

ANAIS

IV Encontro de Pós-Graduandos
em Estudos Japoneses

Org. Comissão EPGEJ



ANAIS
IV ENCONTRO DE PÓS-GRADUANDOS
DE ESTUDOS JAPONESES




SIMONIA FUKUE

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Marco Antônio Zago

Vice-Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Vice-Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

Chefe: Profa. Dra. Sara Alferd Chahla Jubran

Vice-Chefe: Profa. Dra. Shirlei Lica Ichisato Hashimoto

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA

Coordenadora: Profa. Dra. Neide Hissae Nagae

Vice-Coordenadora: Profa. Dra. Leiko Matsubara Morales

IV ENCONTRO DE PÓS-GRADUANDOS EM ESTUDOS JAPONESES

Comissão Organizadora

Alfredo Jorge Hesse Garcia Neto

Ana Cristina Yokoyama

Antonio Marcos Bueno da Silva Júnior

Bárbara Dantas Mendes da Silva

Carolina Carmini

Gabriela Itocazo

Keiko Nishie

Laís Santos Belini

Larissa Casteliani Marino Falcão

Lídia Harumi Ivasa

Luciana Fonseca de Arruda

Ricardo Vieira Bertoldo

Simonia Fukue Nakagawa

Thiago Cardoso

Vinicius Ito Ramos

Comissão Científica

Prof. Dr. Andrei dos Santos Cunha

Prof.^a Dr.^a Darci Kusano

Prof.^a Dr.^a Eliza Atsuko Tashiro Perez

Prof. Dr. Emani Oda

Prof.^a Dr.^a Junko Ota

Prof.^a Dr.^a Lílian Yamamoto

Prof.^a Dr.^a Madalena Hashimoto Cordaro

Prof. Dr. Sílvio Yoshiro Mizoguchi Miyazaki

Prof. Dr. Wataru Kikuchi

Comissão Editorial

Bárbara Dantas Mendes da Silva

Laís Santos Belini

Larissa Casteliani Marino Falcão

Capa

Simonia Fukue Nakagawa

Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa – DLO-FFLCH-USP

Toda correspondência deverá ser enviada ao

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Av. Prof. Lineu Prestes, 159

Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo – Brasil

Fone: +55(11)3091-2424/ +55(11)3091-2426

e-mail: cejap.pos@usp.br

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

E56 Encontro de Pós-Graduandos em Estudos Japoneses (4. , 2018 :
São Paulo, SP).

Anais [recurso eletrônico] : IV Encontro de Pós-Graduandos
em Estudos Japoneses, 26 de abril de 2017 / Bárbara Dantas
Mendes da Silva (organizadora) -- São Paulo : FFLCH/USP,
2018.

2007 Kb ; PDF.

ISBN 978-85-93240-01-0

1. Língua japonesa (Congressos). 2. Literatura japonesa
(Congressos). 3. Cultura oriental (Congressos). I. Silva,
Bárbara Dantas Mendes da Silva, *coord.* II. Título: IV Encontro
de Pós-Graduandos em Estudos Japoneses.

CDD 306.952

Elaborada por Maria Imaculada da Conceição – CRB-8/6409

ISBN 978-85-93240-01-0

ANAIS
IV ENCONTRO DE PÓS-GRADUANDOS
DE ESTUDOS JAPONESES

FFLCH / USP

IV EPGEJ, São Paulo, 2018

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
O CAMPO ONDE BROTOU O BUTOH: ANTES DO FILHO, O PAI	11
<i>Ana Cristina Yokoyama</i>	
PROPOSTAS PEDAGÓGICAS INTERCULTURAIS PARA O ENSINO DE JAPONÊS: SUA INTERFACE COM A MÚSICA E A LITERATURA	21
<i>Antonio Marcos Bueno da Silva Junior e Luciane Pereira de Moraes</i>	
O CINEMA JAPONÊS DE CUNHO SOBRENATURAL: CATEGORIZAÇÃO DE SÉRIES TEMÁTICAS	31
<i>Cláudio Augusto Ferreira</i>	
NO LIMITE E NO LIMIAR – O HIPER-REAL E A CULTURA ALEATÓRIA EM <i>RAPSÓDIA EM AGOSTO</i> E <i>SONHOS</i>	37
<i>Edylene Daniel Severiano</i>	
A ÓRBITA EM TORNO DO “OUTRO”: NARRATIVA ACERCA DO JAPÃO POR UM ASTRÔNOMO BRASILEIRO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX.....	47
<i>Jacques Ferreira Pinto</i>	
A PORCELANA ARITA: UM ESTUDO DE CASO NA FORMAÇÃO DA ARTE <i>KÔGEI</i>	57
<i>Keiko Nishie</i>	
O ESTILO GRÁFICO DO <i>ART NOUVEAU</i> NOS JORNAIS DOS IMIGRANTES JAPONESES NO BRASIL	67
<i>Larissa Casteliani Marinho Falcão</i>	
SENTIMENTO E AÇÃO: OS ELEMENTOS VISUAIS CARACTERÍSTICOS DO MANGÁ SHŌJO EM <i>ANGEL SANCTUARY</i> E SUA APROXIMAÇÃO COM O MANGÁ SHŌNEN	79
<i>Priscila Gerolde Gava</i>	
<i>BELEZA E TRISTEZA</i> , DE YASUNARI KAWABATA: UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DO TEMPO NA OBRA	91
<i>Rafaella Denise Lobo Pastana</i>	

AS FORÇAS DE AUTODEFESA E A POLÍTICA EXTERNA DO JAPÃO NA GUERRA FRIA ÀS TENDÊNCIAS RECENTES NA NOVA ORDEM MUNDIAL	101
<i>Thiago Alves Cardoso</i>	
O ELEMENTO LÚDICO NA COMPETIÇÃO POÉTICA DO PERÍODO HEIAN: UTA-AWASE EM UMA COMPREENSÃO FENOMENOLÓGICA	109
<i>Thiago de Paula Cruz</i>	
ASPECTOS DO GROTESCO NA NARRATIVA “O NARIZ DO MONGE NAIGU DE IKENOO”	119
<i>Vinicius Ito Ramos</i>	

APRESENTAÇÃO

O presente volume reúne os artigos produzidos por ocasião do IV Encontro de Pós-Graduandos em Estudos Japoneses, realizado em abril de 2017 na Universidade de São Paulo. O evento, organizado pelos alunos do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, tem por objetivo promover a troca de conhecimentos entre jovens pesquisadores e divulgar a área de estudos japoneses em seus diversos aspectos.

Esta quarta edição contou com a contribuição de comunicadores de diferentes universidades do Brasil, com temáticas variadas, refletindo a crescente interdisciplinaridade dos programas de pesquisa acadêmica que tratam do Japão. Há trabalhos que mais tradicionalmente dedicam-se ao estudo da língua e da literatura japonesa, a partir de olhares e indagações muito particulares, como o ensino do idioma a partir da experiência docente, ou a procura do belo e do grotesco na literatura. Outros temas partem de gêneros literários para explorar aspectos mais amplos da história e da cultura, tais como a poesia na corte de Heian, os relatos de viajantes do século XIX ou as narrativas fantásticas no cinema japonês. Manifestações culturais e artísticas tais como o mangá, o *design* gráfico, a moda, as artes e ofícios e a dança *butoh* também foram desenvolvidas durante o encontro.

As relações internacionais tem recebido especial atenção e foi tema de algumas das comunicações e da mesa redonda **Os desafios do Japão contemporâneo**, realizada na abertura do evento. Aproveitamos esta oportunidade para agradecer ao Prof. Dr. Alexandre Uehara, das Faculdades Integradas Rio Branco, ao pesquisador Ernani Oda, pesquisador do grupo de estudos de Ásia e Pacífico do Núcleo de Pesquisa em Relações Internacionais da Universidade de São Paulo – GEASIA/NUPRI-USP, e ao Prof. Dr. Paulo Daniel Watanabe, das Faculdades Metropolitanas Unidas – FMU, que compuseram a mesa.

Agradecemos também à comissão científica, formada por professores, muitos deles de outras instituições, que gentilmente cederam um pouco de seu tempo para a realização do evento. A avaliação e os comentários feitos nos resumos e artigos dos pós-graduandos foram valiosos para a qualidade das pesquisas e do conjunto de textos a seguir.

Um especial agradecimento às coordenadoras de nosso programa, Profa. Dra. Neide Hissae Nagae e Profa. Dra. Leiko Matsubara Morales, que nos ofereceram suporte em diversas etapas da organização, desde as chamadas para trabalhos até a publicação destes anais e aos demais professores do programa por seu apoio e atenção. Somos igualmente gratos aos membros desta comissão organizadora, aos funcionários da Casa de Cultura Japonesa da USP e a Associação Brasileira de Estudos Japoneses pela assistência.

A todos os participantes, comunicadores e ouvintes que prestigiaram o evento, nosso muito obrigado. Esperamos que esta publicação estimule ainda mais o interesse dos leitores pelo Japão e que estes retornem para conferir o que há de novo no próximo Encontro.

A Comissão Organizadora do IV EPGEJ

O CAMPO ONDE BROTOU O BUTOH¹: ANTES DO FILHO, O PAI.

Ana Cristina Yokoyama²

Resumo: Como parte da pesquisa sobre a trajetória artística de Ohno Yoshito, este artigo dedica-se ao caminho percorrido até o nascimento da obra *Kinjiki* (1959), considerada a primeira florescência do butoh e o início da trajetória artística de Ohno Yoshito. Para trilhar este percurso do caminho, apresento parte do terreno pisado pelos fundadores do butoh, Hijikata Tatsumi e Ohno Kazuo, assim como a chegada do *ballet* e da dança moderna ao Japão e o encontro destes três artistas, nos anos que antecederam a década de 1960.

Palavras-chave: Butoh, Ohno Yoshito, Kinjiki, Dança/Teatro Japonês, Hijikata Tatsumi/Ohno Kazuo.

1. Pai - Mestre - Discípulo

Para traçar a trajetória artística de Ohno Yoshito é necessário contextualizá-la inserida nas escolhas, artísticas e pessoais, de seu pai, Ohno Kazuo (1906-2010), e de Hijikata Tatsumi (1928-1986), os fundadores do butoh. Sua trajetória se mistura com a destes personagens que, por sua vez, ao se manifestarem artisticamente, refletiram as condições do contexto político-econômico e cultural do Japão da primeira metade do século XX, assim como, revelaram, em suas ações e criações, os impulsos e os desejos que possibilitaram o nascimento *do* butoh.

Butoh - 舞踏, como se conhece hoje, é composto pelos ideogramas *Bu* - 舞 (*wu/mai*=dança) e *Toh* - 踏 (*tà*= pisar), e para acompanhar seu desenvolvimento até ser, assim nomeado, é preciso retornar às primeiras décadas do século XX e retomar o fim do século XIX, quando se potencializou a entrada das linguagens artísticas ocidentais, como o *ballet* e a dança moderna, antecessoras ao surgimento do butoh no Japão.

Ohno Yoshito nasceu em 1938, em Meguro, Tokyo, ano em que seu pai, Ohno Kazuo, foi convocado pelas Forças Armadas Japonesas, partindo para o *front* em 1939, de onde só retornou em 1946, quando da repatriação dos soldados ao Japão (KAZUO

1 O termo butoh, excepcionalmente, é grafado de acordo com o Sistema Hepburn revisado, que permite que as vogais longas sejam grafadas com “h”, ao invés do acento circunflexo. Optou-se por esta grafia, mantendo a mesma utilizada nas publicações do Kazuo Ohno Dance Studio.

2 Mestranda no Departamento de Língua, Literatura e Cultura Japonesa da FFLCH - USP

OHNO DANCE STUDIO, 2010). Das lembranças do *front*, Ohno Yoshito recorda das poucas vezes em que o pai as relatou, como quando “ele lembrou, que estava tão apavorado que o cabelo em sua cabeça devia estar, categoricamente, em pé” (OHNO, K; OHNO, Y, 2004: 110) ou de quando o inimigo, de repente, podia sitiá-los e de como “ele nunca poderia esquecer os gritos dos cães selvagens que emergiam sob a cobertura da escuridão, enquanto devoravam os cadáveres espalhados pelo perímetro de seu acampamento” (OHNO, K; OHNO, Y, 2004: 110).

Em decorrência da instabilidade gerada pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a infância de Ohno Yoshito foi marcada pelas idas e vindas entre a terra natal do pai, Hakodate, em Hokkaido, Akita em Tōhoku e Katsuura, em Chiba, até a repatriação de Ohno Kazuo e a mudança da família para Yokohama, em Kanagawa. Neste período, acompanhava a avó materna, Ohno Midori (1884-1962), devota do Budismo Jōdo Shinshū (nova corrente da Terra Pura), em sua peregrinação aos templos e santuários, em constante oração: “perguntando à minha avó, ‘por que você reza por tanto tempo?’, ela respondeu: “eu estou rezando para todo mundo, por isso não há tempo suficiente mesmo que eu tivesse todo tempo do mundo”.” (OHNO, 2015: 34). Aos 12 anos, já vivendo em Yokohama, entrou para o time de futebol da Escola de Ensino Médio de Kanto (Kantō Gakuin Chūgakkō), aos 13 anos começou a praticar dança com Ohno Kazuo e, aos 18 anos, ingressou na Faculdade de Letras (Bunka Gakuin Bungaku-bu) (OHNO, 2015).

Na mudança, definitiva, para Yokohama, a família viveu no porão da Escola Missionária Batista para Meninas (Soshin Jogakkō), onde seu pai voltou a lecionar Educação Física, função que exercia desde 1934, e que, tendo seu prédio destruído durante os bombardeios aéreos, foi instalada na Kantō Gakuin, uma escola privada cristã, onde Ohno Yoshito estudou. Junto à Escola havia a Igreja Batista, que frequentava aos domingos, e apesar dos pais serem cristãos, não foi batizado como seu irmão mais velho (OHNO, 2015: 34):

Embora tenha crescido em um ambiente tão religioso, eu não fui batizado. Eu estava familiarizado com o Budismo por ter seguido minha avó ao redor de todos aqueles templos e santuários. Tendo testemunhado seu senso de devoção, eu de alguma forma acho difícil distanciar das crenças Budistas que estão em mim. Nesse sentido, eu não sou conquistado por qualquer religião.

Ohno Kazuo, converteu-se ao Cristianismo em 1930, aos 24 anos, quando exercia sua carreira de professor de Educação Física na Kantō Gakuin, onde lecionou de 1930 a 1934, e onde conheceu Sakata Tasuke, um discípulo do filósofo cristão Uchimura Kanzo (1861-1930), que havia estudado teologia nos EUA e era um pacifista convicto; Uchimura criou o termo *mukyōukai* (Cristianismo sem Igreja) porque acreditava que a igreja, enquanto Instituição, era desnecessária e até mesmo

um obstáculo à fé cristã, refletindo a ideia de servir a Jesus e ao Japão ao mesmo tempo, na busca pelo desenvolvimento do povo japonês (OHNO, K; ONHO, Y, 2004); Kazuo tinha grande respeito por Sakata Tasuke, com quem conversava muito sobre religião e, segundo Yoshito: “todos nós possuímos uma dimensão espiritual em nossas vidas e a capacidade da fé religiosa é guiada por ela, e no caso de Kazuo, a pessoa que lhe despertou tal consciência espiritual aconteceu de ser um batista” (OHNO, K; OHNO, Y, 2004, p: 114).

Foi antes do nascimento de Yoshito, que Ohno Kazuo entrou em contato com a dança moderna. Em 1933, frequentou a Escola de Dança de Baku Ishii (1886-1962) por um ano, e em 1936, iniciou suas aulas de dança moderna com Takaya Eguchi (1900-1977) e Misako Miya (1906-2009), que haviam retornado de Dresden, na Alemanha, onde estudaram no Mary Wigman Institute (OHNO 2015; STUDIO, 2010). Kazuo estudou com eles até sua convocação para a Segunda Guerra Mundial e quando retornou, 9 anos depois, retomou suas aulas. Em 1949, tornou-se independente, criou um novo grupo, estabelecendo o Kazuo Ohno Dance Studio, ao lado da atual casa da família Ohno, em Kamihoshikawa, Yokohama. A sede, que abriga ainda hoje o espaço de criação foi construída em 1960 (STUDIO, 2010).

O Japão, quando do nascimento de Ohno Yoshito, havia vencido a Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937) e estava às vésperas do início da Segunda Guerra Mundial, que faria o país atravessar a Guerra do Pacífico (1941), desencadeando o ataque japonês à base naval norte-americana de Pearl Harbor, no Havaí, e, conseqüentemente, sofreria os ataques nucleares norte-americanos a Nagasaki e Hiroshima, em 1945. Com as dificuldades financeiras que o país enfrentou no pós-Segunda Guerra Mundial, com pouco dinheiro circulando e o governo cobrando altas taxas, inclusive sobre a bilheteria dos teatros, Ohno Kazuo ao realizar sua estreia no Kanda Kyoritsu Kodo Hall, Tokyo, em novembro de 1949, precisou que sua família arcasse com empréstimos altos para que a apresentação fosse produzida (OHNO, K; OHNO, Y, 2004), e segundo Ohno Yoshito³ (1999, p.147-151 apud TAKAHASHI, 2012: 17):

Aquilo foi realmente uma realização, visto que a maioria das pessoas não poderia fazê-lo. Quando penso nisto, minha mãe genuinamente nunca recebeu nada do pouco salário do meu pai. Eram tempos realmente difíceis. Mas agora eu me pergunto o que impulsionou o entusiasmo de Kazuo; o que assegurou sua determinação. Eu acredito que duas coisas foram cruciais para seu desenvolvimento: a primeira foi sua experiência na guerra, a outra foi a presença primordial de sua mãe ao longo de sua vida. Ao retornar às suas origens, ele passou a compreender que foi sua mãe que lhe ofereceu a vida, sacrificando parte da sua. Graças a um sacrifício materno, as crianças são concebidas e educadas. Acredito que esta foi sua convicção fundamental sobre a existência.

3 OHNO, Y. **Tamashii no kate** [Food for the Soul]. Filmart-sha, Tokyo, 1999.

Nesta primeira apresentação, deu-se início uma nova fase na relação de Ohno Kazuo com a dança; no entanto, a longa experiência no *front* já havia gerado, anteriormente, a obra *The Jellyfish Dance*, primeira a ser criada após seu retorno à vida civil e, de acordo com Ohno Yoshito, com influência dos enterros marítimos que presenciou durante sua viagem de repatriação (OHNO, K; OHNO, Y, 2004, p: 110-112):

Nos bastidores, antes de uma recente performance, Kazuo nos deu um relato da repatriação dos prisioneiros de guerra na sua libertação dos campos de detenção na Nova Guiné. Ele, junto com vários milhares de outros exilados, foram amontoados em um navio como sardinhas em uma lata. As condições apertadas da embarcação conduziram à morte diversas pessoas durante o caminho de retorno. Em vez de serem levados de volta ao continente, os mortos recebiam um enterro marítimo. A sirene do navio era soada três vezes enquanto os cadáveres, envoltos em panos, eram jogados ao mar. O navio dava uma volta em torno do local, onde os corpos tinham sido deitados para descansar, antes de continuar sua viagem para casa. O som da saudação de despedida permanece para sempre com ele.

Segundo Takahashi, a independência de Ohno Kazuo da Escola de Dança de Takaya Eguchi e Misako Miya, foi o início de uma busca pessoal por desejos que o moviam naquele momento em que retornava à sua vida civil e que Kazuo, de alguma forma, “acreditava que ensinar e estudar a técnica em si, dificilmente, produziria resultados benéficos” (TAKAHASHI, 2012: 14).

Caminho não tão diverso do percorrido por Hijikata Tatsumi, natural da província de Akita, na região gelada de Tōhoku, ao norte da ilha principal, Honshu, onde iniciou seus estudos de dança moderna com Masumura Katsuko, discípula de Takaya Eguchi. Já em Tokyo, juntou-se aos alunos de Ando Mitsuko⁴, onde, em 1954, conheceu Ohno Kazuo. Inicialmente usava o nome de Hijikata Kunio, vindo a adotar o nome Hijikata Tatsumi apenas em 1958, quando, ao lado de Ohno Kazuo e Yoneyama Mamoko, fizeram as performances *Haniwa Dance* e *Hanchikiki*, no festival da Contemporary Dance Association’s Joint Performance⁵

4 “A *Companhia de Ballet Moderno* de Ando Mitsuko (hoje, Noriko Dance Institute) foi um grande sucesso naquele tempo” (KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2005, p: 10). A companhia se apresentava em shows de TV e em circuitos regulares e trabalhava com dois tipos de performances, uma com peças delicadamente criadas, que giravam em torno de questões da sociedade, para as quais Ohno Kazuo era convidado, e o *jazz*, realizado por Hijikata (KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2005). Foi na companhia de Ando, que Kazuo, também, conheceu a bailarina Ohara Akiko, parceira de dança de Hijikata Tatsumi; Ohara migrou para o Brasil na década de 1960, para viver no interior paulista, na colônia japonesa da Comunidade Yuba, onde é, ainda hoje, a coreógrafa do Ballet Yuba.

5 Optou-se por manter os nomes dos eventos em inglês, uma vez que foram assim nomeados pelo Kazuo Ohno Dance Studio.

(KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2010), “marcando o fim de sua contribuição para a dança moderna” (VIALA, MASSON-SEKINE, 1988, p: 62).

Em 1959, Hijikata Tatsumi passou a acompanhar os ensaios de *The Old Man and the Sea*, vindo a ser o diretor de palco deste espetáculo, baseado na obra de Ernest Hemingway, adaptado por Ohno Kazuo, dirigido por Ikemiya Nobuo, com composição de Shugo Yasuda e participação de Ohno Yoshito. Logo em seguida, em um curto intervalo de tempo, Hijikata fez sua estreia com *Kinjiki*, ao lado de Ohno Yoshito, inspirado na obra de Mishima Yukio (1925-1970-Cores Proibidas), na VI Apresentação Anual da All Japan Arts Dance Association (Dairokkai Shinnin Buyô Kôen), evento dedicado aos artistas estreantes (OHNO, 2015). Assim, aos 21 anos de idade, em abril de 1959, Ohno Yoshito fez sua primeira aparição no palco do Dai-ichi Seimei Hall, em Tokyo, no papel de um jovem aprendiz do velho pescador Santiago, personagem de seu pai, Ohno Kazuo, na obra *The Old Man and the Sea* e no dia 24 de maio de 1959, estreou, junto a Hijikata Tatsumi, o espetáculo *Kinjiki*, considerada a primeira obra de butoh (OHNO, 2015, p: 96).

O encontro de Ohno Kazuo e Hijikata Tatsumi deu início a uma parceria que construiu, ao longo das duas décadas seguintes, as bases do butoh. No início da década de 1960, Hijikata nomeava suas criações experimentais de *DANCE EXPERIENCE*. A 2ª *Tatsumi Hijikata DANCE EXPERIENCE*, de 1961, é conhecida como a primeira sob a nomeação de ankoku buyô-ha (dança da completa escuridão). Ao longo do processo, após a obra *A Rose Coloured Dance*, de 1965, em dueto com Ohno Kazuo, o termo ankoku butoh-ha (dança das trevas) já aparecia com frequência. Portanto, é das raízes do que foi nomeado ankoku butoh, que originou o butoh da família Ohno (OHNO, 2015).

2. **Ballet e Dança Moderna: dançando o Ocidente**

A dança moderna chegou ao Japão em decorrência das ações e dos movimentos de modernização e ocidentalização que ocorreram no país pós-Restauração Meiji (1868). Uma vez que, durante o período Edo (1603-1868), a política de isolamento nacional proibia o contato com as outras nações estrangeiras (período *sakoku*: 1639 a meados do século XIX), exceto China e Holanda, é compreensível que os jovens, diante da abertura ao mundo externo, ansiassem pelas novas culturas que chegavam do Ocidente (YOSHIDA, 2010), e isto incluiu, entre as diversas expressões artísticas, a chegada da ópera, do *ballet* e, conseqüentemente, da dança moderna.

Entre 1871-1873, os líderes do novo governo japonês enviaram autoridades ao Ocidente para que conhecessem sociedades e culturas, fazendo com que entrassem em contato com grandes apresentações de ópera e teatro, por exemplo, despertando-lhes o desejo de terem, também no Japão, espaços que abrigassem eventos grandiosos (YOSHIDA, 2010). Assim, em 1911, é inaugurado o Teatro Imperial de Tokyo, que “representa um marco no desenvolvimento da modernidade no Japão” (YOSHIDA, 2010, p: 1), recebendo artistas reconhecidos internacionalmente, como por exemplo,

Sada Yacco (1871-1946) - que havia dançado em Paris, feito intercâmbio com o artista plástico Auguste Rodin (1840-1917) - que retornou ao Japão para ensinar as atrizes do Teatro Imperial; ou o bailarino italiano, Giovanni Rosi, que chegou ao país, vindo de Londres, em 1912, para ensinar as técnicas do *ballet* clássico e os princípios do *ballet* criativo à geração dos artistas japoneses (HAVENS, 1982), pioneiros da dança moderna, tais como: Takada Masao (1895-1929) e Takada Seiko (1895-1977), Ito Michio (1893-1961), Komori Toshi (1887 -1951) e Baku Ishii (1886-1962) (YOSHIDA, 2010).

Baku Ishii, o primeiro professor de dança de Ohno Kazuo, aprendeu *ballet* e montou óperas com Giovanni Rosi, mas na dúvida quanto ao valor do *ballet*, em 1915 se afastou do Teatro Imperial e passou a estudar a dança moderna (YOSHIDA, 2011, p: 57):

No ballet, com diferentes títulos e músicas, a expressão no palco é a mesma. Eu duvidava do valor do ballet enquanto arte. Além disso, comecei a pensar que a dança e o ballet deveriam ser mais criativas, assim como a literatura, a pintura, a escultura e a música. Eu tenho uma insatisfação dentro de mim.

Na busca pelo próprio estilo, Baku Ishii foi apresentado pelo músico, Yamada Kôzaku (1886-1965), à *Eurhythmics* de Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), que há 20 anos, com Isadora Duncan (1877-1927), atuavam em performances de dança no Ocidente. Em 1916, Baku Ishii mostrou a obra *Meian* (Luz e Escuridão), uma dança-poema, considerada a origem da dança moderna japonesa, “mas que era demasiada vanguardista para ser entendida naquele momento” (YOSHIDA, 2010, p: 3). Neste mesmo ano, a grande bailarina do Império Russo, Elena Smirnova (1888-1934), e seu marido e coreógrafo Boris Romanov (1891-1957), fizeram sua primeira turnê de *ballet* no Japão. Ao mesmo tempo, surgia o Asakusa Opera Movement (1917-1923), uma forma de entretenimento que oferecia ópera, opereta, dança, teatro musical, musicais norte-americanos, *sketches* de comédias, *shows* de variedades, música e drama ocidentais, a preços baixos aos jovens, alcançando popularidade no maior distrito de entretenimento do período Taisho (1912-1926), Asakusa, em Tokyo (FUKUSHIMA, 2016).

A dança japonesa dialogou também com os países asiáticos, como foi o caso da artista Tachibana Akiko (1907-1971), que dançou em turnê com a Eliana Pavlova Ballet Company, em Taiwan, ou como a artista Kawakami Suzuko (1902-1988), que migrou aos 4 anos do Japão para a China, onde além do *ballet* aprendeu a dança espanhola. De retorno ao Japão em 1932, ela estabeleceu o primeiro Estúdio de Dança Espanhola em Tokyo, inspirada pela dançarina argentina Antonia Mercè (1890-1936), intérprete da obra de flamenco *La Argentina*, a mesma que encantou Ohno Kazuo aos 23 anos de idade, quando a viu dançando no palco do Teatro Imperial de Tokyo, em 1929 (YOSHIDA, 2010).

No entanto, foi a partir dos precursores da segunda geração do movimento de dança moderna japonesa, Takaya Eguchi e Misako Miya, responsáveis por trazerem ao Japão o *Neue Tanz* (Nova Dança) da Alemanha, que Ohno Kazuo e Hijikata Tatsumi acessaram a dança moderna (YOSHIDA, 2010). Esta segunda geração incluía ainda, Masami Kuni (1908 -2007), que estudou e trabalhou com Rudolf von Laban (1879-1958) e Mary Wigman (1886-1973); Kenji Hinoki (1908-1983), que estudou com Ruth St. Denis (1879-1968) e Adolf Bolm (1884-1951) nos Estados Unidos e Tsuda Nobutoshi (1910-1984) que estudou com Max Terpis (1889-1958) e foi o proponente, no Japão, do termo *Gendai Buyô*, Dança Moderna (YOSHIDA, 2010).

Para Havens, o *ballet* foi o pai do movimento da dança moderna no período pré-Segunda Guerra Mundial, tanto na Europa quanto nos EUA. O *ballet* e a dança moderna, apesar da formação ortodoxa europeia, eram vistos como insurgentes diante da herança das danças ancestrais, trazendo a capacidade de romper com as formas estabelecidas (HAVENS, 1982). Ao mesmo tempo, o desenvolvimento da dança moderna no Japão, segundo Viala, trouxe a ideia de que se podia, por meio dela, realizar a interação criativa entre forma e conteúdo, expressando o espírito daquele novo tempo em oposição às formas existentes das danças tradicionais japonesas (VIALA; MASSON-SEKINE, 1988), como os teatros Nô e Kabuki.

Por um lado, a chegada das influências artísticas estrangeiras no Japão com suas tendências de modernização pós Restauração Meiji, fez com que os japoneses passassem “a denegrir tudo o que era antigo e a apresentar uma tendência crescente à ocidentalização, particularmente gritante de 1868 a 1888, nos primeiros vinte anos da era moderna” (KUSANO, 1993: 81), colocando em risco a continuidade das formas tradicionais de teatro e dança japonesas, como o teatro clássico Nô e o Kyogen (Nôgaku), os teatros pré-modernos Kabuki e o Bunraku (Teatro de Bonecos) e a dança tradicional (Nihon Buyô). Por outro lado, os intelectuais, os diplomatas e os conselheiros estrangeiros (chamados *oyatoi-gaikoujin*), contratados pelo governo japonês, enfatizavam a importância das artes tradicionais japonesas, reavivando o gosto e o valor destas artes aos olhos dos próprios japoneses (YOSHIDA, 2010). Em 1871, em decorrência da missão diplomática ao Ocidente, já citada anteriormente, o governo japonês descobriu que era um costume no exterior oferecer apresentações tradicionais aos convidados estrangeiros, assim, a função social do Teatro Nô foi revista, sendo elevado à categoria de obra musical oficial do Regime (KEENE, 1999) e, logo em seguida, o teatro Kabuki foi considerado uma arte dramática pela primeira vez, dando a seus atores o status social de artistas plenos (KUSANO, 1993).

3. *Kinjiki*: uma obra em processo.

A primeira versão de *Kinjiki* (1959), que marcou a estreia de Hijikata Tatsumi e Ohno Yoshito, era uma peça curta, com aproximadamente 15 minutos, baseada no romance de Mishima Yukio (1925-1970), inspirada no tema da homossexualidade e que, com o “uso inovador de som e iluminação, com uma trilha sonora contendo

gemidos em um palco mal iluminado, foi a chama de uma polêmica, como a cena em que o assassinato de uma galinha foi simulado” (OHNO, 2015: 96).

Ao ensaiar *Kinjiki*, por exemplo, eu seguia as instruções de Hijikata para olhar minhas mãos, assim. Então, Hijikata apareceu do nada, vindo de soslaio atrás de mim e de repente me entregou uma galinha. Ele a entregou, exatamente assim, sem o menor aviso. Naturalmente eu fiquei assustado e me perguntei o que estava acontecendo, pois estava petrificado e aquela galinha poderia dar bicadas em meus olhos. Então Hijikata me instruiu: ‘Aperte-a, firmemente, esprema-a, entre suas coxas.’ Eu fiz sem a consciência do que se tratava aquilo. O público tinha que ser convencido de que eu havia estrangulado o pássaro até a morte” (OHNO, 2015: 42).

Os ensaios de *Kinjiki*, no início, eram no estúdio de Takaya Eguchi e, de acordo com Ohno Yoshito, muitas vezes eles ensaiavam sozinhos e quando estavam juntos, Hijikata Tatsumi, que também dirigia a obra, não criava uma estrutura fixa nem repetia o que já havia sido feito anteriormente, e como Yoshito não havia lido, antes da criação, a obra literária de Mishima Yukio, perguntava a Hijikata Tatsumi o que ele imaginava com *Kinjiki*, e ele lhe dizia que a obra era “sobre a amizade genuína entre homens” (KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2015: 44).

Assim como o romance de Mishima, a obra de butoh não foi bem recebida pelos críticos da All Japan Arts Dance Association, que teceram críticas severas ao espetáculo, provocando a saída de Kazuo, Hijikata, Tsuda Nobutoshi, entre outros artistas, da Associação (OHNO, 2015).

Seguindo os passos desta primeira apresentação, Hijikata Tatsumi, agradecido pelo impulso criado com *Kinjiki* e pelo apoio recebido de Mishima, desejou construir um caminho diferente do convencionado pela dança moderna (OHNO, 2015). Então, em setembro do mesmo ano, organizou a *650 EXPERIENCE* e produziu *September 5 at 6 o’clock: Six Avant-garde artists*, incluindo nesta experiência/happening 6 artistas de vanguarda: Ohno Kazuo, Wakamatsu Miki, Mayuzumi Toshiro, Moroi Makoto, Kanamori Kaoru e Donald Richie, onde cada um dos participantes apresentou trabalhos experimentais. Hijikata Tatsumi, junto com Ohno Yoshito, Ohno Kazuo e Wakamatsu Miki, refizeram uma versão mais longa de *Kinjiki*, agora dividida em duas partes, onde “sua coreografia inovadora incorporou elementos que abertamente demonstraram resistência à sociedade e foi mais forte e conceitual, em sua abordagem, do que o original” (OHNO, 2015: 96), sendo apresentada no Tokyo Dai-ichi Seimei Hall, com capacidade para 650 pessoas, que incidentalmente nomeou esta EXPERIENCE (OHNO, 2015).

Para refazer a performance, meu pai compartilhou o papel de uma velha prostituta inspirada nas características de *Divine*, do romance *Nossa Senhora das Flores* de

Jean Genet. [...] Seu papel foi particularmente miserável, o de uma velha prostituta desamparada, travestida. Isto foi um divisor de águas para Kazuo, uma vez que suas performances, até então, giravam em torno de danças socialmente aceitas. Suas performances no Kanda Kyoritsu Kodo Hall eram com casa cheia. E então, ele fez um travesti! Em certo sentido, este papel foi a expressão de uma rebelião a Deus. Mas ele assumiu este papel depois de ver a primeira performance de *Kinjiki* (KAZUO OHNO DANCE STUDIO, 2005: 23).

