의 사랑* [*Saseumbeolle sonyeon-ui sarang/O amor do garoto escaravelho*]. Seoul: Sakyejul, 2003.

LEE, Jae-mun. *식스팩* [*Sikseupaek/Six-Pack*]. Seoul: Jaeum&Moeum, 2020.

LEE, Lyla. *Nasci para brilhar*. Trad. Regiane Winarski. Cotia: Plataforma 21, 2020.

LEE, Stephan. *K-pop confidencial*. Trad. Ana Beatriz Omuro. São Paulo: Alt, 2021.

“LITERATURA COREANA Jovem Tendências e Perspectivas - 25/06/2021”. Seminário apresentado pela Dra. Mi Jung Kim, pela Dra. Yun Jung Im e pelo Me. Luis Girão. [S.I.: s. n.] 2021. 1 vídeo (2h43m36s). Publicado pelo canal uspfllch. Disponível em: <https://youtu.be/MXWzykx5i_w>. Acesso em: 20 jan. 2022.

LUFT, Gabriela. A literatura juvenil brasileira no início do século XXI: autores, obras e tendências. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 36, p. 111-130, jul./dez.

2010. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9712>>. Acesso em 20 fev. 2022.

MARTINS, Pedro. De olho nos fãs de k-pop, editoras apostam em safra de livros asiáticos no Brasil. *In: Folha de São Paulo*. São Paulo, 04 jun. 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/06/de-olho-nos-fas-de-k-pop-editoras-apostam-em-safra-de-livros-asiaticos-no-brasil.shtml>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

NAKAZATO, Amanda Tiemi. *O universo dos webtoons: linguagem, mercado e popularização*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Departamento de Jornalismo e Editoração, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2021.

NAVAS, Diana. Metaficção e a formação do jovem leitor na Literatura Infantil e Juvenil brasileira contemporânea. *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, Catalão, v. 19, n. 1, pp. 83-95, jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.5216/lep.v19i1.39889>>. Acesso em 20 fev. 2022.

NEONB. *Surtada na dieta*. Ilustrações de Caramel. São Paulo: Conrad, 2015.

OH, Se-ran. A Study on the Concept of Genres of the young adult novel. *The Korea Association of Literature for Children and Young Adult*, Chuncheon, n. 6, pp. 150-176, 2010. Disponível em: <<https://www.kci.go.kr/kciportal/ci/sereArticleSearch/ciSereArtiView.kci?sereArticleSearchBean.artiId=ART001512831>>. Acesso em 20 fev. 2022.

PARK, Kyung-hee. Study Trends and Prospects of Korean Juvenile Literature - Focusing on the Studies since 2000's. *Collection of Treatises of Literary*, Cheongju, n. 25, pp. 75-112, 2014. Disponível em: <<https://www.dbpia.co.kr/Journal/articleDetail?nodeId=NODE07121551>>. Acesso em 20 fev. 2022.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PYO, Myoung-hee. *어느 날 난민* [*Euneu nal nanmin/Um dia, um refugiado*]. Seoul: Changbi, 2018.

RAMOS, Ana Margarida; NAVAS, Diana. Narrativas juvenis: o fenómeno crossover nas literaturas portuguesa e brasileira. *Elos: Revista de Literatura Infantil e Juvenil*, Santiago de Compostela, n. 2, pp. 233-256, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.15304/elos.2.2745>>. Acesso em 20 fev. 2022.

SOHN, Won-pyung. *아몬드* [*Amondü/Amêndoas*]. Seoul: Changbi Publishers, 2017.

SON, Hyun-joo. *불량 가족 레시피* [*Bullyang gajok resipi/Receita para uma família mau-elemento*]. Seoul: Munhakdongne, 2010.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos Outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TEIXEIRA, Mariana. Na esteira do sucesso do K-pop, livros de autores de origem coreana para jovens viram febre no Brasil. In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 17 nov. 2021. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/na-esteira-do-sucesso-do-pop-livros-de-autores-de-origem-coreana-para-jovens-viram-febre-no-brasil-25270394>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

YEON, Sang-ho; CHOE, Gyu Seok. *The Hellbound: Profecia do Inferno*. Trad. Laura Torelli e Natália Okabayashi. São Paulo: NewPOP, 2021.

YOON, David. *Frank e o amor*. Trad. Lígia Azevedo. São Paulo: Seguinte, 2019.

YOON, David. *Amor, mentiras e rock & roll*. Trad. Lígia Azevedo. São Paulo: Seguinte, 2021.

YUN, Hyeon-jin. Juvenile Literature genre and Escape genre: Focusing on 'Uniqueness' beyond Bildungsroman. *Korean Language and Literature*, Gwangju, v. 66, n. 66, pp. 409-440, 2017. Disponível em: <<http://doi.org/10.23016/klj.2017.66.66.409>>. Acesso em 20 fev. 2022.

FERIDAS DA ARMÊNIA DE KHATCHATUR ABOVIAN: UMA IMAGEM DE NAÇÃO SOB A PERSPECTIVA COGNITIVISTA

*Deize Crespim Pereira **

Introdução

O presente capítulo apresenta uma tradução inédita para o português de uma parte da obra *Feridas da Armênia* do autor Khatchatur Abovian e uma análise deste texto a partir do conceito de nação, conforme pressupostos teóricos da Linguística Cognitiva.

Khatchatur Abovian (1805-1848) é considerado o pai da literatura armênia moderna, porque foi um dos primeiros a utilizar o armênio oriental falado moderno, como língua literária, no lugar do armênio clássico, empregado até então como norma escrita culta (BARDAKJIAN, 2000; SAPSEZIAN, 1994).

Abovian nasceu em Kanaker, Armênia Oriental, então sob domínio persa e, em seguida, russo, hoje um subúrbio de Yerevan. Sua formação se deu no Seminário de Etchmiadzin, onde estudou para se tornar padre, mas desistiu. Completou seus estudos na Escola Nersesian em Tiflis (Geórgia). Foi supervisor de uma escola em Tiflis e deu aulas na Universidade de Dorpat, na Estônia (HACIKYAN, 2005). Ele se casou com a alemã Emília Looze, com quem teve dois filhos. Abovian desapareceu em 1848 e até hoje as circunstâncias de sua morte não foram esclarecidas.

Em 1829, o alpinista Friedrich Parrot viajou para a Armênia para escalar o Ararat, e Abovian o acompanhou, servindo-lhe de guia e tradutor. Esta foi a primeira vez, nos tempos modernos, que alguém escalou o monte Ararat.

O etnólogo alemão Baron Von Haxthausen conheceu Abovian e o descreve como uma pessoa de mente nobre, verdadeiro, inteligente, como poucas que conheceu na vida. Ele conta como Abovian foi mandado ao seminário com a idade de dez anos para tornar-se padre e como, quando conheceu Parrot e quis ir com ele para a Europa, teve uma despedida solene, triste e dramática da igreja – todos eram contra seu abandono do seminário, tanto os eclesiásticos quanto sua família.

Haxthausen (1854) também cita uma descrição do armênio clássico feita por Abovian:

* Professora Doutora de Língua e Literatura Armênia do DLO/FFLCH/USP. E-mail: deize.pereira@usp.br

Não conheço nenhuma língua moderna que se distancie tanto da língua da qual proveio, como acontece com o armênio moderno em relação ao armênio clássico. O russo não difere tanto assim do eslavônico, nem o italiano do latim. O estudante armênio que se dedica ao aprendizado da língua antiga deste país terá mais dificuldade do que um europeu aprendendo os clássicos. Desde os meus dez anos eu o estudo assiduamente, guardo na memória trabalhos inteiros, junto com sua gramática, e já escrevi muito em armênio clássico, ainda assim eu não sou um falante fluente. Nenhuma língua me deu tanto trabalho para adquirir como esta [comentário de Haxthausen: “Abovian fala fluentemente meia dúzia de línguas”], especialmente porque as ideias, a construção, até mesmo as palavras, não correspondem às formas de pensamento e expressão atuais. O armênio clássico é uma língua pura, perfeito em sua estrutura, e flexível – os trabalhos estrangeiros mais difíceis podem facilmente ser traduzidos para o armênio clássico. Mesmo assim, isto não é vantagem, porque a maioria das pessoas, até mesmo do clero, não consegue lê-lo fluentemente, muito menos compreendê-lo. E, não obstante, todo armênio sente orgulho de sua língua nativa antiga; o clero considera que é baixo escrever, mesmo sobre um assunto ordinário, na língua moderna, e acha que pode ser impopular pregar nessa língua. Mesmo que ignorante na língua clássica, um padre em seu sermão vai continuar citando sentenças em armênio clássico, especialmente passagens bíblicas, que ele decorou. (ABOVIAN in: HAXTHAUSEN, 1854, pp. 330-331-332, tradução minha)

Em outra passagem, ele cita novamente as palavras de Abovian para descrever o uso do armênio clássico entre os padres armênios: “*Ocasionalmente ele introduz algumas palavras e expressões obsoletas, da língua armênia antiga, ininteligível a nove décimos de sua plateia, com o intuito de dar um ar de profunda sabedoria*” (HAXTHAUSEN, 1854, pp. 237-238, tradução minha).

Khatchatur Abovian se tornou conhecido por sua obra *Feridas da Armênia* (*Verk Hayastani*), a primeira a utilizar o armênio moderno, escrita em 1841, mas publicada postumamente em 1858.

Esta obra “se lê como um poema”, diz Hacıkyan (2005, p. 213). O próprio Abovian usa a expressão “coração na boca” para descrevê-la. De fato, ao lê-la, temos a impressão de ser fruto de um turbilhão de emoções do escritor.

Feridas da Armênia constitui a primeira importante novela histórica armênia (BARDAKJIAN, 2000; HACIKYAN, 2005). Nela, o autor se dirige explicitamente aos armênios, lançando questões relevantes para a própria identidade do povo: “*O que somos como nação? Quais as nossas convicções? Por que existimos? Qual a nossa missão?*” (SAPSEZIAN, 1994, p.86).

Nesta obra, estão presentes várias tendências da fase romântica da literatura armênia moderna: a militância, a valorização do povo, o patriotismo, o culto à língua e à religião, e a luta pela conscientização da nação e pela educação das massas, vistas como uma condição para a libertação do país do jugo estrangeiro.

O protagonista do romance é Aghasi, um camponês sem instrução que forma uma guerrilha para resistir à opressão persa, até a ocupação de Yerevan pelos russos, em 1828 (HACIKYAN, 2005). Este personagem é o primeiro rebelde da literatura armênia moderna, um homem simples que luta e morre pela libertação de seu povo. Segundo Sapiezian (1994), esta obra influenciou movimentos revolucionários da segunda metade do século XIX.

É denominada “novela histórica”, porque tem um pano de fundo histórico: a guerra russo-persa entre 1826 e 1828 e a anexação da Armênia Oriental (o canato de Yerevan) pelos russos em 1828.

O gênero literário “novela histórica” surgiu entre os armênios no século XIX, inspirado pelo sentimento nacionalista. São criações ficcionais, mas geralmente com um pano de fundo histórico. Seus autores tinham um objetivo claro, que era incentivar o despertar da consciência nacional e criar movimentos revolucionários de resistência e de libertação. Por isto mesmo, são trabalhos didáticos que pretendiam instruir mais do que entreter (HACIKYAN, 2005). Para tanto, precisavam utilizar uma variedade linguística que fosse compreendida pelo povo. Doravante, o armênio moderno, derivado do armênio popular (*ashkharhabar*), se estabelece definitivamente como língua literária.

Especificamente no que se refere à língua, foi grande a contribuição de Abovian para a manutenção da identidade nacional. Empregando o armênio moderno como língua literária, ele abriu as portas do conhecimento, dando os primeiros passos para que a literatura armênia fosse acessível e inteligível ao grande público, assim como iniciou o processo de normatização da língua, a adoção de uma língua padrão, que posteriormente seria ensinada nas escolas.

Justamente por ter sido um dos primeiros textos em armênio moderno, tomando como base variedades orais, esta obra é um laboratório linguístico. Abovian emprega vários dialetos do armênio oriental e com muitos empréstimos, principalmente da língua russa. Então, paradoxalmente, apesar do seu pioneirismo em tornar a literatura acessível, é extremamente difícil ler este livro e quase não há traduções para outras línguas. Na íntegra, existe apenas uma tradução para o russo, e para o inglês foi vertida exclusivamente a introdução da obra.

A seção a seguir apresenta a tradução inédita para a língua portuguesa de uma pequena parte da obra *Feridas da Armênia*. Traduzimos integralmente a parte 4 do capítulo 2 (ABOVIAN, 1981). Na seção subsequente apresentamos o modelo cognitivo idealizado de nação, à luz de pressupostos teóricos da Linguística Cognitiva, que nortearam a interpretação do texto. Na terceira e última seção analisamos a concepção de nação no livro de Khachatur Abovian, tomando como base principalmente o excerto traduzido, acrescido de alguns trechos de sua Introdução.

***Feridas da Armênia* de Khatchatur Abovian**

Este coração, esta fé, esta alma, esta raça tinha o povo armênio, cuja terra, mundo, liberdade, reinado, principado, grandeza, tudo foi destruído nas mãos do inimigo, da fera; povo que passou por sacrifícios de fé, pobreza, servidão, escravidão, exílio, tortura, padecimento, fome e morte inevitável; povo que guardou sua santa igreja, sua luz, sua ordem apostólica, mantendo-a sólida, firme e inquebrantável. Esta é a grandeza, ânimo, magnanimidade, coragem, firmeza de vontade, capacidade e força de espírito, que, sobre a terra, desde a cena do dilúvio até hoje, nenhum povo foi apto e capaz de dar mostras. Se fosse montanha, desmoronaria; se fosse ferro, derreteria e desgastar-se-ia; se fosse mar, baixaria e secaria; mas o piedoso povo armênio até hoje, como exemplo de grandeza, suportou tudo e conservou seu nome.

Abandonaremos estes pobres desgraçados, aleijados, privados de olhos, de mãos e de pés? Estes queridos jovens homens armênios, que hoje em Yerevan estão cegos dos dois olhos. Ai, jovens que deixam as mulheres exaustas, que exigem cuidados como crianças; jovens que nem com talher conseguem comer o pão, nem com a mão, como crianças precisam que outra pessoa lhes ponha pedaços na sua boca; jovens que nem lábios formados têm e cujas mãos e braços também foram cortados até a altura dos ombros; jovens que se reduziram a aleijados, paralíticos, que precisam ser levados de carrinho; jovens que não têm nariz, jovens cuja língua quer rebentar de seus corações; jovens que, quando alguém fala e se alegra, como crianças, choram e riem; talvez tenham alguma doença contagiosa, talvez um anseio em seu coração; jovens que choram mudos como uma criança de berço que precisa ainda formar-se dos pés à cabeça, uma criança que entende o pensamento, mas que não é capaz, ela própria, de expressar a outro nenhuma dor, nenhuma alma.

Destruídos como estado, permaneçam firmes sob o domínio dos russos, que libertaram nosso povo e terra da escravidão, nos conduziram com sua mão de misericórdia

e nos protegem e defendem como um pai. Que tipo de visão é essa, que tipo de língua é essa, que faz com que, ao se olhar para o céu, não se dê glória a Deus? Que faz com que não se peça humildemente, aos nossos misericordiosos soberanos, vida, saúde, força; a seus filhos príncipes e descendentes, vitalidade, boa sorte; ao poderoso estado, solidez, resplendor, permanência eterna.

Esse tanto de coisas ouviste, querido leitor, mas como teu coração não arde? Tu és filho desta nação, que sofreu tanto por ti; ela própria se martirizou para que teu leite e teu sangue não mistures com outra nação. Assim, tu pensas que é pouca coisa por mil anos proteger a nação, criar os filhos, e ter nome, língua e fé? Ah que coração é preciso ter para pensar deste modo e não gostar de sua própria língua, de seu próprio povo?

Digamos que o canto do rouxinol seja doce, mas há também o pavão, para quem Deus deu uma bonita cor, belas asas e plumas. Digamos que a rosa seja muito celebrada, mas por que ela não tem o colorido e o perfume da violeta? Será que o admirador da rosa não gosta também da violeta? Até a flor sem perfume da montanha não trocaria de lugar com a rosa, com sua glória. E se o ouvinte do rouxinol achar que não é preciso cuidar do canário? Todas as coisas têm seu valor. O caramelo é doce, mas quando ocupará o lugar do pão? A champanha é doce, mas o que fazer se tu não gostas de nossa terra, do que nos é mais caro? Digamos que as pedras preciosas tenham muito brilho, muito valor, mas o que fazes delas se com elas não és capaz de construir uma casa? E não são todos que as possuem. Digamos que teu vizinho seja rico; hoje ele come dez tipos de comida que não estão a teu alcance; mas por isso é necessário que jogue fora teu pão?

Ó língua, língua, se a língua não existir, com o que o homem se assemelhará? O que protege a nação, o que une uns aos outros, é a língua e a fé. Muda tua língua, trai tua fé, de que forma poderás dizer de que nação és? Quão doce e precioso é o alimento que dás para a criança. O leite de sua mãe é para ela mais doce do que o açúcar, mais do que o mel. Se pegarmos nosso leite e tentarmos vender, não haverá comprador. Se tirarmos nosso olho e darmos a alguém, será possível colocar outro no lugar? Sobre nosso berço nos disseram canções de ninar em nossa língua. É necessário que isso se apague de nossa mente? Digamos que tens comprado muita mercadoria nova, precisas despachar a velha? Até as nações selvagens não trocam seu idioma com o mundo. Muitas vezes ouviste o som do músico; diga, teu *սաչ*¹ e canto triste não te agradam? Há homens que conhecem de dez a quinze idiomas, mas sempre consideram melhor sua própria língua. Na hora de falar com seu povo, acham uma vergonha expressar seu pensamento em outro idioma, ou misturar no discurso palavras

¹ Instrumento musical armênio de corda.

estranhas. Com tua querida *kebach*², mistura peixe, açúcar, frutos secos, uvas passas, e experimenta o seu sabor.

Ai, deixa eu te contar, já indaguei, estou cansado; já me irritei, já apelei, tenho muito trabalho e tudo isso faz minha cabeça girar. Ai homem sem honra, ladrão, caluniador, vamos nos purificar e nos reunir. Estão derrotados, mas o caminho é fácil, não há razão para tanta preocupação, entretanto, prestem atenção nisto. Ó luz de meus olhos, não fica pensando: O que dirá o ouvinte? O homem sábio e iluminado é aquele que usa cada língua, quantas souber, claramente. Se falas tua língua perfeitamente, que prejuízo terás? Achas que vão arrancar de tua posse a tua mente, ou que tua sabedoria acumulada se derramará como água? Ou não queres ganhar o coração do país? Quando um estado benevolente quis apartar o homem de sua própria língua, afastando-a de seu povo? Mas também onde constroem escolas, mantêm professores e ensinam a honra e a ordem? O francês, o alemão e o inglês gostam de tua língua e a elogiam, então quantas vezes mais tu também deves gostar dela e elogiá-la? Não me aborreço contigo, luz de meus olhos. Nosso destino fez com que o tempo, até agora, fosse de tal modo tortuoso que o homem mal podia proteger sua cabeça, como cuidaria de seu idioma? Esta é a razão pela qual metade das palavras de nossa nova língua é turca e persa. Mas o remédio para isto é ameno: aos poucos será possível limpá-la, quando o povo adquirir estudo e compreender gradualmente as palavras de sua língua. Já não basta que circule entre nós a língua turca, que os próprios turcos não escrevem, mas somente falam, e quão ignorantes e grosseiros eles são para nós? Pior ainda que a boca de nossa nação sinta o gosto da língua deles, que as canções, lendas e provérbios sejam ditos em turco. Mas por que abandonamos nossa língua? Porque torna-se um hábito. São chamados de nação incrédula, ó língua amada, não é de se assombrar? Ah, quem já ouviu dizer que o leite da ama é melhor que o leite materno? Quando tu misturas tua língua indistintamente e confusamente em tuas andanças, que gosto poderá ela ter? Mas também o que compreendes tu das escrituras, dos livros, da recitação do ofício divino?

A vocês digo, geração de jovens armênios, que eu morra por suas obras, que me sacrifique pelo seu sol. Aprendam dez línguas; sua própria língua e sua fé guardem firmemente. O que é um idioma que o homem não possa aprender? Não querem vocês também escrever livros, ter seu nome lembrado pela nação, e que seus livros também sejam traduzidos por nações estrangeiras, para que seus nomes permaneçam eternamente imortais? Assim como sabemos francês e alemão, nós não somos capazes de, da mesma forma, escrever alguma coisa que entre eles alcance fama? Porque assim como a mente deles e o

² Tipo de comida armênia que contém pés, cabeças e tripas de animais.

coração deles são diferentes, os nossos também são outros. E ainda, entre eles, há tantos escritores que não há número nem conta. A língua russa está em nosso território; é preciso antes estimá-la mais do que todas, para depois adquirirmos nossa língua. Digam, seu coração não quer que vocês também escrevam poemas, que manifestem seu pensamento e suas ideias, para que nações estrangeiras saibam que também no nosso meio existem escritores brilhantes e para que gostem mais do nosso idioma? Deus abençoe os pais cujos filhos estão perto de mim. Antes de qualquer assunto, é preciso que teus filhos saibam bem a língua armênia. Que mesmo quando eu entrar no túmulo, sua santa palavra de minha mente não se apague.

Até a ida a Yerevan eu tinha alguns meses, por isto me desviei do caminho. O inverno passou, o verão chegou e junto com ele veio o calor. Eu preciso ir. Quem quer vir comigo? (ABOVIAN, 1981, p. 125-128).

Pressupostos teóricos: O modelo cognitivo idealizado de nação

A compreensão de nação como algo idealizado não é uma inovação de teóricos cognitivistas – o cientista político Anderson (2008) já havia proposto a noção de nação como “comunidade imaginada”. A Linguística Cognitiva, por seu turno, nos ajuda a avançar no entendimento do modo esquemático como concebemos nação.

É pressuposto básico da teoria cognitivista o de que projetamos estruturas abstratas no mundo, as quais não estão nele, mas na nossa mente. Tais estruturas emergem de nossa interação com o mundo a nossa volta e é por meio delas que organizamos nossas experiências. O chamado modelo cognitivo idealizado (*Idealized Cognitive Model*, ICM) é um exemplo justamente dessas estruturas abstratas em termos das quais nosso conhecimento é organizado; são molduras (*frames*) que projetamos no mundo para compreendê-lo (TALMY, 2003; LAKOFF, 1987; LAKOFF, 2006; LAKOFF, JOHNSON, 1980; LANGACKER, 1987).

Berthele (2008) propõe o seguinte modelo cognitivo idealizado de “nação”:

Uma nação é formada por pessoas de uma cultura e uma língua, vivendo em um território contíguo e politicamente independente, olhando para o passado, para sua particular história (heroica). (BERTHELE, 2008, p. 303, tradução minha)³

³ “A nation is formed by people of one culture and one language, living in a contiguous, politically independent territory, looking back at their particular (heroic) history” (BERTHELE, 2008, p.303).

Este é o modo como a nação é imaginada e idealizada, não existindo nenhuma nação no mundo que satisfaça todos estes critérios. Além disso, esta abstração pode enfatizar, colocar em primeiro plano, ou ao contrário, esconder, deixar em segundo plano, determinados aspectos da realidade social, histórica e política de uma nação.

O modelo se aplica a entidades políticas, a moderna nação-estado, demandando, portanto, que idealmente a nação seja soberana e não esteja subjugada por outra nação. Quando não há soberania, o sentimento de pertencimento pode ligar-se à territorialidade: uma nação são os habitantes de um território.

Uma vez que a nação é imaginada como culturalmente homogênea, ela tem (ou deveria ter) uma única língua padrão comum. A língua é só uma das partes do modelo cognitivo idealizado de nação, mas pode, por metonímia, representar o modelo inteiro: uma nação são os falantes de uma determinada língua, a língua representa o estado-nação. Iconicamente, a língua é percebida como a expressão na superfície de características profundas, essenciais de um grupo étnico ou social (BERTHELE, 2008).

Metaforicamente, a língua pode ser conceptualizada de muitas formas: como uma chave (para abrir as portas do conhecimento, uma chave de acesso para a cultura letrada, para a participação política, para a emancipação social e política), como um instrumento (para o sucesso, por exemplo), como um vínculo, um laço, entre outros (BERTHELE, 2008).

Para uma nação ameaçada pela desunião, a língua é vista como a liga que a mantém unida. A língua como laço, elo, vínculo, é, pois, parte importante do modelo cognitivo idealizado de nação. Entende-se que a falta de uma língua nacional pode ameaçar a coesão nacional.

Para que a língua realmente funcione como um elo entre os membros de uma sociedade, é necessário que ele seja “pura” e que seus falantes tenham domínio perfeito dela. Há, portanto, certo purismo linguístico nesta idealização. Existe a crença em um dialeto dito “puro”, e uma língua “misturada” é vista como “impura”. Os empréstimos e as influências externas “estragam” a língua. Defender uma língua comum contra influências estrangeiras (até mesmo empréstimos lexicais) é o mesmo que defender a identidade cultural própria de um povo (BERTHELE, 2008; GEERAERTS, 2003).

Isto porque, sob uma perspectiva romântica, a língua codifica e expressa a identidade cultural de um povo, de uma etnia (GEERAERTS, 2003). A língua é o locus da identidade cultural e étnica. O desaparecimento da língua é equacionado à perda da cultura de um povo. Logo, preservar a língua é preservar a cultura, a herança cultural.

O nacionalismo obviamente está ligado ao conceito de nação. O nacionalismo pode referir inclusive ao esforço de um grupo para se tornar uma nação. Segundo Geeraerts (2003), existem duas concepções de nacionalismo: cívico e identitário. No nacionalismo cívico, a nação se legitima a partir da participação ativa de seus cidadãos através de um sistema de representação política. No nacionalismo identitário, a nação se legitima politicamente por meio da identidade cultural do povo. Esta identidade pode abranger determinada língua, religião ou etnia, mas a língua tem papel preponderante no estabelecimento da identidade cultural e nacional.

No século XIX, surgiram diversos movimentos nacionalistas, e as minorias que aspiravam a independência tentaram assumir ou construir uma identidade. Estes processos foram documentados pela literatura romântica nacionalista. Tal é o caso de *Feridas da Armênia*, de Khatchatur Abovian. A seguir, analisamos alguns trechos desta obra a partir do modelo cognitivo idealizado de nação.

A concepção de nação em *Feridas da Armênia* de Khatchatur Abovian

Olhar para o passado, para sua história heroica, é um lugar comum da literatura armênia. A passagem a seguir de *Feridas da Armênia* constitui um exemplo típico desse discurso ufanista.

Este coração, esta fé, esta alma, esta raça tinha o povo armênio, cuja terra, mundo, liberdade, reinado, principado, grandeza, tudo foi destruído nas mãos do inimigo, da fera; povo que passou por sacrifícios de fé, pobreza, servidão, escravidão, exílio, tortura, padecimento, fome e morte inevitável; povo que guardou sua santa igreja, sua luz, sua ordem apostólica, mantendo-a sólida, firme e inquebrantável. Esta é a grandeza, ânimo, magnanimidade, coragem, firmeza de vontade, capacidade e força de espírito, que, sobre a terra, desde a cena do dilúvio até hoje, nenhum povo foi apto e capaz de dar mostras. Se fosse montanha, desmoronaria; se fosse ferro, derreteria e desgastar-se-ia; se fosse mar, baixaria e secaria; mas o piedoso povo armênio até hoje, como exemplo de grandeza, suportou tudo e conservou seu nome. (ABOVIAN, 1981, capítulo 2, parte 4, p. 125)

Neste trecho, vemos a valorização do povo armênio e de sua longa história, mais especificamente, de seu sofrimento, de seu patriotismo, de sua sobrevivência, de sua perenidade, de sua resiliência, e da manutenção de sua fé cristã e de sua Igreja Apostólica, logo, de sua identidade – no texto, de seu “nome”.

As hipérboles integram esse discurso como um recurso poético e também retórico. Encontramos imagens como estas em outros textos da literatura armênia moderna e contemporânea, os quais igualmente comparam o povo armênio às suas montanhas – veja, por exemplo, o verso de Hovhannes Shiraz: “*Nós somos eternos como nossas montanhas*” (In: PEREIRA, org. 2020, p. 276). Nas imagens do texto de Khatchatur Abovian, o povo armênio é perene como a rocha, como o ferro, como o mar, ou, indo além, como se tal coisa fosse possível, ele é “mais perene” do que estes elementos naturais.

Analisemos outro excerto, reproduzido a seguir.

O **Monte Massis** sempre erguido diante de mim, com o seu dedo apontava o mundo no qual nasci. O paraíso estava vívido em minha mente e, desperto ou dormindo, sempre me surgiam o nome e a honra de nossa terra. **Hayk, Vardan, Trdat, O Iluminador**, apareciam nos meus sonhos e me diziam que eu era filho deles. Europa e Ásia me mostravam incessantemente que eu era o filho de **Hayk**, o neto de **Noé**, o filho de **Etchmiadzin** e habitante do **paraíso**. (ABOVIAN, 1981, Introdução, p. 42, grifos nossos)

Esta passagem faz referência aos símbolos culturais, às narrativas tradicionais e aos heróis armênios. Primeiramente, menciona o monte Massis, outro nome para designar o monte Ararat. Este constitui a paisagem cultural por excelência do povo armênio e um dos símbolos mais importantes de sua identidade (BORDIM FILHO, 2019). Embora, atualmente se situe na Turquia (cuja parte leste integrava, no passado, o território histórico da Armênia), ele pode ser visto de toda Yerevan (capital da Armênia), sendo um elemento característico da paisagem do país. Os armênios identificam o monte Ararat com a montanha onde a arca de Noé atracou após o dilúvio, conforme descrito em Gênesis.

Conforme a narrativa bíblica, depois que baixaram as águas do dilúvio que exterminou todos os seres vivos da terra, a arca atracou no monte Ararat, e dali se povoou novamente a terra. Assim, toda a humanidade descende de Noé e de seus três filhos, Sem, Cão e Jafé. E a origem dos armênios remonta à origem da humanidade. Seus heróis ancestrais são inseridos na genealogia citada no Gênesis, mais especificamente, entre os descendentes de Jafé.

Jafé gerou Gomer.
Gomer gerou Tiras.
Tiras gerou Torgom.
Torgom gerou Hayk.

Hayk gerou Aramaneak.
 Aramaneak gerou Aramayis.
 Aramayis gerou Amasya.
 Amasya gerou Gelam.
 Gelam gerou Harmay.
 Harmay gerou Aram.
 Aram gerou Ara, O Belo. (KHORENATSI, 1978, p. 74, tradução minha)

Esta citação da obra *História dos armênios* de Moisés Khorenatsi (autor do século V, ou VIII) menciona justamente os descendentes de Jafé. O historiador armênio utiliza a genealogia citada na Bíblia, mas faz alterações, de modo a acrescentar nela os ancestrais do povo armênio. Hayk, citado no excerto de Khatchatur Abovian, é o mito fundador da nação armênia, o titã insubmisso que lutou contra o inimigo assírio Bel, matou-o com uma flecha e liderou a migração e o estabelecimento do povo armênio na terra de Ararat, segundo as narrativas da literatura oral pagã, conhecida como os Cantos de Goghten (KEROUZIAN, 1978; HACIKYAN, 2000; PEREIRA, 2012).

Além de rememorar as origens e o mito fundacional (HALL, 2006), Khatchatur Abovian também evoca, no trecho citado, os protagonistas da adoção do cristianismo na Armênia. Gregório, mais conhecido pelo epíteto de “O Iluminador”, foi o primeiro chefe da Igreja Apostólica Armênia, aquele que, junto ao rei Trdat III, declarou o cristianismo como religião oficial do estado armênio em 301 ou 314 (NERSESSIAN, 2007), tornando os armênios a primeira nação cristã do mundo, antes mesmo de Roma.

Conforme nos relata Agathangelos, historiador do século IV ou V, Gregório teve uma visão, na qual Jesus desceu à terra, dando-lhe instruções precisas sobre o local onde deveria ser construída a Catedral de Etchmiadzin, a primeira igreja cristã erguida na Armênia e sede de sua Igreja Apostólica (AGATHANGELOS, 1976). A origem etimológica do termo Etchmiadzin faz referência direta a esta visão – ao decompor esta palavra, ela significa literalmente ‘o lugar onde o primogênito desceu’.

Um terceiro protagonista da história do cristianismo na Armênia, citado por Khatchatur Abovian no trecho em questão, é Vardan, o herói da batalha de Avarair, ocorrida no século V, mais exatamente no ano de 451, quando os armênios, para conservar sua fé ancestral, sua fé cristã, entram em guerra contra os persas, pois estes queriam convertê-los à força ao zoroastrismo, à religião do culto ao fogo, da Pérsia antiga (PEREIRA, 2021). Os armênios ainda hoje celebram a Festa de Vardanants, quando homenageiam os mártires desta batalha.

Khatchadur Abovian se descreve, por fim, como “habitante do paraíso”, trazendo à tona novamente uma referência bíblica. Os armênios localizam o paraíso terrestre na Armênia, dado que dois dos rios que delimitam o Éden na Bíblia – Tigre e Eufrates – passavam pelas terras armênias (KEROUZIAN, 1964).

Vemos, portanto, que ao idealizar a nação, os armênios evocam tradições judaico-cristãs, dando destaque à origem do povo, ao passado e a sua história, que é, sem nenhuma dúvida conforme ilustram os trechos citados, concebida como heroica.

Uma nação, idealmente, de acordo com o modelo cognitivo, ou modelo esquemático, visto na seção anterior, é imaginada como formada por pessoas vivendo em um território contíguo e politicamente independente. Ora, mas este ideal não se encaixa perfeitamente com as condições políticas muito diversas e as variações pelas quais seu território passou ao longo da história⁴. Situando-se em um local estratégico, limítrofe entre Ocidente e Oriente (ABRAHAMIAN, 2012), ou Europa e Ásia, nas palavras de Abovian, a Armênia sofreu inúmeras dominações, a ponto de muitas vezes desaparecer como estado. Mesmo nos dias de hoje, vemos a história se repetir com o território de Nagorno Karabakh (Artsakh), que não está contíguo à República da Armênia e que, em grande parte, foi reocupado recentemente pelo Azerbaijão – sem falar das comunidades da diáspora pós-genocídio, os armênios espalhados ao redor do mundo.

Na época de Abovian, a Armênia também não possuía um território contíguo, nem politicamente independente, estando dividida em dois domínios: a chamada Armênia Ocidental sob jugo do Império Turco-Otomano, e a Armênia Oriental sob jugo dos persas e, logo depois, dos russos. A parte oriental foi renegociada por meio do Tratado de Turkmenchay (1828), pelo qual as províncias orientais da Armênia passavam das mãos dos persas para as dos russos (SAPSEZIAN, 2010).

Abovian testemunhou esta mudança e depositou grandes esperanças no domínio russo. Ele elogia este domínio diversas vezes nesta obra, por exemplo, neste trecho: “*Destruidos como estado, permaneçam firmes sob o domínio dos russos, que libertaram nosso povo e terra da escravidão, nos conduziram com sua mão de misericórdia e nos protegem e defendem como um pai*” (ABOVIAN, 1981, capítulo 2, parte 4, p. 126). Com o passar do tempo, porém, Abovian se desiludiu com este governo e passou a fazer críticas abertas aos russos (BARDAKJIAN, 2000).

⁴ Conforme afirma Porto (2011): “*A região da Armênia não possui limites claramente definidos, entre outras razões devido aos diferentes formatos que a nação, sempre que independente, assumiu ao longo de sua história. Convencionalmente, os armênios reivindicam como ‘Armênia Histórica’ a área delimitada ao norte pelos Montes Cáucaso, a leste e oeste pelos mares Cáspio e Negro e ao sul pela alta Mesopotâmia, entre o alto Rio Tigre e o Rio Eufrates*” (PORTO, 2011, p. 17).

Muitas e muitas vezes, ao longo da história, a Armênia perdeu sua independência política, e o uso corrente das designações “Armênia Oriental” e “Armênia Ocidental” foi uma forma de driblar esta condição e reafirmar a posse e existência de um território “próprio”, senão independente, ao menos tido como suas terras ancestrais.

Por causa mesmo da divisão do território armênio em dois domínios, o turco-otomano e o russo, a Armênia igualmente não atendia, à época de Abovian, ao terceiro parâmetro ou característica do modelo cognitivo abstrato de nação: uma nação é formada por pessoas de uma cultura e uma língua. Vejamos os trechos de *Feridas da Armênia* que ilustram tal fato.

Observava que eram poucos aqueles que portavam em suas mãos livros armênios e também havia poucos falantes de armênio. (ABOVIAN, 1981, Introdução, p. 46)

Não me aborreço contigo, luz de meus olhos. Nosso destino fez com que o tempo, até agora, fosse de tal modo tortuoso que o homem mal podia proteger sua cabeça, como cuidaria de seu idioma? Esta é a razão pela qual metade das palavras de nossa nova língua é turca e persa. Mas o remédio para isto é ameno: aos poucos será possível limpá-la, quando o povo adquirir estudo e compreender gradualmente as palavras de sua língua. Já não basta que circule entre nós a língua turca, que os próprios turcos não escrevem, mas somente falam, e quão ignorantes e grosseiros eles são para nós? Pior ainda que a boca de nossa nação sinta o gosto da língua deles, que as canções, lendas e provérbios sejam ditos em turco. Mas por que abandonamos nossa língua? Porque torna-se um hábito. São chamados de nação incrédula, ó língua amada, não é de se assombrar? Ah quem já ouviu dizer que o leite da ama é melhor que o leite materno? Quando tu misturas tua língua indistintamente e confusamente em tuas andanças, que gosto poderá ela ter? Mas também o que compreendes tu das escrituras, dos livros, da recitação do ofício divino? (ABOVIAN, 1981, capítulo 2, parte 4, p. 127)

A língua russa está em nosso território; é preciso antes estimá-la mais do que todas, para depois adquirirmos nossa língua. (ABOVIAN, 1981, capítulo 2, parte 4, p. 128)

Nestas passagens, Abovian fala das práticas linguísticas em território armênio, mencionando o uso tanto da língua turca quanto da língua russa, substituindo o armênio como língua oral. Note-se que o autor fala de “aquisição” da língua armênia, não deixando dúvidas quanto ao seu uso limitado e talvez restrito ao ambiente familiar, doméstico. Ele

próprio incentiva os jovens a dominarem o idioma armênio com maestria: “*Se falas tua língua perfeitamente, que prejuízo terás?*”, e ainda no trecho: “*Antes de qualquer assunto, é preciso que teus filhos saibam bem a língua armênia*” (ABOVIAN, 1981, capítulo 2, parte 4, pp. 127, 128).

