



Estudos Japoneses

nº38 – 2017

ISSN 2447-7125

ESTUDOS JAPONESES

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Marco Antonio Zago

Vice-Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Vice-Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

Chefe: Profa. Dra. Safa Alferd Abou Chahla Jubran

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

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

Diretor: Prof. Dr. Wataru Kikuchi

Vice-Diretora: Profa. Dra. Junko Ota

Comissão Editorial:

Eliza Atsuko Tashiro Perez (FFLCH-DLO-USP)

Geny Wakisaka (FFLCH-DLO-USP)

Junko Ota (FFLCH-DLO-USP)

Koichi Mori (FFLCH-DLO-USP)

Leiko Matsubara Morales (FFLCH-DLO-USP)

Luiza Nana Yoshida (FFLCH-DLO-USP)

Neide Hissae Nagae (FFLCH-DLO-USP)

Shirlei Lica Ichisato Hashimoto (FFLCH-DLO-USP)

Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki (EACH-USP)

Wataru Kikuchi (FFLCH-DLO-USP)

Conselho Editorial Científico:

Alexandre Ratsuo Uehara (Faculdades Integradas Rio Branco)

Carlos Eduardo Riberi Lobo (Centro Universitário Assunção)

Cecilia Onaha (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Eli Aisaka Yamada (UFRJ)

Elisa Massae Sasaki (ILE-UERJ)

Elza Taeko Doi (Unicamp)

Hiroyuki Honda (Japan Advanced Institute of Science and Technology, Japão)

Laura Tey Iwakami (UECE)

Lilian Mitsuko Yamamoto (Rede Sul-Americana para as Migrações Ambientais)

Makiko Matsuda (Kanazawa University, Japão)

Mari Sugai (USP)

Masato Ninomiya (FD-USP)

Pedro Alberto Ganaja Kamisato (Escuela de Posgrado de la Universidad San Ignacio de Loyola, Peru)

Rafael Shoji (PUC, São Paulo)

Sakae Murakami Giroux (Université de Strasbourg, França)

Seiichi Nakai (Toyama University, Japão)

Shinji Sato (Princeton University, EUA)

Shozo Motoyama (FFLCH-DH-USP)

Tae Suzuki (UnB)

Yoshio Watanabe (Kokugakuin University, Japão)

Yuki Mukai (UnB)

Yumi Garcia dos Santos (FAFICH-UFMG)
Yuriko Sunakawa (University of Tsukuba, Japão)

Editor Responsável:

Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki

Editores:

Leiko Matsubara Morales
Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki

Revisão do inglês da *author guidelines*:

Regiani A.S. Zacarias

Capa:

Larissa Casteliani Marinho Falcão

Seleção e tradução do poema:

Luiza Nana Yoshida

Organização:

Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo – CEJAP-USP
Curso de Língua e Literatura Japonesa – DLO-FFLCH-USP
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. Lineu Prestes 159
Cidade Universitária
05508-900 São Paulo Brasil
Fone: (00XX11) 3091-2426/2423
e-mail: estudosjaponeses@usp.br

Copyright © 2017 autores

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

Estudos Japoneses / Centro de Estudos Japoneses. Departamento de Letras Orientais.
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.
- n. 1 (1979) - . - São Paulo: Oficina Editorial, 1979 -

Semestral.

Artigos publicados em Português, Inglês, Francês, Espanhol e Japonês

Descrição baseada em: n. 25 (2005).

ISSN 1413-8298

1. Literatura Japonesa. 2. Língua Japonesa. 3. Estudos Japoneses. 4. Cultura Japonesa.
I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
Departamento de Letras Orientais. Centro de Estudos Japoneses.

CDD 895.63
495.65
306.952

Coordenação Editorial
Leiko Matsubara Morales
Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki

Diagramação
Simonia Fukue Nakagawa MTb 0010837/PR

Revisão
Autores

ISSN 1413-8298

e-ISSN 2447-7125

ESTUDOS JAPONESES

FFLCH / USP

Estudos Japoneses, São Paulo, n. 38, 2017

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| EDITORIAL | 7 |
| UMA LEITURA ERÓTICA DE SÔSEKI | 9 |
| <i>Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro</i> | |
| UN MODÈLE POUR LE JAPON? NAKAE CHÔMIN ET LA CONSTITUTION BRÉSILIENNE DE 1824 | 25 |
| <i>Eddy Dufourmont</i> | |
| O ENTRE MITO E REALIDADE: AS IMPLICAÇÕES DO CONSTITUCIONALISMO DE MEIJI PARA O CONSTITUCIONALISMO DE PÓS-GUERRA E ATUAL | 40 |
| <i>Hiroaki Kawabata</i> | |
| EXPERIÊNCIA URBANA E DIFERENÇA GERACIONAL NA FORMAÇÃO DA CULTURA POPULAR JAPONESA | 52 |
| <i>Ernani Oda</i> | |
| JAPNA'S DECLINING POPULATION AND DEMOGRAPHIC CHALLENGES | 67 |
| <i>Rajaram Panda</i> | |
| DO PRESTÍGIO E DA CONSTRUÇÃO DA IMORTALIDADE: OS <i>SANJÛROKKASEN</i> ATRAVÉS DAS TRÊS PRIMEIRAS COLETÂNEAS IMPERIAIS E <i>MAN'YÔSHÛ</i> | 81 |
| <i>Silvia Reis</i> | |
| TEATRO KABUKI – DAS ORIGENS À CONTEMPORANEIDADE | 97 |
| <i>Michelle Eduarda Brasil de Sá</i> | |
| A BELEZA E SENSUALIDADE QUE EMANA DO SADISMO E CRUELDADE: O CONTO <i>A TATUAGEM</i> DE TANIZAKI JUN'ICHRÔ | 109 |
| <i>Waldemiro Francisco Sorte Junior</i> | |

EDITORIAL

Conforme a proposta da revista *Estudos Japoneses*, no número 38 há a pluralidade de contribuições no que concerne às áreas de conhecimento, como também de filiações institucionais dos autores. Há estudos tanto de pesquisadores de instituições nacionais, quanto de estrangeiras, no caso, da França, da Índia e do Japão. A abrangência de línguas em que os artigos podem ser submetidos torna cada vez mais internacional a revista, com artigos em inglês e em francês, além do português neste volume.

O artigo de Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro, livre docente na área de Literatura e Arte Japonesa junto ao Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, “Uma leitura erótica de Sôseki” é uma reflexão sobre os relacionamentos amorosos monogâmicos dos protagonistas dos romances de Natsume Sôseki.

A contribuição em língua francesa de Eddy Dufourmont, Maître de Conférences - Habilitation à Diriger des Recherches da Université Bordeaux Montaigne na França, “Um modele pour le Japon? Nakae Chômin et la Constitution Brésilienne de 1824” compara as traduções da Constituição brasileira de 1824 em francês e de sua versão em japonês, chegando à conclusão de que essa tradução foi um instrumento para promover a monarquia constitucional.

Neste mesmo volume, há outro texto que versa sobre Constituição, de um diferente prisma do anterior. No texto “O Japão entre mito e realidade: as implicações do constitucionalismo de Meiji para o constitucionalismo de pós-guerra e atual”, Hiroaki Kawabata, Doutor em Direito e Professor Associado da Faculdade de Estudos Japoneses da Aichi Prefectural University no Japão, destaca a importância e a continuidade da função mitológica do direito, inserida na Constituição Meiji, até os dias de hoje.

Ernani Oda, doutor em Sociologia pela Kyoto University e com pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa, no seu artigo “Experiência urbana e diferença geracional na formação da cultura popular japonesa”, analisa, sob a ótica da sociologia da cultura, elementos da construção e das mudanças de aspectos da cultura popular no Japão para melhor compreendê-la.

O artigo em inglês “Japan’s declining population and demographic challenges” de Rajaram Panda, do Indian Council for Cultural Relations India e Chair Visiting Professor at Reitaku University no Japão, foi derivado de uma palestra que o autor proferiu na USP. O autor estuda as causas do declínio e do envelhecimento da população japonesa, afirmando que os outros países asiáticos podem passar pelo mesmo processo, assim como critica as políticas demográficas adotadas pelo governo japonês.

Silvia Reis, do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, analisa em seu texto “Do prestígio e da construção da imortalidade: os Sanjûrokkasen através das três primeiras coletâneas imperiais e Man’yôshû”, a lista de poetas considerados pelo poeta Kintô como exemplares pela sua genialidade e habilidade, assim como alguns poemas de autoria daqueles.

O trabalho de Michele Eduarda Brasil de Sá, docente da Universidade de Brasília, vem somar o olhar sobre a pluralidade e a diversidade através do artigo “Teatro Kabuki – das origens à contemporaneidade”, em que a autora explora as facetas inovadoras mas também a adaptabilidade do gênero teatral que sofre ressignificação por parte do expectador, marcando seu espaço e tempo.

Para dar fecho a este número da revista, o artigo “A beleza e sensualidade que emana do sadismo e crueldade: o conto A Tatuagem de Tanizaki Jun’ichirô” de Waldemiro Francisco Sorte Junior, Doutor em Desenvolvimento Internacional pela Universidade de Nagoya, analisa esse conto instigante.

Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki
Editor responsável

UMA LEITURA ERÓTICA DE SÔSEKI¹

Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro²

Resumo: Pensar numa leitura das obras literárias de Sôseki que explore aspectos eróticos parece, num primeiro sentido, um contrasenso, já que em nenhum aspecto se revelam as punções claramente assim expressadas, ao contrário do que ocorre na escrita de seu contemporâneo Mori Ôgai (especialmente em *Vita sexualis*). De fato, a nova ordem social do período Meiji coloca no ostracismo as formas abertas dos relacionamentos da paixão que haviam sido até então sobejamente cultivados, seja no conceito de *irogonomi* do período Heian (794-1192), seja em sua retomada paródica como *kôshoku* centrada em Edo (1603-1878). A angústia da domesticação dos relacionamentos amorosos baseados numa monogamia impingida encontra-se no âmago de alguns protagonistas dos romances de Sôseki, e é sobre eles que se pretende refletir no presente estudo.

Palavras-chave: período Meiji; Natsume Sôseki; aspectos eróticos; análise de personagens; homoerotismo.

Abstract: To think on an interpretation of Sôseki's novels that explores erotic aspects would seem, in a first glance, a nonsense, as there are no real assurances that such revelations were clearly expressed, unlike what has happened in Mori Ôgai's writings (especially in *Vita sexualis*). As a matter of fact, Meiji period new social order has overshadowed the open ways of passion relationships that had been since then luxuriously cultivated, be it in the *irogonomi* concept of Heian period (794-1192), be it in its parodic return as *kôshoku* in Edo period (1603-1878). The domestication angst of love relations based upon an enforced monogamy is at the core of some Sôseki's novel protagonists, and is about them that we are aiming to reflect upon in this essay.

Keywords: Meiji period; Natsume Sôseki; erotic aspects; character's analysis; homoerotism.

É fato que, em uma nova era, especialmente quando as transformações provocam ebulições notáveis e desestabilizam sistemas de valores e modos de vida, vocábulos que tentem expressar tais visões devam ser inventados, importados ou ressignificados. A movimentação linguística que se instaurou entre os pensadores, políticos, educadores,

1 O presente texto é resultante de reflexão apresentada no Simpósio “Natsume Sôseki: época, sociedade e obras literárias”, evento em comemoração ao centenário do falecimento do escritor, organizado pelo Centro de Estudos Japoneses da USP e Aichi Prefectural University em outubro de 2016.

2 A autora é livre docente na área de Literatura e Arte Japonesa junto ao Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

escritores, homens e mulheres comuns no Japão do período Meiji tem sido foco de estudos não só na área de estudos históricos e sociais, mas também na das letras, e notadamente na seara da tradução: Futabatei Shimei 二葉亭四迷 (1864-1909) no russo, Mori Ôgai 森鷗外 (1862-1922) no alemão, Natsume Sôseki 夏目漱石 (1867-1916) no inglês. Modos de escrita japonesa que remontam ao elegante período clássico (*wabun* 和文), níveis de oficialidade da expressão sinificante (*kanbunkundoku* 漢文訓読), busca de unificação da escrita nivelada a suposta fala unificada (*genbun itchi* 言文一致), invenção de novos conceitos e realizações sociais ocupam páginas de jornais e posições de intelectuais, escritores e educadores chegam a propostas tão variadas quanto à da supressão simples e completa dos ideogramas na língua japonesa.

Formado na recém-inaugurada área de língua inglesa da Universidade de Tóquio, na vaga do escritor greco-irlandês-americano Koizumi Yakumo 小泉八雲 (Lafcadio Hearn, 1850-1904), Natsume Sôseki certamente também foi muito sensível ao campo semântico das diferenças culturais expressas através da expressão oral, tendo sido responsável pela invenção de muitos vocábulos inéditos, alguns dos quais se restringiram somente a seu próprio uso, enquanto outros se tornaram parte integrante da língua moderna.

Muitos críticos analisam a obra de Sôseki sob o viés de sua representatividade em vista de uma nova mentalidade abraçada pela elite do período Meiji, que resultou em conflitos gerados pelo embate de uma moral confuciana (dita “feudal”) e baseada na diferenciação de irremovíveis posição e nascimento contra pensamentos contemporâneos, e muitas vezes nem tanto, de um Ocidente compreendido como democrático, iluminado, racional e cristão. A modernidade japonesa se instaura numa nova ordem de igualdade social e igualmente tenta reformar os relacionamentos entre os homens e as mulheres. Não se toleram mais os samurais, dizem-se adeus aos daimios e a famílias estendidas no sistema *iemoto*, almejam-se cortar as raízes que os prendem a um passado ora fonte de profunda recusa e embaraço frente a éticas ocidentais. A intensificação do patriarcado dessa vez se concentra em famílias nucleares, onde a mulher mãe e esposa deve respeitar o ressignificado sistema centrado nas relações *ie*.

Debruçando-nos sobre o léxico amoroso, notamos que, como aponta Levy³, primeiramente o termo “amor” aparece como empréstimo linguístico do inglês (*rabu* ou *râbu*), mas logo é traduzido para o japonês como *ai* 愛, ou *ren'ai* 恋愛, um conceito eminentemente cristão. Aponta a pesquisadora também a redução de um rico vocabulário do período Edo em relação a relações afetivas: *iro* 色, *koi* 恋, *nasake* 情け, *irogonomi* 色好み, *kôshoku* 好色, *shikidô* 色道 foram todos relacionados à luxúria (2011, p. 73), um dos terríveis sete pecados capitais. Poderíamos ainda acrescentar outros termos que grassavam nos escritos então tachados como vulgares e indignos mas que eram fartamente utilizados até há pouco em Edo, tornada Tóquio no período Meiji: *wakashudô* 若衆道 (o caminho de amar rapazes), *nyodô* 女道 (o caminho de amar mulheres), *nanshoku* 男色 (o apreço pelo amar homens), *nyoshoku* 女色 (o apreço pelo

3 LEVY, Indra (ed.). **Translation in Modern Japan**. Londres e Nova York: Routledge, 2011.

amar mulheres), *onnagirai* 女嫌い (a repulsa a mulheres), *tomogui* 共食い (o devorar a companheira). Sofre grande golpe o universo das áreas de prazeres, as figuras de cortesãs de diversos ranques e preços, gueixas das artes mais sofisticadas, dançarinas de expressividade ímpar, garçonetes impertinentes, massagistas hábeis das casas de banho, músicos e guias expertos dos entretenimentos, atores jovens e maduros, atores *onnagata*, mulheres e rapazes sustentados e em efêmeros relacionamentos. Embora a áreas de prazeres Yoshiwara somente tenha sido fechada em 1956, sua posição após a Restauração Meiji foi quase que totalmente relegada ao ostracismo e ao anacronismo, uma presença dificilmente reconhecida pelo mundo da legalidade então empenhada em emular os modos civilizados de uma Inglaterra, de uma Alemanha. Diminui crescentemente em luxo e apelo sensual o esplendor da cortesã *yūjo* 遊女, dantes sinônimo de requinte artístico na dança, no arranjo floral, na cerimônia de chá e de aromas, na caligrafia e no desenho, que em geral costumava se agregar a alguma grande casa após servido o termo de dez anos em algum estabelecimento. Cortesãs representadas como a bodisatva da misericórdia Kannon, como se veem nas pinturas de Hishikawa Moronobu 菱川師宣 (1618?-1694) e nos escritos de Ihara Saikaku 井原西鶴 (1642-1693), atestam a proximidade à sacralidade que o corpo sensual tinha, em conexão direta com o papel executado desde a antiguidade pelas *miko* em sua ligação física com as divindades. O estigma cristão recém importado engloba as trabalhadoras do mundo dos sentidos na posição única de “prostituta” e as relegam à marginalidade para o restante de suas vidas. O decreto de 1872 promulgado pelo governo de Meiji é eloquente: “Prostitutas e gueixas perdem seus direitos humanos, tornando-se iguais a cavalos e gado”.⁴ Embora a monogamia passe a ser o sistema oficial para as relações amorosas, para os homens as relações extra-maritais são toleradas, o que ainda proporciona uma sobre-vida às profissionais dos sentidos.

Os dramas de Chikamatsu e de todo um filão de enredos de teatro kabuki e narrativas populares, com triângulos, quadriláteros ou mosaicos amorosos em ligações efêmeras vividos por esposas, cortesãs e ocasionais amantes não mais possuem relevância no Japão do período Meiji e desaparecem quase completamente dos escritos literários. Registrem-se exceções: Mori Ôgai 森鷗外 (1862-1922), Tayama Katai 田山花袋 (1871-1930), entre outros, e um notável ponto de vista feminino de Higuchi Ichiyô 樋口一葉 (1872-1896) e outro, posterior, de Hayashi Fumiko 林芙美子 (1903-1951).

Saeki⁵, em seu ensaio sobre a passagem do conceito de *iro* 色 enquanto sinônimo de luxúria e *ai* 愛, de amor desinteressado, parte da conceituação de Tsubouchi Shôyô 坪内逍遙 (1859-1935), que defende a “emoção” (*ninjô* 人情) como elemento principal do romance, e categoriza, juntamente com seus contemporâneos, os assuntos do *iro* 色 (eros, paixão, desejo) em três níveis: o mais baixo, centrado no desejo típico de pássaros

4 Análise de Ishii Kendô, **Meiji jinbutsu kigen** (Shun'yôdô, 1926), p. 41, apud Saeki, pp. 83-84.

5 SAEKI, Junko. “From *iro* (eros) to *ai*=love: the case of Tsubouchi Shôyô”. Trad. Indra Levy. In LEVY, Indra, *op. cit.*, pp. 73-101.

e animais; o intermediário, autocentrado em relação à adoração do outro; e o superior, originado da admiração e do respeito mútuo. É este *koi* 恋 superior que se focaria na interioridade. Conforme aponta Saeki, na contemporaneidade:

A palavra *iro* 色, que em seu sentido mais amplo poderia ser traduzido como “eros”, é limitada aos seus sentidos estritos de “desejo físico” e “beleza física”, enquanto que as palavras *ai* 愛 e *ren'ai* 恋愛 são evocadas para expressar sua relação diametralmente oposta, a esfera espiritual. (*op. cit.*, p. 76)

Tal dicotomia, notamos, inexistente nos escritos anteriores ao período Meiji. Saeki lembra, ainda, a resignificação do termo *ai* 愛, que no léxico budista significava “obsessão”, ou “cobiça”, uma conotação negativa de ligações mundanas, mas que foi a eleita para ser utilizada na tradução da Bíblia como “o amor de Deus”, tendo sido a partir de então sacralizada (2011, p. 80). Pesquisando dicionários etimológicos, vemos que tal acepção budista corresponde a seu sétimo sentido, cronologicamente aparecido. Em primeiro, registra-se coração em harmonia entre pais, filhos e irmãos e, por associação, entre homens e entes viventes (exemplificado por poema da coletânea *Man'yōshū* 『万葉集』, 20 vols. compilados em 759). Em segundo, sinônimo de *koi* 恋, o sentimento de desejo do outro, na relação homem e mulher. Em terceiro, o sentimento de cuidar de outrem, de mimar o outro (exemplificado por passagem na obra *Otogizōshi* 『御伽草子』, compilada entre 1716 e 1736). Em quarto, apreciar, gostar, amar, elogiar (exemplificado por passagem na coletânea *Seisuishō* 『醒睡笑』, coletânea em 8 volumes de contos cômicos, compilada em 1623). Em quinto, como aparece na obra de Saikaku, *Kōshoku nidai otoko* 『好色二代男』 (*Segundo Homem que Se Deu ao Amor*), o sentido utilizado é o de ter aparência atraente e charmosa, *aikyō* 愛敬. Finalmente, o sexto sentido é budista lembrado por Saeki, e o sétimo, o utilizado na tradução da bíblia cristã. E, curiosamente, em oitavo, o ideograma aparece como abreviatura de Irlanda (Airan 愛蘭).⁶

Impossível pensar em escolher esposas num tempo de organização coletivista (e não se olvidem os relacionamentos expressos nas obras do período da corte de Heian, quando todas as mulheres são objetos possíveis do Imperador), como lembram muitos pesquisadores. Murakami⁷ lembra, após analisar obras de Ozaki Kōyō 尾崎紅葉 (1867-1903) e Futabatei Shimei 二葉亭四迷 (1864-1909): “Se amantes são representados como imagens de amigos ou parentes nas obras da literatura de Meiji, esse modo de descrição é motivado pela propensão a suprimir eros, inata à dicotomia cristã” (1991, p. 230). Lembra Murakami ainda que “para os heróis de um *ninjō-bon*, dirigirem-se a um

6 Consulta no dicionário eletrônico **Kōjien**.

7 MURAKAMI, Takayuki. “Lovers in Disguise: A Feature of Romantic Love in Meiji Literature”. In **Comparative Literature Studies**, Vol. 28, No. 3, 1991, pp.213-233. Penn State University Press. <http://www.jstor.org/stable/40246789>.

amante como um amigo seria simplesmente ridículo, enquanto na literatura ocidental o amor heterossexual é geralmente apresentado no nível da amizade.” (p. 224).

Karatani⁸, em estudo visceral sobre as origens da literatura moderna japonesa, também lembra que antes do período Meiji o que ocorria era “a inexistência do amor romântico (*ren'ai* 恋愛), havendo apenas a sensibilidade de *iki* 粋 ou elegância”, e enfatiza que “a noção de amor romântico começou a ser difundido na sociedade japonesa pelas igrejas cristãs, tanto que é difícil discernir se os jovens que lá se reuniam assim o faziam por causa de uma preocupação pela fé ou por romance.”

Quando examinamos a questão de um tipo de relacionamento anterior ao período Meiji no qual se poderia conotar o amor romântico, vem-nos à mente o conto “Kikuka-no chigiri” 「菊花の約」 (“O pacto do crisântemo”), de Ueda Akinari 上田秋成 (1734-1809): a lealdade de um companheiro que abraça a morte enquanto insignificância frente ao cumprimento de um juramento solene entre os amantes, em relação de mais velho (*ani-bun* 兄分) e mais novo (*otôto-bun* 弟分). Atente-se que os parceiros de tal amor elevado são ambos do mesmo sexo (*dôsei* 同性 também será um neologismo do período Meiji utilizado por Sôseki) e seu compromisso é selado na lealdade do mais novo ao que lhe é anterior, com cúmplice anuência de sua mãe.

Se, por um lado, para os ocidentais de fins do século XIX o encontro com imagens eróticas *shunga* 春画 e organizações reais dedicadas aos deleitos dos prazeres físicos foi um grande choque, é de se supor que, por outro, o mesmo tenha ocorrido com um Japão que tentava se conformar a uma nova ordem de tratamento de igualdade social e de gênero. A pintura de Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866-1924) bem mostra como, por influência de uma nova figuração ocidental, o nu se impõe como motivo e adquire uma transcendência simbólica, a ponto de significar Sabedoria, Impressão e Sentimento (智・感・情, obra de 1899-1900).

Lembremos novamente de uma análise perspicaz de Karatani⁹:

Longe de ser natural, o amor romântico foi para eles um tipo de febre religiosa. Essa febre foi comunicada pela literatura até para aqueles que não haviam tido contato direto com o cristianismo. As pessoas se tornaram obssecadas por um problema estranho que era chamado *ai* 愛, não *koi* 恋. Até Sôseki, que não apreciava o cristianismo, se entranhou no problema de *ai* em suas tentativas de lidar com amor.

Reconhecendo, entretanto, que intelectuais como Nishida Kitarô ou o próprio Natsume Sôseki buscaram a transcendência do sofrimento através do zenbudismo e cultivaram um espírito mais livre de suas amarras de época, Karatani conclui

8 KARATANI Kojin. **Origins of Modern Japanese Literature**. Trad. Brett de Bary. Durham e Londres: Duke University Press, 1993. Versão Kindle 44% Pos. 2077 de 4693.

9 Idem, *ibidem*.

que a concepção cristã abraçada nos anos de 1890 e inícios de 1900 acabou por desembocar no naturalismo, movimento literário no qual a carne e o desejo sexual foram “produzidos pela repressão do corpo”¹⁰, numa absorção, diríamos, bastante complexa das fontes ocidentais, âmbito do qual a literatura brasileira também não conseguiu se alienar. Tal repressão erótica coloca na marginalidade a liberalidade das relações amorosas que se via em Edo, e os temas amorosos envolvendo competições, traições, adultério e desvios do amor heterossexual casto se tornam motivos geradores de sentimentos de grande culpa, delito e crime perpetrados nos protagonistas, sendo então reprimidos às raias da indizibilidade. Ainda décadas mais tarde, em obras Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1972) é perceptível o grande sentimento de culpa (*tsumi* 罪) resultado por relações amorosas que extrapolam as amarras do casamento monogâmico, como se elas próprias fossem por si mesmas grande fonte de pecado.