Assim, nesta EXPERIENCE surgiu, pela primeira vez, a figura feminina de Ohno Kazuo, semente que desabrocharia em sua obra prima *La Argentina Shô* (Admirando La Argentina), dirigida por Hijikata Tatsumi em 1977, e que, ao ser apresentada no 14º Festival Internacional de Teatro de Nancy, na França, em 1980, fez com que o butoh ganhasse reconhecimento em escala mundial.

Para Fraleigh, Kinjiki sedimentou os caminhos que seriam trilhados pelo butoh, trazendo em sua base os elementos que foram aprofundados e experimentados ao longo do tempo. (FRALEIGH, NAKAMURA, 2006: 80):

A galinha, no entanto, é a mais lembrada na narrativa de Kinjiki. A atitude dos dançarinos em relação à galinha revela ambas a experiência do amor e da violência. A fome é talvez o tema predominante. A atenta galinha, fazendo sua parte como um objeto da fome, mistura categorias de comida, a fome sexual e o desejo espiritual. Esta é uma galinha célebre: Kinjiki, com seus três performers, Hijikata, Yoshito, e a galinha, separa Hijikata do então conhecido mundo da dança no Japão - e também da dança pós-moderna do Ocidente, que se volta cada vez mais em uma direção imparcial, de formas triviais fracas. Não há nada mais como Kinjiki, e para o resto de sua vida Hijikata continuará a desenvolver o arquétipo da rebelião no butoh.

Em 2009, no Kazuo Ohno Dance Festival, Ohno Yoshito reconstruiu novamente *Kinjiki* em comemoração ao 50º Aniversário da obra, realçando sua importância histórica. Nesta comemoração foi incluído o solo da bailarina Ohara Akiko, antiga parceria de Hijikata Tatsumi na década de 1950, e um simpósio com parceiros antigos, como Hosoe Eikoh, Wakamatsu Miki e Makino Kyoko (OHNO, 2015).

Referências bibliográficas

FRALEIGH, Sondra; NAKAMURA, Tamah. **Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo**. New York: Routledge, 2006.

FUKUSHIMA, Yoahiko. **Asakusa Opera**. Routledge Encyclopedia of Modernism. 05 mai. 2016. Disponível em: <<https://www.rem.routledge.com/articles/asakusa-opera>>, Acesso em: 01 mai 2017. DOI: 10.4324/9781135000356-REM255-1.

- HAVENS, Thomas R. H.. **Artist and Patron in Postwar Japan: Dance, Music, Theater, and the Visual Arts, 1955-1980**. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- KEENE, Donald. **Dawn to the West – Japanese Literature of the Modern Era: Poetry, Drama, Criticism. A History of Japanese Literature, Volume 4, with a new preface by the author/ Donald Keene**. New York: Columbia University Press, 1999.
- KUSANO, Darci. **Os teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca**. São Paulo: Perspectiva: Fundação Japão: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1993.
- KAZUO OHNO DANCE STUDIO. **Kazuo Ohno Chronicle of a Lifetime 1906-2010**. Translated by John Barret and Andre Principe. Shinagawa, Tokyo: Canta Co.Ltda, 2010.
- MISHIMA, Yukio, 1925-1970. **Cores Proibidas**; Tradução Jefferson José Teixeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- OHNO, Kazuo; OHNO, Yoshito. **Kazuo Ohno's world from without and within**; Introduction by Toshio Mizohata; Translated by John Barrett. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.
- OHNO, Yoshito. **Kazuo Ohno and Tatsumi Hijikata in the 1960s**; Translated by John Barret. Yokohama: BankART1929, 2005.
- _____. **Butoh: A Way of Life**; Translated by John Barret. Shinagawa, Tokyo: Canta Co.Ltda, 2015.
- TAKAHASHI, Kazuko. **Kazuo Ohno's Dance Training and Pedagogical Methods at Soshin Girl's School, Yokohama**. Translated by John Barret. 2012. 63f. Monografia – Faculty of Education and Human Sciences, Yokohama National University, Yokohama, Japan, April, 2012.
- VIALA, Jean; MASSON-SEKINE, Nourit. **Butoh: Shades of Darkness**. Tokyo: Shufunotomo Co., 1988.
- YOSHIDA, Yukihiro. **Modernity in Japanese Dance – The Dawn of Western Dance**. Tokyo: Keio University, 2010. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/266741252>>. Acesso em: 16 dez. 2016.

Videografia

- KAZUO Ohno: **Beauty and Strength. Dance Videology (1965-2000)**. Produced by NHK Television, Tokyo, Japan, 2000. 1 DVD (110 minutes), NTSC, color, MPEG-2, original language: Japanese.
- FLOWERBIRD-Butoh: A Way of Life - Yoshito Ohno Dance Videology. Produced and published by Canta Co.Ltda in collaboration with Kazuo Ohno Dance Studio, Eikoh Hosoe, BankART1929 and PROD.ART.BR. Yokohama, Japan, 2015.1 DVD, (85 minutes and Additional footage: 14 minutes), NTSC, color, original language: Japanese.

PROPOSTAS PEDAGÓGICAS INTERCULTURAIS PARA O ENSINO DE JAPONÊS: SUA INTERFACE COM A MÚSICA E A LITERATURA

Antonio Marcos Bueno da Silva Junior¹
Luciane Pereira de Moraes²

Resumo: Pesquisas acerca do ensino do japonês como língua estrangeira já trouxeram diversos olhares e reflexões para a sua prática em sala de aula, analisando contextos distintos como projetos de extensão ou escolas comunitárias (MORALES, 2008, SILVA-JUNIOR, 2014, YAMASHIROYA, 2015). O presente trabalho propõe expor experiências do ensino da língua japonesa com três turmas de sexto ano do ensino fundamental II de uma escola particular da capital paulista. Pensamos em propostas pedagógicas e curriculares que envolvam os alunos em uma abordagem interdisciplinar para uma aprendizagem que privilegiasse o diálogo disciplinar, resultando no desenvolvimento de um conhecimento que conecta a sala de aula, disciplinas de natureza distintas e a identidade dos alunos (COPE-KALANTIZ, 2008). A partir desta proposta estabelecemos a parceria com as aulas de educação musical curricular articulado ao tema em comum, o Haikai, com objetivo de apresentar aos alunos o conceito de Haikai, gênero poético japonês, bem como utilizando-se de sua estrutura para a composição musical. Sendo assim, dividimos o trabalho em três etapas básicas: análise e discussão sobre o gênero; a composição musical descritiva e a produção de haicais autênticos. Na primeira etapa os alunos tiveram o primeiro contato na aula de japonês com o gênero, por meio de uma abordagem analítica orientada em que puderam comparar haicais no original e sua tradução para a língua portuguesa. Na segunda etapa, a partir de haicais japoneses escolhidos pelo grupo, abriu-se uma discussão e definimos o perfil para a composição musical: melodia acompanhada descritiva, uso da estrutura tema/repetição/variação com instrumentos de teclas. Na última etapa os alunos produziram haicais autênticos. Pensando em uma proposta crítica e intercultural de ensino (MAHER, 2007; ROCHA, 2012) o objetivo primordial deste entrelaçamento interdisciplinar está voltado para desenvolvimento do senso crítico e estético sobre a poesia e a música, para expansão da percepção e problematizações sobre as diferenças estéticas e linguísticas das línguas em questão, despertando a sensibilidade cultural do aluno em relação às culturas brasileira e japonesa. **Palavras-chave:** Pedagogia Reflexiva, Ensino de Língua Japonesa, Educação Musical, Haikai, Interculturalidade

1 Mestrando pelo programa de Pós Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela FFLCH-USP

2 Pós graduanda pelo programa de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNESP-SP

1. Introdução

Em uma perspectiva histórica, a língua japonesa vem passando por constantes transformações em seus contextos de ensino. Morales (2008) faz uma trajetória do ensino do japonês no Brasil. Inicialmente o japonês chega com os imigrantes, em uma perspectiva de língua de herança (LH). Conforme os eventos históricos do Pós-Guerra, um novo contexto foi apresentado, estabelecendo a necessidade de adaptação à realidade social da época. Dessa forma, o ensino foi transitando da perspectiva de LH para o ensino como língua estrangeira

Pensando no ensino do Japonês na atualidade e no objetivo de se aprender uma língua estrangeira na contemporaneidade, acreditamos que essas abordagens possam implicar em práticas pedagógicas que ultrapassem o ensino das estruturas linguísticas e que possam encaminhar discussões sobre sociedade e cultura.

Essa possibilidade, assim como as reflexões que surgem dela, se tornam mais presentes quando temos um contexto regular³ de ensino. O que significaria, portanto, ensinar japonês para alunos do sexto ano do ensino fundamental II? Acreditamos que o ensino regular deveria abordar propostas reflexivas na elaboração de currículos, para abrir caminhos a processos de ensino-aprendizagem que possam ser negociados e transformados durante seu processo de aplicação (COPE&KALANTZIS, 2008).

Um importante fator que pode sustentar essa prática é a interculturalidade (KIJIMA et all, 2014; KUBOTA, 2014). Entendemos a interculturalidade como uma prática para abordar aspectos culturais de uma cultura estrangeira, refletindo sobre nossa própria cultura, analisando os aspectos sociais e ideológicos que perpassam por esse encontro.

Dessa forma, o presente trabalho propõe expor experiências de um projeto interdisciplinar de ensino da língua japonesa com as aulas de educação musical.

O projeto foi realizado com três turmas de sexto ano do ensino fundamental II de uma escola particular⁴ da capital paulista onde o Japonês é oferecido como matéria regular do currículo, contudo opcional para os alunos. Os mesmos devem escolher uma segunda língua estrangeira, espanhol ou japonês que, junto a língua inglesa, estudarão durante o ensino fundamental II.

2. Propostas pedagógicas interculturais

O projeto teve como fundamentação teórica o que entendemos como propostas pedagógicas interculturais. Tais propostas são pautadas sob a ótica da interculturalidade. Com base em Kramsch (2013) entendemos a interculturalidade como uma maneira de abordar culturas com o encontro do Eu (nossa cultura) com o Outro (cultura de

3 Entendemos contexto regular de ensino como o ensino obrigatório: ensino infantil, ensino fundamental e ensino médio.

4 Colégio Marupiara: <http://www.marupiara.com.br>.

outro país). Esse encontro, segundo a autora, promove um terceiro espaço, ou seja, um momento em que entendemos questões relacionadas a nossa cultura no momento em que entramos em contato com o outro. Procurando somar e compreender aspectos de ambas as culturas.

Sobre o Encontro com o Outro, Kramsch (2013, p.61) diz que os “aprendizes de LE aprendem quem eles são pelo encontro deles com o Outro. Eles não podem entender o Outro se eles não entenderem as experiências históricas e subjetivas que fizeram com que eles se tornassem quem eles são.” Portanto, o terceiro espaço propõe uma ressignificação da abordagem de aspectos culturais em contextos pedagógicos em prol de práticas que possam favorecer o questionamento e uma visão crítica (MAHER, 2007).

Acreditamos que esse conceito de interculturalidade, pautado em uma visão crítica, também se soma com as premissas do letramento crítico. Uma abordagem com base no letramento crítico pressupõe que o conhecimento é ideológico e que deve ser compreendido em seus diversos contextos (TILIO, 2015; MENEZES DE SOUZA, 2011). Dessa forma, procura-se entender e investigar quais situações fundamentam uma determinada prática social.

Portanto, sob esta perspectiva, ensinar japonês no ensino fundamental II significa trazer discussões em que os alunos possam, por meio do contato com a cultura japonesa, entender e ressignificar sua própria cultura na construção de sua identidade.

3. Projeto: “Haicais Musicais”

Franchetti e Doi (2012) trazem na introdução de seu livro, *Haikai: antologia e história*, uma citação de Hattori Tohō que remete à origem mítica do Japão. Nessa citação podemos analisar que o autor afirma em suas palavras a antiguidade da poesia japonesa e do haikai. Tohō (apud FRANCHETTI&DOI, 2012, p.9) diz que “O haikai é uma forma de canto. O canto existe desde o início do céu e da terra”. Para Franchetti e Doi (ibidem), Tohō caracteriza o canto e a poesia como a expressão direta do coração do deus ou do homem.

Sendo assim, compreendemos que a relação entre haikai e música estabeleceu-se desde o princípio de sua criação, dada os aspectos métricos, temporais e rítmicos inerentes a ambos. A partir dessa compreensão surgiu a ideia do projeto, pautada pela estrutura do haikai em consonância com a composição musical, remetendo-se à cultura japonesa para desenvolvimento estético, cultural e musical do aluno.

No primeiro momento do projeto, durante as aulas de língua japonesa, os alunos tiveram contato com o gênero poético, partindo desde sua definição até a análise de alguns exemplos de haicais do poeta Matsuo Bashō. Os exemplos foram vistos tanto em japonês como em português, mas nossa proposta não era ater-se aos detalhes linguísticos

dos poemas em japonês. A intenção era que os alunos praticassem a leitura⁵ desses poemas e partindo da interpretação dos poemas traduzidos para o português pudessem analisar os aspectos estilísticos⁶.

No segundo momento do projeto, durante as aulas de educação musical, sob esta perspectiva, definimos uma abordagem para composição musical: melodia programática⁷ acompanhada, em escala pentatônica (escala oriental de cinco tons), abordando o uso do tema, uma *ideia musical* (COPLAND, 2014, p.32), repetição do tema e variação do mesmo, como técnica de composição em instrumentos de teclas (xilofones e metalofones).

“ A ideia em si mesma pode vir de várias formas. Pode vir como uma melodia - uma simples melodia que você poderia assobiar para si mesmo. Ou pode surgir como melodia apoiada por um acompanhamento. Algumas vezes não se ouve nem mesmo uma melodia; concebe-se uma figura de acompanhamento que mais tarde, provavelmente, será enriquecida de uma melodia. Ou, então, o tema pode surgir sob a forma de uma ideia rítmica; pensa-se em um tipo de especial batida, e isso já é suficiente para começar(...) Um tipo diferente de compositor poderá começar, talvez, com um contraponto de duas ou três melodias, que ele ouve simultaneamente.” (COPLAND, 2014, p. 33)

Orientados pelo professor de japonês, iniciando o trabalho musical os três grupos de alunos do sexto ano escolheram os seguintes haicais⁸:

Grupo 1:

Ao sol da manhã
uma gota de orvalho
precioso diamante.

Grupo 2:

Silêncio:
cigarras escutam
o canto das rochas

5 Os poemas foram apresentados em Hiragana – primeiro silabário que os alunos entram em contato nas aulas.

6 Entendemos elementos estilísticos como, por exemplo, os elementos sazonais e a efemeridade relacionadas ao momento de apreciação da natureza.

7 Música programática - música que conta uma história; música descritiva.

8 Haicais extraídos online do site: https://pensador.uol.com.br/autor/matsuo_basho/. No site não encontra-se o responsável pela tradução em português, contudo sabe-se que a obra de Bashô foi traduzida por Jorge de Sena, Jorge Sousa Braga e Luísa Freire, pela editora portuguesa Assírio & Alvim e em 2016 Bashô ganhou mais uma tradução na obra “Eremita viajante”, de Joaquim M. Palma, pela mesma editora.” (<https://ionline.sapo.pt/532625>) .

Grupo 3:
Este caminho!
sem ninguém nele,
escuridão de outono.
(BASHÔ,1644-1694)

O processo de composição musical, pautado na música instrumental com base na estrutura de cada Haikai escolhido, iniciou-se a partir de uma discussão sobre o caráter dos haicais, a identificação de referências visuais que pudéssemos descrever sonoramente e sobre a estrutura do gênero para estabelecer uma linguagem singular da melodia.

A discussão sobre o caráter dos haicais foi conduzida a partir da semântica sobre o texto, a fim de estruturar a melodia e construir o discurso musical que surgiu do significado e da intenção de cada ideia observada, presente nas três linhas do gênero que captura o efêmero como mote para sua construção literária. A métrica ofereceu estrutura rítmica à composição musical, bem como à paisagem sonora descrita pelo texto poético.

Alguns conceitos como melodia, harmonia, forma, música programática e desenvolvimento por repetição (COPLAND, 2014), foram introduzidos naturalmente a medida que a discussão sobre a composição se estabelecia, representando uma maneira significativa de firmar o desenvolvimento da cognição musical do aluno.

“Música não são notas, mas sim, relações. É melhor não analisar e compreender fatos teóricos, mas interpretá-los de acordo com os fenômenos emocionais e psicológicos da obra. A música, é em primeiro lugar, uma contribuição para o alargamento da consciência e modificação do homem e da sociedade.” (BRITO, 2015, p. 50)

Muito embora, a composição musical tenha se apoiado e se inspirado na discussão sobre um gênero literário, a intuição, bem como a exploração instrumental nos instrumentos de teclas (xilofone e metalofone), a procura de ideias musicais que suscitasse, traduzisse, descrevesse o efêmero, dimensionou a percepção estética dos alunos e se revelou uma importante ferramenta da expressão poética observada no haikai. As pequenas peças musicais descritivas, criadas coletivamente, foram gravadas e grafadas.

No terceiro momento do projeto os alunos criaram seus próprios haicais. A criação de haicais, em português, naturalmente encontrou parceria na arte visual, quando propomos a ilustração. Assim, ao apresentarmos aos alunos o livro paradidático *Haicais Visuais*, de Nelson Cruz (2015), o projeto de “Haicais Musicais” ganhou uma nova dimensão. O livro traz curtas histórias, contadas por imagem, sendo que cada história apresenta três imagens diferentes, assim como as três linhas do haikai. Concluímos este

momento com a reunião das três linguagens (escrita, visual e musical) em uma produção audiovisual, criada e editada pelos alunos.

A proposta intercultural entra como a base que fundamentou os diálogos e as análises propostas. Por mais que a produção dos haicais⁹ destes alunos tenha sido em português, o encontro com o Outro – com a cultura e com o gênero literário japonês – faz com que pensemos sobre o Eu – nossa cultura – e que se cria um ambiente em que a intenção é desenvolver uma maior sensibilidade para olhar o mundo e os fatores sociais que estão ao nosso redor. Essa sensibilidade parte justamente da análise e do estilo do haikai, ou seja, do encontro com o Outro.

4. Desdobramentos do projeto

Dentro da proposta de uma pedagogia reflexiva e da reformulação de currículos (COPE&KALANTZIS, 2008) o presente projeto acabou fazendo parte de outros projetos maiores que ocorrem no sexto ano como o projeto da viagem para São Luís do Paraitinga (doravante, SLP). O projeto de SLP envolve todos os alunos do sexto ano em uma viagem de estudos onde os alunos entram em contato com outras áreas como artes, ciências e língua portuguesa.

A viagem é realizada durante 3 dias e os alunos entram em contato com projetos ambientais e também artísticos – criação de máscaras e oficinas de canções populares. O projeto de Haikai e Música ocorreu durante o preparo dos alunos para a viagem de SLP. Acreditamos que o olhar para a natureza – e também para o outro – que o Haikai proporciona fez com que os alunos tivessem outra sensibilidade ao entrar em contato com as experiências vividas na viagem. O projeto se entrelaça no momento da volta desses alunos quando pedimos que com base nas experiências vividas, os alunos elaborassem seus próprios haicais visuais.

5. Considerações finais

Compreendemos que todo projeto parte de intenções e de expectativas e que essas mesmas questões, muitas vezes, trazem resultados distintos daquilo que pensávamos no início. Pensar em práticas interculturais significa ressignificar sua própria maneira de olhar para o mundo e para sua prática docente. E isso significa, ao nosso ver, refletir sobre o que nos fez agir ou escolher uma determinada atividade ou um determinado material didático. Todas essas questões perpassam por nossas experiências e por nossas ideologias.

O contato com o Outro faz com que possamos reinventar todas essas questões e pensar em novas oportunidades e currículos (COPE&KALANTZIS, 2008). Como resultado final deste projeto, os alunos, em parceria com os docentes, elaboraram um vídeo¹⁰ com os haicais visuais elaborados por eles.

9 Ver anexos.

10 O vídeo pode ser visto no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=YYQ8pE6pNQE&t=230s>

Sendo assim o projeto ofereceu espaço de criação textual, musical e visual, expandindo a percepção sobre a linguagem poética e despertando o interesse sobre a cultura japonesa. O senso crítico do aluno recebeu diferentes estímulos, dando a possibilidade de atingir ou atender à diversidade das capacidades cognitivas com que lidamos. Dessa forma, a linguagem escrita, no caso o japonês, e a musical, constroem processos onde conhecimento e desenvolvimento humano possam aliar-se na sua edificação.

As reflexões e questões acerca dos projetos e do ensino são constantes e sempre nos motivam a repensar a nossa prática, entretanto, concordamos com Almeida Filho (2013) quando o autor define o significado de aprender uma língua:

Aprender uma língua transforma identidades, fortalece um sentido de auto-estima, verticaliza e educa a percepção de outras culturas (diminuindo a ignorância e evitando a rasura de centrismos), arredonda a educação, impulsiona carreiras e possibilidades, abre janelas para o mundo e o planeta, tudo contribuindo para sermos mais felizes, livres e justos (2013, p.10, – grifo nosso)

Referências bibliográficas

- ALMEIDA FILHO, Jose Carlos Paes de. **Dimensões comunicativas no ensino de línguas/ Edição comemorativa - 20 anos**. 7o. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013. 113p.
- BRITO, Teca Alencar de. **Koellreutter educador: o humano como objetivo na educação musical**. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2015.
- _____. **Hans-Joachim Koellreutter: ideias de mundo, de música, de educação**. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2015.
- FONTEERRADA, Marisa Trench O. **De tramas e fios: um ensaio sobre a música e a educação**. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.
- COPE, B & KALANTZIS, M. Pedagogy and curriculum. In: **New learning. Elements of Science of education**. Cambridge Press, 2008.
- COPLAND, Aaron. **Como ouvir e entender música**. Tradução de Luiz Paulo Horta. São Paulo: Realizações Editora, 2014.
- CRUZ, Nelson. **Haicais Visuais**. São Paulo: Editora Positivo, 2015.
- FRANCHETTI, Paulo & DOI, Elza Taeko. **Haikai: antologia e história**. 4º. Ed revisada. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012.
- KUBOTA, Reiko. Critical Teaching of Japanese Culture. In: SATO, S. – DOERR, N. M. **Rethinking Language and Culture in Japanese Education**. UK: Multilingual Matters, p. 218- 237, 2014.
- KIJIMA, Hiromi et all. “Marugoto Nihon no kotoba to bunka ni okeru kaigai no nihongo kyoiku

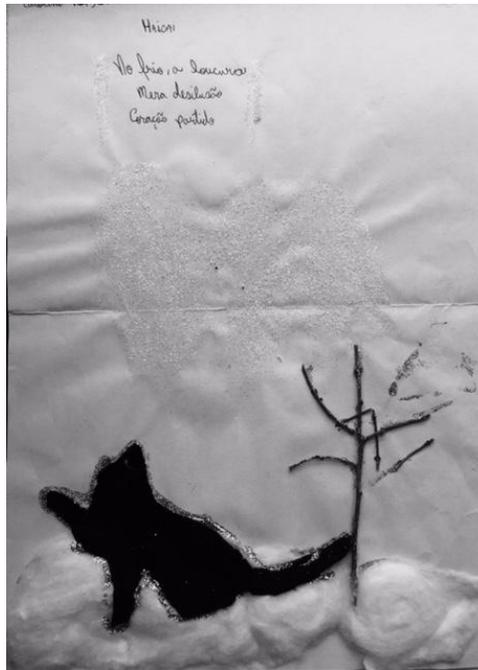
- no tame no kokoromi. In: **Kokusaikouryukikin Nihongokyoiku kiyodai**. 10go, 2014.
- KRAMSCH, Claire. Culture in foreign language teaching. In: **Iranian Journal of Language Teaching Research**, 2013, 57-78. Disponível em <http://faculty.weber.edu/cbergeson/516/kramsch.2012.pdf> (Acesso em 20 de maio de 2017).
- MAHER, Terezinha de Machado. A educação do entorno para a interculturalidade e o plurilinguismo. In: KLEIMAN, A.B – CAVALCANTI, M. C. (org) **Linguística Aplicada: suas faces e interfaces** – Campinas, SP: Mercado das Letras, p. 255- 270, 2007.
- MENEZES DE SOUZA, Lynn Mario. Para uma redefinição de Letramento Crítico: conflito e produção de significação. In: MACIEL, R. F. A – ASSIS, V. D (org) **Formação de professores de línguas: ampliando perspectivas**. Jundiaí, SP: Paco Editorial. p, 128-140, 2011.
- MONTE-MOR, Walkiria. Crítica e Letramentos Críticos: reflexões preliminares. In: ROCHA, Claudia Hilsdorf – FRANCO MACIEL, Ruberval (org) **Língua Estrangeira e Formação Cidadã: Por entre Discursos e Práticas**. Coleção: **Novas perspectivas em linguística aplicada** vol 33. Campinas, SP: Pontes Editora, p. 31-50, 2015.
-
- Reflexões e Propostas sobre Língua Estrangeira no Ensino Fundamental I: plurilinguismo, multiletramentos e transculturalidade**. 1. ed. Campinas - SP: Pontes Editores, 2012. v. 1. 288p.
- MORALES, Leiko Matsubara. **Cem anos da imigração japonesa no Brasil: o japonês como língua estrangeira**. Tese de Doutorado. FFLCH USP, São Paulo, 2008, 313p.
- SILVA JUNIOR, Antonio Marcos Bueno da. O papel das tarefas comunicativas em sala de aula: o caso do Japonês/LE. In: X Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil, 2014, Rio de Janeiro. **Anais do XXIII Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa**, 2014. p. 170-177.
- TILIO, Rogério. Repensando a abordagem comunicativa: multiletramentos em uma abordagem consciente e conscientizadora. In: ROCHA, C. H.; MACIEL, R. F.. (Org.). **Língua estrangeira e formação cidadã: por entre discursos e práticas**. 2ed.Campinas: Pontes, 2015, v. 1, p. 51-67.
- YAMASHIROYA, So. **Autonomia na aprendizagem da língua japonesa além da sala de aula: um estudo de caso de estudantes universitários na cidade de São Paulo**. Dissertação de Mestrado. FFLCH USP, São Paulo, 2015, 144p.

ANEXOS:

Exemplos da produção dos haicais dos alunos.



(1) A noite chega
Caminho nas folhas
Que caíram no outono



(2) No frio, a loucura
Mera desilusão
Coração partido

O CINEMA JAPONÊS DE CUNHO SOBRENATURAL: CATEGORIZAÇÃO DE SÉRIES TEMÁTICAS

Cláudio Augusto Ferreira¹

Resumo: Uma das cenas de *Momijigari* (1899), o mais antigo filme japonês a exibir uma narrativa ficcional, apresenta a batalha entre um samurai e um demônio da montanha. Assim, é possível exemplificar que, já em seus primórdios, fantasmas, divindades e monstros folclóricos estiveram presentes no cinema japonês. Na tentativa de condensar os 120 anos de cinema do Japão numa História do Cinema Japonês de Cunho Sobrenatural é necessário identificar e analisar padrões no conjunto de narrativas cinematográficas. Grande parte dos filmes japoneses, senão a maior parte dos mesmos, pode ser categorizada em séries temáticas e/ou franquias e, nesta comunicação, almejamos apresentar os critérios desta categorização e suas possíveis contribuições para as análises.

Palavras-chave: categorização; cinema fantástico; cinema japonês; História do Cinema; literatura comparada.

1. Introdução

Tradicionalmente o cinema começa em 1895, com o aperfeiçoamento do cinematógrafo pelos Irmãos Lumière e a exibição do primeiro filme rodado por eles: *Sortie de l'usine Lumière de Lyon* (Saída da fábrica Lumière de Lyon). Os primeiros filmes apresentavam em geral imagens da vida cotidiana e das ruas francesas, mas não demorou muito para que os Irmãos Lumière decidissem mostrar aos espectadores imagens vindas de todos os cantos do planeta: o primeiro filme a mostrar imagens da esfinge egípcia e do complexo de pirâmides de Gizé, por exemplo, foi rodado já em 1897. No Japão, esses primeiros filmes franceses foram apresentados com o acompanhamento de um narrador *benshi* (弁士).

Os primeiros filmes rodados no Japão foram curtas-metragens com menos de um minuto cada que mostravam cenas do cotidiano, ruas movimentadas, danças tradicionais e outros espetáculos (AUBERT; SCHMALSTIEG; SEGUIN, 2015). Os

1 Mestre em Letras, Literatura e Cultura Japonesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Contato: claudio.ferreira@usp.br

autores das imagens, François-Constant Girel (1873–1952) e Gabriel Veyre (1871–1936), eram operadores de câmera enviados em 1897 pelos irmãos Lumière para auxiliar o empresário Inabata Katsutarô (稲畑勝太郎) (1862–1949), o primeiro a introduzir o cinematógrafo no Japão.

Em abril de 1898, Shibata Tsunekichi (柴田常吉) (1850–1929) torna-se o primeiro cinematografista nipônico a captar imagens do Japão para Inabata e os Irmãos Lumière. Shibata é conhecido também por ter realizado em 1899 a filmagem de *Momijigari* (紅葉狩: Contemplação das Folhas de Outono), curta-metragem que registra cenas do drama dançante de *kabuki* homônimo, no qual o samurai Taira no Koremochi (平維茂) derrota o demônio da montanha que se fez passar por princesa com o nome de Sarashina-hime (更科姫).

É possível considerar *Momijigari* um documentário, já que registra para a posteridade os atores da peça, Ichikawa Danjûrô IX (九代目市川團十郎) (1868–1912), no papel de Princesa Sarashina/ogro da montanha, e Onoe Kikugorô V (五代目尾上菊五郎) (1844–1903), interpretando Taira no Koremochi. No entanto, devido às limitações técnicas, as cenas tinham que ser filmadas a céu aberto em instalações montadas especificamente para tal no lado de fora do teatro: e é devido a isto que é tido também como o mais antigo filme sobrevivente japonês a ser realizado com intenção de narrar cinematograficamente (KOMATSU, 1994; SHARP, 2011, p. 53), motivo pelo qual foi-lhe atribuído a designação legal de Jûyô Bunkazai (重要文化: bem cultural essencial).

Os primeiros registros narrativos do Cinema Japonês foram adaptações do teatro *kabuki*, o mais popular à época. As peças de *kabuki*, por sua vez, eram frequentemente adaptadas de outras: do teatro nô, do *bunraku* ou mesmo do *rakugo*. Algumas dessas peças eram baseadas na literatura *kaidan* (怪談: literalmente, narrativa extraordinária), de forma que este termo, encontrado em muitos títulos cinematográficos, correlaciona tais filmes contemporâneos a antigas histórias de fantasmas. Citamos como exemplos *Kaidan Banchô Sarayashiki* (怪談番町皿屋敷: História Extraordinária da Mansão dos Pratos em Banchô), filme de 1957 dirigido por Kôno Toshikazu (河野寿一) (1921–1984) e *Kaidan Oiwa no Bôrei* (怪談お岩の亡霊: História Extraordinária do Fantasma de Oiwa), longa-metragem de 1961 dirigido por Katô Tai (加藤泰) (1916–1985). Levando-se em conta o que acabamos de explicar, é possível compreender por que muitos dos primeiros filmes narrativos do Japão acabam por ser também filmes de cunho sobrenatural e também concluir que, desde os primórdios do cinema narrativo japonês, fantasmas, divindades e monstros folclóricos estiveram em seus filmes.

Na tentativa de produzir uma História de Cinema Japonês de Cunho Sobrenatural, é preciso observar analiticamente os 120 anos de Cinema Japonês de forma a encontrar padrões em suas narrativas cinematográficas de cunho sobrenatural.

O que chamou atenção em primeiro lugar é que, com raríssimas exceções, os filmes japoneses de cunho sobrenatural são, de modo geral, adaptações de originais vindos da literatura, do teatro *kabuki*, do *bunraku*, do *rakugo*, do teatro nô, do mangá, do anime ou mesmo do videogame.

Em segundo lugar, os filmes japoneses de cunho sobrenatural podem ser majoritariamente agrupados em séries temáticas e/ou franquias (são raros os filmes que se bastam *per se*), característica que torna possíveis as análises do tipo comparativo. Apresentar os critérios e o valor destes agrupamentos vem a ser o objetivo maior desta comunicação.

2. Adaptações de uma mesma narrativa

Os filmes agrupados nesta categoria são em geral adaptações de uma mesma narrativa tradicional com origem nas outras artes, sendo raros os *remakes* (refilmagens de uma narrativa originária do cinema).

O fato de serem adaptações de uma mesma narrativa específica implica em eventos e personagens similares nos vários filmes e as análises das diferenças entre eles oferecem *insights* sobre as decisões estéticas e a sociedade da época em que foram realizados.

A mais adaptada das narrativas japonesas de cunho sobrenatural, totalizando 34 filmes entre 1910 e 2014, é *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* (東海道四谷怪談: História Extraordinária de Yotsuya em Tôkaidô), peça de *kabuki* escrita por Tsuruya Nanboku IV (四代目鶴屋南北) (1755–1829) em 1825. A peça narra a história de um samurai destituído, Tamiya Iemon (民谷伊右衛門), que mata o seu sogro, o pai de Oiwa (お岩), pois este quer que o casal se separe. Mais tarde, com um filho pequeno e cansado de levar uma vida miserável, Iemon se deixa enredar num conluio para se casar com Oume (お梅), a neta de Itô Kihei (伊藤喜兵衛), um rico mercador. Oiwa, com a face desfigurada por um veneno dado como pretense remédio pelos Itô, acaba morrendo e reaparece como fantasma eliminando uma a uma as pessoas próximas a Iemon.

De caráter ao mesmo tempo sobrenatural e realista-naturalista, a narrativa nos apresenta com detalhes o dia a dia dos desvalidos no período Edo e oferece também elementos para uma análise aprofundada do papel dos gêneros masculino e feminino no período. As análises comparativas entre a peça e suas inúmeras adaptações são valiosas por possibilitarem um certo número de conclusões a respeito das relações de classe e de gênero nas narrativas japonesas, bem como de suas transformações através dos tempos.