Os excertos citados também atestam os numerosos empréstimos linguísticos do turco e do persa, o que Abovian condena. O autor tem uma visão purista da língua. Sua valoração subjetiva negativa em relação às influências externas se evidencia na escolha dos termos, ele fala em “limpar” a língua armênia dos empréstimos linguísticos, apesar de ele mesmo utilizar muitas palavras do russo em sua obra, talvez sem ter consciência. Existe também a visão de que os empréstimos deterioram a língua, metaforicamente, estragam “seu gosto”, como evidenciado tanto no segundo trecho acima – “*Quando tu misturas tua língua indistintamente e confusamente em tuas andanças, que gosto poderá ela ter?*” (ABOVIAN, 1981, capítulo 2, parte 4, p. 127) –, quanto no trecho a seguir, em que *kbach* é um prato típico armênio com pés, cabeça e tripas de animais.

Há homens que conhecem de dez a quinze idiomas, mas sempre consideram melhor sua própria língua. Na hora de falar com seu povo, acham uma vergonha expressar seu pensamento em outro idioma, ou misturar no discurso palavras estranhas. Com tua querida *kbach*, mistura peixe, açúcar, frutos secos, uvas passas, e experimenta o seu sabor. (ABOVIAN, 1981, capítulo 2, parte 4, p. 127)

Outra questão linguística tratada por Abovian é a variedade utilizada na escrita, na literatura, ou seja, a língua literária. Vejamos os excertos a seguir.

Nossos livros escritos em *grabar*, e nossa nova língua [*ashkebarbabar*] sem respeitabilidade ainda para expressar em palavras a ânsia de meu coração. (ABOVIAN, 1981, Introdução, p. 42)

Somente agora percebia que até então o *grabar* e outras línguas [dialetos] tinham me deixado preso, tinham fechado meu espírito. (ABOVIAN, 1981, Introdução, p. 47)

O *grabar*, o armênio clássico, era uma língua morta, não mais usada oralmente, já desde o século X, e completamente ininteligível ao povo desde o século XII (PALOMO, 1990), mas que se manteve como a variedade linguística utilizada na literatura durante um longo período (do século V ao XVIII). Tratava-se, portanto, de uma língua artificial e que quase ninguém compreendia, mas que os armênios literatos eram relutantes em abandonar,

por tratar-se da língua clássica do Século de Ouro da literatura armênia, o século V, quando se criou o alfabeto armênio.

Pelo fato de ser uma língua morta, ela não refletia a variação dialetal e mudança linguística do armênio, correspondendo à noção de “língua única”, mas, ainda assim, não se encaixando com o que se estabelece no modelo cognitivo idealizado de nação, dado o fato de que era uma língua que, paradoxalmente, não comunicava.

Lembremos que Abovian foi professor universitário. Ele se queixava de que seus alunos só queriam saber de literaturas estrangeiras, apreciavam tudo que liam em russo, alemão e francês, mas não se interessavam pela literatura armênia: “*Ab que coração é preciso ter para pensar deste modo e não gostar de sua própria língua, de seu próprio povo?*” (ABOVIAN, 1981, capítulo 2, parte 4, p. 126). Vejamos mais um trecho, referente aos jovens armênios e às suas práticas linguísticas.

Abandonaremos estes pobres desgraçados, aleijados, privados de olhos, de mãos e de pés? Estes queridos jovens homens armênios, que hoje em Yerevan estão cegos dos dois olhos. Ai, jovens que deixam as mulheres exaustas, que exigem cuidados como crianças; jovens que nem com talher conseguem comer o pão, nem com a mão, como crianças precisam que outra pessoa lhes ponha pedaços na sua boca; jovens que nem lábios formados têm e cujas mãos e braços também foram cortados até a altura dos ombros; jovens que se reduziram a aleijados, paralíticos, que precisam ser levados de carrinho; jovens que não têm nariz, jovens cuja língua quer rebentar de seus corações; jovens que, quando alguém fala e se alegra, como crianças, choram e riem; talvez tenham alguma doença contagiosa, talvez um anseio em seu coração; jovens que choram mudos como uma criança de berço que precisa ainda formar-se dos pés à cabeça, uma criança que entende o pensamento mas que não é capaz, ela própria, de expressar a outro nenhuma dor, nenhuma alma. (ABOVIAN, 1981, capítulo 2, parte 4, p. 125-126)

Neste excerto, os jovens armênios são metaforicamente tratados como “aleijados”, “paralíticos”, “cegos”, cujos membros foram decepados. São equiparados a bebês, crianças de berço, que não têm autonomia e precisam de ajuda até mesmo para se alimentar. Todas estas imagens são utilizadas para retratar a incapacidade de expressão na própria língua, que, em sua visão, é equivalente a uma deficiência física.

Como visto nos excertos citados, um dos temas principais da obra *Feridas da Armênia* é a língua armênia, cujo desuso resultaria em perda da identidade cultural e nacional – recordemos que Abovian teve um papel político decisivo na história da língua, sendo esta a obra em que pela primeira vez se adotou o armênio moderno, derivado do armênio popular

(*ashkharhabar*), como língua literária, no lugar do armênio clássico. Na visão de Abovian, o destino de sua nação estava, portanto, intimamente ligado à manutenção de sua língua materna.

Ó língua, língua, se a língua não existir, com o que o homem se assemelhará? O que protege a nação, o que une uns aos outros, é a língua e a fé. Muda tua língua, trai tua fé, de que forma poderás dizer de que nação és? (ABOVIAN, 1981, capítulo 2, parte 4, p. 126-127)

Note-se que, neste trecho, Abovian caracteriza a nação armênia em termos da língua armênia e também da fé cristã – uma nação é formada por pessoas de uma língua e uma cultura. Apesar de o cristianismo não ser uma religião étnica, nem exclusiva do povo armênio, ele se tornou, entre os armênios, uma religião etnicizada (PEREIRA, 2021), já que eles têm narrativas cristãs próprias, com seus protagonistas, e sua própria interpretação da Bíblia, relacionando o texto bíblico com a história de suas origens, como demonstrado nos excertos de Abovian, citados no início desta seção.

Vimos que no nacionalismo identitário, a nação se legitima politicamente por meio da *identidade cultural* do povo. A língua e a fé *definem* a nação armênia e são conceptualizadas como o elo, o vínculo, a liga da nação. Estando a Armênia, no século XIX, época em que Khatchatur Abovian viveu, politicamente subjugada por dois grandes impérios, e não constituindo, portanto, um estado-nação independente, somente a língua e a fé poderiam manter a coesão nacional.

O sentimento de pertencimento a uma nação tende a ser visto como algo natural, determinado já desde nosso nascimento. Hall (2006, p. 48), no entanto, chama atenção para o fato de que “*as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da **representação***” [grifo do autor]. A nação não se restringe a uma entidade política, ela é antes algo que “produz sentidos”, ou seja, “um sistema de representação cultural”. Seus membros não são apenas cidadãos, mas participam da ideia da nação, tal como ela é representada na cultural nacional (HALL, 2006, p. 49). Os trechos analisados de *Feridas da Armênia* de Khatchatur Abovian ilustram como a nação armênia é representada. Tais representações certamente tiveram um papel importante para a manutenção da identidade cultural do povo armênio, para sua própria sobrevivência e coesão, ao longo da história e particularmente na época moderna.

Referências bibliográficas

ABOVIAN, Khatchatur. *Verk Hayastani*. Yerevan, Yerevani Hamalsaran, 1981.

ABRAHAMIAN, L. A Armênia e os armênios entre Oriente e Ocidente. In: CAVALIERE, A.; ARAÚJO, R.G. (Orgs.). *Linguagens do Oriente: Territórios e Fronteiras*. São Paulo, Targumim, 2012, pp. 51-66.

AGATHANGELOS. *History of the Armenians*. Albany, State University of New York Press, 1976.

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

BARDAKJIAN, K. B. *A Reference Guide to Modern Armenian Literature 1500-1920*. Detroit, Wayne State University Press, 2000.

BERTHELE, R. A nation is a territory with one culture and one language: The role of metaphorical folk models in language policy debates. In: KRISTIANSEN, G.; DIRVEN, R. (eds.). *Cognitive Sociolinguistics: Language Variation, Cultural Models, Social Systems*. Berlin/ New York, Mouton de Gruyter, 2008, pp. 301-331.

BÍBLIA SAGRADA: ANTIGO E NOVO TESTAMENTO. Tradução em português de João Ferreira de Almeida. São Paulo, Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BORDIM FILHO, R. J. O monte Ararat e os armênios: Paisagem, Monumento e Identidade Cultural. In: PEREIRA, D. C.; NAGAE, N. H. (Orgs.). *Estudos da Ásia: Visões Multidisciplinares*. 1. ed. São Paulo, FFLCH/USP, v. 2, 2019, p. 198-217. Recurso eletrônico disponível em:

<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/382>. Acesso em: 15 abr. 2022.

GEERAERTS, D. Cultural models of linguistic standardization. In: DIRVEN, R.; FRANK, R.; PÜTZ, M. (eds.). *Cognitive Models in Language and Thought. Ideology, Metaphors, and Meanings*. Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 2003, pp. 25-68.

HACIKYAN, A.J. (coord.). *The Heritage of Armenian Literature. Volume I: From the Oral Tradition to the Golden Age*. Detroit, Wayne State University Press, 2000.

HACIKYAN, A. J. (coord.). *The Heritage of Armenian Literature. Volume III: From the Eighteenth Century to Modern Times*. Detroit, Wayne State University Press, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Ed., 11ª ed., 2006.

HAXTHAUSEN, Baron Von. *Transcaucasia: Sketches of the Nations and the Races between the Black Sea and the Caspian*. Chapman and Hall, Londres, 1854.

KEROUZIAN, Y. O. O Povo Armênio e sua Evolução Histórica. *Revista de História* no. 58, abril-junho de 1964, p.257-293.

KEROUZIAN, Y. O. Os documentos antigos da poesia armênia. *Separata da Revista Língua e Literatura*, no. 7. São Paulo, FFLCH/USP, 1978.

KHORENATSI, M. *History of the Armenians*. Cambridge, Massachusetts; London, England, Harvard University Press, 1978.

KHORENATSI, M. *História dos armênios*. 2. ed. São Paulo, FFLCH/USP, 2021. Recurso eletrônico disponível em:

<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/772>. Acesso em: 15 abr. 2022.

LAKOFF, G. *Women, Fire and Dangerous Things: What categories reveal about the mind*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.

LAKOFF, G. Conceptual Metaphor. In: GEERAERTS, D. (ed.). *Cognitive Linguistics: Basic Readings*. Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 2006, pp. 185-238.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors We Live By*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980.

LANGACKER, R. W. *Foundations of Cognitive Grammar. Volume 1: Theoretical Prerequisites*. Stanford, California, Stanford University Press, 1987.

NERSESSIAN, V. N. Armenian Christianity. In: PARRY, K. (ed.). *The Blackwell Companion to Eastern Christianity*. Ames, Iowa, USA, Blackwell Publishing Ltd, 2007.

PALOMO, S. M. S. O Oriental e o ocidental no idioma armênio. In: Berezin, R. (org.): *Cultura Oriental e Cultura Ocidental: Projeções*. São Paulo, DLO/FFLCH/USP, 1990, p.367-75.

PEREIRA, D. C. A identidade cultural em História dos Armênios de Moisés Khorenatsi. In: CAVALIERE, A; ARAÚJO, R. G. (Orgs.). *Linguagens do Oriente: Territórios e Fronteiras*. 1ed. São Paulo, Targumim, 2012, pp. 143-162.

PEREIRA, D. C. (Org.). *Poesia Armênia Moderna e Contemporânea*. 1. ed. São Paulo, FFLCH/USP, 2020. Recurso eletrônico disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/538>. Acesso em: 15 abr. 2022.

PEREIRA, D. C. Introdução: Narrativas tradicionais sobre a origem do cristianismo na Armênia. In: PEREIRA, D. C. *Poesia Armênia Cristã: Grigor Narekatsi, Nersês Shnorhali e Outros*. 2. ed. São Paulo, FFLCH/USP, 2021. Recurso eletrônico disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/770>. Acesso em: 15 abr. 2022.

PORTO, P. B. *Construções e Reconstruções da Identidade Armênia no Brasil*. Rio de Janeiro, ICHF/UFF, Dissertação de Mestrado, 2011.

SAPSEZIAN, A. *Literatura Armênia*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1994.

SAPSEZIAN, A. *História Sucinta e Atualizada da Armênia*. São Paulo, Emblema, 2010.

TALMY, L. *Toward a Cognitive Semantics. Volume I: Concept Structuring Systems*. Cambridge, Massachusetts/ London, England, The Mit Press, 2003.

TALMY, L. *Toward a Cognitive Semantics. Volume II: Typology and Process in Concept Structuring*. Cambridge, Massachusetts/ London, England, The Mit Press, 2003.

AHAVAT EM (O AMOR DE UMA MÃE JUDIA) – CONTO DE YEHUDA STEINBERG

*Gabriel Steinberg **

A

Os mais velhos chamavam Hannah Segal de “Hannah, a esposa do rabino Levi”, o conhecido e abastado Rabi¹ Levi Segal da cidade de Halfona², porém as crianças a chamavam de “a mãe do pequeno David”. David era um menino de três anos, a quem todas as pessoas da cidade conheciam e também amavam muito. Ele era uma criança divertida com todos, bonito e também simpático, já se expressava bem e mostrava-se inteligente ao responder às perguntas com coerência. Seu comportamento era aprazível, e tornara-se comum que algumas pessoas apertavam-lhe as bochechas ou alisavam seus cachinhos de cabelo pretos ao encontrá-lo, perguntavam-lhe como se encontrava e depois continuavam cada um por seu caminho.

Hannah Segal amava o filho com toda sua alma, pois este era seu único filho. Mas quanto maior seu amor por David, maior era também sua preocupação com o filho e, às vezes, ficava até obcecada por ele. Suas vizinhas diziam que ela nunca se deitava sem pegar primeiro uma porção de mostarda além de leite, para caso ele sentisse à noite a garganta doendo. E caso isso acontecesse, ela usava essa mistura de leite com mostarda para aliviar sua dor. Qualquer vento que soprasse fora, qualquer grito que fosse ouvido na rua, ou qualquer carroça que passasse na frente da porta de sua casa, faziam Hannah imaginar que seu pequeno poderia estar rolando pelo vento ou sendo pisoteado pelos cascos dos cavalos. E se David desaparecia de seu campo de visão, então ela acudia desesperada a suas ajudantes ou a suas bondosas vizinhas, instando-as para que corressem e procurassem por David nas ruas e nas estradas, ou sob os cascos dos cavalos, nos poços e em todos os lugares, e também que o procurassem nos campos e que fossem ver se, por acaso, ninguém o teria levado e o escondido em alguma tenda.

* Professor Doutor de Língua Hebraica do Departamento de Letras Orientais da FFLCH/Universidade de São Paulo. E-mail: steinberg1818@usp.br

¹ N.T. *Rabi*: palavra hebraica para designar literalmente um rabino, um sábio nos estudos da *Torá* e de outros textos considerados sagrados. O rabino é aquele que ensina, que tem a autoridade dos sábios da *Torá* e aquele que é apontado como tal pelos líderes religiosos da comunidade, após ter sido ordenado para cumprir seu papel de liderança espiritual.

² N.T. Todas as cidades ou localidades mencionadas pelo escritor neste conto são lugares imaginários e não locais reais.

Mas após todo aquele alvoroço, Hannah costumava encontrar seu filho deitado num dos cantos da casa, e ao acordar, o menino começava a procurar pela mãe, sem sequer perceber todo o temor que seu aparente sumiço tinham causado a sua mãe. Então, toda agitada, Hannah pegava o menino, apertava-o contra seu coração excitado, olhava para ele com os olhos lacrimejando e exclamava: “Senhor do universo! O que seria deste passarinho se não fosse pelos olhos atentos de sua mãe que tanto zela por ele?!”. Ato de desespero semelhantes a esse aconteceram inúmeras vezes: antes de comer, antes de dormir e toda vez que ela cuidava de David. Sendo assim, seu rosto estava quase sempre vermelho e seus olhos lacrimejavam com frequência.

Numa noite de inverno, depois de Hannah descer da cama pela quarta vez para cobrir David e ouvir o som de sua respiração, ela deitou-se na cama e caiu num sono profundo. De repente, acordou ao ouvir um suspiro que penetrou em seus ouvidos, e então ela percebeu um homem estranho que se encontrava de pé a seu lado. Na mão direita ele segurava uma longa faca e uma vela escura na esquerda. Hannah percebeu de imediato o que estava diante dela e, por isso, começou a suplicar dizendo:

– Pegue, leve tudo o que é meu, mas no meu filho... não toque no meu filho!

– Me dê as chaves e me mostre o lugar onde está escondido o dinheiro – respondeu o homem brevemente – e não vou tocar em seu filho.

Chocada e assustada, ela apontou com o dedo para o cofre e para as chaves que estavam sob o travesseiro do seu marido. Então ela voltou a suplicar dizendo:

– Por favor, tenha piedade, por favor – e sua voz tremia. – Não machuque meu marido.

– Não vou tocar nele – respondeu o homem. Ele pegou as chaves, esvaziou o cofre e, antes de sair de casa, voltou-se para Hannah e disse:

– Fique em absoluto silêncio! – Ele olhou para ela irado, assoprou como uma serpente e escapuliu dali desaparecendo na escuridão.

Hannah ficou apavorada diante daquele olhar terrível, e não se atreveu a gritar por socorro, nem mesmo depois que o homem saiu da casa. Depois de recobrar suas forças, ela se aproximou da cama de seu marido, quando percebeu que ele estava deitado numa poça de sangue e seu corpo estava frio. Somente então irrompeu de sua garganta um grito terrível, mas logo depois ela caiu desmaiada no chão. Quando acordou, estava deitada em sua cama e a casa estava cheia de gente, preparando-se para o enterro de seu marido assassinado.

Hannah olhou em volta e não entendeu nada. Ela viu seu marido deitado no chão com uma mancha preta no pescoço. Olhou mais atentamente e viu o senhor Gabriel da

sociedade comunitária que cuidava dos sepultamentos, debruçado sobre seu marido e costurando sobre ele uma mortalha branca, ela ouviu muitas pessoas em prantos, porém não conseguiu estabelecer uma relação entre os fatos. Ela abraçou seu filho e olhou ao redor assustada. Então ela começou a murmurar e disse:

– Expulse, meu filho, expulse o corvo negro que está sobre o pescoço de teu pai! O que ele está fazendo ali?

Hannah passou os três meses seguintes nesse estado de letargia. Durante aqueles dias, ela ficou deitada na cama enquanto os médicos fizeram um grande esforço para restaurar sua memória. E assim, lentamente, ela voltou a recobrar suas forças até perceber o grande desastre que tinha se abatido sobre ela. Então ela soube que seu marido havia sido morto, que ela era agora uma viúva, que seu filho David era um órfão e que sua doença havia consumido o resto de sua fortuna e ela agora era uma mulher pobre e desamparada. E como costuma ocorrer, os últimos problemas levam os primeiros ao esquecimento, e assim, a pobreza e a fome fizeram com que o coração de Hannah fosse lentamente se esquecendo da perda de seu marido. Ela começou a vender seus vestidos caros e a trocar os lindos móveis da casa por comida. Mesmo assim, não deixou que David, seu filho, fosse se deitar com fome. Algumas vezes o repreendeu por comer a última fatia de pão à noite, sem deixar nada para o dia seguinte, mas cada repreensão, deixava seu coração partido de dor.

– Eu sou uma cobra, uma cobra, e não uma mãe! – Costumava dizer para si mesma, e imediatamente depois começava a chorar copiosamente.

Com a piora de sua situação, Hannah decidiu se oferecer como empregada numa das casas da cidade com o intuito de poder sustentar seu único filho, mas em seu íntimo isso era impossível. Como poderia ser agora uma empregada na mesma cidade, onde há pouco tempo tinha sido considerada uma grande senhora? Então ela tomou a seguinte decisão: “Vou vender as últimas peças da minha casa e vou juntar algum dinheiro, depois viajarei para uma outra cidade, e lá me empregarei em uma das casas, e assim meu David não passará mais fome”.

Mas toda vez que ela vendia algum dos utensílios domésticos, ela trocava esse valor por um pouco de pão, a fim de saciar a fome de seu filho, e desta forma, sua viagem era adiada dia a dia até que o dinheiro finalmente acabou. E quando não tinha já mais nenhum objeto à venda, a não ser o travesseiro sobre o qual ela e o pequeno David dormiam, ela o vendeu e a seguir, levantou-se e viajou com seu filho para a cidade de Havnaim. Esta era uma grande e rica cidade, onde viviam muitos judeus. Este fato encheu Hannah de esperanças de encontrar rapidamente um trabalho numa das casas, e como ela se encontrava longe de

Halfona, certamente nenhum conhecido haveria de encontrá-la. Lá ninguém saberia quem ela era e o que tinha sido no passado, e ali ela haveria de permanecer para sempre.

B

Hannah passou dois dias em Havnaim sem conseguir encontrar um lugar para trabalhar. O filho que corria atrás dela tornou-se um obstáculo. Alguns disseram que ele iria atrapalhar seu trabalho, outros suspeitaram que ela poderia roubar objetos da casa para dar ao filho, e outros disseram, simplesmente, que eles não desejavam alimentar mais uma alma, que só come e não trabalha. Então Hannah percebeu mais claramente em que situação miserável se encontrava: solitária, abandonada, uma estranha para todos, mãe de uma criança tenra que não possuía dinheiro sequer para o sustento de um dia. Então, um terrível desespero se abateu sobre ela, ao constatar que ela própria e seu filho haveriam de morrer de fome.

Nesse momento ela foi tomada por uma ideia estranha que lhe veio à mente: no dia anterior ela tinha cruzado uma ponte que ficava do outro lado da cidade. Aquele rio cortava a cidade, ele era pequeno, mas com água suficiente para receber duas almas miseráveis. “E se eu abraçasse meu filho e pulasse com ele daquela ponte diretamente para a água?”

Determinada a fazê-lo, pegou o menino e se dirigiu com ele para a ponte, mas de repente uma nova ideia lhe veio à mente: “E se eu deixasse o menino aqui nas ruas da cidade? Será que entre as milhares de pessoas que moram aqui, nenhuma delas se compadeceria dele e o levaria para sua casa?”

Então olhou para o filho que estava andando a seu lado com segurança, e que nada sabia a respeito do que ela planejava fazer, e seu coração se compadeceu e lágrimas brotaram de seus olhos, e ela não conseguiu contê-las.

– Minha mãe, por que você chora? – Perguntou o inocente menino.

– Nós somos miseráveis, meu filho, miseráveis! – Respondeu com voz embargada. – Estamos com fome, você está com fome e não tenho nada para matar sua fome.

Então ela se sentou por um instante e escreveu uma pequena nota, depois passou uma corda sobre a nota e começou a andar. E enquanto caminhavam pelas ruas da agitada cidade, e passavam pelas grandes lojas, o menino quase se esqueceu da fome, se distraíndo com os brinquedos que viu ali expostos nas vitrines.

– Meu filho, – sua mãe voltou-se para ele com voz trêmula: – Se eu te deixar aqui a espera de teu tio, que virá rapidamente para te buscar, até que eu volte, não logo, mas depois de um tempo, você vai me odiar por isso?

– E por que vai me deixar? – Perguntou o menino, olhando para ela com seus olhos negros.

– Por quê? Porque não temos nada para comer, e lá, na casa do teu tio vão dar-te comida até você se saciar!

– Então você não comerá comigo?

– Não! Mas eu desejo encontrar uma casa, uma casa como a que tínhamos, e lá voltaremos a viver como antigamente.

– Nossa vida como antes – repetiu o menino as palavras da sua mãe com um sorriso alegre. – Mas você não vai me deixar, minha mãe, não é? – Disse o menino com voz suplicante.

O coração da mãe encheu-se de pena ao ouvir as súplicas de seu único filho. Ela sabia que teria que deixá-lo, mas como poderia fazer uma coisa tão horrível? “Se ao menos viesse uma tempestade e o levasse daqui! Ou se ele próprio se perdesse por uma das ruas da cidade, mas que eu não seja obrigada a fazer isso! Mas... Não! Eu não posso fazer isso! E então, o que devo fazer? Sim, tenho obrigação de fazê-lo, não tenho outra saída.”

E David esqueceu-se rapidamente da conversa que tivera com sua mãe, e enquanto caminhava pelas ruas da cidade, sentiu-se atraído por um boneco de um menino em tamanho real. Ele se deteve para observar os grandes olhos negros do boneco e suas roupas elegantes e ficou muito feliz, mas de tanta emoção que sentia, não percebeu quando sua mãe passou-lhe uma corda em volta do pescoço justamente naquele instante.

– Olha, minha mãe, – exclamou o menino com grande alegria – que lindo que ele é! Ele balança a cabeça, ele ri! Ele sorri do nada! Qual será o nome dele, minha mãe? Será que ele tem pai e mãe?... Mãe!... Minha mãe!... Onde você está mãe?!

David começou a procurar pela mãe, mas não a achou. Com espanto e medo, começou a observar os transeuntes, principalmente para as mulheres. Ele começou a correr em todas as direções procurando por sua mãe, mas não a encontrou.

Assustado ele começou a chorar dizendo:

– Minha mãe! Minha mãe!

Alguns transeuntes se detiveram e lhe perguntaram seu nome e o motivo para seu choro, e ele lhes disse o que um menino de sua idade era capaz de contar.

Então as pessoas começaram a gritar balançando a cabeça:

– Uma criança infeliz, uma criança abandonada!

E uma mulher suspirou e disse:

– Ai da mãe que fez algo assim! O que acontecerá com esta criança abandonada?

Algumas pessoas disseram:

– É preciso levá-lo para a casa do rabino!

Já outros disseram:

– Não, para a casa de Deborah, a tesoureira da sinagoga!

– Levem-no para onde for – disse uma outra pessoa. – Quem é que se recusará a abrigar em sua casa uma alma de Israel, um menino tão lindo como este?

– Então que a casa escolhida seja a sua casa! O senhor é um sortudo e seu destino é levá-lo consigo! – Insistiu um dos que estavam ali reunidos.

– Eu? Eu não posso fazer isso, mas certamente outros poderão fazê-lo!

Então algumas pessoas começaram a exclamar:

– Abram caminho! Rebe³ Naftali está se aproximando em sua carruagem!

Rebe Naftali Weissman era um dos ricos mais importantes da cidade, renomado mais por sua generosidade do que por sua riqueza. Ele não tinha filhos, e quando ouviu o menino contando a respeito de um tio que viria buscá-lo, tal como a mãe lhe dissera, aproximou-se do menino segurando-o pelo braço e lhe disse:

– Pare de chorar, bom menino! Eu sou o tio sobre o qual sua mãe falou! Eu sou seu tio! Venha para minha casa e fique lá, até o dia em que sua mãe voltar para você novamente!

Ao ouvir essas palavras, David parou de chorar e foi atrás de seu novo tio, que o levou e o acomodou na carruagem. Quando Rebe Naftali olhou para o menino, viu que um pequeno bilhete se encontrava pendurado em seu pescoço. Então ele removeu o bilhete e encontrou a seguinte inscrição: “O nome de seu pai é Rabi Levi, falecido no terceiro dia do mês de *Tevet*⁴. O menino é filho único”.

Rebe Naftali entendeu naquele momento por que o bilhete fora escrito, ele suspirou baixinho, guardou-o e ficou em silêncio.

Quando voltou para casa, Rebe Naftali sussurrou no ouvido de sua esposa Sarah a respeito da presença do menino. Sarah então ficou radiante, ela aproximou-se dele e lhe perguntou:

– Qual é o seu nome, menino lindo?

– David! Respondeu o menino levemente constrangido.

– Não tenha medo, David, eu sou sua tia – falou com ele afetuosamente. – Por favor, aproxime-se da mesa e venha comer com sua tia! Você quer comer comigo, David?

³ N.T. *Rebe*: é uma palavra ídiche derivada da palavra hebraica *rabi*, que significa “professor, mestre, mentor” ou literalmente “grande” em conhecimentos da *Torá*, porém não é alguém que foi necessariamente ordenado rabino pelos líderes da comunidade. No caso do conto, Rebe Naftali recebeu este título em deferência a sua generosidade e liderança.

⁴ N.T. *Tevet*: 4º mês do calendário judaico.

O menino que estava muito faminto concordou de bom grado com sua nova tia, e sentou-se para comer com ela. Depois de comer, David voltou a chorar e a perguntar a respeito de sua mãe. Mas seus bondosos tios não o abandonaram sequer por um instante, e permaneceram a seu lado falando-lhe palavras bonitas e reconfortantes, e também lhe deram brinquedos muito bonitos. No dia seguinte, o alfaiate foi chamado recebendo a missão de costurar roupas novas para David. Dois dias depois trouxeram-lhe as roupas que lhe ficaram muito bem, então David ficou muito feliz com elas. Rebe Naftali e sua esposa procuraram fazê-lo feliz a cada dia com algo novo, até que, com o passar dos dias, ele começou a esquecer de sua mãe.

Certa vez, Sarah trouxe para ele um belo violino e, ao vê-lo, David ficou muito feliz, mas Sarah lhe disse:

– Vou lhe dar este violino, meu filho, David, como presente, com a condição que me chame de “mãe” e a seu tio de “pai!”.

O rosto do menino empalideceu e o violino caiu de suas mãos. Ele ficou em silêncio por alguns instantes e de repente começou a chorar e disse:

– E quando minha mãe vai voltar para mim?

Poucos dias após esse incidente, David estava muito triste sem conseguir recuperar o bom ânimo. Ele não quis mais tocar no violino. Ele também não chamava Rebe Naftali e sua esposa nem pelo nome de “tio e tia”, nem pelo nome de “pai e mãe”, e como se se abstivesse de falar com eles, a todas as perguntas que lhe eram feitas, ele respondia brevemente: “sim” ou “não” ou, ainda, “não sei”. Daquele dia em diante, Rebe Naftali e sua esposa tiveram o cuidado de não falar com o menino qualquer coisa que pudesse lembrá-lo de sua mãe ou de sua vida passada.

Vários dias se passaram e a alegria, típica da infância superou sua tristeza. Uma manhã David acordou alegre e feliz. Ele tinha feito amizade com algumas crianças na casa de um dos vizinhos, e por isso, ele correu para se lavar e se vestir, tomou o café da manhã, e saiu correndo para encontrar seus amiguinhos e, ao voltar dali ao meio-dia, exclamou com toda alegria:

– Minha mãe, estou com muita fome!

Sarah o abraçou e o beijou e lhe disse:

– Daqui a pouco meu filho, logo vou servir você! – E alguns instantes depois ela lhe disse: – Vá até a sala, meu filho, e chame seu tio... seu pai! Vá, meu filho, e diga a ele: “Meu pai, a mesa já está posta, venha e coma!”

O menino fez o que sua nova mãe lhe disse e, alguns momentos depois, ele voltou com Rebe Naftali, que olhou para sua esposa com espanto e alegria.

Aquela refeição foi para Rebe Naftali e sua esposa muito festiva. Os dois não pararam de conversar e riram muito durante a refeição inteira. O menino também estava feliz e alegre, ele passou a abraçar, ora seu novo pai, e ora sua nova mãe, transformando Rebe Naftali e sua esposa nas pessoas mais felizes daquela cidade.

Então Rebe Naftali sussurrou no ouvido de sua esposa:

– Com uma mão o Todo Poderoso nos impediu de termos filhos ou filhas, e com a outra mão, Ele nos enviou a cura e nos reconfortou nos enviando este filho querido.

– A recompensa é bem maior do que o golpe – respondeu sua esposa, e os olhos dos dois se iluminaram de alegria.

Depois do jantar, Sarah indagou seu esposo e lhe disse:

– Não consigo entender como esta mudança na criança aconteceu tão repentinamente.

Então ele riu e respondeu para sua esposa:

– Sem dúvida ele deve ter ouvido seus amigos gritando: “pai”, “mãe”, e certamente se convenceu que ele também precisava de pais. Que o Todo Poderoso não permita mais que ele se lembre de sua mãe e dos primeiros anos de sua vida.

– Devemos nos esforçar para isso – respondeu Sarah. – Devemos ter cuidado com tudo que possa lembrá-lo do passado.

C

Depois que Hannah abandonou seu filho e foi embora, ela encontrou uma charrete que dirigia-se a Hararaim, uma pequena cidade. O cocheiro lhe cobrou nem mais e nem menos a exata quantia que ainda restava em seu bolso. “Este é o sinal do ‘Dedo de Deus’ – pensou Hannah. – “Deus deseja que o menino cresça na casa de estranhos, e que eu cuide dos filhos dos outros. Eu, portanto, me renderei diante da vontade de Deus!”

Quando sentou-se na carroça, fez um esforço para parecer alegre, para que os passageiros não suspeitassem do que ela havia feito, e também para enganar a si mesma. Ela tentou se convencer que aquela era a vontade de Deus, e que esse mesmo Deus haveria de cuidar do menino muito mais do que uma mulher pobre e abandonada como ela. Enquanto viajava, sentia oras uma pontada no coração e oras as lágrimas caindo sobre seu rosto. Ela também sentiu, repentinamente, vontade de ordenar ao cocheiro para que ele parasse, para que ela pudesse retornar correndo para a cidade e exigir que lhe devolvessem seu filho. Mas então ela disse a si mesma: “Sente-se, mulher tola, desista definitivamente dele e pare de se

iludir com falsas esperanças. Certamente meu filho David deve estar agora na casa de algum homem rico que o amará. Agora ele se saciará de comer pão, agora ele nunca mais passará fome como passou ao estar ao meu lado, eu, uma mãe desamparada.” Mas quanto mais ela se repreendia e tentava não mais se apegar às lembranças de seu filho, mais e mais imagens assustadoras vinham à sua mente. Repentinamente ela imaginou ver seu único filho parado tristemente no canto da cozinha, faminto, esperando por algumas migalhas que as pessoas abastadas lhe deixavam. E repentinamente, a mãe daquela família se compadeceu do menino e lhe deu um pedaço de peixe. David devorou esse pedaço mas uma espinha entalou-se em sua garganta. David desejava gritar mas não podia. Aquela mulher estava muito ocupada com seus afazeres e não prestava atenção ao menino que se debatia no chão, mexendo desesperadamente mãos e pernas, mas tudo em vão.

– Oh! – gritou então Hannah num grito amargurado, assustando o cocheiro e os outros passageiros.

– O que lhe aconteceu, judia? – Exclamou o cocheiro.

– Não foi nada, – disse Hannah – quase caí da carroça, apenas me assustei.

– Não adormeça e assim não cairá – disse o cocheiro em tom de aviso e conselho, e continuou a conduzir os cavalos.

Hannah tentou afastar de sua mente toda lembrança que a conduzisse a seu filho, observando para isso os campos que podiam ser vistos na travessia, as montanhas, os vales, as florestas e até os riachos, concluindo que suas águas deveriam ser muito boas para se banhar neles. Mas após alguns instantes, ela não pode afastar de seus olhos e da mente a imagem de seu filho. Então imaginou estar vendo David tirando suas roupas para se lavar perto de um riacho, depois o viu pulando dentro das águas profundas, e por último, ela imaginou estar vendo seu filho se afogando e gritando: “Socorro” com todas as suas forças.

– Socorro! – Gritou Hannah com a voz trêmula.

– O que está acontecendo com essa mulher? – Perguntou o cocheiro. – Será que ela está bêbada ou é louca, ou seu corpo foi tomado pelo demônio? Quando está sentada apertada ela cai, e quando ela está confortavelmente sentada ela também cai? Segure-se bem nos outros passageiros, pois daqui a pouco vamos descer a montanha, e não grite, para não assustar os cavalos, pois se assim o fizer, estaremos todos perdidos.

Os cavalos perceberam que estavam descendo colina abaixo e tentaram dirigir-se para o vale, mas o cocheiro que acabara de descarregar sua ira sobre Hannah, começou a falar com eles tentando persuadi-los, até que os deteve em sua cavalgada, e todos atravessaram devagar o local do perigo. Depois disso, ele os chicoteou repetidamente, até que eles

chegaram a um poço de água, onde ele se deteve para que eles pudessem beber e descansar um pouco.

Os passageiros desceram da carroça e cada um deles seguiu seu caminho, afastando-se rapidamente daquele lugar. Apenas Hannah permaneceu ali sozinha. Ela virou o rosto. A sua frente havia uma montanha e ao lado da montanha vislumbrava-se uma estrada que serpenteava como uma cobra, e para além da montanha, longe, se encontrava a cidade de Havnaim, em cujas ruas encontrava-se David, que a essa hora, certamente vagava e chorava perguntando: – Onde está minha mãe... minha mãe?

Mas a estrada dali para a cidade de Hararaim era curta, algumas horas no máximo. Essa espera foi o momento mais perigoso de toda a viagem, e Hannah quase decidiu desistir. Então o cocheiro segurou as rédeas de seus cavalos, puxou-lhes as orelhas e repreendeu Hannah dizendo:

– Suba já na carroça, mulher escandalosa e sente-se em seu lugar, e não ouse cair de novo!

Essa repreensão funcionou bem, e Hannah que naquele momento estava relutante, se devia seguir seu caminho ou retornar e procurar por seu filho, não teve mais dúvidas. Ao ouvir a repreensão do cocheiro, subiu na carroça sem mais relutância. O cocheiro bateu na carroça com seu chicote e alguns passageiros se juntaram para o novo trecho. E assim, e ao cabo de algumas horas, Hannah chegou finalmente à cidade de Hararaim.

D

Também nesta cidade, Hannah não conseguia encontrar facilmente um lugar para se empregar. Suas mãos macias, suas roupas elegantes e os sinais de sua riqueza passada, transformaram-se novamente num empecilho.

Numa casa, uma mulher lhe disse:

– Estou à procura de uma serva simples, trabalhadeira.

Em outra ela ouviu:

– Nós precisamos de uma empregada doméstica, mas você não parece se encaixar nesta vaga!

– Esta madame não irá sujar suas mãos delicadas – ouviu num outro lugar.

Ou ainda:

– Certamente, ela não vai acordar cedo.

Tais e tais desvantagens foram apontadas na maioria das casas dos ricos, onde Hannah tentou se empregar. Por fim, encontrou uma vaga numa das casas de uma família de classe média. E aquela casa era de fato como ela desejava. Nessa casa morava uma jovem

mulher de nome Rebeca Harif. Ela não tinha filhos, e seu marido, Moshé Harif, era pouco presente em casa, já que na maior parte do tempo trabalhava como comerciante ou mascate, seguindo sua esposa, em outras cidades.

Desde o início, a jovem tratou Hannah com gentileza. Ela não a obrigava a executar trabalhos pesados, e ela própria, quando podia, a ajudava nas tarefas da casa. Em realidade, Hannah se viu compelida a dedicar muito tempo para sentar e conversar com sua nova patroa, para consolá-la, já que a mesma estava sempre sozinha, mais do propriamente trabalhar. Se as lembranças de seu filho David, do qual ela não se esquecia sequer por um só momento não a atormentassem, Hannah poderia descansar um pouco de todas as adversidades que atravessara até então. Mas ela não conseguia dissipar essas lembranças de sua mente, mesmo reconhecendo que seu trabalho não era árduo. O que ela realmente desejava era poder juntar uma certa quantia de dinheiro, o salário de alguns anos, para poder então procurar por seu filho e voltar a viver com ele, ou ao menos encontrá-lo e vê-lo pelo menos uma vez, mesmo que ele não a reconhecesse mais.