A obra de Sôseki tem sido analisada sob múltiplos prismas, é claro – apenas o tema de sua recepção no Japão e no estrangeiro ocuparia por si só volumes copiosos –, mas o que parece ser uma proposição estranha, abordar a expressão erótica, tem encontrado eco predominante em abordagens mais recentes. Em estudo de Keith Vincent encontramos uma aproximação psicanalítica¹¹. Mas, antes, dignos de nota foram as reflexões do psicólogo japonês Doi Takeo 土井健郎 (1920-2009)¹², das quais destacaremos algumas relativas às pulsões eróticas ocultas nas entrelinhas das ações de alguns de seus protagonistas. *Botchan* (*Botchan* 坊っちゃん: *Botchan*, 1906) expressa seu desejo de ser amado através da dependência (*amae* 甘え) de sua ama Kiyô, um relacionamento erotizado ao extremo. *Sanshirô* (*Sanshirô* 三四郎: *Sanshiro*, 1908) confronta a tarefa central da adolescência: relacionar-se com o sexo oposto, qual ovelha desgarrada e abandonada (“Pity’s akin to love” é frase expressada em inglês no romance). O neurótico Daisuke (*Sorekara* それから: *E Depois*, 1909) revela tendências homossexuais latentes em relação a Hiraoka e seu olhar de triunfo quando o amigo arrebatava Michiyo e, mesmo quando se decide por amá-la, tê-lo-ia feito mais para se vingar do antigo amigo. Podemos lembrar como Daisuke é descrito por Sôseki em sua apresentação, quando se arruma “exatamente como uma mulher”: um dândi, um bon vivant, um apreciador das artes e das gueixas, mas sem nunca com elas se envolver, aproximando-se da representação de uma figura assexuada. Sôsuke (*Mon* 門: *O Portal*, 1910), privilegiado estudante universitário, comete uma “indiscrição” em relação a Oyone, então casada com seu amigo Yasui, e deve fugir com ela e levar uma vida cada vez mais deteriorada. Doi analisa: “podemos dizer que a relação entre os dois

10 Idem, ibidem. Kindle 46% Pos. 2191 de 4693.

11 VINCENT, Keith J. “Sexuality and narrative in Sôseki’s Kokoro”. In CORNYETZ, Nina; KEITH VINCENT, J. (eds.). **Perversion and Modern Japan** – Psychoanalysis, literature, culture. New York: Routledge, 2011.

12 DOI, Takeo; TYLER, William J. **The Psychological World of Natsume Sôseki**. Cambridge: Harvard University, 1976.

homens (Sôsuke e Yasui) era provavelmente de um latente homossexualismo e que existia uma coloração fortemente edipiana na amizade de Sôsuke com Oyone. Sensei (*Kokoro* ころ: *Coração*, 1914) vê o ardor entusiasmado do jovem como tendo se originado em sentimentos de solidão e frustração, ou um tipo de sentimento homossexual; a proposta de casamento de Sensei teria sido derivada por sentimentos homossexuais; Sensei prefere ter seu suicídio entendido como um sacrifício à passagem de uma era do que como lealdade originada por sentimentos homossexuais por K.¹³

Chama a atenção a detecção de pulsões homoeróticas na análise de Doi, que não deixa de ser fascinante. Considerando-se que a sociedade de Edo compreendia os relacionamentos entre os homens como um dos caminhos do amor, de fato o mais belo, e que as mulheres de fato lhes eram em muito inferiores, lemos os romances de Sôseki atentando para uma presença muito tênue das personagens femininas, pouco desenvolvidas psicologicamente (na verdade, o mesmo se pode afirmar para grande parte dos romances japoneses modernos). É verdade que elas apresentam novas facetas e funções, ainda que se conformem como sombras efêmeras coadjuvantes dos protagonistas. Afastadas nos estudos a uma posição de subalternidade (as escolas femininas estabelecidas em 1872 ensinavam corte e costura, prendas do lar, línguas japonesa e inglesa dos 8 aos 15 anos somente) e das posições de destaque social, restritas no período Meiji quase que totalmente ao âmbito do lar Segundo a égide da “boa esposa, mãe sábia” (*ryôsai kenbo* 良妻賢母), as personagens femininas de Sôseki pouco têm a dizer sobre o mundo, ou mesmo sobre seus sentimentos em relação aos parceiros amorosos, sendo recipientes das iniciativas dos mais poderosos. As gueixas anteriores diziam de si muito mais, ainda que mentissem, sendo seus papéis claramente delimitados nas fronteiras do estimular desejos.

A coexistência de caminhos do amor entre garotos encontra-se bem representada na obra *Vita sexualis* de Mori Ôgai, na qual, entretanto, nota-se que ocorre uma restrição à fase dos estudos básicos: na vida adulta, os meninos do grupo *kôha* 硬派 (os durões, de estrato samurai, especialmente de Kagoshima) deixam seus companheiros de bravatas diurnas e noturnas e se tornam mais como os *nanpa* 軟派, conformando-se com se relacionarem somente com o sexo oposto¹⁴. Pelo menos no mundo da oficialidade, as relações heterossexuais se manterão na idade adulta como as únicas aceitáveis. A

13 Como se nota pela acurácia da análise psicológica de Doi, a escrita de Sôseki só faz comprovar sua reputação enquanto praticante de uma criação de personagens de rica individualidade e interioridade, características intrínsecas do período moderno em que se insere. Personagens se confundem com pessoas.

14 Na obra de Ôgai, entre os adolescentes internos dos colégios, o grupo dos *kôha* englobaria principalmente os oriundos de Kagoshima, brutos e brancos, a quem apraz executar ações violentas e, à noite, buscar a companhia sorrateira de colegas nos leitos, sendo totalmente ineptos nas relações com as meninas. Já os do grupo *nanpa* seriam mais sensíveis aos bons modos, itens de vestuário e delicadezas que agradam as moças das casas de banho, com elas se relacionando livremente, sendo por isso desprezados pelos colegas. Passada a fase escolar, todos se tornariam heterossexuais, com casamentos e posições sociais rigidamente hierarquizadas.

existência de uma produção francamente erótica na literatura e na pintura é referida na referida obra de Ôgai, no personagem ainda menino que descobre as “estampas do travesseiro” (*makura-e* 枕絵) sendo observadas por duas vizinhas. Mas não parecem ter sido registradas por Sôseki, salvo engano. Sanshirô, mesmo dividindo um leito com uma mulher mais velha, não ousa mover um único músculo, completamente paralisado, auferindo a reputação de “covarde” pela companheira, que certamente esperava mais ação, talvez um fugaz momento de olvido erótico. Daisuke passa algumas noites em elegantes aposentos de prazeres, mas assepticamente enlevado por dança, música, conversação e quitutes líquidos e sólidos. É de se supor que, assim como em *Genji monogatari* não se expressam claramente descrições de intercursos amorosos como o fizeram prolificamente os pintores e escritores do período Edo, talvez Sôseki tenha se utilizado da mesma névoa enunciativa, posicionando estratégicos silêncios que fazem seus leitores se questionarem ainda hoje.

Embora alguns críticos até cheguem a defender que *Kokoro* seja uma obra-prima de romance homossexual, concordamos com Vincent, que a interpreta como uma obra que “coloca em diálogo duas concepções de sexualidade como pontos opostos em uma narrativa e que reconhece o papel mesmo da narrativa no modo como a sexualidade é experienciada e compreendida” (2010, p. 223). Prova-se ser inerente na obra de Sôseki, nesse sentido, uma concepção na qual se nota uma continuação do conceito dos “caminhos do amor” (*shikidô* 色道) como praticado no período Edo, dessa vez eufemisticamente preteridos pela predominância do exclusivo amor heterossexual.

Assim como no início do período Meiji, a tradução, hoje, das obras de Sôseki, deve ser estudada tendo em vista seu distanciamento semântico. A seguir, pretende-se, seguindo Vincent, analisar um trecho fulcral de *Kokoro*, levando-se em consideração suas considerações e acrescentando outras, além de justapor o texto original em japonês, a primeira tradução para o inglês de McClellan, de 1957, a do próprio Tyler quando houver, e a do português realizada no Brasil por Ota¹⁵.

Sensei e Watakushi caminham no Parque de Ueno na estação das flores, um motivo modelar para uma pintura *ukiyo-e*, ainda hoje prevalecente como figura bonita, lugar famoso e atividade sazonal das mais apreciadas. (E também para refúgio dos contemporâneos *homeless* que montam suas barracas às sombras.)

O termo *koi* 恋, sobre o qual discutimos anteriormente, é traduzido por: “love”, “paixão” e “falling in love”, uma relação intransitiva, uma inclinação flutuante sem objeto fixo:

“Your heart has been made restless by **love** for quite some time now.” (Trad. McClellan, apud Vincent, p. 222; Kindle 11%)

15 *Kokoro* Coração. Trad. Junko Ota. São Paulo: Globo, 2008.

「（。。。）あなたの心はとっくの昔からすでに恋で動いているじゃありませんか」

- (...) Não é que seu coração funciona com **paixão** há muito tempo? (Trad. Ota, p. 54)

“Your heart has been stirred by the vision of **falling in love** for some time now.” (Tyler, 1976, p.109)

O “coração” (*heart*) está bem expresso pelo escritor, e também nas traduções. Entretanto, a seguir, notamos diferenças entre elas: McClellan esclarece a expressão abertamente, enquanto Ota utiliza novamente o termo “coração”, em vez de “dentro do peito”: “Dentro do meu peito, não existe nada que se possa dizer ser alvo de amor”. O sentimento é vago, não direcionado a nenhum objeto em particular:

“But there is no one whom you might call the **object of my love**,” I said. “I have not hidden anything from you, Sensei.” (Trad. McClellan, apud Vincent, p. 222/ kindle 11%)

「私の胸の中にこれという目的ものは一つもありません。私は先生に何も隠してはいないつもりです」

- Não tenho nada **em meu coração**. E não estou escondendo nada do senhor. (Trad. Ota, p. 54)

Como analisa Vincent (p. 227), a sexualidade sem objeto é primeiramente dirigida a outro homem, mas no fim repousará em uma mulher. Essa ideia de pulsão erótica, inicialmente sem fixação em corpo ou espírito determinados, tem uma semelhança bastante notável nas atividades pueris descritas por Ôgai em seu *Vita sexualis*, se bem que este a coloque de um modo bem mais explícito. Lembramos também que, nas representações *shunga* do período Edo, crianças e efebos são tanto objetos quanto perpetradores de atos sensuais ou eróticos. O protagonista ainda menino de Saikaku já considera um ato sensual uma simples troca de cartas, uma visita noturna à casa de banho de mãos dadas com sua babá. E o mesmo se pode dizer de Genji, que antevê na menina Murasaki uma fonte de satisfação enquanto companhia de brincadeiras infantis e outras nem tanto. O teor didático que caracteriza a relação entre mestre e discípulo também se faz sentir notadamente nas atividades do coração, e certamente há um componente erótico nas relações dos pares numa sociedade predominantemente masculina.

Enquanto a movimentação erótica (*iroke* 色気 é o termo utilizado por Sôseki) não se aquietar, a busca pela satisfação persistirá, e é assim que Sensei a compreende no jovem Watakushi:

“You are restless because your love has no object. If you could fall in love with some particular person, you wouldn’t be so restless.” (Trad. McClellan, apud Vincent, p. 222)

“But I am not so restless now.” (Trad. McClellan, apud Vincent, p. 222/ kindle 11%)

「目的ものがないから動くものです。あれば落ち付けるだろうと思って動きたくなるのです」

「今それほど動いちゃいません」

- Ele se move porque está vazio. Ele quer se mover porque, se encontrar algo, pensa que acalmará. (Trad. Ota, p. 54)

- Nem se move tanto assim. (Trad. Ota, p. 55)

A movimentação, a inquietude está presente não por estar vazio, mas por não ter “algo/ alguém que seja o alvo” do amor *koi* 恋, paixão/ amor. Entretanto, na língua japonesa, não é Watakushi o indivíduo agente: é seu coração que quer se mover, que pensa, que se move afinal. Mas, é claro, trata-se do coração de Watakushi.

A parcimônia na utilização dos pronomes de tratamento, no caso japonês, continua sendo das mais complexas. Tão banal para nossos dias, o simples direcionamento em segunda pessoa através de um pronome direto mostra quão profundas haviam sido as reformas linguísticas pelos movimentos de modernização no período Meiji, como se nota no diálogo que se segue:

“Did you not come to me because you felt there was something lacking?”

“Yes. But me going to you was not the same thing as wanting to fall in love.”
(Trad. McClellan, apud Vincent, p. 222/ kindle 11%)

「あなたは物足りない結果私の所に動いて来たじゃありませんか」

「それはそうかも知れません。しかしそれは恋とは違います。」

- Você não veio movendo-se em minha direção, por insatisfação?
- Isso pode ser verdade. Mas é diferente da paixão. (Trad. Ota, p. 55)

A consciência de “faltar algo” (物足りない) talvez resulte em “insatisfação”, mas somente se tornará seu sinônimo quando deliberadamente se buscar sua completude, que foi, no caso de Watakushi, a sua aproximação a Sensei.

E é justamente assim compreendido:

“It was a step in your life toward love. The friendship that you sought in me is in reality a preparation for the love that you will seek in a woman.” (Trad. McClellan, apud Vincent, p. 222/ kindle 11%)

「恋に上る階段なんです。異性と抱き合う順序として、まず同性の私の所へ動いて来たのです」

- É um degrau para subir à paixão. Por uma questão de ordem, veio em primeiro lugar para mim, do mesmo sexo, para chegar depois a abraçar alguém do sexo oposto. (Trad. Ota, p. 55)

“They are a step in your life toward love... As a step toward embracing the opposite sex, you come to me, a member of your own sex.” (Trad. Tyler, 1978, p. 109)

“It’s a staircase on the way to erotic love. You gravitated towards me, a member of your own sex, on your way to embracing the opposite sex.” (Trad. Vincent, p. 229)

A questão que nos interessa, nesse trecho, é a oposição “mesmo sexo” (同性), “sexo oposto” (異性), neologismos registrado em 1876. McClellan limita a relação entre os dois homens enquanto amizade e preparação para o amor, necessariamente dirigido a uma mulher. Entretanto, no texto original, ambos são degraus do mesmo amor erótico *koi* 恋. Certamente, entretanto, trata-se de uma imagem na qual fica clara a superioridade do amor entre homem e mulher, pois é um degrau acima ao do entre iguais, se se escolher subi-lo. Watakushi ainda não tem ciência disso, ou, por viver no período Meiji, não pode ter conhecimento de práticas passadas que são para sua geração denegridas.

“I think that the two things are totally different.”

“No, they are not. But being the kind of man that I am, I cannot help you to rid your

heart of that feeling of want. Moreover, peculiar circumstances have made me even more useless than I might have been as a friend. (...)” (Trad. McClellan; Kindle 11%)

「私には二つのものが全く性質を異にしているように思われます」

「いや同じです。私は男としてどうしてもあなたに満足を与えられない人間なのです。それから、ある特別の事情があって、なおさらあなたに満足を与えられないでいるのです。（。。。）」

- Acho que as duas coisas são de naturezas completamente distintas.

- Não, são a mesma coisa. Eu, por ser homem, jamais poderei satisfazer você. E ainda, por causa de um motivo particular, consigo menos ainda satisfazer você. (...) (Trad. Ota, p. 55)

Se, então, as duas coisas, abraçar um homem ou uma mulher, são a mesma coisa, como ensina Sensei ao aprendiz, poder-se-ia supor que ambos os caminhos poderiam ser válidos. McClellan traduz como “o tipo de homem que sou” e não simplesmente “enquanto homem”, o que retira em muito a nuance homoerótica. Como veremos mais tarde, na obra de Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970), em especial em *Confissões de uma Máscara* (*Kamen no kokuhaku* 『仮面の告白』, 1949) e *Cores Proibidas* (*Kinjiki* 『禁色』, 1951-1953), nas quais o termo utilizado é justamente *nanshoku* 男色, o homoerotismo ficou banido e completamente marginalizado a partir de então, embora famosas tenham permanecido ainda vigentes as práticas sexuais entre a gente ligada ao mundo dos entretenimentos sensuais.

Voltando, então, às apreciações de Vincent, notamos que Sôseki é referendado em relação às teorias de seu também contemporâneo austríaco Sigmund Freud (1856-1939):

“Para Sôseki, a narrativização da sexualidade enquanto desenvolvimento foi inseraparável das narrativas da ordem imperial global à qual ele se manteve crítico por toda sua carreira. (...) Freud (...) em *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* dirige-a inequivocamente em direção à heterossexualidade genital. O argumento de Freud é uma modernização ao mesmo tempo em que defende uma trajetória única de progresso e diminui o papel da violência e repúdio que alimentam esse mesmo progresso. Para Sôseki, um escritor japonês que foi agudamente consciente de sua posição na periferia global e enquanto súdito do Império Japonês, não havia possibilidade de ignorar que os que haviam alcançado o ‘próximo estágio’ o haviam feito pisoteando as costas de outros para chutá-los na face e, assim, não serem sobrepujados.” (p. 231)

Como conclui Vincent, “*Watakushi* vai passar do estágio de ‘perversão polimorfa’, onde o objetivo sexual não tem nenhum objeto, para o amor com um membro de seu próprio sexo, e finalmente para o amor por uma mulher. Com esse alcance da heterossexualidade genital, Sensei conclui sua extraordinária narrativa freudiana de desenvolvimento sexual.” (p. 227)

Se acompanhamos os escritos de Edo, vemos também que a fase homoerótica é mantida enquanto fisicalidade até certa idade; o juvenzinho deve ser eterno. Passados os anos verdes, dois companheiros podem sair em *Peregrinação a Pé pela Tôkaidô* (*Tôkai dôchû hiza kurige* 東海道中膝栗毛), como nos narra em 1802 Jippensha Ikku 十返舎一九 (1756-1831), mas não mais enquanto par amoroso. Ou, como tratou o diretor Ôshima Nagisa 大島渚 (1932-2013) no filme *Gohatto* 御法度 (*Tabu*, ou Édito Xogunal), em 1999, enquanto narrativa centrada no violento, vingativo e erótico juvenzinho em meio a guerreiros do grupo *shinsengumi* de fins de xogunato. O período *bakumatsu* 幕末, de decadência e desmoronamento da organização Tokugawa, caracterizou-se por gerar uma produção visual e literária marcada por forte violência, sexualidade, sangue, morte por assassinato e reviravoltas de enredo, muito notável no enredo, escrito pelo próprio Ôshima, e também na primeira fase da obra de Tanizaki Jun’ichirô 谷崎潤一郎 (1886-1965), também apodada “decadente”. Em 1916, ano do falecimento de Sôseki, Tanizaki tinha trinta anos, já tinha auferido elogios de Tayama Katai por seus contos *Shisei* 刺青 (Tatuagem, 1910), *Himitsu* 秘密 (O Segredo, 1911), *Akuma* 悪魔 (O Demônio, 1912); seus títulos já mostram a distância entre eles.

Como nos lembra Karatani, mesmo Sôseki não consegue escapar de certo conteúdo cristão, visível a nós pela distância do tempo. A maçã para sempre retorna a instilar o sentimento inexorável da culpa.

「(...) とにかく恋は罪悪ですよ、よござんすか。そうして神聖なものですよ。」

“(...) De qualquer forma, a paixão é delito, sabe? E também é divina.” (Trad. Ota, p. 56)

A melancolia, solidão e nostalgia que parecem instigar *Watakushi* em direção a Sensei, então, levará a um sentimento da culpa divinizada. Se tal sentimento é o que faz Sensei alienar de sua afeição e confiança a sua esposa, não se pode afirmar com certeza. Justamente o distanciamento entre o casal confirma pontos de vista que interpretam o romance como sendo um hino ao amor homoerótico. Mas atenta o psicólogo Doi anteriormente referido que alguns até terminam a obra com capítulos nos quais *Watakushi* alegremente desposaria a viúva de Sensei.

Fosse tão simples a narrativa de Sôseki, não estaríamos a debatê-la ainda um século depois. Hoje, com a liberalidade que os movimentos de gênero têm conquistado no mundo ocidental e pró-ocidente, estudos enfocando o período Edo aumentam, e interpretações de escritores posteriores são revisitadas. É como enfoca Vincent:

“(...) enquanto Watakushi se empenha em contar a história de como ele cresceu e se tornou um bom heterossexual, *Kokoro* de Sôseki sobrevoa sua mente para nos dizer que esse amadurecimento é um produto de uma narrativa motivada ao invés de ser uma questão de desenvolvimento natural. A obra nos mostra, em outras palavras, como Watakushi afirma ou encena seu próprio amadurecimento através de uma projeção de ‘homossexualidade’ em seu próprio passado, e no Sensei.” (p. 228)

Para uma leitura psicanalítica que tente encontrar rastros de repressão e símbolos elípticos, o seguinte trecho parece-nos ser modelar:

- A lembrança de ter se ajoelhado algum dia diante de alguém faz com que se queira mais tarde pôr os pés na cabeça desse alguém. Para não ser humilhado amanhã, gostaria de eliminar o respeito de hoje. Em vez de suportar a solidão ainda maior no futuro, gostaria de suportar a solidão presente. Nos dias de hoje, repletos de liberdade, independência e egoísmo, temos todos que sentir essa solidão como sacrifício. (trad. Ota, p. 58)

Descontextualizados da narrativa, o trecho ainda assim coloca a violência da pressão social exercida sobre uma relação de doação de um alguém para outrem, fonte de humilhação social.

No período Edo, na literatura e arte que querem louvar o amor entre os de mesma marca sexualmente física, notamos que a predominância homem-menino é maior do que mulher-mulher. Estudos têm chamado a atenção para o ponto de vista predominante, que seria o “masculino”, de suas representações eróticas. A crueza das descrições, como nos parece após termos passado por um processo romântico (ou religioso) de metáforas adocicadas, nos faz julgar como vulgares aspectos antes tidos como naturais. É assim que, quando Watakushi deve executar uma limpeza no ânus de seu pai, e justo nesse momento, foge e pega o trem para se encontrar com um Sensei já morto, e, no dizer de Vincent: “o fim já está enterrado no meio do romance, no instante mesmo das mortes dos dois pais e está suspenso entre a passividade e a ação.” (p. 235)

Vincent utiliza a dicotomia entre passividade e atividade, como se as relações amorosas fossem unívocas, não importando a composição dos parceiros. Como se vê nas estampas e narrativas, a ambiguidade yin-yang é dinâmica e provoca curto-circuitos que fazem os elementos da equação nunca encontrar um equilíbrio. A premissa de Watakushi já parte de um falso silogismo.

E permanece um enigma: quem era o estrangeiro que acompanhava Sensei na praia logo na abertura do romance? Responsável sobretudo por chamar a atenção de Watakushi para Sensei, a isca desaparece e nenhuma menção se lhe faz. A escrita de Sôseki metonimicamente derrama pistas em passagens inesperadas que, em segundas ou terceiras leituras, acabam por conduzir o leitor a questionamentos que revelam as complexas ligações entre a vida política no mundo exterior e os personagens que perscruta em interioridades nada inocentes. Sobretudo,

um estudo que perscrute em seus escritos a presença da guerra e do militarismo japonês seria muito pertinente.

A linguagem elíptica que formulou deixou impressão vívida em Akutagawa Ryûnosuke 芥川龍之介 (1892-1927), e podemos entrever a profunda repercussão de seu novo modo de escrever e interpretar as transformações de seu tempo, em um trecho de seu angustiante testamento literário, *A vida de um idiota* (*Aru ahô no isshô* 或阿呆の一生):

10. O mestre

Lia um livro do mestre à sombra de um grande carvalho. Sob a luz do sol de outono, nenhuma folha sequer se movia. Em algum lugar, no espaço longínquo, uma balança, com pratos de vidro pendurados, mantinha um equilíbrio exato. Tal era a imagem que ele via enquanto lia o livro do mestre...¹⁶

Akutagawa morreu onze anos depois de seu Sensei, por ingestão de Veronal 0,8. Um ano antes, iniciava-se o período Shôwa e muitos eventos terríveis ainda estavam por vir. Ambos têm suas lápides no cemitério Zôjigaoka, em Tóquio.

Bibliografia

- DOI, Takeo; TYLER, William J. **The Psychological World of Natsume Sôseki**. Cambridge: Harvard University, 1976.
- HIRAKAWA, Sukehiro (ed.). *Sôseki no “Kokoro”: dô yomu ka, dô yomarete kita ka* 漱石の『こころ』 どう読むか、どう読まれてきたか (“Kokoro” de Sôseki: Como ler? Como foi lido?). Tokyo: Shinyosha, 1992.
- KARATANI Kojin. **Origins of Modern Japanese Literature**. Trad. Brett de Bary. Durham e Londres: Duke University Press, 1993.
- MIYASAKI, Kasumi. “Valorizing Samurai Masculinity through Biblical Language: Christianity, Oscar Wilde and Sôseki’s Novel *Kokoro*”. In ARNOLD, J; BRADY, S. (eds.). **What is Masculinity?** Historical Dynamics from Antiquity to the Contemporary. Londres: Palgrave Macmillan, 2011.
- McCLELLAN, Edwin. “The Implications of Soseki’s *Kokoro*”. **Monumenta Nipponica**. Vol. 14, No. 3/4. (Out. 1958 - Jan. 1959), pp. 356-370. Sophia University. <http://www.jstor.org/stable/2382774>
- MORI, Ôgai. *Vita sexualis*. Tradução Kazuji Ninomiya e Sanford Goldstein. Tóquio: Tuttle, 1972. Kindle, s/d.