A seguir, destacamos outras narrativas tradicionais de cunho sobrenatural que foram repetidamente adaptadas para o cinema: *Kasane Ga Fuchi* (累ヶ淵: As Profundezas do Pântano de Kasane), narrativa folclórica da província de Ibaraki que se tornou famosa em todo Japão durante o período Edo e inspirou o drama dançante de *kabuki* conhecido como *Kasane*, de 1823 (no qual a face de Kasane se torna subitamente horrenda) – 12 filmes; *Botan Dôrô* (牡丹燈籠: A Lanterna das Flores de Peônia), adaptação de uma narrativa tradicional chinesa realizada por Asai Ryôji (浅井了意) (1612–1691) – 18 filmes; *Banchô Sarayashiki* (番町皿屋敷: A Mansão dos Pratos em Banchô) é uma narrativa folclórica japonesa adaptada para *ningyô jôruri* (人形浄瑠璃: teatro de bonecos) em 1741 – 16 filmes (HARAGUCHI, 2000; IZUMI, 2000).

3. Gênero de filmes contendo uma categoria de personagens em comum

Filmes que contêm um mesmo tipo de personagem podem ser agrupados de forma a constituir um gênero – filmes de vampiro, por exemplo. Os traços e comportamentos destes personagens podem ser comparados de forma a obter informações importantes a respeito não só das concepções artísticas mas também das sociedades para as quais os filmes foram concebidos e produzidos.

Estes personagens são originários dos folclores tradicional e urbano bem como da cultura popular. Os filmes podem dessa maneira ser divididos em:

a) Filmes contendo personagens folclóricos nativos.

Exemplos: filmes de *kaibyô* (怪猫) ou *bakeneko* (化け猫: monstro-gato); filmes de *yukionna* (雪女: mulher da neve); filmes de *hebijonna* (蛇女: mulher-serpente); filmes de *tanuki* (狸: cão-guaxinim); filmes contendo mais de um *yôkai* (妖怪: aparição monstruosa).

b) Filmes contendo releituras de personagens do folclore estrangeiro.

Exemplos: filmes de vampiro; filmes de lobisomem.

c) Filmes contendo personagens da cultura popular.

Exemplos: filmes de zumbis; filmes do monstro de Frankenstein.

d) Filmes baseados em lendas urbanas (folclore urbano contemporâneo).

Exemplos: filmes de *kuchisakeonna* (口裂け女: mulher da boca rasgada); filmes de *teketeke* (テケテケ: garota que teve o corpo cortado em dois por um trem).

Entre 1912 e 1975 foram produzidos 66 filmes de *kaibyô*. Em geral, os filmes de gato-monstro contam a história de um gato que, ao beber o sangue de sua dona (morta injustamente), assume forma semi-humana, tornando-se instrumento de sua vingança.

Levando-se em conta que, mesmo existindo há séculos como folclore (VAMPIRES, 2013), os vampiros aparecem no cinema pela primeira vez somente em 1922 (HOW, 2017) – com o filme *Nosferatu*, de Friedrich Wilhelm Murnau (1888–1931) – é possível conjecturar que temos a presença de uma espécie de vampiro no cinema japonês antes que os mesmos apareçam nos cinemas ocidentais.

4. Série de narrativas que passam em um mesmo universo ficcional

Contemporaneamente, obras cinematográficas de relativo sucesso comercial que geram continuações são chamadas de franquias. As narrativas destes filmes se passam num mesmo universo ficcional e apresentam situações ocorridas antes, depois ou mesmo durante o primeiro dos filmes.

Como exemplos de franquias baseadas em livros ou mangás, temos: *Gakkô no Kaidan* (学校の怪談: Histórias de Fantasmas em Escolas) – 5 longas, *Teito Monogatari* (帝都物語: Narrativas da Capital Imperial) – 3 longas, *Ringu* (リング: O Chamado) – 7 longas, e *Tomie* (富江) – 9 longas. *Juon* (呪怨: literalmente, Rancor Amaldiçoado) – 10 longas – é uma franquia que se originou em filmes para televisão.

A análise de uma franquia como um todo permite analisar as estratégias, bem-sucedidas ou não, empregadas para ampliar a narrativa apresentada no primeiro dos filmes.

5. Filmes que apresentam em comum certas características de produção

Alguns filmes apresentam características de produção (mesmo diretor, mesma produtora, praticamente a mesma equipe) que sugerem que sejam examinados em conjunto. É o caso da trilogia de vampiros dirigida por Yamamoto Michio (山本迪夫) (1933–2004) constituída pelos filmes *Yûrei Yashiki no Kyôfu – Chi o Sû Ningyô* (幽霊屋敷の恐怖・血を吸う人形: Terror na Casa Mal-Assombrada – A Boneca que Suga Sangue), de 1970, *Noroi no Yakata – Chi o Sû Me* (呪いの館・血を吸う眼: A Mansão Amaldiçoada – O Olhar que Suga Sangue), de 1971, e *Chi o Sû Bara* (血を吸う薔薇: A Rosa que Suga Sangue), de 1974.

6. Considerações finais

As categorias apresentadas nos subtítulos anteriores não são mutuamente exclusivas. Vejamos por exemplo a série de filmes iniciada *Yôkai Daisensô* (妖怪大戦争: A Grande Batalha Youkai), longa-metragem de 1968 dirigido por Kuroda Yoshiyuki (黒田義之) (1928–2015). Os filmes que o seguiram – *Yôkai Hyakumonogatari* (妖怪百物語: Cem Narrativas com Youkais), também de 1968, dirigido por Yasuda Kimiyoshi (安田公義) (1911–1983) e *Tôkaidô Obake Dôchû* (東海道お化け道中: Peregrinação de Monstros em Tôkaidô), de 1969, dirigido por Yasuda Kimiyoshi e Kuroda Yoshiyuki – formam com ele uma trilogia concebida e produzida pela mesma equipe, mas com narrativas que não são necessariamente continuações do primeiro filme.

De acordo com o que vimos a trilogia poderia ser analisada como apresentado no subtítulo 5 (filmes que apresentam em comum certas características de produção), já que não pertencem necessariamente ao mesmo universo ficcional. No entanto, estes filmes pertencem também ao conjunto maior de filmes contendo personagens folclóricos nativos (subtítulo 3.a), podendo ser analisados também em relação a ele. Levando-se também em conta que em 2005 foi feito um *remake* do primeiro filme da série – *Yôkai Daisensô* (妖怪大戦争: A Grande Batalha Youkai), dirigido por Miike Takashi (三池崇史) (1960-) – é possível concluir que estes dois filmes podem ser analisados como adaptações de uma mesma narrativa (subtítulo 2).

As análises comparativas, como vimos, são valiosas por possibilitarem conclusões a respeito da estética e da sociedade japonesa, bem como de suas transformações através dos tempos, além de permitir observar minudenciosamente estratégias narrativas e características de produção que de outra maneira passariam despercebidas.

Referências bibliográficas

HARAGUCHI, Tomô; MURATA, Hideki (coords.). **Nihon kyôfu (horâ) eiga e no shôtai** (Convite para o cinema de terror japonês). Tokyo: Heibonsha, 2000. p. 144.

IZUMI, Toshiyuki. **Ginmaku no hyakkai**: honchô kaiki eiga taigai (Cem histórias estranhas na tela prateada: quase todos os filmes fantásticos deste país). Tokyo: Seidosha, 2000. 343, p 37.

SHARP, Jasper. **Historical dictionary of Japanese cinema**. Plymouth, UK: Scarecrow Press, 2011. 523 p 523.

Referências eletrônicas

AUBERT, Michelle; SCHMALSTIEG, Manuel; SEGUIN, Jean-Claude (Comp.). **Catalogue Lumière**: Pays: Japon. 2015. Ce site repose sur les données produites par l'équipe de recherche de Michelle Aubert et Jean-Claude Seguin. Il a été développé par Manuel Schmalstieg et des étudiants de la classe Conception Multimédia de l'Ecole d'Arts Appliqués de la Chaux-de-Fonds. Disponível em: <<https://catalogue-lumiere.com/pays/japon/>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

HOW did Dracula become the world's most famous vampire? Roteiro: Stanley Stepanic. New York: TED Conferences, 2017. (5 min.), son., color. Legendado. Série TED-Ed. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7uizy3139tE&list=PLP6uVxf6G3aKR41nCbGTuJxHmeUA4tINT>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

P6uVxf6G3aKR41nCbGTuJxHmeUA4tINT>. Acesso em: 20 abr. 2017.

KOMATSU, Hiroshi. **Nonfikushon eiga no hassei ni kansuru ikutsuka no toi** (Algumas questões a respeito da origem dos filmes de não-ficção). 1994. Publicado originalmente na revista: Documentary Box #5 (October 15, 1994). Disponível em: <<http://www.yidff.jp/docbox/5/box5-1.html>>. Acesso em: 18 mai. 2017.

MOMIJIGARI. Realização de Shibata Tsunekichi. Intérpretes: Ichikawa Danjûrô IX, Onoe Kikugorô V, Onoe Ushinosuke II, Ichikawa Shinjûrô III. Tokyo: Ôsaka

Naka-za, 1899. (3 min.), P&B. Disponível em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/transcoded/9/97/Momijigari_\(1899\).webm/Momijigari_\(1899\).webm.360p.webm](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/transcoded/9/97/Momijigari_(1899).webm/Momijigari_(1899).webm.360p.webm)>. Acesso em: 22 abr. 2017.

60p.webm>. Acesso em: 22 abr. 2017.

VAMPIRES: Folklore, fantasy and fact. Roteiro: Michael Molina. New York: TED Conferences, 2013. (7 min.), son., color. Legendado. Série TED-Ed. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_0ThKRmySoU&list=PLP6uVxf6G3aKR41nCbGTuJxHmeUA4tINT>. Acesso em: 20 abr. 2017.

NO LIMITE E NO LIMIAR – O HIPER-REAL E A CULTURA ALEATÓRIA EM *RAPSÓDIA EM AGOSTO* E *SONHOS*

*Edylene Daniel Severiano*¹

Resumo: Este trabalho busca desenvolver uma leitura das películas *Rapsódia em agosto* (1991) e *Sonhos* (1990), detendo-se no sonho “O oni que chora”, do cineasta Akira Kurosawa a partir dos conceitos de hiper-real e cultura aleatória apresentados por Jean Baudrillard (1991). Dessa maneira, o foco é a re-apresentaçãodo momento de passagem da Modernidade para a Pós-modernidade, quando as categorias de real, verdade, sujeito e representação se esfacelam. Enquanto auxílio teórico, norteamo-nos pelo pensamento de Jean-François Lyotard, em seu escrito *A condição pós-moderna*, e de Jean Baudrillard, em *Simulacros e simulação*, buscando esboçar por meio do fazer cinematográfico de Kurosawa a tectura que nos remete ao momento da “apoteose da simulação”. Reunindo os fragmentos do real com o cineasta propomos apresentá-los pelas última e primeira vez, re-apresentando-os e simulando-os, já como forma do hiper-real evidenciando como vagar sem fim pode ser lido como o exórdio de uma “cultura aleatória”, de modo a suscitar o questionamento quanto a que aleatório seria esse do nosso tempo.

Palavras-chave: Real; simulação; hiper-real; re-apresentação; “cultura aleatória”.

1. Introdução

A pesquisa, ainda em processo, que originou este trabalho, lança-se ao empenho interpretativo das películas *Rapsódia em agosto* (1991) e *Sonhos* (1990), do cineasta Akira Kurosawa, a partir dos conceitos de hiper-real e de cultura aleatória, desenvolvidos pelo filósofo francês Jean Baudrillard, detendo-se, assim, nos estudos da Pós-Modernidade. Dessa maneira, o foco é a passagem da Modernidade à Pós-Modernidade, quando as categorias real, verdade, sujeito e representação se esfacelam, dando lugar aos conceitos de hiper-real e de cultura aleatória, tendo o primeiro não como matéria, mas como fenômeno inaugural da Pós-Modernidade.

Na segunda metade do século XX, as críticas aos efeitos da Modernidade eram

1 Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciência de Literatura, da Faculdade de Letras da UFRJ, bolsista Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq).

muitas; Foucault, Derrida, Deleuze e outros se impuseram a tarefa de pensar este tempo. No entanto, seria o trabalho de Jean-François Lyotard, então seminal, que traria à luz a condição da sociedade contemporânea com *A condição pós-moderna*. Fiel à dialética histórica hegeliano-marxista, como afirma Italo Moriconi em brilhante apresentação à obra; *A condição pós-moderna* nos traz uma análise sistemática das transformações quantitativas que culminaram no salto qualitativo que é a passagem da Modernidade à Pós-Modernidade (MORICONI, 2013, p. 1).

Afetando as diversas áreas do capitalismo moderno bem como as Humanidades, a Pós-Modernidade refere-se à crise da verdade, do real, do sujeito e da representação bem como do fazer operatório da Modernidade; para sermos mais precisos, nas palavras do filósofo francês, “considera-se Pós-Modernidade a incredulidade em relação aos metarrelatos (...) A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objeto” (LYOTARD, 2013, p. xvi); ou seja, a condição pós-moderna trata-se da incredulidade nos metarrelatos, então fundamentados no método materialista-histórico e no conhecimento enquanto ciência, quando estes já não se mostram eficazes para dar conta da potência de ação/realização das coisas.

Para Baudrillard, a Pós-Modernidade configura-se como o momento da morte do real e da representação. O real é destituído pelo hiper-real com o auxílio dos mecanismos de simulação, de modo a fazer com que a representação não mais se opere; a *mimesis*, a simulação e o simulacro passam a responder ao estatuto do hiper-real, ganhando, então, o atributo de verdade, de real.

À luz dessas ideias na película *Rapsódia em agosto* (1991), fizemos uma leitura a partir da re-apresentação da morte do real, com foco no evento nuclear, a “apoteose da simulação”, isto é, o momento da morte do real e o nascimento do hiper-real. Por seu turno, em *Sonhos* (1990), nos detemos no sonho “O demônio que chora”, em que ao homem resta apenas a sua própria humanidade e o vagar sem fim, pois este já não existe. Nosso intento é evidenciar como esse vagar pode ser lido como o exórdio daquilo que Baudrillard (1991a) denominou “cultura aleatória”.

Entretanto, antes de nos determos nas películas, convém elucidarmos não só o principal conceito com o qual trabalhamos, o hiper-real, assim como o conceito de real e representação que está em questão.

2. Do real ao hiper-real: a construção de dois mundos

“O simulacro nunca é o que oculta a verdade – é a verdade que oculta que não existe. O simulacro é verdadeiro” (*O Eclesiastes apud* BAUDRILLARD, 1991a, p. 7).

Essa citação inicia o ensaio “A precessão dos simulacros”, de Jean Baudrillard, e faz epítome não apenas ao ensaio, como também ao livro que abre, *Simulacros e simulação*. Mas o que significa dizer que o simulacro é verdadeiro, que a verdade oculta é que não existe? Baudrillard empreende um esforço teórico de modo a elucidar como a abstração já não mais reside na representação, mas sim na “geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: o hiper-real” (BAUDRILLARD, 1991a, p. 8). Em outras palavras, o teórico empenha-se em demonstrar que o real como matéria do pensar, que nos encaminha para a verdade, “nunca mais terá a chance de se produzir” (ibidem, p. 9), sendo o simulacro aquilo que precede o próprio real destituindo-o de seu valor de verdade.

Essa afirmação, que se opõe diretamente às ideias do séc. XIX, alvo dos pós-modernos, termina por atingir os 26 séculos de história do mundo ocidental, uma vez que faz todo o edifício do real, alicerçado na Antiguidade Clássica por Platão e Aristóteles, ruir. O real, seja como aquilo a ser alcançado pela representação, seja como aquilo que a ciência pode provar, já não existe mais (D’AMARAL, 2017, p. 2).

Por ser alvo dos pós-modernos o séc. XIX, e nossos estudos residirem no campo dos estudos da Pós-Modernidade, nos deteremos primeiro no objeto dos teóricos pós-modernos, a Modernidade.

A Modernidade se configura como o processo de mudança do legislador do discurso de legitimação do real, agora não mais a Filosofia e sim a Ciência. Ao discurso científico, para o qual os relatos são considerados fábulas (LYOTARD, 2013, p. xv), juntaram-se diversos processos e por consequência uma gama de paradigmas que vão desde o advento das Grandes Navegações, no séc. XVI, à criação do conceito de História no séc. XIX, de modo a engendrar o mecanismo Modernidade. Elencamos três paradigmas que melhor dialogam com nossa proposta: *i*) Humanismo Renascentista, séc. XV; *ii*) Revolução Científica; e *iii*) Invenção do Conceito de História.

O Humanismo Renascentista rompe com a visão teocêntrica e, por conseguinte, com a concepção de filosofia-teologia medieval, fato propiciador ao surgimento da crítica, método de exploração que se constitui como busca da verdade, atingindo seu ápice produtivo com as ideias de Descartes e Kant, seguindo os passos de Copérnico, precursor da Revolução Científica. Como junção, reunião, desses processos surge o conceito de História, basilar para a cultura ocidental, não só por fundar a noção de tempo passado-presente-futuro, mas também por impor ao homem a condição de superação de seu agora passado.

Outra faceta da Modernidade, e a qual nos atemos, é a resolução dos metarrelatos (LYOTARD, 2013), que nos acompanha desde Platão, agora passado acabado e superado, e como tal com suas pendências resolvidas. Na Modernidade, emerge aquela que Aristóteles considerava a mais elevada das etapas do processo de busca do conhecimento: a ciência, conhecimento do real, um saber que nada objetiva além de conhecer a verdade. No entanto, o modelo de ciência que emerge é ligado a *empeiria* e não à *episteme*; assim, o conhecimento, antes caminho para

verdade, principia-se sobre ela de modo a rareá-la. A Modernidade estabelece parâmetros científicos para tratar da *verdade*, ou seja, aquilo que a ciência pode provar, afinal, Deus está morto.

Isso posto, o real torna-se produto do método, da busca científica pelo conhecimento, pela técnica e precisão. Os metarrelatos se dissolvem nos critérios científicos até o arrefecimento dos parâmetros modernos, quando a versão científica do real, da verdade e da certeza já não mais dá conta de suas potências, isto é, quando “o real deixa de ser interessante” na versão apresentada, quando perde sua credibilidade (D’AMARAL, 2017, p. 5).

Contemporâneo, em certa medida, mas sucessor do pensamento de Lyotard, Zygmunt Bauman, teórico da *Modernidade Líquida*, aponta para a dissolução dos sólidos erigidos desde antes da Modernidade, mas potencializados nessa. Os Modernos intentaram, citando o autor, “inventar sólidos de solidez mais duradoura, solidez em que se pudesse confiar e que tornaria o mundo previsível e, portanto, administrável” (BAUMAN, 2014, p. 10). Porém, tal administração pressupõe eficácias e eficiências que seriam potencializadas por elas mesmas de modo a não mais terem efeito na Margem, pensando em termos econômico as teorias Marginalista e Utilitarista, uma vez que o fazer teórico de Bauman nos permite. Dessa maneira, a própria estrutura moderna em certa medida previa seu arrefecimento.

Do pensamento de Bauman, agregamos ao nosso trabalho a ideia de dissolução, a estrutura moderna se desfez. Mas o que significaria isso? Qual seria o lugar dos metarrelatos neste novo momento? Quando ele se inicia? Encontramos encaminhamento a essas questões no pensamento de Jean Baudrillard que, em seu livro *Simulacro e simulação*, traz a questão da morte do real e do nascimento do hiper-real.

O hiper-real configura-se como a substituição no real dos símbolos deste pelo estabelecimento do simulacro, a partir do processo de simulação. Ainda mencionando o teórico “Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem” (p. 9). O que não se tem é o real, a verdade, a relação de diferença entre verdadeiro e falso, todos os referenciais foram liquidados.

Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias. O real nunca mais terá oportunidade de se produzir (BAUDRILLARD, 1991a, p. 9)

As questões da representação – verdade e real – estão, então, resolvidas; não é mais possível representar, a verdade habita a simulação e o real passa a hiper-real, ou seja, um real esvaziado de si.

3. A apoteose da simulação em *Rapsódia em agosto*

Esclarecidos teoricamente, podemos nos debruçar detidamente sobre as películas de Kurosawa. Destacamos que a proposta de leitura parte da obra mais próxima para a mais distante, acreditamos que a tecitura do fazer cinematográfico de Kurosawa nos permite tal inversão.

Em *Rapsódia em agosto* (1991), tecemos uma leitura do momento de passagem do real a hiper-real a partir desse lugar de construção da re-apresentação – grafada com hífen, pois trata-se de uma *re* apresentação do real. Diante da impossibilidade da representação pensamos que o último momento de fala do real, ainda interessante na sua versão racional, crível, é trazido pelo grande ecrã, talvez a única arte capaz de o fazer.

A película conta a história de quatro crianças já na incipiência da adolescência que, enquanto os pais vão visitar um suposto parente doente no Hawaii, ficam na casa de sua avó, Kane, em Nagasaki. Empenhados em fazer a avó recordar-se de seu irmão que havia partido do Japão ainda jovem, lançam-se ao passado. Ao passo que a avó se esforça para se lembrar do irmão, em meio às lembranças do bombardeio nuclear, no qual perdeu seu marido, os netos partem em busca de conhecer a história esquecida por seus pais bem como por toda a geração deles. O processo parece revelar-se mais doloroso com a chegada do sobrinho de Kane, um jovem nipo-americano, que ao saber do fato decide visitar a tia e se desculpar pelo sofrimento causado pelo ataque nuclear e por ter feito sua tia recordar essa dor. Tal construção faz com que a película seja interpretada muitas vezes como “canção pela paz entre os povos”, uma vez que promove o reconhecimento mútuo do sofrimento causado e a reconciliação, contudo nossa abordagem segue por outra questão.

Kurosawa aborda na película a problemática do rompimento dos laços entre a geração que vivenciou o horror nuclear e a seguinte, bem como o resultado desse processo; são dois mundos que se sucedem sob a problemática do esquecimento do passado. O cineasta contrapõe o Japão do antes e do pós-guerra. O Japão de antes da guerra é representado por Kane, a avó, enquanto seus filhos e netos representam o Japão do pós-guerra. Para além, há a questão da relação com os americanos, a qual Kurosawa foi acusado de minorar, porém parece-nos que a película antes de tudo intenta falar ao povo japonês. Assim, regressamos com o cineasta ao momento de cisão observando como os fragmentos do real são tomados na reconstrução regressiva até momento da “apoteose da simulação”, da ruptura entre os dois mundos, o da avó e o dos netos, a partir dos conceitos de “real” e “representação”, pertencentes a cada um deles.

Compreendemos que a questão da re-apresentação se dá por intermédio de um duplo; por um lado, é o real que se re-apresenta pela última vez, por outro, é a própria re-apresentação que se faz presente como verdade em si, simulacro puro, hiper-real. Observamos detidamente o momento de “apoteose da simulação”, para o teórico do hiper-real, o ataque nuclear no final da Segunda Guerra Mundial. Baudrillard afirma que a partir desse momento o nuclear nunca mais seria usado com o intuito de demonstração

de força, mas sim como estabelecendo o equilíbrio pelo terror, e é este terror que se manifesta na película como fragmentos do real sendo tecido, engendrado, até seu próprio aniquilamento.

Em nosso empenho interpretativo elencamos quatro cenas, conferindo a elas as sucessivas fases da imagem, circunscritas pelo teórico do simulacro: *i*) a imagem reflexo de uma realidade profunda, imagem boa; *ii*) a imagem que mascara e deforma uma realidade profunda, imagem má; *iii*) a imagem que mascara a ausência de realidade profunda, finge ser; e *iv*) a imagem que não tem relação com qualquer realidade, é o seu próprio simulacro puro (BAUDRILLARD, 1991a, p. 13).

Na primeira sequência, os netos estão reunidos com a avó em uma espécie de sala de estudos, na tentativa de recordar o irmão que lhe escrevera Kane enumera todos os irmãos e recorda de um que perdera a sanidade após o ataque nuclear e, por isso, desenhava um olho insistentemente. Ao olhar para o neto mais novo, Kane afirma ter esse os olhos do tal tio-avô. Nesta cena, duas imagens se apresentam, uma vista por todos, desenhada pelo menino na lousa – no intuito de reproduzir a imagem desenhada pelo tio-avô –, e a outra vista só pela avó, o próprio menino. Os olhos do menino compreendem uma boa imagem, uma vez que não deturpam, ferem ou violam, a existência do tio-avô. Por outro lado, o desenho deforma a realidade profunda, sendo uma má imagem do real que o irmão de Kane buscava representar, ou seja é a representação da representação.

A má imagem também pode ser observada por meio de outra cena, que consideramos ser mais relevante que a anterior para a exemplificar; nesta segunda sequência a imagem do olho retorna, agora mais forte, mais atroz e se expandindo para além da lembrança. O olho que o irmão de Kane desenhava era a imagem que vira no dia do bombardeio ao olhar para o céu de Nagasaki por entre as montanhas, assim o efeito de cena nos encaminha para o entendimento de uma coparticipação da visão por Kane e seus netos; ao narrar o fato ela se recorda da visão da explosão, do desenho feito pelo irmão e assim vê a imagem do olho projetada no céu por entre as montanhas. Kurosawa afirmava que seu objetivo era fazer com que apenas a avó estivesse diante daquela visão, distanciando-a de seus netos (KUROSAWA, 2001). Por nosso turno, entendemos que nesse momento, somos todos levados à mesma visão, como se fossemos mais que espectadores e estivéssemos regressando ao exato momento do ataque com ela, de modo que os fragmentos do real, já perdido, começam a ser mais perceptíveis pela representação da representação.

Na terceira sequência escolhida, ocorre uma ampliação de foco, saímos da imagem propriamente dita para a construção da sequência delas no ecrã, esta é que finge ser; por meio da manifestação da força da natureza, uma tempestade tem início, Kane é remetida ao ataque nuclear. Centrando nosso olhar na personagem da avó, a questão do bombardeio em si se torna menor diante da necessidade dela de proteger as crianças; o *tempo* é o fingidor, já não há realidade profunda, não acontece nada, são apenas vento e chuva se manifestando. No entanto, para Kane é o próprio real, já dirimido; o que faz dessa re-apresentação a reconstrução do real.

Por último, há o simulacro puro; observamos na última cena o episódio que nos fez intitular este trabalho *No limite e no limiar*. Em meio a uma tempestade, Kane, já imersa no seu mundo, o mundo do real, de volta ao momento do ataque nuclear parte em direção ao centro de Nagasaki e seus filhos e netos tentam alcançá-la. Com ou sem êxito? Esta não é em si a questão central, mesmo porque o filme se encerra com esta cena, mas sim a pessoa e a realidade que já não são as mesmas, são dois mundos, mesmo que os netos a alcançassem, não poderiam alcançar o passado ali expresso, o mundo antes do nuclear, com o real ainda com alguma credibilidade; ela está imersa no seu próprio mundo, que já não tem mais espaço no domínio do hiper-real. Assim como é real não é real, é hiper-real, o simulacro como verdade em si, aquilo que pode ser depreendido como uma possível perda de lucidez da personagem a “leva”, nos leva, ao exato momento em que se finda o *real* e emerge o *hiper-real* – o momento do ataque nuclear A apoteose da simulação se concretiza nela e no espectador por seu intermédio.

Nesse sentido, o retorno de Kane ao momento do bombardeio é o acontecimento que marca “a agonia do real e do racional que abre as suas portas para a era da simulação” (BAUDRILLARD, 1991a, p. 60); tudo que sucede a esse momento pode ser entendido como a melancolia fundamental ao funcionamento dos sistemas de simulação (BAUDRILLARD, 1991a, p. 199). E é esta confrontação entre *real* e *hiper-real* que faz da obra de Kurosawa re-apresentação do limite e limiar das sociedades moderna e pós-moderna.

Desse modo, a destruição do sentido, revolução da Pós-Modernidade, apontada por Baudrillard e re-apresentada por Kurosawa, conduz a sociedade à incerteza, à condição aleatória, a um mundo em que já não se pode distinguir “real” e “irreal”, como afirma o teórico; a um mundo delirante.

Citando ainda o pensador francês “Já que o mundo adota um curso delirante, devemos adotar sobre ele um ponto de vista delirante” (BAUDRILLARD, 1991b, p. 7, tradução nossa). Pensamos que se não delirante, pelo menos de *Sonhos*.

4. A cultura aleatória em “O demônio que chora”

Foi partindo deste pensamento que nos debruçamos sobre a película *Sonhos* (1990). Dividida em oito capítulos, oito sonhos; nos detemos no sétimo sonho “O demônio que chora”. O sonho conta a história de um homem, entendido como representante de cada indivíduo, alheio a tudo, mas consciente de seu estar, que vaga por uma terra irreconhecível até se deparar com um *oni* (*demônio*), que lhe explica ser aquele um mundo pós-holocaustos, no qual todos os outros são, assim como ele, *oni*, e que estão presos a uma existência de agonia, padecendo por seus erros como homens, sozinhos, isolados na sua própria dor, esperando o momento de sua morte, que só se dará quando devorados por *oni* superiores, aqueles com mais chifres.

Durante a conversa, o homem caminha com o *oni* observando as consequências das ações humanas, aquele mundo não mais pertencente a humanos e animais, mas sim

a criaturas. Observamos, a partir da fala do *oni*, que já não há mais nada de humano naquele mundo, a humanidade que se resenha é a de criaturas indescritíveis que apenas padecem por seus erros, impedidas mesmo de tirarem suas próprias vidas. Nesse sentido, o regresso ao Nada, que significa a morte (HEIDEGGER, 2012, p. 156), está vedado. O homem que antes recusara o todo – que se encontra na morte, preferindo o *entre*, não o entre da dobra, mas da negação –, está preso a esse.

Desse encontro, ao homem em fuga para não se tornar um demônio, resta apenas a sua própria humanidade e o vagar sem *fim*, pois este já não existe. Neste sentido, empreendemos uma leitura desse *vagar*, apresentado por Kurosawa, como sendo o que Baudrillard denominou o encerramento do “imaginário obcecado pelo próprio fim”, passando a humanidade à “cultura sem qualquer imaginário”, à “cultura aleatória” (BAUDRILLARD, 1991a, p. 197).

O mundo sem perspectiva de aprisionamento no que passou e de devir é o estabelecimento do humano no agora. Ao homem, sozinho, está vedada a possibilidade de manutenção da relação passado-presente-futuro como modelo de engendramento do real; o vazio deixado pelo modelo de verdade estabelecido pela ciência e destituído e destruído pelo hiper-real impõe uma espécie de presentificação na qual, seguindo o pensamento do teórico da simulação, entendemos que residiria apenas a melancolia e o niilismo.

5. Considerações finais

O trabalho apresentado tentou sintetizar nossa interpretação das películas de Kurosawa, a partir das chaves de leitura com as quais as adotamos. Embora o hiper-real seja matéria do pensar da Pós-Modernidade, escolhemos trazê-lo aqui como fenômeno inaugural desse novo momento. Por seu turno, a questão da representação, que acompanha o real, foi expressa a partir da composição cinematográfica, assim, diante da impossibilidade pós-moderna de representar, trilhamos com o cineasta a junção dos fragmentos do real de modo a re-apresentar a “apoteose da simulação” evidenciando a cisão entre Modernidade e Pós-Modernidade.

Encerramos este trabalho encaminhando nosso pensar para o questionamento do conceito de cultura aleatória que a película nos suscita. Diferentemente do teórico francês que entende a cultura aleatória como aquela que está abandonada em si mesma pelo niilismo e pela melancolia, pensamos ser o aleatório expresso pelo cineasta japonês de outra ordem. Kurosawa nos encaminha para fora do niilismo, talvez nos impelindo à construção de um aleatório de crença no humano. Desse modo, nos cabe questionar, seria o aleatório do nosso tempo o da possibilidade de fazer diferente, de evitar que o sonho do cineasta se concretize e seguir para um mundo de uma nova humanidade?

Caso a resposta seja sim, talvez estejamos diante de um aleatório inominável, tal qual o *povoado dos moinhos*, com o real sendo matéria de vida e não do pensar. Este trabalho sendo uma proposta de leitura, estamos abertos a novos caminhos

interpretativos.

Referências bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991a.
- _____. **La transparência del mal**. Ensaios sobre los fenómenos extremos. Traducción: Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1991b.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução por: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- D'AMARAL, Marcio Tavares. **Comunicação e História do Pensamento**. Fim da Linha 7 – História dos paradigmas filosófico: Pós-modernidade, crise do real e representação. 08 mar. 2017, 19 abr. 2017. 30 p. Notas de aula. No prelo.
- HEIDEGGER, Martin. A coisa. In: **Ensaio e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012, p. 147-164. (Coleção Pensamento Humano)
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa; posfácio Silvano Santiago. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- KUROSAWA, Akira. **Kara no messêji**: Utsukushi eiga o. Direção: Hisao Kurosawa. Japan: Kurosawa Production Co. 2000. 1 DVD (81 min.) color.
- MORICONI, Italo. [Orelha do livro]. In: LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa; posfácio Silvano Santiago. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

Filmografia

- RAPSÓDIA em agosto. Direção: Akira Kurosawa. Roteiro: Akira Kurosawa e Kiyoko Murata. Japão: Spectra Nova, 1991.1 DVD (97 min.) color.
- SONHOS. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Hisao Kurosawa e Mike Y. Inoue. Roteiro: Akira Kurosawa. Japão e Estados Unidos: Warner Bros. Entertainment Inc, 1990.1 DVD (119 min.) color.

A ÓRBITA EM TORNO DO “OUTRO”: NARRATIVA ACERCA DO JAPÃO POR UM ASTRÔNOMO BRASILEIRO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

*Jacques Ferreira Pinto*¹

Resumo: Neste artigo temos por objetivo realizar uma discussão a respeito da narrativa de viagem *Da França ao Japão: narração de viagem e descrição histórica, usos e costumes dos habitantes da China, do Japão e de outros países da Ásia* de autoria do astrônomo brasileiro Francisco Antônio de Almeida que, a bordo de uma missão científica francesa, visitou o Japão, passando pelos continentes europeu, africano e asiático, na segunda metade do século XIX. Nessa abordagem, temos o interesse em investigar como o viajante Almeida disserta acerca do Japão e dos japoneses em sua narrativa de viagem publicada na cidade do Rio de Janeiro em 1879. Sendo assim, realizaremos uma breve exposição sobre alguns aspectos descritivos que circundam o relato de viagem citado, ressaltando detalhes a respeito de seu autor, da experiência vivenciada e da narrativa em si. Em seguida, trataremos da relação entre contexto histórico e relatos de viagem considerando o recorte temporal entre os séculos XVIII e XIX e os correspondentes processos de estabelecimento de relações entre Europa e o resto do mundo. Dessa forma, selecionaremos alguns trechos da fonte estudada propondo uma discussão a respeito da narrativa do viajante brasileiro sobre o Japão em seus aspectos políticos, sociais e culturais. Outrossim, apontaremos alguns detalhes da plataforma teórica e metodologia implementada na pesquisa mais ampla.