Dois meses se passaram na casa de sua patroa sem nenhum incidente. Também o receio constante de que um dos conhecidos de seu marido a reconhecesse ali dissipou-se, pois seu marido nunca tivera um comércio ou alguma propriedade naquela cidade, e ela dificilmente saía da cozinha e não via ninguém além de sua bondosa patroa. Mas um dia, depois de alguns meses, o esposo de Rebeca Harif voltou para casa por alguns dias.

Nos primeiros dias, ela não teve nada a reclamar de seu patrão, pelo contrário, ela estava até satisfeita com ele. Moshé Harif era uma daquelas pessoas que, quando falava com alguém, desviava o olhar das pessoas a sua volta, e esta atitude agradou Hannah, que vivia sempre com medo de que alguém a reconhecesse. Moshé Harif era um homem quieto que não conversava muito nem com a esposa. Na maioria das vezes, expressava seus desejos com um gesto de mão ou ao balançar a cabeça. Sua esposa que já estava acostumada a essa forma de comunicação, tornou-se uma intérprete entre seu marido e Hannah, que não conhecia seus hábitos e não entendia seus pedidos. Ela percebeu então, por exemplo, que ao sentar-se na sua poltrona e ficar de olho nela, esse era o sinal de que tinha chegado a hora de comer. Então Rebeca apressava Hannah para que preparasse a mesa. Já a noite, quando Moshé tirava os sapatos, isso queria dizer que ele desejava se deitar. Quando vestia o casaco durante o dia e estendia a mão em direção à porta, sua esposa devia entregar-lhe o bastão, já que o mesmo desejava sair. Desta forma, Rebeca dominava códigos já conhecidos para interpretar os desejos de seu marido, nessa linguagem de sinais, que ela aprendeu a conhecer durante os anos de sua convivência com ele. Em pouco tempo, Hannah passou a temer esse homem

que parecia observar tudo desviando o olhar, e que comandava tudo sem emitir palavras. Desde o primeiro momento em que ele voltou para casa, Hannah o observou e seu corpo estremeceu, mas ela não conseguia saber o real motivo disso, já que no início ela até não teve nada a reclamar com sua presença naquela casa. Mas lentamente, ela acostumou-se com sua presença, mesmo que um certo receio a dominasse, receio este que era parecido ao sentido por Rebeca, enquanto seu marido estivesse presente naquela casa.

Após alguns dias, o senhor Harif partiu da mesma forma silenciosa como tinha chegado. Valendo-se de alguns gestos e de algumas insinuações, ele anunciou que estava de partida, então Rebeca arrumou seus pertences. Ele subiu silenciosamente na carroça e foi embora. Somente então, Rebeca voltou a falar e Hannah voltou a conversar com sua patroa como na primeira vez. Mas aquele homem deixou uma lembrança desagradável, uma impressão opressiva em seu coração que Hannah não conseguiu decifrar.

Algumas semanas se passaram e a lembrança assustadora de seu patrão dissipou-se. Já a relação de amizade entre Rebeca e Hannah intensificou-se e Rebeca parou de ir visitar suas vizinhas. Rebeca sempre gostara de sentar-se sozinha, e o semblante de seu rosto estava sempre triste. Ela não sentia-se confortável na companhia de pessoas felizes. Mas desde o dia em que Hannah chegou a sua casa, seu humor mudou. Mesmo agora, ela adorava ficar em casa, mas não mais sozinha, pois agora ela tinha uma companhia em casa. Ela adorava sentar-se com Hannah para conversar com ela, e enquanto Hannah estava ocupada com as tarefas domésticas, Rebeca sentava-se a seu lado e a ajudava sempre que podia.

– Acabe logo o trabalho, Hannah! – Dizia ela com uma risada inocente, – porque já estou com saudades das nossas conversas.

Se o marido dela tivesse ouvido isso, ficaria muito surpreso. Ele nunca tinha visto Rebeca rindo e jamais a ouvira dizer que ela sentia falta de um de seus conhecidos.

Passaram-se mais dois meses e numa das noites de inverno, Rebeca pediu a Hannah que se deitasse em seu quarto, porque era difícil para ela ficar ali sozinha. De boa vontade Hannah fez o que sua senhora lhe pediu, e deitou-se em seu quarto. Elas conversaram por horas, até que acabaram adormecendo. Repentinamente, ouviu-se uma batida na porta, e Rebeca acordou ao perceber que seu esposo estava batendo. Rapidamente levantou-se e abriu a porta para o senhor Harif. Naquele momento, Hannah dormia e sonhava sonhos fragmentários e repletos de lembranças de sua vida passada. Mas quando Moshé Harif entrou no quarto, Hannah acordou e abriu os olhos assustada.

– Oh, oh! – Gritou Hannah de repente ao deparar-se com o senhor Harif.

Moshé Harif olhou por um momento para a assustada Hannah e saiu do quarto, para que ela pudesse colocar suas roupas e sair dali, e Rebeca apressou-se e correu até ela.

– O que aconteceu, Hannah? Você se assustou? Por favor, acalme-se!

– Eu ... eu estou com medo... eu não sei... – gaguejou Hannah, e apressou-se em colocar suas roupas e logo saiu do quarto.

Durante toda aquela noite, Hannah não conseguiu mais dormir. Ela estava zangada, mas sem saber por quê. Ela fez um grande esforço para se lembrar do sonho que a deixou atemorizada de repente, mas foi tudo em vão. Ela concluiu que o sonho somado à chegada repentina do senhor Harif a deixaram apavorada. Mas por que ela sentia tanto medo de seu patrão? Por que ela ficou tão exaltada a ponto de não poder mais dormir?

De manhã, Hannah sentiu uma dor de cabeça tão intensa que ela não conseguiu se levantar da cama por vários dias. Rebeca ia vê-la ocasionalmente, pois ela tinha que estar na cozinha e fazer as vontades de seu marido. Mas depois de alguns dias, quando o senhor Harif partiu novamente, Rebeca não a deixou mais sozinha, até que ela recobrou as forças, e pode voltar a suas tarefas habituais. A partir de então, a amizade entre as duas mulheres fortaleceu-se, e Rebeca também amava muito Hannah a qual passou a considerar como uma irmã. Foi assim que Hannah passou muitos meses na casa de sua boa senhora. Moshé Harif retornava para casa muito raramente e, quando o fazia, rapidamente seguia seu caminho, para alegria de Hannah e de sua patroa. Mas o olhar desse homem deixava Hannah atemorizada.

Quando completaram-se dois anos desde sua chegada à casa de Rebeca Harif, Hannah sentiu grande desejo de reencontrar seu amado filho. Então ela informou a sua senhora que ela desejava sair logo de casa por causa de um motivo que não podia revelar. Rebeca não pode acreditar no que estava ouvindo e olhou para ela por alguns momentos com espanto. Seus olhos encheram-se de lágrimas, então ela correu para o quarto, porque não resistiu ao choro. Hannah percebeu o quanto Rebeca gostava dela e o quanto ela iria sofrer se a deixasse e partisse repentinamente, mas o amor e a saudade do filho superavam o amor pela senhora e a pena que ela haveria de lhe causar. Hannah recebeu seu salário pelos dois anos de trabalho, despediu-se com grande pesar de Rebeca, e partiu rumo à cidade de Havnaim.

Hannah partiu com grande alegria ao imaginar que logo, em mais algumas horas, veria seu querido filho, após dois longos anos. No caminho, ela reclamou do cocheiro, toda vez que ele se detinha para dar água aos cavalos. Ela também reclamou de Deus, que criou as montanhas no caminho que ia de Hararaim até Havnaim. “Oh, quão longa é a estrada e que lentos que são esses cavalos! Quem sabe quanto tempo ainda vai durar esta viagem?

Talvez eu chegue atrasada e não consiga ver meu filho até amanhã”. Por várias vezes ela pensou em descer da carroça e ir andando ou até correndo para a cidade, lá onde se encontrava seu filho.

E assim, Hannah finalmente chegou à cidade, e lá, dirigiu-se a um hotel que ficava no final de uma rua. Rapidamente a euforia que tinha tomado conta dela foi se esvaindo. Eis que ela retornara para o lugar que tinha almejado fervorosamente nos últimos dois anos. Ela se encontrava agora na mesma cidade, e talvez também na mesma rua onde quem sabe se encontrava seu filho, e mesmo tomada de tantas esperanças, ainda assim não podia vê-lo. E como poderia chegar até ele? Se ela questionasse no hotel a fim de saber quem teria pego uma criança abandonada nas ruas dois anos atrás, eles poderiam entender que ela é a mãe, e quem sabe forçá-la a levá-lo, mas, mesmo naquela hora, ela não tinha condições financeiras para levá-lo consigo!

E assim, apesar de seu intenso desejo, foi forçada a passar a noite no hotel sem conseguir ver seu filho. A noite toda rolou na cama de um lado a outro e não conseguiu dormir por um momento sequer. Por toda a noite pensou e procurou um caminho de como poderia encontrar seu filho, até que finalmente ela tomou uma decisão. De manhã, Hannah se levantou e foi até a cozinha para comer e conversar com a empregada, uma idosa que adorava ouvir e contar velhas histórias.

– Venho de uma cidade... esqueci o nome dela, – Hannah começou a conversa – lá aconteceu ontem, ontem não, devo estar bêbada ... foi mesmo há um tempo atrás. De fato, coisas estranhas têm acontecido no mundo.

Nesse momento, a velha senhora largou as panelas e aproximou-se de Hannah a fim de ouvir o que esta estava prestes a lhe contar.

– Lá, naquela cidade da qual eu vim, encontraram na rua um menino, não um menino, uma menina eu quis dizer... uma mulher a abandonou na rua.

Hannah encheu-se de esperanças ao perceber que a velha sequer a deixou continuar com seu relato fictício e lhe disse, interrompendo sua fala:

– Algo muito parecido aconteceu aqui há exatos dois anos, ainda me lembro disso como se tivesse acontecido ontem! Foi ao lado da loja dos Brombeg. Mas do que eu estou falando? Na verdade foi perto da joalheria, na extremidade da rua, perto estava o comércio de Gordecky... sim... sim! Lá eles encontraram um menino. Como era lindo aquele menino! Sua cabeça coberta de cachos e seus olhos – verdadeiras estrelas! Oxalá minha filha tivesse dado à luz uma criança assim!

– E quem o pegou, quem ficou com ele? – Hannah a interrompeu, vendo que a velha mudava facilmente de assunto.

– E quem poderia tê-lo acolhido senão Rebe Naftali? No início a criança começou a chorar dizendo: “minha mãe, minha mãe!”; mas aos poucos foi se habituando na casa da família, e Rebe Naftali e sua esposa cuidam dele como se fosse um tesouro, já que eles não puderam ter filhos. Por outro lado, o Senhor Todo Poderoso os abençoou com uma grande riqueza, é assim que Deus age, acredite nas minhas palavras, minha filha. Quem ganha graça aos olhos de Deus será sempre abençoado, acredite em mim. Mas qual é mesmo seu nome?

– Hannah.

– Acredite em mim, minha querida Hannah, alguns são abençoados por Deus com riqueza, outros com misericórdia e sabedoria! Imagine você que Rebe Naftali é rico desde a juventude, e sua esposa Sarah cresceu numa família abastada! Ela tem um irmão em Hararim. Quem não conhece o distinto senhor Moshé Harif? Mas acredite em mim, querida Hannah, que nem todas as famílias são assim. Aqui estou eu, venho de uma família respeitável e cheia de eruditos, há também um *shochet*⁵ na minha família, ele é filho da minha irmã mais velha, e, no entanto, aqui eu sou uma empregada. E ela, cujo pai foi um completo ignorante, teve o privilégio de se tornar uma senhora para a qual nada falta. E, no entanto, mesmo com todo o conforto, ela não conseguiu ter filhos. Mas recentemente Deus também lhe deu um filho. Mas de que ventre ele terá nascido? Quem terá sido a mulher que cuidou dele? Quem terá sido a infeliz que o amamentou? E agora esta distinta senhora o recebeu como uma dádiva. Que mulher de sorte é ela!

– E o menino está bem? Ele é amado pelo casal? – Perguntou Hannah com o coração apertado num misto de pesar e júbilo, de prazer e dor.

– O que você está perguntando, judia? Desde o dia em que a criança chegou em sua casa, Sarah substitui as criadas duas vezes por mês. Ela vive reclamando delas, dizendo que as mesmas não cuidam direito da criança, e ela mesma não tira os olhos dele por um minuto sequer. Agora mesmo ela não tem empregada. Ontem mesmo ela mandou me chamar, e até me ofereceu um aumento de dois rublos⁶ no salário, porém eu não pude aceitar sua oferta, pois aqui já recebi meu salário anual antecipadamente.

Nesse instante, uma ideia passou como um raio na mente de Hannah, e seu coração encheu-se de júbilo. Então ela perguntou para a criada:

– Qual é o seu nome, querida judia?

⁵ N.T. *Sochet*: abatedor ritual.

⁶ N.T. Rublo: moeda usada no Império Russo naquela época.

– Meu nome é Haya Fruma, em memória da minha querida avó por parte de mãe, que a paz esteja com ela! Ela era uma mulher bondosa.

– Cara Haya Fruma! Gostaria de aconselhar-me numa coisa contigo. Por favor me ouça: eu também sou uma serva como você, boa mulher, até agora servi na cidade de Hararaim numa das casas de lá, mas agora não quero mais trabalhar lá. Você não saberia de algum lugar para mim, aqui nesta cidade?

– É claro que eu sei! Há uma boa vaga disponível na casa do farmacêutico Jacobson.

– Não! – Respondeu Hannah desesperada. – Não quero servir na casa do farmacêutico.

– Não tenha receio, Hannah, a cozinha do farmacêutico funciona rigorosamente de acordo com as regras da comida *kosher*⁷.

– Mas eu não quero servir naquela casa.

– A esposa do rabino também não tem empregada!

– Também não quero servir na casa do rabino.

– Não tenha receio de servir na casa dela, Hannah querida, ela é justa e paga um bom salário para as empregadas.

– Se você pudesse me recomendar numa casa como a casa de Rebe Naftali, do qual você falou, seria o ideal.

– Na casa de Rebe Naftali? Posso colocá-la lá, é claro, por uma comissão, mas eu lhe digo de antemão que, se você cozinhar um prato que não agrada ao paladar da criança, ou não lhe preparar a cama do jeito que a senhora Sarah deseja, você não completará ali um mês de trabalho sequer.

– Não se preocupe com isso, Haya Fruma – disse Hannah tremendo levemente. – Por favor, tente me levar para a casa de Rebe Naftali, e eu lhe darei uma comissão generosa.

E de fato, naquele dia, depois de muitos interrogatórios e demandas por parte de Sarah, que quis saber se ela sabia cuidar bem de crianças e preparar bons pratos, se ela não era uma daquelas empregadas que brigavam com as crianças dentro de casa, Sarah concordou em contratar Hannah como empregada com um salário que Hannah sequer ouviu, dada a emoção que sentiu naquele momento. E de fato, a partir daquele dia, Hannah passou a preparar os pratos que seu único filho comeria.

E

Desde o dia em que David chegou, a alegria se instalou naquela casa. Todas as noites, antes de Rebe Naftali ir para a cama, ele se aproximava da cama do menino e olhava para

⁷ N.T. *Kosher*: Se refere à comida preparada de acordo com a lei judaica.

ele, e seu coração se enchia de alegria e sua alma era tomada de um prazer sem fim. Então ele sentia-se o homem mais feliz do mundo, por Deus tê-lo abençoado com riqueza, honra e apreço. Rebe Naftali era gentil com todos e era reconhecido por seu bom coração e pela generosidade, o único porém era que Deus não lhe dera filhos. O fato de não ter descendentes sempre entristecera seu espírito e o levava a se indagar da razão de trabalhar, de juntar dinheiro, mas não ter a quem deixá-lo.

– Logo a morte virá e trará o fim para esta vida vazia, para esta existência triste. E depois da minha morte, ninguém se lembrará da minha passagem por aqui!

– Somos estéreis aqui neste mundo e também o seremos lá, no mundo vindouro – costumava suspirar Sarah frequentemente. – Não haverá ninguém para recitar o *Kadish*⁸ quando partirmos deste mundo.

Mas desde o dia em que David chegou naquela casa, uma nova vida teve início e também vieram novas preocupações. E, no entanto, quão agradáveis eram essa vida e essas preocupações! Agora, Rebe Naftali sabia exatamente para quem trabalhava e por quê. Cada dia trazia consigo novas necessidades e novos desafios: era preciso comprar para o menino tanto roupas de inverno como roupas de verão. Discussões agradáveis irrompiam entre Rebe Naftali e Sarah sobre as roupas mais adequadas, quais eram mais bonitas ou quais o aqueceriam melhor. Era preciso preocupar-se também com a comida, e zelar pelo seu sono agradável. Tornara-se bastante frequente ouvir as reprimendas de Sarah com as empregadas sobre alguma falha nos cuidados com o menino. Sarah e Rebe Naftali tornaram-se pais com todos os prazeres e preocupações que esta condição exigia.

Rebe Naftali estava feliz e alegre todos os dias, mas uma coisa o entristecia muito e era a lembrança do dia em que o pai do menino tinha morrido. E à medida que o aniversário desse dia se aproximava, sua tristeza aumentava. Nessas ocasiões, ele lia o bilhete que tinha achado pendurado no pescoço do menino no dia em que o encontrou na rua, e isso o deixava muito triste.

– Eu não sou uma má pessoa, Deus me livre – ele tentava se justificar. – Por que deveria eu me importar se o menino quiser fazer um dia a oração do *Kadish* pela alma de seu pai morto? Mas o que eu verdadeiramente temo é que a criança volte a se lembrar do passado e comece a chorar e sentir falta de sua mãe! Quão duro trabalhamos para acalmar seu espírito e fazê-lo esquecer de sua mãe! E ele a esqueceu! Agora ele está em paz e feliz, ele sabe que tem um pai e uma mãe que vivem exclusivamente para ele, e se eu mandar que ele vá e reze

⁸ N.T. *Kadish*: No judaísmo é a prece especial dita nas rezas cotidianas assim como em enterros em memória aos familiares falecidos, onde se dá ênfase à glorificação e ao nome de Deus. Geralmente é pronunciada pelos filhos ou parentes próximos do falecido.

a oração do *Kadish* por seu falecido pai, então ele perceberá que é um órfão, e que nós somos estranhos para ele, isso certamente lhe causará dano. Mas se eu agir assim, estarei usurpando os mortos! Estou tirando um menino dos braços de seus pais! Se seu pai estivesse vivo hoje, eu poderia, por acaso, ter adotado este menino como meu filho? Certamente não!

E Rebe Naftali não sabia o que fazer, por isso decidiu se consultar e contou o que o atormentava para Sarah, sua esposa. Porém Sarah ficou muito brava com ele e lhe disse: - Você quer matar a criança? Dê graças a Deus, pois ele já se esqueceu de sua mãe e de seu infortúnio, e agora você quer lembrá-lo?

– Mas, Sarah, – gritou Rebe Naftali, - o pai dele está morto!

– Seu pai está morto, morto! – Respondeu Sarah. – Ele não vai se levantar de sua sepultura para salvar seu filho da fome! Mesmo sua mãe que estava viva foi incapaz de salvá-lo! Nós salvamos a criança da morte! Agora ele é nosso filho, e não há ninguém que possa negar este fato!

Rebe Naftali não conseguia concordar com Sarah, ele se sentia um pecador, um usurpador, e devido a seu amor pela criança e sua preocupação com seu bem-estar, ele tomou a decisão de adiar a oração do *Kadish* que o menino deveria rezar pela memória de seu pai para o ano seguinte. No ano seguinte, Rebe Naftali não estava em casa no dia do aniversário de falecimento do pai do menino, e, por isso, esse imperativo foi adiado para o outro ano. E assim, esse assunto foi esquecido por Rebe Naftali, pois sua casa estava cheia de vida, amor e alegria. E com a chegada de Hannah, a nova empregada, o amor e a alegria ali reinantes só aumentaram.

F

O primeiro encontro de Hannah com seu filho foi muito difícil. Por mais que até então aspirasse ver seu filho amado, agora, tendo vindo à casa de Rebe Naftali, desejava adiar o momento do reencontro. Ela temia ser incapaz de resistir e de continuar a esconder a dor que a atormentava. Por mais que desejasse morar com seu filho querido e zelar pelo seu bem estar, tinha muito medo de vê-lo.

E assim, um dia, o alegre menino voltou de suas diversões fora, quando ouviu de sua “mãe” que uma nova empregada tinha vindo para sua casa. Então ele correu para a cozinha a fim de recebê-la. Mas ao ver a nova empregada, o menino ficou visivelmente constrangido. Uma sombria lembrança passou por sua mente. Ele ficou imóvel por alguns momentos, seus olhos grandes a observaram com espanto. Era possível perceber que sua mente passava por um rápido turbilhão. Após alguns instantes o perigo passou. Os olhos do menino foram

atraídos para um pequeno e lindo caixote que estava perto da janela, e naquele momento o distraiu das memórias sombrias. Então ele perguntou para a nova empregada:

– Por favor, me diga, onde você comprou esse lindo caixote, e qual é o seu preço? –

E a alegria do menino aumentou quando ela lhe disse que estava lhe dando o caixote de presente! Ele correu para informar sua mãe que a nova empregada havia lhe dado um presente muito bonito. Mas, parado ainda na soleira da cozinha, ele se virou para ela e perguntou:

– E qual é o seu nome, boa mulher?

– Meu nome é Hannah – respondeu ela, mas logo arrependeu-se por não ter inventado para ela um outro nome.

– Hannah! Gritou o menino com espanto. A lembrança sombria reapareceu em sua mente. Ele ficou imóvel por um instante e pensou um pouco, mas a visão do lindo caixote o encheu novamente de alegria, e então ele correu rapidamente para junto de “sua mãe”.

E Hannah começou a servir na casa, ela vigiava todos os passos de seu filho David com sete olhos. E Sarah ficou muito, muito satisfeita com ela.

– Desta vez encontrei uma excelente empregada – gabou-se na frente do marido. – Esta é a melhor de todas as outras sete empregadas que já passaram por aqui. Ela se preocupa com o menino mais do que eu. Ela já sabe o que ele gosta e o que ele detesta, tão rápido!

E Hannah pegava seu filho David em seus braços de vez em quando e o abraçava e o beijava e o aproximava de seu coração.

– Você é louca! – Costumava lhe dizer Sarah naqueles momentos com uma forte gargalhada, e em seu coração ela estava muito satisfeita com sua empregada. Ela até chegou a se admirar por sua auxiliar se comportar, às vezes, de forma levemente infantil com o menino.

Muitas vezes Sarah fez as seguintes observações com Rebe Naftali: - Ele exige sua atenção, e ela o abraça e o beija loucamente e se derrete de prazer por ele.

E Rebe Naftali ouvia as palavras de Sarah e concordava com ela, enquanto sua mente era tomada por muitos pensamentos.

– Deve ser que ela não pode ter filhos – acrescentou Sarah – e como não pode abraçar seus filhos, ela abraça, pelo menos, as crianças dos estranhos.

– Sim, sim, – concordou Rebe Naftali com a esposa, imerso em pensamentos.

Embora houvesse dias em que surgiam brigas entre Sarah e Hannah, como numa ocasião em que Hannah deitou David em sua cama, e aí veio Sarah e a repreendeu dizendo:

– Você está louca? As pernas dele são compridas, e sua cabeça ficou para fora da cama. É assim que as crianças devem se deitar? – Então Sarah pegou os travesseiros e os colocou como ela quis.

Então Hannah exclamou com espanto:

– Pela minha alma, juro que não entendi o que a senhora quer. A senhora deseja que ele fique sentado ou deitado? A cama posta desta forma está parecendo um assento para enfermos e não uma cama para uma criança! – Então ela arrumou novamente as almofadas colocando-as da forma como ela quis. E assim, elas brigaram e discutiram por um longo tempo, até que David pulou na cama, deitou-se e cobriu-se com um cobertor, e nesse momento a discussão foi encerrada. As duas mulheres olharam uma para a outra, e começaram a rir num misto de raiva e alegria diante da demonstração de sabedoria do menino, que com sua atitude conseguiu encerrar a discussão entre ambas. Nessas horas, Rebe Naftali costumava ficar parado de longe observando a discussão acalorada das mulheres, enquanto era tomado pelos pensamentos, até que finalmente acordava com um suspiro e voltava ao trabalho.

Episódios semelhantes aconteceram muitas vezes: na hora de dormir, e na hora das refeições, e até enquanto escolhiam uma roupa para David. E mesmo quando o menino começou a frequentar a escola, Hannah também se pronunciava a respeito de qual escola era melhor escolher. Sarah percebeu que Hannah estava competindo com ela por seu amor por David, e mesmo assim, ficou muito feliz, pois era tomada sempre pelo mesmo pensamento: “Esta louca ama David, meu filho, com toda sua alma, como se fosse sua mãe. Que Deus permita e ela continue amando-o por muitos e muitos anos. Para isso, aumentarei seu salário sempre que ela o exigir. Ela é boa com David”. E assim se passaram os dias, as semanas e os meses – e o mês de *Tevet* estava se aproximando novamente.

Hannah esperava por este mês, mais especificamente pelo terceiro dia do mês, tanto quanto se espera pela chegada de um dia especial. Ela acreditava que o menino rezava naquele dia a oração do *Kadish* pela alma de seu pai, ano após ano. Não era possível que fosse de forma diferente. Rebe Naftali era um homem bom e honesto, bom com Deus e com as pessoas, e Sarah também era uma boa mulher, certamente eles deviam saber muito bem qual é a importância da oração do *Kadish* em relação aos pais já falecidos. Eles certamente não haveriam de impedir David de orar pela alma de seu pai no aniversário de seu falecimento! Deus nos livre! Não, algo assim nunca poderia acontecer!

No sábado seguinte, Rebe Naftali voltou da sinagoga, na qual os congregados tinham abençoado a chegada do mês de *Tevet*, e ficou muito aflito. A preocupação com a proximidade do dia do aniversário do falecimento do pai do menino entristeceu mais uma vez seu espírito!

“Eis que o menino já não é mais uma criança,” – pensou. – Ele já é um rapazinho que sabe ler por si mesmo o *Kadish* diretamente do *Sidur*⁹. Se eu não o incentivar a rezar o *Kadish* pela memória de seu pai, estarei cometendo uma grave infração, estarei usurpando um filho de seu pai, e profanando a memória de um morto! Mas se eu lhe ordenar que reze o *Kadish*, deverei revelar a ele a verdade e lhe contar que não sou seu pai, e que Sarah não é sua mãe, e ainda, a forma como o encontrei na rua e o recolhi para esta casa. Mas se eu o fizer, então o que acontecerá com a alma desta criança?”

Estes pensamentos atormentavam Rebe Naftali sem que ele pudesse encontrar uma solução. Ele não desejava consultar Sarah, pois sabia de antemão qual seria sua resposta. Ela haveria de repetir o que dizia sempre: que a criança era seu filho e que nenhum estranho devia se intrometer em sua vida nem na sua educação. Mas ele não conseguia acalmar seu espírito diante desta situação. Na semana que antecedeu o aniversário de falecimento do pai do menino, Hannah insistiu que fosse comprado um novo *Sidur* para David. Rebe Naftali concordou e deu-lhe dinheiro para que ela o comprasse para seu filho. Na véspera do dia de aniversário, David mostrou aos amigos seu novo *Sidur* que a bondosa empregada havia comprado para ele. E no mesmo dia, à noite, Rebe Naftali de repente, teve que viajar urgentemente para um compromisso não previsto numa aldeia próxima.

Quando Rebe Naftali voltou na noite seguinte, percebeu uma mudança na casa. Hannah estava triste e nervosa, e essas tristeza e raiva também agiram sobre o espírito de David, que a essa altura amava a empregada. Sarah também ficou comovida ao ver o rosto triste de seu filho; e assim, nem mesmo Rebe Naftali pode se alegrar naquele ambiente tenso. Parecia como se os anjos da paz e da alegria tivessem deixado, repentinamente, aquela casa, e um espírito de tristeza e amargura se derramou sobre todos. Naquela hora, Hannah foi tomada por um forte ressentimento e ela disse a si mesma:

– Como eles ousam? Como ousam apagar a memória do pai do coração de um filho? Quem é que lhes permitiu fazer caridade a uma criança abandonada, com o intuito de lhe roubar a memória do seu querido pai? A isto se deve chamar de caridade? Não é! Não! Isto é uma farsa! Um roubo não é misericordioso! Eis aqui pessoas realmente honestas?

⁹ N.T. *Sidur*. é o livro de orações utilizado pelos judeus, contendo as rezas e bênçãos diárias para os sábados, os dias festivos e os dias de jejum. A oração do *Kadish* encontra-se precisamente no *Sidur*.

E ela encarou irada Rebe Naftali e sua esposa e murmurou: “a gentileza deles para com meu filho nada mais é do que opressão e engano”. E ela se lembrou das palavras que ouviu da empregada do hotel. “Sim, Rebe Naftali é o mais generoso entre os generosos, e Sarah é a irmã de Moshé Harif, e Moshé Harif certamente é um homem perverso, um pecador conhecido. Não era por acaso que sempre tive medo desse homem mau. Agora percebo que meu ódio contra ele não era gratuito”. Naquele momento ela começou a desconfiar também de Rebeca, que parecia tão ingênua, e que talvez a manteve propositalmente em sua casa por dois anos, a fim de que David pudesse esquecer de sua verdadeira mãe, enquanto se acostumava com sua nova mãe na casa de Rebe Naftali.

– Se eles tivessem feito essa injustiça com sua mãe, – ela resmungou – se meu nome e minha memória tivessem sido apagados do seu coração, eu teria ficado em silêncio, eu também aceitaria essa sentença, já que abandonei meu filho e fui incapaz de cumprir minhas obrigações de mãe, por isso não sou mais merecedora de ser sua mãe. Eu larguei meu filho, e então ele foi alegrar o coração de outra família. Mas qual é o pecado do seu falecido pai? E como é isto? Por que cometeram tal injustiça em relação a sua memória?

E assim se sucederam duas semanas nas quais Hannah passou o maior tempo possível deitada em sua cama, sem se aproximar de seu filho. Mas aos poucos seu espírito acalmou-se, e ela se consolou na esperança de que o dia haveria de chegar e ela revelaria seu segredo ao menino.

– No ano que vem, meu filho saberá rezar o *Kadish* no dia de recordação - disse Hannah a si mesma, e ela voltou a cuidar de seu filho e a zelar por ele como antes.

E o menino ficou feliz ao ver que Hannah estava firme novamente, pois ele amava Hannah e sempre gostava de sentar-se ao seu lado. Ele também amava sua mãe, Sarah, com um amor inocente e nenhuma suspeita surgiu em seu coração, de que talvez aquela não fosse sua verdadeira mãe. Embora alguns de seus amigos se referissem a ele durante as brigas como o “acolhido”, ele não entendia o significado dessa palavra e, portanto, ele também chamava seus agressores pelo nome de “acolhido”, que a seus olhos, era um nome depreciativo tal como “travesso”. Efetivamente, Rebe Naftali e Sarah a seus olhos eram seus pais. E, no entanto, ele gostava mais de sentar-se com Hannah. Sarah o mimava muito e inventava novas atividades prazerosas para ele todas as manhãs. Já Hannah não era tão condescendente com ele, de vez em quando, ela até o repreendia, e contava-lhe histórias sobre crianças miseráveis e abandonadas, sobre mães famintas e sobre órfãos que rezavam o *Kadish* pelas almas de seus pais falecidos. Essas histórias sempre o deixavam triste, mas ele apreciava a agradável tristeza que emanava dessas belas histórias. Ele se identificava com as crianças miseráveis e com as

mães famintas, embora não as conhecesse. Eles apareciam diante de seus olhos como heróis, como justos, que todas as pessoas deveriam amar e honrar, porque eles sofrem com seus problemas e tristezas. Era por isso que ele amava Hannah e seus contos com todo seu coração e alma.

E assim se passaram os dias, as semanas e os meses, e o mês de *Tevet* estava se aproximando novamente, o que entristeceu o espírito de Rebe Naftali mais uma vez. Mas no dia da lembrança pela morte do pai de David, ele teve que ir novamente a uma aldeia próxima, e Hannah voltou a se ressentir com isso, e David voltou a ficar triste, até que, após alguns dias, o espírito de Hannah se acalmou e a paz foi restaurada naquela casa. E assim se sucederam os anos sem qualquer mudança e consideração pela data, apenas o sucesso de David em seus estudos trazia, de vez em quando, nova alegria e nova vida a Rebe Naftali.

– David conhece as Sagradas Escrituras e a língua hebraica com profundidade, – disse uma vez o professor de hebraico numa visita à casa de Rebe Naftali – e Hannah ouviu tal declaração ficando profundamente comovida.

– David, que tenha uma vida longa, está alcançando grande progresso em seus estudos gerais – disse uma vez Rebe Naftali a sua esposa. – Todo mundo o ama, todo mundo o respeita – e Hannah ouviu estas palavras e seu coração novamente encheu-se de alegria.

Mas, com o passar dos anos, começou a ser nítida uma mudança pela qual David passava, mudança esta que ninguém entendia, com exceção de Hannah. No seu coração, surgiram suspeitas a respeito do seu nascimento. Ele lembrava de vez em quando do termo “acolhido” que seus amigos usavam para insultá-lo durante as brigas, quando ele era ainda um menino. Mas agora ele não era mais um menino, ele já tinha dezoito anos. Agora ele desejava entender a razão de ser chamado de “acolhido”, e, também, quem era aquela mulher que trabalhava em sua casa como empregada. Aquela mulher era uma empregada e nada mais? E seus pais eram mesmo, Rebe Naftali e Sarah? Não! Certamente Hannah era mais do que uma empregada doméstica. Ele percebia que seu pai a tratava com respeito, e que sua mãe também a respeitava, e às vezes, era possível ver um certo temor em seu rosto. E ele próprio também aprendeu a amá-la e a respeitá-la. Não! Ela não parecia ser igual às outras empregadas. Seu comportamento demonstrava um certo refinamento, e seus relatos não eram nem de longe parecidos com as histórias simplórias das outras empregadas. Certamente, ela devia ser mais do que uma serva. Mas quem ela era então e qual poderia ser sua relação com ele? Ele começou a ficar aflito, procurando entender quem ele era de verdade e quem eram todas aquelas pessoas amadas ao seu redor.

Essa dúvida não lhe deu mais descanso. Seu amor por seu pai e sua mãe, por Naftali e Sara, não permitia que ele lhes perguntasse nada a respeito de sua origem:

– Como eu poderia perguntar a eles? Por que eu deveria machucá-los? Mas por que eles estão escondendo minha origem? E quem são meus verdadeiros pais? Será que eles ainda estão vivos? Talvez eles sejam muito pobres e estejam passando fome, quem sabe eu poderia ajudá-los? Ou talvez eles sejam membros de uma família abastada cujo filho, por algum motivo se perdeu?

Em muitas ocasiões, David tentou perguntar a Hannah, acerca de sua origem. Mas em todas as vezes, Hannah desviava a conversa para algum outro assunto, deixando David sem nenhuma resposta. Então, ele começou a se distanciar de seus amigos, tornou-se introspectivo e começou a se fechar sozinho em seu quarto, imerso em pensamentos a respeito de seus pais. Ele raramente saía para dar um passeio, mas quando o fazia, procurava a companhia de pessoas pobres ou miseráveis, a companhia de tais pessoas lhe agradava. Ele acreditava ver em cada um deles, possíveis irmãos, pais ou parentes distantes.

“Quem sabe, – costumava ele pensar agora – talvez aquele coitado que estende a mão para receber um centavo ou um pedaço de pão seja meu pai? E como terei de saber se aquela pobre cega não é minha mãe ou minha irmã?”

Sarah percebeu a tristeza que se abatera sobre o filho David e passou a queixar-se ao marido, mas Rebe Naftali ouviu e ficou em silêncio. Ela passou a se queixar também de vez em quando com Hannah dizendo-lhe:

– O que foi que aconteceu com meu filho, por que ele está triste o dia todo? Talvez ele esteja doente? Seria conveniente procurar a ajuda de algum médico? – Mas Hannah ouvia e nada dizia.

G

Aconteceu uma vez que Rebe Naftali saiu para cuidar de seus negócios se demorando por lá algumas semanas. Ao voltar para casa, queixou-se de que estava sentindo uma forte dor de cabeça além de pontadas nas articulações e numa costela esquerda. Sarah assustou-se e mandou chamar o médico. Inicialmente ele disse que não sabia qual era a sua doença, mas depois disso, descobriu que Rebe Naftali tinha uma pneumonia bastante perigosa. E a doença foi avançando dia a dia, até que no décimo quinto dia, os médicos não lhe deram mais esperanças de cura, muito menos de vida.

Por todos esses dias, Sarah não se afastou do leito do marido, mas nos últimos dias ela foi vencida pelo cansaço, e Hannah passou a ocupar seu lugar, permitindo-lhe assim, ir deitar-se no quarto a fim de recobrar as forças. Uma vez, à noite, Hannah estava sentada no

banco diante do doente ouvindo sua respiração. David estava encostado no sofá à sua frente e adormeceu, pois ele também não tinha dormido bem naquelas noites. A lâmpada sobre a mesa espalhava uma linha de luz escura pelos cantos da sala tomada por um silêncio melancólico, e o ronco do paciente se assemelhava ao som de um serrote subindo e descendo sobre uma tora de madeira. Hannah estava sentada sozinha ouvindo aquele gemido e seu corpo inteiro tremia de medo, mas ela não sabia o por quê de tanto temor.

De repente, Rebe Naftali acordou e olhou em volta.

– Hannah – ele gritou.

Hannah aproximou-se dele.

– Hannah! Pegue a chave que está debaixo da minha cabeceira, abra a caixa e retire de lá uma folha de carta assinada e um pequeno bilhete. O bilhete está empacotado.

Com as mãos trêmulas, Hannah fez o que o doente lhe disse e voltou a sentar-se ao seu lado.

– Hannah! – Começou Rebe Naftali a falar ofegante: – me perdoe!

Hannah entendeu naquele momento, que ele não havia deixado de perceber qual era a relação dela com David, então ela ficou apavorada.

– É junto a seu pai, – acrescentou o homem – que em breve serei julgado, lá, diante de nosso Deus que está nos céus. Ele testemunhará a meu favor, pois não foi por maldade, não foi por inveja, mas por causa da minha compaixão pelo menino que eu me omiti. Talvez eu realmente não tenha agido bem. Mas eis você aqui e você é melhor do que eu! Aqui está um bilhete, e aqui há também uma carta para David. Espero que você seja misericordiosa comigo e consiga falar para o menino, e diga a ele que ...