16 Akutagawa, **Rashômon e outras histórias**. Trad. Madalena Hashimoto e Junko Ota. São Paulo: Paulicéia, 1992, p. 143.

- _____. *Ôgai ha koredake yome! 鴎外はこれだけ読め!* (Obras Essenciais de Ôgai). Koten kyôyô bunko. Tóquio: Iwanami, 1940. Kindle, 2013.
- MURAKAMI, Takayuki. “Lovers in Disguise: A Feature of Romantic Love in Meiji Literature”. **Comparative Literature Studies**, Vol. 28, No. 3, 1991, pp.213-233. Penn State University Press. <http://www.jstor.org/stable/40246789>.
- SAEKI, Junko. “From *iro* (eros) to *ai=love*: the case of Tsubouchi Shôyô”. Trad. Indra Levy. In LEVY, Indra (ed.). **Translation in Modern Japan**. Londres e Nova York: Routledge, 2011, pp. 73-101.
- VINCENT, Keith J. “Sexuality and Narrative in Sôseki’s Kokoro”. In CORNYETZ, Nina; KEITH VINCENT, J. (eds.). **Perversion and Modern Japan – Psychoanalysis, Literature, Culture**. New York: Routledge, 2011.

Obras do escritor traduzidas ao português:

- NATSUME Sôseki. **Sonhos de Dez Noites**. Tradução Antonio Nojiri. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1996.
- _____. **Kokoro Coração**. Tradução Junko Ota. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. **Eu Sou um Gato**. Tradução Jefferson Jose Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
- _____. **E Depois**. Tradução Lica Hashimoto. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- _____. **Sanshiro**. Tradução e notas Fernando Garcia. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.
- _____. **O Portal**. Tradução Fernando Garcia. São Paulo: Estação Liberdade, 2014.

Obras do escritor traduzidas ao inglês:

- _____. **Botchan** (Master Darling). Tradução Yasotaro Morri. Kindle, s/d, (ed. 1919).
- _____. **Kokoro**. Tradução Edwin McClellan. Kindle, s/d (ed. 1957).
- _____. **Sanshirô**. Tradução e notas Jay Rubin. Introdução Murakami Haruki. Londres: Penguin Books, 2009.

Obras do escritor em japonês:

- _____. Sôseki wa **koredake yome Hachidai kessakushû** 漱石はこれだけ読め! 八大傑作集 (Leitura Essencial: Oito Obras-Primas). Koten kyôyô bunko, Chikuma, 1988. Kindle, 2013.
- _____. **Natsume Sôseki zenshû** 夏目漱石全集 (Obra Completa de Natsume Sôseki). Iwanami, 2002. Kindle, 2013.

UN MODÈLE POUR LE JAPON? NAKAE CHÔMIN ET LA CONSTITUTION BRÉSILIEENNE DE 1824.

Eddy Dufourmont¹

Summary: The article analyses the translation of the Brazilian Constitution of 1824, published in the journal headed by Nakae Chômin, *Ôbei seiri sôdan*. Setting this translation in its historical background and comparing it with the original French text shed light on the underlying political issue. While Japan was experiencing intense political struggles between the Democrats and the government, who wanted an authoritarian constitution centered on the emperor, the translation of the 1824 Constitution was a tool to promote a constitutional monarchy.

Keywords: Nakae Chômin, Brazilian Constitution of 1824, Meiji, translation, French republicanism, Benjamin Constant, Jean-Jacques Rousseau.

Résumé: L'article analyse la traduction de la Constitution brésilienne de 1824, parue dans la revue dirigée par Nakae Chômin, *Ôbei seiri sôdan*. Replacer cette traduction dans son contexte et la comparer avec le texte original français utilisé permet d'éclaircir l'enjeu politique qui lui était sous-jacent : à un moment où le Japon connaissait des luttes politiques intenses entre les démocrates et le gouvernement, qui désirait une constitution autoritaire centrée sur l'empereur, la traduction de la Constitution de 1824 permettait de promouvoir une monarchie constitutionnelle.

Mots clés: Nakae Chômin, Constitution brésilienne de 1824, Meiji, traduction, républicanisme français, Benjamin Constant, Jean-Jacques Rousseau.

¹ Maître de conférences HDR, Université Bordeaux Montaigne, France.

1. Introduction

De longue date, l'histoire des relations entre le Japon et le continent sud-américain, notamment avec le Brésil, a pu focaliser l'attention des recherches du fait de la présence ancienne d'émigrés japonais². Mais nous souhaitons proposer ici une autre perspective, sur le plan de l'histoire politique et intellectuelle. S'il est bien connu que le Japon des premières décades de l'ère Meiji (1868-1912) s'est tourné essentiellement vers l'Europe de l'Ouest et les Etats-Unis pour bâtir un Etat-nation et une économie industrielle, la place du Brésil est quasi ignorée en la matière. Il est vrai que le Brésil ne semble réellement apparaître dans les publications japonaises qu'à partir de 1890: une recherche documentaire sur le site de la Bibliothèque de la Diète, la plus importante du Japon, donne des dizaines de titres à partir de cette date, mais beaucoup moins avant elle. L'un de ces ouvrages est une encyclopédie ne consacrant qu'un nombre restreint de pages au Brésil. Ce pays est qualifié d'« empire » (*Burajiru teikoku* ブラジル帝国), comme le Japon, et il est même décrit comme l'un des plus grands existant sur terre, pourvu d'un régime monarchique et de deux chambres, d'une grande solidité³. Les autres ouvrages sont soit des encyclopédies de géographie traduites soit des ouvrages sur les régimes politiques. Si ces derniers se limitent à de brèves descriptions des institutions⁴, ils témoignent néanmoins d'une curiosité large, qui s'inscrit dans le Mouvement pour les libertés et les droits du peuple (*Jiyū minken undō* 自由民権運動) des années 1874-1890, par lequel les Japonais réclamaient au gouvernement la mise en place d'un parlement ainsi qu'une Constitution, qui leur garantirait les libertés fondamentales.

Dans ce contexte, la traduction de la Constitution brésilienne de 1824 dans la revue *Ōbei seiri sōdan* 欧米政理叢談 (Collection de propos sur l'art du gouvernement), en 1883, apparaît d'autant plus singulière. Cette revue était dirigée par Nakae Chōmin 中江兆民 (1847-1901), l'un des plus importantes figures intellectuelles de l'époque, tour à tour penseur, traducteur, journaliste et militant du Mouvement pour les libertés et les droits du peuple. Il traduisait dans cette revue ou faisait traduire par ses élèves de son Ecole des études françaises (*Futsugakujuku* 仏学塾) une grande variété de textes

2 Il serait fastidieux et inutile ici de recenser toutes les recherches sur les rapports entre le Japon et le Brésil mais le lecteur pourra consulter la synthèse suivante, BAXTER, James, HOSOKAWA, Shūhei, OTA Junk ed., *Cultural exchange between Brazil and Japan. Immigration, history and language*, Kyōto, International Research center, 2009.

3 TOMOYAMA, Saburō 伴山三郎, *Kinsei bankoku chishi* 近世万国地誌, Hakubunkan 博文館, 1889, pp.376-380. Avant cet ouvrage, en 1875, la traduction d'une encyclopédie anglaise de géographie consacre deux pages au Brésil (*Chikyū setsuryaku yakkai* 地球説略訳解, Tōkyō, Etō Kihei 江藤喜兵衛, vol.4, pp.33-5).

4 MIBASHI, Satoru 三橋惇, *Bankoku kokkai taiyō* 万国国会大要 (Présentation des parlements du monde), Tōkyō, Gekigekidō 巖々堂, 1880, pp.58-61 ; MARTIN, Frederik, ISHIKAWA, Masami 石川正美, trad., *Manpō seitai ruikan* 万邦政体類鑑 (Panorama des régimes politiques du monde [*The Statesman's yearbook*]), Tōkyō, Wada Atsurō 和田篤太郎, 1883, pp.120-5; KELTIE, James Scott, traducteur inconnu, *Ōbei kakukoku kokkai kiyō* 欧米各国国会紀要 (Précis des parlements d'Europe et d'Amérique [*The Statesman's yearbook*]), Tōkyō, Furukawa Seiken 古川誠顕, 1888, pp.169-175.

francophones. C'est à partir de l'ouvrage du juriste Edouard Laferrière, *Les Constitutions d'Europe et d'Amérique*, que Chômin fait publier sur plusieurs numéros de *Ôbei seiri sôdan* la traduction de la Constitution de 1824⁵. Pourquoi celui qui a traduit Rousseau et fait connaître à ses contemporains les républicains français a-t-il choisi celle-ci en particulier et que signifie ce choix? Telles sont les questions que nous aborderons ici.

2. Pourquoi le Brésil ? Nakae Chômin et la quête de la démocratie

Si le rôle des intellectuels-traducteurs dans la transformation du Japon dans les années 1870-1880 est bien connu, Nakae Chômin occupe une place à part : il est resté dans les mémoires, à juste titre, pour sa traduction du *Contrat social* de Jean-Jacques Rousseau et ses liens avec la France, où il fut l'un des rares à y séjourner pour études, entre 1872 et 1874. Mais cette image du «Rousseau d'aujourd'hui» (*Kon Rusô* 今蘆騷) ou encore de «Rousseau de l'Orient» (*Tôyô no Rusô* 東洋のルソー), telle qu'elle s'établit de son vivant⁶ n'est que partiellement vraie car incomplète, pour deux raisons.

Tout d'abord, Rousseau ne doit pas en effet occulter une œuvre de traduction bien plus grande qu'on l'imaginait: Chômin a fait traduire également plusieurs républicains français sous forme de livres et dans sa revue *Ôbei seiri sôdan*, dont le contenu était exclusivement des traductions de textes français portant sur des sujets très divers, de la philosophie à la politique, en passant par le droit, l'économie et la philosophie⁷. D'autre part, Chômin a eu un regard global qui ne s'est pas focalisé exclusivement sur la France. Il est vrai que la France est très souvent citée comme modèle, mais aux côtés de l'Angleterre. Constamment associés comme modèles de pays civilisés dans ses articles, leurs hommes politiques sont aussi cités en exemple par Chômin⁸. Ils jouent un rôle complémentaire, qui se résume bien dans ses *Dialogues politiques entre trois ivrognes*: «les Anglais sont intelligents, les Français passionnés. Les Anglais sont calmes, les Français impétueux. Une fois qu'ils ont emprunté le chemin du progrès, les Anglais ne se perdent plus en route. Les Français sont prompts à avancer, mais ils reculent tout

5 Comme il est spécifié dans chaque numéro de *Ôbei seiri sôdan*, Chômin se réservait un droit de regard (*etsuran* 閲覧) sur toutes les traductions. Celle de la constitution brésilienne de 1824 est d'auteur inconnu mais il ne fait donc guère de doutes que Chômin l'examina avant publication.

6 IDA Shin.ya 井田進也 et MATSUNAGA, Shôzô松永昌三, «Kaidai» 解題 (Commentaire), dans *Nakae Chômin zenshû* 中江兆民全集 (ci-après abrégé en NCZ), Tôkyô, Iwanami shoten岩波書店, vol.1, p.294.

7 Si Ida Shin.ya a fait œuvre de pionnier en mettant en avant l'existence de la revue *Ôbei seiri sôdan*, nous avons été le premier à en faire une étude exhaustive pour notre habilitation à diriger des recherches, dont le premier article est en partie issu. Voir DUFOURMONT, Eddy, *Un cas d'étude de transfert culturel au Japon : Nakae Chômin (1847-1901), Rousseau et le républicanisme français*, mémoire soutenu le 18 novembre 2016 à l'EHESS, sous la direction d'Anne Cheng.

8 NAKAE, Chômin, «Sakuron» 策論 (Plan de mesures, 1875), NCZ, 1, p.27; Chômin, *Senkyonin no mezamashi* 選挙人の目覚まし (Le Réveil de l'électeur, 1890), NCZ, 10, pp.98-119.

aussi vite»⁹. En fait, il est même permis de dire que l'Angleterre jouit chez Chômin d'une image aussi positive que la France, sinon plus: dans *Ôbei seiri sôdan*, même si la France a le crédit d'avoir été plus novatrice dans sa révolution de 1789 en comparaison de celle de 1688¹⁰, dans son ouvrage sur la Révolution française, Chômin critique la Terreur pour la violence dont elle a fait preuve¹¹. Dans un article de 1888, le ton devient plus critique et sévère : les Français sont décrits comme des «chiens fous», des instables dominés par leurs sentiments. Cette maladie leur fait succéder les Premiers ministres et les rend facilement séduits par les discours grandiloquents des deux Napoléon et aujourd'hui du général Boulanger¹². Des Anglais pacifiques et des Français violents: Chômin ne suggérerait-il pas ainsi aux Japonais de se tenir entre les deux, de concilier la modération britannique et la passion démocratique française?

Mais Chômin n'a pas été sans ignorer les autres pays, par exemple ceux de la Péninsule ibérique. Ainsi Chômin écrit au sujet de l'Espagne que celle-ci est «tombée au deuxième rang» et qu' «elle a besoin de routes, d'éducation et de démantèlement de la domination religieuse»¹³. À l'inverse, Chômin fait grand cas de petits pays qui malgré leur taille ont su protégé leur indépendance, tels que la Suisse, la Belgique et la Hollande¹⁴. Pour Chômin la Suisse, «bien que plus petite que l'Allemagne, la France et l'Angleterre est aussi développée qu'eux et que si elle est aussi riche elle l'est surpasse par la beauté de ses mœurs (...)»¹⁵. On le voit, Chômin s'est servi des différents pays comme modèle ou contre-modèle. De l'ensemble il se dégage nettement l'idéal d'un pays qui arrive à se bâtir comme puissance économique et culturelle, en se défaisant des entraves issues de la féodalité, y compris celles de la religion. En fait Chômin avait à cœur que son pays se modernise et fasse partie des démocraties en même temps que des grandes puissances économiques et cette attitude transparait dès son premier texte de 1874¹⁶. Il n'est donc guère étonnant que son attention ait pu se fixer, même ponctuellement, sur le Brésil et sa constitution.

La traduction de la Constitution brésilienne a occupé plusieurs numéros de

9 NAKAE, Chômin, *Dialogues politiques entre trois ivrognes*, traduit par Eddy Dufourmont et Christine Lévy, CNRS, Editions, 2008, p.70.

10 FOUCHER DE CAREIL, Louis, «Révolution d'Angleterre de 1688», dans Maurice Block, *Dictionnaire général de la politique*, O.Lorenz, 1873-4, tome 2, pp.849-851.

11 NAKAE, Chômin, *Furansu kakumei niseiki kiji* 革命前法蘭西二世紀事 (Récit des deux siècles de la France avant sa révolution, 1886), *NCZ*, 8, p.148.

12 NAKAE, Chômin, «Bûlanjê shôgun» ブーランジェー 将軍 (Le général Boulanger, 7 décembre 1888), *NCZ*, 14, pp.310-3.

13 NAKAE, Chômin, «Supein» 西班牙国 (L'Espagne, 1888), *NCZ*, 11, p.307.

14 NAKAE, Chômin, «Rongaikô» (Sur la politique étrangère, 12, 15, 17 août 1882), *NCZ*, 14, p.136.

15 NAKAE, Chômin, «Suisu» 端西国 (La Suisse, 1888), *NCZ*, 11, p.325-8.

16 NAKAE, Chômin, «Sakuron», *op.cit.*, p.30.

Ôbei seiri sôdan mais une première remarque s'impose: outre cette traduction *Ôbei seiri sôdan* propose également celle de la constitution d'Angleterre et de Belgique, à partir d'un ouvrage d'Edouard Laferrière, *Les Constitutions d'Europe et d'Amérique*, pour le Royaume-Uni et le Brésil¹⁷, et *La Constitution belge* annotée, de Jean-Joseph Thonissen¹⁸. Si la place importante de l'Angleterre chez Chômin explique aisément son choix, celui de la Belgique et du Brésil offre une particularité: dans le cas de la Belgique, il s'agit de la Constitution de 1831, qui marque l'indépendance de la Belgique vis-à-vis des Pays-Bas et dans le cas du Brésil il s'agit de la Constitution de 1824¹⁹, qui marque elle aussi l'indépendance du pays vis-à-vis du Portugal. Autrement dit le Brésil et la Belgique étaient des pays neufs, situation qui a pu apparaître, aux yeux de Chômin, proche de celle du Japon, pays alors lui aussi en construction. La traduction présente d'ailleurs l'année 1824 comme celle de la «fondation du pays» (*kenkoku* 建国) là où il est question d'«indépendance» dans le texte original. Le terme «constitution» lui-même est traduit parfois par «loi de fondation du pays» (*kenkokuhô* 建国法)²⁰. La différence au niveau sémantique est minime mais la nuance est importante puisqu'en choisissant *kenkoku* plutôt que *dokuritsu* (le terme japonais pour indépendance) la traduction suggère une similitude entre le Japon et le Brésil. Le parallèle pouvait d'autant plus être manifeste pour les traducteurs que le Brésil comme le Japon étaient gouvernés par des empereurs. Le traducteur ne se prive d'ailleurs pas d'utiliser le terme *kôtei* 皇帝 au sujet de l'empereur du Brésil, normalement utilisé pour le souverain japonais²¹.

Si d'autres pays auraient pu être choisis sur ce point, il y a une autre similitude entre l'Angleterre, la Belgique et le Brésil qui explique le choix de ces pays et pas d'autres: les constitutions traduites établissaient des monarchies constitutionnelles représentatives. Pour un Japon dominé alors par un empereur mais sans rôle encore bien défini, faute de constitution, ce choix semble très parlant: Chômin semble avoir voulu trouver dans l'Angleterre, la Belgique et le Brésil des sources d'inspiration pour bâtir une monarchie constitutionnelle. L'attirance de Chômin pour la France de 1789 laisse souvent penser qu'il était partisan de la république mais la réalité est plus complexe: dans son article bien connu de 1881, «Sur l'association du souverain et du peuple dans le gouvernement», Chômin montre que la république n'est pas forcément

17 L'ouvrage offre également les traductions des constitutions égyptienne et ottomane.

18 LAFERRIÈRE, Edouard, *Les Constitutions d'Europe et d'Amérique*, Paris, Cotillon, 1869, Brésil. Constitution du 25 mars 1824 avec les modifications et additions résultant de la loi des réformes constitutionnelles du 12 août 1824, pp.589-597. «Burajîru kokken» 巴西アレジール国権 (Constitution du Brésil), *Ôbei seiri sôdan*, 36, 38, 40, 43, 49, 52, 55.

19 Le principal auteur de la constitution est José Joaquim Carneiro de Campos (1768-1836).

20 *Ôbei seiri sôdan*, 52, p.1837.

21 LAFERRIÈRE, *op.cit.*, p.590; *Ôbei seiri sôdan*, 36, p.1289.

synonyme de démocratie et qu'une monarchie n'est pas nécessairement une tyrannie²². Chômin ne prenait pas explicitement position pour la monarchie constitutionnelle mais par la suite il insista sur la possibilité de combiner monarchie et démocratie: en 1887, Chômin explique que dans un gouvernement constitutionnel sain le premier ministre procède toujours des décisions du Parlement et que le souverain à la tête du pays doit être respecté mais, comme les démons et les dieux²³, doit être complètement inactif et en dehors des vagues de la politique, autrement dit irresponsable²⁴. Chômin utilise le discours officiel qui fait de l'empereur un dieu pour lui enlever toute possibilité d'agir en autocrate (au contraire de ce que feront les oligarques avec la Constitution de 1889). La traduction de la constitution brésilienne, ainsi que celle de Belgique et d'Angleterre, semble abonder dans ce sens. Ida Shin.ya ajoute à ce sujet qu'en août 1882, pendant le voyage en Allemagne d'Itô Hirobumi 伊藤博文, le principal oligarque, le secrétaire du Genrô.in Kaneko Kentarô 金子堅太郎 fit l'éloge de la constitution brésilienne, arguant qu'elle résultait de l'étude des autres pays. Il essayait là de camoufler l'objectif d'Itô qui était de prendre modèle le régime autoritaire prussien pour élaborer la constitution japonaise²⁵.

Il faut relever ici que parmi les sources francophones de Chômin figurent le *Dictionnaire général de la politique*, dirigé par Maurice Block, dont un certain nombre d'articles furent traduits dans *Ôbei seiri sôdan*²⁶. Un article est consacré au Brésil. S'il est difficile d'affirmer que Chômin l'a réellement lu, on peut toutefois indiquer que l'article présente lui aussi ce pays comme un terre immense et sous-peuplée, partagée entre plusieurs «races». Surtout il détaille le contexte historique dans lequel la Constitution de 1824 fut promulguée, et y souligne la place de Benjamin Constant, «mieux inspiré que Rousseau, qui, dominé par ses instincts socialistes, n'offrait aux peuples que des constitutions impossibles»²⁷. L'article décrit ainsi l'empereur comme un souverain régnant mais ne gouvernant pas, et il caractérise la constitution par la

22 NAKAE, Chômin, «Sur l'association du peuple et du monarque dans le gouvernement» (Kunmin kyôji no setsu 君民共治の説 ; 24 mars 1881), *NCZ*, 14, pp.10-12.

23 Allusion aux *Entretiens* de Confucius, VI, 22, p.59: «Honorer esprits et démons tout en les tenant à distance».

24 NAKAE, Chômin, «Tatô no kaibutsu» 多頭の怪物 (Le monstre polycéphale; 27 décembre 1887), *NCZ*, 11, p.45.

25 IDA Shin.ya, *Nakae Chômin no Furansu* 中江兆民のフランス (La France de Nakae Chômin), Tôkyô, Iwanami shoten, 1987, p.70.

26 BLOCK, Maurice ed., *Dictionnaire général de la politique*, *op.cit.* Articles traduits: Clément Ambroise, «impôts»; Read Charles, «Homme d'Etat»; Mazade Louis «Institutions politiques»; Foucher de Careil Louis «Révolution d'Angleterre de 1688»; Block Maurice, «Partis», «Club», Simon Jules «Ambition»; Chédieu Emile «Despotisme» et «Opposition», Helie Faustin «Guerre civile»; Lavollée Charles-Hubert «Homme politique», «Publiciste»; Herve Edouard «Leaders».

27 REYBAUD, Charles, «Brésil», *Dictionnaire général de la politique*, *op.cit.*, tome 1, p.256.

primauté du parlement sur l'empereur, l'existence des assemblées régionales ayant pouvoir législatif.

À vrai dire, la traduction de la constitution belge diffère des deux autres car elle se limite à deux passages du commentaire de l'article 25 affirmant la souveraineté de la nation. La traduction prend d'ailleurs le titre de «Commentaire sur la souveraineté» (*shuken no kai* 主權ノ解). La traduction de la Constitution brésilienne est, elle, complète. Il faut souligner que la version choisie pour la traduction inclut l'amendement décentralisateur du 12 août 1834. La Constitution de 1824 est une sorte de compromis entre libéralisme et absolutisme, constitutionalisant l'absolutisme via l'introduction du «pouvoir modérateur» (nous y reviendrons) et l'amendement lui-même allant dans le sens du libéralisme en autorisant la création de chambres délibératives provinciales, avec liberté pour elles de prélever les impôts et de disposer de leur propre corps de fonctionnaires, sous le commandement d'un directeur nommé par le pouvoir central²⁸. Pour les partisans du Mouvement pour les libertés et les droits du peuple, qui se faisaient les défenseurs des paysans, au cœur des violences politiques de l'époque²⁹, la Constitution brésilienne pouvait servir d'exemple.

3. La traduction de la Constitution de 1824

Relevons tout d'abord que la traduction aurait dû être complète. Il manque seulement les titres VII (De l'administration des provinces) et VIII (Dispositions générales et garantie des droits civils et politiques des citoyens brésiliens) et le numéro qui publie la dernière traduction du texte indique bien à la fin la mention «inachevé» (*mikan* 未完)³⁰. Or ce numéro fut, contre la volonté de ses rédacteurs, le dernier de la revue. Si d'autres numéros avaient suivis, le traducteur aurait sans doute achevé son travail.

Les titres traduits constituent autant de thèmes centraux pour les partisans du Mouvement des libertés et des droits du peuple, qui plus est dans un ordre en apparence favorable aux droits du peuple: les citoyens (II), la représentation nationale (III), le pouvoir législatif (IV), le pouvoir exécutif et modérateur, à savoir l'empereur ainsi que les ministres (V), le pouvoir judiciaire (VI). L'empereur et les ministres viennent après les citoyens et le pouvoir législatif, avec beaucoup moins d'articles concernant les seconds que les premiers (52 contre 91).

28 BONAVIDES, Paulo, DE ANDRADE, Paes, *História constitucional do Brasil*, Brasília, Paz e Terra, 1991, pp. 95 *sqq.*

29 La majeure partie des partisans du Mouvement pour les libertés et les droits du peuple étaient des paysans, qui entendaient lutter contre des impôts trop élevés et contre les abus des administrations. De multiples révoltes paysannes égrenèrent les années 1880, culminant avec la révolte de Chichibu en 1884, durant laquelle les paysans tentèrent de fonder une communauté autonome et marchèrent contre la capitale.

30 *Ôbei seiri sôdan*, 55, p.1886.