Palavras-chave: narrativa; viagem; Japão; Brasil; oitocentos;

1. Introdução

Da França ao Japão: narração de viagem e descrição histórica, usos e costumes dos habitantes da China, do Japão e de outros países da Ásia se trata de uma narrativa de viagem escrita pelo astrônomo brasileiro Francisco Antonio de Almeida (? - ?)² na segunda metade do século XIX. Publicada como livro de viagem na cidade do Rio de Janeiro em 1879, a narrativa de Almeida disserta a respeito da viagem realizada por uma

1 Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHIS – UFRJ), bolsista CNPq.

2 Dados exatos a respeito das datas de nascimento e falecimento de Francisco Antonio de Almeida ainda não foram revelados pela pesquisa implementada, apesar de extensiva.

missão científica francesa encarregada de observar a passagem do planeta Vênus pelo Sol prevista para ocorrer no Japão em 1874.

À época, o governo francês organizou seis missões científicas pelo globo terrestre a fim de observar a passagem de Vênus pelo Sol que tiveram como destino os seguintes locais: Nagasaki (Japão), Pequim (China), Saigon (hoje cidade de Ho Chi Minh, no Vietnã), Ilha de São Paulo (no oceano Índico, ilha que faz parte das Terras Austrais e Antárticas Francesas), Ilha Campbell (Nova Zelândia) e cidade de Nouméa (território francês da Nova Caledônia, localizado na Oceania). Além da França, Estados Unidos da América, Inglaterra e México também organizaram missões científicas que incluíam o Japão como território para observação do mesmo fenômeno natural em 1874.

Índia, Egito, Rússia, Golfo de Bengala, Sumatra, Java e Austrália foram outras localidades visitadas pelos outros países elencados além da França, onde era possível obter uma observação total ou parcial do trânsito de Vênus. Ressalta-se que o *status* administrativo de muitos dos locais de visita mencionados era diferente do atual, muitos desses países independentes nos dias de hoje eram colônias ou protetorados em sua maioria da França ou Inglaterra no ano de 1874.

O Brasil também participou desse evento astronômico internacional, ainda que não organizando uma expedição própria à ocasião, enviando Francisco Antonio de Almeida como colaborador na missão francesa que se destinou ao Japão. O Império do Brasil tinha especial interesse em estar presente ou ao menos se fazer representar em eventos científicos internacionais como a observação do trânsito de Vênus³ de 1874.

Francisco Antonio de Almeida se encontrava na França desde 1872 quando fora enviado pelo Ministério da Guerra do Império do Brasil para aprofundar seus estudos científicos em instituições francesas e, após dois anos de sua chegada à Europa, passou a integrar a missão astronômica mencionada. O convite partiu do governo brasileiro à época por meio de uma carta que dizia o seguinte:

Ministério dos Negócios da Guerra
Rio de Janeiro, 11 de Julho de 1874.

Devendo realizar-se no dia 8 de Dezembro do corrente anno um dos mais importantes phenomenos astronomicos, – a passagem de Venus pelo disco do Sol, – para cuja observação forão já nomeadas comissões de diversos paizes europeus, e convindo que o Brasil se faça representar em alguma dellas, tem o Governo Imperial resolvido designar a V. para esse fim; incumbido a legação brazileira em Pariz de obter do Governo Francez que V. vá fazendo parte da respectiva comissão, na qualidade de adjunto ou addido, sendo que, além do vencimento mensal que V. está percebendo, é nesta data mandada pôr a disposição da delegacia do thezouro em Londres, a quantia de 1:500\$000 para lhe ser abonada, como ajuda de custo,

3 Posteriormente, o trânsito de Vênus de 1882 pôde ser observado do próprio território brasileiro cuja ocasião também propiciou a organização de missões científicas nacionais para a visualização e estudo do fenômeno astronômico com destinos para dentro e fora do país.

para as despesas extraordinárias e de transporte.

Deverá V. apresentar oportunamente um relatório ou memória sobre o mencionado phenomeno.

O Governo espera que V. desempenhará esta comissão com todo o zelo.

Deus guarde a V.

(Assignado) João José de Oliveira Junqueira

Ao Sr. Francisco Antonio de Almeida Junior, – na Europa. (ALMEIDA, 1878, p. III)

Encarregado de participar como membro colaborador da missão científica francesa para observação do trânsito de Vênus no Japão em 1874, Almeida também deveria realizar uma espécie de prestação de contas ao escrever uma memória ou relatório de sua experiência. Dessa forma, o livro de viagem “*Da França ao Japão*” (1879) e o livro científico “*A parallaxe do Sol e as passagens de Venus*” (1878) foram publicados com autoria de Francisco Antonio de Almeida na cidade do Rio de Janeiro.

Segundo Blake (1970, 390-391), Francisco Antonio de Almeida era filho de um coronel de mesmo nome e doutor em ciências físicas e matemáticas que regeu interinamente a segunda cadeira do curso de Minas da antiga Escola Politécnica; participou como cavaleiro da Ordem da Rosa para qual foi nomeado em 1875; viajou pela Europa e, como mencionado, a convite do governo imperial, participou como “addido” à comissão do governo francês encarregada de observar a passagem de Vênus pelo Sol no Japão em 1874. Ainda segundo Blake, Almeida exerceu o cargo de diretor do *Diário Oficial* e dele foi exonerado, quando o general Deodoro da Fonseca deixou a presidência da República; depois, o cientista brasileiro teria sido acusado de entrar numa conspiração ocorrida em 10 de abril de 1892 contra o poder executivo, sendo após esses fatos preso e recolhido à fortaleza de S. João.

Almeida foi um cientista brasileiro, homem letrado, atuante em meios científicos de sua época tanto nacionais quanto internacionais, visto que praticou ciência no Brasil, na Europa, e, inclusive, em África e Ásia durante o século XIX. Os dados a respeito de Francisco Antonio de Almeida contribuem para a reconstituição histórica de sua trajetória individual, visto que conseguimos desvelar, pouco a pouco, seus vínculos sociais, políticos e institucionais.

A partir de sua viagem científica, esse personagem histórico pôde visitar localidades na Europa, África e Ásia e permanecer no Japão por mais de um mês devido seu objetivo de colaborar na observação do trânsito de Vênus. Dessa experiência, surgiu o relato de viagem “*Da França ao Japão*”, um material riquíssimo, considerado o primeiro registro de contato direto de um brasileiro com japoneses⁴.

Fisicamente, *Da França ao Japão* se encontra em formato de livro impresso com 25 cm de altura por 17,5 cm de comprimento sendo composto por duzentas e trinta e

4 Cf.: FUNDAÇÃO ALEXANDRE GUSMÃO. Centro de História e Documentação Diplomática. *Cadernos do CHDD*. Brasília: A Fundação, ano 11, n.20, jan./jun. 2012. p. 9.

seis páginas escritas e numeradas junto à folha de rosto e ao retrato do autor. No relato também existem materiais iconográficos que não compõem a numeração das páginas, mas se encontram presentes no livro. Das dezesseis litografias que permeiam os capítulos de *Da França ao Japão*, doze são em preto e branco (17 x 9 cm) e quatro coloridas (19,5 x 12 cm) retratando nativos das regiões visitadas em seus hábitos diários, ou em outros tipos de representação. Cada litografia possui na parte de cima o local de referência da representação e abaixo uma breve descrição do desenho.

Além das litografias, o relato também expõe um manifesto publicado pelos “chins” (chineses) contra os estrangeiros (28 x 21 cm) e um mapa do Japão em 1874 (31 x 27,5 cm). O manifesto trata-se de uma espécie de pequeno cartaz com uma sequência de imagens, que, por exemplo, incluem representações de ocidentais sendo torturados por chineses, junto a textos em chinês. A *Carta do Império do Japão*, ilustra os limites territoriais do Japão em 1874 indicando os nomes das cidades e rotas de transporte, constando no final do relato, após o índice. Tanto o manifesto chinês quanto o mapa possuem dimensões maiores que o próprio livro de viagem, assim para serem inseridos na narrativa, fisicamente, esses materiais são dobráveis.

A narrativa se divide em dezoito capítulos que abordam principalmente os locais de passagem e aqueles visitados no que se refere ao deslocamento entre França e Japão. Alguns locais abrangem mais de um capítulo e são tratados para além da narração de episódios ou acontecimentos em cada lugar, pois também são expostos dados históricos, sociais e culturais dos países visitados à época. Na obra, são relatadas as passagens de Francisco Antonio de Almeida pela França, Itália, Egito por meio do Canal de Suez, Ilha do Ceilão, China e finalmente sua chegada e estadia ao Japão visitando cidades japonesas como Yokohama, Nagasaki e a capital Edo (atual Tóquio). O relato transita entre descrições geográficas e etnográficas, análises de processos históricos, narração de costumes e hábitos bem como situações sociopolíticas se constituindo como um relato típico de sua época

2. Contexto histórico-literário

A experiência vivenciada e a obra escrita por Francisco Antonio de Almeida são partes integrantes do contexto histórico caracterizado pelas viagens, sobretudo, científicas empreendidas no expansionismo europeu sobre África e Ásia e consequente literatura de viagem produzida a partir de tais deslocamentos entre os finais dos séculos XVIII e XIX. A relação entre texto, no caso, a narrativa em *Da França ao Japão*, e contexto histórico oferece subsídios para a problematização e análise da experiência e narrativa histórica do viajante cientista brasileiro.

O expansionismo europeu para outras áreas do planeta a partir de meados do século XVIII passou a estar intimamente conectado ao desenvolvimento das ciências e, especialmente, no que concerne a chamada história natural. Tal período inaugurou um novo tipo de deslocamento pelo mundo: as viagens realizadas por meio de expedições

científicas que tinham por áreas de destino, exploração e descobertas o *hinterland* de algum continente não europeu, fosse americano, africano, ou asiático. O mapeamento de cursos de rios, a classificação de plantas desconhecidas, a descrição de povos nunca antes vistos, entre outras atividades ligadas às explorações científicas, estavam na ordem do dia dos viajantes europeus de fins do século XVIII e durante todo o Oitocentos. Inaugurava-se assim uma “(...) nova tendência no que se refere à exploração e à documentação dos interiores continentais, em contraste com o paradigma marítimo que havia ocupado o centro do palco por trezentos anos” (PRATT, 1999, p. 54).

O desenvolvimento das ciências a partir de meados do século XVIII e do cientificismo no século XIX por meio de redes, sobretudo, globais passou a pautar fortemente a produção dos relatos a respeito dos novos deslocamentos pelo mundo. Por intermédio de um pensamento científico, classificatório, racionalizado e totalizante, os viajantes, em sua maioria homens, europeus e brancos, se empenharam, segundo eles, em dar ordem ao “caos” que era o resto do mundo, onde a natureza ainda se manifestaria em essência.

Examinar climas, solos, flora, fauna e outros aspectos naturais do interior do maior número de regiões do mundo era de extremo interesse dos naturalistas que se proliferaram pelo planeta durante os séculos XVIII e XIX. Pratt cita os comentários de Alexander von Humboldt (1769—1859) a respeito da exploração das costas dos continentes, em que o naturalista alemão defende a entrada nos interiores das regiões a serem pesquisadas. Diz ele que “(...) não haverá de ser pela navegação costeira que poderemos descobrir a direção das cordilheiras e sua constituição geológica, o clima de cada região e sua influência sobre as formas e hábitos dos seres organizados.” (HUMBLODT *apud* PRATT, 1999, p. 52)

A exploração do interior dos continentes foi de fundamental relevância para os interesses científicos e comerciais da Europa pelo mundo e também esteve conectada a determinadas concepções políticas como sinalizado pela fala de Humboldt. No sentido de que clima, solo, flora e fauna, em suma, características naturais das regiões do planeta estavam associadas às formações sociais e políticas de diferentes povos. Tal ideia circulava pelo imaginário europeu e círculos acadêmicos desde, pelo menos, a publicação de *O espírito das leis*, do filósofo francês Charles-Louis de Secodant, o Barão de Montesquieu, em 1748.

Os naturalistas, cientistas de todas as especializações, viajaram pelo mundo imersos e contribuindo para essas concepções desenvolvendo os campos de saber junto a produção de imagens e construções narrativas sobre regiões como África e Ásia em alteridade à Europa. Assim, a literatura de viagem produzida pelos viajantes cientistas, também em conexão aos projetos e intenções imperialistas dos Estados modernos, desempenharia um importante papel na construção do imaginário europeu sobre o resto do mundo e sobre si mesmo.

Todavia, a literatura de viagem de fins do século XVIII e toda a produção de relatos do século XIX se destaca, especialmente, em decorrência do surgimento de tais

materiais históricos a partir do encontro e interação entre integrantes de sociedades até então bastante distintas geograficamente e historicamente. Basta citar como exemplo, a narrativa originada do contato entre o viajante escocês Mungo Park e o povo *fulani* na África Ocidental nos anos finais do século XVIII.

Outro exemplo de contato entre sociedades tão distintas, já durante o século XIX, é o encontro do viajante brasileiro Francisco Antonio de Almeida com povos europeus, africanos e, principalmente, asiáticos durante sua viagem da França até o Japão. Como exemplo, podemos expor sua passagem pela cidade de Aden (hoje, localizada no Iêmen) ao presenciar uma festa popular nativa relembrando assim de sua terra de origem:

Soubemos sem demora, que aquele dia era de festa em Aden, e que os habitantes indigenas, reunidos em grupos, davão começo as suas grotescas danças. Lembramo-nos immediatamente dos *fados* da nossa boa terra, danças a que tantas vezes assistimos nos terreiros das fazendas dos nossos lavradores; e, desejamos por conhecermos sua origem, voltamos á terra para presenciar estas festas. (ALMEIDA, 1879, p. 53)

Inúmeros elementos, dentre alguns já citados, instigam substancialmente para a investigação histórica em curso do objeto referido. Salientamos como principal problemática a análise da construção da narrativa tecida pelo viajante cientista brasileiro Francisco Antonio de Almeida acerca da experiência de viagem em seu relato *Da França ao Japão*. A pesquisa mais ampla pode ser desmembrada em três eixos analíticos principais: o primeiro diz respeito ao exame da relação entre contexto histórico e texto da fonte principal – atentamos aqui para as relações entre expansionismo europeu e literatura de viagem durante os séculos XVIII e XIX; o segundo versa acerca do fato de o viajante ser um homem letrado a serviço do Império do Brasil na mencionada comissão científica francesa; e por fim, o terceiro eixo de análise se concretiza no exame da contribuição que os visitados, nativos das regiões percorridas por Almeida, teriam tido na produção da narrativa do viajante brasileiro sobre eles próprios.

3. Narrativa

A narrativa de Francisco Antonio de Almeida é composta por inúmeras características e recursos da literatura de viagem de sua época. A narração e descrição de paisagens, povos e hábitos se sustentam num discurso explícito de veracidade e credibilidade do viajante que supostamente tem sua posição privilegiada de observação. Porém, quando analisamos, mesmo que superficialmente, alguns trechos de *Da França ao Japão*, observamos determinados detalhes que nos oferecem subsídios para compreender como o cientista brasileiro construiu sua

narrativa. Neste trabalho, temos mais interesse em aproximar o leitor do material estudado no sentido de provocar inquietações e reflexões. Para tal, iremos expor dois trechos da narrativa em *Da França ao Japão* junto a breves comentários que nos suscitam um pouco a respeito da relação entre relato de viagem e contexto histórico marcado pela postura imperialista europeia da época.

Ao narrar a chegada a Aden, no atual Iêmen, Almeida descreve com pesar o que enxerga da seguinte maneira:

No fim de quatro dias incompletos de viagem, chegamos a Aden, possessão inglesa situada na entrada do mar Vermelho.

O aspecto d'este paiz é triste; [...]

Apenas o *Ava* ancorou n'este porto, pequeninos canôas ocupadas por um ou dous negros, ainda adolescentes, o rodearão, e os negrinhos arabes, gritarão aos passageiros, em estropeado francez ou inglez, pedindo-lhes que atirassem á agua moedas de prata que irião buscar ao fundo do mar.

Completamente nús, estes amphibios mergulhão com a maior destreza, e durante um ou dous minutos, procurão no fundo do mar o objecto dos seus desejos; [...]. Elles mergulhão ao mesmo tempo, seguem a mesma direcção, e depois de se debaterem sobre a arêa, uma volta victorioso á superficie d'agua com a moeda preza entre os dentes (ALMEIDA, 1879, p. 50)

Para Almeida, Aden, numa região africana de seu percurso, tem um aspecto triste que se torna difícil, inclusive, encontrar algo digno de menção. Ao narrar a aproximação de adolescentes negros árabes de sua embarcação e o jogo que se estabeleceu ali no momento, o viajante usa termos científicos de animais para os indivíduos que ali estavam ao chamá-los de “anfíbios”. A associação de termos científicos para designação de espécies de animais selvagens para pessoas africanas e asiáticas era algo comum entre os viajantes desse período devido ao seu pensamento do cientificismo da época que tomava como ápice da civilização as sociedades europeias.

Já em um dos primeiros momentos narrativos acerca do Japão, Almeida afirma que o país atraía muitos viajantes e disserta sobre a história antiga do país informando que havia uma “tradicional lenda” sobre os imperadores que descendia de deuses e semi-deuses, porém isso não era tão importante quanto a “revolução de 1868” (referência ao processo culminante da Restauração Meiji). Diz ele:

De todos os paizes da Asia, é, na opinião da maior parte dos viajantes, o Imperio Japonez que mais interesse apresenta, assim pelos costumes dos seus habitantes, como pelo lugar que em breve occupará entre as nações mais adiantadas. [...]

Nos annaes historicos d'este paiz, vê-se a identificação dos primeiros chefes japonezes com deoses e semi-deoses de uma mythologia complexa. Assim é, que por elles vê que, durante dois milhões de annos, reinarão cinco deoses-homens, que se succederão no governo, para irem ás altas regiões decidirem dos destinos de seu paiz. Esta tradição legendaria nos mostra com clareza que a fôrma theocratica do governo subsistio até 1868, quando a revolução veio senão, então tornar o Japão um paiz constitucional pelo menos fazel-o pôr em movimento todas as suas forças, e de um salto sahir do estado de barbaria relativo, em que se achava, á um gráo de civilisação bem apreciavel. (ALMEIDA, 1879, p. 105-106)

Almeida afirma que a partir de 1868 o Japão finalmente saiu de um estado de barbárie relativo para seguir rumo a uma civilização moderna. Esse comentário se aproxima muito do trecho a respeito de Aden e os adolescentes “anfíbios” no sentido de que expressa um dos referenciais que o viajante brasileiro se alicerça para seu relato: a Europa e especialmente a figura da França.

A partir dessa primeira exposição rápida sobre a história “mitológica” do Japão, seguem-se dois capítulos exclusivamente sobre a história dos primeiros contatos com europeus com especial destaque à chegada dos portugueses no arquipélago nipônico e às figuras de Fernão Mendes Pinto e Francisco Xavier. Tais descrições históricas contém transcrições de longos trechos do relato de viagem *Peregrinação* do viajante português Fernão Mendes Pinto que, segundo Almeida, mesmo com algumas ideias fantasiosas, seria um importante documento a respeito desse momento.

Os outros dois capítulos dedicados à história do Japão dizem respeito ao desenvolvimento do cristianismo entre seus habitantes com especial destaque à figura do missionário católico Francisco Xavier, o “Apóstolo das Índias”. Nessa parte do relato, são descritos os problemas e as relações entre missionários católicos e japoneses com relevância também aos mártires cristãos portugueses com referências aos locais, onde foram perseguidos por autoridades nipônicas.

Tanto o trecho a respeito de Aden quanto a passagem a respeito do Japão demonstram que Francisco Antonio de Almeida estabelece uma certa linha de desenvolvimento dos povos na qual a Europa seria o ponto máximo de civilização enquanto que as regiões africanas estariam como últimas elencadas. O Japão ocupa um lugar especial para Almeida, visto que o país estaria no momento de sua visita saindo do estado de lugar bárbaro rumo à civilização a partir de seus esforços no sentido de modernização e ocidentalização na precoce Era Meiji.

4. Considerações finais

Enquanto considerações finais, afirmarmos que a pesquisa em curso ainda não possui resultados finais, porém o que já pudemos compreender diz respeito a riqueza e complexidade da narrativa *Da França ao Japão* de Francisco Antonio de Almeida.

No que concerne ao Japão e aos japoneses, identificamos que o que é narrado foi construído levando em consideração uma epistemologia Iluminista que definia graus de desenvolvimento de povos cujo referencial de superioridade era a Europa na figura da França. Porém, a contribuição de nativos, no caso, japoneses, também faria parte constituinte dessa construção narrativa, visto que o viajante brasileiro se encontrava numa relação intensamente interativa com os “visitados”. A pesquisa ainda se debruçará a respeito desse ponto que compreendemos ser um dos mais instigantes no sentido de examinar a voz de nativos no produto final do viajante que é seu relato.

Para além dessas afirmações provisórias, podemos levantar algumas questões para reflexão do leitor. Quais seriam os referenciais para a escrita da narrativa *Da França ao Japão* de Francisco Antonio de Almeida? A cultura ocidental europeia? O Brasil? As próprias culturas dos nativos com os quais manteve contato em sua viagem? Como ele opera com esses referenciais sendo um viajante brasileiro? Que povos Almeida aproxima ou afasta da cultural ocidental europeia? Qual o lugar do Japão e dos japoneses nesse jogos de aproximações e afastamentos da civilização moderna do século XIX? Onde cada lugar narrado se encontra na geografia narrativa criada por Almeida ao descrever sua viagem na missão científica europeia? Essas são algumas das perguntas que circunscrevem a pesquisa mais ampla que vem sendo realizada e que sustentam o interesse no trabalho historiográfico implementado.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Francisco Antonio de. **Da França ao Japão**: narração de viagem e descrição histórica, usos e costumes dos habitantes da China, do Japão e de outros países da Ásia. Rio de Janeiro: Typographia do Apostolo: Imperial Lithographia de A. Speltz, 1879. (Real Gabinete Português de Leitura e Biblioteca Nacional)
- _____. **Parallaxe do Sol e as passagens de Venus**. Rio de Janeiro: Typographia do Apostolo: Imperial Lithographia de A. Speltz, 1878. (Biblioteca Nacional)
- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento, **Dicionário Bibliographico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970.
- DE NADER, R. V. **Eclipses e trânsitos planetários no século XIX**: A modernização da Astronomia Observacional no Brasil de 1850 ao final do Segundo Império. Tese (Doutorado em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia)–Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologias, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- FLAMMARION, Camille., **Etudes et Lectures sur l’Astronomie**. Volume 8. Paris: Gauthier-Villars, 1877.
- JANSSEN, Jules. **Mission du Japon pour l’observation du passage de Vénus**. Paris: Gauthier-Villars, 1876.
- LAUNAY, Françoise. **The Astronomer Jules Janssen: A Globetrotter of Celestial Physics**. New

York, Dordrecht, Heidelberg and London: Springer, 2012.

KUNIYOSHI, Celina. **Imagens do Japão: uma utopia de viajantes**. São Paulo: Estação Liberdade: FAPESP, 1998.

MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. **Dicionário enciclopédico de astronomia e astronáutica**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. The Brazilian contribution to the observation of the transit of Venus. In: KURTZ, D. W. (ed.). **Transit of Venus: new views of the solar system and galaxy**, Reino Unido: Cambridge University Press, p.154-160, 2004.

OKAMOTO, Monica Setuyo. **O discurso brasileiro sobre o Japão via França: imigração, identidade e preconceito racial (1860-1945)**. Tese (Doutorado em Letras)–Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutólogos em Francês, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação**. Bauru: EDUSC, 1999.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SAKURAI, Célia. **Os Japoneses**. São Paulo: Contexto, 2008.

SOUSA, Maria Leonor M. de. **Viagens e viajantes**. Portugal: Universidade dos Açores, 1988.

A PORCELANA ARITA: UM ESTUDO DE CASO NA FORMAÇÃO DA ARTE *KÔGEI*

Keiko Nishie¹

Resumo: A porcelana Arita é um tipo de cerâmica branca minuciosamente pintada, produzida na província de Saga desde o início da Era Edo. A proximidade com Nagasaki, onde os mercadores holandeses tinham permissão especial para comerciar durante os anos de isolamento (1639-1853), possibilitou o trânsito de muitos exemplares para a Europa desde o século XVII, encontrados, por exemplo, na coleção do Palácio Zwinger de Dresden, e muito copiados por fabricantes do continente. A partir do período Meiji e da participação do Japão nas exposições internacionais de arte e indústria, a porcelana Arita tornou-se um dos principais produtos de exportação e um caso exemplar para o estudo da formação do significado de *kôgei*. Neste artigo procuramos investigar alguns antecedentes históricos e aspectos técnicos que atestam a importância da porcelana para a arte japonesa.

Palavras-chave: arte japonesa, artes e ofícios, porcelana, cerâmica, Era Edo, Era Meiji

O estudo a seguir insere-se no quadro de nossa pesquisa de mestrado sobre a formação da arte japonesa *kôgei* 工芸 durante a segunda metade do século XIX. Apesar de os objetos classificados sob essa denominação terem um histórico anterior, é a partir da reabertura dos portos japoneses para o comércio com as potências marítimas estrangeiras durante a década de 1850 que surge a necessidade de nomear tais artefatos de acordo com categorias presentes no vocabulário ocidental.

O fim da Era Edo com a queda do xogunato Tokugawa (1868) inaugurou uma nova configuração política, modernizada, que buscava a revisão dos tratados diplomáticos de comércio e circulação estabelecidos na década anterior, desfavoráveis ao Japão, além da participação ativa no fomento às exportações que se mostravam lucrativas, especialmente a partir da exibição de objetos japoneses nas exposições internacionais de Londres (*The Great Exhibition*, 1862) e Paris (*Exposition Universelle*, 1867). É nesse contexto que a palavra *kôgei* passa a ser utilizada, inicialmente como a tradução para o termo inglês “*industrial arts*”.

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

O ideograma *kô* 工 representa o homem de pé entre o céu e a terra e tem o sentido de produção, fabricação ou cultura material. *Gei* 芸, de *geijutsu* 芸術, é uma simplificação do ideograma antigo *gei* 藝, e tem o significado de arte ou técnica artística, como sugerem os traços superiores ++, uma referência à boa colheita decorrente de um plantio habilidoso, cuidadoso. De acordo com Okano (2016, p. 1149), apesar de a junção dos *kanjis* 工 e 芸 não ser inédita na língua chinesa², não foram encontrados registros de seu uso generalizado no Japão anterior à Era Meiji (1868-1912). Dessa forma, tratava-se de um vocábulo novo, criado no contexto de intensas trocas culturais, e portanto, seu significado estava em formação.

Em nossa pesquisa observamos uma transformação do sentido de *kôgei*, inicialmente a tradução para *industrial arts*, durante esse período. Termos como *bijutsu kôgei* 美術工芸 e *dentô kôgei* 伝統工芸 passam a ser utilizados no final do século XIX para classificar objetos mais nobres, peças únicas feitas com o emprego de técnicas altamente sofisticadas ou rigorosamente tradicionais, diferenciando-as daquelas produzidas em massa com a progressiva adoção de técnicas industriais.³ *Kôgei*, ou mais precisamente *bijutsu kôgei*, é finalmente incorporado na VIII Exposição da Academia Imperial de Tóquio em 1913, evento até então dedicado exclusivamente à promoção da pintura e escultura no país. Dessa forma, nossa dissertação concentra-se na formação do significado do termo durante a Era Meiji, em que o contato com a cultura ocidental introduziu não apenas as tecnologias mecânicas na produção, mas também ideias como a de belas artes⁴, o individualismo na criação artística, os movimentos pela valorização das artes e ofícios (*Arts & Crafts Movement*), além do Japonismo e da fascinação dos europeus pela cultura e costumes japoneses. Acreditamos que esses elementos tenham contribuído para a formação do sentido de *kôgei* enquanto manifestação artística.

A porcelana Arita, tema do presente trabalho, nos parece um caso exemplar para o estudo desse percurso. Tivemos a oportunidade de verificar a produção de Arita durante a Era Meiji em uma visita à exposição *The Compelling Beauty of Arita Ceramics in the*

2 O *kanji* ou caractere sino-japonês foi introduzido no Japão por volta do século V a partir de textos budistas chineses.

3 No entanto, ao longo do século XX, os sentidos contidos nessas novas denominações nos parecem ter sido absorvidos pela palavra *kôgei*, sem os qualificativos *bijutsu* ou *dentô*, fazendo com que ela comporte e torne indissociáveis os objetos artísticos de caráter funcional daqueles artefatos únicos, dotados de “aura”. Acreditamos que essa característica que aproxima a esfera da vida cotidiana da esfera sublime da arte é o que torna a arte *kôgei* fascinante.

4 *Bijutsu* 美術 consolidou-se como o termo correspondente a belas artes na língua japonesa, em seu sentido mais restrito de artes visuais, pintura e escultura, no final do século XIX (SUZUKI, 2008). *Bi* 美, composto pelos caracteres *hitsuji* 羊 (carneiro) e *dai* 大 (grande), tem o significado de belo, pois para os chineses o tamanho do carneiro era proporcional à sua beleza (OKANO, 2016, p. 1142). *Jutsu* 術, assim como em *geijutsu* 芸術, refere-se à técnica, mas implica que o movimento ou o gesto criador seja realizado com harmonia, perfeição.

*Age of the Great International Expositions*⁵, em itinerância no Museu Sen-Oku Hakukô Kan de Tóquio em outubro de 2016. Com uma história anterior ao restabelecimento das relações internacionais no século XIX, a porcelana Arita tornou-se um modelo de negócio para as exportações da Era Meiji, incorporando satisfatoriamente técnicas e formas de organização industriais, sem no entanto abandonar a excelência artística alcançada em muitos de seus ateliês desde o século XVII. O protagonismo da cerâmica e especialmente da porcelana no contexto de inserção do Japão no mundo moderno pôde ser conferido através dos vasos e incensários de dimensões monumentais que haviam sido apresentados na exposição internacional de Viena (*Weltausstellung 1873 Wien*), primeira a contar com o envolvimento ativo do governo Meiji. Alguns desses objetos foram recentemente readquiridos de coleções europeias por instituições japonesas.

Neste artigo, que definitivamente não será capaz de esgotar o tema, optamos por investigar os antecedentes históricos e características técnicas desses artefatos que ajudaram a moldar não apenas as relações comerciais, mas também o significado de arte no Japão em seu processo de modernização no século XIX. Nosso objetivo por ora é formar uma base de conhecimentos consistente para que possamos desenvolver o tema em nossa pesquisa.

Arita é uma cidade que fica em Kyûshû, uma das quatro grande ilhas que formam o arquipélago do Japão. É a porção de terra mais ao sudoeste do país, muito próxima da Coreia do Sul. A cidade está localizada nas proximidades da montanha Izumiyama, de onde é extraída a matéria-prima para a fabricação da porcelana: rochas ricas em *caulim* e *petuntsé*, ou “pedra da porcelana”, substâncias minerais que são cuidadosamente moídas até formar um pó fino, transformado em massa para então ser modelado. Seu processo de obtenção é complexo, difere-se da cerâmica comum que utiliza a argila extraída diretamente da terra e é frequentemente tratado por autores como algo misterioso e romantizado. Além disso, os objetos produzidos tem características muito particulares, como a delicadeza, transparência vítrea, impermeabilidade, homogeneidade e sonoridade.

Essa técnica de produção da porcelana desenvolveu-se primeiro na China, onde destaca-se a cidade de Jingdezhen, que desde o século XIV tornou-se a maior produtora dos artefatos. O prato decorado com ornamentos em azul cobalto formando um desenho harmonioso (figura 1) exemplifica a sofisticação dos objetos chineses. A técnica foi transmitida para a Coreia por volta do ano 1460 e chegou ao Japão no último decênio do século XVI, quando o *daimyô*⁶ Toyotomi Hideyoshi havia finalmente consolidado o processo de pacificação do arquipélago após um longo período de intensas guerras

5 A transcendente beleza da cerâmica Arita na época das grandes exposições internacionais (tradução nossa a partir dos títulos em japonês e inglês).

6 Literalmente “grande nome” ou senhor feudal.

internas⁷. A conquista da hegemonia sobre Kyûshû, onde o comércio clandestino preocupava Hideyoshi, foi seguida por uma política de oficialização das relações comerciais com a China e de campanhas militares para combater as forças chinesas na Coreia após o fracasso das negociações (BEASLEY, 1999; HENSHALL, 2012).

A primeira queima bem sucedida de porcelana em Arita é convencionalmente datada em 1616, com o estabelecimento de artesãos coreanos que haviam emigrado na companhia dos senhores de Kyûshû envolvidos nas campanhas de Hideyoshi. Essa datação é hoje questionada, havendo registros documentais de outras experiências com a técnica por volta de 1605. De qualquer forma, desde o início, os cerca de 150 ateliês estabelecidos na cidade contaram com a proteção do clã Nabeshima que detinha a soberania sobre a área, política que ajudou a impulsionar a comercialização e a popularização da porcelana por outras regiões do Japão (NAGATAKE, 2003).

*Aritayaki*⁸ é também frequentemente denominada como *Imariyaki*, em referência à cidade portuária de Imari, localizada a poucos quilômetros ao norte de Arita. Nos primórdios da queima de porcelana na região, a produção era escoada por esse porto, tanto para o mercado interno quanto para o externo⁹, até o estabelecimento de Nagasaki como via de saída principal e a assinatura dos tratados de exclusividade com a Holanda por volta de 1640. Eventualmente a cidade de Imari tornou-se uma extensão dos fornos de Arita e as duas denominações, *aritayaki* ou *imariyaki*, tornaram-se sinônimos.



Figura 1. (Jingdezhen, China)

Prato, 1426-1435^[1] pigmento azul cobalto e esmalte sobre porcelana Victoria & Albert Museum, Londres.

7 A Era Sengoku ou Idade dos Reinos Combatentes, um período de guerras generalizadas por todo o Japão.

8 O sufixo *-yaki* refere-se a *yakimono*, cuja tradução literal é objeto cuja produção envolve um processo de queima, ou a cerâmica de maneira geral.

9 Inicialmente o mercado externo consistia na China e no sudeste asiático, e a comercialização era feita na ilha de Hirado, passando primeiro por Imari (NAGATAKE, 2003, p. 52).



Figura 2. (Coréia)
Vaso, entre séculos XVII e XVIII^[1]
pigmento azul cobalto e esmalte
sobre porcelana
Victoria & Albert Museum, Londres.



Figura 3.
(Arita, Japão)
Prato, entre 1620-1640
pigmento azul cobalto e esmalte
sobre porcelana
Victoria & Albert Museum, Londres.