Nesse momento uma tosse forte irrompeu de sua garganta interrompendo suas palavras. Quando recobrou um pouco as forças, acrescentou:

– E você, Hannah, me perdoe! Diga-lhe que eu o dispense de recitar o *Kadish* após a minha morte, minha vida nada valeu, mas peço, peço pela infeliz Sarah, que ele não se esqueça, que não se esqueça de recitar a oração após sua morte, por favor!

Ele tentou continuar falando, mas seu rosto se contraiu e uma tosse forte com um fluxo de sangue irrompeu de sua garganta, e alguns momentos depois sua cabeça caiu sobre o travesseiro. Ele havia devolvido sua alma a Deus. Hannah ficou imóvel por alguns instantes. Ela sentiu naquele momento o pesado fardo que Rebe Naftali havia colocado sobre seus ombros antes de sua morte. Mas então ela irrompeu num grito de profunda angústia, acordando de vez a infeliz viúva e o órfão de seu segundo pai, para informá-los sobre o que acabara de ocorrer.

H

Os sete dias de luto se passaram e o testamento de Rebe Naftali foi aberto. Nesse testamento, Rebe Naftali nomeou David como seu herdeiro, determinando-lhe que Hannah fosse sustentada pelo resto de sua vida, mas que se ela desejasse sair daquela casa, ela deveria receber cinco mil rublos como pagamento. Também determinou que se David não quisesse continuar morando com sua mãe Sarah por algum motivo, então ele deveria dividir com ela todos os bens em duas partes iguais. O testamento determinava ainda que, se Moshé Harif, seu cunhado de Hararaim, desejasse morar com David e Sarah, eles lhe dariam dez rublos por semana com a condição de que ele deixasse sua cidade e seu trabalho desprezível.

David, porém, não deixou sua mãe, a infeliz Sarah. Ele sabia que ele era todo o seu conforto e esperança na vida. E, portanto, esforçou-se para consolá-la e alegrá-la. Nem mesmo Hannah quis sair de casa. Sua recusa em abandonar aquela casa deixou intrigada muitas pessoas: eis que ela poderia se tornar rica no momento em que saísse daquela casa, e, no entanto, ela optara por continuar sendo uma serva pobre a ser uma senhora rica. Moshé Harif ficou furioso quando soube que seu cunhado não havia destinado a ele nada de sua grande fortuna, ao passo que tinha legado a uma simples serva a respeitável quantia de cinco mil rublos, e por isso, nem mesmo foi consolar os enlutados.

Depois da morte de Rebe Naftali, Hannah não teve mais descanso. Ela sabia do grande dever que lhe havia sido imposto, agora ela tinha que revelar o segredo ao filho, mas não tinha coragem de cumprir a sua missão. Por vários anos ela se ressentiu com Rebe Naftali por ele esconder aquele segredo de David. E agora que a revelação do segredo estava em suas mãos, agora que ela podia agir, não se sentia confortável em fazê-lo. Ela viu que o consolo de Sarah pelo falecimento de seu marido repousava sobre David. Ao mesmo tempo David também honrou a memória de seu falecido pai Naftali e demonstrou verdadeiro amor por sua mãe, Sarah, então como poderia ela, repentinamente informar-lhe, que Rebe Naftali não era seu pai, e que Sarah não era sua mãe, e se ela lhe revelasse o segredo, o que poderia lhe oferecer no lugar? A lembrança de um pai que ele quase não viu nem conheceu direito? E em vez de lhe apresentar uma senhora e uma mãe respeitável, ele veria uma pobre serva? Ele suportaria tamanha dor? Certamente poderia adoecer, e quem sabe que fim poderia ter tudo isto? Quantas vezes ela havia decidido revelar a David a verdade? Várias vezes ela já havia começado a falar com ele sobre isso, mas quando chegava a hora de revelar a verdade, ela não conseguia terminar o que havia começado.

Ressentida consigo mesma disse:

– Mas em vão culpei Rebe Naftali, que a paz esteja com ele! Eu me resenti dele em vão! Eu, eu sou a culpada! Sobre mim jaz a maldição! Eu sou a pecadora, uma verdadeira traidora do meu filho e do meu falecido esposo!

E quanto mais ela se culpava, mais forte tornou-se sua decisão de esconder seu segredo.

– David, meu filho, não saberá nada a respeito de sua origem até o dia da minha morte – ela decidiu. – Sim, ele não saberá que sua mãe foi uma traidora que tentou jogar sua culpa sobre os outros.

Esses pensamentos amargos dominaram todos os seus dias e noites, ela ficou abalada e sombria dia após dia, porém ninguém notava seu estado. Numa ocasião, David disse a Sarah:

– A velhice está tomando conta de Hannah – e Sarah concordou com seu comentário com um suspiro: – a velhice está tomando conta de todos nós, meu filho.

I

Muitos meses se passaram, e um dia David recebeu uma carta de seu tio Moshé Harif, comunicando-lhe o desejo de cumprir o que fora determinado por Rebe Naftali no testamento, e que, portanto, logo iria para morar com ele e com Sarah, sua irmã. David ficou muito feliz com a notícia, porque esse tio era irmão de Sarah, e desde o dia em que Rebe Naftali morreu, ele procurava fazer tudo o que fosse possível para poder alegrar o coração de sua bondosa mãe, então ele respondeu ao tio dizendo-lhe que o esperava de coração aberto. Duas semanas depois, Moshé Harif veio para morar na casa de David. E Hannah não soube da chegada do tio, então ela continuou realizando suas tarefas normalmente. Mas quando Moshé Harif a viu, ele ficou extremamente surpreso e exclamou:

– Será que a estou vendo também aqui? – Intrigado, ele saiu de casa e Hannah não o viu.

Desde aquele momento, Moshé não teve descanso. Ele não teve coragem de perguntar a Sarah ou a David sobre a presença na casa daquela mulher. Então ele decidiu ir até o quarto dela e conversar com ela. E naquela noite, quando David se deitou e Sarah também foi ao seu quarto, Hannah já havia terminado seu trabalho na cozinha e estava sentada em sua cama. Então Moshé achou o momento certo para falar com ela. Ele saiu de seu quarto e abriu a porta da cozinha, e ficou na soleira da porta. Ele não sabia o que iria lhe perguntar, e como iria interrogá-la para saber de sua boca tudo o que ele queria saber. E então ele ficou silencioso por alguns momentos, sem saber como enfrentá-la. E Hannah, exausta após mais um dia de trabalho, se recostou no travesseiro, absorta em lembranças

amargas e pensamentos melancólicos que entristeciam profundamente sua alma. Ela não parava de pensar no pecado que havia cometido, e como ela continuava a desonrar a memória de seu querido marido. Ela também pensava nos vinte anos de trabalho que se passaram desde o dia em que seu marido fora assassinado. Ela vivera todos esses anos apenas para poder encontrar seu filho e revelar a ele quem eram seus verdadeiros pais. Sim, ela se iludiu por todos aqueles anos. E agora? Já tinha vivido o suficiente! Uma vida inteira enganando a si mesma com pensamentos falsos. Agora sua vida era completamente desnecessária. Ela, uma traidora, tinha vivido até então para perpetuar um ato vil, pecando contra a alma de seu querido marido, do qual não tinha sobrado nenhuma lembrança, e cujo filho sequer se lembrava de seu nome. Nesse momento, sua mente foi tomada pela cena do assassinato de seu marido, o que a impedia de dormir. Então ela desceu da cama algumas vezes para cobrir seu filho David, e ele lhe mostrou gratidão pela sua preocupação, o que a encheu de conforto: “Seu bom coração sempre esteve cheio de amor por mim!” – Ela pensou.

Depois de cuidar do filho voltou e deitou-se exausta, mas naquele momento levantou a cabeça, ao perceber que na sua frente estava Moshé Harif, e ele ficou constrangido, sem saber como começar sua fala. Naquele momento, ela relembrou daquela terrível noite com todas as suas imagens apavorantes. – Ei-lo aqui, é ele! – Aquele pensamento passou como um raio em sua mente. Naquele momento o reconheceu, faltavam-lhe apenas uma vela na mão esquerda e uma faca na direita, mas a visão estava completa. Sim, era ele, o assassino!

– Oh! – Gritou Hannah com uma voz terrível, desmaiando imediatamente.

Por três semanas, Hannah esteve muito doente. Os médicos concluíram que se tratava de uma doença que já a afligia, porém que se manifestou repentinamente devido a uma forte emoção, uma forte tristeza ou até mesmo, um susto repentino. Durante aqueles dias, em estado febril, ela falou algumas frases que deixaram David confuso. Ele encontrou em suas palavras alguns sinais e dicas semelhantes a sonhos, que ele próprio tivera durante as noites. A doença de Hannah parecia se intensificar dia a dia, e suas forças diminuía e pareciam se esvaír. Hannah percebeu que seus dias estavam chegando ao fim, e por isso mandou chamá-lo.

Então David aproximou-se e sentou-se diante dela. Hannah tirou de sua cabeceira o bilhete e a carta que Rebe Naftali lhe dera antes de sua morte e, em voz rouca e pausada, lhe disse:

– Meu filho, você reconhece este bilhete? – Um forte tremor percorreu o corpo de David, que olhou para ela com espanto.

– Este bilhete foi amarrado no teu pescoço quando você era ainda muito pequeno. Neste bilhete está escrita a data do falecimento de teu pai. Não me refiro ao pai que acolheu você, mas a teu pai, o teu verdadeiro pai. Este bilhete foi amarrado no teu pescoço num momento em que tua mãe já não era mais capaz de prover você com um pedaço de pão sequer. Essa mãe largou você nas ruas da cidade, essa mãe cruel e desalmada sou eu, eu e mais ninguém!

Nesse instante, Hannah desmoronou exausta sobre a cama, pois suas forças a abandonaram e suas lágrimas inundaram seu rosto. David ficou imóvel e surpreso. Então Hannah entregou-lhe a carta de Rebe Naftali, e pediu-lhe que a lesse. Com as mãos trêmulas, David abriu a carta e leu:

– Perdoe-me, David meu querido filho! Eu te enganei, eu desonrei a memória de teu verdadeiro pai. Mas saiba que não foi minha intenção, eu o fiz por misericórdia de você. Mas se você não acredita na minha sinceridade, então eu o isento de fazer a oração do *Kadish* em memória de minha alma. Esse será meu castigo. Peço também que escute tudo o que a Hannah tem para te contar a respeito de tua verdadeira família.

As memórias da infância ressurgiam repentinamente na mente de David, como uma luz escura ao longe, no meio da noite. Ele observou atentamente Hannah, e a lembrança de seu rosto tornou-se cada vez mais nítida. Então ele não pode se conter e exclamou em voz alta:

– Minha mãe! – Caindo a seguir sobre o pescoço de Hannah.

Hannah afastou o rosto dele e disse:

– Não, meu filho querido, eu te deixei, eu te abandonei e também fui incapaz de ensinar você a cumprir o preceito de honrar a memória de teu pai. Eu não tenho direito a receber agora nenhuma compaixão de você, tua mãe é a Sarah, somente ela. É a ela que você deve amar e honrar, já eu, não valho nada!

Então ela pôs a mão no ombro dele e ficou observando sua face. Nesse momento seu rosto resplandeceu e seus olhos expressavam um amor infinito por David. Ela ergueu a cabeça, aproximando sua testa em direção aos lábios do filho.

– Beije-me, se quiser, embora eu não tenha o direito de receber nenhuma consideração de você. Sou uma mulher cruel, uma traidora, eu te abandonei!

David beijou seu rosto e suas bochechas delgadas. De repente, ela o afastou com as duas mãos e lhe disse:

– Pare, meu filho! Você não pode deixar sua bondosa mãe e me beijar!

– Minha mãe, minha mãe! – Ergueu David sua voz chorando: – me diga, minha mãe, quem foi meu pai? O que aconteceu com ele? Por favor, me diga tudo, tudo! Qual era o nome dele?

– Seu pai foi morto.

– Por quem?

– E se te contasse, acaso ele voltaria a este mundo?

Ela ficou em silêncio por alguns instantes e logo disse: – Bem, vou te contar tudo, mas com a condição de que você jure em nome do teu pai que vai ouvir o que tenho a te dizer.

David jurou.

– Agora – exclamou Hannah com o resto de suas forças – prepare-se para ouvir minha vontade! Não desejo que ore, depois da minha morte, a oração do *Kadish!* Esta é a minha vontade, e será minha expiação pelo meu pecado contra teu pai. Também peço que não revele nada a Sarah, tua mãe, sobre o que você ficou sabendo hoje! Essa pobre mulher é merecedora de você. Também peço que não te esqueças de teu progenitor, leia o bilhete, nele está escrita a data de sua morte.

– Mas qual é o nome do meu pai? E quem foi seu assassino? David a interrompeu impacientemente.

– Espere, meu filho, – respondeu ela desfalecida – se o tempo ainda permitir, vou te contar tudo.

E ela reuniu todo o resto de suas forças e voltou a falar:

– O nome de teu pai era Rabi Levi Segal da cidade de Halfona, um homem rico estimado e muito honrado...

Nesse instante, suas últimas forças esvaíram-se e ela desmoronou sobre o travesseiro entregando sua alma para Deus.

Referência bibliográfica

STEINBERG, Yehuda. *Abavat Em* [O amor de uma mãe judia]. In: *Project Ben Yehuda*. Disponível em: < <https://benyehuda.org/read/10675> >. Acesso em: 08/12/2021.

AS TRÊS MARCAS DA EXISTÊNCIA NO CONTO DO CORTADOR DE BAMBU

*Anderson Santos de Sousa**

Introdução

O Budismo, apesar de amplamente reconhecido como um sistema de investigação dos fenômenos do mundo, uma tradição filosófica-religiosa organizada com mais dois mil e quinhentos anos de existência, presente nos mais diversos países, inclusive contando com um número considerável de adeptos no Brasil¹, recebe, em geral, limitada e injustificada atenção da academia brasileira, tendo sido tema de poucas publicações científicas e raramente se fazendo presente como tema central de eventos ou cursos universitários no país. Nesse sentido, a Prof.^a Dr.^a. Ana Paula Martins Gouveia (2016) ressalta que, ao contrário do que acontece nos meios acadêmicos de outros países, não há no Brasil uma tradição de investimento nos estudos budistas:

Como se sabe, por mais que em alguns outros países esta discussão já esteja em estágios bem avançados, aqui no Brasil ela ainda parece engatinhar; mas isso não significa estar parada, posto que estamos dando os primeiros passos. Mesmo que ainda não se tenha, por exemplo, um departamento dedicado exclusivamente a estudos budistas, várias pesquisas de relevância já estão sendo realizadas, basta lembrar, entre outros casos, que a tese de doutorado de Ferraro (2012), intitulada “‘Verdade ordinária’ e ‘verdade suprema’ como bases dos ensinamentos budistas no pensamento de Nāgārjuna” e orientada por Leonardo Alves Viera na Universidade Federal de Minas Gerais, foi a vencedora do prêmio de melhor tese na ANPOF em 2014. (GOUVEIA, 2016, pp. 190-191)

Ainda que Gouveia manifeste otimismo com relação à expansão das pesquisas sobre o Budismo no Brasil, passada mais de meia década após a publicação de seu artigo, “*O Filósofo Budista: Breves Reflexões Sobre o Fazer Filosófico e as suas Motivações?*” (GOUVEIA, 2016),

* Mestrando em História da Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo. E-mail: andersonsousa0110@gmail.com

¹ Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2010 havia 243.966 budistas no Brasil. Um número superior ao do Candomblé, que possuía 167.363 adeptos, ao dos católicos ortodoxos, que eram 131.571, do Judaísmo, que tinha 107.329 seguidores e dos islâmicos, que contavam com 35.167. Ver: BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo Demográfico 2010. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pesquisa/23/22107>>. Acesso em: 12 jan. 2021.

pouca coisa mudou quanto à produção científica em torno do Budismo no cenário acadêmico brasileiro. Continuamos, aproveitando a expressão de Gouveia, a engatinhar. Por exemplo, nos eventos do IX Congresso da Associação Brasileira de Filosofia da Religião e do VII Encontro do GT Filosofia da Religião – ANPOF, ocorridos entre os dias 8 e 11 de fevereiro de 2022², e que reuniu inúmeros grupos brasileiros de pesquisa em Filosofia da Religião, somente dois, dos quarenta e dois resumos apresentados, tratavam, de alguma maneira, de conceitos filosóficos budistas. O fato de o Budismo ser tratado em 5% dos trabalhos apresentados em dois dos mais importantes eventos acadêmicos do Brasil não autoriza o menosprezo das relevantes pesquisas que têm sido feitas neste campo, mas reconhece uma carência, a qual a academia dispõe de pleno potencial para sanar.

Para contribuir, portanto, com a produção científica em torno do tema do Budismo, de forma a reverter o quadro de marginalidade em que ele se encontra atualmente no âmbito da academia brasileira, este trabalho se dedica a investigar e refletir sobre o conceito budista de Três Marcas Universais da Existência (sânscrito. *Trilaksana*; pāli. *Tilakkhāna*), a saber, impermanência (sânscr. *anitya*; pāli. *anicca*), sofrimento (sânscr. *duḥkha*; pāli. *dukkha*) e não-eu (sânscr. *anātman*; pāli. *anatta*), desenvolvido no século VI a.C., e investigar como ele pode, por um processo de aculturação e sincretismo, se manifestar em uma obra literária japonesa não canônica, escrita entre os séculos IX e X d.C., intitulada *O Conto do Cortador de Bambu* (*Taketori Monogatari*).

A escolha da análise do *Conto do Cortador de Bambu* à luz da doutrina budista das Três Marcas da Existência reflete a suspeita de que existem, em sua narrativa, elementos que propõem a condenação da identificação da felicidade com a satisfação de desejos, discernimento central para o cumprimento do objetivo do Budismo, a saber, a interrupção do Ciclo de Renascimentos (sânscr. *samsāra*). Esse propósito original se mantém intacto nas muitas, e por vezes conflitantes, escolas budistas:

[...] o Budismo e a filosofia que dele surgiu são extremamente ricos e variados; existem muitos “budismos” e muitas “filosofias” [...] cada escola budista, cada ramificação destas escolas e mesmo cada filósofo, trazem contributos muito singulares e que frequentemente entram em conflito uns com os outros, como parece natural acontecer nos mais variados campos de conhecimento humano. (GOUVEIA, 2016, p. 191)

² CONGRESSO da Associação Brasileira de Filosofia da Religião (ABFR), 9, 2022, Online. Panorama da Filosofia da Religião no Brasil / ENCONTRO do GT Filosofia da Religião – ANPOF, 7, 2022, Online. Anais. Disponível em: <<https://www.sites.google.com/site/nurunifesp/ix-congresso-da-associa%C3%A7%C3%A3o-brasileira-de-filosofia-da-religi%C3%A3o-abfr>>. Acesso em 12 fev. 2022. Guarulhos: UNIFESP, 2022. pp.52.

Em *A introdução do Budismo no Japão*, o Reverendo budista e Prof. Dr. Ricardo Mário Gonçalves (1941-2021), um dos mais renomados estudiosos do Budismo no Brasil, especifica essas ramificações:

O Budismo se divide em um grande número de correntes ou escolas que podem ser englobadas em dois grandes grupos: o Pequeno Veículo, monástico e individualista, que predomina no Sudeste Asiático e o Grande Veículo, fundamentado na tradição laica, dotado de preocupações de ordem social e de uma grande profundidade filosófica, que predomina no Extremo Oriente. O Budismo Japonês pertence ao Grande Veículo. (GONÇALVES, 1988, p. 53)

Devido ao caráter plural do Budismo, cumpre informar que a principal fonte de investigação deste trabalho são os textos pertencentes ao Cânone Páli (sânsr. *Tripitaka*, pâli. *Tipitaka*), a coleção de livros sagrados que compõem o *corpus* da *Escola Ensinando que tudo existe* (sânsr. *Sarvāstivāda*), um dos três ramos principais da tradição budista da *Escola dos Anciãos* (sânsr. *Śthavirānikāya*) (BUSWELL; LOPEZ, 2013, pp. 858-859).

A opção pela escola *Sarvāstivāda* se justifica por ela ser uma das escolas budistas mais duradouras e a mais difundida ao longo dos principais trajetos comerciais terrestres, especialmente a Rota da Seda, o que a levou a se tornar a corrente budista dominante no leste asiático (BUSWELL; LOPEZ, 2013, pp. 780-781). Essa decisão, portanto, implica a deliberada busca por estabelecimento de diálogo com os documentos posteriores provenientes do Budismo Mahāyāna, o Grande Veículo, em especial o *Sūtra do Lótus Branco do Verdadeiro Dharma* (sânsr. *Saddharmapundarikasūtra*), conhecido popularmente como *Sūtra do Lótus*, que será fundamental para a análise do *Conto do Cortador de Bambu* como um Meio Hábil (sânsr. *upāyakaūśalya*) de explicação introdutória de doutrinas emblemáticas do Budismo.

Nos apoiamos também em fontes textuais modernas e contemporâneas acadêmicas, assim como em obras escritas por monges dos mais variados ramos budistas pois, concordamos com a afirmação de Gouveia (2016) de que “*não parece apropriado a um pesquisador descartar grandes expoentes desta forma de pensamento por desconhecimento da dimensão daquilo que tais personalidades representam*” (GOUVEIA, 2016, p. 195).

Uma outra consequência da grande expansão budista é ter seu *corpus* atravessado por uma imensa diversidade linguística, principalmente pelo sânscrito e o pâli. Para superar as dificuldades inerentes dessa multiplicidade, os estudiosos budistas da Europa e dos Estados

Unidos da América convencionaram adotar o sânscrito como língua franca e o Alfabeto Internacional de Transliteração Sânscrita (International Alphabet of Sanskrit Transliteration). Este trabalho segue esses mesmos protocolos. No entanto, como alguns termos em pāli são comumente usados nos estudos budistas ocidentais, para que não haja confusão, todas as terminologias aqui apresentadas e discutidas serão precedidas pela indicação de sua língua de origem: sânscrito, pāli ou japonês

Ainda sobre a linguagem, termos e expressões empregadas neste trabalho, é importante frisar que as expressões *Filosofia budista* e *Budismo* serão por vezes empregadas como sinônimos. Isso acontece em razão de concordamos que, ainda que vulgarmente associado à religião, “*é a sabedoria e o questionamento crítico que orienta tanto o Budismo quanto a sua filosofia*” (GOUVEIA, 2016, p. 204), ou seja, ao se dedicar à formação humana e a promoção do autoconhecimento, o Budismo confessa seu caráter filosófico.

A noção budista de pessoa (*pudgala*)

O objetivo do caminho budista tem sido tradicionalmente descrito como “*libertar o homem do sofrimento através do autoconhecimento*” (GONÇALVES, 1988, p. 53), com libertação significando a extinção (sânscr. *nirvāna*) do Ciclo de Renascimentos (sânscr. *samsāra*) por meio da eliminação de suas causas, por exemplo, das Três Raízes do Mal (sânscr; pāli. *akuśala-mūla*), a saber: ignorância/ilusão (sânscr. *avidyā*), desejo/ganância (sânscr. *trsnā*) e ódio (sânscr. *dvesā*). Por causa delas, e de outros vícios, os seres humanos estão fadados a transitar de uma existência para outra conforme suas ações (sânscr. *karman*) (KEOWN et al., 2003, p. 248). O Budismo alega conhecer e propagar os meios necessários para interromper essa série maléfica, caracterizada pelo sofrimento, doença e morte.

Como o ser humano é o centro em torno do qual gravitam e se expandem os conceitos filosófico-religiosos budistas, é fundamental iniciar nossa análise pela elucidação da ideia que o Budismo sustenta de pessoa (sânscr. *pudgala*).

De acordo com a tradição budista, Siddhārtha Gautama, o Buda histórico, que viveu provavelmente entre os anos de 485 e 405 a.C. (KEOWN et al., 2003, pp. 266-267), em uma dada oportunidade usou grãos de arroz para enumerar cada um dos muitos constituintes físicos, mentais e emocionais que compõem coletivamente uma pessoa. Quando terminou, “*havia cinco pilhas ou agregados diante de si*” (BUSWELL; LOPEZ, 2013, p. 828). O primeiro deles é a Materialidade (sânscr. *rūpa*), que representa o corpo físico do indivíduo; seguido por Sensações (sânscr; pāli. *vedanā*), que abarcam as sensações físicas ou mentais que

acompanham as consciências sensoriais; o terceiro agregado é Percepção (sânsr. *samjñā*), que diz respeito à função mental de diferenciar e identificar objetos através da apreensão de suas qualidades específicas; o quarto é Fatores Condicionantes (sânsr. *samskāra*), que compreende o conjunto de Fatores Mentais (sânsr. *caittas*; pāli. *cetasikas*) positivos ou negativos, criados a partir de causas e condições procedentes da Mente (sânsr.; pāli. *citta*) e das Consciências Sensoriais (sânsr.; pāli. *viññāna*) (BUSWELL; LOPEZ, 2013, p. 161); o quinto e último agregado é Consciência (sânsr.; pāli. *viññāna*), ele remete às seis principais fontes de consciência dos fenômenos do nosso universo observável: Consciências Visual (sânsr. *Cakṣurvijñāna*), Auditiva (sânsr. *Śrotravijñāna*), Olfativa (sânsr. *Ghrānavijñāna*), Gustativa (sânsr. *Jihvāvijñāna*), Tátil (sânsr. *Kāyavijñāna*) e Mental (sânsr. *Manovijñāna*) (BUSWELL; LOPEZ, 2013, p. 964). Essa doutrina, conhecida como dos Cinco Agregados (sânsr. *Skandhas*), determina que, embora os indivíduos tenham um nome, em sentido último não há um eu ou essência correspondente a esse nome. Um indivíduo é um processo pelo qual os *Skandhas* interagem sem qualquer alma ou eu subjacente e perene (BUSWELL; LOPEZ, 2013, pp. 42-43).

O florescimento da literatura japonesa

Compreender que não existe um eu permanente, corresponde à identificação da realidade da terceira das Três Marcas Universais da Existência, doutrina presente no Budismo desde sua origem na Índia, no século VI a.C., e transmitida ao Japão pela Coreia no século VI d.C., por meio de missões diplomáticas (GONÇALVES, 1988, p. 55).

O século VI é um momento decisivo no processo de fortalecimento e consolidação do primitivo estado monárquico japonês, o Estado Yamato, cujas nebulosas origens remontam ao século IV. É intensa nesse momento a intromissão do Japão na política coreana, dispondo o mesmo de uma base na península, o enclave de Mimana. As guerras entre os reinos coreanos são intensas e muitos refugiados coreanos e chineses buscam um refúgio de paz no território japonês. Dentre esses refugiados destaca-se o artesão Shiba Tatto, fabricante de selas para cavalos, que trouxe as primeiras imagens búdicas para o Japão em 522. Pouco depois, em 538 ou 552, o rei Seimei, de Kudara, esperançoso de conseguir uma aliança militar com o Japão frente a seus dois vizinhos mais fortes, manda imagens de Buda, estandartes e livros sagrados de presente ao Imperador Kinmei. Na mesma época, Kudara faz outra contribuição decisiva ao progresso cultural nipônico enviando ao Japão o letrado Wa-ni, responsável pela introdução no país

dos clássicos confucianos e das ciências tradicionais da China. (GONÇALVES, 1988, p. 55)

Séculos depois dessa introdução, feita na base da “diplomacia e das alianças entre estados” (GONÇALVES, 1988, p. 55), o Imperador japonês Kanmu (737-806 d.C.), no ano de 794 d.C., decide transferir a capital do Império de Nara para Heian, com o objetivo de, entre outras razões (SUZUKI, 1992, p. 133), suprimir a grande influência religiosa dos sacerdotes budistas no Império (HALL, 1973, pp. 54-55). Observa-se, portanto, que, rapidamente, antes mesmo de completar três séculos em território japonês, a interferência do Budismo no governo é tão violenta que se torna um dos motivos que forçam o Imperador Kanmu a deslocar a capital para longe dos mosteiros e templos, inaugurando assim um novo período histórico que seria conhecido como Era Heian (794-1185 d.C.).

A história do período Heian não é uma sequência de eventos lineares, como uma exposição didática pode fazer parecer, mas um conjunto de acontecimentos simultâneos e complexos que se cruzam e se influenciam mutuamente. Apesar de sua posição, o Imperador Kanmu não pode ser considerado uma entidade primária a partir da qual as circunstâncias ocorrem. Ele é um elemento essencial, porque exerce o cargo de liderança, mas há outros atores que, a partir de uma análise contextual, verifica-se que, deliberadamente ou não, fazem escolhas de repercussão histórica, política, cultural e social. Esses agentes são os monges budistas, os clãs, os administradores regionais e centrais, as famílias de alta, média e baixa hierarquia, as damas da corte, os governadores de províncias e, ainda que limitados pelas contingências, os camponeses. O despontar da literatura japonesa é decorrente de uma série de eventos interdependentes gerados pelas decisões, voluntárias ou induzidas, desses atores. Ainda que o foco deste trabalho seja a relação entre uma obra específica da literatura japonesa e conceitos nucleares budistas, não ignoramos a recíproca dependência desses fatores e sempre que possível buscamos explicitá-la.

Assim, embora a palavra japonesa *Heian* signifique “paz e tranquilidade”, esse foi um período marcado pela agitação de disputas palacianas empreendidas pelos clãs para aquisição e manutenção de seu poder político e pela dificuldade econômica do governo, consequência das sucessivas construções de novas capitais, do financiamento de campanhas de conquistas do norte e nordeste do país e da corrupção das administrações regionais e centrais. O governo, ciente das causas da crise financeira, tomou medidas econômicas para conter a corrupção, instituindo uma política de aumento da fiscalização, premiações e punições que acabam não se mostrando efetivas (SUZUKI, 1992, pp. 133-134).

Uma das providências adotadas pelo Imperador Kanmu para controlar a economia foi a interrupção do até então fluente intercâmbio político e cultural com a China, já que as missões diplomáticas implicavam em grandes despesas. Essa política isolacionista, imposta por razões econômicas, teve como consequência o surgimento gradual da identidade e do aprimoramento da escrita japonesa (ABREU, 2018, pp. 19-20), fruto da adaptação e assimilação das influências e dos conhecimentos adquiridos da comunicação com a China, que durou duzentos e oitenta e sete anos, iniciada pelo Príncipe Regente Shōtoku Taishi e pela Imperatriz Suiko, no ano de 607 d.C. (NAGAE, 2007, p. 148).

A partir de então, a escrita popularizou-se para além das esferas administrativas e religiosas, assumindo, pelas mãos das mulheres cultas (YOSHIDA, 1986, pp. 31-36), isto é, as damas de companhia que dominavam a composição poética da Corte Heian (SUZUKI, 1992, p. 141), o aspecto artístico (KATÔ, 2011, p. 25), o que possibilitou a produção de vários gêneros, entre eles, o *monogatari* (*mono*: objeto + *katari*: relatar = relato de coisas) (YOSHIDA, 2009, pp. 102-104), que são narrativas de temas diversificados no formato de prosa (MINER, 1985, p. 290).

É nesse contexto de corrupção, florescimento da literatura e disputa política entre os monges budistas, clãs e família real, que é composto *O Conto do Cortador de Bambu* (*Taketori Monogatari*).

O Conto do Cortador de Bambu

Não há consenso entre os estudiosos sobre a autoria e datação exatas do *Conto do Cortador de Bambu* (NANBA, 1967, pp. 9 e 14). Apesar da falta de evidências documentais e de outros manuscritos contemporâneos para efeito de conferência, os pesquisadores convencionaram estipular sua produção entre os séculos IX e X d.C., em razão dos vocábulos empregados, das referências a lugares e personalidades históricas – atributos que o instalam como o primeiro do prolífico gênero *monogatari* (SAKAKURA, 1970, p. 5).

Com relação a sua estrutura, *O Conto do Cortador de Bambu* é constituído por nove capítulos. O primeiro e mais curto deles, *A infância de Kaguyahime*, conta como Sanuki no Miyatsuko, o cortador de bambu, encontra uma bebê, Kaguyahime, dentro de uma vara de bambu. No segundo capítulo intitulado *Os pretendentes*, é descrito como a espetacular beleza de Kaguyahime seduz cinco nobres e como ela, para testar a sinceridade de seus sentimentos, delega a cada um uma tarefa impossível, com a promessa de recompensar o êxito com o casamento. Do capítulo três ao sete (3. *A tigela de pedra do Buda*, 4. *O ramo da árvore preciosa*, 5.

O manto de pele de ratos de fogo chineses, 6. *A pedra preciosa do pescoço do dragão* e 7. *O amuleto carregado pelas andorinhas*), acompanhamos os pretendentes em suas tentativas de realização das missões. No episódio seguinte, *A caçada do Imperador*, a natureza divina de Kaguyahime é revelada e o Imperador japonês surge como um sexto pretendente. O último capítulo, *O manto de plumas celestial*, descreve a partida de Kaguyahime para a lua.

Na superfície, *O Conto do Cortador de Bambu* é uma fantasia sobre uma criatura mágica, nascida de um caule de bambu, que cresceu e tornou-se uma linda mulher cortejada por um nobilíssimo séquito de pretendentes, inclusive o próprio imperador japonês. Mas a obra apresenta elementos que propõem a reprovação da identificação da felicidade com a satisfação de desejos. Como essa associação não leva à cessação do sofrimento, mas, pelo contrário, está atrelada e reforça a ilusão de permanência de todas as coisas do mundo e da existência de um eu, ela é fortemente combatida pelo Budismo.

As Três Marcas da Existência no Conto do Cortador de Bambu

Dadas as disputas por poder e influência em que o Budismo estava inserido no período Heian, julgamos lícito investigar se o *Conto do Cortador de Bambu* carrega contraexemplos que reafirmam a importância política do Budismo, o que converteria a obra literária em um dispositivo sutil de propaganda do pensamento filosófico-religioso budista.

A análise aqui empreendida do *Conto do Cortador de Bambu* não tem por finalidade promover o desencanto da obra literária ou diminuir sua fruição, mas potencializar o modo como ela nos afeta, revitalizando sua necessidade e proporcionando abertura para novas possibilidades de leitura, compreendendo que *O Conto do Cortador de Bambu* é importante justamente porque, sob uma aparência de mero divertimento, há a proposta de reflexão sobre a conduta humana.

Muitas evidências fazem do *Conto do Cortador de Bambu* um herdeiro direto das histórias tradicionais budistas que ensinam sobre a impermanência (sânsr. *anitya*) a partir da beleza física feminina. As histórias da monja Nandā, a Adorável, (pāli. *Abhirūpā Nandā*) (BUSWELL; LOPEZ, 2013, p. 10) e da cortesã Āmrapālī (BUSWELL; LOPEZ, 2013, pp. 36-37) são semelhantes a de Kaguyahime em muitos aspectos: Āmrapālī nasceu espontaneamente ao pé de uma mangueira, Kaguyahime brotou do caule de um bambu; todas as três protagonistas são célebres por suas belezas físicas; dirigem-se para elas inúmeros pretendentes sem que nenhum consiga desposá-las; e, se Kaguyahime não alcança, como suas homólogas, o mais alto grau de discernimento, o estado de Dignas (sânsr. *arhat*), após

a audição, reflexão e meditação sobre a fugacidade da beleza, ela alcança uma condição semelhante quando, ao final do *Conto do Cortador de Bambu*, ascende à lua como santidade, depois de vestir o manto de plumas celestial, que faz com que seu coração se transforme e que nenhuma dor seja capaz de afetá-la (FORJAZ, 2012, p. 28).

Essa recorrência do protagonismo feminino em histórias tradicionais budistas que ensinam sobre a impermanência pode indicar um olhar tendencioso que associa o feminino à futilidade da beleza corpórea e que, como vemos, se repete no *Conto do Cortador de Bambu*. Quanto a essa questão é proveitoso destacar um trecho da análise empreendida por Jack Zipes (2006) em seu livro *Por que os contos de fadas ficam: a evolução e a relevância de um gênero* (*Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*), cujas reflexões, ainda que tratem dos contos de fadas tradicionais do Ocidente, podem ser, como aqui são, aproveitadas para além deles:

Como esses contos maravilhosos estão conosco há milhares de anos e sofreram tantas mudanças na tradição oral, é difícil determinar a intenção ideológica do narrador; e quando desconsideramos a intenção do narrador, muitas vezes é difícil reconstruir (ou desconstruir) o significado ideológico ou histórico de um conto e sua recepção. Em última análise, porém, mesmo que não possamos estabelecer se um conto maravilhoso é ideologicamente conservador, radical, sexista, progressista etc., é a celebração de transformações milagrosas ou fabulosas em nome da esperança que explica seu maior apelo. As pessoas sempre quiseram melhorar ou mudar seu status pessoal ou procuraram a intervenção mágica em seu próprio nome. O surgimento do conto de fadas literário durante a última parte do período medieval testemunha a persistente busca humana por uma existência sem opressão e constrangimentos. É uma busca utópica que continuamos a registrar através das metáforas do conto de fadas, ainda hoje. (ZIPES, 2006, p. 52, tradução minha)

Assim, ainda que existam indicadores que apontem para uma consideração discriminatória do feminino nas narrativas de Nandā e Āmrapālī, não nos arriscamos a determinar que suas histórias são intencionalmente sexistas. A nós basta, como aponta Zipes (2006), observar como se dão as transformações. Por exemplo, a inclusão de três importantes figuras históricas da corte imperial japonesa entre os cinco pretendentes à mão de Kaguyahime – o Ministro da Justiça Abe no Miushi (635-703 d.C.), o Conselheiro Isonokami no Maro (640-717 d.C.) e o Conselheiro-chefe Ōtomo no Miyuki (646-701 d.C.) – parece atender, em um primeiro momento, à necessidade de aproximar a narrativa do repertório histórico-cultural da audiência, quiçá aspirando um toque de verossimilhança. Mas ao

representá-los de forma extremamente caricatural e humorística, *O Conto do Cortador de Bambu* coloca em primeiro plano, não essas celebridades, mas os vícios incorporados por eles e que o Budismo se arroga capaz de eliminar. Essa estratégia está de acordo com o que aponta Henri Bergson (1940) em sua obra sobre o riso:

[...] o vício cômico, por mais que o relacionemos às pessoas, ainda assim conserva a sua existência independente e simples; ele continua a ser o personagem central, invisível e presente, do qual são dependentes os personagens de carne e osso no palco. Por vezes ele se diverte em arrastar com o seu peso e os fazer rolar com ele numa rampa. Porém, o mais das vezes, os tomará como instrumentos ou os manobrá como fantoches. (BERGSON, 1940, pp. 19-20)

É possível constatar esse protagonismo dos vícios logo na descrição dos pretendentes: “*Sempre que esses homens escutavam falar de uma mulher que fosse ao menos moderadamente bonita – e o país tinha muitas delas –, corriam para vê-la*” (FORJAZ, 2012, p. 3). Ao destacar a impermanência dos sentimentos dos pretendentes, que buscam incessantemente por donzelas, o conto coloca em evidência a fragilidade do caráter moral deles. Daí por diante, todas as informações relacionadas aos pretendentes, como, por exemplo, a de que, diante do desejo ardente de encontrar Kaguyahime, pararam “*até mesmo de se alimentar, dedicando todo o seu tempo a meditar*” (FORJAZ, 2012, p. 3), é recebida pelo ouvinte e pelo leitor com sarcasmo.