La traduction débute par une introduction du traducteur, non identifié, ne figurant pas dans le texte original, comme cela arrive souvent dans la revue *Ôbei seiri sôdan* et dans les traductions de Chômin d'une manière plus générale. Elle présente le Brésil comme un pays riche du continent Sud-Américain, et explique que le pays a pris son indépendance en 1822 tout en gardant un souverain dans la famille royale portugaise. S'ajoutent à cela des affirmations révélatrices de l'intention du traducteur. Tout d'abord, celui-ci écrit qu'«un pays sans constitution [...] ne peut être appelé pays civilisé et doit être considéré comme barbare». Il ajoute que la Constitution brésilienne a la vertu de «protéger le prestige de l'Etat et de respecter la liberté du peuple (*minjin no jiyû* 民人ノ自由)»³¹. La traduction utilise d'ailleurs le mot «peuple» (*min* 民) là où il est question de nation dans le texte original. Venant d'un membre du Mouvement pour les libertés et les droits du peuple, la nuance n'est pas négligeable. Par ailleurs, *min* est également utilisé pour traduire «citoyen», thème constituant le titre II de la constitution. On retrouve là une démarche similaire dans la traduction du *Contrat social* par Chômin (*Min.yaku yakukai*), dans un but de simplification pour le lecteur. La traduction utilise également les mêmes mots pour désigner les institutions que dans le Japon des années 1870-1880: l'«Assemblée générale» du texte original devient le «parlement» (*kokkai* 国会), le Sénat est traduit par Genrô.in 元老院³² et la chambre des députés par Taigi.in 代議院³³.

Ces deux affirmations constituent précisément les idées directrices des partisans du Mouvement pour les libertés et les droits du peuple. Revenons à la première, qui fait d'un pays doté d'une constitution un pays civilisé. Le thème de la civilisation (*bunmei* 文明) était dominant dans les discours de l'époque, qui, d'une manière unanime, appelait le Japon à faire partie des «pays civilisés». Fukuzawa Yukichi 福沢諭吉 (1837-1901) joua un rôle central dans l'introduction de cette notion avec la publication en 1875 d'une *Ebauche de la théorie de la civilisation* (*Bunmeiron no gairyaku* 文明論之概略). Cet ouvrage s'inspira beaucoup de l'*Histoire de la civilisation en Europe* de François Guizot (1828) ainsi que l'*Histoire de la civilisation en Angleterre* de Thomas Henry Buckle (1872-3). C'est autour de Fukuzawa que les premiers intellectuels formés à l'Europe constituèrent la Société de l'an 6 de Meiji pour appeler les Japonais à «s'ouvrir à la civilisation» (*bunmei kaika* 文明開化). Cet appel fut entendu puisque ce slogan devint le terme à la mode³⁴. Chômin s'inscrit d'autant plus dans cet intérêt pour la

31 *Ôbei seiri sôdan*, 36, 1883, p.1286.

32 Le Genrô.in, «Chambre des Anciens» ou «Sénat» était le nom d'une institution fondée en 1875, lors d'un rapprochement temporaire entre Itagaki Taisuke 板垣退助, meneur du Mouvement pour les libertés et les droits du peuple, et les oligarques. Elle était chargée de mener un travail d'élaboration de la constitution mais se retrouva vite paralysée lorsqu'Itagaki se rendit compte que les oligarques ne comptaient absolument pas instaurer des libertés et la quitta.

33 LAFERRIÈRE, *op.cit.*, p.590; *Ôbei seiri sôdan*, 36, p.1290 ; 38, p.1387.

34 OGAWARA, Masamichi 小川原正道, *Fukuzawa Yukichi no seiji shisô* 福澤諭吉の政治思想 (La Pensée politique de Fukuzawa Yukichi), Tôkyô, Keiô gijuku daigaku shuppankai 慶應義塾大学出版会, 2012, pp.89 sqq.

civilisation que Guizot et Buckle sont précisément des auteurs traduits dans Ôbei seiri sôdan, surtout Guizot³⁵. Or si en se faisant historien et en soumettant l'histoire à la civilisation, Guizot entendait donner une identité et une mémoire à la bourgeoisie (« les classes moyennes »), qui devenait acteur de l'histoire³⁶, il est remarquable que dans les passages choisis de Guizot, Chômin et ses disciples ont systématiquement remplacé la bourgeoisie et les classes moyennes par le mot « peuple ». Ils ont donc repris la vision de l'histoire de Guizot mais l'ont détourné.

Cette démarche peut être reliée à l'affirmation selon laquelle la constitution protège l'Etat et respecte la liberté du peuple. En liant constitution et civilisation, Chômin cherche habilement à donner des arguments imparables face au gouvernement qui est étai prompt à faire sien l'appel à la civilisation mais l'était beaucoup au sujet de la constitution. L'argument implicite de l'introduction n'est d'ailleurs pas différent du fameux Mémorandum de 1874, l'un des textes qui lança le Mouvement pour les libertés et les droits du peuple: les auteurs justifiaient déjà l'établissement d'un parlement et d'une constitution en regard des progrès de la science³⁷. Ainsi, en prenant le Brésil comme exemple de pays doté d'une constitution et civilisé, le traducteur suggérait que le Japon fasse de même pour lui aussi partie des pays civilisés. Il trouvait dans ce pays étranger un appui supplémentaire pour étayer l'argument classique liant constitution et civilisation.

Le deuxième argument pour justifier le choix de traduire la constitution brésilienne, l'alliance du prestige de l'Etat aux libertés du peuple, renvoie, lui aussi, aux débats en cours dans le Japon des années 1870-1880. En effet l'«Etat» (*kakoku* 家国) et le peuple dont il est question en préambule peuvent être reliés à l'article 3 où il est dit que l'Etat (*seifu* 政府)³⁸ du Brésil est une monarchie héréditaire mais que son régime (*seitai* 政体) est constitutionnel et représentatif (*rikken daigisei* 立憲代議政)³⁹. Or dans le Japon des années 1870 certains partisans et adversaires des droits du peuple mettaient, au départ, en opposition l'Etat (sous-entendu le souverain) et peuple, *kokken* (droits de l'Etat/de l'empereur) aux *minken* (droits du peuple). Mais, à partir de 1878, avec les tentatives de renégociation des traités inégaux il devint courant chez les défenseurs des droits du peuple, notamment Ueki Emori et Fukumoto Nichinan d'affirmer que la liberté

35 Chômin le fit traduire par Sakai Yûzaburô et Shiraishi Tokiyasu sous le titre *Seiri shinron* 政理新論 (Nouvelle théorie du principe politique), chez Nisshinkaku 日新閣, en 1884.

36 ROSANVALLON Pierre, *Le Moment Guizot*, Paris, Gallimard, 1985, pp.193-203.

37 Voir la traduction dans DUFOURMONT, Eddy, *Histoire politique du Japon, de 1853 à nos jours*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2016, pp.74-6.

38 Le lexique moderne n'était pas encore fixé à l'époque et il était courant que des auteurs utilisent des mots disparus depuis ou bien utilisent des termes pourvus d'un sens différent par la suite, voire plusieurs termes pour le même mot. Tel est le cas ici puisque *seifu* désigne aujourd'hui «gouvernement» et *kakoku* est devenu *kokka* pour désigner l'Etat.

39 LAFERRIÈRE, *op.cit.*, p.589; *Ôbei seiri sôdan*, 36, p.1287.

du peuple contribuerait à renforcer la puissance du pays, en d'autres termes que *minken* serait utile à *kokken*. Les deux termes n'étaient plus mis en opposition. Quelques années plus tard, les fondateurs du Parti progressiste (Kaishintô 改進黨) tenaient un discours similaire puisqu'ils réclamaient une monarchie à l'anglaise, un régime alliant un roi mais avec une constitution démocratique. Chômin lui-même prit la défense de cette option. Ainsi, la traduction de la constitution du Brésil servait d'argument supplémentaire à une revendication devenue commune au sein du Mouvement pour les libertés et les droits du peuple.

Il est remarquable que dans la Constitution brésilienne le lieu de la souveraineté ne soit pas clairement exprimé: si le souverain est le chef du pouvoir exécutif (article 102) et le détenteur du pouvoir modérateur (article 98, *sesseiken* 節制權), le parlement reçoit son serment. Ainsi, pour les traducteurs, la Constitution brésilienne pouvait permettre d'éviter le débat sur la souveraineté, qui avait déchiré les intellectuels japonais en 1881⁴⁰, tout en affirmant implicitement la souveraineté du peuple, puisqu'à travers le parlement celui-ci détient la réalité du pouvoir, du moins une prépondérance. Le parallèle avec le Japon est d'autant plus évident que l'article 99 représente pratiquement à lui seul une anticipation de la constitution de 1889. En effet l'article dit :

«La personne de l'empereur est inviolable et sacrée. Elle n'est soumise à aucune responsabilité».

Ce que la traduction japonaise suit:

皇帝ノ身体ハ神聖ニシテ侵ス可ラズ故ニ皇帝如何ナル責任ヲモ有セズ⁴¹.

«Le corps de l'empereur est divin, saint et inviolable. Par conséquent l'empereur ne peut endosser aucune responsabilité».

Comparons avec l'article 3 de la constitution de 1889:

天皇ハ神聖ニシテ侵スヘカラス.

«La personne de l'empereur est sacrée et inviolable».

40 Le *Tôkyô nichinichi shinbun* 東京日日新聞, proche du gouvernement, réagit à un débat suscité avec le *Mainichi shinbun* 毎日新聞 au sujet de la souveraineté, entre octobre 1881 et mai 1882. Le premier défendait l'idée que la souveraineté réside chez l'empereur parce que celui-ci représentait une particularité unique au Japon. Un «contrat d'État» (*kokuyaku* 国約) et non un contrat du peuple devait être à la base de la constitution, ce qui était une manière d'affirmer la supériorité de l'État et de ses dirigeants, les oligarques, sur le peuple. Le second défendait l'idée que la souveraineté résidait dans le parlement et s'attachait à distinguer le monarque du Souverain.

41 LAFERRIÈRE, *op.cit.*, p.604; *Ôbei seiri sôdan*, 52, p.1831.

Cette apparente ressemblance ne fait qu'accentuer le fossé qui sépare l'empereur japonais et l'empereur brésilien. De par sa nature divine, l'empereur japonais aura en 1889 tous les pouvoirs et concèdera une constitution à ses sujets. L'empereur brésilien, lui, est un représentant du peuple (*kokumin no dairisha* 国民ノ代理者 dans la traduction), ce que ne sera jamais son homologue japonais. De par sa nature divine il n'aura aucun pouvoir si ce n'est le pouvoir modérateur, pouvoir d'indépendance, d'équilibre et d'harmonie entre les trois autres. Autrement dit, par un choix lexical, les traducteurs japonais semblent avoir délibérément suggéré la ressemblance entre l'empereur brésilien et l'empereur du Japon afin de détourner le discours sur sa divinité, dans un sens plus démocratique. Chômin fit d'ailleurs traduire dans *Ôbei seiri sôdan* deux textes affirmant la limitation nécessaire du pouvoir royal: l'*Essai sur le despotisme* de Mirabeau⁴², qui constitue une mise en garde au roi contre la possible violence du peuple pour défendre sa liberté, et *De l'organisation judiciaire et de la codification* de Jeremy Bentham, où celui-ci cherche à définir le juge non pas comme une fonction autoritaire, au service d'une tyrannie, mais au contraire au service du peuple⁴³.

On peut ajouter ici la place que représente l'expression «association politique» pour désigner le Brésil⁴⁴ dans la traduction : il est traduit par le terme *danketsu* 団結 («union»), qui n'est, à notre connaissance, guère utilisé à l'époque. Or non seulement il était un terme favori de Chômin, qui contribuera à relancer le Mouvement pour les libertés et les droits du peuple en 1886-7 sous le nom d'Union des groupes partageant les mêmes buts (Daidô danketsu 大同団結) mais l'association politique est une évocation indirecte de la théorie contractualiste. En d'autres termes, le terme illustre un lien étroit entre la traduction du *Contrat social* et celle de la Constitution brésilienne: il s'agissait dans les deux cas d'affirmer que le Japon pouvait être un corps politique constitué par la volonté libre des citoyens et non par celle du monarque (ou des oligarques).

La présence du terme «association politique» n'est pas dénué d'ironie: comme Emilia Viotti Da Costa l'indique, l'article un de la constitution où figure cette expression est une reprise du début de la Déclaration de 1789⁴⁵. Chômin faisait grand cas de la Révolution française et traduisit, entre autres, la constitution de 1793. Chômin a peut-être remarqué cette ressemblance mais il n'aura pas compris que la version brésilienne tronquait largement l'article de la Déclaration puisque l'affirmation des droits naturels

42 Repris de VERMOREL Auguste, *Mirabeau. Sa vie, ses opinions et ses discours*, Paris, Librairie de la bibliothèque nationale, 1880, pp.126-139; «Sensei seiji no shukuhei wo ronzu» 専制政治ノ宿弊ヲ論ズ (Sur les calamités du gouvernement despotique), *Ôbei seiri sôdan*, 1, 3, 4, 5, 6.

43 BENTHAM Jeremy, *De l'organisation judiciaire et de la codification*, Paris, H.Bossange, 1828, p.13; *Ôbei seiri sôdan*, 9, p.125.

44 LAFERRIÈRE, *op.cit.*, p.589.

45 VIOTTI DA COSTA, Emilia, *Da Monarquia à república*, São Paulo, Fundação Editora da Editora Unesp, 1998, p.144. Article 2 de la Déclaration de 1789: «Le but de toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l'Homme. Ces droits sont la liberté, la propriété, la sûreté, et la résistance à l'oppression».

y était complètement absente. L'article 3 de la Déclaration affirmant la souveraineté de la nation n'est pas davantage repris dans la constitution brésilienne. Or, justement, il est remarquable que la traduction japonaise transforme le texte originel de l'article pour affirmer les droits du peuple et opérer ainsi un retour à l'article de 1789. Mettre côte à côte les deux versions fait ressortir cette différence :

Version française (à partir du portugais)

« L'empire du Brésil est l'association politique de tous les citoyens brésiliens. Il forme une nation libre et indépendante, qui n'admet avec aucune autre lien d'union ou de fédération qui puisse porter atteinte à son indépendance. »

Version japonaise (à partir du français) ⁴⁶

巴西国帝国ハ巴西国民ノ其政ヲ為スノ便ヲ計ランカ為メニ団結スル者ナリ而シテ其国タルヤ不羈独立ニシテ其民人タルヤ自由権アリ既ニ自由権アリ然レドモ国家ノ独立ヲ損傷スルカ如キ他邦連合ハ之ヲ盟約スルコト許サス

«L'empire du Brésil est formé de l'union des citoyens brésiliens en vue de constituer son gouvernement. Ce pays est indépendant et son peuple jouit du droit à la liberté. Ce droit à la liberté existe mais il ne sera pas toléré d'union avec d'autres pays qui pourrait nuire à l'indépendance de la nation».

Le plus étonnant est que la suite de la traduction est très fidèle à l'originale, de sorte qu'il ne fait aucune doute d'une part que la constitution donne au roi un pouvoir prépondérant et d'autre part qu'elle reconnaît une oligarchie puisque les membres de la chambre haute sont en partie nommés par le souverain et, comme ceux de la chambre basse, assez riches pour payer un cens élevé. Il y a donc clairement une contradiction dans la traduction des articles 1 et 99, qui n'hésite pas à transformer le texte original au sens désiré et le reste de la traduction, qui rend claire l'orientation autoritaire de la constitution brésilienne. Chômin est-il intervenu au tout début de la traduction pour ensuite la laisser au traducteur? Le mystère reste entier.

On le relèvera à cet égard que la Constitution brésilienne de 1824 est souvent présentée comme un produit des idées de Benjamin Constant (*Principes politiques*) et de reprendre de lui la séparation en quatre pouvoirs, distinguant un pouvoir modérateur au-dessus des trois autres⁴⁷. Propre au roi, il permettait chez Constant l'harmonie entre

46 Graphie modernisée pour les idéogrammes. Le terme *kokumin* qui apparaît ici traduit aujourd'hui le mot «nation» mais ici il est systématiquement utilisé pour traduire «citoyen».

47 Constant n'était pas la seule source d'inspiration. Il faut ajouter le juriste Jean-Denis Lanjuinais (1753-1827), lui-même lecteur de Bernardin de Saint-Pierre et d'autres publicistes moins connus, qui eurent un rôle plus important que Constant lui-même dans l'élaboration de la Constitution de 1824. Voir FERREIRA, Oscar, «Le pouvoir modérateur dans la Constitution brésilienne de 1824 et la Charte

les trois autres. Dans la Constitution brésilienne ce pouvoir est dévolu à l'empereur, lui permettant de nommer et démettre les ministres, nommer les sénateurs et dissoudre la chambre. Si Chômin n'a jamais évoqué le pouvoir modérateur dans ses propres écrits, il fit traduire le fameux article de Constant où celui-ci reproche à la volonté générale rousseauiste d'être une tyrannie de la majorité, critique reprise par d'autres auteurs traduits par Chômin et ses élèves (Jules Barni et Sigismond Lacroix)⁴⁸. Ainsi, Rousseau est présent de manière implicite dans la traduction de la Constitution brésilienne et cela constitue peut-être une raison supplémentaire de son choix.

Néanmoins il semblerait que la présence de Constant dans la Constitution de 1824 soit un mythe et que l'inspiration libérale était dévoyée notamment en raison de l'article 102 qui pose une frontière floue entre le pouvoir exécutif et le pouvoir modérateur, permet au souverain d'incarner un pouvoir conservateur et d'interférer dans la vie privée des individus sur le plan religieux, autant de points que Constant n'aurait pas acceptés⁴⁹. La traduction japonaise étant fidèle, il semble que son auteur ne se soit pas aperçu de ce problème, qui nuance fortement l'apparente suprématie du pouvoir législatif dans la constitution au profit du pouvoir modérateur et exécutif, c'est-à-dire l'empereur. C'est précisément qui a permis aux conservateurs d'interpréter la constitution dans un sens autoritaire (jusqu'à l'amendement de 1846), ce que ne semble pas avoir su les traducteurs. Trop dépendant de Laferrière, Chômin et le traducteur d'*Ôbei seiri sôdan* auraient introduit ainsi un texte allant aux antipodes de leurs buts politiques.

Néanmoins, certaines dispositions de la constitution donnent au gouvernement une certaine responsabilité envers les citoyens, ce qui a sans doute plu à Chômin et à ses élèves, désireux, comme tous les partisans du Mouvement pour les libertés et les droits du peuple, de lutter contre l'autoritarisme de leur gouvernement. Par exemple, aux sujets des ministres, l'article 133 indique clairement qu'ils sont responsables pour trahison, pour corruption, subordination ou concussion, pour abus de pouvoir, pour défaut d'observation de la loi, pour utilisation de l'argent public et surtout «pour ce qu'ils feraient contre la liberté, la sécurité ou la propriété des citoyens»⁵⁰. Les articles 134 et 135 précisent même qu'une loi particulière précisera la procédure à leur égard et que l'empereur ne pourra agir en faveur des ministres coupables. Tout cela est fidèlement

constitutionnelle portugaise de 1826: les influences de Benjamin Constant ou de Lanjuinais?», *Revue française de droit constitutionnel*, 89, janvier 2012, pp.1-40.

48 CONSTANT, Benjamin, «De la souveraineté du peuple», dans LOUANDRE, Charles ed., *Œuvres politiques de Benjamin Constant*, Paris, Charpentier et Cie, 1874, *Id.*, «Shuken zaiminron» 主權在民論 (De la souveraineté du peuple), *Ôbei seiten shûshi*, 15, 1886, pp. 26-7. LACROIX, Sigismond, «De la souveraineté du peuple», *La Science politique*, 5, 1878, pp. 37-41. «Shuken zaiminron» 主權在民論 (De la souveraineté du peuple), *Ôbei seiri sôdan*, 31, 1883, et «Hi Shuken zaimin ron» 非主權在民論 (De la non-souveraineté du peuple), *Ôbei seiten shûshi* 歐米政典集誌, 9, 1886, pp. 1-4; 12, pp. 10-21.

49 FERREIRA, *op.cit.*, pp.15-6.

50 LAFERRIÈRE, *op.cit.*, p.609; *Ôbei seiri sôdan*, 53, p.1880.

traduit en japonais. À une époque où les partisans du Mouvement remettaient en cause la toute-puissance des ministres-oligarques et avaient profité d'une affaire de corruption touchant une partie du gouvernement pour critiquer l'ensemble des dirigeants, de telles dispositions de la Constitution brésilienne ne pouvaient sembler que progressistes.

Enfin, les articles concernant la défense ne sont pas sans intérêts. Selon l'article 145, «tous les Brésiliens sont tenus de prendre les armes pour conserver l'indépendance et l'intégrité de l'empire, et pour le défendre contre les ennemis du dedans et du dehors»⁵¹. Même si les articles suivant indiquent que des armées permanentes seront établies à terme, cet article 145 qui décrit l'usage militaire en vue de défense, par le peuple en armes, n'est pas sans rappeler le pacifisme de Chômin. En effet, celui-ci est bien connu pour avoir adossé sa critique de l'impérialisme de son gouvernement par une proposition de constituer des forces militaires non permanentes à partir du peuple en armes, en vue de l'auto-défense⁵². Dans les *Dialogues politiques entre trois ivrognes*, Chômin fait exprimer cette opinion par Maître Nankai et place dans la bouche de Mr Le Gentleman la traduction de Jules Barni, expliquant les thèses de Bernardin de Saint Pierre et de Kant au sujet de la paix perpétuelle⁵³. Jules Barni était l'organisateur, avec Emile Acollas, du Congrès de la paix de Genève en 1869. Cette affirmation de la thèse d'armée non permanentes, que défendra Jean Jaurès, n'a pas qu'une dimension internationale mais est liée aussi à la volonté de démocratiser le Japon: on peut y voir un moyen stratégique pour combattre la violence d'Etat que le gouvernement usait constamment tout au long des années 1880 contre le Mouvement pour les libertés et les droits du peuple (et Chômin lui-même). Dans un pays débarrassé des armées permanentes et où le peuple détiendrait les armes, le gouvernement aurait été bien incapable d'utiliser des lois, la police ou l'armée contre le Mouvement pour les libertés et les droits du peuple. Surtout, Chômin a exprimé son pacifisme surtout dans la deuxième moitié des années 1880. Ainsi la traduction de l'article 145 de la Constitution brésilienne préfigurait ce pacifisme et l'a sans doute inspiré, comme plusieurs textes francophones traduits dans *Ôbei seiri sôdan* et ailleurs⁵⁴.

En ce qui concerne le corps de la traduction, il est remarquable qu'elle est dans sa globalité fidèle à l'original. Ainsi les quelques libertés que le traducteur a prises n'en sont que plus manifestes. Tout d'abord, si l'article 5 faisant du christianisme la religion

51 LAFERRIÈRE, *op.cit.*, p.609; *Ôbei seiri sôdan*, 53, p.1881.

52 NAKAE, Chômin, «Dochakuheiron» 土着兵論 (Sur l'armée du peuple; 16 mai 1888), *NCZ*, 11, pp.142-152.

53 NAKAE, Chômin, *Dialogues politiques entre trois ivrognes*, *op.cit.*, pp.89-90, 135-140. Chômin évoque également Bernardin de Saint-Pierre et Kant dans NAKAE, Chômin, «Zenkoku shinbun zasshi narabi choyakusho hiyô (yon)» 全国新聞雑誌並著訳書批評 (Evaluation des journaux et des revues nationales ainsi que des essais et traductions, 4; 15 février 1889), *NCZ*, 15, p.21.

54 Par exemple VACHEROT, Etienne, *La Démocratie*, Paris, 1860. Voir DUFOURMONT, Eddy, «Un cas d'étude de transfert culturel au Japon: Nakae Chômin (1847-1901), Rousseau et le républicanisme français», *op.cit.*, pp.456-472.

d'Etat est fidèlement traduit, tout le préambule écrit «au nom de la sainte trinité» manque. Comme Chômin était un athée convaincu, dont le livre de chevet était celui d'Emile Accolas, *Philosophie des sciences politiques et commentaire de la déclaration de 1793* (1877), tout entier tourné contre les religions⁵⁵. Chômin était d'ailleurs très intéressé par le positivisme⁵⁶ et la présence forte de celui-ci au Brésil a peut-être attiré le regard de Chômin. Ceci reste néanmoins une pure supposition puisque Chômin n'établit jamais lui-même ce lien. Par ailleurs, la constitution reconnaît une certaine liberté de croyance. Celle-ci n'étant pas encore établie au Japon (l'interdiction du christianisme fut simplement levée en 1873), la traduction pouvait contribuer à l'affirmation de cette liberté.

4. Conclusion

Au final, en faisant traduire la Constitution brésilienne de 1824, Chômin et ses élèves semblent avoir voulu donner aux lecteurs un exemple de constitution de monarchie constitutionnelle, au même titre que la Grande-Bretagne et la Belgique. Cette constitution, mêlant libéralisme et absolutisme, fut clairement interprétée et détournée dans un sens libéral par la traduction, avec quelques maladroites. Elle montre néanmoins que la recherche d'un modèle politique chez les libéraux japonais tels que Chômin embrassait la terre entière et était loin de se limiter à la France ou l'Angleterre. Un an après Chômin et ses élèves, le gouvernement utilisa lui aussi l'ouvrage de Laferrière pour publier un panorama des constitutions, limité aux chambres hautes. Contrairement à *Ôbei seiri sôdan*, le Brésil y occupe une place minimale, en annexe du Portugal⁵⁷. Peut-être faut-il y voir une preuve que la Constitution de 1824, malgré la présence du pouvoir modérateur, apparaissait bien aux yeux des libéraux japonais comme un modèle possible et pour le gouvernement des oligarques comme une menace.