Shoki imari, ou literalmente a “fase inicial da porcelana Imari” (figura 3), refere-se aos artefatos produzidos até o ano de 1643, que revelam um caráter ainda experimental, de desenvolvimento e estabilização das técnicas. O estilo decorativo é claramente derivado da estética coreana (figura 2), com um desenho livre e singelo, e uma preferência pela pintura em pigmento azul cobalto, técnica que os japoneses denominam *sometsuke*¹⁰. A partir de 1644, a estética chinesa passa a exercer uma

10 A denominação é japonesa, mas a técnica já era utilizada na cerâmica chinesa e coreana, como mostram as figuras 1 e 2.

influência maior sobre a produção Arita-Imari, com uma ornamentação mais controlada, simétrica e sofisticada, e a introdução da pintura feita com esmaltes coloridos após a queima, técnica conhecida como *iro-e* ou *aka-e*.

O termo *sometsuke* poderia ser melhor traduzido como “tingimento” do que como pintura, e refere-se à aplicação de pigmento azul cobalto diluído após uma primeira queima da peça, sem a cobertura de esmalte transparente. A superfície porosa recebe a cor através de pinceladas finas e bem pigmentadas formando linhas, ou na forma de uma solução bastante diluída, semelhante à aquarela, que é depositada em camadas utilizando um pincel grosso para produzir gradações mais claras ou escuras, formando o preenchimento. A peça é então envolta em esmalte transparente e novamente queimada, resultando em um acabamento brilhante e uma superfície lisa, sem relevos (figura 4).

Iro-e, *aka-e*, ou pintura policromática, refere-se à decoração da porcelana com esmaltes coloridos, além de ouro e prata, sobre o esmalte transparente em fundo branco (figura 5). Essa técnica possibilita o emprego de uma grande variedade de cores e teve como referência inicial a estética chinesa. Eventualmente as peças adquiriram um estilo mais tipicamente japonês, valorizando os espaços em branco e a composição livre, e buscando fontes de pesquisa formais tais como a requintada pintura Kanô e Tosa, os populares livros ilustrados e trabalhos em laca *maki-e*. Casas tradicionais como a da família Kakiemon, hoje em sua décima quinta geração, estabeleceram um estilo *iro-e* próprio e marcante. Há ainda as variações de composições que misturam as técnicas de *sometsuke* e *iro-e* em um mesmo objeto (figuras 6 e 7).



Figura 4.
(Arita, Japão)
Prato, entre 1615-1868
pigmento azul cobalto e esmalte
sobre porcelana
Victoria & Albert Museum, Londres.
Doação de Irene Fich, 2006.



Figura 5.
(Arita, Japão)
Prato, entre 1700 a 1725
esmalte policromático e dourado sobre
porcelana
Victoria & Albert Museum, Londres.



Figura 6.
(Arita, Japão)
Prato, entre 1750-1800
pigmento azul cobalto e esmalte
policromático sobre porcelana
Victoria & Albert Museum, Londres.
Apresentada na Philadelphia
Centennial Exhibition, 1878.



Figura 7.
(Arita, Japão)
Prato, entre 1690-1720
pigmento azul cobalto e esmalte
policromático e ouro sobre porcelana
Victoria & Albert Museum, Londres.

A referência – ou influência – chinesa está associada também à instabilidade política na China, seguida pelo ocaso da dinastia Ming (1644), que acabou por dificultar as exportações daquele país. Dessa forma, pode-se dizer que a crise chinesa favoreceu a comercialização da porcelana japonesa para o sudeste asiático e a Europa, então realizada pela Companhia Holandesa das Índias Orientais. Dessa forma, o período entre o último quarto do século XVII e a primeira metade do século XVIII, caracterizado pela pacificação e estabilidade do Japão, testemunhou a era de ouro da porcelana Arita, com um crescente desenvolvimento da qualidade artística e uma grande demanda por esses objetos em diversos mercados, internos e externos.

Assim, apesar da política japonesa de isolamento durante quase toda a Era Edo, *aritayaki* encontrou seu caminho até a Europa, onde era altamente apreciada pelas elites e simbolizava riqueza, importância e bom gosto. Uma das maiores coleções de porcelana Arita pertence ao Palácio Zwinger em Dresden, e foi formada pelo rei Augusto II da Polônia (1670-1733). De forma bastante controversa¹¹, o monarca barroco foi patrono da descoberta de uma fórmula semelhante à da porcelana chinesa e japonesa, e iniciou a sua fabricação na cidade de Meissen em 1710. Além da Meissen Porzellan, durante o século XVIII outras manufaturas europeias foram fundadas, tais como a Royal Worcester, Sèvres, Chantilly, produzindo cópias dos objetos asiáticos (figura 8).

11 Augusto mantinha sob custódia o alquimista Johann Friedrich Böttger, que havia declarado que poderia transformar qualquer substância em ouro. Incapaz de tornar essa afirmação realidade, o alquimista passou a dedicar-se à pesquisa da porcelana e eventualmente chegou a uma cerâmica de características semelhantes.



Figura 8.
(Meissen, Alemanha)
Prato, c. 1735
esmalte policromático e dourado
sobre porcelana de pasta dura
Victoria & Albert Museum, Londres.
Doação da Sra. C. Staal em memória
do falecido Charles Staal.

A popularização da *aritamayaki*, no entanto, teve seus efeitos negativos. No final do século XVIII a demanda interna e externa, especialmente por objetos de uso cotidiano, impulsionou a produção em massa e provocou o declínio na qualidade técnica e artística. A porcelana Arita perdia sua característica decorativa e passava para o universo do funcional. A situação piorou dramaticamente a partir de 1828, com um grande incêndio que atingiu o coração da cidade onde estavam localizados os ateliês de maior prestígio. A lenta recuperação só se tornou efetiva após o colapso do xogunato e a modernização do Japão, quando a porcelana voltou a ser um importante produto para as relações de comércio internacionais e os ateliês, antes sob a proteção de senhores feudais, passaram a organizar-se na forma de cooperativas, tais como a empresa Koransha, com maior participação inclusive na condução dos negócios (NAGATAKE, 2003).

Com esse histórico, a porcelana Arita teria um papel protagonista na Era Meiji, contribuindo positivamente com a balança comercial após uma retomada das relações internacionais inicialmente desfavorável para o Japão. A introdução de tecnologias industriais foi importante para o crescimento da produção e do lucro, mas por outro lado, a imediata valorização desses artefatos no mercado europeu, especialmente após o sucesso na Exposição de Viena (1873), fez com que seu caráter artístico fosse novamente apreciado. Dessa forma, acreditamos que o arco de desenvolvimento da porcelana Arita em fins do século XIX corresponde também à formação do significado de *kôgei*, de artefatos produzidos de maneira industrial para arte em seu sentido mais sublime.

Referências bibliográficas

BEASLEY, W.G. **The Japanese Experience: A Short History of Japan**. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1999.

- HENSHALL, Kenneth. **A History of Japan: From Stone Age to Superpower**. 3ª edição. Londres: Palgrave Macmillan, 2012.
- IMARI PORCELAIN. **Begin Japanology**. Tokyo: NHK, 05 de junho de 2009. Programa de TV.
- IMPEY, Oliver. **The Early Porcelain Kilns of Japan: Arita in the First Half of the Seventeenth Century**. Nova York: Oxford University Press, 1996.
- NAGATAKE, Takeshi. **Classic Japanese Porcelain: Imari and Kakiemon**. Tokyo, Nova York, Londres: Kodansha, 2003.
- NISHINIPPON SHIMBUN. **Arita Porcelain 400th Anniversary: The Compelling Beauty of Arita Ceramics in the Age of the Great International Expositions**. Disponível em: < http://www.nishinippon.co.jp/event/meiji_arita/ >. Acesso em 20/12/2016.
- OKANO, Michiko. Bijutsu (Belas Artes): o símbolo da história da ocidentalização do Japão. In: XV CONGRESO INTERNACIONAL ALADAA: 40 AÑOS DE ALADAA: IDENTIDAD, PERTINENCIA E IMPACTO DE LOS ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA EN AMÉRICA LATINA, 2016. Santiago. *Anais...* Santiago: ALADAA Chile, 2014, p. 1141-1155. Disponível em: <[hsp://www.aladaachile.com/actas](http://www.aladaachile.com/actas)>. Acesso em 03/12/2016.
- SUZUKI, Sadami. **Para uma releitura da história cultural do Japão moderno e contemporâneo: os conceitos de literatura (*bungaku* 文学) e artes (*geijustu* 芸術)**. *Estudos Japoneses*, v. 28, p. 39-62, 2008.^[1]_[SEP]
- WAAL, Edmund de. **O caminho da porcelana: a jornada de uma obsessão**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

A INFLUÊNCIA DO ESTILO GRÁFICO DO *ART NOUVEAU* NOS PRIMEIROS JORNAIS DOS IMIGRANTES JAPONESES NO BRASIL

*Larissa Casteliani Marinho Falcão*¹

Resumo: A partir do estudo de “artefatos históricos” (ALMEIDA; COUTINHO, 2012, p. 6530), objetos marcados pelo design, que carregam consigo a história da cultura e da população a qual pertenceu, registrando sua época e permitindo que o futuro seja melhor compreendido e desenvolvido a partir de sua existência atual e passada, o presente trabalho propõe uma análise gráfica de artefatos históricos que remetam ao estilo gráfico do *Art Nouveau*, impressos nos primeiros jornais dos imigrantes japoneses no Brasil. O objetivo é identificar, por meio de uma análise comparativa, as características recorrentes entre os estilos gráficos de *Art Nouveau* existentes na Europa, no Japão e no Brasil e certificar de que tal estilo teria realmente sido reproduzido nos jornais desses imigrantes, uma vez que sua vinda para o Brasil tenha se dado durante a mesma época em que o movimento artístico estava em voga. O período delimitado para este trabalho se refere aos anos entre 1916, quando o *Nanbei*, o primeiro jornal veio a ser publicado pelos imigrantes japoneses, e 1923, ano determinado por Kenji Kaneko, curador chefe da Galeria de Artesanato do Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio e autor da obra: “*Art Nouveau* no Japão 1900 - 1923: a Nova Era do Artesanato e Design” (tradução nossa), como delimitador do período do *Art Nouveau* no Japão e, conseqüentemente, utilizado para esta pesquisa com a mesma finalidade, uma vez que o movimento se estendeu até meados da década de 20. Acredita-se que, com este trabalho, será possível alcançar o conhecimento de valores e significados culturais deixados pelos imigrantes japoneses por meio do design desses artefatos históricos preservados nos jornais, como representantes da cultura material, fornecendo uma melhor compreensão sobre a vida desses imigrantes japoneses em um país tão diferente em muitos aspectos, como o Brasil.

Palavras-chave: Cultura Material, Design Gráfico, Imigrantes Japoneses, *Art Nouveau*.

1. *Art Nouveau*: origem e características gráficas na Europa

1 Mestranda pelo Programa de Pós Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo.

“O maior comércio e comunicação entre os países asiáticos e europeus durante o final do séc. XIX provocou um choque cultural; tanto o Oriente como o Ocidente passaram por mudanças em decorrência de influências recíprocas. A arte asiática possibilitou aos artistas e designers europeus e norte-americanos novas formas de abordar espaço, cor, convenções de desenho e temas radicalmente diferentes das tradições ocidentais. Isso revitalizou o design gráfico durante a última década do século XIX.” (MEGGS, 2009, p. 243).

Em Paris no ano de 1895, o *marchand* Samuel Bing abre sua galeria *Salon de l'Art Nouveau* onde exibia e vendia a “nova arte”, oriunda das artes japonesas, europeias e norte-americanas. A galeria deu origem ao termo *Art Nouveau*, movimento e estilo artístico cultural, que abrangeu em nível internacional as “artes projetuais – arquitetura, design de mobiliário e produto, moda e artes gráficas –” (MEGGS, 2009, p. 248). Desenvolveu-se como “uma verdadeira moda” (ARGAN, 1992, p.199) na sociedade industrial e se apresentou “como reação gradativa às múltiplas tendências estilísticas do século XIX” (MOTTA, 1965, p. 55). É importante salientar que o *Art Nouveau* teve como uma de suas influências o japonismo, a “mania ocidental” (MEGGS, 2009, p. 248) por estilos artísticos tradicionais japoneses como o *ukiyo-e* e o *rinpa*, que circularam pela Europa divulgando a arte e os ornamentos característicos do Japão. Ambos retratavam paisagens naturais, figuras humanas e até mesmo forças divinas de forma alusiva por meio de linhas caligráficas, abstração e simplificação, além do emprego “do uso não convencional de formas pretas pronunciadas e padrões decorativos.” (MEGGS, 2009, p. 248). Poemas e outros textos também compunham as obras, integrando-se fluidamente entre os elementos gráficos.

Sendo assim, é possível identificar características nas artes gráficas do *Art Nouveau* francês que remetam à influência japonesa de ornamentos de temática naturalista, como: elementos florais e animais, arabescos lineares e curvilíneos, o equilíbrio não simétrico dos componentes da obra e a transmissão de movimento, leveza e juventude por meio desses aspectos. A figura feminina, em particular, foi de uso abrangente, principalmente pela sua forma corporal curvilínea e pelos seus cabelos alongados e cacheados, como parte dos arabescos. A seguir, imagens das obras de famosos ilustradores da época, como Alphonse Mucha (figura 1) e Emmanuel Orazi (figura 2), ilustram tais características.

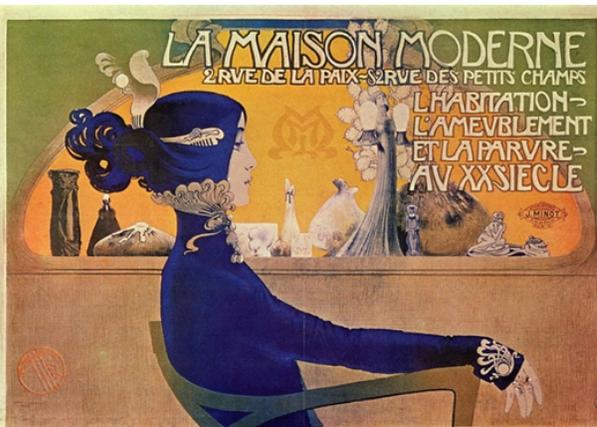
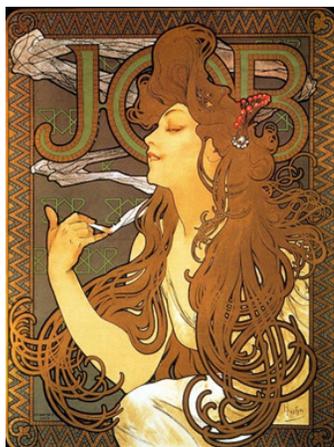


Figura 1 – cigarros Job, 1898

Figura 2– cartaz para La Maison Moderne, 1905

Fontes: Figura 1 – Alphonse Mucha [Public domain], via WikiArt.org – Visual Art Encyclopedia.² Figura 2 – Manuel Orazi [Public domain], via Wikimedia Commons.³

2. *Art Nouveau* no Japão: o resgate da origem

A abertura dos portos no Japão (1858) e a Restauração Meiji (1868) foram de grande importância para a promoção da arte e do design japonês no mundo. Naturalmente, ocorreu, concomitantemente a isso, a entrada de culturas e costumes ocidentais no Japão. Um exemplo disso é o *Art Nouveau*. Em razão de o movimento ter sido parcialmente influenciado pelo japonismo na Europa, curiosamente, ele encantou artistas japoneses que visitavam a Exposição Universal de 1900, em Paris. O *Art Nouveau* foi importado para o Japão, influenciando demais artistas e artesãos em suas obras. Nas palavras de Kida Takuya, curador do Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio, o *Art Nouveau*: “[...] entrou no Japão por um efeito refluxo [...]” (TAKUYA In KANEKO, 2005, p. 176, tradução nossa). Quando inserido no Japão, teve como um de seus propósitos unir beleza e funcionalidade aos bens de consumo do cotidiano japonês: “[...] beleza e utilidade deveriam se unir para formar o perfeito produto industrial.” (AMAGAI, 2014, p. 42, tradução nossa).

Apesar desse grande contato com o mundo ocidental, defendia-se a ideia de que os artistas e artesãos japoneses deveriam ir além das obras ocidentais e não meramente copiá-las, ou seja, o *Art Nouveau* no Japão fez tais profissionais engajarem-se no design

2 Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/alphonse-mucha/job-1896>>. Acesso em: 20 de abril de 2016.

3 Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AMaison_moderne_advertisement.jpg>. Acesso em: 20 de abril de 2016.

e no artesanato tradicional e torná-los reconhecidos como princípio do artesanato moderno japonês. Isso foi essencial para a retomada das tradicionais artes, como o *ukiyo-e* e o *rinpa*: um verdadeiro “renascimento [...] nos tempos modernos.” (TAKUYA In KANEKO, 2005, p. 176, tradução nossa).

Por isso, no âmbito gráfico, o *Art Nouveau* japonês foi caracterizado principalmente pela referência a essas duas artes e ao uso de técnicas tradicionais, como “simplificação arrojada, *close-ups*, linhas curvas completas e matizes produzidos por gotas de tinta sobre tinta ainda fresca” (TAKUYA In KANEKO, 2005, p. 180, tradução nossa), utilizadas para compor obras que retratavam a vida cotidiana e belezas naturais, como animais e flores, com contornos bem salientes e cores chapadas, como mostram os artistas Kamisaka Sekka (figura 3) e Asai Chû (figura 4) em suas pinturas.



Figura 3 – Cowboy, 1909

Figura 4 – Pulling Boat, 1902 ~ 1907

Fontes: Figura 3 – Kamisaka Sekka [Public domain], via Wikimedia Commons.⁴ Figura 4 – Asai Chû [Public domain or Public domain], via Wikimedia Commons.⁵

3. *Art Nouveau* no Brasil: outra perspectiva do movimento

Por meio de revistas estrangeiras (como a inglesa *Studio*) e viagens de artistas e membros da alta sociedade brasileira à Europa, o *Art Nouveau* adentrou-se no Brasil como “mercadoria exótica”, segundo Flávio L. Motta, crítico de arte (1965, p. 63).

O movimento artístico esteve em voga nos primeiros anos da República, durante o inseguro período da industrialização, de forma a:

4 Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sekka1.jpg>>. Acesso em: 20 de abril de 2016.

5 Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Asai_chu_pulling.jpg>. Acesso em: 20 de abril de 2016.

“[...]preparar a paisagem modernista e o culto às origens nacionais; a democratização do ensino artístico; reestabelecer confiança no tratamento, nas chamadas *artes menores*, nas relações da arte com a indústria; preparar o terreno para configurar, em termos brasileiros, a Revolução Industrial que aqui se processa.” (MOTTA, 1965, p. 63).

A considerar que o *Art Nouveau*, no Brasil, não deixou “um acervo de monumentos consagradores” (MOTTA, 1965, p. 62), é possível, no entanto, encontrá-lo na arquitetura, por exemplo, preservada em alguns bairros de São Paulo, e nas artes gráficas, em que “[...] a referência do estilo *Art Nouveau* é representada por Eliseu Visconti, artista plástico e designer, que foi aluno de Eugène Grasset na escola de Guérin, na França.” (ALCANTARA, 2008, p. 61). Visconti é considerado como introdutor do *Art Nouveau* nas artes gráficas brasileiras por ter recebido influência direta da França. Naturalmente, nota-se grandes semelhanças em suas obras com relação às francesas, a exemplo da composição gráfica para a *Revue du Brésil*, de 1897, revista pioneira de propaganda do Brasil no exterior. Observa-se o uso de elementos naturais, como flores e árvores, e de padronagens circulares na composição gráfica. Há também o emprego de tipografia similar ao do *Art Nouveau* francês, com nuances de espessura do traçado entre o topo e sua base, hastes arredondadas e “[...] letras com cauda.” (MEGGS, 1983 apud ALCANTARA, 2008, p. 64) (figura 5).

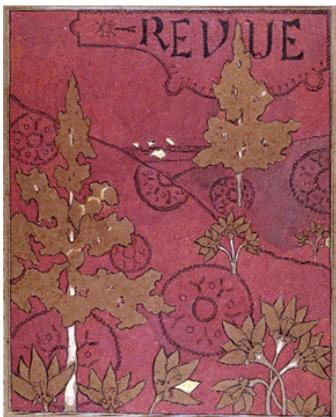


Figura 5 – Folhagem – Estudo para a capa da Revue du Brésil, 1897
Fonte: Projeto Eliseu Visconti (domínio público).⁶

As peculiaridades do *Art Nouveau* francês são reproduzidas semelhantemente em outras revistas brasileiras da mesma época, como na primeira edição de *O Malho*,

6 Disponível em: <<http://www.eliseuvisconti.com.br/Catalogo/Tema/1/Design.aspx>>. Referência A808. Acesso em 20 de abril de 2016.

1902 (figura 6). Estruturas de fios ornamentais fazem referência à temática da natureza, emoldurando e destacando títulos, sumários e matérias. A flora se encontra presente em linhas curvilíneas e detalhadas junto a figuras humanas de cabelos alongados e rebuscados, os quais se entrelaçam com outros elementos gráficos das composições.

Nota-se que, as características gráficas que compunham o estilo do *Art Nouveau* no Brasil se assemelhavam muito às francesas.



Figura 6 – Cabeçalho da primeira edição de “O Malho”, 1902

Fonte: See page for author [Public domain], via Wikimedia Commons.⁷

4. Os primeiros jornais japoneses no Brasil: memória gráfica & cultura material

Os quatro primeiros jornais a serem produzidos pelos imigrantes japoneses no Brasil, os quais, coincidentemente, surgiram durante o mesmo período em que ocorreu o *Art Nouveau*, nas três localidades anteriormente tratadas são, de acordo com registros do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil (SÃO PAULO, Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil): *Nanbei* (América do Sul), criado em janeiro de 1916, pelo jornalista Ken-ichiro Hoshina, produzido na capital, São Paulo; *Nippak Shinbun* (Diário Nippak), de agosto de 1916, dos fundadores Akisaburo Kaneko e Shungoro Wako, produzido na capital, São Paulo; *Brasil Jihô* (Notícias do Brasil), de setembro de 1917, do jornalista Seisaku Kuroishi, também produzido na capital, São Paulo; e, por último, o *Seishu-Shinpô* (Semanário de São Paulo), de setembro de 1921, de Rokuro Koyama, a princípio produzido em Bauru, vindo a ser transferido para a capital, São Paulo, somente em 1934.

A começar pelo *Nanbei*, infelizmente, não há material disponível, por ser o primeiro e mais antigo de todos os jornais, não tendo sido devidamente preservado na época. Acrescenta-se a isso, o fato de ter sido um jornal de curta duração: de acordo

⁷ Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ARevistaomalho.gif>>. Acesso em 26 de maio de 2016.

com Tomoo Handa, autor do livro “O Imigrante Japonês – História de sua vida no Brasil”, fechou suas portas por volta de “[...]pouco mais de um ano após seu aparecimento.” (1987, p. 604), existindo, atualmente, poucas informações a seu respeito.

Também não havia sido encontrado, a princípio, material sobre o *Nippak Shinbun*, referente ao período delimitado para este trabalho. No entanto, recentemente, notificou-se de que há algumas edições disponíveis, pertencentes ao período estabelecido. Por isso, está para ser realizada uma nova visita ao acervo do Museu, para consultar tal material⁸.

Por fim, entre os jornais selecionados, foi possível consultar todas as edições dos jornais *Brasil Jihô* e *Seishu-Shinpô*, pertinentes ao período demarcado e preservadas no acervo do Museu.

5. *Brasil Jihô* (Notícias do Brasil) de Seisaku Kuroishi

Em setembro de 1917, surge o jornal *Brasil Jihô* (Notícias do Brasil), fundado por Seisaku Kuroishi, jornalista japonês que havia trabalhado na América do Norte. Quando veio ao Brasil, já com a intenção de criar um jornal, “trouxera consigo tipos de impressão, máquinas e até operários qualificados” (HANDA, 1987, p. 605). Kuroishi tinha como propósito educar os imigrantes por meio de seu jornal e chegou a distribuir “4.000 exemplares” (HANDA, 1987, p. 606) durante seu período de administração, destacando-se acima de todos os seus concorrentes.

Apesar de estudos, viagens a trabalho e convivência na América do Norte, Kuroishi dedicou muitas páginas de seu jornal à literatura tradicional japonesa da época, como crônicas sociais, de viagens, poemas, além de artigos sobre as notícias do Japão. Em especial, havia duas datas comemorativas que recebiam maior destaque no jornal com relação às demais: o aniversário do imperador e o ano-novo, que, segundo Handa, “Recebiam verbas para os anúncios de felicitações [...]” (1987, p. 610). Observa-se que nesses anúncios, as imagens têm maior destaque pelo seu tamanho, geralmente, ocupando a primeira e/ou a segunda página. No aniversário do imperador, é importante observar as ilustrações do *kiku* (crisântemo, figura 7), símbolo imperial, próximas às fotos e aos escritos relacionados ao Imperador. Já nos destaques para o ano-novo, as ilustrações são compostas por animais, como aves, além de flores e folhagens tipicamente japonesas (figura 8).

8 Devido ao prazo de fechamento da matéria para entrega deste artigo, tal visita será realizada posteriormente.



Figura 7 – Kiku (crisântemo)

Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil.⁹



Figura 8 – Felicitação de ano-novo

Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil.¹⁰

Observa-se que, ao mesmo tempo em que há a representação da cultura japonesa por meio de elementos da fauna e da flora típicas do país, há também uma grande influência do *Art Nouveau* francês no sentido gráfico de molduras, arabescos e ornamentos (figura 9), destacando um anúncio.

9 9 de maio de 1919, No. 87, primeira página. Disponível somente em versão microfilmada. Foto: elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada.

10 1º de janeiro de 1921, No. 169, página 06. Foto: elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada.



Figura 9 – Molduras, arabescos e ornamentos: destaque de anúncios
 Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil.¹¹

6. *Seishu-Shinpô* (Semanário de São Paulo) de Rokuro Koyama

Em setembro de 1921, surge o *Seishu-Shinpô* (*Semanário de São Paulo*), criado por Rokuro Koyama, um dos primeiros imigrantes japoneses a chegar ao Brasil.

Partindo para uma análise gráfica de acordo com as características referentes ao *Art Nouveau*, nota-se uma semelhança entre as tipografias criadas para o título do jornal em português, *Semanário de São Paulo*, e aquelas presentes nas obras de Emmanuel Orazi (vide figura 2) e de Eliseu Visconti (vide figura 5), por exemplo, em que há nuances de espessura do traçado entre o topo e sua base, hastes arredondadas e letras com calda (figura 10).



Figura 10 – Tipografia do título do *Seishu-Shinpô*
 Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil.¹²

É possível afirmar, que as ilustrações, mais uma vez, fazem referência ao *Art Nouveau*. No *Seishu-shinpô*, em particular, aparece frequentemente a figura feminina nas ilustrações, vestindo roupas ocidentais e envoltas por escritos japoneses que parecem se mesclar ao traçado do desenho como parte do contorno das formas dançantes (figura 11), remetendo às dançarinas de Henri de Toulouse-Lautrec, pintor francês, que após

11 26 de abril de 1918, No. 34, página 05. Foto: elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada.

12 16 de março de 1923, No. 74, primeira página. Disponível somente em versão microfilmada. Foto: elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada.

“[...] influência da gravura japonesa [...]” (MEGGS, 2009, p. 260), a reproduziu em suas obras (figura 12).



Figura 11 – Figura feminina dançante¹³



Figura 12 – Jane Avril (pôster), 1893

Fontes: Figura 11 – Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Figura 12 – By Henri de Toulouse-Lautrec [Public domain], via Wikimedia Commons.¹⁴

Há também o emprego de mulheres com seus compridos e encaracolados cabelos (figura 14), que remetem aos arabescos e fios entrelaçados presentes no *Art Nouveau* francês.



Figura 14 – Cabelos encaracolados¹⁵

Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil.

13 11 de maio de 1923, No. 82, página 02. Disponível somente em versão microfilmada. Foto: elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada.

14 Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jane_Avril_by_Toulouse-Lautrec.jpeg>. Acesso em: 20 de abril de 2016.

15 10 de agosto de 1923, No. 79, página 05. Disponível somente em versão microfilmada. Foto: elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada.

7. Considerações Finais

O que se pôde concluir a partir desta etapa inicial da pesquisa é que há a influência do *Art Nouveau* com relação à parte gráfica nos jornais *Brasil Jihô* e *Senshu-Shimpô*. No entanto, a análise gráfica nos leva a crer que não necessariamente sua influência seja de uma única origem. Como afirma Argan: “Independente das variações de tempo e espaço, o *Art Nouveau* tem certas características constantes [...]” (1992, p. 199), como “a temática naturalista (flores e animais);” e de “[...] arabescos lineares [...] baseados na curva e suas variantes;” (ARGAN, 1992, p.199). A tipografia para títulos de revistas e até para os próprios jornais também permaneceu parecida, com as espessuras das hastes variáveis entre o topo e a base.

Certamente, tudo se dá de sua origem francesa, mas é natural que adaptações fossem feitas de acordo com os costumes, a cultura, e até mesmo a localização geográfica de cada região. Sendo assim, no caso dos jornais, acredita-se que o foco era retratar o Japão. Handa enfatiza: “Apesar de os imigrantes estarem no Brasil, sempre tinham a cabeça voltada para a sua terra natal.” (1987, p. 610), ou seja, percebe-se que há a preservação de elementos da cultura japonesa nos jornais.

No *Seishu-Shinpô*, ilustrou-se elementos gráficos, como samurais e animais, tanto quanto no *Brasil Jihô*. Entretanto, fez maior uso da figura feminina e pouco emprego de fios e molduras que dessem maior destaque aos anúncios.

Referências bibliográficas

- ALCANTARA, Rita C. C.. **Kósmos, um resgate para a história do design gráfico brasileiro**. Dissertação para a UERJ. Rio de Janeiro, 2008.
- ALMEIDA, S.; COUTINHO, S. G.. **Design da informação a serviço da memória gráfica**. 10º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Luís (MA), 2012.
- AMAGAI, Yoshinori; “Japanese industrial design concepts in the transition from the nineteenth to the twentieth century: with special reference to the Japanese industrial design educators Hirayama Eizo (1855 - 1914) and Matsuoka Hisashi (1862 - 1944)”, p. 19-22 In: **Farias, Priscila Lena; Calvera, Anna; Braga, Marcos da Costa & Schincariol, Zuleica (Eds.). Design frontiers: territories, concepts, technologies [=ICDHS 2012 - 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies]**. São Paulo: Blucher, 2012. São Paulo: Blucher, 2014.
- ARGAN, Giulio C.. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- HANDA, Tomoo. **O Imigrante Japonês – História de sua vida no Brasil**. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, Ltda, 1987.
- KANEKO, Kenji. **Art Nouveau in Japan 1900 - 1923: the New Age of Crafts and Design**. Tokyo: Tokyo Kokuritsu Kindai Bijutsu, 2005.
- MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W.. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac

Naify, 2009.

MOTTA, Flávio Lichtenfels. **Art Nouveau: um estilo entre a flor e a máquina.** Rio de Janeiro: Cadernos Brasileiros, 1965. P. 54 – 63.

SENTIMENTO E AÇÃO: OS ELEMENTOS VISUAIS CARACTERÍSTICOS DO MANGÁ SHŌJO EM *ANGEL SANCTUARY* E SUA APROXIMAÇÃO COM O MANGÁ SHŌNEN

*Priscila Gerolde Gava*¹

Resumo: Este trabalho visa analisar os elementos gráficos e de arte sequencial do mangá *Angel Sanctuary*, publicado entre 1994 e 2000 pela autora Yuki Kaori na revista feminina *Hana to Yume*, apontando as características básicas que o identificam como pertencente à categoria *shōjo* (para meninas), assim como as que aproximam a obra da categoria *shōnen* (para meninos), inserindo o mangá numa nova categoria considerada “unissex”. Introduzida em 1990 por artistas mulheres como Takahashi Rumiko e o grupo CLAMP, essa mistura de elementos criou um gênero híbrido, agradando leitores de ambos os sexos pela harmonização de elementos presentes nas histórias direcionadas a garotas, como romance e foco nos sentimentos das personagens, e dos elementos das histórias direcionadas a garotos, como ação e lutas sangrentas. Aqui, esses elementos serão analisados na forma em que aparecem visualmente na obra, como as marcas de subjetividade nos quadrinhos, as hachuras que imprimem ação ao desenho e o equilíbrio entre elementos *shōjo* e *shōnen* que tornam a obra interessante para um público mais amplo. Para isso, serão brevemente explanados os elementos básicos das histórias em quadrinhos de acordo com a obra de referência de Will Eisner, *Quadrinhos e arte sequencial*, passando pelo design de personagens, quadrinização, efeitos visuais muito usados no mangá como hachuras e retículas, onomatopeias, e anatomia expressiva. O conceito japonês do *Ma*, representado visualmente pelo espaço em branco em quadros e páginas que contém significados ocultos e subjetivos, também será analisado, tendo como base a teórica Michiko Okano. Este estudo se propõe a marcar a diferença visual entre o *shōjo* e o *shōnen* e onde são encontrados esses elementos em *Angel Sanctuary*, pontuando sua existência em equilíbrio dentro da obra e demonstrando como essa mistura funciona bem tanto para garotas quanto para garotos, assim se desvencilhando de estereótipos de gênero.

Palavras-chave: mangá, arte sequencial, *ma*, elementos visuais, cultura japonesa.

1 Mestranda pelo Programa de Pós Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo.

1. Introdução

O mangá como o conhecemos hoje é, assim como grande parte da arte e cultura japonesas, “o resultado de uma série de encontros entre a cultura japonesa tradicional e as culturas estrangeiras através dos quais as últimas foram importadas, absorvidas e misturadas harmoniosamente à primeira.” (TAZAWA et al, 1985, p. 1).

Podemos remontar a história do mangá ao *emakimono*, desenhos pintados sobre um grande rolo que contavam uma história, abundantes nos séculos XI e XII (LUYTEN, 2001, p. 77), e traçar seu percurso antigo até o *Manga* de Hokusai, primeiro artista a usar a palavra mangá, mas foi a partir da Era Meiji, com a abertura dos portos e o contato com o estrangeiro, que o mangá começou a se tornar o que é hoje. O inglês Charles Wirgman introduziu a charge política no Japão e Kitazawa Rakuten adotou a palavra mangá para designar a arte sequencial no país.