É também importante destacar como todos os pretendentes são apresentados como inteiramente convictos da existência de seu *ego* independente (sânschr. *ātman*). Isso se manifesta já no início do conto, quando, competitivamente, ostentam seus títulos para reivindicar a atenção e os favores de Kaguyahime. No entanto, é na relação deles com os serviçais que essa visão distorcida da realidade, segundo os pressupostos filosóficos budistas, é potencializada; por exemplo, na passagem em que Ōtomo no Miyuki, o Conselheiro-chefe, encarregado por Kaguyahime de encontrar a Pedra preciosa do pescoço do dragão, se vê diante da resistência de um barqueiro em acompanhá-lo na aventura: “*Que resposta irresponsável para um barqueiro dar a alguém! Pensou o Conselheiro-chefe. Ele não sabe quem eu sou. Por isso fala dessa forma*” (FORJAZ, 2012, p. 15). Não bastasse errar ao conceber a existência de um eu, Ōtomo no Miyuki imagina ainda haver uma hierarquia de *eus*, que o colocaria, supostamente, em posição superior aos demais. Mas como dito acima, essa visão distorcida não está restrita ao Conselheiro-chefe, é um equívoco compartilhado por todos os pretendentes. São contraexemplos que objetivam levar os ouvintes e leitores a se questionarem, entre um riso e outro, se as tolices dos nobres não são também suas.

A moralização pelo riso

A origem da expressão latina *Castigat ridendo mores* é incerta. Por convenção atribui-se sua composição ao poeta neolatino Jean de Santeuil (1630-1697) em referência à famosa interpretação de arlequim do ator Dominique Biancolelli (1636-1688) (*L'INTERMÉDIAIRE DES CHERCHEURS ET CURIEUX*, 1864, p. 349).

De acordo com José Ramos Tinhorão (2000, p. 114), a tradução que melhor transmite seu sentido original de moralizar os costumes pelo humor seria: “*Corrige os costumes rindo, ou com o riso*”. A frase sintetiza a capacidade do cômico de expor de forma crítica as falhas e absurdos seja de uma sociedade, de suas classes sociais ou dos indivíduos que as compõem.

A ideia da existência de um eu somada à concepção de que é possível haver permanência no mundo faz com que os pretendentes se coloquem em situações de sofrimento que os afundam no ridículo e, não raro, provocam o riso nos ouvintes e nos leitores. Esse humor presente no *Conto do Cortador de Bambu* carrega o sentido de *Castigat ridendo mores*, na medida em que se configura como uma tentativa de “*reformular hábitos considerados desviantes e/ou subversivos da ordem social ou simplesmente ridículos ou irracionais*” (SILVA, 2018, p. 4).

A afirmação de que pelo riso o Budismo pretende educar pode parecer estranha, dado que essa é uma filosofia-religião comumente caracterizada como fundada na premissa pessimista de que “tudo é sofrimento”. No entanto, o riso e o bom-humor atravessam a tradição budista, e isso é uma das suas mais notáveis características. O próprio Buda histórico, Siddhārtha Gautama, “*fez discursos famosos ou entrou em debates nos quais zombava de práticas religiosas existentes, como sacrifício de animais*” (GEYBELS; HERCK, 2011, p. 47). A iconografia budista é repleta de imagens risonhas de Buda Butai, a reencarnação chinesa do buda que viveu no século X. “*Ele é um símbolo de riquezas, felicidade e bênçãos celestiais*” (GEYBELS; HERCK, 2011, p. 19); além disso, Bstan-'dzin-rgya-mtsho, ou Tenzin Gyatso, o décimo quarto e atual Dalai Lama, eminente líder político e religioso, dificilmente é visto em público senão sustentando uma feição alegre.

Assim como existem muitas variantes do cristianismo e do islamismo, o budismo também é dividido em vários grupos, alguns dos quais exibem mais senso de humor do que outros. O budismo Theravāda certamente tem o humor em alta conta, e isso é verdade *a fortiori* do budismo tibetano. O Dalai Lama é conhecido

por seu senso de humor sutil e sua risada contagiante. O Zen Budismo centra-se nos *koans*. Muitos desses *koans* – pequenos diálogos paradoxais entre um mestre e um aluno – exibem uma ironia semelhante à dos evangelhos. O Zen Budismo usa o humor como uma verdadeira ferramenta de aprendizado. (GEYBELS; HERCK, 2011, pp. 19-20)

Portanto, julgamos legítimo pressupor que, sob uma perspectiva budista, o humor presente no *Conto do Cortador de Bambu* constrói o que equivale a um censo cognitivo capaz de policiar o pensamento e o comportamento mundanos e proteger contra a riqueza de erros que a visão equivocada do mundo pode induzir. Por exemplo, no primeiro parágrafo do segundo capítulo do *Conto do Cortador de Bambu*, intitulado *Os pretendentes*, lê-se:

Todos os homens da região, dos mais ricos aos mais pobres, não pensavam em nada além de Kaguyahime. Todos a queriam para si ou, pelo menos, todos queriam desfrutar o prazer de poder vê-la. Só de ouvir rumores sobre ela, os homens enlouqueciam de amor. Mas conseguir vislumbrar a jovem não era tarefa fácil nem para aqueles que se esgueiravam pelos muros da casa, nem para aqueles que ficavam à espreita em torno dela, ou mesmo para aqueles que na casa entravam. (FORJAZ, 2012, p. 3)

Esse trecho revela duas coisas: a primeira, que as personagens dos pretendentes são claramente dominadas por duas das Três Raízes do Mal (sânsucr.; pâli. *akuśala-mūla*): ignorância/ilusão (sânsucr. *avidyā*) e desejo/ganância (sânsucr. *trsnā*). Sem nunca terem visto Kaguyahime, os homens se dizem apaixonados pelo que ouviram dizer dela, por boatos fantasiosos. Eles portanto, não amavam Kaguyahime, pois nunca a viram, mas estavam movidos por desejos de delírios e não pela realidade; o segundo dado importante desse trecho é a universalidade das Raízes do Mal, todos são passíveis delas, independentemente da posição social, inclusive aqueles identificados como moralmente exemplares, como príncipes, conselheiros e ministros.

Desse modo se verifica que no *Conto do Cortador de Bambu* pululam críticas pouco veladas aos nobres, garantindo que, na ausência de uma instância reguladora das virtudes, germinam entre eles as falhas do individualismo, da vaidade e da ganância. É nesse sentido que os pretendentes se apresentam como vítimas ideais da narrativa do conto que, a partir de uma situação comum, o cortejo de uma dama, cria episódios repletos de constrangimentos e elementos disruptivos que tiram esses personagens do pináculo da moralidade ao qual estão

acostumados e recoloca-os no nível mundano, como suscetíveis aos mesmos vícios e tratamentos que os demais seres humanos.

Extrair humor desses elementos não é tarefa fácil. *O Conto do Cortador de Bambu* consegue transitar com eficácia do cômico ao trágico, da graça provocada pelo constrangimento das personagens, como, por exemplo, quando Sanuki no Miyatsuko, o cortador de bambu, descobre a fraude do príncipe Kuramochi (FORJAZ, 2012, p. 10), à terrível morte de um dos pretendentes (FORJAZ, 2012, p. 19). No entanto, a obra não transforma o acontecimento infeliz em piada, mas destaca a dor que o episódio sinistro provoca em Kaguyahime (FORJAZ, 2012, p. 19), para ilustrar o horror e o sofrimento que uma visão equivocada da realidade pode provocar. Essa estratégia confere sofisticação à comédia do *Conto do Cortador de Bambu*, já que, por mais que encontre humor em seus personagens corrompidos, os resultados de suas ações raramente são aliviados para evitar o desconforto do ouvinte e do leitor. Assim o riso surge mais como consequência do embaraço da identificação pessoal com os atos dos pretendentes, do que como resultado de um olhar externo e presunçoso, desprovido de qualquer tipo de reconhecimento, arrependimento e disposição de transformação.

E muito disso se deve à representação dos pretendentes como pessoas tolas (sânsr.; pāli. *bāla*), o que revela a ambição temática do conto: demonstrar a confusão que é identificar felicidade com a satisfação de desejos, de modo a provocar uma mudança na conduta dos ouvintes e dos leitores. São as ações inadequadas, principalmente dos cinco nobres, que acabam por produzir sabedoria, se não para si mesmos no interior da narrativa, possivelmente para o ouvinte e para o leitor que, ao encerrar o conto, devem nutrir aspirações para se afastar dos modelos dos pretendentes e buscar objetivos morais mais elevados, se sentindo motivados a empreender um maior domínio de si e uma visão desapegada do mundo.

O cômico é inconsciente. Como se utilizasse ao inverso o anel de Giges, ele se torna invisível a si mesmo ao tornar-se visível a todos. Um personagem de tragédia em nada alterará a sua conduta por saber como a julgamos; ele poderá perseverar, mesmo com a plena consciência do que é, mesmo com o sentimento bem nítido do horror que nos inspira. Mas um defeito ridículo, uma vez se sinta ridículo, procura modificar-se, pelo menos exteriormente. Se Harpagon nos visse rir de sua avareza, não digo que se corrigisse, mas no-la exibiria menos, ou então no-la mostraria de outro modo. Podemos concluir desde já que nesse sentido sobretudo é que o riso “castiga os costumes”. Obriga-nos a cuidar imediatamente

de parecer o que deveríamos ser, o que um dia acabaremos por ser verdadeiramente. (BERGSON, 1940, p. 20)

Em nenhum momento do *Conto do Cortador de Bambu*, o Budismo é diretamente referido. A não ser em duas missões, aquelas confiadas aos dois príncipes fictícios: príncipe Ishitsukuri, que deve encontrar a Tigela de pedra de Buda, e príncipe Kuramochi que promete coletar o Ramo da árvore preciosa. Ainda que não se mencione explicitamente o Budismo, a presença desses dois elementos é significativa. A tigela de esmolos (sânsct. *pātra*), por exemplo, é, junto com as vestes, a posse mais visível de um monge ou monja (BUSWELL; LOPEZ, 2013, p. 636). A busca pelo Ramo da árvore preciosa, por sua vez, pode estar associada à árvore de udumbara (japonês. *udonge*), conhecida também como *Ficus glomerata* ou *Ficus racemosa*, e que para a tradição budista floresce apenas uma vez a cada mil ou três mil anos (BUSWELL; LOPEZ, 2013, p. 934). A raridade de sua floração fez com que no Japão medieval suas flores fossem consideradas como portadoras de propriedades milagrosas (URAKI, 1984, p. 237).

Encontramos o uso simbólico de udumbara tanto em textos do Budismo Theravāda, como *O Caminho da Pureza* (pāli. *Visuddhimagga*) (BUDDHAGHOSA; ÑAÑAMOLI, 1999, pp. 677-678), quanto em sūtras do Budismo Mahāyāna, como é o caso do *Sūtra do Lótus Branco do Verdadeiro Dharma* (sânsct. *Saddharmapundarikasūtra*) (CAMARGO, 2009, p. 46).

Esses, e os demais elementos apresentados até aqui, permitem supor que, por razões peculiares, o *Conto do Cortador de Bambu* indica, de forma dissimulada, o Budismo como a autoridade privilegiada para a promoção de indivíduos desapegados da materialidade e portanto da corrupção, e comprometidos com o cultivo das virtudes. Além disso, mesmo que faltem informações sobre a autoria do *Conto do Cortador de Bambu*, é factível supor, resguardado por farta documentação que comprova a fecunda produção poética de monges budistas no Japão do período Heian (YOSHIDA, 2000), que ele tenha sido escrito por uma pessoa de notável conhecimento da doutrina, pois a criatividade impressa na obra só se concretiza porque seu autor estava inserido, de alguma forma, nas convenções cortesãs, sofria de antemão dos efeitos dos mecanismos corrompidos de seu funcionamento e manipulava os códigos que formatavam as condutas morais, de modo que simultânea e intencionalmente ele as reproduz e critica, buscando romper com o que ele identificava como vícios.

Sob essa perspectiva, a tolice das personagens do *Conto do Cortador de Bambu* pode ser entendida como uma tática pedagógica de choque que objetiva, simultaneamente, a afirmação

política do Budismo junto à corte e a conversão dos ouvintes e leitores em discípulos para que alcancem, posteriormente, o despertar.

O monge zen-budista, poeta e calígrafo Ryōkan (1758-1831) tinha um segundo nome budista de Taigu (Grande Tolo) e era famoso por iluminar seus alunos por meio de desafios de brincadeira (WILLEFORD, 1969, 232-233). Essa técnica, continuada hoje em certas escolas (HYERS, 1970), é um modo ativo de investigação espiritual que defende a obtenção da iluminação pessoal por deslocamento, e não pelas vias mais normais de instrução e reflexão meditativa. Como Willeford observa, o tolo/professor está “nos limites da consciência” (WILLEFORD, 1969, p. 232), e é, portanto, o produtor/diretor de eventos e o agente de mudança para os alunos. (GEYBELS; HERCK, 2011, p. 242)

Ao se constituir como uma crítica irônica da ideia de que os nobres estão isentos de cometer equívocos, *O Conto do Cortador de Bambu* se alinha ao que Kazuaki Tanahashi e Peter Levitt (2004), afirmaram ser próprio das parábolas, contos e histórias tradicionais budistas: a capacidade de colocar em evidência:

nossas fraquezas e loucuras, nossos apetites, impulsos e delírios, e servem como espelhos úteis e precisos de nossa condição humana. À medida que testemunhamos as coisas tolas, loucas e às vezes dolorosas que esses tolos dizem, pensam e fazem, rimos deles ou balançamos a cabeça em descrença. No entanto, nossa reação é sempre temperada pela consciência de que sombras de nossa própria tolice desfilam diante de nossos olhos. Muitas vezes nosso riso ou horror se transforma em reconhecimento e percepção ao ler esses contos. Uma vez que essas parábolas são capazes de inspirar tal reconhecimento, elas nos ajudam a cultivar a sabedoria e a compaixão enquanto buscamos desenvolver uma compreensão real e “não fazer mal” ao mundo. Este é um grande presente dado pelos tolos. (TANAHASHI; LEVITT; SAÑGHASENA, 2004, p. 9)

O Conto do Cortador de Bambu expõe a comicidade dos vícios e da hipocrisia dos nobres, comumente identificados como faróis das virtudes, e explora o ridículo inato daqueles que são capazes de qualquer coisa para obter o que desejam e estarem acima das outras pessoas, identificando isso com felicidade. Desse modo, o riso do ridículo do outro se revela como um exercício altamente apurado associado, não só, à busca da iluminação espiritual, como também da manutenção da influência política do Budismo.

Considerações finais

A vista do que foi discutido, é justo admitir como hipótese que, ao reprovar a identificação da felicidade com a satisfação de desejos, narrando os constrangimentos gerados pelas tolices dos nobres pretendentes à mão de Kaguyahime, o *Conto do Cortador de Bambu* apresenta elementos que justificam sua relevância política.

Nesse sentido a ridicularização dos nobres pretendentes, além de um ataque a adversários políticos, se revela como um recurso educativo que tem por finalidade alcançar o maior número possível de ouvintes e leitores, o que, conseqüentemente sustenta a possibilidade do *Conto do Cortador de Bambu* servir como um *upāyakaushalya*, isto é, um Meio Hábil de transmissão dos ensinamentos filosófico-religiosos budistas.

Referências bibliográficas

ABREU, T. C. de. Produção coletiva reelaborada em escrita autoral: A estrutura formal de Taketori Monogatari. *Estudos Japoneses*, [S. l.], n. 40, p. 11-21, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/159799>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

ALBUQUERQUE, L. M. B. Entrevista: Ricardo Mário Gonçalves, pesquisador brasileiro da cultura japonesa. *Revista Nures*, v. 9, pp. 1-8, 2008.

BERGSON, H. *Le rire; essai sur la signification du comique*. Paris, Presses universitaires de France. 1940.

BUDDHAGHOSA; ÑĀṄAMOLI. *The Path of Purification: Visuddhimagga*. Seattle, WA: BPE Pariyatti Editions, 1999.

BUSWELL, Robert; LOPEZ, Donald. *The Princeton Dictionary of Buddhism*. Princeton: Princeton University Press, 2013.

CAMARGO, Marcos Ubirajara de Carvalho e. *O Sutra da Flor de Lótus da Lei Maravilhosa*. São Paulo: Editorama, 2009.

FORJAZ, Sonia Salerno. *O cortador de Bambu*. 1ª edição. São Paulo: Editora Deleitura, 2012.

GEYBELS, Hans; HERCK, Walter van. *Humour and Religion: Challenges and Ambiguities*. London: Continuum, 2011.

GONÇALVES, R. M. A introdução do Budismo no Japão. *Estudos Japoneses*, [S. l.], v. 8, pp. 53-60, 1988. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v8i0p53-60. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/142813>>. Acesso em: 30 nov. 2021.

GOUVEIA, Ana Paula Martins. O Filosofar Budista: Breves Reflexões Sobre o Fazer Filosófico e as suas Motivações. *Revista Kriterion*, Belo Horizonte, nº 133, Abr./2016, pp. 189-205.

HALL, John Whitney. El Imperio japonês. In: *Historia Universal*, vol.20. Madri: Siglo XXI, 1973, pp. 54-55.

KATÔ, Shūichi. *Nihon Bungakushi Jotsetsu Jō* [Introdução à História da Literatura Japonesa-vol. 1]. Quioto: Chikuma Gakugei Bunko, 2011.

KEOWN, Damien; HODGE, Stephen; JONES, Charles B; TINTI, Paola. *A Dictionary of Buddhism*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2003.

L'INTERMÉDIAIRE DES CHERCHEURS ET CURIEUX. Paris: Benj. Duprat, Libraire de l'Institut, 1864.

MINER, Earl; ODAGIRI, Hiroko; MORRELL, Robert E. *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1985.

NAGAE, N. H. A Voz narrativa e os poemas nos diários literários japoneses-Tosa nikki e Izumi Shikibu nikki. *Estudos Japoneses*, [S. l.], v. 27, p. 147-162, 2007. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v27i0p147-162. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/141796>>. Acesso em: 7 jul. 2021.

NANBA, Hiroshi et al. *Nihon Koten Zensho: Taketori Monogatari Ise Monogatari* [Coleção Completa de Literatura Clássica Japonesa: Taketori Monogatari e Ise Monogatari], vol.22. Tóquio: Asahi Shinbunsha, 1967.

SAKAKURA, Atsuyoshi (Ed.) et al. *Nihon Koten Bungaku Taikei: Taketori Monogatari Ise Monogatari Yamato Monogatari* [Organização de Literatura Clássica Japonesa: Taketori Monogatari, Ise Monogatari e Yamato Monogatari], vol.9. Tóquio: Iwanami Shoten, 1970.

SILVA, M. A. F. da. “Corrige os costumes rindo”: Humor, riso e decoro na cidade de fortaleza (1850-1900). *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 15, n. 1, 30 jun. 2018.

SUZUKI, T. A sociedade da época Heian. *Estudos Japoneses*, [S. l.], n. 12, pp. 133-142, 1992. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v0i12p133-142. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/142620>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

TANAHASHI, Kazuaki; LEVITT, Peter; SAÑGHASENA. *A flock of fools: ancient Buddhist tales of wisdom and laughter from the One hundred parable sutra*. New York: Grove Press, 2004.

TINHORÃO, J. R. *A Imprensa Carnavalesca no Brasil: Um Panorama da Linguagem Cômica*. São Paulo: Hedra, 2000.

URAKI, Z. *The Tale of the Cavern = Utsubo Monogatari*. Tokyo: Shinozaki Shorin, 1984.

YOSHIDA, L. N. As quatro estações de Sei Shônagon. *Estudos Japoneses*, [S. l.], v. 6, pp. 31-36, 1986. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v6i0p31-36. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/143120>>. Acesso em: 6 jul. 2021.

YOSHIDA, L. N. O Monge do nariz longo. *Estudos Japoneses*, [S. l.], n. 20, pp. 45-53, 2000. DOI:10.11606/issn.2447-7125.v0i20p45-53. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/163082>>. Acesso em: 8 jul. 2021.

YOSHIDA, L. N. Literatura Monogatari da época Heian - o nascimento da narrativa “Ficcional”. *Estudos Japoneses*, [S. l.], n. 29, pp. 99-118, 2009. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v0i29p99-118. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/143017>>. Acesso em: 6 jul. 2021.

ZIPES, J. *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*. New York: Routledge, 2006.

A IMPORTÂNCIA DA NATUREZA NO ROMANCE *O SOM DA MONTANHA* (1954) DE YASUNARI KAWABATA

*Narumi Ito**

*Neide Hissae Nagae***

Introdução

Os cartões postais do Japão revelam um país com diversos atrativos naturais; entre tantas montanhas, o monte Fuji se destaca. Também é possível encontrar vastas águas termais, praias e regiões propícias para atividades na neve. Na primavera, não podemos esquecer das cerejeiras, que ocasionam cenários espetaculares. Além da beleza das estações do ano, o Japão é apreciado por conter um grande número de templos budistas e xintoístas, acontecimentos que podem nos ajudar a compreender melhor a sua formação cultural.

Os japoneses demonstraram, ao longo do tempo, como a sua relação com a natureza foi moldada de forma distinta, quando comparamos com a visão ocidental. No Japão, diversas manifestações artísticas, como a literatura, o cinema e as artes visuais, retratam o meio ambiente com uma ênfase especial em suas produções. Este é o caso de algumas obras do escritor Yasunari Kawabata (1899-1972), o primeiro escritor japonês laureado com o Nobel de Literatura (1968). A “beleza do Japão” foi o foco do seu discurso, destacando-se a neve, a lua e a flor (HASEGAWA, 1973), elementos representativos no que diz respeito às estações do ano.

O autor também é reconhecido como um dos principais representantes da literatura japonesa do século XX. No Brasil, é um dos poucos escritores japoneses que ganhou diversas traduções, contando com mais de dez obras traduzidas diretamente do japonês para o português. A vida de Kawabata é marcada pelo trauma da morte; desde muito novo perdeu seus pais, a única irmã e os avós, talvez por isso, o mundo feminino, a sexualidade humana e a morte são temas recorrentes em suas narrativas.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela FFLCH-USP com bolsa FAPESP. Graduada em Licenciatura Plena em Letras – Inglês pela UNEMAT. E-mail: narumiito@usp.br

** Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP, docente e pesquisadora do Curso de Graduação em Língua e Literatura Japonesa e do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais – FFLCH/USP. Desenvolve trabalhos nas áreas de Língua e Literatura Japonesa Clássica e Moderna, tradução e pensamento japonês. E-mail: neidenagae@usp.br

Neste trabalho, nos atemos à importância da natureza no romance *O som da montanha* (山の音, *Yama no Oto*), de Kawabata. Para tanto, dividimos o texto em três tópicos de desenvolvimento. O primeiro se refere aos “japoneses e a natureza”, onde discorreremos de modo amplo sobre a cultura de valorizar o meio ambiente. No segundo ponto, apresentamos algumas obras literárias japonesas que possuem ligação com as estações do ano e, por último, fazemos uma análise de recortes selecionados do romance.

1. Os japoneses e a natureza

A beleza do Japão muitas vezes é relacionada à natureza montanhosa, repleta de florestas e plantações que compreendem a área de mais de 80% do país (KEMPTON, 2018). Por outro lado, o mesmo fator causador de grande admiração tem o seu lado destrutivo. O monte Fuji, por exemplo, se trata de um vulcão que pode entrar em erupção a qualquer momento. Terremotos e tsunamis são comuns no país devido a sua localização entre várias placas tectônicas. Em decorrência disso, o povo japonês desenvolveu métodos e maneiras para se reconstruir. A arquitetura tradicional utiliza materiais leves, como bambu e papel de arroz na construção, os móveis que compõem a casa também tendem a ser menos pesados, para que em caso de um terremoto, não machuquem os moradores.

De acordo com Hideichi Fukuda (1995, p. 37), “*é difícil precisar quando os japoneses tomaram consciência da existência de ciclos sazonais, ao menos nos fins da era Jômon (a partir do século IV a.C.) já se praticava a agricultura e provavelmente as estações influenciavam a vida de seu povo*”. O país é conhecido por suas plantações de chá e arroz, produtos altamente consumidos pelos japoneses. Durante o século XX, época em que japoneses migraram para o Brasil, muitos se estabeleceram nos interiores de São Paulo e do Paraná e já foram reconhecidos por suas técnicas agrícolas avançadas.

Na modernidade, conforme Fatima Kamata (2019), em uma notícia publicada pela BBC News Brasil, intitulada “Sem terras nem mão de obra, Japão revoluciona agricultura com robôs, polímeros e drones”, o país continua se reinventando na agrotecnologia, sendo capaz de criar soluções para novos desafios impostos pela natureza e pela ação humana. “*As frutas e verduras cultivadas pelo japonês Yuichi Mori não estão no chão nem precisam de terra. Em vez disso, as raízes das plantações estão fincadas em um dispositivo que servia originalmente para tratamento médico de rins humanos*” (KAMATA, 2019, s/n). À base de hidrogel, o polímero consegue manter líquidos e nutrientes suficientes para que as verduras e frutas cresçam saudáveis. Essa técnica

também economiza a água e dispensa o uso de pesticidas. De acordo com Andrei Cunha (2015):

Durante a transição entre os períodos Jômon e Yayoi (3000 a.C.), os japoneses passaram do modelo caça-pesca-coleta para o estágio da sociedade agrária. Essa mudança exigia que as florestas e montanhas fossem transformadas em propriedades produtivas. No processo de conversão da natureza em ordenados campos de arroz, houve desmatamento, derrubada de árvores centenárias e matança de animais. Nesse momento histórico, fortaleceram-se as crenças de que a natureza selvagem abrigava deuses violentos, que representavam os perigos das cheias e das intempéries, numa sociedade que já dependia totalmente da produção agrária. (CUNHA, 2015, p. 195)

Neste contexto, o estudioso traz o xintoísmo à tona. Nativa do Japão, trata-se de uma tradição religiosa importante para o entendimento da cultura nipônica. Em tradução literal, xintoísmo remete ao “caminho dos kami” e está relacionado ao ciclo agrícola e ao pensamento de que a natureza é divina e por isso deve ser adorada. Os kami podem ser encontrados em objetos tanto animados quanto inanimados, assim, montanhas, árvores, pedras e animais podem ser considerados sagrados (KEMPTON, 2018). Cunha (2015) também reflete sobre um certo tipo de paradoxo por parte dos japoneses, já que ao mesmo tempo em que eles supervalorizam o mundo natural, também desmataram florestas, causando a eliminação de animais e plantas.

Suzuki (2017) argumenta em relação à importância do zen para se compreender o pensamento japonês, uma vez que o zen é uma das filosofias mais difundidas no Oriente. A palavra zen é de origem japonesa, veio do chinês *chán*, teve influência do sânscrito *dhyana* (禪那), e remete a um estado meditativo. O Budismo surgiu entre os séculos VI e IV a. C. na Índia, enquanto o zen budismo nasceu na China aproximadamente no século V d. C. O aparecimento do zen na China divide opiniões, porém, muitas vezes é atribuído ao monge budista indiano Bodhidharma (FRANCO, 2012). Um dos princípios do zen é *shizen* (naturalidade), reforçando a ideia dos benefícios de se viver em contato com a natureza, onde se opta por um estilo de vida simples.

Há alguns eventos anuais que se referem às estações do ano, como, por exemplo, o *hanami* (contemplar as flores de cerejeira), *yozakura* (apreciar as cerejeiras à noite) e *momiji* (ver a folhagem outonal). Segundo Kakuzō Okakura, em *O Livro do chá* (1906): “a arte floricultura é muito antiga, os amores do poeta por sua planta favorita foram cantados em verso e prosa [...]. Já foi escrito que a peônia deve ser banhada por uma linda donzela vestida a caráter, a ameixa do inverno deve ser regada

por um monge esguio” (OKAKURA, 2008, p. 98). Desde a literatura clássica, tanto na poesia quanto na prosa tem se valorizado a natureza, herança visível na literatura moderna japonesa. Conforme Héctor García e Francesc Miralles (2019):

Quando as previsões de florescimento (*sakura zensen*) se cumprem, os japoneses se dirigem imediatamente aos parques para o ritual do *hanami*, ou seja, “ver as flores”. Se visitarmos um jardim nesse momento, encontraremos famílias passeando entusiasmadas e casais de namorados tirando fotos com a *sakura* ao fundo. Essa celebração da natureza e da renovação da vida – e das esperanças – é tão antiga que algumas crônicas afirmam que os festivais de *hanami* já existiam no século III da nossa era. A comemoração se estende até depois do pôr do sol, no chamado *yozakura*, ou “cerejas da noite”. No entardecer, acendem-se as tradicionais lanternas penduradas nas árvores, o que confere aos parques e jardins um clima mágico típico dos desenhos animados. (GARCÍA; MIRALLES, 2019, p. 26)

Assim, a terra do sol nascente cultivou, desde o século III, essa tradição de sair de casa e ir até os parques para contemplar as flores. A paisagem natural é apreciada pelo povo japonês ao mesmo tempo que nos lembra de que é motivo de temor. O pesquisador Victor Hugo Kebbe (2021), no artigo “Reflexões de outra natureza”, conta como foi vivenciar um terremoto e um tsunami enquanto morava no Japão:

O Japão está preparado para isso, sempre ouvi. Os materiais empregados nas casas, na mobília, a infraestrutura municipal, provincial, nacional, tudo é colocado em evidência simplesmente ao caminhar pela cidade numa tarde de domingo. Placas de sinalização indicam a localização dos abrigos de emergência mais próximos. Alguns estabelecimentos governamentais e privados mantêm até capacetes de prontidão para os eventuais acidentes. Um sistema de previsão de acidentes naturais bastante eficiente, aliado a um sistema de comunicação igualmente notável, faz com que os habitantes tenham plena ciência de quando um desses eventos está ocorrendo, quando vai ocorrer e como se proteger. Por conta da natureza agressiva, senão hostil desses eventos, os japoneses lidam de outra maneira com eles. (KEBBE, 2021, p. 05)

Para os moradores do Brasil, por exemplo, os desastres naturais estão mais distantes da realidade, por isso não nos preparamos para tais acontecimentos. Por outro lado, o Japão precisou se reconstruir diversas vezes, fato que contribuiu para que medidas de prevenção

fossem implantadas, de modo que em momentos de catástrofes, as pessoas saibam como prosseguir, para onde ir e o que fazerem.

Vale mencionar que há um gênero próprio para animes com a temática de desastres naturais. No anime original Netflix *2020: Japão Submerso* (2020), por exemplo, dirigido por Masaaki Yuasa e baseado no livro *Japan Sinks*, de Sakyō Komatsu (2016), acompanhamos uma família que percorre caminhos para sobreviver após um terremoto que está afundando o Japão. No anime, percebemos as angústias e incertezas das pessoas que enfrentam essas tragédias, ressaltando também como o país dispõe de estrutura para que as pessoas tenham o máximo de chance de sobreviverem.

2. A literatura japonesa e as estações do ano

Assim como outras manifestações artísticas japonesas, a literatura, desde a clássica até a moderna, tem dado um espaço considerável para a temática da natureza. Nas palavras de Hideichi Fukuda (1995, p. 37): “*a literatura japonesa registra, desde sua antiguidade, a maneira como os japoneses apreendem, dentro desse seu modo de pensar, as estações do ano e suas mutações*”. No Japão, a mudança de estações durante o ano é visível, contribuindo para que as pessoas e os artistas “entrem no clima” de cada temporada e se vistam, comam e pratiquem atividades relacionadas com o verão, o inverno, o outono e a primavera. Para Haruo Shirane (2012):

Os almanaques sazonais, que apareceram pela primeira vez no período Edo, foram precedidos por grandes antologias de poesia tematicamente organizadas (começando já no século VIII com o *Man'yōshū*), uma característica importante da literatura do Leste Asiático, sendo chamados de *waka* (poesia clássica) e *renga* (versos clássicos vinculados) que, como o *sajiki*, organizavam tópicos poéticos e poemas pelo ciclo das estações. Com o passar dos anos, a codificação dos tópicos sazonais (*kidai*) e palavras tornou-se ainda mais detalhada. Na época da publicação de *Haikai sajiki* (*Haikai Seasonal Almanac*, 1803), compêndio monumental de mais de 2.600 tópicos sazonais editado por Kyokutei Bakin (1767-1848), o almanaque sazonal havia se tornado uma enciclopédia cultural baseada nas enciclopédias chinesas e integrava as informações mais recentes de campos diversos como botânica, astronomia e geografia em uma visão de mundo organizada por estações. Em outras palavras, as estações do ano se tornaram um meio fundamental de categorizar o mundo e a vida cotidiana. (SHIRANE, 2012, p. 13, tradução nossa)

Man'yōshū (万葉集, *Coleção das Dez Mil Folhas*) é a coleção de poesia mais antiga da literatura japonesa. Sua compilação remonta ao Período Nara, em torno de 759 d.C. Desde os primeiros escritos literários, os japoneses já manifestavam a sua percepção das mudanças do meio ambiente em que viviam. Os almanaques sazonais também são indícios de como esse povo nutriu apreço pela natureza e conseqüentemente o refletiu em suas enciclopédias culturais, que utilizam os estudos botânicos, astronômicos e geográficos para reunirem informações da fauna e da flora de cada lugar, tendo por objetivo apreender o que há de belo em cada estação do ano.

Segundo Shirane, Suzuki e Lurie (2016, p. 45, tradução nossa) “*Os fudoki são dicionários geográficos: relatos escritos sobre a natureza e organização espacial das características geográficas (significa literalmente ‘registros de terras e climas’, mas poderia ser traduzido como ‘registros de terras e seus costumes’*”. Notamos que essas espécies de dicionários geográficos dizem respeito não apenas a uma compilação de animais e plantas de cada lugar, mas se referem também a um aspecto cultural japonês de se interessar pela fauna e a flora que está a sua volta.

Genji Monogatari (源氏物語, *O Conto de Genji*) é considerado o primeiro romance literário do mundo e foi escrito pela dama da corte Murasaki Shikibu no início do século XI, Período Heian. Com frequência, esse clássico da literatura japonesa é relacionado à conexão íntima entre a natureza e a cultura nipônica. Shirane (2012) enfatiza que as mulheres aristocráticas raramente saíam dos palácios e que a visão da natureza era limitada aos jardins palacianos (estilo *shinden-zukuri*), aos biombos, rolos de pinturas (*emakimono*), pinturas em telas e em portas deslizantes (*fusuma*).

Assim, a natureza representada em *Genji Monogatari* possivelmente foi recriada, sendo denominada por Shirane (2012) como uma natureza secundária (*nijiteki shizen*), uma vez que ela é uma extensão do mundo humano e não contrária a ele. Na era Heian, a natureza secundária foi de certa maneira um substituto da natureza primária, e essa “reconstrução da natureza” sob os olhos de artistas também é importante para compreendermos os desdobramentos do tempo e espaço na cultura japonesa. De acordo com Shirane (2012):

Uma compreensão aprofundada de *O Conto de Genji* requer um entendimento das implicações literárias de uma ampla variedade de plantas, flores, em condições atmosféricas, e corpos celestes que fornecem não apenas os nomes dos personagens, mas também os cenários em que aparecem. Além disso, as associações desses objetos naturais estão intimamente ligadas àquelas encontradas no *waka* de trinta e uma sílabas (poesia clássica). (SHIRANE, 2012, p. 26, tradução nossa)

O estudioso cita a poesia *waka*, poemas constituídos por 31 fonogramas subdivididos em “versos” de 5, 7, 5, 7, 7 sílabas moraicais. Em *Kokin Wakashū* (古今和歌集, *Antologia de poemas waka de outrora e de hoje*), os seis primeiros volumes retratam as quatro estações, e cinco volumes são poemas de amor; esses dois estilos totalizam mais da metade dos poemas que compõem os vinte volumes (KATO, 2012). Nas palavras de Shuichi Kato (2012), em *Tempo e espaço na cultura japonesa*:

Essa tendência já aparecia no *Man'yōshū* (*Coletânea miríade de folhas*, século VIII), e se fez de modo radical no *Kokin Wakashū*. Além do mais, o interesse em relação às mudanças das quatro estações ganhou ainda mais força depois do período Heian; para os mestres do *haikai*, tornou-se uma ideia quase obsessiva e, como bem se sabe, chegou a dar à luz os termos sazonais *kigo*, que foram sistematizados. Os *kigo* não existem na China Antiga ou na Índia, e provavelmente nem nos países europeus. (KATO, 2012, p. 50)

O *Kigo*, em uma definição moderna do poeta e crítico japonês Shiki Masaoka (1867-1902), pode ser entendido como um conceito que revela o elemento sazonal dentro de um *haiku* (poesia curta, com três versos de, respectivamente, cinco, sete e cinco sílabas). Dessa maneira, o *kigo* é quase que obrigatoriamente um elemento de composição do *haiku* (SAMBUICHI; ROSOGA; LÓPEZ, 2019). Ao conhecer algumas das obras mais famosas da literatura japonesa que abordam as estações do ano, percebemos que, ao longo do tempo, desde as primeiras narrativas, os escritores foram aperfeiçoando as técnicas e noções em torno da temática da natureza.

Makura no Sōshi (枕草子, *O Livro de Travesseiro*) foi escrito por Sei Shōnagon, no Japão, no início do Século XI, enquanto servia à Imperatriz Teishi na corte imperial. Um dos maiores títulos da literatura clássica japonesa, o livro inicia ressaltando as belezas de cada estação: na primavera, o alvorecer; no verão, a noite; no outono, o arrebol; no inverno, as primeiras horas da manhã. Além disso, há diversos ensaios que fazem referência à natureza, como “Montanhas, Invernos, Sóis, Luas, Estrelas, Lagos, Plantas, Flores”, entre muitos outros. Shirane (2012) acrescenta que:

A literatura que nasce de tais condições climáticas [*fudo*] enfatiza naturalmente a unidade com a natureza. Em primeiro lugar, no período antigo, a poesia japonesa [*waka*] surgiu de uma observação cuidadosa da natureza, que era usada para expressar emoções. No período Heian, essa tendência se estendeu à escrita em prosa. A miscelânea *O livro do travesseiro* é um excelente exemplo. Também em *The*

Tale of Genji, a natureza tem uma importante função simbólica. O período medieval produziu poetas como *Saigyō*, que questionou o significado da natureza. A ideia de que a natureza foi a fonte de vários empreendimentos humanos resultou na literatura reclusa em que o escritor se retirou para a natureza. O *haikai* do período Edo é uma forma literária que não pode ser concebida sem a natureza, e sua forte ênfase em tópicos sazonais continua no *haikai* moderno. (SHIRANE, 2012, p. 30, tradução nossa)

Diante de tantos exemplos literários clássicos japoneses que evocam as estações do ano, torna-se perceptível que foram vários fatores que influenciaram nesse sentido. Os escritores aproveitaram a diversidade das mudanças de estações para produzirem seus escritos. As culturas budista e xintoísta também contribuem, uma vez que a natureza é adorada como um ser sagrado. Outras manifestações artísticas também já se apropriavam dessa temática, reforçando o aspecto cultural de se apreciar a natureza. Até na modernidade, as artes tradicionais do Japão são preservadas e valorizadas. Yasunari Kawabata, por exemplo, foi um escritor moderno que exteriorizou em suas obras a sua admiração pelos clássicos japoneses.