55 Voir ACCOLLAS, Emile, *Philosophie de la science politique et commentaire de la déclaration des droits de l'homme de 1793*, Paris, A.Marescq aîné, 1877.

56 À ce sujet voir MIYAMURA Haruo 宮村治雄, *Rigakusha Chômin* 理学者兆民 (Chômin philosophe), Tôkyô, Perikansha ベリカン社 1986, pp.7-141; DUFOURMONT, Eddy, «Un cas d'étude de transfert culturel au Japon: Nakae Chômin (1847-1901), Rousseau et le républicanisme français», *op.cit.*, pp.15, 233.

57 *Kakoku jôin kiyô* 各国上院紀要 (Précis des chambres hautes des pays), Tôkyô, Genrô.in 元老院, 1884, p.193.

O JAPÃO ENTRE MITO E REALIDADE: AS IMPLICAÇÕES DO CONSTITUCIONALISMO DE MEIJI PARA O CONSTITUCIONALISMO DE PÓS-GUERRA E ATUAL¹

*Hiroaki Kawabata*²

Resumo: O presente estudo versa sobre a presença de elementos mitológicos no ordenamento jurídico japonês e a sua função na sociedade japonesa antes e depois da guerra. Para tal objetivo, o artigo destaca dois componentes determinantes e conflitivos para a elaboração da Constituição Meiji: as “fundações da nossa Nação “leis estrangeiras como referência”. Visa analisar um conjunto de instrumentos normativos relacionados para detectar o processo como foi invocada a função mitológica para o ato constituinte no Estado Meiji. No período de pós-guerra pretendeu-se desmitificar a maioria das esferas da vida constitucional, todavia, a função mistificadora permaneceu latente *mutatis mutandis* na sociedade. Finalmente, o trabalho coloca em tela as implicações da função mitológica do direito para a sociedade japonesa com vista a descobrir os problemas essenciais na atualidade da sociedade japonesa.

Palavras-chave: Função mitológica, Constituição Meiji, *Kokutai*, *Chokugo*, Constituição de pós-guerra, Desmitificação.

1 O presente artigo é uma continuação da publicação japonesa (KAWABATA, 2017, 135-160), março, 2017, baseada nas palestras tituladas que proferi em duas oportunidades, “O plano mítico - jurídico do período Meiji: a esfera constitucional” no Simpósio *NATSUME SŌSEKI: Época, Sociedade e Obras Literárias*, organizado pelo Centro de Estudos Japoneses – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo nos dias 18, 19, 20 de outubro de 2016, e “Elementos míticos-jurídicos no constitucionalismo japonês” na Escola de Direito de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas no dia 26 de outubro de 2016. Enquanto nessa publicação me limitei a tratar o período de pré-guerra e a Constituição do Império do Japão de 1889, neste trabalho pretendo estender a abordagem até ao período de pós-guerra e a Constituição do Japão de 1946 no intuito de apontar os problemas invisíveis mas vitais na atualidade japonesa. Gostaria de valer-me do espaço para agradecer a todos os professores organizadores do simpósio pela oportunidade de participar do evento. A minha gratidão será dirigida também ao Professor Dr. Shozo Motoyama e ao Sr. Rafael Yoshida, doutorando da FFLCH-USP quem formularam-me generosamente perguntas e comentários valiosos para esta publicação. Quero agradecer ao Professor da História e Filosofia do Direito da Escola de Direito de São Paulo da FGV, Dr. Thiago Reis e Sousa pela observação que contribuiu à elaboração deste trabalho.

2 Doutor em Direito e Professor Associado. Faculdade de Estudos Japoneses. Aichi Prefectural University (Japão). Para o contato com o autor: kawabata@jps.aichi-pu.ac.jp

Abstract: This article focuses on two terms appearing in the Imperial Rescript of 1876, namely, the “foundations of our nation” (or *Kokutai*) and the “laws of other nations” to be considered in establishing the Constitution of the Empire of Japan of 1889. My aim is to identify the mythological elements in modern Japanese constitutional history. Examining these concepts should allow us to rethink how the national tradition of Japan, defined by ancient myths, aimed at legitimating the Imperial institution throughout the archipelago, was elaborated in light of or against occidental legal thinking. Immediately after World War II, Japan embarked on the path of demystifying its society by having the Emperor issue a “Declaration of Humanity” and abolishing most legal instruments such as the Imperial Rescript on Education that had served to indoctrinate people in wartime. This process culminated in the promulgation of the pacifist Constitution of the post-war era. Nevertheless, the mythological elements remain latent. The standpoint I adopt in this article should be effective in detecting the mythological function still lingering in the reality produced by law in the areas of national security, energy policy, social and economic policy, as well as other aspects of daily life.

Keywords: Mythological function, Meiji Constitution, *Kokutai*, *Chokugo*, Constitution of the post-war era, Demystification.

1. Introdução

Numa situação-limite como a morte, qualquer doutrinação ideológica frustra. Isso foi o que comprovou um dos meus tios, com 93 anos, em verão de 2016 ao contar-me a sua experiência inimaginável da guerra: uma tragédia ocorrida pouco antes do fim da segunda guerra mundial no alto mar das Ilhas Ryûkyû, do lado do Mar Filipino. Dizia:

No nosso navio de guerra havia muitos soldados menores de idade, aproximadamente com 15 ou 16 anos. Uma noite a nossa unidade foi atacada pelos inimigos. Em consequência disso ficamos atirados ao mar e flutuando ali quase doze horas para esperar algum navio da armada japonesa chegar a nos salvar. Entretanto, aqueles soldados jovens iam morrendo um atrás do outro. Todavia, não havia ninguém que morresse gritando “Viva o Imperador!”. Absolutamente ninguém! Todos chamavam a sua mãe, chorando desesperados no último momento da sua vida e pedindo desculpas aos seus pais por ir-se antes do que eles. No dia seguinte, a maioria deles estava morta.

Ele foi salvo afortunadamente e enviado ao interior das montanhas das Ilhas Filipinas onde teria de passar sem alimentação suficiente até o fim da guerra. É apenas um traço de numerosas histórias indescritivelmente tristes ocorridas ao nível pessoal durante a guerra, porém, é de suma transcendência afirmar a frustração do mito num momento criticamente vital. Assim, a narrativa pessoal do meu tio revela a realidade de algo artificialmente elaborado para a doutrinação ideológica. Este aspecto possui uma singularidade enorme para as Ciências Sociais.

Em linhas gerais, os dicionários (Dicionário OnLine de Português, <https://www.dicio.com.br/mito/> ; Nihon Kokugo Daijiten, 2001, 742-743) facilitam duas definições principais sobre a palavra “mito (神話)”. Uma se refere a lenda ou narrativa de teor fantástico, simbólico, normalmente com personagens ou seres que incorporam as forças da natureza e as características humanas, e a outra explica a palavra como algo ou alguém cuja existência é considerada algo absoluto, mas que no fundo carece de fundamento e não pode ser comprovada. A definição que interessa aqui é esta segunda.

Partindo destas observações, este trabalho, se baseia numa visão dicotômica com duas dimensões: uma fictícia e a outra fática. De tal maneira facilita determinar o problema essencial do tema. Hoje em dia vivemos uma realidade cheia de elementos verossímeis que dia a dia não percebemos tal. Se uma das missões das Ciências Sociais reside em revelar a verossimilhança da matéria, esta moldura de pensamento deve ser útil.

A abordagem do tema será realizada em duas partes. A primeira trata do regime jurídico de Meiji estabelecido pela Constituição do Império do Japão de 1889 (em diante, Constituição Meiji) que na prática engloba os três períodos, Meiji, Taishô e Shôwa, desde a Revolução Meiji de 1868 até o fim da segunda guerra mundial de 1945. Na segunda parte que corresponde ao período de pós-guerra que inclui Shôwa e Heisei, desde 1945 até os nossos dias serão abordados alguns fatos relevantes relacionados com a desmitificação dos elementos residuais da Constituição Meiji e a emergência de alguns movimentos propugnadores pelos valores obsoletos, e, portanto, outra forma de mistificação sob a Constituição do Japão de 1946 (em diante, Constituição de pós-guerra).

2. Duas dimensões jurídicas do Estado Meiji

2.1. As bases contraditórias da Constituição Meiji

A Mensagem Imperial de 1876 para a Elaboração da Constituição Meiji constava dos dois elementos contrastantes, *Waga kenkoku no tai* (as fundações da Nossa Nação) e *Kaigai Kakkoku no Seihô* (as leis de outras Nações). Conforme recordado pelo um dos autores envolvidos no processo de elaboração do projeto constitucional, KANEKO Kentarô, o Imperador Meiji, mediante este documento constituinte, dava instruções de que, o projeto constitucional a ser apresentado se baseasse em *Kokutai* (princípio político fundamental³) da fundação do Japão, e tivesse-se como referência as constituições estrangeiras, descartando os pontos negativos e salvando os positivos (KANEKO, 1938, 27-28). De esta forma, a Constituição Meiji foi elaborada com uma base histórica

3 Ao explicar a histórica constitucional britânica cuja essência era “Fundamental Political Principle of England”, KANEKO reconhece que é este conceito inglês que poderia sincronizar mais com *Kokutai*. Por outro lado, o autor principal da elaboração do projeto constitucional ITÔ Hirobumi rejeita a conceituação dele e define *Kokutai* como “organização nacional” (KANEKO, 1938, 90-93). Assim, o termo *Kokutai*, por ser polissêmico, finalmente se tornou um sinistro que poderia ter decidido o destino do Japão na segunda guerra mundial.

que durou, diziam, mais de 2500 anos e que manteve ininterrupta a linha singular imperial. O conceito *Kokutai* foi definido assim. A memória do KANEKO acentuava a singularidade de *Kokutai* enfaizando que os países ocidentais não possuíam essa história porque neles uma constituição consagrava-se como produto de um regicídio conseguido pela espada da nobreza e do povo (KANEKO, 1938, 2-3). Por isso, ele ressalta o aspecto de a constituição ter sido “outorgada” aos súditos pelo Imperador sendo, para eles, um ato constituinte que não conhecia a história japonesa (KANEKO, 1938, 115 e 147)⁴. Nesta situação o conceito *Kokutai* foi utilizado para legitimar a ininterrupta dinastia imperial como a forma fundadora do país. Quanto mais retrospectiva se definia a origem do conceito *Kokutai*, mais precário ficava o seu carácter quanto às forças normativas para com o povo. Como vemos em retaguarda, a história moderna japonesa a desenvolver-se após a promulgação da Constituição comprova esta precariedade conceitual.

2.2. Uma hierarquia juridicamente heterodoxa

As doutrinas modernas do Direito explicam sobre a hierarquia jurídica com o princípio de supremacia da Constituição sobre outras formas normativas como leis, ordens administrativas, sentenças, ordenanças ou mensagens imperiais entre outros. Contudo, o regime constitucional de Meiji constituía uma hierarquia completamente heterodoxa como bem descrevia-a o termo *Ten Ken* (典憲) do preâmbulo da Constituição Meiji. Isso supunha a supremacia da lei sobre a constituição, colocando, primeiro, a inicial *Ten* (典) da Lei sobre a Casa Imperial⁵, e, depois a da Constituição, *Ken* (憲). Para os governantes essa inversão da hierarquia jurídica era precisa para fazer eficiente o conceito *Kokutai* na sociedade e também para os súditos o interiorizarem. Assim foi invocada a função do mito.

A Constituição Meiji determina a forma do Estado Meiji declarando, “O Império do Japão deverá ser regido e governado pela linha ininterrupta dos Imperadores para a eternidade” (Artigo 1). Sem dúvida, a singularidade desta linha imperial provém de

4 No entanto, segundo o livro *Nihon shoki* (日本書紀) de 720 relata que houve um código chamado *Jūshichi jō no kenpō* (Constituição dos dezessete artigos) no Japão, feito em 604 pelo Príncipe Shōtoku (聖德太子) que regulava as condutas do homem nos âmbitos não só político, também moral e social. Por isso, quando foi introduzido o conceito ocidental de “constituição” no Japão, a tradução era *Kokken* (国憲, constituição do Estado) e não *Kenpō* (憲法) (KANEKO, 1938, 28-29). Não obstante, ao ser promulgada a Constituição Meiji foi escolhido o termo *Kenpō* tal como figura no seu nome oficial, *Dainippon teikoku kenpō* (大日本帝国憲法). Tanto o carácter *Ken* (憲) quanto o de *Hō* (法) de *Kenpō* significam norma ou lei e assim desapareceu o matiz original do Estado (国) que tinha o termo *Kokken*.

5 Além disso, uma lei é *Hō* (法) ou *Hōritsu* (法律) em japonês, no entanto a Lei da Casa Imperial foi a única que fazia exceção em não levar essa denominação. Literalmente, o *Tenpan* (典範) significaria um código exemplar e este nome especial concedido unicamente à Lei da Casa Imperial é mantida no artigo 2 da Constituição de pós-guerra que estabelece, “O trono imperial deverá ser dinástico e a sua sucessão será de acordo com a Lei da Casa Imperial aprovada pela Dieta” (grifo nosso). Esta condição adicional por parte da Dieta era imprescindível para harmonizar essa denominação com o princípio da soberania popular.

um daqueles componentes contidos na Mensagem Imperial de 1876, *Waga kenkokuno tai* ou mais simplesmente *Kokutai*, sendo suficiente para evocar a figura divinizada do Imperador. O ITÔ advertia sobre este artigo segundo a tradução em inglês da sua obra principal *Kenpô Gige* o *Gikai* (憲法義解: Comentários sobre a Constituição do Império do Japão, em diante simplesmente *Gige*), “[...] That express provisions concerning the sovereign power are specially mentioned in the Articles of the Constitution, in no wise implies that any newly settled opinion thereon is set forth by the Constitution; on the contrary, the original national polity is by no means changed by it, but is more strongly Confirmed than ever.” (ITÔ, 2015, 16). Para sintonizar com isso, estabeleceu-se o carácter sagrado e inviolável do Imperador” (Artigo 3), o que era comum nas monarquias ocidentais. A linha imperial tão duradoura sem interrupção” que fundamenta o Estado foi considerada “eterna” como a imutabilidade do céu e da terra expressada no termo *Tenjô Muky* (天壤無窮). O artigo a seguir determinava, “O Imperador é o chefe do Império, reunindo em si os direitos da soberania, e os exerce de conformidade com as disposições da presente Constituição” (Artigo 4). Conforme relatado pelo KANEKO, os artigos 1 e 4 foram redigidos à luz da própria história do Japão que poderia ter inspirada na “constituição histórica” (KANEKO, 1938, 141 e 117) à qual os autores do projeto constitucional davam a maior consideração do que a dos outros países europeus.

Se bem o ITÔ não especifica a fonte de “registro antigo” ou “documentos antigos” que ele mesmo expressava (ITÔ, 2015, 16-17)⁶, O KANEKO enumera um conjunto da bibliografia para a definição mais detalhada: além das obras mais famosas como *Kojiki* (古事記), *Nihon Shoki* (日本書紀), *Dai Nihonshi* (大日本史), refere-se aos livros, sendo mais úteis e menos conhecidos como *Jinnô shôtôki* (神皇正統記) do KITABATAKE Chikafusa (北畠親房), o TOKUGAWA Rekkô (徳川烈公) que era o TOKUGAWA Nariaki (徳川斉昭) entre outros.

A Lei da Casa Imperial constituía outra gênese do ordenamento jurídico, de fato, superior à constituição. Acerca da Casa Imperial, a Constituição delegava o tema da sucessão no trono à Lei da Casa Imperial especificando somente, “O trono imperial deverá ser sucedido pelos descendentes masculinos imperiais de conformidade com as disposições da Lei da Casa Imperial (Artigo 2). Sobre este ponto, o ITÔ comentava que os assuntos relativos à família imperial como a ordem da sucessão no trono deviam ser pormenorizados na Lei da Casa Imperial a ser determinada em breve pelo Imperador⁷. E explicava o motivo dessa forma de legislação a saber: o fato de essas provisões não serem inseridas na Constituição mostra que “nenhuma interferência de parte do súdito deveria ser tolerada” a respeito dos assuntos familiares do Imperador (ITÔ, 1940, 19). Assim, em resposta à delegação constitucional da sucessão, o primeiro artigo da Lei da Casa

6 Sobre estas expressões menos claras, é o MIYAZAWA Toshiyoshi, eminente constitucionalista japonês, quem revisou o texto e pormenorizou a fonte de cada obra clássica (ITÔ, 1940).

7 Existe *Gige* sobre a Lei da Casa Imperial do ITÔ Hirobumi, mas não está incluído na tradução em inglês do ITÔ Miyoji. Pode ser consultado em *Gige* em versão japonesa (ITÔ, 1940, 127-177).

Imperial detalha a disposição constitucional como segue: “O trono imperial do Japão deverá ser sucedido pelos descendentes masculinos na linha masculina de Antepassados Imperiais (Artigo 1 da Lei da Casa Imperial). Ao comentar sobre os respectivos artigos da Lei, o ITÔ asseverou que não precisava da aprovação do Parlamento Imperial além de repetir a mesma advertência para reprovar a interferência de parte do súdito. Para ele, a maior missão era a de lograr e manter a autonomia da Casa Imperial do ordenamento constitucional e para tal efeito não podia interessar o princípio da supremacia da constituição. Após ter adquirido um vasto conhecimento sobre a história constitucional na Europa, ele havia se dado conta do conflito inevitável entre os dois elementos da Mensagem Imperial de 1876: *Waga kenkoku no tai* (as fundações da Nossa Nação) e *Kaigai kakkoku no seihô* (as leis de outras Nações). O ato constituinte no Japão supunha a criação de uma nova história narrada por algo que não podia ser comprovada: mitos.

2.3. Instrumentos legais para a doutrinação ideológica

Após a legitimação do reino e governo do Imperador pela sua origem miticamente divinizada, havia de doutrinar o súdito com essa ideia para a sua prática na vida cotidiana. Para determinar tal processo de doutrinação ideológica, foram emitidos numerosos instrumentos juridicamente inferiores à Constituição e a Lei da Casa Imperial, desde os rescritos imperiais, que incluía as ordens, mensagens, declarações, instruções do Imperador, até os decretos e instruções administrativas e militares. Aqui serão tratados apenas alguns principais que atuaram decisivamente para tal objetivo.

A Mensagem Imperial sobre a Educação (教育勅語: em diante *Chokugo*) foi o instrumento de maior influência, publicado em 1890 no intuito de fomentar o espírito de *Kokutai* na mentalidade do súdito. Começava narrando a origem da fundação do país declarando, “Sabei, súditos Nossos, os Nossos Antepassados Imperiais fundaram o Nosso Império numa base ampla e duradoura e nele implantaram fundo e firmemente a virtude. Os Nossos súditos, sempre unidos na lealdade e na devoção filial, ilustraram, de geração em geração, a sua beleza. Esta é a glória do carácter fundamental (*Kokutai*) do Nosso Império e também aqui reside a fonte da Nossa educação.” As palavras do Imperador continuavam admoestando-lhes as virtudes morais nas relações entre pais e filhos, amigos, cônjuges, exortando-lhes o respeito da Constituição e a observância das leis, e finalmente ordenando-lhes o auto-oferecimento corajoso ao Estado para se guardar e manter assim a “prosperidade do Nosso Trono Imperial, tão antigo como o céu e a terra”. É um fato conhecido que esta mensagem costumava ser pronunciada em voz alta por um líder em nome do Imperador e confirmada pelos súditos em qualquer âmbito público de toda magnitude. Inclusive nas reuniões de pequenas aldeias também, mesmo que ainda havia muitos que no fundo não entendiam o seu conteúdo. Pretendeu-se, assim, criar um espírito “voluntário” de auto sacrifício. Mas, houve de esperar quase 40 anos para que essa voluntariedade se tornasse uma verdadeira força do Estado. O maior fator foi a guerra.

A década de 1930 no Japão marcou uma viragem política à tendência belicista. Nessa vicissitude apresentaram-se o derrubamento do governo por partido e a sua substituição militar consequente após o Incidente de Manchúria de 1931 que chegaria até o incidente da Ponte Marco Polo de 1937 na China que originou a Guerra Sino-Japonesa. Em meio desta atmosfera, a Seção da Ideologia (*Shisōkyoku*) do Ministério da Educação procurou esclarecer mediante um livro titulado *Kokutai no Hongi* (Verdadeiros significados de *Kokutai* do Nossa Nação) em 1937, com uma citação abundante das obras clássicas de mitos japoneses destinada a fundamentar indiscutivelmente a origem do Japão regido e governado pelo Imperador. Esta obra está estruturada pelos capítulos da história da origem do Império do Japão, ou seja, *Kokutai*, virtudes, lealdades, união e “sinceridade” (和: *Wa* e 「まこと」 “*Makoto*”), e narra em que momentos da vida cotidiana se apresenta o *Kokutai*. De um ponto de vista oculto, pode se dizer que essas providências do Estado evidenciam as dificuldades de sentar no povo as ideias mitificadas.

Para as autoridades as dificuldades não sumiam, pois em 1941, ano em que foi declarada a Guerra do Pacífico entre os Estados Unidos e o Japão, a Seção da Educação Académica (*Kyōgaku kyoku*) do Ministério da Educação teve de publicar outro livro chamado *Shinmin no Michi* (O caminho do súdito) de 1941. Consta de três capítulos: 1. A construção da nova ordem do mundo; 2. *Kokutai* e o caminho do súdito, e finalmente, 3. Práticas do caminho do súdito. A causa principal para a mobilização nacional à guerra já não podia ser enchida só pelo *Kokutai* e teve de apelar à grande missão do povo japonês para construir uma nova ordem mundial.

3. Intentos de desmistificação e mitos latentes nas realidades do Japão de pós-guerra

3.1. “Da espada ao crisântemo” no povo japonês de um momento para o outro

O fim da segunda guerra mundial marcou o ponto de partida para a revelação irresistível do carácter mitológico do Estado Meiji. Conforme a ela, o povo japonês viu-se obrigado a “mudar” de postura frente ao Estado, como se fosse uma mudança da espada ao crisântemo seguindo as palavras da antropóloga americana e autora do livro clássico da cultura japonesa, *O Crisântemo e a Espada*, Ruth Benedict⁸.

8 A respeito deste aspecto, ela apresentava uma visão a seguir, “[...] Quando escrever um livro sobre uma nação onde vigora um culto popular de esteticismo, que confere honrarias a atores e artistas, esbanjando arte no cultivo de crisântemos, tal obra não terá de ser completada por uma outra, dedicada ao culto da espada e à ascendência máxima do guerreiro. [...] [...]. Todas essas contradições constituem-se, todavia, na própria tessitura dos livros sobre o Japão. São verdadeiras. Tanto a espada como o crisântemo fazem parte do quadro geral...[...]” (BENEDICT, 1972, 10). Em princípio, concordo com esta observação proveitosa mas o ponto mais essencial da questão está em determinar a lógica que explique o mecanismo sociocultural que causasse essas contradições representadas pelo crisântemo e a espada.

A mensagem dirigida do Imperador para o povo japonês de 1º de janeiro de 1946, publicadas em forma de prescrição imperial (詔書) no Diário Oficial desse dia e conhecidas comumente como “Declaração de Humanidade”, foram o primeiro intento que fez questão da presença mítica e lendária no Japão de pré-guerra. Ao referir-se às suas relações com o seu povo, o Imperador dizia, “os laços entre mim e o nosso povo sempre se mantiveram na confiança mútua e no afeto e **não provêm de meras mitos e lendas**. Eles não se baseiam na concepção fictícia de que o Imperador seja um deus vivo e que **o povo japonês seja superior a outras raças e destinado a governar o mundo**” (grifo nosso). Apesar da denominação comum, esta mensagem não tinha um título próprio como “declaração” nem se referia à “humanidade” do Imperador. É certo que ele considerou falsa aquela visão divinizadora da sua figura, embora, uma leitura cuidadosa da expressão de “não provêm de meras mitos e lendas”, permite interpretar de que o Imperador não negou esses elementos misteriosos quanto ao seu vínculo com o seu povo e apenas os acrescentou aos primeiros fatores de confiança e afeto. É importante tomar em conta este ponto porque os fenômenos sociais que se apresentam, em certos momentos, nos levam a considerar a tarefa inacabada de “humanizar o Imperador”⁹.

A desmistificação dos valores impostos na pré-guerra foi realizada no plano legislativo. No 19 de junho de 1948, ambas as Câmaras da Dieta japonesa invalidaram o *Chokugo* que dominava o âmbito educacional: Resolução sobre a eliminação de *Chokugo* e outros da Câmara dos Representantes, e Resolução sobre a ratificação da invalidação de *Chokugo* e outros da Câmara dos Conselheiros¹⁰. O autor do projeto de resolução, MATSUMOTO Junzô, explicou como motivos da proposta da resolução a seguir, “os princípios fundamentais destes editos imperiais [relativos à educação] se basearam na soberania monárquica e na concepção mitológica de *Kokutai*, e este fato prejudicava indubitavelmente os direitos humanos fundamentais deixando lugar a dúvidas à luz da

9 O que criou-se na sociedade japonesa na ocasião da doença e falecimento do Imperador Shôwa (Hirohito) em 1988 e 1989 era um clima sufocante de *jishuku* (自肅). A população se sentia obrigada a se abster de realizar ou de participar de qualquer atividade pública como se uma força invisível estivesse funcionando para isso. Pode ser entendido como luto nacional, porém o problema é que este clima não estava isento dos fatores conformistas da sociedade japonesa. O que surgiu na ocasião do terremoto de Tôhoku de março de 2011 e após o pronunciamento de condolência do Imperador mediante uma mensagem gravada por vídeo, pode ser tratado de um ponto de vista similar. No meu entender, as reações do povo japonês perante a mensagem imperial sobre a abdicação de 8 de agosto de 2016 também serão situadas num contexto parecido. Sendo um tema algo essencial e imprescindível para entender melhor a idiossincrasia da sociedade japonesa, penso analisa-lo em outra oportunidade.