As categorias separadas por idade e sexo começaram a se definir nos anos 1930, e na década de 1950, Tezuka Osamu introduziu os grandes olhos brilhantes, assim como a sequência cinematográfica nos quadros, muito utilizada nos mangás *shōnen* ainda hoje para efeito de dinamismo na história.

Voltado para garotos, o mangá *shōnen* tem como características um design de personagens mais carregado no traço com contornos grossos e uso mais intenso da tinta preta assim como sua composição de cenários, e sequências normalmente retilíneas que seguem mais fielmente a ordem de leitura japonesa da direita para a esquerda e de cima para baixo. Os temas recorrentes são amizade, esforço e a busca pela vitória (normalmente na forma de lutas físicas muitas vezes violentas com adversários fortíssimos).

O mangá *shōjo*, que durante os anos 1950 era escrito em sua maioria por homens, evoluiu com rapidez meteórica entre as décadas de 1950 e 1970, introduzindo temas mais maduros e abordagens psicológicas, além de que:

Formalmente também, algumas das inovações mais importantes e empolgantes nas histórias em quadrinhos japonesas na década de 1970 tiveram lugar no reino do mangá *shoujo*. O público feminino foi amadurecendo, criando possibilidades e demandas de material mais desafiador. Mas havia outro fator: a entrada em campo de um grande número de mulheres mangakas. (DANNER; MAZUR, 2014, p. 69)²

Foi nessa época que o chamado Grupo de 24 (mulheres nascidas no ano 24 da era Showa, ou seja, 1949) revolucionou tanto os temas abordados em mangás juvenis quanto o modo de desenhar as sequências narrativas, “imprimindo às tradicionais estruturas narrativas e às convenções de gênero características da narrativa *shoujo* uma abordagem de questões de identidade de gênero e sexualidade” (LUYTEN, 2001, p. 71-72).

2 O artigo utiliza o sistema Hepburn de romanização de palavras japonesas, exceto nas citações em que foi mantida a grafia utilizada pelos autores.

Os anos 1990 viram o encontro entre o mangá shōnen e o mangá shōjo acontecer, e as revistas femininas, apesar de ainda tratarem de amor e fantasia, começaram a explorar a ficção científica, as histórias de mistério e de esportes. Além disso, temas mais sombrios e tabus, já trabalhados antes no shōjo, se mesclaram com a violência e dinamismo do shōnen.

A obra de Yuki Kaori como um todo navega pelas temáticas do erotismo, do surrealismo e da cena gótica surgida nos anos 1980 que, de acordo com Camila Dias Borges em sua dissertação, evoca “sentimentos e estados como melancolia, pessimismo, morbidez, romantismo (termo utilizado no seu sentido associado à escola literária ultrarromântica), monstruosidade e afinidade com o espectral, o sinistro, o vampiresco” (2014), enfatizando o lado psicológico e sombrio do ser humano (OI, 2009, p. 118-119), e *Angel Sanctuary* é uma das poucas histórias da autora que tem um final feliz. Essas temáticas passam a ser recorrentes a partir da década de 1990 e os finais trágicos são cada vez mais frequentes.

Ao contrário da grande maioria dos mangás shōjo, *Angel Sanctuary* tem um protagonista masculino e muitas cenas de luta sangrentas, além do tom geral da história ser escuro e caótico, na forma de páginas carregadas de preto e muitos quadinhos sobrepostos, contrastando com o traço fino e bonito das personagens. Essa combinação faz com que a obra, um mangá shōjo, se aproxime muito do mangá shōnen, e é a partir dela que se dará a análise dos elementos visuais da obra a fim de apontar suas características tradicionais enquanto shōjo e as que fogem dessa categoria e se aproximam do shōnen.

2. Os elementos visuais shōjo em *Angel Sanctuary* e sua aproximação com o shōnen

Publicado periodicamente entre 1994 e 2000 na revista feminina *Hana to Yume*, *Angel Sanctuary* é um mangá shōjo, classificado como tal tanto pelo meio de publicação quanto pelo traço feminino, limpo e andrógino, assim como os formatos variados dos quadros que compõem as páginas (OI, 2009, p. 76), que são características tradicionais dessa categoria. Mas Yuki Kaori se utiliza de elementos gráficos característicos dos mangás shōnen, como o excesso de onomatopeias e páginas visualmente carregadas (OI, 2009, p.76), criando assim, juntamente com artistas como Takahashi Rumiko e o grupo CLAMP, um estilo que acaba “diminuindo as diferenças entre estes dois grandes segmentos, criando uma nova categoria de publicações, que poderiam ser classificadas por “unissex”. (OI, 2009, p. 117).

Os elementos visuais a serem tratados aqui são tanto os que fazem de *Angel Sanctuary* um mangá shōjo quanto os que o aproximam do mangá shōnen, combinação que o transforma numa obra mais abrangente em termos de conteúdo e de público.

2.1. O design de personagens

O design de personagens de Yuki é tipicamente *shōjo*, com forte influência da estética gótica, principalmente vinda de seu gosto pessoal pelas bandas de rock japonesas do estilo *Visual Kei* (ヴィジュアル系, ou linhagem visual), que costumam seguir tanto visualmente quanto em suas músicas temas sombrios, macabros e românticos. O visual de muitas personagens é abertamente inspirado em artistas deste estilo musical.

Também oriundas dessa influência são as personagens andróginas que permeiam a história, como o anjo Rosiel, de cabelos ondulantes e olhos sedutores, e a demônio Belial, também chamada de Mad Hatter, que imita o Chapeleiro Maluco de *Alice no País das Maravilhas* em seu vestuário composto de peças masculinas.

As roupas das personagens também têm forte influência do estilo de vida gótico, que se utiliza de “roupas pretas, a maquiagem exagerada e sombria, o uso de colares, pulseiras e tatuagens com símbolos como: crucifixos, ankhs e morcegos” (BORGES, 2014) e do *Visual Kei*, que segue mais ou menos essa mesma estética, principalmente as dos anjos e demônios:



Figura 1 - Tetsu, da banda Malice Mizer (Imagem oficial da banda).



Figura 2 - Rosiel, desenhado com o mesmo estilo de casaco e os mesmos cabelos claros e ondulados (YUKI, 2012).



Figura 3 - Kami, da banda Malice Mizer (Imagem oficial da banda).



Figura 4 - Lúcifer, que veste o mesmo estilo em couro preto e tem a boca coberta por uma máscara (YUKI, 2012).

Os elementos tipicamente shōjo do traço de Yuki são os olhos grandes e expressivos, os corpos esguios tanto das personagens femininas quanto masculinas, e a beleza do desenho das personagens, mesmo das poucas que seriam consideradas feias em outros gêneros de mangá, como o shōnen, por exemplo.

2.2. Quadrinização

Há elementos imprescindíveis que uma história em quadrinhos deve apresentar para ser identificada como tal, independentemente de sua procedência, todos eles em função de contar uma história visual e sequencial.

A característica principal e que faz dos quadrinhos serem o que são é o requadro. É assim chamado todo o quadro, ou moldura, que faz parte do conjunto que forma uma página sequencial de quadrinhos.

Os espaços entre os requadros dentro de uma página são chamados de sarjetas ou calhas (BUSCEMA; LEE, 2014, p. 14). Aqui, será utilizada a nomenclatura calha.

Os campos onde são inseridos os diálogos entre as personagens são chamados balões de diálogo (BUSCEMA; LEE, 2014, p. 14). O balão tradicional tem formato ovalado, horizontalmente nos quadrinhos ocidentais e verticalmente nos orientais, para acomodar a ordem da escrita, e geralmente possuem seta indicativa apontando para a personagem que está falando. Além do tradicional, há muitos outros tipos de balões de diálogo, cada um expressando uma emoção ou estado de espírito.

Os balões onde são inseridos os pensamentos das personagens são chamados de balões de pensamento (BUSCEMA; LEE, 2014, p. 14). No mangá, as bolhas que apontam para a personagem que pensa muitas vezes não aparecem e é apenas pelo

contexto visual e escrito que o leitor reconhece quem é o dono dos pensamentos inseridos neles.

Embora exista uma sequência geral para o mangá (da direita para a esquerda e de cima para baixo), o mangá shōjo introduziu uma flexibilidade e subjetividade na ordem de leitura dos balões e quadros de imagens dentro de sua narrativa, de forma que eles podem ser lidos em diversas ordens sem interferir no entendimento da página.

O significado dos tipos de quadros diferem dos padrões ocidentais, sendo o quadro com traçado reto um dos poucos coincidentes, representando na maioria das vezes o tempo presente. E mesmo assim, outros tipos de quadros e mesmo a falta deles também podem estar identificando o tempo presente na narrativa.

Angel Sanctuary apresenta muitas páginas em uma sequência de quadros parecida com a do shōnen, mais retilínea e sequencial.

“A ausência de quadro expressa espaço ilimitado. Tem o efeito de abranger o que não está visível, mas que tem existência reconhecida.” (EISNER, 2001, p. 45) No caso do mangá shōjo, esse espaço ilimitado pode se referir tanto ao espaço físico da cena quanto ao espaço psicológico e carga emocional das personagens envolvidas.



Figura 5 - Página de luta contendo imagens sem quadros e com quadros vazados, numa mistura de ação do shōnen com a construção subjetiva do shōjo (YUKI, 2005).

Eisner (2001, p. 46) afirma também que “o propósito do quadro não é tanto estabelecer um palco, mas antes aumentar o envolvimento do leitor com a narrativa.” No mangá shōjo isso se expande e o leitor é totalmente imerso nos pensamentos e emoções das personagens, na forma de quadros sobrepostos, até mesmo numa mesma imagem que ultrapassa as linhas do quadro, transbordando os sentimentos da personagem.



Figura 6 - Aqui um requadro retangular vertical preto corta o ombro de Sara, enfatizando sua tristeza pela decisão tomada (YUKI, 2005).

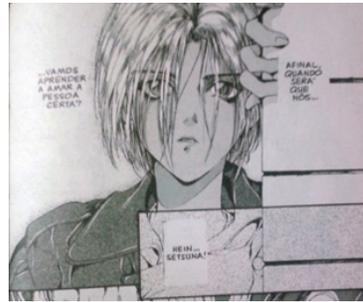


Figura 7 - Aqui um requadro retangular horizontal reticulado corta o peito de Kurai, enfatizando sua dor pelo amor não correspondido (YUKI, 2005).

O requadro preenchido de preto no mangá é multifacetado, e dentre suas funções podem ser citadas a expressão de choque e o *flashback*.

De acordo com Kato Shuichi (2011, p.221), “a técnica de desenhar um objeto numa parte da tela [...], deixando um grande espaço em branco” é uma característica marcante da pintura do nordeste asiático, e esse conceito de que “a parte desenhada realça a parte não desenhada” (KATO, 2011, p. 221) é bastante explorado pelo mangá shōjo. Nele, requadros em branco são frequentes e expressam sentimentos diversos de acordo com o que é mostrado antes ou depois deles.

Aqui, a concepção japonesa do *ma* preenche o quadro ou a página de um vazio cheio de significado. Para a pesquisadora da semiótica, “o *ma* configura-se como um entre-espaço prenhe de possibilidades” (OKANO, 2012, p. 24) e são essas possibilidades invisíveis de entendimento que são impressas no aparente vazio dos quadros no mangá shōjo.

Esse recurso é pouco utilizado em *Angel Sanctuary*, o que aproxima a obra do shōnen, que também tem como característica essa falta de espaços em branco na narrativa. Mesmo assim, quando esses espaços aparecem, são para expressar momentos de muito significado na história.

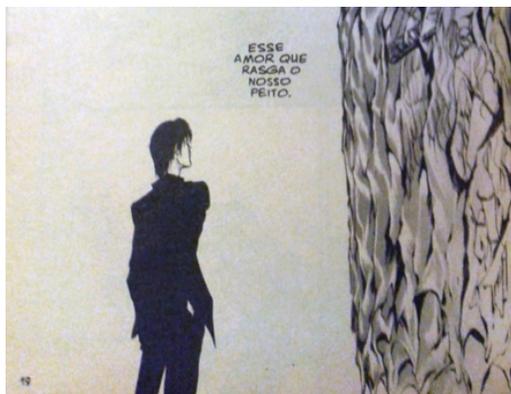


Figura 8 - O branco aqui preenche o espaço entre Kira e sua amada Alexiel, presa no cristal, expressando, entre outras coisas, a impossibilidade desse amor (YUKI, 2005).

A perspectiva no mangá shōjo é muito utilizada para causar vários estados emocionais no leitor, que é uma das funções descritas por Eisner (2001, p. 89) para esta técnica, e os ângulos variados e por muitas vezes inusitados podem evocar sentimentos muito específicos no leitor.

2.3. Efeitos visuais

As retículas são parte essencial para a formação do clima da cena no mangá shōjo. Tipos diferentes de retículas imprimem diferentes tons para os quadros. O quadro preto preenchido com raios remete a choque emocional, assim como os olhos sem brilho e preenchidos de branco ou cinza transmitem o mesmo choque, ou pânico e surpresa (YAMAMOTO, 2015, p. 33). Já retículas cinza claras com fundo branco remetem a amor puro numa cena entre namorados.

“Flores e bolhas flutuando ao fundo” (OI, 2009, p. 124) também são retículas frequentes nos mangás shōjo, e no caso de *Angel Sanctuary*, as flores, principalmente, foram substituídas por plumas e luzes, dada a temática angélica da história.



Figura 9 - O uso da retícula de penas suaviza uma cena forte ao mesmo tempo que remete à natureza angélica da personagem e da história (YUKI, 2008).

Além das retículas, outros efeitos visuais são utilizados no próprio desenho para dar profundidade e emoção à cena, como papéis voando ou penas desenhadas a pincel.

2.4. A palavra como imagem

A própria escrita japonesa facilita o uso da palavra como imagem, e as onomatopeias em japonês talvez sejam as mais expressivas dos quadrinhos. Os sons, representados mais comumente pelo o silabário *katakana*, são desenhados como parte da imagem nos requadros, podem ultrapassar as barreiras de requadro para requadro e se moldar ao tom e clima das cenas, adicionando profundidade e emoção à história.

Páginas carregadas de onomatopeias são mais comuns aos mangás *shōnen*, devido principalmente à emulação dos sons de batalha (e neles essas onomatopeias tendem a ser grandes e rabiscadas, dando um tom agressivo a elas), e esse mesmo uso pode ser visto em *Angel Sanctuary*.



Figura 10 - No primeiro requadro, mesmo não sendo uma onomatopeia, o grito de Setsuna é desenhado à mão, diferentemente dos balões usuais de diálogo, mesclando-se à arte para dar mais emoção à cena. No último requadro, o barulho da bota de Rosiel esmagando a cabeça de Kira é desenhado de forma a acompanhar a violência do movimento (YUKI, 2008).

2.5. Anatomia expressiva

Postura do corpo e expressão facial são elementos cruciais nos quadrinhos, e seu emprego conjunto bem utilizado é essencial para a narrativa. No mangá shōjo, além dos ângulos utilizados no requadros, a postura e expressão facial das personagens têm papel fundamental para a identificação e imersão do leitor com os conflitos internos e externos vividos pelas personagens.



Figura 11 - Sem conter uma palavra sequer, nem mesmo onomatopeias, a sequência mostra claramente o despertar do sonho, a Sara do sonho se desfazendo em agonia para virar apenas cacos, enquanto corre para um Setsuna triste prestes a acordar, voltando a um mundo onde sua amada está morta. (YUKI, 2005).

Aproximando-se do shōnen, *Angel Sanctuary* tem cenas violentas que, pela expressão facial e corporal, mostram a extensão da dor das personagens.

3. Considerações finais

A análise dos elementos visuais acima corrobora a natureza mesclada da obra, embora claramente ela apresente muito mais traços do mangá shōjo do que do mangá shōnen, seja pelo design de personagens, seja pela subjetividade dos requadros.

Yuki Kaori faz parte da primeira geração de artistas a arriscar essa transição, que começou na década de 1990, entre as duas categorias mais populares de mangás no Japão, e desde as primeiras páginas de *Angel Sanctuary*, o leitor entende que este não está lendo um mangá shōjo tradicional. Mesmo antes de apresentar o protagonista e sua trama inicial, Yuki conduz o leitor por um rastro de sangue até uma mulher misteriosa acorrentada dentro de um cristal, e quando a autora apresenta o protagonista, ele está metido numa briga de rua, no melhor estilo shōnen.

O desenrolar da história também é mesclado, e o já diferenciado protagonista masculino num mangá shōjo passa por situações típicas de uma história feminina (como

amores e conflitos emocionais intensos) e por situações tipicamente shōnen (como lutas sangrentas e a busca pela vitória contra o vilão).

A combinação do enredo e dos elementos visuais mesclados coloca *Angel Sanctuary* numa categoria “entre categorias”, que pode ser apreciada por leitores de ambos os sexos, diminuindo a distância entre o que é considerado “para meninas” e “para meninos”, e conseqüentemente se aproximando de uma categoria mais livre de estereótipos de gênero.

Referências bibliográficas

- BORGES, Camila Dias. **Bela Lugosi's not dead**: o discurso e a representação de góticos no site de rede social facebook. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Católica de Pelotas, Pelotas, 2014. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2147750>. Acesso em: 06 Jul. 2017.
- BUSCEMA, John; LEE, Stan. **Como desenhar quadrinhos no estilo Marvel**. Tradução de Marilena Moraes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- DANNER, Alexander; MAZUR, Dan. **Quadrinhos**: história moderna de uma arte global. Tradução de Marilena Moraes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- LUYTEN, Sonia. **Manga**: o poder dos quadrinhos japoneses. São Paulo: Hedra, 2001.
- OI, Sheila. **Shōjo mangá**: de Genji monogatari a Miou Takaya. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.bv.fapesp.br/pt/publicacao/83328/shojo-manga-de-gengi-monogarat-i-a-miou-takaya/>>. Acesso em: 12 Dez. 2016.
- OKANO, Michiko. **Ma**: entre-espço da arte e comunicação no Japão. São Paulo: Annablume, 2012.
- TAZAWA, Yutaka et al. **História cultural do Japão**: uma perspectiva. Tóquio: Ministério dos Negócios Estrangeiros do Japão, 1985.
- YAMAMOTO, Lígia. **Elementos visuais no shoujo mangá**: expressando sensações, emoções e sentimentos. Trabalho de Conclusão de Curso (Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/139099>>. Acesso em: 12 Dez. 2016.
- YUKI, Kaori. **Angel Sanctuary**. Tradução de Drik Sada. São Paulo: Panini, 2005-2008. 40 v.
- _____. **Yuki Kaori gashū tenshi kinryōku II**: shittsui tenshi Lost Angel. Tokyo: Hakusensha, 2012.

BELEZA E TRISTEZA, DE YASUNARI KAWABATA: UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DO TEMPO NA OBRA

Rafaella Denise Lobo Pastana¹

Resumo: O presente estudo procura analisar a construção do tempo no romance *Utsukushisa to kanashimi to*, escrito por Yasunari Kawabata em 1964 e publicado no Brasil em 1988 com o título de *Beleza e tristeza*. Na obra, as personagens Toshio Ôki e Otoko Ueno, tendo vivido uma paixão conturbada vinte e quatro anos antes, resolvem se reencontrar em Kyoto no ano-novo para escutarem juntos os sinos do templo. Ambos se debruçam sobre um passado marcado pela dualidade da beleza e do sofrimento, esforçando-se para manterem vivo esse passado, incapazes de se desprenderem dele. Busca-se analisar os elementos que dão forma ao enredo de *Beleza e tristeza* a partir da elaboração teórica de Shûichi Katô (2011), que afirma que, para os japoneses, o tempo pretérito e futuro confluem para o presente, harmonizando-se, ao contrário do que aconteceria no Ocidente, cuja cultura delimitaria objetivamente o tempo. Nesses elementos, se insere a coexistência da tradição e da modernidade no Japão e o modo como as personagens lidam com o passado. Apesar de o tempo pretérito e futuro de Ôki e Otoko convergirem também para o presente, as duas personagens se esforçam para manter o relacionamento do passado respirando por meio de recursos como a fantasia; a ilusão; a publicação de um livro narrando o relacionamento de ambos ao mundo; a culpa; o rancor; a vingança e mesmo o ciúme de personagens secundárias, como a esposa de Ôki e a amante de Otoko.

Palavras-chave: beleza, passado, presente, tempo, tristeza

1. Introdução

Yasunari Kawabata é um dos grandes representantes da literatura japonesa moderna e foi o primeiro autor do seu país a ganhar o Prêmio Nobel de Literatura. Suas narrativas escritas em uma época de acelerada transição e modernização do Japão optam por dar maior ênfase à subjetividade do que à objetividade e buscam incorporar ao estilo japonês explorações de caráter sensorial, psicológico e erótico.

1 Mestra em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da FFLCH (Universidade de São Paulo), sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Neide Hissae Nagae. Graduação em Letras (Português-Japonês) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

De acordo com Amitrano (2003), a ideia de Japão e da estética japonesa assimiladas em outros países devem muito à literatura de Kawabata e à construção do seu universo.

Em 1968, na cerimônia de recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, Kawabata pronunciou o seu discurso com o título *O Japão, a Beleza e Eu*, no qual contestou o entendimento de suas obras pelo público, que a considerava como a expressão de um vazio niilista, alegando que, na verdade, elas expressariam o vazio (虚無, *kyomu*), ou o nada (無, *mu*) do Japão e do Oriente.

Enquanto o vazio niilista se desdobraria como a atribuição da falta de sentido para a existência, fruto de um profundo pessimismo e ceticismo, o vazio japonês apresentaria o significado bastante distinto de “um universo espiritual onde todas as coisas comunicam, transcendendo os obstáculos, e se movimentando livremente” (KAWABATA, 1969, p. 41). Apesar da notória diferença entre ambos os vazios, o tempo, no entanto, ocupa uma função cervical na elaboração do conceito dos dois, através do foco da mente no tempo presente, no caso do vazio *zen*, ou da fuga para o passado ou para o futuro, no caso do niilismo.

Katô (2011) afirma em sua obra que, para os japoneses, o tempo pretérito e futuro confluem para o presente, harmonizando-se, ao contrário do que aconteceria no Ocidente, cuja cultura separaria cronologicamente o tempo em três partes. Na obra *Beleza e tristeza*, as personagens Toshio Ôki e Otoko (com 55 e 40 anos respectivamente na altura em que a obra é narrada) vivenciaram um romance vinte e quatro anos antes, permeado por traições, sofrimento e a morte de uma criança, culminando com a separação de ambos. No início da narrativa, Ôki viaja para Kyoto sozinho e convida Otoko para escutar os sinos do ano-novo em sua companhia. A narrativa extremamente sensorial descreve as lembranças de Ôki diante da ansiedade que sente ao pensar que vai reencontrar a mulher que amou. As personagens, mostrando-se incapazes de permanecerem em paz com suas escolhas e, ao mesmo tempo, impotentes diante do tempo presente, parecem ter a própria mente estancada naquilo que passou e que se torna também atual, pois a vida segue como repetição, confluindo para um desfecho trágico que cristaliza o passado para sempre na lembrança de todos. As personagens buscam a renovação de um colapso no presente como validação das crises antigas.

Nesse contexto, a narrativa de Kawabata transita por cenários de jardins e templos budistas — retratados muitas vezes pelas mãos de Otoko que vive em Kyoto como uma reclusa pintora. Contudo, a despeito da atmosfera *zen*, interiormente as personagens sucumbem a um vazio agonizante, presas ao prazer e sofrimento que vivenciaram no passado e sem encontrarem sentido em suas vidas. O presente onde vivem permanece como a sombra daquilo que passou, desprovido de significado.

Outros sentimentos, como a mágoa de Fumiko Ôki, esposa de Toshio, o ciúme corrosivo de Keiko, amante de Otoko e a melancolia de Taichiro, que, quando criança, presenciou de perto a traição do pai, contribuem também para o fortalecimento do tempo pretérito na obra.

2. O tempo *Zen* e o tempo niilista

Diferentemente da Europa que recebeu fortes influências do cristianismo, a vida cultural das pessoas no Japão foi influenciada pelo *zen*², além do taoísmo, o xintoísmo, o confucionismo e as crenças locais. Escolas de pintura *zen* foram trazidas da China para o Japão no século XIII, quando monges *zen* estavam constantemente viajando entre os dois países. O *zen* ganhou rapidamente a admiração dos japoneses e suas influências são perceptíveis ainda hoje na filosofia, educação e arte.

De acordo com o *zen*, quando a mente permanece no seu estado de ser, livre de complexidades intelectuais e julgamentos moralistas, emerge um mundo de sentidos em toda sua multiplicidade, descortinando variados tipos de valores ocultos até o presente momento. O *zen* abre para o artista um mundo repleto de maravilhas e milagres (SUZUKI, 1989, p. 219).

O exercício da meditação que proporciona a presença da mente do indivíduo no “agora”, e induz à observação dos pensamentos sem a identificação com os mesmos, visando o encontro da própria essência, representa um dos veículos para o “vazio” *zen*. Para se alcançar tal vazio, que se traduz como pleno, no entanto, o foco no tempo presente e o desapego das ilusões do pretérito e ansiedades futuras se fazem fundamentais.

Miklos (2010) discorre em seu trabalho sobre a importância do “agora”.

O zen sugere que, se praticamente puder compreender o “aqui e agora” como o único ponto de tempo-espaco onde a mente é capaz de experimentar todas as impressões que surgem em sua esfera de percepção sem o filtro distorcido do Eu³, o tempo perderá imediatamente qualquer imprecisão em sua extensão (ele deixa de parecer uma parte do passado e do futuro) assim como qualquer limite; ele será constante e ilimitado no presente, e tanto o passado como o futuro serão, apenas, respectivamente, reflexos de memórias e projeções de expectativas. Esta atitude prática de apreensão profunda da relação do tempo-e-ser (existir no agora) faz parte da experiência contemplativa e é fundamental para que o artista *zen* atinja a visão ideal da arte que ele realiza. (MIKLOS, 2010, p. 44, 45)

-
- 2 “*Zen* é um produto do contato da mente chinesa com o pensamento indiano, que foi introduzido na China no século I d.C., por meio dos ensinamentos budistas. Havia alguns aspectos do budismo em sua essência que não eram muito apreciados pelas pessoas do Reino Médio: por exemplo, o incentivo dado a uma vida errante sem lar, a tendência ao transcendentalismo, evasão e negação da vida, e assim por diante. Ao mesmo tempo, sua filosofia profunda, seus dialetos sutis, análises e especulações penetrantes instigavam os pensadores chineses, sobretudo os Taoístas”. (SUZUKI, 1989, p. 217) [tradução livre]
- 3 O Eu, traduzido também em outros textos budistas como “Ego”, difere-se da definição psicanalítica de Freud e é apontado no *zen* como o processo mental inclinado à categorização e julgamento dos fatos, às crenças limitantes adquiridas sobre o mundo e si mesmo, às ilusões e apegos, à tentativa de controle e solução da vida por meio de padrões e atribuições lógicas e mentais que não alcançam a complexidade e grandiosidade da existência. O “Ego” se apresentaria indispensável à vida como ferramenta para soluções racionais, mas caberia ao “Eu superior” ou “Não-eu” o encargo de guiar a imprevisível existência. O apego ao falso “Eu” ou “Ego” viria a ser a fonte do sofrimento humano.

Katô (2011) destaca a característica dos japoneses de priorizarem o tempo presente e de como isso se manifesta na literatura, cultura, arte e língua, exemplificando tal fenômeno através do *emakimono*⁴ e comparando-o a pinturas da Idade Média europeia, que se deteriam numa narração pormenorizada dos fatos, com ênfase na cronologia dos acontecimentos.

No Ocidente, a noção de tempo se alicerçou sobre uma codependência de passado e futuro, que muitas vezes oblitera a importância do presente. As influências hebraico-cristãs que se apresentam como a base da cultura, arte e filosofia ocidental, fundamentavam-se em narrativas bíblicas nas quais os indivíduos amiúde eram punidos por crimes passados. O homem se tornava um refém do seu passado e o medo de futuras punições (e não a aprendizagem pelo autoconhecimento) lhe guiavam os próximos passos. Posteriormente, as interpretações hebraico-cristãs sobre a vida e o indivíduo foram contestadas tenazmente pelo homem moderno em diversos âmbitos, sobretudo com o surgimento da ciência. Como consequência, em uma sociedade frágil, egocêntrica e bélica, questionou-se o sentido da existência enquanto se indagava sobre valores e convicções antigas.

O niilismo surgiu na Europa no fim do século XVIII e refletia uma situação de atordoamento diante da perda de referências, valores e ideais tradicionais que no passado, procuravam responder aos “porquês” e tornavam mais acolhedora a jornada humana. Nietzsche, em sua obra, explana sobre a ausência dos valores antigos e a irrupção do niilismo. Segundo Nietzsche, (1906, p. 266, *apud* VOLPI, 1999, p. 56), “No máximo, o homem ousa uma crítica genérica de valores. Reconhece sua origem. Conhece demais para não crer mais em valor algum”.

Apesar da face positiva do niilismo contestar valores que, por séculos, foram calcificados na sociedade, abrindo margem para reestruturações e ressignificações dos mesmos em vários âmbitos da esfera social, o niilismo também trouxe à tona o viés negativo do vazio da modernidade, produto da incapacidade do homem de encontrar sentido para a sua própria existência. Tal vazio, diferente do vazio *zen*, constitui-se pesado. Apresenta também com a angústia de uma mente que se debruça sobre o passado para refutá-lo e, ao mesmo tempo, olha com descrença para o futuro, imersa em complexidades intelectuais. O presente como solo fértil para mudanças e renovações se mantém pouco explorado e inerte.

Por sua vez, Yasunari Kawabata se mostrou contrário à interpretação niilista de suas obras e personagens, apontando-as como uma expressão pura do *zen* e citando, em seu discurso, os nomes de monges budistas importantes para o Japão. Todavia, acredito que a obra *Beleza e tristeza* eleja sentimentos e padrões niilistas que contrastam com o *zen*.

Posteriormente, Kawabata foi criticado por Kenzaburô Ôe (1995), que também recebeu o Prêmio Nobel de Literatura e refutou a ideia de Japão *zen* expresso no discurso pronunciado por Kawabata, que ele classificou como ambíguo, relacionado a

4 Pintura em rolo que é lida da direita para a esquerda, desenrolando-se a parte que será lida e voltando a se enrolar o que já foi lido, o que já passou.

uma imagem estereotipada da cultura japonesa, num cenário de belas gueixas, templos e natureza exótica. Para Ôe, Kawabata se mantinha à margem das mudanças sociais, guerras, modernidade e da ocidentalização que adentrava o Japão muitas vezes colidindo com a cultura tradicional.

Sendo assim, observamos talvez o apego do próprio Kawabata a um Japão que vivia agora no passado. Em *Beleza e tristeza*, além das pinturas *zen* feitas por Otoko em templos, onde revive em sua mente a paixão conturbada que sentia por Toshio Ôki, observamos também o jovem Taichiro, filho de Toshio e Fumiko, que, por pressão do pai desiste de pesquisar literatura moderna na universidade e opta por se dedicar à literatura clássica, debruçando-se sobre túmulos de príncipes e princesas de um Japão antigo que juravam amor eterno diante da morte, arrastando a vida passada mesmo em direção ao desconhecido.

3. Uma garota de dezesseis anos

Ôki, diante do sucesso conquistado por seu livro, no qual narra seu romance com Otoko e o seu fim trágico, questiona-se a respeito da veracidade do mesmo, assim como os elementos ficcionais criados por ele — talvez a Otoko descrita por ele só existisse em sua mente. Vinte e quatro anos transcorreram em sua vida e também para a garota de dezesseis anos por quem ele se apaixonara. Ôki, tendo abandonado Otoko e optado por permanecer ao lado de sua família, não parece feliz em seu casamento, mantendo casos extraconjugais que, todavia, não apresentam a mesma intensidade que experimentara ao lado de Otoko. Por outro lado, Otoko encontra na pintura certo conforto, alcançando reconhecimento entre os críticos de arte. Ela, apesar de ter se recusado a casar e evitado envolvimento com outros homens, vive uma relação homossexual com sua pupila, Keiko Sakami.

A tentativa de reaproximação entre Toshio Ôki e Otoko durante o ano-novo em Kyoto se apresenta malsucedida, visto que Otoko leva Keiko ao encontro, além de duas gueixas para entretê-los. Aparentemente, Otoko não quer permanecer a sós com Ôki, colocando pessoas entre eles. Ôki ainda enxerga a garota de dezesseis anos; porém, Otoko envelheceu e em seu coração nutre sentimentos conflitantes.

Entrementes, Fumiko, esposa de Ôki, tendo se tornado amarga e sarcástica, menciona amiúde o passado diante do marido, não permitindo que esse esqueça a dor que lhe incutiu ao traí-la com Otoko. Keiko também, sentindo um ciúme destrutivo, critica Ôki diante de Otoko repetidas vezes, desejando se vingar dele pelo mal que ele fizera à sua mestra. Tal culpabilização, ciúme e desejo de vingança, paradoxalmente, fortalecem e sacralizam a memória do romance do passado, visto que as personagens secundárias não permitem também que esse assunto seja sepultado e esquecido. Independentemente de Ôki e Otoko não estarem mais juntos, pontes são forjadas entre eles.

Ao mesmo tempo, não observamos entre Otoko e Ôki, no presente em que se encontram, um real esforço para estarem juntos, além da tentativa frustrada de se reencontrarem no ano-novo. Ambos vivenciam um amor que passou, mas não criam

memórias novas nem o retomam genuinamente, tendo somente um conjunto de lembranças revestido de ilusões que as embelezam. Acredito que Ôki e Otoko vivem um amor que só existe em suas cabeças, visto que, durante a narrativa, é possível o leitor se questionar se o romance que ocasionou tanto sofrimento foi de fato belo e verdadeiro ou somente uma fantasia com a qual os dois se identificaram. As paixões condicionadas por falsas ilusões constituem uma característica do “estado não-zen”.

Em uma passagem da obra, durante uma visita ao jardim de Saihōji para fazer alguns esboços e contemplar um pouco a força do lugar, Otoko, em companhia de Keiko, fica sabendo dos planos de vingança da amante e do encontro íntimo que esta tivera com Ôki em Enoshima. Otoko, sentindo-se enciumada pelo homem a quem amara e traída pela mulher com quem se relacionava, não encontra paz no templo *zen* e sucumbe à dor de seus pensamentos. Por fim, as duas mulheres se desentendem e Otoko agride Keiko fisicamente, num ímpeto de raiva.

O jardim onde Otoko busca paz e inspiração não impede que seus próprios sentimentos turbulentos a encontrem. Sua mente, longe de permanecer entregue ao momento presente, não consegue se libertar do passado, e a conversa que estabelece com sua discípula traz à tona sentimentos de raiva, ciúme e dor que não dialogam com o vazio *zen*.