3. O som da montanha, de Yasunari Kawabata

No evento do Prêmio Nobel de Literatura em 1968, Yasunari Kawabata, no início do seu discurso, proferiu o seguinte poema: “*Na primavera são lindas as cerejeiras/No verão, o canto do cuco enebria o coração/No outono, a lua encanta os olhos/No inverno, com o frio da neve, sinto a alma purificada*” (FUKUDA, 1995, p. 36). Este poema é frequentemente atribuído ao monge zen Dōgen (1200-1253) e representa de maneira pertinente a intimidade que o Japão tem com as estações do ano, ressaltando as características peculiares de cada uma das transformações climáticas.

O estudioso Izumi Hasegawa (1973) salienta que a “Beleza do Japão” é o foco do discurso de premiação de Kawabata, traduzido pelo norte-americano Edward Seindesticker, seu intérprete na laureação, como *Japan, the beautiful and myself*. Em se tratando da beleza do Japão, tudo diria respeito à própria pessoa do autor, conforme teria se veiculado em

Estocolmo¹. E o que seriam essas belezas japonesas? Resumindo², é o que os poetas citados por Kawabata registraram. Para o monge Myōe (1173-1232), por exemplo, é a lua que nos acompanha saindo das nuvens, o frio que penetra a pele com o vento e a sensação gelada da neve ou Ikenobō Sennō (?-1543), a própria figura do campo, da montanha, e da beira d'água e, ainda, a tríade “neve, lua, flor”. Ou seja, as belezas peculiares de cada estação do ano.

Além das belezas naturais, outro aspecto relevante, desde o início da carreira de Kawabata, foi a presença do escritor Riichi Yokomitsu (1898-1947) com quem fundou a revista *Bugei Jidai* em 1924 sob o movimento neossensorialista, *shinkankaku*, assim denominado pelo crítico e estudioso Kameo Chiba (1878-1935). O grupo trouxe ao Japão as ideias importadas do modernismo europeu como o futurismo, cubismo, expressionismo, dadaísmo, simbolismo e composição (HASEGAWA, 1974). Os escritores que seguiam essa corrente tinham o intuito de superar o realismo em voga e apresentar uma nova estética, traçando em suas obras metáforas táteis, auditivas e visuais. De acordo com Sambuichi, Rosoga e López (2019, p. 04): “*A natureza é a transmissora das sensações nesta forma de Kawabata em descrever e narrar em seu romance*”.

*O som da montanha*³ foi publicado em formato de livro em 1954 no Japão, mas veio a público da mesma maneira que *O país das neves* de 1935 e *Mil tsurus* de 1949: serializada em revistas literárias da época, a começar pelo primeiro capítulo, homônimo ao título da obra. Abaixo, compomos um quadro com dados gerais sobre a obra:

	Cap. em PT	Cap. em JP 1972	Revista	Data Public. 1949-1954	Partes	Ilustração de Kayama Matazō
1	<i>O som da montanha</i>	<i>Yama no oto</i>	Kaizō Bungei	09/1949	5	verão
2	<i>As asas da cigarra</i>	<i>Semi no hane (Himawari)</i>	Gunzō	10/1949	4	Girassol p. 39
3	<i>As labaredas de nuvens</i>	<i>Kumo no honoo</i>	Shinchō	10/1949	3	
4	<i>As castanbas</i>	<i>Kuri no mi</i>	Sekai Shunjū	12/1949	5	
		<i>Continuação (onna no ie)</i>	Sekai Shunjū	01/1950	Pelo conteúdo, 2-5	
5	<i>O sonho das ilhas</i>	<i>Shima no yume</i>	Kaizō	04/1950	4	Fim de ano e Ano Novo Shingo 61, Yasuko 62

¹ “*Atsukamashii dai o tsukete shimaimashitaga, “utsukushii nibon no” toiu “no” wa, makoto ni fukuzatsu kaiki na kotoba deshite, maa, nibon no koto o shabereba, sore wa subete jibun no koto, to itta imidesu*” teriam sido as palavras de Kawabata. (HASEGAWA, 1973, pp. 240-241).

² Dizemos “resumindo”, pois Hasegawa discorre sobre as diversas partes com diferentes versões do que teria sido proferido no Discurso e o que foi publicado no livro pela editora Kōdansha e mesmo nos jornais, detalhes que não são o foco deste trabalho.

³ Tradução direta do japonês por Meiko Shimon. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

6	<i>A cerejeira do inverno</i>	<i>Fuyu no sakura</i>	Shinchō	05/1950	4	
7	<i>Água na manhã</i>	<i>Asa no mizu</i>	Bungakukai	10/1951	4	Ainda sobre o Ano Novo e a velhice
8	<i>A voz na noite</i>	<i>Yoru no koe</i>	Gunzō	03/1952	4	Shingō acorda com a voz sufocada de Shūichi alcoolizado chamando por Kikuko
9	<i>Os sinos da primavera</i>	<i>Haru no kane</i>	Bungei Shunjū aki bessatsu	06/1952	4	Lírios p. 107 700 anos da cidade de Kamakura budista.
10	<i>A casa dos pássaros</i>	<i>Tori no ie</i>	Shinchō	10/1952	3	Ave sobrevoando uma montanha p. 121
11	<i>O jardim da capital</i>	<i>Midori no sono (Miyako no sono)</i>	Shinchō	01/1953	Miyako no Sono 4	
12	<i>O restabelecimento</i>	<i>Kizu no ato</i>	Bungei Shunjū aki bessatsu	12/1952	4	
13	<i>No período das chuvas</i>	<i>Ame no naka</i>	Kaizō	04/1953	3	
14	<i>Uma nuvem de mosquitos</i>	<i>Ka no mure (Ka no yume)</i>	Bungei Shunjū aki bessatsu	04/1953	3	gravidez de Kinuko
15	<i>O ovo da serpente</i>	<i>Hebi no tamago</i>	Bungei Shunjū aki bessatsu	10/1953	4	
16	<i>Peixes do outono</i>	<i>Aki no sakana (Hato no oto)</i>	Ōru Yomimono	04/1954	5	Aves p. 185 Manhã de outubro

Fig. 1: Quadro da obra com seus respectivos capítulos e detalhes de publicação⁴

Como se pode observar, ela já era dividida em capítulos com nomes que majoritariamente fazem referência à natureza; cada capítulo, por sua vez, com divisões que variam entre três e cinco partes. A obra começa no verão. O canto das cigarras assim como outros sons são ouvidos: de outros insetos, o que parece o gotejar do orvalho que cai de uma folha para outra nas árvores, e também o som da montanha. Parecido com o estremecer da terra e com uma força impressionante. O detalhe é que não está ventando. À noite, ouve-se o som das vagas do mar, mas que não se confundem com o som da montanha. Mesmo assim, Shingo duvida se não seria o som do vento ao longe ou algum zumbido em seu próprio ouvido. O som cessa quando ele chacoalha a cabeça. É nessa hora que o protagonista é

⁴ Quadro elaborado com base em HASEGAWA (1973), p. 215 e KAWABATA, Y. *Yama no oto*. In: KOBAYASHI, Hideo (Org.). *Gendai Nihon Bungakukan 24 Kawabata Yasunari*. 5ª. Ed., Tóquio: Editora Bungei shunjū, 1972. P. 25-187. (1ª. Ed 1966). Nomes entre parênteses são da época da publicação (HASEGAWA, 1973, p. 215).

assolado por um temor, que lhe soava como um aviso de que sua morte estaria próxima. Nenhum som, nem do vento, do mar ou do ouvido. Certamente, era da montanha. Como se fosse o ruído do espírito *ma*魔 passando pela montanha. E era a montanha atrás de sua casa, e não as demais que ficavam ao lado ou atrás dela.

Segundo o estudioso Yasutaka Saegusa (1961, p. 108), o centro do movimento neossensorialista preconizado por Yokomitsu consistia em apreender diversos objetos do mundo exterior de modo ativo e inseri-los na obra literária apresentando o que pretende expressar. Dessa forma, diz Saegusa, o neossensorialismo não dizia respeito simplesmente aos sentidos e às atuações dos mesmos; objetivava expressar essa sensação e o significado que ela teria modificado. A mudança de expressão era a atividade central dessa revolução sensorial.

Nesse sentido, somos levados a perseguir um possível significado para o título, explorando linguisticamente a palavra *oto* (“som”), que nessa composição aparece junto com *yama* (“montanha”) na locução preposicionada *yama no oto*, “som da montanha”.

Efetivamente, não é comum pensarmos que a montanha tenha um som como o rio, a chuva, o vento, tornando o título mais intrigante.

Buscando por palavras japonesas que usam *oto* “som” em sua composição, vemos que o dicionário *Daijisen* apresenta *oto* como parte de palavras como *amaoto*, *kazao*, *kawaoto*, *seoto*, *namio*, *haoto*, *haoto*, *mizuoto*, todas antecedidas por outras ligadas aos elementos da natureza⁵ como: chuva, vento, rio, correnteza, onda, asa, folha, água, nessa mesma ordem, mas não *yamaoto*, que seria uma possibilidade se fosse muito comum as montanhas emitirem sons identificáveis. Devemos lembrar ainda que todas elas permitiriam a mesma constituição com a locução preposicionada, *mizu no oto*, de *mizuoto*. Assim, é possível deduzir que *yama no oto* seja a alternativa que Kawabata explorou para suprir essa falta, com uma locução adjetiva, que soaria mais normal linguisticamente e soaria perfeita para a obra que explora esse título ligado à audição e de modo simbólico. Com isso, o autor alcançaria o neossensorialismo, enquanto aprofundamento e ampliação do mundo exterior que é a montanha e o som que ela emitiria, quando apreendida pela subjetividade desses elementos e do próprio personagem Shingo.

De modo semelhante ao título, Kawabata insere, ainda, a questão do som referente à pronúncia, e “som” que remete também ao som emitido pela fala, como bem mostra o início da obra, em que Shingo se dedica a pensar sobre a questão da diferença de pronúncia

⁵ Há composições com outras palavras como *kajioto*, *kutsuoto*, *tsuchioto*, *tsumaoto*, *tsuruoto*, *haoto*, *pachioto*, *yaoto*, respectivamente para os sons de: leme, calçado, martelo, unha, dente, palheta, corda, flecha, entre outras.

entre o falar de Tóquio, que ele custa a se acostumar, e sua própria, a interiorana. O objeto da reflexão na primeira página da obra é o “o” da palavra japonesa *ozure* que, com a pronúncia de uma servidora, originária de Tóquio, soou-lhe como uma utilização respeitosa, e não como a forma do sotaque cosmopolita para a palavra parônima da alça dos tamancos. Um aspecto difícil de ser apreendido pelos leitores estrangeiros, mas que aponta para a senilidade de seu protagonista Shingo Ogata que atingira os 60 anos de idade e saúde física com problema pulmonar ao não se lembrar do nome da moça, Kayo, e perceber, só então, a sua interpretação equivocada sobre o uso que ela fizera do “o”. É possível entrever, dessa forma, que a pronúncia enquanto objeto do mundo exterior também é apreendida de modo consciente na linha do que preconizara Yokomitsu.

O tempo da narrativa é regido basicamente pelas estações do ano, representadas pela sua fauna e flora, e dura menos de um ano, começando no verão, como já dito, e terminando no outono. A representatividade ou a relação das personagens com esses elementos da natureza são marcantes. A título de exemplo, é possível citar a cobra *aodaishō*⁶ que aparece na casa. Ela mora nas matas da montanha ao fundo da casa, mas não há intenção alguma de caçá-la. A cobra aparece também nos sonhos de Shingo, quando ele fica sabendo da gravidez de Kinuko, a amante do filho, que acabara de fazer sua esposa Kikuko abortar. Ele sonha com dois ovos, um grande, de avestruz, e outro pequeno, de cobra, já com o filhote a mostrar a cabeça, e que o protagonista acha muito gracioso. Mas não sabe qual ovo representaria quem.

A vegetação local, as flores, os animais e os insetos, desse modo, são temas constantes nos diálogos entre os personagens de *O som da montanha*. A primeira menção à natureza se encontra nas páginas iniciais do romance: “era noite de luar” (KAWABATA, 2009, p. 15). Para Noma (1967, p. 14): “A harmonia com a natureza está intimamente relacionada às crenças xintoístas e gradualmente se desenvolveu na tradição artística [...]. Nos ritos xintoístas, a oferta de comida deve ser os produtos naturais do campo. Os ritos são conduzidos com reverência pela natureza”. O ato de não apenas notar a lua, mas apreciá-la, é um costume antigo. Anualmente ocorre no Japão o festival *Tsukimi*, evento de origem chinesa e introduzido no período Heian (794-1192). Nessa ocasião, as pessoas saem de suas casas para admirarem a lua cheia do outono. Outro trecho do romance diz respeito à primeira vez que o som da montanha é anunciado:

⁶ *Elaphe climacophora*. Cobra de cor marrom esverdeada não venenosa com cerca de 1 a 2 metros. É a maior de todas no Japão. Quando branca é albina.

Foi então que Shingo ouviu o som da montanha [...].

A casa se situava no vale – o fundo de uma reentrância entre os morros – de Kamakura; à noite, ele às vezes ouvia o marulhar das ondas. Por isso, Shingo se perguntou se não teria sido o ruído vindo do mar, mas não havia dúvida de que o som vinha da montanha [...].

O som cessou.

Quando o som parou, ele se sentiu aterrorizado. Teve calafrios ao imaginar que talvez fosse o prenúncio de sua morte. (KAWABATA, 2009, pp. 16-17)

A sensação auditiva do “som da montanha” é pressentida apenas pelo protagonista, Shingo, e com frequência associada a esse pré-anúncio de sua morte, gerando medo, inquietude e angústia. Essa percepção que dá título ao livro também está ligada à corrente neossensorialista que Kawabata seguia, uma vez que metaforicamente o som da montanha seria uma comparação com o fim da vida e a velhice. A morte é um tema muito presente nas obras de Kawabata, e nesta, há menção a várias pessoas que perderam suas vidas, incluindo o bebê abortado por Kikuko. Do mesmo modo, a temática da decrepitude humana é recorrente em outros romances do escritor japonês. Em *A Casa das Belas Adormecidas* (KAWABATA, 2004a), por exemplo, conhecemos a história de Eguchi, um idoso de 67 anos, que, por indicação de um amigo, descobre uma casa que oferece o serviço de ter a experiência de observar moças jovens virgens enquanto dormem. Em uma ocasião fora de casa, Shingo para e observa um girassol:

Chegando perto de casa, Shingo parou para olhar uma enorme flor de girassol de uma casa da vizinhança.

Enquanto erguia a cabeça para admirá-la, caminhou em sua direção e parou bem embaixo da flor. O girassol crescera junto do portão da casa e pendia para a entrada, dessa forma, sem querer, Shingo estava obstruindo a passagem de quem entrasse ou saísse por aquele portão.

Uma menina dessa casa chegou. Parou atrás de Shingo e ficou aguardando. Poderia adentrar o portão passando pelo lado dele, mas parou para esperar, pois o conhecia de vista.

Shingo notou a presença da menina e disse:

- Que flor enorme. É realmente esplêndida.

A menina sorriu, um pouco encabulada.

- Só deixamos uma flor – explicou.

- Uma só? Por isso então ficou assim enorme? Já faz muitos dias que ela continua assim florida?

- Sim. (KAWABATA, 2009, pp. 36-37)

Por meio de tantas descrições minuciosas, conseguimos visualizar a imagem de Shingo apreciando o girassol; também é notável como a flor torna-se uma motivação para o diálogo entre ele e sua jovem vizinha. Além da cerejeira, há muitas outras flores que são típicas e especiais para o povo japonês; na primavera, por exemplo, florescem *tsubaki* (camélia), *sumire* (violeta), *momo* (flor de pêsego) e *sakurasō* (*primula sieboldii*). No verão, *asagao* (glória da manhã), e, no outono, *kiku* (*crisântemo*) e *kinmokusei* (orange osmanthus). No Japão, as flores também são usadas na arte de arranjos florais *ikebana*, incluindo as mais simples da cerimônia de chá, a *chabana*.

Temos a oportunidade de também presenciarmos um furacão:

Os jornais anunciavam que não haveria grandes problemas no 210º dia, mas na véspera sobreveio um furacão.

A verdade é que Shingo não lembrava mais quando lera essa notícia no jornal, por isso não poderia considerá-la como uma previsão de tempo. Desde que o furacão se aproximou, foram feitos, naturalmente, as previsões e os alertas [...].

Todas as placas de zinco que cobriam a casinha do *mikoshi*⁷ foram arrancadas.

Sete ou oito delas tinham caído no telhado e no jardim da casa de Shingo, e, de manhã cedo, o administrador do santuário veio buscá-las.

No dia seguinte, a linha Yokosuka voltou a funcionar, e Shingo foi à empresa.

- Então, como passou? Você não dormiu? – perguntou à funcionária, que lhe serviu o *banchá*.

- Não. Não consegui dormir.

Eiko relatou duas ou três cenas do estrago causado pelo furacão, que vira da janela do trem naquela manhã. (KAWABATA, 2009, pp. 55-65)

O Japão está entre várias placas tectônicas, por isso é um país montanhoso, trazendo beleza e perigo. O furacão é uma das manifestações da natureza mais comuns. Neste sentido, ao mesmo tempo que a natureza pode ser gentil, pode ser destrutiva. Neste trecho, “*Shingo não lembrava mais quando lera essa notícia no jornal, por isso não poderia considerá-la como uma previsão de tempo*” (KAWABATA, 2009, p. 55), vemos que a memória de Shingo já não é a mesma e que ele se esquece facilmente das coisas. Outro detalhe que merece destaque é a casinha do *mikoshi*, um santuário xintoísta portátil – para os xintoístas, as manifestações naturais são divinas, e mesmo em ocasiões de desastres naturais, a atitude deve ser de resignação e não de revolta.

⁷ Santuário portátil xintoísta, colocado sobre o andor e carregado nas festividades do santuário (KAWABATA, 2009, p. 65).

A arquitetura tradicional japonesa demonstra simplicidade e efemeridade, os materiais usados para a construção das casas são leves e orgânicos. Os ambientes são espaçosos, sem muitos móveis e decorações como nas casas ocidentais. No quarto, por exemplo, não há uma cama, mas um espaço vazio. O *futon* (布団) para forrar no *tamami* e servir de leito, assim como o edredom e um travesseiro, são usados à noite e, na manhã seguinte, são guardados. Esse hábito cria a sensação de um quarto amplo, e também ressalta a habilidade de aproveitar bem os espaços.

Em outra passagem, Shingo mais uma vez contempla as flores:

Apesar de ser meados de janeiro, as cerejeiras estavam na plenitude do florescimento do jardim da hospedaria de Atami.

Explicaram que eram uma variedade chamada *kanzakura*, que começa a florescer no final do ano. Para Shingo, foi como se ele se deparasse com a primavera num outro mundo.

Ao ver as flores de *ume* rosa, pensou que fosse pessegueiro-de-flor-escarlate. As brancas flores de *ume* pareciam com as de ameixeira.

Antes mesmo de ser conduzido ao quarto, foi até a margem do pequeno lago, atraído pelas cerejeiras refletidas na água. Parou sob a ponte e contemplou as flores. (KAWABATA, 2009, pp. 134-135)

Vale ressaltar o título do capítulo em que se encontra essa passagem: “A cerejeira do inverno”. Os títulos de todos os capítulos foram pensados como uma reverência à natureza, como, por exemplo: “As asas da cigarra”, “A voz da noite”, “Peixes do outono”, entre outros. No Japão, as cerejeiras costumam florescer na primavera, entre os meses de março e junho. O personagem Shingo se surpreende ao notar as cerejeiras abertas no mês de janeiro e descobre que se trata de uma variedade de cerejeiras que inicia o seu florescimento no fim do ano. É notável que Shingo possui um certo tipo de conhecimento relacionado às flores, pois consegue fazer comparações com outros tipos de plantas. Já no final do recorte selecionado, enfatizamos: “Parou sob a ponte e contemplou as flores” (KAWABATA, 2009, p. 135), nos remetendo ao evento do *hanami*, quando as pessoas saem de suas casas simplesmente para apreciarem as cerejeiras.

No que diz respeito à cerejeira, ao pinheiro e ao ginkgo: “a cerejeira, na cultura japonesa, é um símbolo da beleza, delicadeza feminina e efemeridade da vida, associada à imagem da jovem *Kikuko*” (SAMBUICHI; ROSOGA; LÓPEZ, 2019, p. 12). *Kikuko* é a nora de Shingo, esposa de seu filho *Shuichi*. Durante alguns momentos do romance, capturamos uma certa “paixão” de

Shingo para com Kikuko, talvez por ela o fazer lembrar de sua juventude – o verão da vida – enquanto ele se encontra na terceira idade ou no inverno de seu ciclo.

“O pinheiro e a árvore de ginkgo são considerados símbolos da longevidade, comprovada no caso do ginkgo, sendo a primeira planta a brotar depois da bomba atômica em Hiroshima, essas duas árvores são associadas a Shingo” (SAMBUICHI; ROSOGA; LÓPEZ, 2019, p. 19). O pinheiro trazido no romance se trata de uma espécie nativa da Ásia, conhecido como um símbolo da longevidade devido a sua cor verde que permanece intacta mesmo sob o cair da neve. O ginkgo teve sua origem na China e é famoso por ser um fóssil vivo, pois já existe há mais de 200 milhões de anos, época em que viviam os dinossauros. Para Roberto Otsu (2019), em seu livro *A sabedoria da natureza: Taoísmo, I Ching, Zen e os ensinamentos essênios*:

O ser humano passa por um processo análogo ao das estações do ano. Nossa vida pode ser entendida como um ciclo completo de mudanças em que a primavera corresponde à infância, à fase inicial da vida; o verão se refere à juventude, ao auge da força e da virilidade; o outono representa a meia-idade, o declínio do vigor e das capacidades físicas; o inverno é a velhice, a estagnação das funções vitais e o recolhimento. (OTSU, 2019, p. 23)

Assim, o autor relaciona as estações do ano com o ciclo da vida. Em *O som da montanha* temos acesso às quatro estações por meio da família Ogata. Os netos de Shingo, filhos de sua filha Fusako, representam a vivacidade da primavera, eles desfrutam de bastante energia, boa saúde e poucas preocupações. Entre o verão e o outono vivem Fusako, Shuichi e Kikuko, os filhos e a nora do protagonista, eles enfrentam suas frustrações pessoais ao mesmo tempo em que estão no ápice de seus ciclos.

O inverno é a fase em que se encontra Shingo e sua esposa Yasuko. No início do livro, o personagem lembra que havia tossido sangue no último ano, sintoma que poderia se referir à tuberculose. Com 62 anos de idade, já percebia falhas em sua memória, sinais perturbadores que mostravam a sua saúde mais debilitada. Em todo o romance, Yasuko perde o seu espaço para dar vida à jovem Kikuko, além disso, Shingo sonha com pessoas falecidas e entre elas está a irmã mais velha de sua esposa, por quem Shingo era apaixonado durante a juventude. Em um trecho, do meio para o final do romance:

Shingo se lembrou de um quadro de *sumiê* de Watanabe Kazan, que vira na casa de um amigo havia quatro ou cinco dias. Era o quadro de um corvo pousado no topo de uma árvore seca.

Havia um título em forma de um haicai: “Teimoso corvo do alvorecer; chuva de maio. Noboru.”

Lendo o poema, Shingo achou que entendia o significado do quadro e o sentimento de Kazan.

O desenho mostrava um corvo que suportava o vento e a chuva no topo da árvore seca, esperando o amanhecer. As pinceladas em tinta fraca reproduziam a intensa chuva com vento. Shingo não se lembrava bem do aspecto da árvore seca; além disso havia somente um grosso tronco quebrado.” (KAWABATA, 2009, pp. 260-261)

Watanabe Kazan (1793-1841) foi um pintor japonês que viveu no Período Edo e era capaz de captar a influência ocidental na arte tradicional japonesa. Em comparação com Kawabata, o escritor também inovou por meio da estética que seguia, ao mesmo tempo em que buscava trazer à tona o apreço pelas artes tradicionais. O *sumiê*, por exemplo, é uma técnica de origem chinesa, mas que, ao chegar ao Japão, sofreu modificações que deram origem a um estilo próprio. O *haicai*, como consta na citação da tradução da obra, e que deu título à pintura em questão, diz respeito ao poema *haiku*, já mencionado.

Apesar de Shingo ter visto a pintura na casa de um amigo há aproximadamente 4 ou 5 dias, ele já não se lembra com nitidez da imagem. Um ponto que chama a atenção é que ele se identifica com a pintura de “*um corvo que suportava o vento e a chuva no topo da árvore seca, esperando o amanhecer*” (KAWABATA, 2009, p. 260). Na cultura ocidental, o corvo é visto como um elemento de mau presságio, aquele que prenuncia a morte. Entretanto, para a cultura japonesa, *yatagarasu* (八咫鳥, corvo de três pernas) é conhecido como um mensageiro do céu, devido à mitologia.

Em um diálogo com essas duas visões sobre o corvo, podemos depreender que a ave representa Shingo no final de sua vida. Ele já passou por muitos conflitos e ainda aguenta as adversidades da vida em busca de encontrar o amanhecer ou algo melhor após a morte, que seja apaziguador e calmo, diferente de sua realidade mundana. Durante a leitura do romance, percebemos com clareza diversos sinais da natureza, eles aparecem por meio da paisagem montanhosa, dos animais e insetos mencionados, das flores vislumbradas, sem falar em referências por meio de pinturas, poemas e artes como a *chanoyu* (cerimônia de chá japonesa).

A respeito da cerimônia do chá, Kawabata teria ainda explicitado, em seu discurso da premiação do Nobel, sobre os enganos que a leitura de *Mil tsurus*⁸ teria suscitado: “*A propósito, ler a minha obra Senbazuru, como o registro da beleza do sentimento e da forma do Chá do Japão, é um*

⁸ *Senbazuru* no original, traduzido por Meiko Shimon e publicado pela Editora Estação Liberdade em 2006.

erro, pois ela é uma obra que nega justamente esse Chá que se tornou um mal popular do Japão, ao qual dirigi minha dúvida e meu alerta”⁹. Obviamente, Kawabata não se referia ao chá em si, que foi apresentado ao ocidente por Kakuzō Okakura que escreveu o *O livro do chá*¹⁰ em inglês em 1906, mas a forma pela qual essa tradição era utilizada em determinadas parcelas da sociedade japonesa contemporânea, corrompendo esses valores e fazendo com que fossem perdidos, assim como as tantas belezas e outras tradições que o autor costuma retratar em suas obras, a exemplo do tecido *chijimi* da região retratada em *O país das neves*¹¹.

Muitas das obras de Kawabata receberam versões cinematográficas e o *Som da Montanha* também é uma delas, que veio a público com a direção de Mikio Naruse, sob o nome *Echo*, praticamente no mesmo ano de sua finalização em 1954, pela Tōhō Japonesa, com duração de 94 minutos. As versões cinematográficas de obras literárias no Japão são muito profícuas, algumas chegando a ter várias adaptações.

Apesar das tantas obras do autor estarem traduzidas para o português brasileiro, inicialmente em tradução indireta e depois em tradução direta, ainda são poucas as pesquisas sobre Yasunari Kawabata e esperamos por mais e mais estudos no Brasil.

Considerações finais

Nos últimos anos, os estudos ecocríticos têm ganhado mais espaço no Brasil, não apenas ligados à cultura japonesa, mas também sobre diversas outras culturas, literaturas e artes. Os costumes de alguns grupos indígenas, por exemplo, demonstram que eles nutrem profunda reverência pelo meio ambiente, sobretudo pelo modo em que ainda vivem, em intenso contato com a natureza. Os antigos povos maias, incas e astecas também já manifestavam apreço pela natureza, eram politeístas e acreditavam na força da natureza; os deuses remetiam a elementos como o sol, a lua e o trovão. A mitologia grega influenciou o pensamento ocidental e, em sua essência, encontramos deuses como Zeus, que controla a tempestade, o trovão, Poseidon, o deus dos mares e oceanos e Deméter, a deusa das estações do ano e da agricultura.

A fauna e a flora, as mudanças climáticas e o meio ambiente de modo geral dizem respeito a aspectos importantes da vida do ser humano. Para a nossa própria sobrevivência, tornou-se importante conhecermos e valorizarmos a natureza. Muitas culturas, inclusive a japonesa, tem nutrido um relacionamento íntimo com o meio natural. Para além disso, é

⁹ HASEGAWA, 1973, p. 242.

¹⁰ No original, *The Book of Tea*, traduzido por Leiko Gotoda pela Editora Estação Liberdade em 2008.

¹¹ *Yukiguni*, no original, traduzido por Neide Hissae Nagae pela Editora Estação Liberdade em 2004.

necessário que o homem tome consciência de que dependemos da natureza e, por essa razão, devemos cuidar dela. Muitos desastres ambientais são causados por mãos humanas, o capitalismo desenfreado está afastando as pessoas do cuidado com o meio ambiente e o lucro tem sido mais importante do que a vida.

Neste artigo, tivemos o intuito de refletir sobre a importância da natureza no romance *O som da montanha*, de Yasunari Kawabata. Nesta e em outras de suas obras, o escritor japonês é capaz de equilibrar tradição e modernidade, evocando reflexões acerca do apreço pela natureza que está presente desde as primeiras narrativas japonesas. Assim, a obra demonstra ricos e variados pontos que remetem ao meio ambiente, que não foram esgotados nesta análise, sendo possível que outras comparações e pesquisas sejam feitas em torno deste mesmo tema.

O contato dos japoneses com a natureza é uma temática bastante comentada em torno dos estudos japoneses, mesmo assim, também não é uma questão acabada, uma vez que podemos vislumbrar essa relação de diferentes maneiras e sob inúmeras perspectivas. O cinema, a literatura, as artes visuais, a música e outras manifestações artísticas carregam em si esse apreço pelo mundo natural, que pode ser explicado pela formação histórica, social e geográfica do país.

Referências bibliográficas

ASAMI, Tooru. O japonês e o seu relacionamento com a natureza. *Estudos Japoneses*, v. 4, pp. 105-118, 1984. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ej/article/view/142582>>. Acesso em: 06 de agosto de 2021.

CARVALHO, Tiago Mesquita. *Arte e Natureza no Budismo Japonês: Recursos Conceituais para uma Estética do Ambiente*. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011.

CUNHA, Andrei dos Santos. Alguns aspectos literários do culto à natureza no Japão. In: SCHMIDT, Rita Terezinha; MANDAGARÁ, Pedro. *Sustentabilidade: o que pode a literatura?* [recurso eletrônico]. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2015, pp. 191-211.

FRANCO, Daniel Pimentel de Mello. *Estudos metafísicos: o zen budismo como fonte e discussão filosófica*. Monografia (Bacharelado em Filosofia), Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

FUKUDA, Hideichi. As estações do ano e sua concepção na literatura japonesa. *Estudos Japoneses*, v. 15, p. 35-43, 1995. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ej/article/view/142713>>. Acesso em: 06 de junho de 2021.

GARCÍA, Héctor; MIRALLES, Francesc. *Ichigo-ichie*. Tradução de Beatriz Medina. Rio de Janeiro: Sextante, 2019.

HASEGAWA, Izumi. *Utsukushii nibon no watashi – sono josetsu* [Em torno a O eu do belo Japão – uma introdução]. In: NIHON BUNGAKU KENKYŪ SHIRYŌ KANKŌKAI. *Nihon bungaku kenkyū shiryō sōsho - Kawabata Yasunari*, v.63, Coletânea de Pesquisas de Literatura Japonesa - Yasunari Kawabata V. 63]. Tóquio: Yūseidō, 1973, pp. 240-249.

HASEGAWA, Izumi. *Kindai nibon bungaku shichōshi* [História do pensamento na literatura japonesa moderna]. Tóquio: Shibundō, 1974, pp.128-138.

KAMATA, Fatima. Sem terras nem mão de obra, Japão revoluciona agricultura com robôs, polímeros e drones. *BCC News Brasil*, 22 setembro 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-49639667>>. Acesso em: 09 nov. 2021.

KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KAWABATA, Yasunari. *Yama no oto* [O som da montanha]. 5ª Impressão. In: KOBAYASHI, Hideo (Org.). *Gendai Nihon Bungakukan 24 Kawabata Yasunari*. Tóquio: Bungei shunjū, 1977. (1ª Ed. 1966).

KAWABATA, Yasunari. *A Casa das Belas Adormecidas*. Tradução de Meiko Shimon. São Paulo: Estação Liberdade, 2004a.

KAWABATA, Yasunari. *O país das neves*. Tradução de Neide Nagae. São Paulo: Estação Liberdade, 2004b.

KAWABATA, Yasunari. *O som da montanha*. Tradução de Meiko Shimon. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

KAWABATA, Yasunari. *Mil tsurus*. Tradução de Drik Sada. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

KEBBE, Victor Hugo. Reflexões de Outra Natureza. *Japan Foundation*. Série especial de ensaios – artigos, fev. 2021. Disponível em: <<https://fjso.org.br/estudos-japoneses/artigo/serie-especial-de-ensaios-reflexoes-de-outra-natureza/>>. Acesso em: 08 de novembro de 2021.

KEMPTON, Beth. *Wabi sabi*. Tradução de Carolina Leocadio e Patrícia Azevedo. 1º edição. Rio de Janeiro: BestSeller, 2018.

KOMATSU, Sakyō. *Japan Sinks*. Nova York: Dover Publications, 2016.

NOMA, Seiroku. *The heritage of Japanese art*. Tokyo: Kokusai Bunka Shinkokai. First Edition, 1967.

OKAKURA, Kakuzō. *O Livro do Chá*. 2º edição. Prefácio e Posfácio de Hounsai Genshitsu Sen. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

OTSU, Roberto. *A sabedoria da natureza: Taoísmo, I Ching, Zen e ensinamentos essenciais*. 6º edição. São Paulo: Ágora, 2019.

SAEGUSA, Yasutaka. *Kawabata Yasunari*. Tóquio: Yūshindō, 1961.

SAMBUICHI, Ernesto Atsushi; ROSOGA, Cristina; LÓPEZ, Saturnino José V. A natureza em *O som da montanha* de Yasunari Kawabata. *Rile – Revista Interdisciplinar de Literatura e Ecocrítica*. BRA, v. 3, n. 1, p. 104-120, Set-Out., 2019. Disponível em: <<http://aslebrasil.com/journal/index.php/aslebr/article/view/83/49>>. Acesso em: 08 de setembro de 2021.

SHIRANE, Haruo. *Japan and the culture of the four seasons: nature, literature, and the arts*. Nova York: Columbia University Press, 2012.

SHIRANE, Haruo; SUZUKI, Tomi; LURIE, David. *The Cambridge History of Japanese Literature*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2016.

SHÔNAGON, Sei. *O livro do travesseiro*. In: CORDARO, Madalena N. Hashimoto (Org.). Tradução de Geny Wakisaka, Junko Ota, Luiza Nana Yoshida, Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro e Shirlei Lica Ichisato Hashimoto. São Paulo: Editora 34, 2013.

SUZUKI, D. T. *Uma introdução ao zen-budismo*. Tradução de Eloise Vylder; apresentação de Monja Coen. São Paulo: Mantra, 2017.

URASENKE. *Do: a essência da cultura japonesa*. São Paulo: Centro de Chado Urasenke do Brasil, 2004.

BIOMBOS DO INFERNO: UM ESTUDO DE INTERTEXTUALIDADE ENTRE “INFERNO”, DE RYÛNOSUKE AKUTAGAWA, E NARRATIVAS SETSUWA

Thyago Coimbra Cabral*

Introdução: breve apresentação do autor e do conto¹

Nascido Ryûnosuke Niibara, em 1892, em Kyôbashi, um distrito do antigo centro de Tóquio, Ryûnosuke Akutagawa era o filho mais novo de Fuku e Toshizô Niibara². Por complicações que hoje se entende terem sido causadas por uma provável depressão pós-parto, além do relacionamento violento entre seus pais e a perda de uma filha um ano antes, sua mãe foi considerada louca quando o bebê tinha sete meses de idade (CORDARO, 2008, p. 10). Sua mãe foi internada num manicômio, onde viveu pelo resto da vida com episódios de esquizofrenia. Assim, ele foi afastado dos pais e adotado pela família materna, quando passou a viver com o irmão de Fuku, Dôshô Akutagawa, e teve seu nome mudado para Ryûnosuke Akutagawa. Mas a crença da época de que a “loucura” era hereditária marcou nele o medo de acabar como a mãe, a quem descrevera em textos autobiográficos do fim da vida como “uma lunática bem-comportada” (KEENE, 1987, p. 557).

Sua família materna provinha de uma longa linhagem de pessoas que serviram ao xogum, realizando tarefas relacionadas à cerimônia do chá e dentre as “*incumbências dessa função estava a de entreter o xogum e as personalidades proeminentes com os requintes da cerimônia e a conversa elegante*” (HAYASHI, 2010, p. 10). O fim do xogunato, no entanto, não impediu que os Akutagawa mantivessem seu apreço pela cultura. Vivendo com sua família adotiva no centro de Tóquio, reduto de artistas e escritores, o autor foi exposto desde cedo por eles a diversas expressões culturais, como o teatro e, em especial, a literatura tradicional.

* Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: thyago.c.cabral@gmail.com

¹ Este estudo foi desenvolvido como parte da avaliação final da disciplina “Narrativas *Setsuma* e a Interface com os Contos de Akutagawa Ryûnosuke”, do PPG Língua, Literatura e Cultura Japonesa, ministrada pelas Prof^{as} Dr^{as} Luiza Nana Yoshida, Prof^a Dr^a Neide Hissae Nagae e Prof^a Dr^a Shirlei Lica Ichisato Hashimoto, concluída em 2021.