10 A resolução da Câmara dos Conselheiros, por outro lado, proclamou invalidados os editos sobre as matérias educacionais, além do *Chokugo*, como as Instruções Imperiais para os Soldados e Marinheiros de 1882, a chamada Ordenança Imperial de Boshin de 1908 e Mensagem Imperial para os Estudantes Jovens de 1939. Estas resoluções foram adoptadas com unanimidade em ambas as câmaras. Boshin Shôsho era um documento imperial mediante o qual o Imperador aconselhava ao povo poupar sem luxo no meio da desorganização social devida à Guerra russo-japonesa. O nome Boshin (戊申) provem da astrologia chinesa, já que o ano 1908 correspondia à 45ª de cão (bo: Tsuchinoe) e macaco (shin: Saru) de 60 combinações no total dos 12 signos do zodíaco.

confiança internacional. Portanto, conforme ao artigo 98 da Constituição¹¹, a Câmara dos Representantes declara, mediante a sua resolução, eliminado os editos antes referidos e inadmitido o seu caráter doutrinário-diretório. O governo deverá imediatamente recolher as suas cópias e cumprir com as medidas eliminatórias¹². Após esta explicação, ele continuava, “[...] em comparação com essas reformas institucionais, temos de aceitar, mesmo que é lamentável, que é verdade que a reforma da mentalidade, ou seja, a chamada revolução espiritual [...] a transformação ou reforma do ideal e espírito feudal, militarista, ultranacionalista ao espírito democrático que valoriza a dignidade do indivíduo permanece incompleta sem atingir nem ao nível mundial. Com a Constituição novamente consagrada, por conseguinte, é uma lástima que ainda fiquem as ideias obsoletos [...]”¹³. Logo depois da votação aprovativa na Câmara dos Representantes, o Ministro da Educação daquele tempo MORITO Tatsuo¹⁴, expôs a seguinte observação, “o *Chokugo* tinha como base ideológica a Constituição Meiji, e é óbvio que não sintoniza com o espírito da Constituição nova. Sendo assim, o *Chokugo* é algo que deve seguir o mesmo destino da Constituição Meiji. Sob esta perspectiva, a partir de 8 de outubro de 1946 de acordo com o comunicado emitido pelo vice-Ministro, o Ministério da Educação advertiu que o *Chokugo* deveria ser qualificado de referência inválida e nunca deveria ser divinizado, nem por sombras¹⁵”.

3.2. As vozes propugnadoras pelo retorno aos valores de Meiji

A panorama política constitucional do Japão destes últimos anos, sobretudo a partir de 2012, ano em que se iniciou o segundo mandato do governo do Primeiro Ministro ABE Shinzo do Partido Liberal Democrático (PLD) tem sido de abalo. Com este governo uma série de legislações cuja constitucionalidade é extremamente duvidosa foi aprovada. Para enumerar só os casos principais são: a Lei de Proteção dos Segredos Especialmente Designado de 2013 que estabelece as sanções penais até dos

11 Artigo 98 da Constituição de pós-guerra estipula: “Esta Constituição deverá ser a Lei Suprema da nação e, nenhuma lei, ordem, prescrição imperial ou qualquer outro ato governamental que seja contrária a mesma, deverá ter validade ou força legal. Os tratados concluídos pelo Japão e as estabelecidas leis das nações deverão ser fielmente observados”.

12 A resolução pode-se consultar em: Ata do 2º Plenário da Câmara dos Representantes, N.67, **Diário Oficial**. Edição extra. 20 de junho de 1948 (<http://kokkai.ndl.go.jp/SENTAKU/syugiin/002/0512/00206190512067.pdf>), p.669.

13 **Diário Oficial**, op.cit., p.669.

14 MORITO Tatsuo (1888-1984), especialista em Pensamento Social e Educação, é uma das personagens de destaques para a história constitucional do Japão. Junto com SUZUKI Yasuzô (1904-1983), constitucionalista japonês conhecido como marxista e preso por causa da “desobediência” a Lei para a Manutenção de Ordem Pública, formou um grupo de estudo sobre a constituição. É bem sabido que o direito à vida que consiste em manter um padrão mínimo de vida saudável e cultural, encarnado no artigo 25 da Constituição de pós-guerra, foi incorporado da proposta deste grupo.

15 **Diário Oficial**, op.cit., p.670.

operários de setor privado que desempenhem as funções públicas relacionadas com os segredos designados pelas entidades administrativas, a Legislação sobre a Segurança Nacional de 2015 que permite as Forças de Autodefesa participar nas operações militares baseadas nos acordos bilaterais relativos à segurança coletiva, e o cúmulo desta tendência legislativa foi completado pela aprovação da Lei de Penalização de Atos Preparativos Terroristas, comumente conhecido como Lei sobre a Penalização de Conspiração de 2017. Para quem viram os momentos mais duros nas últimas décadas do Estado Meiji, esta legislação é demais para se lembrarem da época mais tenebrosa sob o constitucionalismo imperial que se caracteriza pelo regime belicista.

Havia um indício antecipado. No 27 de abril de 2012, o PLD publicou um projeto de reforma constitucional de índole reacionarista que caracterizaria posteriormente a administração do Primeiro Ministro ABE. Como é bem sabido, o maior alvo desta revisão constitucional é o artigo nove da Constituição de pós-guerra que renuncia a toda classe de guerra e proíbe a manutenção de qualquer potência bélica. A estas alturas de mais de 70 anos passados a partir da consagração da Constituição de pós-guerra, o partido do governo invoca o constitucionalismo de Meiji que já analisamos. Num dos aspectos mais destacados em que esta proposta foi inspirada é em torno à atribuição de intervenção exclusiva do Primeiro Ministro no estado de emergência, o que a doutrina define como “ditadura constitucional”.

Em março deste ano, dentre uns escândalos políticos que supostamente teriam envolvido o Primeiro Ministro, foi revelado um caso particular que atraiu a atenção do público. Num jardim infantil, Tsukamoto Yôchien, da Fundação Educacional em questão, Moritomo Gakuen, de Osaka, exigia-se diariamente às crianças a leitura do texto de *Chokugo*. Como vimos antes, essa mensagem imperial havia sido anulada oficialmente em 1948 pela Legislatura. No entanto, segundo a decisão do Gabinete de 31 de março¹⁶, o governo “estima inoportuna a aplicação de uma orientação nas escolas que coloque o *Chokugo* como único princípio de nossa educação nacional. Porém, não considera recusável até a sua utilização como material de uma maneira conforme com a constituição e a Lei Fundamental da Educação (nº 120 de 2006). É uma ressuscitação manifesta de algo que foi alunado pelo próprio Estado por causa do seu carácter mitológico e, portanto, imprópria constitucional e legalmente à luz do ordenamento jurídico atual do Japão. Ao longo da história japonesa de pós-guerra, é que as forças mistificadoras não haviam morto e ficam latentes *mutatis mutandis* até os nos nossos dias.

4. Á guisa de conclusão provisória

A história está a repetir no Japão? Seria interessante recordarmos aquelas palavras do Karl Marx que diziam:

16 Esta decisão do gabinete ministerial pode ser consultada em: [http://www.shugiin.go.jp/internet/itdb_shitsumon_pdf_t.nsf/html/shitsumon/pdfT/b193144.pdf/\\$File/b193144.pdf](http://www.shugiin.go.jp/internet/itdb_shitsumon_pdf_t.nsf/html/shitsumon/pdfT/b193144.pdf/$File/b193144.pdf)

“Em alguma passagem de suas obras, Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa (MARX, 2011, 25).

As implicações do regime constitucional de Meiji continuam a ser transcendentais até os nossos dias para pensar nas possibilidades do constitucionalismo japonês de pós-guerra. Este período coincide com o de desmistificação e democratização, por assim dizer, para o Japão, mas as realidades parecem ficar instáveis no pêndulo entre a tradição e a renovação, isto é, algo tradicional e nacional e outro alheio e forâneo como *Waga kenkoku no tai* e *Kaiga kakkoku no seihô* da Mensagem Imperial de 1876. A fim de manter o primeiro, a função mitológica parecia eficiente para os governantes. Uma série da legislação realizada para isso possuía as características mais tradicionalistas e nacionalistas e menos universais. Esta realidade apresenta-nos a tarefa difícil de liberar o povo da ideologia mistificada, mas também agora sabemos a consequência trazida pelos governantes de pós-guerra: tragédia da segunda guerra mundial que levou à morte milhões de pessoas.

Da mesma maneira, a história constitucional japonesa de pós-guerra é caracterizada pela batalha entre mito e realidade. Apesar dos intentos desmistificadores a dinâmica oposta a eles nunca morre na política japonesa liderada, em grande medida, pelo PLD. Esta dinâmica mistificadora iria estender-se, auxiliada pelo grande desenvolvimento econômico registrado pelo Japão de pós-guerra, até a outros âmbitos vitais, a energia nuclear. Apesar dos imensos movimentos de protesto que surgiam, o Japão se envolveu na instalação de múltiplas usinas nucleares. Sendo o único país vítima das bombas atômicas no mundo, o Japão aprovou a Lei fundamental sobre a energia atômica em 1955 e, para isso, o governo se valeu do “mito da segurança”. Também vimos a sua consequência, tragédia de milhões de pessoas de Fukushima em março 2011.

A fim das contas, uma história acompanhada do mito nos comprova que sempre acabará sendo uma tragédia e nunca será uma farsa. O direito coberto pelo mito também seguirá o mesmo destino.

Referências Bibliográficas

BENEDICT, Ruth. **O Crisântemo e a Espada Padrões da Cultura Japonesa**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972

Dicionário OnLine de Português: <https://www.dicio.com.br/mito/>

DOWER, John W. **Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II**. New York: W. W. Norton & Company, 1999.

- FIELD, Norma. **In the Realm of a Dying Emperor: Japan at Century's End**. New York: Vintage Book Edition, 1993.
- FIELD, Norma. From Fukushima: To Despair Properly, To Find the Next Step. **The Asian Pacific Journal: Japan Focus**, <http://apjjf.org/2016/17/Field.html>, Volume 14, Issue 17, Number 3, September 2016.
- HIGUCHI, Yôichi (editado). **Five Decades of Constitutionalism in Japanese Society**. Tokyo: University of Tokyo Press, 2001.
- IKEZAWA, Natsuki. **Kenpô nante shiranaïyo**. Tokyo: Shûeisha bunko, 2005.
- ITÔ, Hirobumi (revisado e comentado pelo MIYAZAWA, Toshiyoshi). **Kenpô gige**. Tokyo: Iwanami shoten (Iwanami bunko), 1940.
- ITÔ, Hirobumi (Tradução do ITÔ, Miyoji). **Eiyaku Kenpô Gige – COMENTARIES ON THE CONSTITUTION OF THE EMPIRE OF JAPAN**. Kure (Hiroshima): Kure Pass Shuppan, 2015.
- KANEKO, Kentarô. **Kenpô Seitei to Ôbeijin no Ronpyô**. Livro não comercializado. Tokyo: Kaneko hakushaku Kôseki Kenshokai, 1938.
- KAWABATA, Hiroaki. Hô ga Shinwa wo Matou toki: Meiji kenpô taisei no sonosakini (Law Draped in Mythology: Beyond the Meiji Constitutional Regime), Aichi Prefectural University, **BULLETIN of SCHOOL OF JAPANESE STUDIES – AICHI PREFECTURAL UNIVERSITY**, Nagakute (Japão), N.8, p.135-160, março, 2017
- Nihon Kokugo Daijiten**. 2ª edição. Tokyo: Shôgakkan, 2001.
- KOIDE, Hiroaki. **Genpatsu to kenpô kyûjô**. Yamatokôriyama - Nara: Yûshisya, Inc, 2012.
- MARX, Karl, **O 18 de Brumário de Luís Bonaparte**. Tradução de Nêlio Schneider. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011, p.25.
- Monbunshô (Ministério da Educação). **Reedição - Senzen no Kokumin Kyôiku, Kokutai no Hongi hoka**: 1ª. ed. Revisada. Kure (Hiroshima): Kure Pass Shuppan, 2015.
- TAKII, Kazuhiro. **The Meiji Constitution: The Japanese Experience of the West and the Shaping of the Modern State**. Translated by David Noble. Tokyo: International House of Japan, 2007.

EXPERIÊNCIA URBANA E DIFERENÇA GERACIONAL NA FORMAÇÃO DA CULTURA POPULAR JAPONESA

Ernani Oda¹

Resumo: A popularidade da cultura popular japonesa (e.g. *anime*, *manga*) tem sido acompanhada de discursos essencialistas que retratam este fenômeno como reflexo de atributos supostamente imutáveis que teriam sido herdados desde tempos remotos. Embora este tipo de tese venha sendo corretamente criticada por diversos teóricos sociais, estes autores nem sempre oferecem esquemas teóricos alternativos. O objetivo deste trabalho é identificar elementos conceituais que contribuam para a formação de uma alternativa neste sentido. A partir da análise de uma corrente influente da sociologia da cultura no Japão, dois conceitos serão especialmente enfatizados: urbanização e diferença geracional. Estes dois conceitos permitem compreender de maneira mais clara a diversidade e a historicidade das condições sociais por trás da formação e transformação de diversos aspectos da cultura popular no Japão.

Palavras-chave: Japão, cultura japonesa, cultura popular, urbanização, geração

Abstract: With the rising popularity of Japanese popular culture (e.g. *anime*, *manga*), there has also been an increase in essentialist discourses describing this as the manifestation of supposedly immutable features of Japanese culture. Although several social theorists have rightly criticized this line of argument, they often fail to provide a theoretically clear alternative framework. The aim of this study is to identify conceptual elements that might help us develop such a framework. Based on the work of influential sociologists of culture in Japan, I argue that two concepts in particular deserve special attention: urbanization and generational difference. These two concepts allow us to understand more clearly the diversity and the historicity of the social conditions giving rise to popular culture in Japan today.

Keywords: Japan, Japanese culture, popular culture, urbanization, generation

1. Introdução

A presença da cultura popular japonesa no cenário internacional tem se tornado cada vez mais visível nas últimas décadas. Nos mais diversos países é possível apontar

1 Possui graduação em Direito pela Universidade de São Paulo (2000), mestrado em Sociologia pela Kyoto University (2008) e doutorado em Sociologia pela Kyoto University (2013). A pesquisa para a elaboração deste artigo foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

a crescente popularidade de certos gêneros como o *manga* (histórias em quadrinhos), o *anime* (desenhos animados) e jogos de videogame produzidos no Japão (Watanabe; McConnell, 2008). Este fenômeno tem sido tão notável a ponto de o próprio governo japonês passar a adotar oficialmente a promoção da cultura popular. Com o slogan de “Cool Japan”, esta iniciativa tem usado desenhos e jogos eletrônicos como instrumentos de diplomacia cultural para aumentar a projeção internacional do Japão, tendo em vista o relativo declínio da imagem japonesa desde meados da década de 1990, decorrente do enfraquecimento de sua economia (Lam, 2007).

Naturalmente, o interesse acadêmico por esses aspectos da cultura popular japonesa vem aumentando na mesma proporção. Mais do que o conteúdo das obras e jogos em si, muitos pesquisadores vêm debatendo intensamente o seu significado social e político, tanto dentro como fora do Japão. Não surpreende, por isso, que muitos estudos recentes que se propõem a discutir a sociedade japonesa contemporânea de maneira mais abrangente incluam também análises específicas sobre a cultura popular (e.g. Harootunian; Yoda, 2006; Bestor; Bestor; Yamagata, 2011; Kawano; Roberts; Long, 2014).

No entanto, surgem aqui algumas dificuldades. Certas interpretações influentes tendem a descrever o fenômeno da cultura popular em termos bastante essencialistas, como reflexo de uma suposta matriz cultural japonesa cujas características relativamente imutáveis teriam sido transmitidas desde tempos antigos. Não é incomum, por exemplo, encontrar teses que identificam diferentes aspectos das modas e gostos atuais como adaptações de práticas existentes no Japão desde o período Edo (1600-1868): o *anime* teria sua origem no teatro kabuki, e a atual devoção extrema dos fãs aficionados por *anime*, *manga* e jogos de videogame – os chamados *otaku* – seria herança do senso estético das classes comerciais que viviam na cidade de Edo, com suas regras e convenções para apreciar o teatro e as artes da época (Okuno, 2014; 2015).

Evidentemente, este tipo de interpretação tem sido alvo de várias críticas. Salienta-se, em primeiro lugar, que ela não costuma oferecer muito mais do que analogias superficiais e pontuais para traçar seus paralelos entre a cultura popular atual e os hábitos de épocas anteriores. Mas mais importante, ao retratar as práticas atuais como mera reprodução de padrões culturais antigos, esta tese ignora a enorme complexidade de conflitos, negociações e transformações vividas na sociedade japonesa desde o período Edo até os dias atuais. Justamente por negligenciar a mudança das condições sociais concretas por trás das práticas culturais, tanto do ponto de vista de sua produção como de sua recepção, muitas das generalizações que costumam ser feitas sobre a cultura popular atual acabam se tornando arbitrarias (Iwabuchi, 2002; 2010; Miller, 2011).

Creio que esta crítica é correta e que de fato a atenção para a historicidade das condições particulares das práticas culturais são uma tarefa central. Mas os críticos nem sempre deixam claro *como* fazer isso. Como podemos escapar das armadilhas do essencialismo e efetivamente tratar do problema de forma coerente? O universo de condições sociais que poderíamos em princípio associar à formação da cultura popular

japonesa é imenso, e seria claramente impossível analisar todos eles. É necessário, portanto, selecionar, ainda que provisoriamente, certos aspectos em detrimento de outros, e para isso precisamos de conceitos que nos ajudem a orientar nosso foco analítico. Mas os críticos do essencialismo muitas vezes têm dificuldade em explicar que conceitos seriam esses.

Por isso, meu objetivo neste trabalho é discutir uma corrente teórica que oferece alternativas para esse problema. Trata-se de um grupo de autores ligados à teoria da cultura no Japão, cujas ideias se baseiam principalmente na obra do sociólogo Munesuke Mita. Embora não se trate de um debate voltado exclusivamente para a questão da cultura popular, esta tem um papel central em sua formulação, de modo que os conceitos desenvolvidos por Mita e seus seguidores têm relevância direta para a discussão desse fenômeno.

Minha leitura desses autores é necessariamente seletiva. Meu propósito não é oferecer uma sinopse fiel de seus textos, mas extrair deles elementos que possam ajudar na formulação de um esquema teórico que permita explicar melhor as condições sociais por trás da cultura popular japonesa. Obviamente, não seria possível aqui examinar detalhadamente todos os estudos dos autores ligados a essa corrente. Portanto, irei concentrar-me apenas nos conceitos que, em minha leitura, são mais representativos. É possível já adiantar aqui que dois deles são particularmente importantes: *urbanização* e *diferença geracional*. A discussão nas seções seguintes irá tomar esses dois conceitos como ponto de referência, destacando seu potencial analítico. No entanto, como seria de esperar, este esquema teórico têm também suas limitações, algumas bastante sérias. Concluo o trabalho, por isso, com uma reflexão sobre esses problemas.

2. Cultura “popular” em que sentido?

O cerne do esquema teórico que tentarei articular pode ser encontrado no livro *Kindai Nihon no Shinjô no Rekishi: Ryûkôka no Shakai Shinrishi*, originalmente publicado por Munesuke Mita em 1967 e provavelmente seu trabalho mais conhecido. Trata-se de um minucioso estudo sobre o conteúdo das letras de canções que fizeram sucesso no Japão desde o período Meiji (1868-1912) até a década de 1960. Embora seja um trabalho relativamente antigo que não faz qualquer menção aos gêneros de cultura popular hoje mais em evidência como *manga* ou *anime*, os conceitos elaborados por Mita para compreender o universo das canções populares oferece um quadro de referência que, como veremos, pode ajudar a esclarecer muitas questões relacionadas ao contexto atual.

Antes de examinar o que ele tem a dizer sobre essas canções, porém, convém esclarecer como Mita entende o próprio conceito mais amplo de cultura “popular”, do qual as canções são no fundo apenas um aspecto particular. Em que sentido seria possível qualificar certas obras como sendo populares? A estratégia de Mita é caracterizar o popular por associação a “povo”, um termo que por sua vez se define em oposição à noção de “elite”, seja no sentido político, econômico ou social. A palavra que Mita usa para designar o povo neste caso é *minshu*, em contraposição a *eriito*. O povo ou

minshu, portanto, seria aquela camada de pessoas que está fora da esfera do governo, dos grandes empreendimentos econômicos e das tradicionais famílias aristocráticas (Mita, 2012b, p. 67-68).

Mas de que forma surgiria uma cultura própria ao povo neste sentido? A resposta de Mita aqui é significativa: de muitas maneiras diferentes. Em outras palavras, não existe apenas uma cultura popular, mas várias. E é justamente esta diversidade inerente à cultura popular que serve de ponto de partida para o estudo de Mita sobre as canções populares. O interesse de Mita por este tema está na enorme variedade de sentidos que as canções populares incorporam por trás das convenções do gênero (Mita, 2012a, p. 5-7).

Esta diversidade pode ser vista por vários ângulos. Por exemplo, Mita destaca que existem no mínimo duas formas bastante distintas, mas igualmente “populares”, de canções: o *minyô* e o *ryûkôka*. O *minyô* é, em princípio, aquela canção que surge espontaneamente numa comunidade ou numa região particular. Sua letra trata das características específicas daquele local, e ela é transmitida de geração em geração entre os moradores daquela região. O *ryûkôka*, por sua vez, não surge como uma expressão direta do povo. Ele é muitas vezes produzido por artistas profissionais e especialistas interessados em sucesso financeiro, sem a preocupação de refletir um contexto regional específico. Uma vez finalizado, porém, o *ryûkôka* é distribuído tendo em vista as camadas populares, e, justamente por ser algo consciente e planejado, sua distribuição não se limita, como no *minyô*, a uma comunidade local, alcançando assim um público muito maior. Em compensação, o *ryûkôka* costuma sair logo de moda e ser esquecido, tendo uma vida mais curta do que o *minyô* (Mita, 2012a, 189-190).

Simplificando bastante o argumento, o *minyô* seria a canção feita *pelo* povo e *para* o povo. O *ryûkôka*, por outro lado, seria a canção feita não necessariamente *pelo* povo, mas apenas *para* ele. O próprio Mita ressalta que a fronteira entre esses dois tipos de canção nem sempre é clara, e que se trata apenas de categorias analíticas. Seja como for, a classificação é útil para delimitar o interesse de Mita, que, mais do que o *minyô*, volta-se principalmente para o *ryûkôka* e como ele se desenvolveu no Japão (sobre a justificativa para esta escolha, ver Mita, 2012a, p. 8-10). Uma vantagem desta ênfase no *ryûkôka* é que, justamente por não se limitar a uma região específica, ele permite investigar a atitude popular no Japão em termos mais amplos. Embora esta atitude venha sempre filtrada pelo olhar dos empreendedores e artistas que produzem as canções, sua recepção mais difusa junto à população significa que se trata de um fenômeno abrangente.

Porém, Mita deixa claro que dentro do próprio gênero do *ryûkôka* há novamente uma grande diversidade, ou seja, há diferentes maneiras de produzir canções *para* o povo. Mita destaca principalmente como as características gerais dos *ryûkôka* passaram por profundas transformações ao longo do tempo. Grande parte do trabalho de Mita consiste em encontrar uma lógica e um sentido mais geral nesse processo de mudança. Para isso, Mita adota um ponto de vista histórico, analisando, como já mencionado, a evolução dos *ryûkôka* desde 1868 até a década de 1960.

Podemos ver, portanto, que o ponto de partida do trabalho de Mita é enfatizar a diversidade e a mutabilidade da cultura popular. Não existe uma cultura popular japonesa única. Neste sentido, sua posição é em princípio avessa a essencialismos. É preciso, no entanto, examinar mais concretamente quais os conceitos que ele utiliza em sua perspectiva histórica, e verificar se eles podem ser relevantes não apenas para entender canções populares, mas também outras manifestações culturais.

3. Urbanização

Mita reúne as letras das canções que mais fizeram sucesso no Japão desde o começo do período Meiji e a partir disso identifica quais os temas predominantes em cada canção, tomando por base uma relação de dez temas possíveis, todos eles definidos por ele mesmo e um grupo de colaboradores: raiva, tristeza, alegria, afeto, heroísmo, apego, humor, solidão, nostalgia/fascínio, transitoriedade. Ele analisa então como esses temas foram mudando ao longo dos anos. Mita é muito criticado neste ponto, porque o critério adotado para a definição dos temas e a classificação das canções segundo tais temas nunca fica muito claro, abrindo margem para a arbitrariedade (e.g. Fujii, 1999).

A crítica é certamente válida, mas, apesar dessa limitação, creio que as interpretações de Mita e o esquema teórico subjacente a elas permanecem relevantes. Neste sentido, não interessa tanto questionar sobre os critérios que levaram Mita a escolher este ou aquele tema em particular. O mais importante é indagar sobre a lógica mais geral por trás do modo como ele trabalha com esses temas.