Ao mesmo tempo, Keiko fala da efemeridade da vida à qual entrega sua própria arte, enquanto reflete sobre o tempo das pedras do jardim; porém, não consegue vivenciar o mesmo desapego na sua relação com Otoko. As tentativas da jovem para controlar e manipular os sentimentos da mestra eclodem durante a narrativa várias vezes. O medo de perder o amor de Otoko para Ôki parece constantemente aterrorizar Keiko.

Em outro momento da obra, Otoko, ao refletir, compara as recordações a “fantasmas e espectros esfomeados” (KAWABATA, 2004, p. 233) e analisa como sua solidão permitiu que encontrasse prazer em lembranças tristes de um amor perdido e “que esse próprio prazer acabasse por se revestir de um certo narcisismo” (KAWABATA, 2004, loc. cit.).

Segundo Miklos (2010), no *zen*, o processo de iluminação coincidiria com a aniquilação do “Eu” ou “Ego” que conduziria o homem durante a vida a várias ilusões. Nesse processo, com medo da morte (por meio da iluminação e do “não-eu”), o Ego se identificaria tenazmente com o sofrimento, a fim de se fortalecer e não deixar perder aquilo que é designado como identidade. O narcisismo se estabeleceria então como uma centralização do Ego, que se tornaria grande não somente através do poder, mas também por meio do martírio. Otoko se identifica com o sofrimento e o cultivou como se ele fizesse parte de sua própria identidade. Tal sofrimento, viabilizado por recordações tristes, engrandece seu ego, proporcionando-lhe prazer. Estagnada e sozinha, ela amiúde renova o ciclo de recordações, sofrimento e prazer enquanto os anos de sua vida lhe são subtraídos. Sobre o tempo, Otoko conclui:

Otoko não tinha mais dezessete anos, mas quarenta. No entanto, como Ôki estivesse sempre presente em seu coração, ela às vezes se perguntava se o tempo, para ela, não cessara de se escoar e se estagnara. Ou talvez a lembrança de Ôki tivesse se escoado no mesmo ritmo que ela, tal uma flor que fosse levada pela correnteza de um rio. Otoko, entretanto, ignorava de que maneira o tempo havia se escoado para Ôki. Embora ele não tivesse se esquecido dela, a vida dele certamente não teria transcorrido seguindo o mesmo ritmo que a dela. O tempo não se escoava do mesmo modo jamais, nem mesmo para dois amantes; essa é uma sorte da qual ninguém saberia escapar. (KAWABATA, 2004, p. 227)

A estagnação é percebida pela própria Otoko, que permanecera mais tempo de sua vida absorta pelo passado do que vivendo no próprio presente, independente de um tempo cósmico que lhe tomasse os anos e a juventude. Por fim, quando Otoko é abandonada por Keiko, para que esta possa se encontrar com Taichiro, a despeito de seus protestos, Otoko permite que venha à tona toda a angústia e sensação de fracasso perante a vida, em um estado de espírito que quase a impede de respirar.

Uma sensação de náusea em relação a si mesma a invadiu. A raiz desse desgosto estava em sua vida em comum com Keiko, e ele se estendia a toda a sua existência e fazia dela um ser miserável e desprovido de forças. Por que vivera até esse dia, por que ainda estava viva? (KAWABATA, 2004, p. 240)

O último capítulo da obra é narrado a partir do encontro de Keiko e Taichiro, em que ambos, para fins da pesquisa realizada por Taichiro, visitam a sepultura do ministro do interior Sanjonishi Sanetaka, que se encontrava no monastério Nisonin. Logo após, os dois seguem para um hotel. Durante o tempo em que estão juntos, Keiko telefona para Fumiko, a fim de provocá-la e torturá-la, informando-lhe que seu filho está em companhia da discípula de Otoko, que ela sempre julgou como uma pessoa diabólica. Nesse momento, o leitor, que se deixara convencer até então pelo aparente afeto de Keiko em relação ao jovem Taichiro e o provável abandono da intenção de vingança, volta a sua atenção para o que a bela jovem não revela de seu plano.

Keiko insiste em um passeio de lancha no lago Biwa, mesmo Taichiro não se mostrando muito disposto com a ideia. Por fim, ele acaba cedendo, e o passeio termina com um acidente trágico, em que Taichiro acaba morrendo e Keiko sobrevive. A cena final se passa em um hospital, aonde Otoko vai encontrar a pupila. Os pais de Taichiro, sabendo das notícias do acidente, correm para Kyoto. Fumiko culpa Otoko e Keiko pela morte de Taichiro. Nesse momento, o tempo pretérito é completamente cristalizado na memória de todas as personagens, através da morte de Taichiro pela vingança de um amor do passado que nunca fora sepultado. Circunstâncias como o nascimento da filha morta de Otoko e Ôki e do aborto espontâneo que Fumiko sofrera por desgosto voltam

para o presente com a perda de mais um filho. As dores sofridas também por Otoko, Fumiko e Ôki devido ao relacionamento do passado também voltam com demasiada força para o fim que os coloca diante uns dos outros. A tristeza os une novamente e por ela, o amor do passado se renova na atualidade, sugerindo um futuro de estagnação. A imagem da garota de dezesseis anos descrita no livro de Ôki também se renova na juventude de Keiko (bela e inconsequente, mas também fragilizada sobre o leito de um hospital), repetindo um padrão que fora iniciado por Otoko. Três mortes se encerram ao redor de um romance que fora antes pintado no livro autoficcional *Uma garota de dezesseis anos* e na lembrança de seus protagonistas com cores talvez mais belas do que as da realidade.

Na narrativa de Kawabata, pode ser observado um esforço inconsciente das personagens no sentido de eternizarem a amálgama de prazer e sofrimento vivenciada numa relação passional, a ponto de a mesma ser renovada por diferentes meios, dentre os quais se inclui a morte. Em Nietzsche é posto:

A vontade de eternizar tem igualmente necessidade de uma interpretação dupla. Pode, por um lado, provir da gratidão e do amor [...]. Mas pode ser também essa vontade tirânica de um ser que sofre atrocemente, que luta e que é torturado, de um ser que gostaria de dar ao que lhe é mais pessoal, mais particular, mais próximo, dar à verdadeira idiossincrasia de seu sofrimento o selo de uma lei e de uma coação obrigatórias e que se vingam de algum modo de todas as coisas, imprimindo-lhes em caracteres de fogo sua imagem, a imagem de sua tortura. (NIETZSCHE, 2006, p. 247)

A imagem de Toshio Ôki e Otoko como casal se imprime na vida de todas as outras personagens, expandindo-se até a geração posterior, representada por Taichiro, que presenciou o sofrimento da mãe quando pequeno, e Keiko, cujo conhecimento acerca do relacionamento advém do livro escrito por Ôki e pelo pouco que Otoko lhe contara. Enquanto orbitam ao redor do passado, prolongando e, repetindo o que acontecera *ad aeternum*, as personagens se esvaziam de significado no agora e pouco sentido atribuem ao momento presente de suas vidas. A repetição incessante dos fatos bons e ruins também foi abordada por Nietzsche (2006, p. 201–202) como “o peso mais pesado”, pois a estagnação no sofrimento seria insuportável e a escolha de um momento da vida como o mais perfeito ao ponto de se desejar eternizá-lo demandaria uma difícil certeza. Em *Beleza e tristeza*, as personagens vivenciam o peso apontado por Nietzsche em suas próprias mentes, nas quais elegeram o momento mais sofrido e o mais prazeroso (que é o mesmo) para gravitarem em torno dele sem qualquer intenção de desapego. Como consequência, permanece o vazio em suas vidas, que se tornaram desprovidas de sentido diante de imagens de um relacionamento que se repetem e para quais, as personagens retornam.

4. Considerações finais

Beleza e tristeza, escrito em 1964, foi produzido em um período em que Kawabata já era bastante reconhecido nos círculos literários. Elementos sensoriais e líricos, assim como as descrições da natureza que sempre povoaram suas obras, fazem-se presentes. O vazio *zen* e o vazio niilista que foram abordados no discurso proferido por Yasunari Kawabata durante a cerimônia de recebimento do Prêmio Nobel de Literatura em 1968, e que se relacionam diretamente com as noções de tempo, fazem-se importantes para o desenvolvimento do presente estudo.

A despeito de o próprio Kawabata apontar a presença do vazio *zen* japonês em suas narrativas, acredito que, em *Beleza e tristeza*, persiste um vazio que dialoga mais com o vazio niilista que ele mesmo refutou. Imersas em jardins de templos budistas da tradicional cidade de Kyoto, as personagens se mantêm em um estado de estagnação e de repetição do passado através do pensamento, sem nenhuma contemplação real do momento presente de suas vidas. A relação de Ôki e Otoko acabou, mas, na mente de todos, ela persiste de forma tóxica e, por meio de semelhante toxicidade das personagens, ela é nutrida.

Otoko, em um momento de dor, questiona na obra o significado de sua própria existência que retorna sempre ao passado. O amor que as personagens alegavam sentir causou em vinte quatro anos mais danos do que alegrias, e esse sofrimento foi imortalizado em um livro de sucesso. O relacionamento homossexual de Otoko, que optou por se manter distante de outros homens, parece se traduzir mais como uma fidelidade velada a Ôki do que uma entrega verdadeira, ao mesmo tempo que reflete também um agudo narcisismo. Tal narcisismo resgata a imagem da garota de dezesseis anos que Otoko fora um dia através de Keiko, e também lhe traz a lembrança da filha morta.

Quanto a Ôki, que escolhera permanecer ao lado da família ao invés de se unir à mulher amada, é possível observar uma vida insípida, com a presença de filhos indiferentes ao seu vazio e uma esposa que o culpa. Os trabalhos de Ôki publicados após o livro *Uma garota de dezesseis anos* não obtiveram o mesmo sucesso junto ao público e, para ele próprio, parecem não ter tanta importância.

O *zen* mencionado por Kawabata circunda as personagens por meio de cenários budistas repletos de história, natureza e pinturas de monges que inspiram Otoko. Talvez esses elementos residam como um convite silencioso à reflexão para as personagens e mesmo para o leitor diante das intempéries da existência e a aparente falta de sentido a olharem para o “agora”. O que é o passado, senão o que reside como reação de nossas mentes diante de um dado acontecimento neutro? E o que é a vida, senão uma sucessão de “agoras”, conforme aponta Katô (2011)? O silencioso *zen* na obra talvez induza leitor e personagens a deixarem o passado passar. E então comecem a viver.

Referências bibliográficas

- AMITRANO, Giorgio. Passi sulla neve. In: KAWABATA, Yasunari. **Kawabata: romanzi e racconti**. Milão: Arnoldo Mondadori, 2003.
- KATÔ, Shûichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Tradução: Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- KAWABATA, Yasunari. **Beleza e tristeza**. Tradução: Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. **Japan: the Beautiful and Myself**. Tradução: E. G. Seidensticker. Tóquio: Kodansha International, 1969.
- MIKLOS, Claudio. **A arte zen e o caminho do vazio**: uma investigação sobre o conceito zen-budista do Não-eu na criação da arte. Niterói, 2010. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte — Faculdade Federal Fluminense. Rio de Janeiro).
- NATILI, Donatella. **Beleza e ambiguidade: Os Discursos dos Prêmios Nobel da Literatura e seus Autores**. Distrito Federal, 2012. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais— Universidade de Brasília. Brasília).
- NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução: Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006.
- ÔE, Kenzaburô. **Japan, the Ambiguous, and Myself**. Tradução: Kunioki Yanagishita. Tóquio: Kodansha International, 1995.
- SUZUKI, Daisetz T. **Zen and Japanese culture**. Nova Iorque: Princeton University, 1989.
- VOLPI, Franco. **O nihilismo**. Tradução: Aldo Vannucchi. São Paulo: Loyola, 1999.

AS FORÇAS DE AUTODEFESA E A POLÍTICA EXTERNA DO JAPÃO NA GUERRA FRIA ÀS TENDÊNCIAS RECENTES NA NOVA ORDEM MUNDIAL

Thiago Alves Cardoso¹

Resumo: Desde sua derrota na Guerra do Pacífico, o Japão não possui forças armadas. As suas forças militares são chamadas Forças de Autodefesa (Jieitai), e são proibidas constitucionalmente de realizar ofensivas. As Forças de Autodefesa (FDA) foram criadas durante a década de 50 com o apoio dos Estados Unidos, anos após a desmilitarização do Arquipélago que ocorreu durante a ocupação do País pelas forças dos aliados.

Com a devolução da soberania ao Japão, foram assinados tratados de segurança entre este e os EUA visando à sua proteção enquanto se reinseria internacionalmente, mas com vistas a tal responsabilidade ser gradativamente devolvida ao Japão ao longo do tempo. Mas não foi essa a realidade que se viu e até os dias de hoje o Japão mantém seus acordos de segurança com os EUA, o artigo 9º de sua Constituição e um mínimo de forças de defesa para garantir sua segurança, que desde o período da ocupação é uma obrigação norte-americana.

Analisaremos o comportamento japonês em política externa pela visão do pós-realismo defensivo, visando explicar se o Japão virá a remilitarizar-se algum dia ou se manterá a posição antimilitarista e de alinhamento com os EUA que já se estende por mais de 70 anos.

Palavras-chave: Política externa, Guerra-fria, Antimilitarismo, Desenvolvimento econômico, Realismo.

1. A reinserção internacional do Japão no pós-guerra: Política externa e o alinhamento com os EUA

As Forças de Autodefesa do Japão (FDA) são um tipo especial de forças militares dadas as suas características defensivas existentes desde sua criação. Juntamente com os tratados de segurança mantidos com os EUA, compõe as medidas defensivas do Japão contra possíveis agressões externas desde o período da Guerra-Fria.

1 Thiago Alves Cardoso é Bacharel em relações internacionais pela FMU e mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa (PG-LLCJ) da Casa de Cultura Japonesa FFLCH-USP. É também pesquisador do Grupo de estudos G-ASIA do NUPRI (Núcleo de Relações Internacionais) da USP.

Mas a criação das FDA há mais de 70 anos e sua manutenção, levam a questionar a razão de seu estabelecimento e continuidade. Por qual razão as FDA foram mantidas como forças de defesa e seu potencial ofensivo nunca foi desenvolvido além do mínimo para a defesa do Japão?

Durante a Guerra da Coreia em 1951, o Japão viu o primeiro aumento em seu potencial militar após sua desmilitarização, na forma de um reforço feito em sua força nacional de polícia, visando proteger o País contra possíveis investidas soviéticas, bem como preencher o vazio deixado pela mobilização das tropas norte-americanas que estavam estacionadas no Arquipélago, para o conflito.

Com a devolução da soberania ao Japão em 1951, também foram firmados acordos de segurança com os EUA, nos quais era permitida a manutenção de bases militares norte-americanas em seu território, ao passo que os norte-americanos se encarregariam da defesa deste.

Nos termos desses acordos de segurança, o Japão deveria manter um mínimo de tropas para a sua autodefesa. Deu-se então a criação das Forças terrestre, marítima e aérea de autodefesa, bem como da agência nacional de segurança.

Com a devolução da soberania ao País, também foram expressos os objetivos de sua reabilitação econômica, reinserção internacional e política de segurança, na forma da doutrina Yoshida.

A doutrina previa o alinhamento imediato da política externa japonesa com a dos EUA, de modo a deixar a defesa se tornar uma incumbência norte-americana, e direcionar os esforços do Japão para o desenvolvimento econômico unicamente (WATANABE, 2012).

Com o passar das décadas, o País atingiu o lugar de segunda maior economia do mundo e também viu o final da Guerra-Fria com o cair da URSS e ainda assim não reformou sua legislação de modo a “normalizar-se” e passar a dispor de um poder militar que fosse par ao seu poder econômico.

É possível pensar a postura do Japão, pela vertente defensiva do pensamento pós-realista que postula sobre o alinhamento de um país mais fraco com um mais forte de modo a aumentar sua segurança e estabilizá-la. Este paradigma coloca que os estados são os principais atores do sistema internacional, que é anárquico devido ao fato de todos os estados serem soberanos. Estes possuem por natureza um objetivo principal em comum: a sobrevivência. Sabem que a única maneira de subsistir em um sistema anárquico e onde somente são possíveis ações de autoajuda, é pela expansão de seu poder relativo².

Os estados buscam o aumento de seu poder relativo pelo fortalecimento militar, ou pela formação de alianças estratégicas com outros estados de modo a ver sua segurança em um nível satisfatório.

Analisaremos as decisões em política de segurança do Japão ao longo da Guerra-Fria, em especial de manutenção do potencial defensivo das FDA, sob a luz

2 Composto por seu poder militar e econômico.

do pós-realismo defensivo para explicar o comportamento do país e responder ao seguinte questionamento: levando em consideração o alinhamento Japão-EUA, caso haja uma deterioração na posição de potência hegemônica mundial dos EUA, irá o Japão buscar alianças com outros países, ou até mesmo a sua “normalização” e possível remilitarização?

2. As premissas do pós-realismo defensivo e o caso japonês

Em sua obra de 1979, Kenneth Waltz coloca que os estados não buscam a maximização de seu poder, mas sim o ponto de equilíbrio com os outros, sendo assim quando um estado busca a hegemonia sistêmica, os outros tendem a buscar balanceá-lo de modo a reestabelecer o equilíbrio.

Porém quando opor-se ao mais forte não é aplicável, os estados mais fracos tendem a alinhar-se com este visando o aumento de sua segurança. Este fenômeno/processo é conhecido como “Bandwagoning”.

John H Hertz (1950) nos mostra o modelo espiral ou o dilema de segurança que é uma das razões estruturais do realismo defensivo. Neste modelo, as ações tomadas pelos estados em sua tentativa de garantir sua segurança são interpretadas pelos outros estados como uma ameaça a sua própria segurança, pois não há uma forma de realmente saber quais são as intenções de um estado, em especial quando este busca o aumento de seu poder relativo (se este busca um aumento em sua defesa ou se prepara uma ofensiva).

O primeiro tratado entre o Japão e os EUA data de 1951³ e continha cinco pontos estruturais: garantir aos EUA o direito de manutenção de forças armadas em seu espaço aéreo, marítimo ou terrestre; o aumento gradativo e regular da responsabilidade do Japão de defender-se por si só contra agressões diretas ou indiretas, mas sem rearmar-se; garantia aos EUA o direito de auxiliar em questões de segurança interna quando houvessem distúrbios causados por poderes estrangeiros; Nenhum direito poderia ser concedido a terceiros e o tratado não tem um prazo para expirar (WATANABE, 2012, p.60).

Podemos verificar nos termos desta primeira versão do tratado que a autonomia decisória em política externa seria deixada de lado para que a segurança pudesse ser deixada ao encargo dos EUA.

Após a ocupação do Japão pelos Aliados, Shigeru Yoshida era o primeiro ministro. As políticas de alinhamento do Japão com os EUA que visavam propiciar o desenvolvimento econômico do País ficaram conhecidas como “doutrina Yoshida” que consistia em quatro pontos estruturais: O principal objetivo nacional seria o desenvolvimento econômico, com a ajuda dos EUA; O Japão não deveria envolver-se em questões político-estratégicas; o País iria servir de base estratégica para as forças armadas dos EUA, de modo a deixar a segurança tornar-se uma responsabilidade totalmente norte-americana (UEHARA, 2003). O Japão iria então manter o mínimo

3 “Security Treaty Between Japan and The United States of America” – September 8th, 1951.
“Treaty of mutual Cooperation and Security between the United States and Japan” – January 19th, 1960.

de forças militares com o objetivo de garantir a sua parte no acordo de segurança. A doutrina Yoshida foi o paradigma norteador da política externa do Japão nas décadas após a devolução de sua soberania.

O alinhamento com os EUA (bandwagoning) garantiu ao Japão o cenário ideal para que pudesse desenvolver sua economia em uma era de inseguranças como a Guerra-Fria. No fim dos anos 60, o Japão havia se tornado a segunda maior economia do mundo e no final dos anos 80, os japoneses eram o povo mais rico do mundo em termos de rendimento per capita (HENSHALL, 2008).

(Por meio desta análise podemos verificar que os objetivos de desenvolvimento nacional foram atingidos e a reinserção internacional efetiva, dado o alinhamento da política do Japão com os EUA).

3. As decisões japonesas em política externa: Foco em desenvolvimento econômico

A postura pacifista do Japão e o desenvolvimento miraculoso do país nas décadas que seguiram o fim da Guerra do Pacífico estão diretamente ligados com o sucesso da doutrina Yoshida. A própria política de alinhamento com os EUA acabou por tornar o Japão um satélite norte-americano na região do sudeste asiático. O País perdia a sua autonomia em política externa, mas ficava protegido pelo guarda-chuva nuclear dos EUA contra quaisquer formas de agressão de outros países.

De acordo com Kenneth Henshall (2008), o Japão também desejava apagar a imagem imperialista que havia propagado pela Ásia durante o período Shōwa. Após a devolução de sua soberania e tendo os objetivos de reabilitação econômica e reinserção internacional atingidos, o Arquipélago passou a buscar exercer seu soft-power na região do sudeste asiático por meio de ODA⁴ e pelo mundo com a projeção de uma imagem pacifista além de não envolver-se em conflitos.

Podemos pensar o soft-power como o poder brando. Diferentemente do poder militar e do poder econômico, que possibilitam ao mais forte exercer sua vontade sobre o mais fraco por meio de ações ofensivas ou sanções econômicas (hard-power), o soft-power trata de valer-se de vias diplomáticas, investimentos ou da projeção cultural/ideológica com o objetivo de influenciar o comportamento de um segundo ator de acordo com os objetivos nacionais.

A postura do Japão pode ser explicada pela vertente do pós-realismo defensivo, em virtude de este ter buscado o alinhamento de sua política de defesa com o mais forte, desencorajando assim quaisquer intenções agressivas de outros atores (países). Tal política combina com o princípio de deterrência trabalhado por Kenneth Waltz em sua obra (1981) onde desenvolve a ideia de que um país não cometerá atos de agressão contra outro que possua potencial nuclear.

4 Official Development Assistance

O Japão assim como qualquer estado, possuindo forças armadas ou não, irá sempre buscar a própria sobrevivência. O alinhamento com os EUA foi a forma vista por Yoshida de garantir a reabilitação do Japão e a sua reinserção internacional. A estratégia obteve sucesso e em função dos entraves constitucionais, o País garantiu sua defesa e não se remilitarizou embora tenha deslocado tropas para o campo de batalha, ainda que somente para ações desvinculadas de combate. A política externa japonesa em si, compõe um exemplo empírico que embasa as teorias pós-realistas defensivas. Podendo verificar a manutenção das FDA como uma maneira de atender a exigência descrita nos termos do MSA⁵, confirmamos então que as forças militares japonesas foram mantidas para honrar os termos dos tratados de segurança firmados com os EUA.

4. Tendências recentes e o futuro da posição internacional japonesa.

As dinâmicas internacionais que se deram após a virada do milênio puseram a prova o sentimento pacifista e antimilitarista presentes no Japão. Após os atentados terroristas de 11 de Setembro de 2001, os EUA pressionaram o Japão a enviar tropas para o Iraque em apoio a sua invasão do mesmo país em 2004, levantando grande alarde na opinião pública japonesa sobre o retorno do País as armas. As tropas foram enviadas exclusivamente para a reconstrução e o auxílio de pessoas, indo armadas e treinadas para agir apenas em autodefesa.

O atual primeiro ministro Japonês, Shinzo Abe, é um defensor do fortalecimento das FDA e da ampliação de seu escopo de ação. Em Setembro de 2015, foi aprovado pelo parlamento japonês um pacote de leis que permite as FDA, defender aliados e prestar-lhes apoio logístico caso sejam atacados, elas também poderão participar de operações de segurança pela ONU. Embasando tal reforma pelo conceito chamado autodefesa coletiva, que versa sobre as situações em que o Japão pode enviar tropas para o exterior, a saber: Quando o Japão ou um aliado próximo é atacado e o resultado ameaça a própria sobrevivência e representa claro perigo ao povo; não havendo outros meios apropriados para repelir o ataque e garantir a sobrevivência nacional (japonesa) e de seu povo; O uso da força é restrito ao mínimo.

Ao considerarmos também a posição reclusiva do atual Presidente dos EUA, Donald Trump com relação á política externa norte-americana, surge de maneira abrupta e mais intensa a questão da normalização do Japão e de possíveis novas alianças como alternativa ao alinhamento com os EUA.

Sabe-se que Trump objetiva redirecionar a política externa dos EUA de modo a atrair investimentos e reformar a infraestrutura dos EUA, abstendo-se de questões internacionais e até mesmo acordos internacionais.

Em Janeiro de 2017, o País retirou-se do TPP (Trans-Pacific Partnership) que é um acordo econômico de grandes proporções com o objetivo de criar uma zona de livre comércio envolvendo os países situados na região do pacífico, exceto a China.

5 O Japão deveria manter o mínimo de forças armadas para a sua defesa.

Esse acordo foi idealizado pelo Ex-presidente dos Estados Unidos, Barack Obama como uma forma de contenção ao crescimento chinês que se dá pelas últimas décadas e de viabilizar a expansão da influência dos EUA sobre mais de 40% do PIB mundial (composto por Austrália, Brunei, Canadá, Chile, Estados Unidos, Japão, Malásia, México, Nova Zelândia, Peru, Cingapura e Vietnã).

Apesar de o atual Presidente já ter se posicionado de modo a reiterar a aliança de segurança dos EUA com as costas do Japão, a forma como conduz sua política externa deixa dúvidas como: iria o Presidente comprometer a posição reclusiva que vem adotando em política externa e a segurança dos EUA para ir à defesa do Japão em caso de ataques?

Podemos citar também as tensões com a Coreia do Norte advindas de seus testes nucleares subterrâneos e o constante lançamento de mísseis de longo alcance no mar do Japão. Os norte-coreanos vêm testando o alcance de seus mísseis balísticos e buscando a miniaturização de ogivas nucleares, de modo a poder incluir essas armas atômicas em seus mísseis de longo alcance. A continuidade dos testes mesmo após Washington se posicionar contrário a sua continuidade e a deterioração das relações norte-coreanas com os americanos, levantam um clima de incerteza e o pensamento sobre a necessidade de aguardar uma ofensiva partir dos norte-coreanos para então analisar as possibilidades de ação, acaba por minar o cenário do sudeste asiático com incertezas.

O aumento no poderio militar da China figura como uma das razões do aumento das tensões na região. Juntamente com as disputas territoriais que esta tem com o Japão sobre ilhas ao norte de Okinawa, tal fortalecimento juntamente com a atual crise com a Coreia do Norte, faz com que o Japão busque tanto alternativas a sua aliança de segurança com os EUA quanto o fortalecimento de sua posição na região, por meio da modernização e ampliação dos arsenais das FDA, quanto pelo estabelecimento de novas alianças com outros países, como Índia e Austrália.

5. Novas alianças: a busca por garantir a segurança do Japão

O aumento no poderio militar Chinês leva o Japão a buscar também um fortalecimento em sua posição na região do leste do Pacífico. Em Março de 2007, foi assinada a Declaração Conjunta de Cooperação em Segurança⁶ e em Janeiro de 2017 também pudemos ver a assinatura do Tratado de Segurança entre Japão e Austrália, que versa sobre o mútuo apoio logístico durante exercícios militares e não descarta nem pretere os tratados de segurança que os Países mantêm com os EUA.

Podemos ressaltar também a aproximação com a Índia que se deu com a assinatura de acordos para o uso de energia nuclear para fins civis, a transferência de tecnologia para o aumento da produção de armas na Índia e aproximação militar entre os países como uma medida de contenção a expansão militar chinesa.

6 “Japan-Australia Joint Declaration on Security Cooperation” – March 13th, 2007.

Esses acordos não surgem como uma forma de alternativa aos tratados de segurança do Japão com os EUA, mas certamente servem como pontos fortalecedores da posição do Japão na região do sudeste asiático, e medidas de contraposição, tanto a China quanto a Coreia do norte. Certamente que tais acordos podem ser alternativas ao Japão na diminuição da dependência da presença e ação dos EUA em defesa do arquipélago japonês.

No futuro, buscará o Japão garantir a própria sobrevivência, pois é um estado racional como qualquer outro, caso os EUA não mais esteja em posição de garantir a segurança do arquipélago, podemos afirmar que este buscará outras formas de garantir sua própria defesa, seja por novas alianças militares ou mesmo pela remilitarização, caso se faça necessário.

Referências bibliográficas

DECLARAÇÃO CONJUNTA DE COOPERAÇÃO EM SEGURANÇA. Disponível em: <http://www.mofa.go.jp/region/asia-paci/australia/joint0703.html>

HENSHALL, Kenneth. **História do Japão**. Macmillan Publishers, 2008.

HERZ, John H. **Idealist Internationalism and the Security Dilemma**. World Politics vol. 2, no. 2 1950. Cambridge University Press.

UEHARA, Alexandre R. **Inserção Internacional do Japão e do Brasil no Século XXI**. Fundação Japão em São Paulo, 2012.

WATANABE, Paulo D. **Segurança e Política externa do Japão no Pós-segunda Guerra Mundial**. Unicamp, 2012.

WALTZ, Kenneth N. **Theory of International Politics**. Longman Higher Education, 1979.

WALTZ, Kenneth. **The Spread of nuclear Weapons: More may better**. Adelphi papers, 1981.

O ELEMENTO LÚDICO NA COMPETIÇÃO POÉTICA DO PERÍODO HEIAN: *UTA-AWASE* EM UMA COMPREENSÃO FENOMENOLÓGICA

Thiago de Paula Cruz¹

Resumo: O presente trabalho parte do seguinte problema: como se manifesta o elemento lúdico da competição poética japonesa (*uta-awase*) durante o período Heian? A partir deste questionamento, buscamos explorar os possíveis campos de investigação derivados dele, descrever em linhas gerais as características do *uta-awase* durante o período Heian e seu modo de funcionamento, abordar a íntima relação entre poesia e jogo e fomentar pesquisas acerca dos elementos lúdicos em competições poéticas de diferentes tradições literárias. Considerando a corte como uma estrutura altamente lúdica, partimos da fenomenologia e da hermenêutica para examinarmos compreensivamente algumas características da corte do período Heian e do *uta-awase*. Observamos que não apenas o *uta-awase* apresenta diversas características comuns a todos os jogos e aos jogos representativos, mas também seu desenvolvimento em uma cultura de corte (altamente lúdica em sua essência) torna mais evidentes tais elementos. Uma melhor clareza desses elementos lúdicos tão presentes no período Heian parece fornecer meios para a compreensão da cultura japonesa e suas diferentes nuances. Ao final, surgem novos desafios de investigação: análise dessas mesmas questões em uma obra do período que trate do assunto, como o *Tosa Nikki* e a análise compreensiva do registro de um único *uta-awase*.

Palavras-chave: *uta-awase*; jogo; fenomenologia; competição poética; literatura de corte.

1. Introdução

A popular obra *Homo Ludens* de Johan Huizinga (1938), que buscava investigar o elemento lúdico na cultura humana, fomentou o estudo sistemático do fenômeno “jogo” nas mais diversas ciências humanas. Huizinga (1938) recebeu influência da descrição fenomenológica do jogo, feita pelo psicólogo holandês F. J. J. Buytendijk (1935), e, por sua vez, influenciou outras pesquisas sobre o assunto, tais como as de Gadamer (1986) quanto à questão da compreensão da obra de arte. É seguindo esse percurso que perpassa a fenomenologia, a hermenêutica e a necessidade de compreendermos o caráter lúdico das competições poéticas, que propomos o presente trabalho.

¹ Mestre em Psicologia pelo Instituto de Psicologia da USP.

Desta maneira, o presente artigo parte do seguinte problema: como se mostra o elemento lúdico na competição poética pública japonesa (*uta-awase*) do período Heian? Este questionamento suscita o seguinte objetivo geral: elaborar possíveis questões de investigação inerentes a este tema. E, por sua vez, tal objetivo faz surgir outros mais específicos, tais como: descrever em linhas gerais as características do *uta-awase* durante o período Heian; abordar a íntima relação entre poesia e jogo; e fomentar pesquisas acerca dos elementos lúdicos em competições poéticas.

Além da relevância teórica e descritiva do fenômeno em questão, vale notar que não existe uma grande produção em estudos no Brasil acerca das competições poéticas japonesas e, com este trabalho, esperamos contribuir para um futuro aprofundamento deste tema que pode fazer com que compreendamos melhor os elementos lúdicos inerentes à experiência mesma da poesia.

2. A experiência de jogar em uma perspectiva fenomenológica

Para Gadamer (1986) é importante, antes de tudo, retirar o ranço psicologista que o conceito de jogo possui desde Kant e Schiller em suas análises sobre a arte. Por essa razão, afirma que “jogar” não deve ser visto como uma mera atividade humana, porque não somos os sujeitos dessa experiência. Nessa perspectiva, o jogo não é jogado — os jogadores é que são jogados por ele. Isso significa que o senhor do jogo é o próprio jogo e que jogar é uma entrega, um ser-jogado. Ou seja, é preciso reconhecer certa superioridade do jogo que nos envolve enquanto jogadores.

Seguindo esse ponto de partida em outra pesquisa (CRUZ, 2012), realizamos a descrição fenomenológica da experiência do jogar que em quatro momentos: *pre-ludere* (prelúdio); *in-ludere* (“inlúdio”, ou ilusão); *inter-ludere* (interlúdio) e *pos-ludere* (poslúdio).

O prelúdio consiste naquele momento anterior ao jogo no qual somos seduzidos e nos preparamos para entrar em sua esfera. O poslúdio envolve o momento de despedida do jogo, em que a tensão inerente a ele se desfaz. Por sua vez, o interlúdio se refere às pausas (curtas ou longas) que são colocadas no jogo tanto por regras (como o intervalo entre os tempos de um jogo de futebol), ou por necessidades dos jogadores (descanso e obrigações cotidianas, por exemplo). (CRUZ, 2012).

No inlúdio, que é a experiência de estar-em-jogo propriamente dita, é o jogo que joga conosco, já que nossa entrega ao jogo é permeada pelo fascínio que nos envolve, e todos os nossos movimentos passam a ter um sentido voltado à tarefa que nos foi colocada. Aqui, nós passamos a usufruir da liberdade com a qual o jogo nos atraiu durante o prelúdio (CRUZ, 2012).