² Além de ter uma produção literária extensa, em especial levando em consideração que Akutagawa só atuou profissionalmente como escritor por cerca de uma década, sua vida, como é comum a muitos autores consagrados, foi atribulada e cheia de acontecimentos. Por isso, não tenho pretensão de me estender, nesta introdução, nas minúcias de sua biografia. Minha intenção é apresentar o autor e os pontos de sua vida relevantes para esta pesquisa. No entanto, para aqueles que se interessem pelo assunto, recomendo as referências bibliográficas listadas neste capítulo, pois trazem informações mais detalhadas tanto sobre o autor quanto sobre seus contos.

Desde cedo um leitor ávido, se interessou, a princípio, pelos clássicos japoneses e chineses; mais tarde passou a ler autores japoneses que eram seus contemporâneos, como Natsume Sôseki e Mori Ôgai, e as traduções de autores contemporâneos europeus, como Dostoiévski e Anatole France (KEENE, 1987, p. 557). Akutagawa foi um aluno excepcional na época do colégio, o que lhe possibilitou ingressar na Universidade Imperial de Tóquio, na qual se formou, com honras, em literatura inglesa. Apesar de ter se envolvido com atividades literárias e de edição de revistas na época do colégio, foi só na época da faculdade que ele começou a escrever profissionalmente (HAYASHI, 2010, p. 10). Primeiro, traduziu o conto “Balthasar”, de France, indiretamente pelo inglês (BASSOE, 2012, p.54), e depois, com sua estreia autoral, publicou “*Rônen*” (1914), ambos na revista universitária *Shinshichô* (Novas Correntes de Ideias). Foi com sua publicação seguinte, “*Rashômon*” (1915), na *Teikoku Bungaku* (Literatura Imperial), uma outra revista da Universidade Imperial de Tóquio, que ele chamou a atenção da crítica literária e começou sua série de contos históricos, inspirados por antologias da literatura japonesa clássica, incluindo seu primeiro grande sucesso: “O Nariz” (1916).

Em “O Nariz”, como em “*Rashômon*”, Akutagawa reconta uma narrativa originalmente publicada na coletânea *Konjaku Monogatari*, do século XII (e que viria a ser material-base de muitas de suas narrativas históricas), interpretando o texto de maneira moderna e aprofundando a caracterização dos seus personagens. Segundo Cordaro, a sua obra está intimamente ligada aos embates éticos e estéticos dos personagens de narrativas históricas.

A feiura do egoísmo humano e o valor da arte enquanto redentora da miséria da vida cotidiana são considerados temas recorrentes em seus escritos [...]

As obras que se centram na cultura da corte da Capital Heian (atual Quioto) foram em grande número e em vários tons de humor e crítica. (CORDARO, 2008, p.14)

Em 1917, o autor cede o direito de publicação exclusiva de suas obras literárias a um jornal, *Osaka Mainichi*, e passa a ter suas obras impressas no periódico. “Inferno” é uma delas, publicada em 1918. Em 1921, viaja à China como observador deste mesmo jornal, mas retorna três meses depois, doente e debilitado. Em cartas a amigos próximos, revela problemas intestinais e de coração, além de sofrer de insônia, depressão e ter alucinações. O medo de que a esquizofrenia da mãe pudesse ter sido transmitida hereditariamente o atormentava, mas ele escondia esses medos da família com receio de ser internado num manicômio, como aconteceu com sua mãe. Depois de algumas tentativas frustradas de

cometer suicídio, na noite de 24 de julho de 1927, ao se preparar para dormir, o autor ingere uma grande dose de cianeto de potássio e vem a falecer (HAYASHI, 2010, pp. 12-13).

Autor prolífico, Akutagawa escreveu textos de diversos gêneros. Quanto às suas narrativas históricas, convencionou-se dividi-las em *ôchômono* (“coisas da nobreza”), *kirishitanmono* (“coisas cristãs”), *Edomono* (“coisas de Edo”) e *kaikamono* (“coisas do Iluminismo”). O conto aqui analisado, “Inferno”, é classificado como *ôchômono*, definido por Cordaro como aquelas narrativas centradas “*não apenas no universo da elite nobre como também no do povo comum do período Heian (794-1192)*” (CORDARO, 2008, p. 15).

Como mencionado anteriormente, “Inferno” foi publicado de forma seriada em 20 capítulos curtos ao longo do mês de maio de 1918, nas páginas do jornal *Osaka Mainichi*. O conto reinterpreta histórias presentes em três coletâneas de narrativas *setsuna* diferentes, sendo a principal retirada da antologia *Uji Shûi Monogatari*, da qual falo em mais detalhes adiante. Quero, aqui, apenas fazer um resumo do conto.

Trata-se da saga de um talentoso pintor, chamado Yoshihide, para criar uma pintura encomendada: a representação dos infernos budistas. O narrador é um dos servos do grão-senhor de Horikawa, cuja mansão é palco de quase toda a história, e sempre descreve seu amo por um viés positivo. Yoshihide, pelo contrário, é descrito como um homem de aspecto miserável, não muito benquisto por aqueles do seu convívio. Excêntrico, o pintor dizia que só era capaz de pintar aquilo que via e, por isso, aqueles que o serviam acabavam sendo utilizados como modelos para suas pinturas, sendo expostos às situações mais adversas, desconfortáveis e perigosas, o que contribuía para sua imagem de alguém que sempre punha a arte acima das próprias pessoas. A exceção é sua única filha, de 15 anos, descrita como graciosa, bondosa e inteligente, a quem ele nutria “louca afeição” e queria manter protegida e afastada de outros homens. Há ainda um macaco, dado como presente ao grão-senhor e que, por ser levado, ganhou o apelido de Yoshihide. O animal era maltratado pelas pessoas da mansão, até que certo dia foi salvo pela filha do pintor, fazendo nascer uma relação de carinho entre ela e o macaco. Essa moça havia sido escolhida pelo grão-senhor de Horikawa para servi-lo, mas Yoshihide ficou aborrecido com a escolha e em diversas ocasiões pediu ao senhor que a dispensasse do serviço, tendo seu pedido recusado todas as vezes. Esses pedidos, contudo, desgastam a relação do grão-senhor e do pintor.

É então que o grão-senhor encomenda a pintura da representação dos infernos budistas em um biombo. O pintor passa os seis meses seguintes ocupado, maltratando e torturando seus discípulos para poder capturar perfeitamente as expressões de terror e sofrimento que imaginara pôr no biombo. Neste ínterim, também aprendemos sobre certas

investidas românticas do grão-senhor à filha do pintor, que não corresponde aos avanços, culminando em uma cena em que o narrador, alertado pelo macaco Yoshihide, vê a filha do pintor Yoshihide sair correndo de uma sala em que, anteriormente, se ouviam sons abafados de brigas, levando o leitor a imaginar se eram a filha do pintor e o grão-senhor que estavam discutindo naquele cômodo.

Cerca de um mês após esta briga, Yoshihide tem uma audiência com o grão-senhor em que confessa estar perto de terminar a obra, mas que falta a inspiração necessária para o toque final: uma carruagem em chamas caindo do topo do biombo, em direção ao inferno, com uma dama da nobreza se retorcendo de agonia. O grão-senhor, até há pouco indiferente à descrição da pintura, de repente esboça um sorriso irônico e garante a ele que vai fazer cumprir o seu desejo e que incendiará uma carruagem com uma mulher dentro, vestida com roupas da corte, só para que Yoshihide se inspire e termine a pintura.

Alguns dias depois, Yoshihide e o grão-senhor se encontram no jardim de uma outra mansão, que ficava nas montanhas e estava abandonada havia muito. Na carruagem que seria incendiada estava a filha do pintor, vestida com um belo quimono e amarrada por correntes. Enquanto a carruagem pegava fogo, o macaco Yoshihide apareceu no escuro da noite somente para se jogar nas chamas com a filha do pintor, enquanto ele assistia a cena com brilho no olhar, contemplando satisfeito o espetáculo macabro.

Yoshihide, por fim, finaliza a pintura dos infernos no biombo e comete suicídio logo depois, enforcando-se. O narrador termina o conto dizendo que a pintura despertava uma sensação de sofrimento tamanha em quem a via que as pessoas da mansão passaram a respeitar o pintor.

As narrativas *setsuwa*

Apesar de alguns estudiosos de literatura japonesa definirem as narrativas *setsuwa* e delimitarem o seu conteúdo, não podemos considerar que existe consenso em sua catalogação. Dentre vários estudiosos e dicionários de literatura japonesa, trago o panorama do “*The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*”, que define *setsuwa* como narrativas breves, reunidas em compilações grandes, mas também como um termo mais abstrato para designar histórias presentes em coletâneas importantes, como as do *Konjaku Monogatari*.

O mesmo manual define *utamonogatari* como “*histórias de waka. Breves narrativas em prosa centradas em um ou mais poemas, uma forma escrita ou literária que se desenvolvem a partir de seu homólogo oral ou predecessor, o utagatari (...)*”. E quanto ao *utagatari*, sua definição é: “*contos ou tradições de*

waka. Tradições orais sobre *waka* individuais que circulavam entre senhores, senhoras e homens letrados do século IX ao XII. Quando escritos, estes se tornaram *utamonogatari*” (MINER; ODAGIRI; MORRELL, 1985, p. 302, tradução nossa)³.

O manual afirma que as narrativas *setsuwa* diferem dos *utamonogatari* por não exigirem poemas e não se unirem em torno de uma única questão ou clímax estritamente definidos. Finaliza apontando que, apesar de as antologias de narrativas *setsuwa* datarem dos períodos Heian e Kamakura, sua influência se faz presente nas narrativas em prosa das eras clássica e moderna (MINER; ODAGIRI; MORRELL, 1988, pp. 296-297).

Essas grandes coletâneas, como o *Konjaku Monogatari*, *Uji Shûi Monogatari* etc., chegam a ter mais de 20 volumes e mais de mil histórias, e suas narrativas apontam para uma tradição oral, além de serem comumente divididas em dois grupos: as narrativas de cunho budista, em que os personagens normalmente são monges e o tema central é a promoção da religião e de seus valores, e as narrativas de cunho secular, com temáticas e personagens dos mais variados e histórias da nobreza, da ralé, de animais, seres sobrenaturais, etc. (RAMOS, 2018, pp. 37-38). Em especial nas narrativas de cunho secular, segundo Yoshida (1994), existe a busca por fatos ou personalidades que sejam, de alguma forma, singulares, apresentando características inusitadas, engraçadas ou horripilantes. Há, no entanto, pouco desenvolvimento do aspecto emocional ou psicológico das personagens (RAMOS, 2018, p. 38).

E foi nas singularidades das narrativas presentes nessas antologias *setsuwa* que Akutagawa buscou a inspiração para alguns de seus contos históricos. A narrativa *setsuwa*, que deu origem ao conto “Inferno”, chama-se “Sobre o pintor budista Ryôshû e a satisfação que teve ao ver sua casa pegar fogo” e está presente na coletânea *Uji Shûi Monogatari* (Narrativas Coletadas em Uji). Porém, o autor também se inspirou em narrativas *setsuwa* de outras duas antologias: o *Jikkenshō* (Seleção das Dez Máximas), com a história “O Fudô das Chamas Retorcidas de Ryôshû” ou simplesmente “O Yojiri Fudô de Ryôshû”, e o *Kokon Chomonjū* (Coletânea de Narrativas Antigas e Modernas Notáveis), com a história “Sobre Kose no Hirota e suas pinturas do Biombo do Inferno e dos mil Fudô-Myô”.

Como parte deste trabalho, antes de analisar as questões de intertextualidade entre o conto de Akutagawa e as narrativas *setsuwa*, propus-me a fazer traduções desses contos

³ No original: *Utamonogatari*: Stories of *waka*. Brief prose narratives centering on one or more poems, a written or literary form that developed from its oral counterpart or predecessor, *utagatari* (...); *Utagatari*: Waka tales or traditions. Oral traditions about individual *waka* circulating among lords, ladies, and men of letters from the ninth through the twelfth centuries. When written down, these became *utamonogatari*.

diretamente do japonês. Parto, assim, às traduções, começando pela narrativa que consta do *Uji Shûi Monogatari* e que serviu de principal inspiração para o “Inferno”.

“Sobre o pintor budista Ryôshû e a satisfação que teve ao ver sua casa pegar fogo”

O agora é passado também nesta história, de quando havia um pintor chamado Ryôshû que pintava quadros de Buda.

Certa noite, a casa do vizinho de Ryôshû começou a pegar fogo. Como o vento soprava forte e parecia que as chamas logo se espalhariam, ele fugiu para a frente da casa. Dentro dela restavam as pinturas comissionadas de Buda e sua mulher e filha, que lá ficaram despidas, pois não conseguiram sequer colocar os quimonos. No entanto, sem se dar conta deste fato, o pintor continuou imóvel em frente à casa. De repente, as labaredas alcançaram a casa de Ryôshû, que só fitava a cena.

Enquanto isso, uma multidão se aglomerava, exclamando palavras de surpresa e pesar. Mas o dono da casa permanecia inabalável. Quando lhe perguntaram se estava bem, Ryôshû, sem deixar de olhar sua casa em chamas nem por um segundo, meneava a cabeça e ria de vez em quando. Quando finalmente se pronunciou, disse: “mas quanta sorte, de verdade! Até o dia de hoje, eu não passava de um mau pintor.”

Aqueles que vieram compadecidos se perguntavam o porquê de Ryôshû continuar imóvel frente ao desastre, indagando-se se ele não teria sido possuído por uma entidade maligna.

“Por que raios acham que estou possuído? Até o dia de hoje, nunca havia conseguido pintar direito as chamas de Fudô-Myô. Mas, agora que vejo tudo de forma clara, estou convencido de que é assim que queima o fogo. Isso sim é uma benção divina! Eu escolhi o caminho da pintura, e se for para pintar perfeitamente a figura de Buda, sou capaz de construir e queimar cem, não, mil casas! É por não possuírem um talento como esse que dão tanto valor a uma casa”, respondeu o pintor, enquanto zombava de todos os ali presentes.

Após esse episódio, o “Yojiri Fudô de Ryôshû” passou a ser reverenciado por todos. (Uji Shûi Monogatari, tomo 3, narrativa 6)⁴

“O Yojiri Fudô de Ryôshû”

O núcleo da narrativa a seguir, presente na coletânea *Jikkishô*, é idêntico ao da narrativa anterior, com exceção do último parágrafo, em que o autor desconhecido faz uma

⁴ O texto pode ser encontrado na íntegra em: <https://yatanavi.org/text/yomeiuiji/uji038>. Acesso em: 20 jan. 2022.

comparação entre o pintor do conto e Fujiwara-no-Sanesuke, membro da corte do período Heian, e por isso decidi traduzir somente este último parágrafo⁵.

(...)

*Podem até pensar que esta é uma história absurda, mas essa atitude de observar o fogo se espalhar sem nem mesmo se mexer também lembra a do senhor Fujiwara-no-Sanesuke.*⁶ (Jikkinshô, tomo 2, seção 6, narrativa 35)⁷

“Sobre Kose no Hirotaka e suas pinturas do Biombo do Inferno e dos mil Fudô-Myô”

Certa vez, um pintor chamado Kose no Hirotaka pintou partes do inferno em um biombo. Uma das cenas, um criminoso perfurado por uma lança projetada por um demônio do alto de uma torre, ficou particularmente tão vívida que ele disse a si mesmo “talvez esteja se aproximando a hora da minha morte”.

E assim foi. O pintor veio a falecer logo depois. O príncipe Tomobira, também chamado Rokujyô-no-miya, disse ao senhor Fujiwara-no-Michinaga que “já não mais deveria chamar Hirotaka para pintar as portas de correr, posto que, dado seu talento extraordinário, chamá-lo para tal serviço seria algo insensatamente leviano.” Ao ouvir isto, Hirotaka regozijou-se, estava orgulhoso.

Ele era bisneto de Kose no Kanaoka, neto de Kose no Kinmochi e filho de Kose no Fukae. Antes de Kintada, irmão mais velho de Kinmochi, as pinturas dos Kose eram realistas e convincentes, como se estivessem vivas. Depois de Kinmochi, passou a vigorar o estilo que têm atualmente.

Quando era mais jovem, Hirotaka saiu de casa para tornar-se monge, mas voltou à vida secular. Com medo da punição pelo crime de renunciar à vida religiosa, sozinho pintou mil Fudô-Myô e celebrou ofício pelos mortos. (Kokon Chomonjû, tomo 11, narrativa 4)⁸

Exemplos de intertextualidade entre “Inferno” e as narrativas *setsuwa*

Nesta seção meu objetivo é somente apresentar alguns pontos de intertextualidade entre “Inferno” e as narrativas *setsuwa* mencionadas acima. Com todas as particularidades da

⁵ No original: 馬鹿らしい話のようにも思えるが、火の広がるのをじっと見ていた藤原実資公の振舞いとも似ている。

⁶ Membro do clã Fujiwara, e, portanto, da corte do período Heian. A comparação da narrativa *setsuwa* se deve, porém, a um fato histórico conhecido: Fujiwara-no-Sanesuke não mandou apagar o fogo que consumia sua casa para não interferir naquilo que considerava ser uma ordem divina.

⁷ O texto pode ser encontrado na íntegra em: <https://japanknowledge.com/lib/en/display/?lid=80110V00510015#st>. Acesso em: 20 jan. 2022.

⁸ O texto pode ser encontrado na íntegra em: https://yatanavi.org/text/chomonju/s_chomonju387. Acesso em: 20 jan. 2022.

língua japonesa, a identificação de algumas características da intertextualidade pede que os textos sejam analisados também na língua de partida. Mais precisamente, deteremos nossa atenção na escolha de determinado ideograma, em vez de outro que tem significado aproximado, e em leituras diferentes para o mesmo ideograma. Assim, a estrutura desta seção seguirá a seguinte ordem: excertos das narrativas *setsuna* em japonês; abaixo dela, excertos do conto de Akutagawa em japonês, seguidos da tradução para o português e, por fim, observações a respeito da intertextualidade. As partes sublinhadas, nos textos em japonês, e em negrito, em português, indicam os pontos mais importantes da análise.

Do *Uji Shûi Monogatari*:

「絵仏師良秀、家の焼くるを見て悦ぶ事」

それも知らず、ただ逃げ出てたるを事にして、向ひのつらに立てり。見れば、すでに我が家に移りて、煙炎くゆりけるまで、大方向ひのつらに立ちて眺めければ、「あさましき事」とて人ども来とぶらひけれど、騒がず。「いかに」と人いひければ、向ひに立ちて、家の焼くるを見てうち頷きて時々笑ひけり。

“Sobre o **pintor budista Ryôshû** e a **satisfação que teve ao ver sua casa pegar fogo**”

No entanto, sem se dar conta deste fato, o pintor **continuou imóvel em frente à casa**. De repente, as labaredas alcançaram a casa de Ryôshû, que só fitava a cena.

Enquanto isso, uma multidão se aglomerava, exclamando palavras de surpresa e pesar. Mas o dono da casa permanecia inabalável. Quando lhe perguntaram se estava bem, Ryôshû, **sem deixar de olhar sua casa em chamas nem por um segundo**, meneava a cabeça e ria de vez em quando.

Do conto “Inferno”:

その火の柱を前にして、凝り固まったやうに立ってゐる良秀 (...) 大殿様の御前も忘れたのか、両腕をしつかり胸に組んで、佇たゝずんでゐるではございませんか。 (...) 唯美しい火焰の色と、その中に苦しむ女人の姿とが、限りなく心を悦ばせる (...) しかも不思議なのは、何もあの男が一人娘の断末魔を嬉しさうに眺めてゐた、そればかりではございません。

E *Yoshihide, petrificado diante dela* — que coisa estranha! Aquele mesmo Yoshihide que até pouco tempo antes estampara no rosto a angústia do inferno, mostrava agora certo brilho na expressão, um brilho de êxtase por todo o rosto enrugado. Postava-se de pé, os braços cruzados com vigor, **aparentemente esquecido da presença do grão-senhor**. Diria até que a agonia da filha não havia penetrado em sua retina. A beleza das cores que vira nas chamas e a agonia de uma mulher em meio a elas **lhe davam satisfação infinita** à alma — assim pareceu. E, mais estranho ainda, o homem não havia apenas **contemplado satisfeito** os estertores de sua única filha. (AKUTAGAWA, 2010, p. 243)

Akutagawa foi sagaz ao dar uma leitura diferente aos mesmos ideogramas que formam o nome de Ryôshû. Assim, já no título e no nome do personagem principal, temos nosso primeiro exemplo de intertextualidade: 良秀 = Ryôshû = Yoshihide. A narrativa *setsuna* descreve Ryôshû como um pintor e escultor de imagens budistas, 絵仏師 (*ebusshi*), mas, em “Inferno”, Yoshihide é descrito somente como um 絵師 (*eshi*), ou seja, pintor. Há ainda o uso intencional de outro kanji para expressar “felicidade”: apesar de terem a mesma leitura, 喜ぶ e 悦ぶ (ambos lidos *yorokobu*) carregam sentidos diferentes de felicidade, e a utilizada tanto pelas narrativas quanto por Akutagawa, 悦ぶ (*yorokobu*), é a de êxtase, de satisfação. Nesses excertos, observamos que, no clímax de ambas as histórias, os pintores contemplam as chamas consumirem, respectivamente, um a sua casa e família, o outro a sua única filha, e os dois reagem da mesma maneira ao desastre: miram parados e sem dar atenção nem aos vizinhos, nem ao grão-senhor, satisfeitos, em êxtase, por estarem presenciando as labaredas destruidoras, pois é graças a elas que conseguirão, enfim, pintar aquilo que antes não conseguiam.

Do *Uji Shûi Monogatari*:

「いかに」といひければ、向ひに立ちて、家の焼くるを見てうち頷きて時々笑ひけり。「あはれ、しつるせうとくかな。年比はわろく書きけるものかな」といふ時に、とぶらひに来たる者ども、「こはいかに、かくて立ち給へるぞ。あさましき事かな。物の憑き給へるか」といひければ、「何条物の憑くべきぞ。 (...)」

Quando lhe perguntaram se estava bem, Ryôshû, sem deixar de olhar sua casa em chamas nem por um segundo, meneava a cabeça e ria de vez em quando. Quando finalmente se pronunciou, disse: “mas quanta sorte, de verdade! Até o dia de hoje, eu não passava de um mau pintor.”

*Aqueles que vieram compadecidos se perguntavam o porquê de Ryôshû continuar imóvel frente ao desastre, **indagando-se se ele não teria sido possuído por uma entidade maligna.***

“Por que raios acham que estou possuído? (...)

Do conto “Inferno”:

良秀はそれから五六箇月の間、まるで御邸へも伺はないで、屏風の絵にばかりかゝつて居りました。(…)先刻申しあげました弟子の話では、何でもあの男は仕事にとりかゝりますと、まるで狐でも憑ついたやうになるらしいございます。いや実際当時の風評に、良秀が画道で名を成したのは、福德の大神おほかみに祈誓きせいをかけたからで、その証拠にはあの男が絵を描いてゐる所を、そつと物陰ものかげから覗いて見ると、必ず陰々として靈狐の姿が、一匹ならず前後左右に、群つてゐるのが見えるなどと申す者もございました。

*Durante cinco ou seis meses, Yoshihide se dedicou exclusivamente ao biombo, chegando a se afastar da mansão nesse período. (...) Conta o discípulo de quem já vos falei que, ao se pôr a trabalhar, **Yoshihide transfigurava-se, dir-se-ia, enfeitado por uma raposa.** Pois realmente diziam naquela época que Yoshihide conseguira fazer seu nome na pintura graças à reza que dedicara ao grande deus da fortuna. Por sinal, diziam as pessoas, **bastaria espreitá-lo quando ele se absorvia na pintura: invariavelmente, espíritos de raposas poderiam ser percebidos como sombras silenciosas à sua volta, não apenas uma, mas várias delas, por todos os lados.** (AKUTAGAWA, 2010, p. 219)*

Na narrativa *setsuma*, os vizinhos que observavam Ryôshû contemplando a cena imóvel e com sorriso no rosto se perguntavam se ele não teria sido possuído por uma entidade sobrenatural, ao que ele responde que não estava possuído. Em “Inferno”, o narrador fala de rumores que corriam sobre Yoshihide também ser possuído por uma *kitsune*, uma raposa, considerada uma entidade sobrenatural do folclore japonês que enfeitiça os humanos, e uma manifestação desse sortilégio seria, entre outros, a histeria. (GOFF, 1997, p. 66).

Passemos agora para o conto do *Jikkinsbô*, do qual só trago o título e a penúltima frase como ponto de intertextualidade, posto que o conteúdo da narrativa é idêntico ao conto “Sobre o pintor budista Ryôshû e a satisfação que teve ao ver sua casa pegar fogo”.

Do *Jikkinsbô*:

「良秀のよぢり不動」

その後、「良秀がよぢり不動」とて、今に人々愛で合へり。

“O *Yojiri Fudô de Ryôshû*”

Após esse episódio, o “Yojiri Fudô de Ryôshû” passou a ser reverenciado por todos.

Do conto “Inferno”:

これを御聞きになると、大殿様の御顔には、嘲るやうな御微笑が浮びました。

「では地獄變の屏風を描かうとすれば、地獄を見なければなるまいな。」

」

「さやうでござりまする。が、私は先年大火事がございました時に、炎熱地獄の猛火まうくわにもまがふ火の手を、眼のあたりに眺めました。「よぢり不動」の火焰を描きましたのも、実はあの火事に遇つたからでござりまする。御前もあの絵は御承知でございませう。」

O grão-senhor esboçava um sorriso irônico.

– *Então terás de ver o inferno para pintar o biombo.*

– *É verdade. Pois no grande incêndio do ano passado, vi com estes olhos labaredas violentas comparáveis ao fogo do inferno. De fato, consegui pintar o Yojiri Fudô por ter presenciado esse incêndio. Com certeza conheceis a pintura.* (AKUTAGAWA, 2010, p. 233)

O título da narrativa *setsuwa*, “O Yojiri Fudô de Ryôshû”, também pode ser lido como “O Yojiri Fudô de Yoshihide”, afinal, o nome dos pintores se escreve da mesma forma na língua japonesa. Esse “Yojiri Fudô” é a obra que Ryôshû pinta, inspirado pelas chamas que destruíram sua casa e mataram sua família, mas que é adorada até os dias de hoje, segundo o *setsuwa*. Quando Yoshihide se apresenta à mansão para comunicar ao grão-senhor que não

consegue finalizar a pintura dos infernos budistas porque lhe falta presenciar a cena de uma carruagem em chamas, ele relembra, ao homem que encomendou a pintura do biombo, que só conseguiu finalizar a obra “Yojiri Fudô”, após ver com os próprios olhos um grande incêndio, e que o grão-senhor deve conhecer a obra, em uma clara alusão ao descrito no *setsuwa*, isto é, que ele (Yoshihide/Ryôshû) pintou o Yojiri Fudô inspirado por um incêndio e que a obra é muito famosa e adorada por todos.

Da narrativa do *Kokon Chomonjû* veio a ideia do biombo dos infernos budistas e alguns outros pequenos pontos de intertextualidade que apresento abaixo:

Do *Kokon Chomonjû*:

「巨勢弘高、地獄変の屏風並びに千体不動尊を画く事」

弘高、地獄変の屏風を書きけるに、楼の上より杵をさし下ろして、人を刺したる鬼を描きたりけるが、ことに魂入りて見えけるを、みづから言ひけるは、「おそらくは、わが運命尽きぬ」と。 (...) 公忠よりさきは、描きたる絵、生たる物のごとし。

“Sobre Kose no Hiroataka e suas pinturas do **Biombo do Inferno** e dos mil Fudô-Myô”

Certa vez, um pintor chamado Kose no Hiroataka pintou **partes do inferno em um biombo**. Uma das cenas, **um criminoso perfurado por uma lança projetada por um demônio do alto de uma torre, ficou particularmente tão vívida** que ele disse a si mesmo “talvez esteja se aproximando a hora da minha morte”. (...)

Antes de Kintada, irmão mais velho de Kinmochi, as pinturas dos Kose **eram realistas e convincentes, como se estivessem vivas**.

Do conto “Inferno”:

地獄変の屏風と申しますと、私はもうあの恐ろしい画面の景色が、ありありと眼の前へ浮んで来るやうな気が致します。 (...) 手矛に胸を刺し通されて、蝙蝠のやうに逆になつた男は、生受領やうか何かに相違ございますまい。

A simples menção desse **biombo (do inferno)** me traz a **vívida** recordação das terríveis cenas do quadro, como se as **visse diante de meus olhos** neste momento. (...) um homem dependurado de cabeça para baixo feito morcego, **o peito trespassado por uma lança** — com certeza um administrador devasso. (AKUTAGAWA, 2010, p. 217)

O ponto de conexão mais claro entre as obras é justamente o biombo do inferno, que dá nome tanto à narrativa *setsuna* quanto ao conto de Akutagawa, inclusive na escolha da palavra 地獄 (*jigoku*) como “inferno”. Vale dizer, porém, que, no decorrer do conto, o autor também utilizou outro termo em japonês para designar o inferno: 奈落 (*naraku*). Ambos os textos também mencionam que as pinturas nos biombos eram vívidas e que, de tão reais, traziam sensações ruins a quem as olhava e, apesar do inferno pintado no biombo do conto de Akutagawa receber uma descrição bem mais detalhada, os dois biombos mostram uma cena em que supostos criminosos são perfurados por lanças.

Do *Kokon Chomonjû*:

この弘高は、金岡が曾孫、公茂が孫、深江が子なり。

Ele era bisneto de Kose no **Kanaoka**, neto de Kose no Kinmochi e filho de Kose no Fukae.

Do conto “Inferno”:

その連中の申しますには、川成かはなりとか金岡かなをかとか、その外昔の名匠の筆になつた物と申しますと、(...)

*Diziam esses detratores que, quando se fala dos antigos grandes mestres da pintura como Kawanari ou **Kanaoka**, a beleza de suas obras dá origem a comentários sempre elegantes (...)* (AKUTAGAWA, 2010 p. 213)

Como último ponto de intertextualidade que apresento neste trabalho, aponto a menção a Kose-no-Kanaoka, um famoso pintor da era Heian, no conto de Akutagawa. Na narrativa *setsuna* original, o personagem principal era bisneto de Kanaoka, e a beleza das obras da escola Kose é exaltada em ambos os textos.

Considerações Finais

Alguns críticos de Akutagawa diziam que um dos problemas de seus textos era a sua falta de originalidade, comparando-o a um “mosaicista” por reunir, em um único conto, materiais de diversas outras fontes, e das mais distintas (KEENE, 1987, p. 565). No entanto, é o bom trabalho com essas intertextualidades que consagraram Akutagawa. Por mais que

possamos identificar as inspirações, nunca são cópia pura do material original. Retomando Yoshida (1994), quando a pesquisadora afirma que os *setsuna* pouco desenvolvem o aspecto emocional ou psicológico das personagens, é neste vácuo que atua a criatividade de Akutagawa, destrinchando e desenvolvendo uma narrativa que aprofunda a caracterização dos personagens nela presentes.

Apesar de ter apresentado algumas referências, meu objetivo com este trabalho não era o de esgotar o tema “intertextualidade” no conto “Inferno”. Como mencionei na introdução, Akutagawa também bebia de literaturas estrangeiras, portanto, uma análise que visa esgotar a intertextualidade neste conto seria muito mais longa, devendo levar em conta também as obras de autores europeus que o inspiraram, como o poema “Uma Morte Heroica”, de Baudelaire, ou “O Romance de Leonardo Da Vinci (A ressurreição dos deuses)”, de Dmitri Merejkowski, entre outros (KEENE, 1987, p. 566). Com os recortes que trouxe, porém, espero ter esclarecido alguns dos momentos de interseção entre Akutagawa e as narrativas *setsuna* originais.

Referências bibliográficas

AKUTAGAWA, Ryûnosuke. Inferno (1918). In: AKUTAGAWA, R. *Kappa e o Levante imaginário*. Tradução de Shintaro Hayashi. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2010. p. 201-246.

AKUTAGAWA, Ryûnosuke. Jigokuhen. 1918. Disponível em: https://www.aozora.gr.jp/cards/000879/files/60_15129.html. Acesso em: 10 dez. 2021.

BASSOE, Pedro Thiago Ramos. *Akutagawa and the Kirishitanmono: the exoticization of a barbarian religion and the acclamation of martyrdom*. Dissertação (Mestrado) – Master of Arts, Department Of East Asian Languages And Literatures, University Of Oregon, Eugene, 2012. Disponível em: <https://tinyurl.com/35rzt3hz>. Acesso em: 11 ago. 2022.

CORDARO, Madalena Hashimoto. Introdução. In: AKUTAGAWA, R. *Rashômon e outros contos*. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2008. p. 9-22.

EBUSSHI Ryôshû, *ie no yaki no mite yorokobu koto* [Sobre o pintor budista Ryôshû e a satisfação que teve ao ver sua casa pegar fogo]. In: *Uji Shûi Monogatari* [Narrativas Coletadas em Uji]. Disponível em: <https://tinyurl.com/ujishui38>. Acesso em: 10 dez. 2021.

GOFF, Janet. Foxes in Japanese Culture: Beautiful or Beastly? In: *Japan Quarterly*. Disponível em: <http://faculty.humanities.uci.edu/sbklein/Ghosts/articles/goff-foxes.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2022.

HAYASHI, Shintaro. Prefácio. In: AKUTAGAWA, Ryûnosuke. *Kappa e o Levante imaginário*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010, p. 9-15.

KEENE, Donald. Akutagawa Ryûnosuke. In: KEENE, Donald. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*. 1. ed. Nova Iorque: Owl Book, Henry Colt and Company, 1987. 1253 p.

KOSE Hiroataka, *jigokuben no byôbu narabini sen tai Fudôson wo egaku koto* [Sobre Kose no Hiroataka e suas pinturas do Biombo do Inferno e dos mil Fudô-Myô] In: *Kokon Chomonjû* [Coletânea de Narrativas Antigas e Modernas Notáveis]. Disponível em: https://yatanavi.org/text/chomonju/s_chomonju387. Acesso em: 10 dez. 2021.

MINER, Earl; ODAGIRI, Hiroko; MORRELL, Robert E. *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. 2. ed. Princeton: Princeton University Press, 1988.

RAMOS, Vinicius Ito. *Leituras do grotesco em sete narrativas setsuwa de Konjaku Monogatarishû*. 2017. Dissertação (Mestrado) - Curso de Língua, Literatura e Cultura Japonesa. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-24052018-104305/pt-br.php>. Acesso em: 20 jan. 2022.

RYÔSHÛ no *Yojiri Fudô* [O Yojiri Fudô de Ryôshû]. In: *Jikekînsbô* [Seleção das Dez Máximas]. Disponível em: <https://japanknowledge.com/lib/en/display/?lid=80110V00510015#st>. Acesso em: 10 dez. 2021.

YOSHIDA, Luiza Nana. *Narrativas Setsuna de Konjaku Monogatarishû - a ruptura com o refinamento estético das narrativas clássicas da época Heian*. Tese (Doutorado). São Paulo, Universidade de São Paulo, 1994.

FUTON, DE KATAI TAYAMA: CONTEXTUALIZAÇÃO, APRESENTAÇÃO E COMENTÁRIO DE TRADUÇÃO DE UMA OBRA FUNDAMENTAL DO GÊNERO *I-NOVEL*

Kevin Archanjo *

Introdução

A obra *Futon*¹ (em português, “Acolchoado” ou “Edredom”²) foi escrita por Katai Tayama (1872-1930) e publicada em 1907, no final da Era Meiji. *Futon* conta a história de Tokio Takenaka, um intelectual frustrado com 36 anos de idade que se apaixona por sua aprendiz, Yoshiko Yokoyama, de 19 anos. O enredo reflete de diversas formas os conflitos que permeavam a mentalidade do homem japonês da virada do século XIX para o XX, e os problemas apresentados na obra se relacionam profundamente com a abertura dos portos japoneses para o mundo exterior, isto é, o ocidente.

A Restauração Meiji

A chamada Restauração Meiji, que ocorreu no ano de 1868, é o ponto inicial de uma onda de acontecimentos que culminará na configuração da sociedade japonesa moderna e, por conseguinte, no que hoje conhecemos por “Japão contemporâneo”. Trata-se do processo em que o controle governamental foi retomado pela família imperial, e os portos japoneses foram abertos para o comércio exterior. Sua influência se estende sobre todos os aspectos da vida no Japão, inclusive na produção literária.

A Restauração Meiji representou um forte rompimento com o modo de vida tradicional japonês. O período anterior, Edo, iniciou-se no ano de 1600, com a nomeação de Tokugawa Ieyasu como xogum, líder militar do país, após sua vitória na disputa contra outros

* Aluno de graduação do curso de Letras da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: kevinarchanjo@gmail.com. Este trabalho é fruto da pesquisa de Iniciação Científica realizada pelo autor. A Iniciação Científica e o presente trabalho foram ambos orientados pela Profa. Dra. Neide Hissae Nagae (Departamento de Letras Orientais da FFLCH-USP).

¹ Romanização seguindo o Sistema Hepburn.

² Em japonês, existem dois tipos de *Futon*. O *shikibuton*, um acolchoado grosso sobre o qual se deita, fazendo as vezes de colchão; e o *kakebuton*, um acolchoado mais flexível, utilizado para cobrir-se, tal qual um edredom ou cobertor. Na passagem que dá título ao livro, o tipo de *Futon* mencionado é o primeiro, feito para deitar-se em cima.

clãs guerreiros. Ainda que o imperador existisse, foram os descendentes de Ieyasu que governaram de fato o Japão por mais de 150 anos. Nesse período, o país dividia-se em territórios que funcionavam como feudos, administrados por daimiôs, líderes de clãs menores que juravam lealdade ao xogum. Dessa forma, a sociedade japonesa era estratificada em 3 classes principais: samurais, camponeses e cidadãos, sendo esta última composta por mercadores e artesãos. Enquanto os camponeses e cidadãos adaptaram-se às mudanças sociais no decorrer do xogunato, os samurais foram perdendo seu status com o decorrer dos anos. Em 1868, com a Restauração Meiji, a liderança nacional voltou para as mãos do imperador e a classe guerreira foi abolida. Os territórios feudais foram transformados em províncias, e os daimiôs, nomeados governadores (ROZMAN, 1989). Entretanto, não houve grande mudança na concentração de poder, uma vez que os grandes líderes guerreiros de outrora agora ocupavam posições importantes na nova divisão política do país (JANSEN, 1989). Contudo, para os samurais que figuravam nas camadas mais baixas da hierarquia guerreira, isso significou uma mudança profundamente negativa, uma vez que seu estatuto era o que garantia sua sobrevivência. Por outro lado, os mercadores mais ricos agora formavam a burguesia, e grande parte dos camponeses, entre eles os ex-samurais, passaram a viver em cidades urbanizadas, trabalhando para a indústria e o comércio (ROZMAN, 1989).