Como foi dito, Mita enfatiza principalmente a questão da mudança nos temas das canções. Uma primeira mudança evidente é que certos temas se tornam mais frequentes, enquanto outros desaparecem. O tema da “raiva”, por exemplo, que já é raro no começo de Meiji, acaba diminuindo ainda mais, eventualmente sumindo das canções (Mita, 2012a, p. 15). O tema da “tristeza”, por outro lado, apresenta um crescimento constante (Mita, 2012a, p. 44). Mas não é tanto esta mudança quantitativa que interessa a Mita. A mera frequência dos temas não diz nada muito significativo (Mita, 2012a, p. 15). Alguém poderia se sentir tentado a concluir apressadamente que a maior frequência do tema da “tristeza”, por exemplo, seria indício de que este sentimento teria se tornado mais comum entre a população, mas não é este o argumento de Mita.

Para ele o que realmente importa é a mudança qualitativa dos temas, ou seja, independentemente da frequência com que os vários temas aparecem, o sentido de cada um deles muda profundamente ao longo dos anos. Assim, o tipo de raiva ou o tipo de tristeza que surge nas canções no começo do período Meiji é muito diferente do tipo de raiva e de tristeza que aparecem nas canções da década de 1920 ou de 1940.

Não tenho como expor em detalhes as considerações de Mita sobre cada tema, mas o que convém enfatizar é que Mita sugere que há uma tendência comum em todos esses casos: nas canções mais antigas, a raiva, a tristeza, a alegria ou a solidão são descritas do ponto de vista de quem vive no meio rural – nas vilas, ou no chamado

inaka –, enquanto nas canções mais recentes o ponto de vista passa a ser o de quem vive nas cidades, principalmente em Tóquio. Para ficar em apenas um exemplo, entre 1868 e o começo do século XX, o tema da solidão aparece nas canções como algo inerente à cidade e ao ambiente de Tóquio, o que reflete o ponto de vista de quem tem suas raízes no mundo das vilas e para quem a cidade é ainda um terreno estranho e até mesmo hostil. Depois da Segunda Guerra Mundial, porém, são as vilas que passam a ser associadas com o tema da solidão, enquanto as cidades passam a ser retratadas como lugares dinâmicos onde as pessoas podem se encontrar umas com as outras e crescer juntas, revelando uma perspectiva de quem agora se sente confortável no meio urbano (Mita, 2012a, p. 174-182).

Esta mesma tensão entre o rural e o urbano aparece em vários outros temas examinados por Mita: raiva, tristeza, alegria, etc. E também nestes casos há a transição de uma perspectiva que idealiza o mundo rural para uma perspectiva que idealiza o mundo urbano. Do ponto de vista analítico, portanto, há um conceito mais amplo de *urbanização* unificando os diversos processos de mudança qualitativa que Mita identifica nos temas das canções.

Mita sugere em vários momentos que isso se deve ao fato de a própria sociedade japonesa ter efetivamente assistido, principalmente a partir da década de 1920, a crescentes ondas migratórias de pessoas deixando suas vilas para tentar a sorte nas cidades, especialmente na capital, Tóquio (Mita, 2012a, p.186-188; ver também Harootunian, 2000). As mudanças nas letras das canções refletiriam assim as mudanças nas condições sociais do Japão.

A ideia de urbanização atua, portanto, como conceito central na articulação entre a dinâmica das manifestações culturais e a realidade social em que elas se desenvolvem. Este conceito permite, ademais, que examinemos esta realidade social de maneira mais precisa. Ao invés de trabalhar com generalizações sobre a sociedade japonesa, o esquema de Mita se concentra num aspecto particular bem definido desta sociedade: as relações entre o meio rural e o meio urbano. É esta questão mais específica que serve de referência para interpretar a cultura popular e suas transformações.

4. Diferença geracional

Surge aqui uma dificuldade: se a questão da urbanização é de fato tão importante, não seria possível retomar as tentativas mencionadas anteriormente de encontrar as raízes da cultura popular atual na cultura de Edo? Trata-se, afinal, de uma cultura também urbana, própria dos comerciantes que viviam na antiga Tóquio. Não poderíamos assim considerar o processo de urbanização descrito por Mita simplesmente como a difusão de um padrão que já existia desde o período Edo, mas que somente a partir do século XX teria se expandido por todo o território japonês?

Se seguirmos a lógica do esquema de Mita, a resposta deve ser negativa. Isso porque, assim como não existe apenas uma cultura popular, mas várias, e assim

como não existe um tipo de *ryūkōka*, mas vários, existem também diferentes tipos de cultura urbana.

Embora a questão não seja examinada a fundo em *Kindai Nihon no Shinjō no Rekishi*, Mita tem plena consciência do problema e em trabalhos posteriores continuou a investigar a ideia de cidade, enfatizando justamente a enorme diversidade de experiências que o meio urbano oferece ao longo do tempo e para diferentes grupos de pessoas. A cidade assume, portanto, uma grande variedade de sentidos: entusiasmo, frustração, violência, intimidade, criminalidade, etc. (Mita, 2011a; 2011b). Neste sentido, igualar a experiência urbana do período Edo com a experiência urbana do século XX seria pouco razoável.

No entanto, diferentemente de *Kindai Nihon no Shinjō no Rekishi*, nesses estudos Mita tende a tratar de canções e outras formas de cultura popular de maneira menos aprofundada, preferindo refletir sobre a complexidade do processo de urbanização a partir de outros aspectos. Para os propósitos deste artigo, uma análise mais clara sobre a relação entre a diversidade da experiência urbana e a evolução da cultura popular pode ser encontrada no trabalho dos discípulos de Mita, muitos dos quais figuram hoje entre os principais nomes na teoria social japonesa: Shunya Yoshimi, Shinji Miyadai, Masachi Ohsawa, Ryuzo Uchida. Estes autores demonstram ter sido fortemente influenciados por Mita, mas ao mesmo tempo têm proposto reformulações importantes e originais, além de incluir em suas reflexões os problemas e desafios do contexto atual. Suas contribuições são, por isso, fundamentais para compreender como a relação entre urbanização e cultura popular pode ser tratada de maneira mais nuançada.

O exemplo mais representativo neste sentido é o livro já clássico de Shunya Yoshimi (1987), *Toshi no Doramaturugii*, em que ele discute a própria formação da cidade de Tóquio a partir de suas regiões de diversão e entretenimento, ou seja, os locais onde se concentram os principais teatros, cinemas, lojas, bares, festivais e outras atrações populares (a expressão em japonês é *sakariba*). Novamente, trata-se de um trabalho que não discute as formas de cultura popular mais em voga atualmente como *anime* ou *manga*, mas, assim como no caso de Mita, veremos que a contribuição teórica de Yoshimi pode nos ajudar a compreender também estas formas.

É significativo que, assim como Mita, Yoshimi também enfatiza a diversidade e a mutabilidade das práticas culturais e adota por isso uma perspectiva histórica que neste caso parte do final do período Edo e vai até a década de 1980. A ideia básica do livro de Yoshimi é que, ao longo deste período, diferentes regiões de Tóquio exerceram a função de *sakariba*. Em linhas gerais, é possível identificar a seguinte transição: o principal *sakariba* de Tóquio no final do período Edo se encontra na região de Asakusa, mas passa para Ginza no começo do século XX, depois para Shinjuku com o fim da Segunda Guerra Mundial, e finalmente muda para Shibuya na década de 1970. Cada um desses *sakariba* teria suas próprias práticas e valores, de modo que a experiência urbana de Tóquio aparece no trabalho de Yoshimi como um fenômeno extremamente diverso e dinâmico.

Mas ele não se contenta apenas em apontar para esta transição de uma região para outra. Assim como Mita no caso das mudanças nas canções populares, Yoshimi procura formular conceitos que nos permitam encontrar uma lógica geral na mudança de um *sakariba* para outro. A interpretação de Yoshimi é complexa e inclui diversos fatores, mas para os propósitos deste artigo creio ser possível destacar um conceito em particular: a diferença geracional.

A importância da questão geracional surge primeiramente na transição de Asakusa para Ginza, no início do século XX. Na concepção de Yoshimi, o que caracterizava Ginza como um centro de entretenimento nessa época era o alto grau de interferência por parte das elites políticas e econômicas na formação da região. Diferentemente de Asakusa, onde as lojas, os teatros, os cinemas e os festivais estavam em geral nas mãos da própria população local e seguiam os valores e os hábitos das classes populares, acostumadas com barulho, com rompantes espontâneos e com certo nível de contato corporal, as lojas e as exposições em Ginza seguiam o protocolo traçado pelos órgãos do governo e pelos grandes empresários, que procuravam justamente educar as massas a adotar um comportamento mais comedido e supostamente mais compatível com o ideal de civilização associado à modernidade ocidental que as elites da época procuravam seguir. Justamente devido a esta conotação pedagógica, o principal público alvo de Ginza eram os jovens, algo que não acontecia em Asakusa (Yoshimi, 1987, p. 246-266).

Com isso, a caracterização da cultura popular, que Mita já havia associado ao espaço especificamente urbano, ganha com Yoshimi uma camada adicional: ela se torna um fenômeno próprio das gerações mais jovens. Este é um aspecto que, segundo Yoshimi, vai persistir nas épocas posteriores, embora, como seria de esperar, de maneiras diferentes.

Na transição de Ginza para Shinjuku após a Segunda Guerra Mundial, por exemplo, os jovens continuam sendo os principais atores, mas desaparece aquela função pedagógica de assimilação dos valores aceitáveis às elites. Os jovens que passam a transitar e divertir-se em Shinjuku são principalmente estudantes universitários muito mais críticos ao discurso das elites e das autoridades. Trata-se, afinal, do ápice dos movimentos estudantis e da influência de ideologias socialistas e liberais. Muitos inclusive utilizam os bares, cinemas, concertos musicais e lojas da região como locais de reunião e mobilização política. Os jovens de Shinjuku utilizam assim o espaço urbano e a cultura popular como meio de protesto e resistência (Yoshimi, 1987, p. 277-287).

Já na transição de Shinjuku para Shibuya na década de 1970, embora os jovens sejam ainda o principal público alvo, há uma fragmentação do senso de comunidade que podia ser visto no caso de Shinjuku. É a época em que os jovens se afastam dos movimentos estudantis, seja pela falta de resultados concretos, ou então pela violência excessiva que alguns desses movimentos acabam cometendo. Shibuya passa a refletir essa tendência, em que predomina a ênfase em formas de consumo e de entretenimento de cunho mais individualista. Além disso, Shibuya assume uma estrutura mais segmentada, com lojas e casas de espetáculo voltadas para diferentes gostos e estilos,

sem que haja uma interação entre os vários setores. Os jovens que passam a frequentar Shibuya perdem assim o interesse em ações coletivas e projetos políticos, e a cultura popular se torna reflexo de apatia e incomunicabilidade (Yoshimi, 1987, p. 305-319; ver também Kitada, 2002).

Dessa forma, ao chamar nossa atenção para mudanças nas experiências específicas das camadas mais jovens, o conceito de diferença geracional permite esclarecer melhor os diferentes sentidos que a relação entre o meio urbano e a cultura popular assume ao longo do tempo. No caso de Ginza, a cultura popular e a cidade atuam como instrumentos de manipulação e socialização dos jovens; em Shinjuku, os jovens resistem a essa tendência e assumem o controle da cidade e das manifestações culturais; em Shibuya, o senso de comunidade se esvai, de modo que a cidade e a cultura se fragmentam em segmentos relativamente isolados.

5. Urbanização e diferença geracional na evolução do *manga*

A ênfase de Mita e Yoshimi na questão da mudança e da diversidade das formas culturais – seja no caso das canções populares ou dos *sakariba* – contribuem para tratar da questão da cultura popular sem negligenciar a historicidade e a complexidade de suas condições sociais. Além disso, a especificação da questão cultural como algo que está diretamente ligado 1) ao processo de urbanização do Japão e 2) às experiências das gerações mais jovens oferece conceitos que nos permitem tratar da questão de maneira mais precisa, sem cair em generalizações essencialistas sobre a cultura japonesa.

No entanto, vimos que Mita e Yoshimi não falam sobre os temas que hoje dominam o debate sobre a cultura popular japonesa, como o *anime* e o *manga*. Sugeri acima que, apesar disso, suas ideias podem nos ajudar também a entender essas formas atualmente em voga, e nesta seção irei discutir este ponto. Para isso, tomarei como referência o trabalho de Shinji Miyadai, outro discípulo de Munesuke Mita de grande influência no cenário intelectual japonês atual. Uma de suas obras mais importantes é o livro *Sabukaruchaa Shinwa Kaitai*, escrito por Miyadai com outros colaboradores (1993), mas cuja perspectiva teórica é definida claramente por ele. O livro é relevante para este artigo por tratar justamente de temas como *manga*, em parte com base nos conceitos discutidos acima de urbanização e diferença geracional.

Assim como Mita e Yoshimi, Miyadai e seus colegas também adotam uma perspectiva histórica que ressalta a diversidade e a mutabilidade do *manga*. Neste caso, eles partem do período Meiji e vão até a década de 1980.

Segundo Miyadai e seus colegas, um momento crucial para a cultura popular japonesa se dá no período de transição do século XIX para o século XX, justamente quando ocorre a expansão das camadas urbanas e dos divertimentos populares nas cidades. A urbanização é, portanto, novamente o ponto de partida. E uma das consequências desse processo é a crescente ansiedade sobre como ensinar as gerações mais jovens a se comportar adequadamente no novo ambiente urbano, o que acaba sendo

incorporado pela cultura popular. Isso pode ser visto nos chamados *shōnen shōsetsu* e *shōjo shōsetsu* da época, romances sobre aventuras e histórias amorosas centradas em protagonistas jovens. Neles, o menino ou a menina são expostos a uma série de desafios até que no final eles conseguem superar as dificuldades e restaurar a ordem das coisas. O que é característico desse tipo de literatura é que a ordem natural das coisas é no fundo a ordem dos adultos que fazem parte das elites urbanas: o menino resolve crimes e outros comportamentos antissociais; a menina consegue se casar (Miyadai; Ishihara; Otsuka, 1993, p. 26-28). Há, portanto, uma função pedagógica nesses romances, voltados a educar a juventude diante dos perigos da cidade de uma forma análoga ao que Yoshimi descreve no *sakariba* de Ginza.

No entanto, a popularidade deste tipo de literatura passa a ser eclipsada nas décadas de 1940-50 pelo *manga*. Segundo Miyadai e seus colegas, a crescente popularidade do *manga* nesta época, tanto entre o público masculino como feminino, se deve em grande parte à influência de Osamu Tezuka, que, ao importar um estilo cinematográfico para a composição dos quadrinhos, ajudou a tornar o *manga* um meio mais sofisticado e capaz de atrair um público maior. No entanto, o conteúdo dos *manga* continua reproduzindo inicialmente as mesmas histórias moralizantes dos *shōnen* e *shōjo shōsetsu*, em que o protagonista jovem aparece como receptor passivo dos valores aceitos pelas figuras de autoridade (Miyadai; Ishihara; Otsuka, 1993, p. 265-266).

Já na década de 1950, porém, Miyadai e seus colaboradores apontam uma ruptura não apenas no *manga*, mas no meio urbano japonês em geral. Surge um discurso cultural em que a figura do jovem se torna independente dos valores dos adultos. Romances, filmes e canções passam a retratar o jovem como oprimido e inconformado com as expectativas dos mais velhos. O jovem passa a ter valores e aspirações que os adultos não compreendem. O livro *Taiyō no Kisetsu*, publicado por Shintaro Ishihara em 1955, é um exemplo frequentemente citado dessa tendência. Da mesma forma, ídolos como James Dean e Yujiro Ishihara passam a simbolizar também esta nova imagem de juventude rebelde (Miyadai; Ishihara; Otsuka, 1993, p. 28-31).

No *manga*, esta atitude de resistência começa a aparecer no trabalho do próprio Osamu Tezuka, que passa a incluir em suas obras um conteúdo maior de crítica social. No caso do *manga* masculino, essa tendência se torna ainda mais evidente nos *gekiga*, histórias de teor mais violento e sóbrio que fazem grande sucesso a partir da década de 1960. Miyadai e seus colaboradores notam que muitas dessas histórias retratam um jovem de origem pobre que vem do interior para a cidade grande realizar algum objetivo antissocial: vingança, ou uma vida de crime. O processo de transição para o meio urbano continua, portanto, estruturando a narrativa, e o protagonista continua sendo um jovem, mas, diferentemente dos *shōnen shōsetsu*, este jovem já não precisa mais se adequar aos padrões tidos como respeitáveis (Miyadai, Ishihara, Otsuka, 1993, p. 268-281). No *manga* feminino é possível verificar algo análogo, embora a maioria trate de histórias

de amor. Miyadai e seus colegas destacam, por exemplo, a presença de protagonistas femininas jovens sexualmente ativas, o que gera uma tensão entre a atitude da jovem e a expectativa da sociedade dominante (Miyadai; Ishihara; Otsuka, 1993, p. 103-111).

Esta cultura de resistência é evidentemente próxima da atitude dos jovens em Shinjuku descrita por Yoshimi. O *manga* reflete assim a atitude da juventude da época. Da mesma forma, assim como o enfraquecimento desses movimentos jovens na década de 1970 levou à formação de um novo *sakariba* em Shibuya, ele vai trazer também mudanças para as características do *manga* a partir desse período.

Com o fim da atmosfera de mobilização política e de protesto, o foco da atenção deixa a esfera pública e passa a se voltar cada vez mais para o mundo interior do indivíduo. Essa mudança se faz sentir também no *manga*. No período anterior, o *manga* se concentrava nas ações dos protagonistas: vingança, luta. A partir dos anos de 1970, por outro lado, vão se tornar mais frequentes as histórias que privilegiam os pensamentos e as inseguranças internas das personagens (Miyadai; Ishihara; Otsuka, 1993, p. 31-32).

Miyadai e seus colaboradores enfatizam que esta mudança se fez sentir mais cedo no *manga* feminino. As histórias continuam retratando histórias de amor, mas as protagonistas passam a se mostrar mais inseguras, questionando constantemente o próprio valor, mesmo quando algum rapaz se mostra atraído por elas. Uma característica desse tipo de *manga* é a grande quantidade de monólogos interiores, em que essas dúvidas ganham livre expressão (Miyadai; Ishihara; Otsuka, 1993, p. 111-115). No *manga* masculino, algo parecido aparece um pouco mais tarde, no final da década de 1970. Segundo Miyadai, isto pode ser visto especialmente no sucesso de histórias de amor escritas para o público masculino dessa época. Uma diferença com relação ao *manga* feminino neste caso é a presença maior de triângulos amorosos e infidelidades na trama. Mas mesmo assim essas histórias demonstram clara influência do *manga* feminino, empregando inclusive monólogos interiores para retratar os questionamentos interiores de personagens inseguros (Miyadai; Ishihara; Otsuka, 1993, p. 300-309).

Porém, apesar das incertezas de seus protagonistas, esses *manga* acabam no final resolvendo, de maneira muitas vezes simplista, os dilemas amorosos de suas tramas. No caso do *manga* feminino um recurso comum é introduzir uma figura masculina que aceita a protagonista pelo que ela é, incondicionalmente (Miyadai; Ishihara; Otsuka, 1993, p. 115). No caso do *manga* masculino, a solução para os triângulos amorosos e as infidelidades é postular que a amizade dos personagens é simplesmente inabalável, de modo que no final todos encontram o seu par, sem que a harmonia do grupo seja posta em perigo (Miyadai; Ishihara; Otsuka, 1993, p. 312-314).

Miyadai e seus colegas interpretam essas soluções fáceis como uma idealização criada para lidar, ao menos no mundo da ficção, com a incomunicabilidade e ansiedade que na realidade caracterizavam a juventude da década de 1970. Esse tipo de final feliz ofereceria algum tipo de conforto simbólico para que as pessoas pudessem suportar a

tensão da vida real. No entanto, os autores salientam que, mais ou menos no mesmo período, começam a surgir também outros tipos de *manga* que adotam uma estratégia muito diferente. Ao invés de tentar domesticar a realidade fragmentada da época, eles oferecem uma fuga dessa realidade.

Isso ocorre principalmente em histórias de ficção científica, o que parece natural, já que é um gênero que costuma retratar mundos distantes e exóticos. Mas o tipo de ficção científica que começa a se popularizar entre os anos de 1970-80 assume um perfil novo. Tradicionalmente, o *manga* de ficção científica costumava retratar heróis e suas aventuras, muitas vezes com o mesmo tom moralizante dos antigos *shōnen shōsetsu*. Esse tipo de narrativa heroica no fundo pressupõe uma função educadora, de encorajar e preparar o leitor para lidar com a realidade. Porém, no novo tipo de ficção científica que surge no fim dos anos de 1970, embora a trama se passe no espaço sideral ou num mundo pós-apocalíptico, os personagens tendem a ser triviais e suas ações até mesmo tediosas, não havendo mais feitos heroicos. É claro que há uma variação muito grande, mas nos casos mais extremos não há nenhuma causa pela qual lutar, nenhum herói com a missão de salvar o mundo, nenhuma equipe de amigos inseparáveis, nenhum vilão a derrotar. Não se espera tampouco que a história tenha um efeito catártico sobre o leitor (Miyadai; Ishihara; Otsuka, 1993, p. 325-349).

Qual seria então o atrativo desse tipo de história? Segundo Miyadai e seus colaboradores, o interesse do leitor estaria em encontrar apenas um cenário, ou seja, um mundo aparte, com sua própria lógica interna, seus reinos, suas leis, seus valores, suas máquinas, seus rituais, etc. Os personagens, seja do ponto de vista de suas ações ou de sua interioridade, seriam algo secundário. Essa tendência pode ser vista mais claramente no caso de séries ou franquias, como, por exemplo, a série *Gundam*, em que há uma infinidade de histórias independentes de guerra espacial com diferentes personagens, todos eles ocupando o mesmo universo fictício. Mesmo quando as ações dos personagens são heroicas, eles se tornam tão estereotipados e repetitivos que acabam se tornando secundários em relação ao mundo em que eles habitam, este sim o verdadeiro centro das atenções (Azuma, 2001).

Evidentemente, seria impossível que esses mundos fictícios não buscassem inspiração no mundo real, mas ao se concentrar não tanto nos personagens ou no drama humano, mas apenas no cenário de fundo, essas obras dão aos leitores a impressão de constituir um universo autônomo e separado, possibilitando dessa forma uma fuga mais efetiva da realidade. Os leitores desse tipo de história passam então a se tornar obcecados em colecionar a maior quantidade de informação possível sobre os menores detalhes a respeito desse mundo aparte. Quanto mais detalhes, mais fácil se torna a imersão.

Os leitores aficionados deste tipo de *manga* são para Miyadai e seus colegas a origem dos fãs *otaku*, que, longe de serem herdeiros da cultura do período Edo, surgem como uma reação bastante específica ao contexto de fragmentação da cultura jovem e do espaço urbano do Japão nas décadas de 1970 e 80.

6. Limitações

Em linhas gerais, a análise de Miyadai sobre a evolução do *manga* é compatível com o esboço teórico que procurei traçar a partir de elementos dos estudos de Mita e Yoshimi, especialmente no que diz respeito aos dois conceitos de urbanização e diferença geracional. As mudanças no *manga* estão diretamente relacionadas à experiência da cidade no século XX e também à identidade especificamente jovem que se forma e se transforma dentro deste contexto urbano. Assim como no caso das canções em Mita e do *sakariba* em Yoshimi, estes dois conceitos permitem também interpretar a diversidade e a mutabilidade do *manga* de maneira mais concreta.

Porém, como mencionei anteriormente, este esquema tem também suas limitações. Uma dificuldade especialmente séria diz respeito a alguns pressupostos presentes no conceito de urbanização desenvolvido por Mita e seus discípulos.

Eles tendem a utilizar o conceito de urbanização em termos evolucionistas, como uma sucessão ordenada de fases históricas bem definidas. Antes do período Meiji, o Japão seria uma sociedade predominantemente rural; depois do período Meiji e principalmente a partir da década de 1920 ele teria se tornado uma sociedade urbana. A rigor, não se trata de uma visão específica a Mita e seus discípulos. Pelo contrário, este tipo entendimento é bastante comum tanto entre intelectuais como entre o público em geral.

O problema é que ele vem sendo há décadas criticado e revisto pela historiografia japonesa. O historiador Yoshihiko Amino é talvez o representante mais conhecido dessa crítica, já que seus trabalhos têm grande repercussão não apenas entre historiadores, mas nas ciências sociais e humanidades em geral. Amino se esforçou em demolir esta narrativa evolucionista de que só depois de Meiji o Japão teria se transformado numa sociedade urbana. Segundo ele, esta imagem se popularizou em grande parte porque a administração e a tributação antes de Meiji de fato se interessavam mais pela produção agrícola. Por causa de sua importância administrativa, a documentação da produção agrícola foi mais amplamente preservada, dando a impressão de que a sociedade japonesa como um todo era agrícola e rural. No entanto, investigando documentos muitas vezes negligenciados pelas autoridades oficiais, Amino argumenta que diversas regiões tradicionalmente tidas como rurais tinham na realidade suas economias baseadas em comércio e manufaturas, constituindo autênticas cidades. A fronteira entre vila e cidade seria, portanto, muito mais fluida do que se costuma retratar (Amino, 2005).

Esta fluidez, ademais, não se restringe apenas ao passado. Como um importante grupo de antropólogos vem enfatizando, a interação entre o mundo da vila e o mundo da cidade continua sendo ainda hoje uma questão fundamental, com resultados complexos, imprevisíveis e mesmo contraditórios (Furukawa, 2007; Matsuda, 2009). Os trabalhos de Mita e seus seguidores, porém, têm dificuldade de lidar com estas questões, justamente por pressupor uma ruptura radical entre as duas esferas.