Huizinga (1938) descreve três características formais do jogo e do jogar. A primeira delas consiste no fato de que todo jogo possui fronteiras que marcam seus limites internos. Embora mantenhamos contato frequente com eles, ultrapassá-los pode significar a saída do jogo (temporária ou definitiva). Se utilizarmos a

imagem de uma partida de futebol, conseguimos perceber claramente quais são os limites aos quais ele se refere: espaciais (as linhas do campo), temporais (o tempo regulamentado da partida e eventuais acréscimos considerados pertinentes pelo juiz) e as regras que fazem parte dela (como, por exemplo, a que impede o goleiro de apanhar a bola com as mãos fora de sua área). Diante desses deveres, o jogador pode seguir as regras com seriedade, fingir segui-las, ou mostrar suas fragilidades; a primeira o mantém em jogo normalmente, a segunda é uma atitude tolerável por aqueles que jogam seriamente com ele, mas a terceira é punida, por exemplo, com a expulsão do jogador do mundo do jogo.

A segunda característica descrita por Huizinga (1938) se refere ao que ele chama de arrebatamento e de entusiasmo. Podemos utilizar também o conceito de “diversão” (CRUZ, 2010) quando este é entendido como a suspensão de nossas ocupações diárias, um “desvio de rota” para o mundo de jogo a nos envolver.

Por fim, a terceira característica descreve a ação do jogo como acompanhada por sentimentos de exaltação e tensão, seguidos por um estado de alegria e distensão (HUIZINGA, 1938). Conforme identificamos em outros trabalhos (CRUZ, 2010; 2012), a tensão consiste basicamente na experiência de angústia e ansiedade. A partir dessa característica, podemos perceber a exigência ética que o jogo nos faz: experimentamos a angústia diante de nossa liberdade em jogo, da necessidade de obedecermos às suas regras e a importância de assumirmos a responsabilidade pelas suas ações e escolhas dentro dele (HUIZINGA, 1938).

O conceito de jogo é importante não apenas para compreender o lúdico enquanto tal, mas também como descrição mesma da experiência com a obra de arte (GADAMER, 1986). Isso significa que um jogo pode possuir a representação como tarefa e, quando isso acontece, há o que Gadamer (1986) chama de “jogos representativos”: o mundo fechado do jogo deixa cair intencionalmente uma de suas paredes.

No jogo representativo, os espectadores são o alvo principal da experiência e, por isso, os atores de uma peça de teatro sabem que realizam um espetáculo e, por essa razão, devem pensar primordialmente naqueles que os observam (GADAMER, 1986). Isso significa que não são os atores que devem ser envolvidos plenamente pelo jogo, mas sim os espectadores. Afinal, como diz Huizinga (1938), a finalidade do poeta é justamente encantar sua audiência, mantendo-a enfeitiçada.

Enquanto aborda o elemento lúdico na cultura, Huizinga (1938) afirma que, pelo fato de existir sob a forma de um círculo restrito, a cultura de corte possui uma tendência especial para adotar a forma de jogo. Diz ele que a própria presença de um imperador já poderia ser suficiente para impor uma série de regras e ficções. É exatamente dessas questões relacionadas à corte japonesa do período Heian e de alguns de seus elementos que trataremos a seguir.

3. Cultura de corte e o *uta-awase*

A primeira coisa que deve ser considerada ao falarmos da competição poética no período Heian (794-1185 d.C.) é a corte japonesa. Isso porque boa parte da literatura do período clássico japonês pode ser descrita como cortês (VISWANATHAN, 1991). Ou seja, a produção literária do período consistia em uma literatura que não apenas era escrita no contexto de uma cultura de corte, mas também direcionada a seus membros envolvendo valores, temas e ideais comuns.

Uma das principais características da corte em geral (seja ela europeia ou japonesa) é a existência de uma rígida hierarquia com topo fixo, mas com mobilidade possível até a penúltima posição. Tal estrutura exige uma organização fechada e exclusivista, permeada por convenções que regulem todo comportamento que aconteça dentro da corte. Não obstante, deve existir grande flexibilidade de seus membros, já que há padrões de conduta diferentes a serem seguidos ao nos reportarmos a superiores, inferiores e iguais, assim como a formação de alianças e tentativas de obtenção de vantagens para galgar degraus na estrutura (VISWANATHAN, 1991).

Um exemplo para a maneira de funcionar da corte japonesa seria um episódio da própria história da vida de Ki no Tsurayuki (falecido em 945), compilador do *Kokin Wakashū* e autor do *Tosa Nikki*. Em 930, quando ele era governador de Tosa, seu patrono, o Imperador Daigo, morreu; e Uda, pai de Daigo e primeiro a reconhecer publicamente a habilidade de Tsurayuki, morreu um ano depois. Como as alianças e apoio por parte de superiores são essenciais para a manutenção da posição de poder adquirida, Ki no Tsurayuki temia que sua influência na corte fosse prejudicada, ou até mesmo desaparecesse (SHIRANE, 2007).

Esta situação descrita acima indica a possibilidade de uma pessoa da corte perder seus privilégios e ser forçada a ter o seu status diminuído diante dos outros. Contudo, em *Genji Monogatari*, conseguimos observar a preocupação contrária: a de ascensão. No capítulo 32 da obra (intitulado “*Umegae*”), Genji, diante da iminência da apresentação de sua filha ao herdeiro do imperador, preocupa-se com o sucesso desse encontro porque, desse modo, poderia tornar-se em breve sogro do imperador, elevando sua posição de poder dentro da corte (SHIKIBU, 2003).

Assim, percebemos que faz parte da vida da corte uma espécie de autocontrole, já que a vida interior de cada um de seus membros é permeada de ansiedade (as condições que garantem sua posição podem mudar a todo momento) e angústia (as ações que realizam ou não podem afetar seu futuro dentro da corte), já percebemos a proximidade que existe entre a corte e o conceito de jogo que exploramos acima. O primeiro elemento comum que talvez se mostre com maior facilidade são os limites estabelecidos dentro desse universo da corte: não se trata apenas de uma hierarquia rígida, mas também de um mundo fechado, repleto de regras de conduta (VISWANATHAN, 1991). Isso deixa bastante evidente o elemento ético do jogo de que fala Huizinga (1938): há escolha livre dentro dos limites estabelecidos, mas também responsabilidade, já que é preciso seguir as regras.

Este elemento ético do jogo da corte é observado nas duas situações descritas anteriormente, mas podemos citar outros dois para tornar este ponto mais claro. Minamoto no Tamenori (falecido em 1011) escrevia poesia e prosa chinesa, mas como seu pai e avô haviam sido governadores de províncias, jamais foi promovido para a função de poeta dentro da corte (SHIRANE, 2007). Analogamente, Sugawara no Michizane (845-903) nasceu em uma família de estudiosos e conseguiu essa função dentro da corte. Contudo foi forçado a atuar como governador de província e teve seus três pedidos de resignação ao cargo recusados pela capital (KATO, 1979). Ou seja, embora a corte preveja liberdade atuação, ela também prevê regras e obediência porque é isso que mantém a ordem dentro dela (VISWANATHAN, 1991).

Quando pensamos em figuras como a do fingidor, percebemos outra característica essencial à corte: o espetáculo. Por conta da estrutura em que se encontram, os membros da corte precisam demonstrar uma boa imagem de si a seus contemporâneos para que alcancem sucesso entre eles (VISWANATHAN, 1991). Nos casos citados acima, não seria de bom tom que aqueles prejudicados com mudanças na corte ou ordens do imperador reclamassem efusivamente disso: precisavam mostrar-se como resignados e, ao mesmo tempo, deveriam se adaptar às novas condições para conseguir novas alianças e patrocínios dependendo do caso.

No dia a dia da corte, esse espetáculo pode ser realizado através de muitas possibilidades, tais como roupas, acessórios, procissões, ou cerimônias, por exemplo. É por essa razão que, segundo Viswanathan (1991), a literatura de corte parece, muitas vezes, apenas um imenso catálogo das diferentes maneiras de mostrar-se às outras pessoas. Na obra *Izumi Shikibu Nikki* temos, por exemplo, a descrição de um jogo de sedução baseado na troca de poemas (NAGAE, 2007).

Poesias e concursos como jogos sociais perpassam diferentes culturas de diferentes épocas e, por isso, toda poesia deve ser compreendida em seu aspecto social e não apenas estético (HUIZINGA, 1938). Para Ryan (1984), o uso de poemas era essencial durante o período Heian. Eles funcionavam não apenas como decoração das residências imperiais, mas também consistia na principal maneira pela qual uma pessoa seria julgada: uma mulher seria considerada digna de ser cortejada caso conseguisse escrever um poema envolvente; da mesma maneira, um homem seria digno de cortejar uma mulher caso escrevesse um poema no tom e no momento certo. O valor de uma pessoa podia ser medido pela sua poesia (RYAN, 1984), mas também pela sensibilidade em apreciar e compreender poemas (VISWANATHAN, 1991).

Levando toda essa atmosfera em consideração, a literatura de corte acaba sendo permeada por embustes, jogos e competições (VISWANATHAN, 1991). E, de acordo com McCullough (2008), ao considerarmos o próprio contexto particular da corte japonesa durante o período Heian, podemos observar que, por essas razões acima, ela possuía centros de atividades musicais, artísticas e literárias. Neste contexto surgiu uma competição poética que valorizava mais a tradição que a originalidade: *uta-awase*.

4. *Uta-awase* como jogo

Segundo Ito (1982), o *uta-awase* parece ter começado com o Imperador Uda (867-931) que promovia esse passatempo elegante para obter unidade política na corte (já que envolvia homens, mulheres, jovens e idosos), mas também por interesse literário.

De acordo com Huey (1987), o *uta-awase* consistia em um evento público que reunia grandes poetas da época para competirem entre si e serem julgados em suas habilidades. Ito (1982) afirma que Fujiwara Kiyosuke (1104-1177) tentou estabelecer regras no *uta-awase* com base nos registros que possuía em sua época e em sua obra *Fukuro Zôshi* apresentou suas conclusões. Em um primeiro momento, os temas dos poemas de cada rodada eram escolhidos e os membros dos dois times (Direita e Esquerda) eram escolhidos e seus papéis definidos (apoiadores e líderes, por exemplo). Em seguida, entrava-se em uma rotina de treino que incluía a redação e escolha dos poemas pelos times, rituais feitos em templos xintoístas para garantir a vitória, contratação de artesãos para preparar mesas elaboradas especificamente para a apresentação dos poemas e a tabela de pontuação. Além disso, o banquete que se seguia à competição também exigia preparação e envolvia música, dança e presentes para todos os participantes. Segundo Ito (1982), alguns dos registros que sobreviveram possuem não apenas os poemas, mas também as descrições dessas preparações e também alguns momentos posteriores à disputa.

Outro elemento destacado por Ito (1982) e que fazia parte do *uta-awase* consistia nas vestimentas dos times no dia da competição. Por exemplo, em uma competição do ano de 1056, as damas do time da Esquerda trajavam roupas representando a primavera e as damas do time da Direita usavam roupas para representar o outono. Elas assim o fizeram tendo em vista o próprio tema desse *uta-awase* que seria um debate entre o outono e a primavera.

A competição propriamente dita acontecia por meio de uma série de rodadas nas quais um poema de cada time era apresentado em seus turnos de acordo com o tema daquela rodada em específico. Os poemas eram avaliados por juízes e o time com mais poemas vencedores ao final era sagrado vencedor (ITO, 1982; HUEY, 1987). Durante boa parte do período Heian, a competição típica era modesta, e envolvia algo em torno de dez rodadas com cinco a dez participantes, mas isso começou a mudar no século XII, em que podiam acontecer de cinquenta a oitenta rodadas com até sessenta participantes (HUEY, 1990).

No julgamento feito, atribuía-se a vitória a um dos times, ou o empate. Usualmente o veredicto vinha acompanhado de explicações que fundamentassem a decisão (HUEY, 1987). Em suas regras de julgamento e avaliação, observamos uma série de elementos dignos de nota como, por exemplo, a importância atribuída ao efeito que o poema causava no público, que estava assistindo, crítica ao uso de arcaísmos e palavras difíceis e o louvor atribuído à cadência elegante com beleza serena, rítmica e clara. Em 960 d.C., aspectos como “sentimento” (*kokoro*) e “escolha de palavras” (*kotoba*) já eram

considerados como critérios avaliativos dos veredictos dos juizes, na tentativa de se estabelecerem critérios para uma decisão objetiva acerca de questões primordialmente subjetivas (KATO, 1979; VISWANATHAN, 1991). Contudo, os comentários dos juizes eram em grande parte inofensivos: tratava-se de um evento mais social do que literário, com ênfase em uma rivalidade amigável (MCCULLOUGH, 2008).

Kato (1979) afirma que foi graças a concursos como esse que a poesia *waka* (poesia japonesa) pôde alcançar uma nova dimensão. Afinal, temas específicos eram oferecidos aos poetas, acerca dos quais deveriam compor suas obras e, além disso, todo registro de julgamentos posteriores levou ao surgimento de uma teoria literária acerca desse tipo de poesia que, por sua vez, evoluiu para critérios de julgamento e avaliação.

Devemos lembrar ainda que, segundo McCullough (2008), durante o final do século IX, o *waka* começa a suplantiar a poesia *kanshi* (poesia chinesa) em banquetes e funções oficiais. Ao mesmo tempo, houve um aumento no número de concursos e poetas que surgem de estratos inferiores da nobreza, em um esforço para elevar o reconhecimento do verso nativo. Isso culminou em compilações de poesia como o *Kokin Wakashū*, no início do século X que, por sua vez, estabeleceu o *waka* como a forma literária suprema da nação com suas normas composicionais que permaneceram em vigor até o século XIX.

Por essas razões linguísticas e literárias, podemos dizer, junto com Kato (1979), que as competições poéticas tiveram papel importante no estabelecimento da tradição literária japonesa, pois, se os meios de julgamento mudassem, a decisão do juiz se tornaria puramente arbitrária. Além disso, como a cultura de corte do período Heian desejava perpetuar a si mesma como um todo, o *uta-awase* ajudou bastante na concretização desse objetivo.

Podemos agora retomar aquilo que Viswanathan (1991) fala ao destacar o espetáculo como um elemento característico das cortes e repousar sobre a descrição que Gadamer (1986) faz acerca do jogo representativo para entendermos o *uta-awase*.

Viswanathan (1991) afirma que o conceito de jogo é adequado para se compreender o gênero de narrativas cortesias como um todo. Conforme afirmamos anteriormente, o espetáculo pode ser compreendido como uma forma de jogo e faz parte da literatura de corte. Assim, conseguimos perceber o caráter lúdico da cultura de corte em geral e com alguns exemplos da japonesa em particular: sendo um espaço fechado permeado por regras de conduta (VISWANATHAN, 1991), tudo que acontece na corte segue o mesmo padrão estabelecido, caso se deseje permanecer nesse jogo palaciano. As competições poéticas, que ocorrem neste mesmo contexto, são jogos dentro do jogo: também consistem em mundos fechados com seus limites espaciais, temporais e regras específicas.

No que se refere aos momentos do jogar (CRUZ, 2010, 2012), podemos observar o caráter de tensão do inlúdio ao longo da competição, já que não apenas os poetas deveriam se preocupar com a vitória, mas também com o envolvimento do público e dos juizes. Angustiam-se com as escolhas que devem realizar durante a construção poética,

tendo em vista as regras estipuladas (como, por exemplo, o tema de cada rodada), e, além disso, suas responsabilidades diante do jogo mais amplo da corte e não apenas durante o *uta-awase*, já que a vitória em tal competição poderia ajudar a equipe vencedora a conseguir privilégios que antes não possuía.

Com base nas descrições trazidas por Ito (1982), podemos perceber que o prelúdio também surge como um momento do *uta-awase* e envolve preparação de vários elementos relacionados além da composição e apresentação dos poemas (escolha e manufatura de roupas, por exemplo). O poslúdio também aparece neste mesmo sentido, já que após a competição há um momento de distensão no banquete e na entrega de presentes a todos os participantes. O interlúdio, por sua vez, surge como possibilidade nos casos próximos ao final do período Heian, que possuíam dezenas de rodadas e de participantes, como indicado por Huey (1990).

Podemos considerar ainda que a ênfase atribuída aos espectadores e à emoção (ou arrebatamento) nos julgamentos dos juízes dessas competições é bastante marcante e acaba reforçando a ideia de que, no jogo representativo, o objetivo de todo poeta é sempre o envolvimento do espectador (GADAMER, 1986). Portanto, no *uta-awase*, não apenas tentavam cativar sua audiência (que consistia também em juízes), mas também eram julgados por sua habilidade de fazê-lo (HUEY, 1987).

No entanto, a importância dessas competições extrapola o próprio jogo que criaram e vai além da própria cultura de corte. Como o *uta-awase* teria tido um papel importante na manutenção da cultura de corte do período Heian, consolidou-se não apenas uma tradição literária no âmbito da produção poética, mas também na crítica literária e na recepção estética (KATO, 1979). E isso pôde acontecer justamente porque, quando esses jogos poéticos chegavam a seus poslúdios, passavam a constituir um tesouro digno de ser conservado e puderam converter-se em tradição (HUIZINGA, 1938). Eram jogos vistos como dignos de serem jogados e que eram passados adiante para as gerações seguintes. Tanto é que, embora sofrendo modificações, conseguimos perceber a ocorrência de *uta-awase* não apenas no período Heian, mas também no Kamakura, Muromachi, Edo e Meiji (ITO, 1982).

5. Considerações finais

Afirmamos com Gadamer (1986) que “jogar” não deve ser visto como uma mera atividade humana, porque não somos os sujeitos dessa experiência: nós somos jogados pelo jogo. Nos jogos representativos, há a representação como uma tarefa própria do jogo, tal como observamos na obra de arte, em que o mundo fechado do jogo deixa cair intencionalmente uma de suas paredes e transforma os espectadores em seu alvo principal. O *uta-awase* faz parte disso, pois, embebido em uma cultura de corte fundada no espetáculo (VISWANATHAN, 1991), consistia em um evento público que reunia grandes poetas da época para que competissem entre si e para que fossem julgados, dentre outras coisas, em sua capacidade de envolver a audiência (HUEY, 1987).

Ocorrendo no espaço fechado e permeado por regras de conduta da corte, o *uta-awase* é um jogo dentro do jogo.

Observamos que não apenas o *uta-awase* apresenta diversas características comuns a todos os jogos e aos jogos representativos, mas também seu desenvolvimento em uma cultura de corte (altamente lúdica em sua essência) torna mais evidentes tais elementos. Sua importância é percebida hoje não apenas na poesia, mas na própria cultura, escrita, crítica literária e na recepção estética do Japão, por ter se transformado em tradição. Uma melhor clareza desses elementos lúdicos tão presentes no período Heian parece fornecer meios para a compreensão da cultura japonesa e suas diferentes nuances. Surgem então novos desafios de investigação: uma análise pormenorizada desses elementos no *Tosa Nikki* e a análise compreensiva do registro integral de um *uta-awase* e, além disso, comparações com outros jogos presentes na cultura de corte do período Heian. Possivelmente, muitos elementos da cultura japonesa posterior seriam melhor compreendidos ao descrevermos o lúdico que subjaz este momento particular de sua história. Comparações mais aprofundadas entre tais competições com outras presentes em diferentes culturas de corte também fomentariam diálogos frutíferos à área de estudos literários.

Referências Bibliográficas

- BUYTENDIJK, J. F. F. **El juego y su significado**. Madri: Revista de Occidente, 1935.
- CRUZ, T. P. **Jogando Phantasy Star**: trajetória compreensiva ao sentido de jogar videogame. 2010. 204f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- CRUZ, T. P. **Sobre os quatro momentos do jogar**. In: ENCONTRO DE FENOMENOLOGIA E ANÁLISE DO EXISTIR, 6., 2012, São Bernardo do Campo.
- GADAMER, H.-G. **Verdade e método** - traços de uma hermenêutica filosófica. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1998 (quinta edição alemã original de 1986).
- HUEY, R. N. The Kingyoku Poetry Contest. **Monumenta Nipponica**. v.42, n.3, out.-dez., 1987. p.299-330.
- HUEY, R. N. The medievalization of poetic practice. **Harvard Journal of Asiatic Studies**. v.50, n.2, dez., 1990. p.651-668.
- HUIZINGA, J. **Homo ludens**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996 (original de 1938).
- ITO, S. The muse in competition – uta-awase through the ages. **Monumenta Nipponica**. v.37, n.2, jun.-set., 1982. p.201-222.
- KATO, S. **A History of Japanese Literature**: the first thousand years. Londres: MacMillan Press, 1979.
- MCCULLOUGH, H. C. Aristocratic Culture. In: SHIVELY, D. H.; MCCULLOUGH, W. H. (Eds.). **The Cambridge History of Japan Volume 2: Heian Japan**. Nova Iorque:

Cambridge University Press, 2008. p.390-448.

NAGAE, N. H. A voz narrativa e os poemas nos diários literários japoneses – Tosa Nikki e Izumi Shikibu Nikki. **Estudos Japoneses**. n.27, 2007. p.147-162.

RYAN, M. The art of narrative in the Tosa Nikki. **Translation Review**. v.15, n.1,1984. p.21-39.

SHIKIBU, M. **The tale of Genji**. Nova Iorque: Penguin, 2003.

SHIRANE, H. **Traditional Japanese Literature** – an anthology, beginnings to 1600. Nova Iorque: Columbia University Press, 2007.

VISWANATHAN, M. Poetry, Play and the Court in the Tosa Nikki. **Comparative Literary Studies**. v.28, n.4, 1991. p.416-432.

ASPECTOS DO GROTESCO NA NARRATIVA “O NARIZ DO MONGE NAIGU DE IKENOO”

Vinicius Ito Ramos¹

Resumo: O presente trabalho propõe uma análise centrada na narrativa “O nariz longo do Monge Naigu de Ikenoo”, contida na coletânea de narrativas *setsuwa* denominada *Konjaku Monogatarishû* (1976). A narrativa será analisada pelo viés do corpo grotesco em suas mais diferentes manifestações, assim como explicitado por Bakhtin (2013). Segundo Bakhtin, o corpo grotesco é algo inacabado, dependente de seu mundo externo para se completar e se renovar. Neste artigo, a ênfase será dada às partes baixas do corpo e a elementos que não estão em conformidade com o padrão de beleza aparente, em que o normativo é considerado como belo, bem como as grosserias que são aplicadas ao acólito do monge que as recebe, se sente rebaixado e, após isso, consegue reverter a situação grotesca que surge na cena da alimentação, devido tanto ao método utilizado quanto pelas circunstâncias. O estranhamento encontrado na narrativa mediante o nariz longo do monge é uma característica que será analisada a partir da teoria formulada por Kayser (1986), que afirma que o estranhamento é intrínseco ao grotesco, haja vista que as narrativas *setsuwa* destoam do padrão de beleza vigentes na Era Heian.

Palavras-chave: grotesco; estranhamento; narrativas; *setsuwa*; *Konjaku Monogatarishû*.

1. Introdução

O presente artigo tratará do estudo da narrativa 20 do Tomo XXVIII contida na compilação *Konjaku Monogatarishû*, sobre “O nariz do monge Naigu de Ikenoo” (KONJAKU MONOGATARISHÛ 1976) sob o viés do corpo grotesco, especificando o corpo grotesco e o baixo corporal e material formulado por Bakhtin.

1 Mestrado; Universidade de São Paulo.

A narrativa relata a trajetória do monge Zenchi Naigu e sua tentativa de, a qualquer custo, diminuir o tamanho desproporcional de seu nariz. O local da ação nos é descrito como um templo muito próspero e animado, sendo que em seu interior o lugar determinado para banhos em água quente estava sempre cheio, bem como o entorno do templo. À medida que o templo prosperava, recebia vários visitantes de todas as partes do Japão.

Habitando esse templo, havia um monge cujo nariz possuía o tamanho de aproximadamente 15 centímetros e tinha seu formato pendendo até abaixo do queixo. Era semelhante a uma casca de laranja e possuía, portanto, inúmeros poros. Quando entumecido, o nariz começava a coçar, causando ao monge um grande desconforto.

Como método para conseguir que seu nariz diminuísse, e que sua dor e desconforto cessassem, o monge se utilizava de um método que, aparentemente, lhe causava grande dor. Consistia em passar o nariz por um orifício aberto numa tábua e escaldá-lo. Notava-se que, logo após tal procedimento, o nariz ficava enegrecido e, de dentro dos poros, saía uma espécie de fumaça. Pisando novamente o nariz, dos poros saíam pequenos vermes brancos, que eram arrancados com uma pinça, deixando em seu lugar alguns orifícios abertos. O mesmo procedimento precisava ser repetido cerca de dois ou três dias depois.

Notadamente, o tamanho de seu nariz o incomodava a tal ponto que, para se alimentar, era necessária a ajuda de um acólito. Sabendo da complexidade do processo, que consistia, basicamente, em segurar o nariz com uma tábua, para que o mesmo não caísse na comida, o monge encarregou um acólito específico para auxiliá-lo.

Quando o acólito especificado, por um mal súbito, não pôde comparecer, o monge teve de convocar, à sua revelia, outro serviçal para ajudá-lo. Havia, no templo, um serviçal-mirim, de boa aparência, que se voluntariou para ajudar o monge.

No decorrer do processo de alimentação, o serviçal-mirim espirra e com isso perde o controle da mão, deixando o nariz do monge cair na papa e assim espirrando no rosto do monge e do serviçal-mirim.

Imediatamente após o ocorrido, o monge expulsa e ofende verbalmente o serviçal-mirim. Ao mesmo tempo em que o insultava, este indagava o serviçal-mirim sobre se seu nariz fosse o de um nobre senhor, o mesmo teria tal comportamento. Com isso, o serviçal responde que, se houvesse algum outro nariz tão grande, ele percorreria qualquer distância para segurá-lo. Após a réplica dada pelo serviçal-mirim, os acólitos que estavam ao redor do recinto se puseram a rir e saíram do local. Quando as pessoas souberam da resposta dada, apoiaram e elogiaram o serviçal-mirim por sua *performance*.

O não aprofundamento, tanto psicológico quanto descritivo do personagem, característica típica das narrativas *setsuwa* assim como a caracterização inicial do monge como um religioso virtuoso, é quebrado devido às suas ações. Pois na narrativa é descrito sobre a imprecação do monge com o serviçal-mirim, mediante um acesso de raiva. Uma das características inerentes às narrativas *setsuwa* é a descaracterização de papéis consagrados na sociedade Heian.

Serão utilizados na análise desta narrativa, as visões sobre corpo grotesco de Bakhtin e a teoria formulado por Kayser sobre o estranhamento como fator preponderante para a existência do grotesco.

2. O corpo grotesco e o baixo corporal e material nos personagens e em elementos da narrativa

O Monge Naigu, ao se deparar com seu nariz, medindo aproximadamente 15 centímetros, tem a reação de querer, a todo custo, diminuí-lo, para que o mesmo adquira o tamanho conforme aos padrões estéticos vigentes. O nariz do monge Naigu cria no personagem uma insatisfação, pois não há uma simetria esperada do corpo.

O conceito bakhtiniano entende como corpo macrocômico aquele que considera o contexto histórico da sociedade à sua volta, e, a partir daí, modifica o corpo para entrar em consonância com tal realidade. Em contrapartida, o corpo microcômico interage de maneira a balancear a realidade interna do corpo com a realidade externa a ele. Ambos representam a realidade do corpo grotesco por excelência, pois este está sempre em mutação, criando e sendo criado. Assim, Bakhtin cria, em sua teoria, um quadro de diferenças entre os padrões do corpo medieval e do corpo moderno. O corpo por excelência possui suas peculiaridades, e buscar um padrão seria loucura, haja vista a pluralidade de variantes que podem existir.

O monge nega o seu próprio nariz porque, além de ele estar em dissonância com o padrão estético simétrico vigente, ele o atrapalha em suas atividades cotidianas e mais básicas da vida, como o simples ato de se alimentar. É justamente na repulsa dos sentidos de beleza e simetria que o monge tem com seu nariz, que podemos aferir que há um estranhamento frente ao corpo visto por ser um corpo a parte da estrutura vigente da sociedade. É nesse distanciamento do que é padrão e ao mesmo tempo, reconhecimento daquilo que é concreto e que lhe é imposto (o nariz imenso) que o torna grotesco. Existe nisto, uma relação de reconhecimento da realidade que deixa de ser superficial e comum, mas mostra as camadas mais intensas e profundas da realidade que não são quase nunca aquelas que são mostradas de forma superficial.

Para Bakhtin, o estranhamento é uma característica típica do corpo grotesco, pois a assimetria, a desproporcionalidade agrada o grotesco e não o senso estético comum. Na teoria formulada por Kayser, também ocorre a característica de se conseguir o estranhamento mediante a comparação. Para Kayser:

Nenhum elemento sublime em si, ou grotesco em si, é unido num todo “belo” ou “dramático”, pois o grotesco é justamente contraste indissolúvel, sinistro, o que-não-devia-existir. Perceber e revelar tal simultaneidade incompatível tem algo de diabólico, pois destrói as ordenações e abre um abismo lá onde julgávamos caminhar com segurança. (KAYSER, 1986, p.61)

É justamente na retirada da visão normativa e do senso comum que o grotesco caminha em contrapartida a eles. Assim, o nariz do monge Naigu possui relação direta com o corpo grotesco, pois, se comparado com o padrão, o estranhamento inerente ao mesmo ocorrerá.

A quintessência do grotesco segundo Bakhtin pode ser encontrada na narrativa estudada, no fato de o nariz ser extremamente desproporcional às partes da cabeça do monge. Um nariz de cerca de 15 centímetros e pendendo até debaixo do queixo do monge prefigura, mediante comparação com os padrões estéticos canonizados, algo estranho. O eterno ciclo de insatisfação do corpo do monge começa a partir do momento em que o mesmo não consegue ver em seu corpo o nariz como forma acabada e simétrica, pois seu corpo está em constante estado de mudança. O corpo do monge Zenchi se abre para o mundo exterior na tentativa de o complementar, se assemelhando à quintessência do grotesco segundo Bakhtin, pois:

A vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório. Não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude. Essa é precisamente a concepção grotesca do corpo. (BAKHTIN, 1987, p. 23)

Diferente do padrão estético, o grotesco tem em sua essência a procura constante de formas que se assemelhem à natureza original. A ambivalência das formas é algo que destoa do cânone da vida pré-estabelecida como fechada em si, hermética, sem alterações. Por meio de Bakhtin, entendemos que:

A nova percepção histórica que as trespassa, confere-lhes um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo, e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc., com toda sua materialidade imediata, continuam sendo elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento. (BAKHTIN, 1987, p. 22)

A alternância e o constante estado de metamorfose do corpo e imagens grotescas estão relacionados, no âmbito da narrativa aqui estudada, à medida que o corpo está dividido em dois, pois o processo de diminuição do nariz fragmenta o corpo devido a metamorfose acontecida.

É justamente no processo de escaldar o nariz, retirar dele vermes brancos e depois disto sair dos buracos uma fumaça, que a metamorfose do corpo grotesco ocorre. Esse tipo de tratamento era repetido inúmeras vezes, pois o nariz voltava a crescer.

Esse processo de metamorfose do corpo inserido no outro, pode-se correlacionar com o conceito bakhtiniano de que:

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca no corpo consiste em dois corpos em um: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou outra, um corpo novo. (BAKHTIN, 1987, p.23)

O nariz não está separado, e tampouco possui uma vida além daquela que é delegada ao corpo do monge. Mas, ao mesmo tempo, tem a característica de estar sempre em renovação, pois, em cerca de 2 a 3 dias, o mesmo é submetido ao processo de diminuição e, ao mesmo tempo em que é submetido, nascem dele pequenos vermes brancos e logo após uma fumaça. Para Bakhtin, “o corpo é sempre de uma idade tão próxima quanto possível do nascimento ou da morte” (BAKHTIN, 2013, p. 23). No ato de metamorfose do nariz, encontramos a característica de sempre estar em nascimento e morte, como dito acima, o processo de encolhimento do nariz é feito quinzenalmente.

Um dos fenômenos que encontramos na imagem grotesca pressupõe que o corpo esteja, como já dito, em transformação. Essa transformação pode ser catártica em alguns casos. Além desse traço, outra característica indispensável é a ambivalência do corpo, entendida como o nariz, pois ele é aberto ao mundo e sempre fica no limiar do novo e do antigo, o que morre e o que nasce, do princípio e do fim. Assim, a noção espaço-temporal é cíclica, pois denota um tempo de vida biológico limitado (tratamento quinzenal) com um renascimento certo.

É pelo movimento de comer, abrir a boca que o corpo se abre para o mundo. É através da abertura para uma realidade externa e para o além da superfície corporal que Bakhtin diz que o corpo grotesco se renova. Na narrativa analisada, o nariz tem um papel preponderante, pois, além de ter uma forma diferente do preconizado, é dele que a excrecência corporal sai para o mundo

3. Considerações finais

O conceito de estranhamento, para Kayser, se coaduna e se faz primordial como característica de uma estética do grotesco. Para Kayser, é somente com imagens de um mundo real, com personagens cotidianos e ações corriqueiras, que o estranhamento acontece, pois o seu espectador se abala diante de algo que é deslocado do senso comum, é um mundo familiar que subitamente é transformado em estranho. Assim, o *setsuwa* analisado possui grande correlação com o conceito de um personagem normal em um mundo real, alegorizado pelo templo e sua descrição na narrativa, e o descomunal nariz

do monge quando aparece, causa uma quebra na expectativa da descrição de um monge comum, pois para Kayser o grotesco é a tentativa de evocar os aspectos sombrios e inesperados do mundo dito real e normativo.

O nariz grande, pendendo para baixo com inúmeros poros que se abrem e expelem fumaça pode ser caracterizado como um corpo grotesco, segundo o conceito bakhtiniano, no qual a superfície não interessa, pois ressalta a individualidade do corpo. A abertura e a entrada são os locais mais caros ao grotesco, devido ao seu viés renovador. A imagem que se cria com o nariz como parte diferente do corpo demonstrando que o nariz está suspenso e que faz parte de um corpo que está em metamorfose. O nariz é o elo que prende o corpo a outro corpo em eterna metamorfose, denotando o corpo grotesco e o baixo material e corporal por excelência.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.
- KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco, Configuração na Pintura e na Literatura**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MABUCHI, Kazuo; KUNISAKI, Fumimaro; INAGAKI, Taiichi. (Org.). **Konjaku Monogatarishû, Nihon Koten Bungaku Zenshû 4**. Tóquio: Shogakukan, 1976.
- YOSHIDA, Luiza Nana. **Narrativas Setsuwa de Konjaku Monogatarishû — a ruptura com o refinamento estético das narrativas clássicas da época de Heian**. 1994. 221 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras. Universidade de São Paulo. São Paulo.



Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-93240-01-0



9 788593 240010