Além do fim da classe guerreira, isto é, da retomada do poder pela família imperial, outra consequência crítica da Restauração Meiji foi a abertura dos portos japoneses para o comércio internacional. Até então, a presença ocidental no Japão era ínfima. Os missionários portugueses foram os primeiros europeus a pisar no país, em 1543, e foram expulsos do país em 1620, por ordem do xogunato de Tokugawa. Os únicos ocidentais que aportaram no país nos dois séculos seguintes foram os comerciantes holandeses. A partir de Meiji (1868), porém, os EUA e a Europa passaram a figurar como exemplo de desenvolvimento e, com o objetivo de tornar o Japão uma potência, os japoneses passaram a se espelhar nos estadunidenses e europeus. Um atestado da nova postura das autoridades do país quanto ao Ocidente, está na Carta de Juramento, promulgada pelo imperador Meiji em 1868. Nos artigos 4 e 5, o imperador escreve:

(4) Maus hábitos do passado devem ser abandonados e tudo se baseará nas leis justas da Natureza.

(5) O conhecimento será buscado por todo o mundo de forma a fortalecer os alicerces do domínio imperial.³

O governo japonês passou a enviar seus líderes para visitar os Estados Unidos e a Europa, com o objetivo de aprender sobre os modos de vida e a tecnologia dos países ocidentais. Como consequência dessas visitas, os estudos clássicos chineses passaram a dividir espaço com matérias de cunho ocidental no currículo das universidades japonesas. A partir dessa transformação, diversos grupos literários se formaram, cada qual com uma abordagem distinta do novo movimento de ocidentalização na história do Japão (KATŌ, 1983).

A literatura da Era Meiji

Ozaki Kōyō (1867-1903), apontado como um dos grandes escritores japoneses da era Meiji, rejeitou a influência ocidental na sua literatura. Conhecido pelo estilo elegante e pelas opiniões conservadoras a respeito da humanidade, o autor seguiu os preceitos estéticos da era Edo, tornando-se um representante daqueles que optaram por seguir as tradições. Em contrapartida, autores como Okakura Kakuzō (1862-1913) e Suzuki Daisetsu (1870-1966) tomaram fenômenos culturais tradicionalmente japoneses como objeto de suas obras, mas escreveram sobretudo em inglês, com a intenção de universalizar a cultura japonesa (KATŌ, 1983).

Em oposição às abordagens radicais está Mori Ōgai (1862 -1922). Ōgai buscou na prosa ocidental a precisão e organização argumentativa, mas manteve a retórica e o vocabulário dos clássicos chineses como base de sua escrita, criando uma nova prosa japonesa. Ainda que não houvesse uma solução para o conflito entre as mentalidades japonesa e ocidental, a abordagem de Ōgai abriu espaço para uma nova literatura japonesa. Assim como ele, Natsume Sōseki (1867-1916) também expressou uma visão crítica a respeito da ocidentalização através da estética de suas obras, incorporando aspectos estrangeiros de forma consciente (KATŌ, 1983).

Um terceiro grupo descrito pelo crítico Katō Shūichi seria aquele dos chamados “naturalistas” japoneses.

³ “Evil customs of the past shall be abandoned and everything shall be based upon the knowledge of the just laws of Nature; Knowledge shall be sought throughout the world so as to strengthen the foundations of the Imperial law” (SUKEHIRO, 1989, p. 495).

O naturalismo japonês

Segundo Katō Shūichi, os escritores pertencentes ao grupo naturalista possuem uma origem comum: eram filhos de pequenos proprietários de terra e ex-samurais que viviam no interior do país. Quando esses jovens terminavam a educação básica, eram enviados a Tóquio para cursar o ensino superior. Ao chegar à capital, viam-se completamente livres do controle parental rígido. Ao mesmo tempo, os laços nunca se rompiam totalmente, uma vez que seus estudos eram financiados pelos pais. Em decorrência dessa situação, surge o conflito entre as aspirações individuais e as exigências familiares, tema principal das obras “naturalistas” japonesas (KATŌ, 1983).

O gênero *I-novel*

As características principais das obras do naturalismo japonês consistem no compromisso com a “verdade” e na sinceridade total. Naturalmente, seguindo esses preceitos à risca, a literatura naturalista japonesa tornou-se cada vez mais e mais autobiográfica e a introspecção tomou conta do gênero, criando uma nova corrente, a chamada *I-novel*. A *I-novel* (também conhecida por *shishōsetsu* ou ainda *watakushishōsetsu*) distingue-se da obra naturalista anterior porque se utiliza dos conceitos de representação direta da realidade para retratar temas fundamentalmente privados (HIJIYA-KIRSCHNEREIT, 1996).

É partindo desse programa estético e temático que a riqueza da *I-novel* se revela. Embora não haja crítica social direta nos livros do movimento, estão delineados com precisão os profundos conflitos internos dos autores, isto é, do intelectual japonês na era Meiji. A partir das observações a respeito da vida cotidiana, das decisões individuais e dos conflitos familiares, é possível testemunhar em primeira mão os embates entre o pensamento moderno e a cultura tradicional. A *I-novel*, portanto, não pode ser examinada sem levarmos em consideração o seu contexto de produção. Ao mesmo tempo, parece-me possível traçar um paralelo entre as características do gênero e as condições contemporâneas de vida. Questões universais, como o conflito entre a individualidade e o papel social, unem-se ao anseio de modernizar-se sem perder a essência. O valor da *I-novel* concentra-se na capacidade de capturar um momento histórico profundamente japonês através de dilemas pessoais simultaneamente específicos e universais.

Futon

Futon pertence ao gênero *I-novel*. A obra é classificada como *short-story*, termo abrangente, podendo ser traduzido como “conto” ou “novela”. Como a literatura japonesa não usa a classificação de conto, novela e romance aos moldes ocidentais — o critério é apenas relativo à extensão da obra —, optei pela segunda formulação, uma vez que sua dimensão pode ser comparada, por exemplo, à novela *Campo Geral*, de Guimarães Rosa. *Futon* é apontada tanto por Katō Shūichi (1983) quanto por Hijiya-Kirschner (1996) como texto mais representativo do gênero *I-novel*, ainda que haja debates sobre sua classificação como obra inaugural do movimento (NAGAE, 2006).

Tendo em vista o caráter autobiográfico da *I-novel*, faz-se necessário o conhecimento acerca da origem e trajetória do autor para a compreensão do texto e, analisando o *background* de Katai, notamos congruências com a descrição de Katō Shūichi (1983). Katai Tayama nasceu no ano de 1872, pouco depois da Restauração Meiji. Seu pai era um ex-samurai que, em busca de um emprego, tornou-se policial e faleceu em serviço. Desde as origens, a vida de Katai tem marcas típicas da era Meiji, que posteriormente serão refletidas em suas obras. Sendo assim, a obra, que inicialmente é vista somente como um texto autobiográfico, passa a ter também o valor de depoimento histórico, justificando ainda mais a sua difusão e, conseqüentemente, sua tradução.

Os personagens principais do enredo de *Futon* são Tokio Takenaka e Yoshiko Yokoyama. Tokio é um homem de 36 anos, casado e com três filhos. Ele se considera um literato e intelectual. Tokio escreve contos para revistas em seu tempo livre, mas trabalha como editor de livros sobre geografia. Frustrado com a falta de sucesso na carreira literária, ele tem seu ego alimentado pelas cartas de Yoshiko, uma fã de 19 anos de idade, que deseja tornar-se sua aprendiz na literatura. Comovido pela admiração e pelo estilo sofisticado da escrita de Yoshiko, Tokio a aceita como aprendiz. Ela passa a morar com ele e sua família. Tokio dá aulas de literatura, filosofia e cultura em geral para Yoshiko. O problema é que ele acaba se apaixonando pela jovem aprendiz. Dividido entre viver sua paixão por Yoshiko ou manter a postura de homem de família, ele passa todo o enredo do livro lutando contra si mesmo. No fim, ele não confessa sua paixão e segue como um homem de família, mas permanece atormentado pelos sentimentos que nutriu pela jovem aluna.

Na figura de Tokio podemos ver uma imagem universal e ao mesmo tempo muito característica do Japão em processo de ocidentalização. Ele representa um homem medíocre, entediado pela vida em família e pelo trabalho repetitivo. Tokio anseia por uma aventura. Ele

se sente superior aos outros homens, por ter interesse em literatura, filosofia e artes, mas encontra-se vivendo a mesma vida que aqueles que considera inferior. Tokio é um arquétipo do homem de 30 anos que acredita ter conquistado menos que merece e, portanto, entra em crise⁴.

Simultaneamente, Tokio representa o resultado da confusa assimilação dos conhecimentos e modos de vida ocidentais na sociedade japonesa da Era Meiji. O embate entre os pensamentos japoneses e as novas ideias ocidentais criou personagens fragmentados, que transitam entre as epistemologias ocidental e japonesa. Enquanto a tradição japonesa valorizava o papel social, as recém-importadas referências ocidentais prezavam pela individualidade. Tokio deveria obedecer ao contrato social e permanecer um homem de família ou romper com as normas e iniciar uma nova vida com Yoshiko? Essa dúvida representa uma disputa entre a pressão social e as vontades próprias do personagem.

Quanto à tradução

Embora o gênero *I-novel* seja reconhecido pela introspecção e pelo foco na sentimentalidade pessoal de um personagem, nessa dimensão interna refletem-se e refratam-se valores em voga na sociedade da época do autor. Sendo assim, a tradução também busca fornecer um testemunho das questões conflituosas do período Meiji para leitores brasileiros. Em suma, a ambição principal da tradução foi a difusão cultural, promovendo uma nova fonte de saberes a respeito da história e da cultura do Japão, através da literatura.

A versão selecionada da obra *Futon* foi a edição da editora japonesa Shinchōsha. O estabelecimento do texto da referida edição coincide com o exemplar disponível no website Aozora Bunko, biblioteca digital japonesa que contém obras em domínio público. Como referência de tradução, utilizei a versão em inglês – *Quilt and other stories* – cuja tradução é assinada por Kenneth Henshall, professor de estudos japoneses na Universidade de Canterbury, Nova Zelândia. Além da tradução de *Futon*, o livro apresenta um prefácio rico em informações a respeito da trajetória de Katai e contém outras obras, mais curtas, do autor. Como instrumento básico de tradução, utilizei três dicionários: *Nihongo Daijiten* (UMESAO, 2000); *Dicionário Universal Japonês-Português* (COELHO; YOSHIFUMI, 2010); e, por fim, o *New English-Japanese Dictionary* (TAKEBAYASHI, 2002). Os dicionários são complementares entre si e a tradução foi auxiliada pela orientadora, Prof^a. Dr^a. Neide Hissae Nagae.

⁴ Não vou me ater a isso, mas vale a pena observar que o personagem de Tokio e a obra como um todo poderiam ser objeto de uma análise crítica feminista.

Procurei equilibrar fidelidade e naturalidade ao converter o texto para a língua portuguesa, levando em consideração todos os aspectos cronológicos e culturais da obra. Como modelos, foram utilizados os trabalhos de Lídia Harumi Ivasa⁵, Maria Luísa Vanik Pinto⁶ e Francisco Coutinho Filho⁷. Os três trabalhos têm como objeto de tradução e análise obras literárias em língua japonesa e problematizam o ato de traduzir, em especial, do japonês para o português. Além disso, apoiei-me no texto “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin⁸, e no livro *Exploring Translation Theories*, de Anthony Pym⁹.

Benjamin, traduzido por Susana Kampff Lages, escreve que “[...] *toda tradução é apenas uma forma, de algum modo provisória, de lidar com a estranheza das línguas*” (BENJAMIN, 2010, p. 215). Para o autor, a tradução, ao contrário da obra original, não é atemporal. Conforme o tempo passa, as línguas se modificam e novas traduções se fazem necessárias. Além disso, a boa obra de arte, para Benjamin, não possui público alvo restrito, ao passo que a tradução certamente almeja um leitor minimamente específico. Sendo assim, é natural que novas traduções de uma mesma obra sejam feitas com o passar dos anos.

Walter Benjamin, ao invés de “equivalência” ou “fidelidade”, prefere a palavra “afinidade”. A afinidade entre as línguas – nos nossos termos, de partida e de chegada – decorre do fato de que ambas visam a mesma coisa, isto é, têm o mesmo objetivo. Benjamin escreve que a tarefa do tradutor “[...] *consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado*” (BENJAMIN, 2010, p. 217). As palavras “intenção” e “eco” são essenciais para se compreender os desdobramentos dessa colocação. A intenção na língua para a qual se traduz nada mais é do que uma interpretação da intenção na língua a ser traduzida. Para além dos campos do conteúdo ou forma, o que uma tradução almeja é produzir um efeito. Este efeito, por sua vez, é – ou deve ser – o mesmo que a obra original produz. Isso significa que o conteúdo e a forma serão criados em prol da transposição da visão do texto e não em favor de uma suposta fidelidade. Por conseguinte, haverá na boa tradução ecos do original. A tradução não se trata somente de um texto que visa o mesmo

⁵ IVASA, Lídia Harumi. *Tradução comentada de três contos de Edogawa Rampo: uma investigação das primeiras obras da literatura policial no Japão*. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2017.

⁶ PINTO, Maria Luísa Vanik. *A aia irresoluta que traduziu sua imperatriz: possessão e incorporação na tradução de Namamiko Monogatari*. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2021.

⁷ COUTINHO FILHO, Francisco. *Figuras suspensas em Takabashi Takako: tradução e análise crítica de dois contos*. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2020.

⁸ BENJAMIN, Walter. LAGES, Susana Kampff (trad.). “A tarefa do tradutor” in: Heidermann, Werner (Org.). *Clássicos da Teoria da Tradução: Alemão-Português. 2.ª Edição, revisada e ampliada*. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, p. 203-231.

⁹ PYM, Anthony. *Exploring translation theories*. London, Routledge, 2010.

que o original; ela se trata de um novo texto em que a relação entre o algo visado e o modo de visar produz sentidos que ecoam o texto original.

Em *Exploring Translation Theories*, Anthony Pym enumera e discute alguns pontos e problemas fundamentais das teorias da tradução. Ele começa explicando duas concepções de equivalência: a natural e a direcional. A equivalência natural diz respeito à correspondência literal entre palavras ou expressões, isto é, entre segmentos linguísticos em duas línguas distintas. Ainda que essa ideia seja de fato falaciosa, a partir dela foram pensadas operações de tradução que descrevem a base do trabalho do tradutor. Traduzir uma palavra única utilizando uma expressão de várias palavras que a explica; traduzir uma expressão de várias palavras utilizando uma palavra única que a resume (caminho contrário); acrescentar detalhes implícitos no original (no japonês, as palavras não têm gênero, enquanto no português o possuem); e outros procedimentos são enumerados como operações legitimadoras de uma suposta equivalência natural. Embora não legitimem essa concepção verdadeiramente, essas ações são comuns no labor do tradutor e devem ser pensadas criticamente (PYM, 2010).

A segunda teoria acerca da equivalência descrita por Pym é a da “equivalência direcional”. Em suma, é a concepção tradutológica que opõe a “tradução literal” à “tradução livre”. Nesse caso, existem dois problemas fundamentais. O primeiro problema é a dicotomia em si. Como demonstrou Benjamin, o algo visado e o modo de visar ambos importam numa boa tradução (BENJAMIN, 2010). Os parâmetros para determinar o quão livre ou o quão literal é uma tradução são bastante nebulosos, uma vez que estamos sempre lidando com duas línguas distintas. Sendo assim, existe uma ilusão de equivalência que depende do contexto social de apreciação da tradução (PYM, 2010).

Outros paradigmas explorados por Pym são: “propósito” (toda tradução tem um objetivo específico); “descrição” (não se deve prescrever o que seria uma boa tradução e sim descrever as traduções que existem); “incerteza” (sempre há um grau de incompreensão nos significados e, portanto, na tradução); “localização” (oposição entre estrangeirização e domesticação); e “tradução cultural” (a tradução é uma ferramenta de comunicação entre grupos culturais/articulação entre teorias da tradução e formas de pensar a cultura) (PYM, 2010).

Operações semelhantes às descritas por Pym e Benjamin aparecem sob outras facetas nos textos de Ivasa (2017), Pinto (2021) e Coutinho Filho (2020), uma vez que estão entrelaçadas ao fazer tradutório. Para Lúcia Harumi Ivasa, a tradução de uma obra literária é capaz de estabelecer “*um cânone literário que inclua outras culturas, ao invés de simplesmente apagá-las*” (IVASA, 2017, p. 17). No caso de *Futon*, estamos falando de uma transmutação japonesa do

naturalismo europeu. Disponibilizar essa obra em português significa proporcionar ao leitor uma nova perspectiva acerca da absorção dos saberes europeus, isto é, ocidentais, ao redor do mundo não-ocidental. Assim como na antropofagia brasileira, não existe uma assimilação completa e sem conflitos. As influências europeias passam pelo verniz nacional e dão origem a um novo fenômeno. No caso do gênero *I-novel*, é concedido um viés autobiográfico ao naturalismo europeu. Um dos objetivos dessa tradução é demonstrar para o leitor brasileiro um possível resultado dessa transmutação e os efeitos estilísticos que decorrem dela.

Ao mesmo tempo, existe a distância cultural entre o Brasil e o Japão, que se dá não por uma relação interna do texto, mas por uma relação externa, entre o texto de partida e o texto de chegada. “*Na maior parte dos casos, as escolhas tradutórias são decididas obedecendo a um certo de tipo de escopo*” (IVASA, 2017, p. 17). No caso de *Futon*, o escopo adotado foi o acadêmico. Isso significa que a tradução foi feita tendo em mente um leitor mais ativo e com certo grau de conhecimento acerca da cultura japonesa. Por essa razão, o título da obra permaneceu “*Futon*” e busquei utilizar notas de rodapé para explicar objetos estritamente japoneses. Para diferenciar *Futon* de uma obra naturalista europeia, a ambientação é um recurso precioso. Nos trechos abaixo, optei por manter as medidas de área em tatames, utilizando as notas de rodapé para a conversão em metros quadrados.

Uma sala de estilo ocidental, no segundo piso de uma dessas inúmeras fábricas, é o local em que todos os dias ele passa suas tardes. No centro da sala, cuja área é de aproximadamente **dez tatames**, há uma mesa e ao seu lado uma estante alta, de estilo ocidental, repleta de livros de geografia.¹⁰ (TAYAMA, 1998, p. 9)

(Rodapé): Um tatame comum na região de Tóquio mede cerca de 1,55m². Dez tatames equivalem a uma área de 15,5m².

A casa em que ela estava hospedada ficava no bairro de Dote-Sambanchō, em Kōjimachi, no caminho dos trens da linha Kōbu. A sala de estudos de Yoshiko é um quarto para visitas de estilo japonês, com área de **8 tatames**. Em frente, há uma rua de tráfego incessante e barulhenta, dada a turbulência de pessoas, crianças e afins.¹¹ (TAYAMA, 1998, p. 17)

(Rodapé): 12,4m².

¹⁰ Em japonês: その数多い工場の一つ、西洋風の二階の一室、それが渠の毎日正午から通う処で、十畳敷ほどの広さの室の中央には、大きい一脚の卓が据えてあって、傍に高い西洋風の本箱、この中には総て種々の地理書が一杯入れられてある。

¹¹ Em japonês: その寓していた家は麹町の土手三番町、甲武の電車の通る土手際で、芳子の書斎はその家での客座敷、八畳の間、前に往来の頻繁な道路があって、がやがやと往来の人やら子供やらで喧しい。

Essa opção se justifica não apenas por um impulso estrangeirizante imediato, mas também pela questão contextual da história. Como se trata de uma obra escrita no período de ocidentalização do Japão, creio ser interessante deixar claras as referências à cultura japonesa, justamente para contrastar com aspectos ocidentais. Além disso, a medida de cômodos por tatame permanece sendo utilizada no Japão até hoje.

Outro aspecto interessante que aparece no primeiro dos trechos elencados acima é a expressão “estilo ocidental”. Por toda a narrativa, essa caracterização aparece. Para o leitor brasileiro, uma estante de “estilo ocidental” é apenas uma estante comum, mas para o narrador, que está vivendo esse período de transição da história do Japão, essa é uma observação pertinente. Portanto, decidi manter na tradução essa caracterização. Esses momentos em que a perspectiva do narrador se reafirma enquanto perspectiva de um japonês da Era Meiji são, ao meu ver, traços enriquecedores da narrativa. No trecho abaixo, mais um exemplo da utilização da expressão “estilo ocidental”:

Assim, ele imaginou que ela não o responderia, mas ao invés disso recebeu um quarto envelope, ainda mais grosso. Três folhas de estilo ocidental com pautas azuis, na horizontal, escritas à mão e em tinta roxa [...].¹² (TAYAMA, 1998, p. 13)

Nesse caso, além da expressão “estilo ocidental”, há a descrição das folhas: pautas azuis, distribuídas horizontalmente, escritas com tinta roxa. Essa é a descrição de uma típica folha de caderno que encontramos em qualquer papelaria no Brasil. Entretanto, no tempo e espaço da obra, representava uma grande mudança de paradigmas. A escrita tradicional japonesa se dava de forma vertical e através de outros materiais e cores. Portanto, parece-me interessante manter essa descrição precisa de uma simples folha, novamente para ressaltar o estranhamento causado pelas formas de vida ocidentais que penetravam a sociedade japonesa. Entretanto, verter as observações do narrador de forma literal nem sempre foi o caminho adotado por mim. No trecho a seguir, aparece a medida *shaku*:

¹² Em japonês: で、これで返辞をよこすまいと思ったら、それどころか、四日目には更に厚い封書が届いて、紫インキで、青い罫けいの入った西洋紙に横に細字で三枚 [...]

A elaboração da resposta deu-se na sala de sempre, no segundo piso da fábrica. Naquele dia, ele escreveu duas páginas do seu trabalho diário de geografia, deu uma pausa, e enviou para Yoshiko uma carta **bastante longa**.¹³

(Rodapé) Em japonês, o autor utiliza a palavra ‘数尺’ (*sūsbaku*) para caracterizar o tamanho da carta. Uma tradução literal para esse termo seria ‘vários *shaku*’. *Shaku* é uma unidade de medida tradicional da Ásia que, no Japão, corresponde a 30,3cm. (TAYAMA, 1998, p. 13)

Essa medida, além de aparecer muito menos no decorrer da narrativa¹⁴, tornou-se obsoleta no Japão atual. Por isso, optei por substituir a medida em si pela sua conotação simbólica e deixei uma explicação na nota de rodapé. Desta forma, reafirmo que não é sempre que uma tradução mais literal significa maior fidelidade ou capacidade de expressão. Em certos momentos, a domesticação favorece a fluidez da leitura. Por se tratar de uma tradução acadêmica, a possibilidade de usar notas de rodapé contribui para que as escolhas não restrinjam tanto o conteúdo, mas creio que, no caso do *shaku*, não haveria uma grande perda pela domesticação sem notas de rodapé. Tatame é um objeto comumente associado com a cultura japonesa, o que contribui com a ambientação na mente do leitor, enquanto *shaku* é um termo desconhecido, que não provoca esse mesmo efeito, se mantido.

Em sua dissertação, Maria Luísa Vanik Pinto (2021) problematiza os nomes dados ao texto a ser traduzido e à tradução. Entre eles, “texto-fonte” ou “texto original” e “texto alvo”. Os termos que para mim fazem mais sentido são “texto de partida” e “texto de chegada”. Contudo, esses termos não devem ser levados ao extremo, isto é, não devem hierarquizar os textos. Ainda que o texto de partida seja anterior, ele representa um ponto de partida (PINTO, 2021). Isso significa que ele, por si só, já é uma tradução de diversas ideias internas e externas ao autor, mas que, no escopo da tradução, é adotado como texto inicial. O texto de chegada, por sua vez, também não pode ser visto como um final absoluto. Uma mesma obra pode ser traduzida de diversas formas e cada uma irá privilegiar uma abordagem. Ainda pensando na não-hierarquização entre os textos de partida e chegada, podemos dizer que cada tradução inspira na mente do leitor um texto inicial, ou original, diferente.

Outra dualidade questionada por Pinto (2021) é fidelidade/naturalidade. Enquanto a fidelidade privilegiaria uma tradução “literal”, a naturalidade buscaria produzir a impressão de que o texto foi escrito na língua de chegada (PINTO, 2021). O problema é que as próprias

¹³ Em japonês: 返事を書いたのは、例の工場の二階の室で、その日は毎日の課業の地理を二枚書いて止して、長い数尺に余る手紙を芳子に送った。

¹⁴ Shaku aparece 3 vezes apenas, enquanto “tatame” aparece 17 vezes e “ocidental” 5.

condições de comparação entre as línguas podem complicar esses termos. Enquanto o japonês possui três sistemas de escrita com fonogramas e ideogramas, o português é escrito no alfabeto latino; enquanto as palavras em japonês não são bem delimitadas por serem escritas sem espaço entre elas, no português existem espaços claros entre os vocábulos; enquanto no japonês a estrutura sintática é SOV (sujeito + objeto + verbo), no português é SVO (sujeito + verbo + objeto) (PINTO, 2021). Isso significa que determinar exatamente o que é forma e o que é conteúdo, para entender ou executar uma tradução que privilegie uma das duas coisas, é uma tarefa muito complicada. Esse fenômeno acontece graças à distância linguística entre o português e o japonês. Por serem línguas completamente separadas historicamente, não é fácil estabelecer um critério preciso para julgar o nível de equivalência de uma tradução japonês-português e vice-versa. No entanto, esse questionamento não serve para declarar uma suposta impossibilidade tradutória; pelo contrário, o que decorre dessa problematização é a ideia de que a equivalência é possível para além de critérios fixos, engessados. No trecho abaixo, temos um exemplo de tradução de uma expressão polissêmica em japonês para uma paronomásia em português:

“Você está muito linda essa noite, não?”, disse ele, de forma deliberada, porém leve.

“Limpa? É que há pouco tomei um banho.”

“Linda. Por causa da maquiagem.”

“Minha nossa, professor!”, disse ela, rindo e exibindo o charme de seu corpo ao curvar-se.¹⁵ (TAYAMA, 1998, p. 21)

Neste trecho, ocorre um diálogo entre Tokio e Yoshiko. Na conversa, ele usa o adjetivo *keirei* (綺麗) para descrevê-la. Essa palavra é polissêmica. Ela tanto pode remeter à beleza quanto à limpeza ou organização. Existem duas interpretações possíveis para essa cena. A garota, inocente, pode ter interpretado que Tokio estava comentando sobre sua higiene e, por isso, respondeu ao elogio com a constatação de que havia tomado banho. Outra possibilidade é de que a garota percebeu o flerte de Tokio e tentou ativamente desviar o assunto se aproveitando da polissemia de *keirei*. Em ambos os casos, o cerne linguístico da

¹⁵ Em japonês: 「今夜は大変綺麗にしていますね？」

男は態と軽く出た。

「え、先程、湯に入りましたのよ」

「大変に白粉が白いから」

「あらまア先生！」と言って、笑って体を斜に嬌態を呈した。

cena é a palavra que possui dois significados. Em português, não encontrei uma palavra que possuísse a mesma dualidade de significados e busquei uma solução diferente. Na tradução, me aproveitei de outro fenômeno linguístico, a paronomásia. Esse efeito se dá pela similaridade sonora entre duas palavras *quase* iguais. As palavras “linda” e “limpa” se encaixam nesse paradigma. Através dessa tradução, almejei manter as duas interpretações da cena. Yoshiko pode ter, de fato, ouvido “limpa” erroneamente, mas também pode ter fingido ouvir “limpa” para desviar o assunto sem ser rude com Tokio. Essa solução tradutória novamente traz à tona o debate da “equivalência” entre o texto de partida e o texto de chegada. Como traduzir uma polissemia exclusiva do japonês? Outros recursos poderiam ser utilizados, mas, dentro do escopo da minha interpretação da cena, este pareceu-me adequado.

Retomando a diferença linguística entre o japonês e o português, é possível dizer que as línguas são bastante distintas sintaticamente. Por conseguinte, uma frase japonesa deve ser desmontada e remontada numa ordem completamente diferente para que possa ser entendida em português. Isso significa que, dentro de um mesmo parágrafo, a ordem das palavras no texto de chegada não corresponderá a ordem das palavras no texto de partida. No trecho abaixo, isso fica claro:

Ele explicou apaixonadamente as características das mulheres da nova escola. Os principais pontos das essenciais lições foram: as pessoas de antigamente defendiam a castidade das moças não como punição pelas morais sociais e sim em favor da proteção da independência delas; se uma mulher se entregasse de forma carnal a um homem ela teria sua liberdade completamente destruída; as mulheres ocidentais compreendiam bem os fatores dessa relação e, portanto, não tinham problemas com isso; e as novas esposas japonesas deveriam assim fazer, entre outras coisas.¹⁶ (TAYAMA, 1998, p. 53)

A parte sublinhada, que está no início do parágrafo em português, encontra-se precisamente no final do parágrafo correspondente em japonês. Essa distinção ocorre porque a maneira de escrever uma citação em japonês difere sintaticamente da maneira de fazê-lo em português. Na língua de partida, primeiro o narrador descreve os argumentos que Tokio enumerou e só depois escreve que foram “os principais pontos das essenciais lições”.

¹⁶ Em japonês: 古人が女子の節操を ^{いまし} 誡めたのは社会道德の制裁よりは、^{むし} 寧ろ女子の独立を保護する為であるということ、一度肉を男子に許せば女子の自由が全く破れるということ、西洋の女子はよくこの間の消息を解しているから、男女交際をして不都合がないということ、日本の新しい婦人も是非ともそうならなければならぬということなど主なる教訓の題目であったが、殊に新派の女子ということに就いて痛切に語った。

No português, primeiro diz-se que Tokio explicou os “principais pontos das essenciais lições” e esta informação sozinha é transformada numa frase, com um ponto final. Depois é que são enumerados os tais pontos. Sendo assim, para verter esse parágrafo para o português, foi necessário inverter a posição da frase e, além disso, separar um segmento para evitar confusão. Em japonês, os pontos enumerados por Tokio se aderem naturalmente à expressão “os principais pontos das essenciais lições”, que vem depois. No português, é primeiro necessário introduzir a citação, o que causa essa inversão no parágrafo.

Outro problema sintático que surgiu na tradução de *Futon* foram as frases longas empregadas por Katai. No japonês, as orações adjetivas são posicionadas antes dos substantivos que caracterizam, o que dá mais liberdade para escrever uma longa frase. Em português, precisamos da conjunção “que”, e buscamos sempre utilizar uma oração adjetiva curta e simples, para evitar perder o ritmo da frase e/ou causar ambiguidade. O problema é que, no caso de Katai, o emprego de frases longas é um recurso estilístico. Dessa forma, tive de elaborar um critério para decidir quando manteria a frase longa, tal qual no texto de partida, e quando segmentaria a frase em benefício da naturalidade. Os trechos abaixo representam cada um uma abordagem diferente diante da questão das frases longas.

Talvez a mente de uma jovem mulher não seja algo que possa ser mensurado com facilidade, seu afeto, alegre e tépido, seja apenas decorrência da natureza das características femininas, e a expressão de seus lindos olhos e seu gentil comportamento sejam inconscientes, despropositados, como uma espécie de júbilo concedido a quem vê uma flor na natureza.¹⁷ (TAYAMA, 1998, p. 8)

Assim, ele imaginou que ela não o responderia, mas ao invés disso recebeu um quarto envelope, ainda mais grosso. Três folhas de estilo ocidental com pautas azuis, escritas à mão, na horizontal e em tinta roxa, nas quais ela escrevera repetidamente pedindo que ele a tornasse sua discípula, sem abandonar seu futuro de forma alguma. Se recebesse autorização dos pais, ela iria para Tóquio, entraria na universidade adequada e buscaria estudar literatura com completa devoção.¹⁸ (TAYAMA, 1998, p. 13)

¹⁷ Em japonês: 年若い女の心理は容易に判断し得られるものではない、かの ^{あたたか} 温い ^{うれ} 嬉しい愛情は、単に女性特有の自然の発展で、美しく見えた眼の表情も、やさしく感じられた態度も都て無意識で、無意味で、自然の花が見る人に一種の慰藉 ^{なぐさみ} を与えたようなものかも知れない。

¹⁸ Em japonês: で、これで返辞をよこすまいと思ったら、それどころか、四日目には更に厚い封書が届いて、紫インキで、青い罫 ^{けい} の入った西洋紙に横に細字で三枚、どうか将来見捨てずに弟子にしてくれという意味が返す返すも書いてあって、父母に願 ^{しか} って許可を得たならば、東京に出、然るべき学校に入って、完全に忠実に文学を学んでみたいとのことであった。

No primeiro trecho, ocorre um procedimento em que o narrador e o protagonista da história fundem-se. Ainda que a narração permaneça em terceira pessoa, as indagações de Tokio contaminam o narrador, que transcreve de maneira poética e desesperada as confabulações do personagem. Nesse trecho, optei por manter a frase longa em português. O efeito de sentido almejado é a sensação de desespero, ansiedade. Através da longa frase, sem pausas para tomar fôlego, tentei expressar a agonia de Tokio, que está em dúvida quanto às atitudes de Yoshiko. Estaria ela o seduzindo? Ou sua gentileza é apenas algo comum às jovens mulheres? Esse ponto de vista problemático de Tokio invade a narração e em sua imaginação ele se desespera. Em português, uma frase tão longa, cheia de vírgulas, não soa natural. Portanto, é uma escolha deliberada do autor em busca de um efeito literário.

Pinto descreve a atividade de tradução como “um salto de fé” (PINTO, 2021). Com isso, ela refere-se à interpretação que o tradutor faz e que condiciona seu trabalho. Decidi que, no primeiro trecho elencado acima, a frase longa tinha um propósito de sentido, por isso busquei manter também longa no português. No entanto, no segundo trecho acima, não tive a mesma interpretação. Como trata-se apenas de uma narração em formato de sumário¹⁹, isto é, de um resumo de acontecimentos e não uma cena imediata, decidi por segmentar a frase. Deixar a frase longa sob pretexto de manter a fidelidade não se justificaria, uma vez que não há efeito literário em mantê-la sem pausas, como no japonês. No entanto, a ordem do conteúdo foi mantida. Primeiro Tokio duvida que ela o responderia; depois é descrita materialmente a carta; em seguida é relatado seu conteúdo; por fim, diz-se que ela só o faria se recebesse autorização dos pais. Apesar da segmentação, a ordem do conteúdo da frase em japonês se mantém nas frases em português.

Considerações finais

Almejei, através deste trabalho, contextualizar historicamente, explicar questões literárias e explicitar alguns problemas de tradução da obra *Futon*, de Katai Tayama. Essas três frentes em que busquei atuar contribuem para a apreciação da obra como um todo. Assim como um texto, mesmo original, é um amálgama de significados e ideias, uma tradução também o é. Em *Futon*, é possível detectar sinais dos conflitos entre os modos de vida japonês e ocidental, típicos da Era Meiji, transfigurados em disputas internas na mente do protagonista. Para compreender essas dimensões todas, é preciso acessar o conhecimento

¹⁹ “[...] ‘sumário’ (tell) e ‘cena’ (show). O primeiro trata-se de um relato generalizado de vários eventos, em diferentes momentos e lugares, ao passo que o segundo apresenta os detalhes concretos de um acontecimento localizado num tempo e espaço específico” (COUTINHO FILHO, 2020, p. 88).

acerca da Era Meiji e suas implicações. Assim como os portos do Japão foram abertos para o comércio externo, a sociedade japonesa abriu-se para os costumes americanos e europeus, mas não de forma pacífica ou homogênea.

O gênero *I-novel*, consequência da importação do naturalismo e da urgência pela individuação do cidadão japonês, surge como um fenômeno polêmico. O cunho autobiográfico chegou a ser interpretado como fator de apagamento da crítica social. Numa tentativa de combater essa ideia afirmo que, contendo ou não críticas, o *Futon* captura os anseios sociais coletivos através do viés individual de Tóquio. Cabe ao leitor fazer a crítica. E para tanto, é necessário que os elementos passíveis de análise sejam vertidos na tradução. A busca por uma boa tradução decorre dessa vontade de disponibilizar uma obra multifacetada ao leitor.

Esse trabalho é um convite para novos dizeres acerca de *Futon*, um texto ainda pouco conhecido da literatura japonesa. Fica a esperança de que diálogos com várias perspectivas críticas possam ser traçados através da apresentação e tradução da obra.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. LAGES, Susana Kampff (trad.). “A tarefa do tradutor” in: Heidermann, Werner (Org.). *Clássicos da Teoria da Tradução: Alemão-Português. 2.ª Edição, revisada e ampliada*. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, p. 203-231.

COELHO, Jaime; YOSHIFUMI, Hida. *Shōgakukan gendai nippon jiten: shōgakukan dicionário universal japonês-português edição compacta: Nihongo porutogarugo*. Tóquio, Shōgakukan, 2010.

COUTINHO FILHO, Francisco. *Figuras suspensas em Takahashi Takako: tradução e análise crítica de dois contos*. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2020.

HIJIIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela. *Rituals of self-revelation: Shishōsetsu as literary genre and socio-cultural phenomenon*. Cambridge (Mass.), Council on East Asian Studies, Harvard University, 1996.

IVASA, Lídia Harumi. *Tradução comentada de três contos de Edogawa Rampo: uma investigação das primeiras obras da literatura policial no Japão*. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2017.

JANSEN, Marius B. “The Meiji Restoration”. In: JANSEN, Marius B. (ed). *The Cambridge history of Japan: The Nineteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. v. 5.

KATŌ, Shūichi. SANDERSON, Don (trad.). *A history of Japanese literature: the modern years*. Tóquio, Kodansha International, 1983.

NAGAE, Neide Hissae. *De Katai a Dazai: apontamentos para uma morfologia do romance do eu*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006.

PINTO, Maria Luísa Vanik. *A aia irresoluta que traduziu sua imperatriz: possessão e incorporação na tradução de Namamiko Monogatari*. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2021.

PYM, Anthony. *Exploring translation theories*. London, Routledge, 2010.

ROZMAN, Gilbert. “Social change”. In: JANSEN, Marius B. (ed). *The Cambridge history of Japan: The Nineteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. v. 5.

SUKEHIRO, Hirakawa. WAKABAYASHI, Bob T. (trad.). “Japan’s turn to the West”. In: JANSEN, Marius B. (ed). *The Cambridge history of Japan: The Nineteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. v. 5.

TAKEBAYASHI, Shigeru. *Kenkyūsha shin eiva daijiten: Kenkyūsha's new English-Japanese dictionary*. Tóquio, Kenkyūsha, 2002.

TAYAMA, Katai. *Futon; Jūemon no saigo* [Acolchoado; O fim de Jūemon]. Tóquio, Shinchōsha, 1998.

TAYAMA, Katai. HENSHALL, Kenneth G. (trad.). *Quilt: and other stories by Tayama Katai*. Tóquio, University of Tokyo Press, 1982.

UMESAO, Tadao. *Nibongo daijiten: The great Japanese dictionary*. Tóquio, Kōdansha, 2000.