Isso não significa que o conceito de urbanização deva ser abandonado. O que se faz necessário é uma interpretação mais elaborada do conceito que permita apreender a particularidade da experiência urbana não tanto como algo que surge em substituição à realidade da vila, mas como um fenômeno que se forma e se transforma em constante interação com ela.

7. Conclusão

Neste trabalho, procurei identificar na literatura sociológica japonesa conceitos que nos permitissem analisar a questão da cultura popular a partir da diversidade e historicidade de suas condições sociais. Tomando como base os trabalhos de Munesuke Mita, Shunya Yoshimi e Shinji Miyadai, sugeri que dois conceitos em particular merecem especial atenção: urbanização e diferença geracional. Esta ênfase no papel específico da experiência urbana e das gerações mais jovens na formação da cultura popular possibilita uma discussão mais precisa e concreta das mudanças no contexto da sociedade japonesa e suas repercussões culturais.

Finalmente, salientei que, apesar de sua importância, esta perspectiva teórica tem também suas limitações, principalmente no que diz respeito ao teor evolucionista e simplista com que a noção de urbanização é por vezes articulada. Porém, argumentei que isso não invalida o esquema proposto neste trabalho. O que esta limitação sugere é a necessidade de aprofundar nossa reflexão a fim de encontrar interpretações mais elaboradas sobre a influência da urbanização e da diferença geracional sobre as manifestações da cultura popular.

Referências bibliográficas

- AMINO, Yoshihiko. **Nihon no Rekishi o Yominaosu**. Tóquio: Chikuma, 2005.
- AZUMA, Hiroki. **Dôbutsuka Suru Posutomodan**. Tóquio: Kodansha, 2001.
- BESTOR, Victoria; BESTOR, Theodore C.; YAMAGATA, Akiko (org.). **Routledge Handbook of Japanese Culture and Society**. Abingdon: Routledge, 2011.
- FUJII, Hidetada. Mita Munesuke Gendai Nihon no Shinjô no Rekishi. In: TSUTSUI, Kiyotada (org.). **Nihon no Rekishi Shakaigaku**. Tóquio: Iwanami, 1999. Capítulo 12, p. 207-218.
- FURUKAWA, Akira. **Village Life in Modern Japan**. Melbourne: Trans Pacific Press, 2007.
- HAROOTUNIAN, Harry. **Overcome by Modernity: History, Culture, and Community in Interwar Japan**. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- HAROOTUNIAN, Harry; YODA, Tomiko (org.). **Japan after Japan: Social and Cultural Life from the Recessionary 1990s to the Present**. Durham: Duke University Press, 2006.
- IWABUCHI, Koichi. "Soft" Nationalism and Narcissism: Japanese Popular Culture Goes Global. **Asian Studies Review**, Melbourne, v. 26, n. 4, p. 447-469, dezembro, 2002.

- IWABUCHI, Koichi. Undoing Inter-national Fandom in the Age of Brand Nationalism. **Mechademia**, Minneapolis, v. 5, n. 1, p. 87-96, novembro, 2010.
- KAWANO, Satsuki; ROBERTS, Glenda S.; LONG, Susan Orpett (org.). **Capturing Contemporary Japan: Differentiation and Uncertainty**. Honolulu: University of Hawaii Press, 2014.
- KITADA, Akihiro. **Kôkoku Toshi Tôkyô**. Tóquio: Kosaido, 2002.
- LAM, Peng Er. Japan's Quest for Soft Power: Attraction and Limitation. **East Asia**, Durham, v. 24, n. 4, p. 349-363, dezembro, 2007.
- MATSUDA, Motoji. **Nichijô Jinruigaku Sengen**. Kyoto: Sekaishissha, 2009.
- MILLER, Laura. Cute Masquerade and the Pimping of Japan. **International Journal of Japanese Sociology**, Tóquio, v. 20, n. 1, p. 18-29, novembro, 2011.
- MITA, Munesuke. **Manazashi no Jigoku**. Tóquio: Iwanami, 2011a (Mita Munesuke Chosakushû VI).
- MITA, Munesuke. **Atarashii Bôkyô no Uta**. Tóquio: Iwanami, 2011b (Mita Munesuke Chosakushû VI).
- MITA, Munesuke. **Kindai Nihon no Shinjô no Rekishi: Ryûkôka no Shakai Shinrishi**. Tóquio: Iwanami, 2012a (Mita Munesuke Chosakushû IV).
- MITA, Munesuke. **Meiji Ishin no Shakai Shinrigaku**. Tóquio: Iwanami, 2012b (Mita Munesuke Chosakushû III).
- MIYADAI, Shinji; ISHIHARA, Hideki; OTSUKA, Meiko. **Sabukaruchaa Shinwa Kaitai**, Tóquio: Parco Shuppanyoku, 1993.
- OKUNO, Takuji. Roots of Cool Japan: From the Japanese Traditional Edo Culture to Anime and Manga. **Kwansei Gakuin University Social Sciences Review**, Nishinomiya, v. 19, n. 1, p. 1-7, março, 2014.
- OKUNO, Takuji. **Japan Kuuru to Edo Bunka**. Tóquio: Iwanami, 2015.
- WATANABE, Yasushi; MCCONNELL, David (org.). **Soft Power Superpowers: Cultural and National Assets of Japan and the United States**. Armonk: M.E. Sharpe, 2008.
- YOSHIMI, Shunya. **Toshi no Doramaturugii**. Tóquio: Koubundou, 1987.

JAPAN'S DECLINING POPULATION AND DEMOGRAPHIC CHALLENGES

Rajaram Panda¹

Abstract: Japan is sitting on a demographic time bomb. The declining birth rate because of changing societal and economic factors impacting on priorities in human lives, and accentuated by a rapidly growing population poses a new challenge to policy makers. The governmental responses have been inadequate and need to be seriously addressed in the interests of the future of the country. Other Asian countries in the path of modernisation and fast economic growth are also falling into such trap. Like in the economic development Japan was the leader that led to the faster growth in other Asian countries, Japan ought to emerge as the new leader in addressing this demographic challenge so that other Asian countries could emulate Japan's example.

Keywords: Population, Birth rate, demography, immigration policy, projection, future scenario

Resumo: O Japão está sentado em uma bomba-relógio demográfica. A taxa de natalidade em declínio, por causa de fatores sociais e econômicos graças às rápidas transformações que impactam as prioridades na vida humana, e acentuada por uma população em rápido envelhecimento representa um novo desafio para os que decidem e executam políticas. As respostas governamentais têm sido inadequadas e devem ser seriamente abordadas em função dos interesses do país e de seu futuro. Outros países asiáticos, no caminho da modernização e crescimento econômico rápido, também estão caindo em tal armadilha. Como o Japão foi o líder no desenvolvimento econômico, que levou ao crescimento mais rápido em outros países asiáticos, o Japão deveria emergir como o novo líder na abordagem deste desafio demográfico para que outros países asiáticos possam emular o exemplo do Japão.

Palavras-chave: população, taxa de natalidade, demografia, política de imigração, projeção, cenário futuro.

1 Professor (Dr.) Panda is currently Indian Council for Cultural Relations India Chair Visiting Professor at Reitaku University, JAPAN. **Disclaimer:** The views expressed are author's own and do not represent either of the ICCR or the Government of India. E-mail: rajaram.panda@gmail.com. The manuscript is an expanded version of a lecture delivered by the author at the University of Sao Paulo, Brazil on August 18, 2017.

1. Introduction

Japan is sitting on a demographic time bomb. As an inevitable consequence of modernisation fuelled by rapid economic growth during the post-War years, Japan has emerged as one of the first few countries in Asia to face a new challenge of a declining population. This unprecedented population challenge threatens the nation with serious social, economic and political consequences whose impact is going to be felt for years to come. There have been several studies around the world on the issue of declining fertility of Japanese women, the real reason behind the declining trend in the nation's population. Not only it is not at the replacement level, even the existing rate continues to show declining trend. This is at the core of this challenge.

The past and the present governments have taken several measures to correct this worrying trend but since birth or the issue of having or not having a child is an individual choice, no government measures howsoever attractive by offering incentives have been of any help to address this issue.

2. Post-War situation

Japan's population scenario is directly linked with its progress to economic growth. In the immediate post-War years, Japan remained a relatively protected economy while benefiting from the liberalised external economies. Its liberalisation process was slow but soon fast tracked when outside pressures, particularly from the US, built up. While fostering the modern economy, Japan benefited from a growing workforce from the post-war baby boom period, whose energy contributed to the economic growth. With support from the government and backed by a competent bureaucracy, Japan's private sector performed impressively and was able to compete with the best in the world.

Japan's impressive economic performance that witnessed high growth led its manufacturing industry gradually to move up the value chain as it accrued capital and skilled workers. From labour-intensive industry such as textile that benefited from cheap labour available domestically in plenty, the economy moved up to more capital-intensive sectors such as steel and automobiles and further to highly skilled machinery and electronic manufacturing.

The first major challenge came when the Plaza Accord of 1985 made the country's exports less competitive as until then Japanese Yen was perceived as undervalued. The sustained high growth of the 1960s and 1970s unleashed by the Income Doubling Plan engineered by architect Okita Saburo left Japan flush with surplus capital that its exports had yielded and enabled Japan to rise up through the world's GDP ranking from seventh place in 1960 to second place in 1990.² While the economy continued to boom with multinational giants such as Honda, Toyota, Sony, Suzuki and others revolutionizing the

2 "Trade Profile: Japan Adapts to its Ageing Population" 6 June 2017, https://worldview.stratfor.com/article/trade-profile-japan-adapts-its-aging-population?utm_campaign=LL_Content_Digest&utm_source=hs_email&utm_medium=email&utm_content=52802197&_hse

global automobile and electronic markets, domestic economy remained sluggish. The focus shifted to transfer labour and capital-intensive industries to overseas locations and Japan started focusing on high-tech industries. However, agriculture sector remained protected, rendering it non-competitive. There are cultural as well as political reasons for such a policy, which is beyond the scope of this paper. Suffice to say is that Japanese government finds compelling reason to protect this sector even now as only 12 per cent of the country's land is arable and fertile, the rest covering with mountains and therefore has to be retained.

Japan soon found itself confronted with complaint from competing firms in Europe and the US that while it is benefiting from a liberal economy of the world, it maintains a number of non-tariff barriers, such as prohibitive regulations on foreign ownership of shares among Japanese companies. Thus Japan's export economy became a victim of its own success when it was forced by its economic partners to impose voluntary export restraints and led to the Plaza Accord in 1985, which led to appreciate yen quickly, making Japanese exports uncompetitive. In the meantime, Japan had succeeded in spinning the web of international supply chains that has acquired the global norm today. Japan graduated from an export powerhouse to an investment powerhouse.

This growth story had greatly impacted the population pyramid as the accumulation of wealth in the hands of the Japanese people had started to change their life style. Japan which had experienced a baby boom immediately after World War-II, started facing demographic challenges as the country started showing declining trend in its population. In fact, compared to other Western countries, the population surge in Japan started earlier and ended sooner too. As a result, Japan today leads the world in demographic aging. Japan has now the peculiar distinction of having the world's oldest population since 2005. The number of persons retiring from the workforce is faster than younger ones joining. In this new situation, a capital-heavy country Japan now finds itself confronting with this new challenge and seeks to find ways to come out from the sluggish economy. Japan now looks for ways to accommodate the seniors in the competitive environment in a new trade strategy, whose direction does not look promising.

3. Current Problem

Broadly, Japan's current problems are two-fold: rapidly aging population and declining population. Forces that are responsible for this are declining fertility rates and lengthening of life spans. A total fertility rate of 2.1 would keep a population stable, even without migration. Japan reached this level in 1960 and after the baby boom period, has been falling persistently below since 1975. The total fertility rate reached a low of 1.26 in 2005 but has risen to 1.44 at present, still not enough to arrest the declining trend. Child birth out of wedlock is stigmatised and therefore all babies are born within

marriage only but the decline is a combination of delayed marriage, or not marrying at all, resulting in reduced fertility. Added to this problem is Japanese people are having a longer life span. According to World Bank data, Japanese women attained the longest life expectancy among 228 countries in 1982, and have held that position till today. As per past trend, a baby girl born in Japan in 2008 could expect to live till 86. The male counterparts too achieved the longest life distinction in 1974 and can expect to live till 79. Over the years, the average life expectancy has risen to be longer.

There is something peculiar in this trend, which demographers call a health-survival paradox: Men seem to be healthier than women, but they die younger. Women tend to survive even with poor health compared to men. This means delay in physical decline in the case of women. Women represent 86% of Japanese over 100. In 2007, there were more than 32,000 centenarians; by 2030, the projection is 10 times larger. This means more elderly women would be in need of assistance and medical care than elderly men.

4. Dismal Projections

In April 2017, a government-affiliated research institute in Japan made the projection that Japan's population is expected to fall below 100 million in 2053 and further plunge to 88.08 million in 2065, marking a 30 per cent fall from the 2015 level of 127.09 million. This projection is a bit better because the earlier projection five years ago had estimated the population to have shrunk to 81 million in 2065. Though the revised estimate presents a better picture, the picture is grim over a longer period, with national population projected to plummet to just 51 million by 2115, or about 60 % of today's total. The announcement by the Health, Labour and Welfare Ministry's National Institute of Population and Social Security Research confirms that depopulation, which started in 2008 after Japan's population peaked at 128.08 million, was to stay as years pass by. The Institute therefore urged the government to prepare for consequences in wide-ranging areas, including the pension and health care systems.³ The past trends and the policy measures thus far suggest that this fate is unlikely to be altered in a major way.⁴

As regards the average life expectancy, it would increase to 84.95 years for men and 91.35 years for women by 2065, from 80.75 years for men and 86.98 years for women in 2015. According to the latest estimate of the Institute, people 65 or older will account for 38.4 per cent of the total population in 2065, a rise from 26.6 per cent in

3 "Population Projection for Japan: 2016-2065, (April 2017)", National Institute of Population and Social Security Research, Tokyo, http://www.ipss.go.jp/site-ad/index_english/population-e.html

4 Brad Glosserman, "A respite, not a reprieve, for Japan's demographic woes", 20 April 2017, https://www.aspistrategist.org.au/respite-not-reprieve-japans-demographic-woes/?utm_medium=email&utm_campaign=Weekly%20The%20Strategist&utm_content=Weekly%20The%20Strategist+CID

2015. As regards the nation's total fertility rate, or the average number of children one woman is expected to give birth to in her lifetime, it would be 1.44 in 2065, slightly higher than 1.35 projected for 2065 in the previous 2015 estimates. It is projected to dip to 1.42 in 2024 before rising to 1.44 in 2065. This shows that the number of women in their 30s or 40s who get married or have babies would increase.

The estimate in the birth rate would mean Japan's population would drop below 100-million-threshold five years later than what was projected in the previous estimate in 2015. It is unlikely that the government could achieve its goal of maintaining a population of 100 million into the 2060s. The estimate suggests that Japan is having difficulty halting the acute population decline and the rapid aging of society.

Based on the census results, the government announces long-term population projections every five years, based on the number of births, deaths and cross-border moves of people. These are basic materials, which help the government to work on the design of the country's social security system, which includes the pension and health care systems.

In the age category of between zero and 14, the number is estimated at 8.98 million in 2065, down from 15.95 million in 2015, with the share of this group in Japan's total population falling to 10.2 per cent from 12.5 per cent. The number of people aged between 15 and 64, the productive population category, is also expected to fall to 45.29 million from 77.28 million in 2015, with their share sliding to 51.4 per cent from 60.8 per cent.

In the estimate, the elderly population would be 33.81 million, almost unchanged from the 2015 estimate. This estimate means that each elderly person will be supported by 1.3 people in the productive age group in 2065, down sharply from 2.3 people in 2015.

5. Record dip in Population

The results of an annual demographic survey released by the Ministry of Health, Labour and Welfare in early June 2017 revealed more disturbing readings. It revealed that the population took a record dip as births fell below 1 million for the first time in 2016. The total fertility rate fell 0.01 point from the previous year to 1.44. Japan needs a fertility rate of 2.07 in order to maintain its population. The birth of babies below less than 1 million was as against the death of 1.3 million people, recording the largest population decline since 1899.⁵

The results revealed that a total of 976,979 babies were born in 2016, 28,698 less than the previous year, while the number of deaths rose to a post-War high of 1,307,765, resulting a record population decline of 330,786. Of Japan's 47 prefectures, only

5 "Births fall below 1 mil.", *The Yimouri Shimbun*, 2 June 2017. <http://the-japan-news.com/news/article/0003737368>; Also see, *The Japan Times*, 2 June 2017, <http://www.japantimes.co.jp/news/2017/06/02/national/social-issues/population-took-record-dip-2016-births-fell-1-million/#.WTI9HmiGNPY>

Okinawa saw the number of births top that of deaths. The most common cause of death was cancer (29%), heart diseases (15%), and pneumonia (9%). This reflected a drop in the number of women of childbearing age and if this trend continues, the government shall find it difficult to achieve its fertility rate target of 1.8 by the end of fiscal 2025 and its goal of maintaining the population at around 100 million people in 2060.

Since the period of baby boom in the 1970s, the population graph has shown a steady declining curve. During the baby boom period, more than 2 million babies were born annually. This number dropped below 1.5 million in 1984 and further to 1.1 million in 2005. It was for the 10th straight year, deaths outpaced births and net population decline continued to widen since 2005, first time since the end of World War II. The Chief Cabinet Secretary Yoshihide Suga admitted that the fall in the total fertility rate is a “serious problem” for Japan and that the government shall “launch measures to deal with the situation as a top priority issue”.⁶

In the meantime, the number of centenarians continued to increase and reached 67,824 in September 2017, hitting a record high for the 47th consecutive year.⁷ The data released by the Health, Labor and Welfare Ministry in a report before Respect for the Aged Day in September 2017 showed that the figure rose by 2,132 from the previous year. The number of people aged 100 or higher was 153 in the first survey of 1963. It increased to 10,000 in 1998 and then surpassed 30,000 in 2007, before more than doubling to 67,824 within a decade. While the number of women crossing 100 increased by 2,102, accounting for 88 per cent of the total, the number of men rose by 30.

A survey released by the Internal Affairs Communication Ministry the same month was a pointer to the future scenario. This survey of September 2017 revealed that the number of people aged 65 or older stood at 35.14 million, accounting for 27.7 per cent of the nation’s total population, with the number of people aged 90 or older reaching 2.06 million, exceeding 2 million for the first time ever.⁸ The share of elderly people in the total population of Japan is the highest among the G-7 nations. Italy came second with 23 per cent, 4.7 points lower than Japan. The US had the smallest share at 15.4 per cent.

6. Impact on Japan’s economic future and government’s measures

This declining trend is disturbing for the government as this is going to impact the nation’s economic future and leading to social chaos. Prime Minister Abe Shinzo has made countering population worries one of his top priorities, aiming for a birth rate of 1.8 children per woman from the current 1.4. Despite this worry and unlike many

6 Ibid.

7 “No of 100-year-olds sets record”, *The Yimouri Shimbun*, 18 September 2017, <http://the-japan-news.com/news/article/0003947478>

8 “Number of elderly 90 years or older totals over 2 million for 1st time”, *The Yimouri Shimbun*, 18 September 2017, <http://the-japan-news.com/news/article/0003947478>

other advanced countries where immigration makes up for declining birth rates, Japan remains reluctant to open its doors to large-scale immigration. There is a fear that Japan's racial purity could come under threat if liberal immigration laws open door for foreign migrants, leading to inter-cultural marriages and resulting in births of children out of mixed parentage. Children of mixed parentage are contemptuously called 'hafus'. In 2016, when Priyanka Yoshikawa, a 22-year-old born of an Indian father and a Japanese mother was crowned Miss World Japan, many in social media disapproved her selection as she was seen as half Japanese and questioned on the relevance of the beauty pageant.

The estimates put Japan at the forefront of the uncharted demographic territory, though many other industrial countries, including even Japan's neighbours South Korea and China are beginning to enter as well into this difficult terrain. Though the consequences of this demographic shift are going to hugely impact the nation's future in almost all spheres, predicting precisely the intensity is not easy. If the political leadership in Japan is serious to arrest the trend, a number of interventions are needed including political, cultural and economic parameters, besides opting for liberal immigration laws or create environment that could lead to robust fertility rates.

In order to support working mothers, the Abe government announced in late May 2017 that it would create 220,000 new day care spots, bringing the number of children on the waiting list for nurseries to zero by the end of fiscal 2020. Abe promised to add another 100,000 spots during fiscal 2010-2022, taking the total to 320,000 in the next five years.⁹ In one of Abe's key pillars of economic policy, empowering working mothers with a view to strengthen the dwindling workforce, day care facility is a key propeller as shortage of nursery facilities and staff deter many women to return to their careers after child birth.

The biggest obstacle to the day care problem is the shortage of nursery workers. Without decent wages, drawing nursery workers could be difficult and therefore besides relaxing workers certification rules, the wage aspect needs to be considered. Today, the average monthly base pay for nursery workers with recent hikes of 6,000 yen per month is 3.23 million yen, which is below the national average of all workers at 4.9 million yen. Also, focus needs to be made on the quality of care, not just quantity.

7. Other costs to society

The emergence of a large size of elderly population also leaves other worrying costs to the society. According to National Police Agency data released and reported widely in the Japanese media on 10 April 2017 revealed that more than a third of the murders, attempted murders and fatal assaults involving members of the same family in

9 Tomoko Otake, "Prime Minister Abe unveils government push to solve day care crunch", *The Japan Times*, 31 May 2017, <http://www.japantimes.co.jp/news/2017/05/31/national/prime-minister-abe-unveils-government-push-solve-day-care-crunch/#.WS-uHGjGNPY>

2014, were motivated by “fear of the future”, such as concerns about caring for elderly relatives or managing financial hardship.¹⁰ Parents were the most frequent victims, which indicate that sons and daughters are unable to cope with caring for their elderly parents and see them as burden. Given the life style and attitude of the younger segment of population, the sense of individualism and emerging identity crisis, such cases are likely to increase in the future. Yet, the government maintains strict regulations for the entry of overseas caregivers, thereby constraining the health care industry.

Most of the people who attacked their parents, though “very serious and overly hardworking”, were at the same time isolated both mentally and socially. Being frustrated with life, parents are easy targets to vent their frustration and vulnerable to attacks, resulting in deaths.

More worrying is the estimate that by 2025 one out of five elderly people will be suffering from dementia.¹¹ This would mean the burdens on people providing nursing care will drastically increase. The peoples suffering from dementia tend to feel isolated after being unable to find someone to talk to about their problems, and eventually end up killing themselves or killed by some family members. This is the tragic part of the society in modern Japan. Remedial measures are therefore urgently needed.

According to Professor Lynda Gratton of London Business School, life could be redesigned with a 3-stage life plan and the government has a role in preparing a society of increasing longevity in which 100-years lives will no longer be unusual. According to her, in a society where people live longer lives, people will have to work longer than they do today and three conventional stages of lives need to be reoriented – full-time education, full-time work and full-time retirement.¹² Such a proposal is as per Prime Minister Abe Shinzo’s key policy measures for a “revolution in human resources development”, which was also election campaign pledge for polls on 22 October 2017.

Gratton suggests people need new plans based on a so-called multistage life in which, for example, workers choose not to stay at the same company they joined when they were young, but to go back to university for fresh education. Because of the inevitability of people spending more years at work, they need to redesign their lives. This could enable people living for 100 years and above to work into their 70s and 80s. In their second stint at work, family relationships also would require redesigning, with husband and wife swap work between education and office in

10 “Intrafamily crime a reflection of Japan’s aging society”, *The Japan Times*, 10 April 2017, <http://www.japantimes.co.jp/news/2017/04/10/national/crime-legal/intrafamily-crime-reflection-japans-aging-society/#.WVGxeGiGNPY>

11 “Stable Child, nursing care vital to spurring economy”, *The Yomiuri Shimbun*, 17 February 2017, <http://the-japan-news.com/news/article/0003516234>

12 Etsuo Kono, “Increasing longevity means 3-stage life plan will change”, *The Yomiuri Shimbun*, 13 September 2017. <http://the-japan-news.com/news/article/0003938195>

order to keep the financial situation at home stable. This arrangement could be problematic as the percentage of women at work is relatively low compared with other developed countries than men, which is why Abe government's policy is to bring in more women to join the workforce. The culture of Japanese companies needs to be changed. The relevance of life-long learning is more now than earlier days as in the age of high-speed technological innovation, workers could gain additional skills through re-education, allowing them to do different things. As more and more developed countries are facing demographic challenges with declining birth rates and aged society, Japan can lead the world by adopting innovative policies and address the aging issue.

8. Relaxing Immigration Laws?

Japan is going to host the Olympics in 2020 and that would be a good time to have a rethink on the immigration issue as Japan would require extra labour force to cope with the daunting construction work and making other preparations to host this international event. But given the conservative attitude of Japan, the change is unlikely to happen. Even on the healthcare service sector where Japan is in urgent need of health care givers for catering to the needs of the aged, Japan has put stringent terms for the Filipino care givers, thereby restricting their numbers and making many ineligible.

However, it would be incorrect to see the issue entirely pessimistically. The government has put in place some corrective measures with a long term perspective to create a more liberal environment for people to accept presence of more foreigners in the society. The popular Jet Program (Japan Exchange and Teaching) at school level to create a large pool of English-speaking youth is one. Another is accepting certain number of women from some Asian countries, such as the Philippines, in the rural parts of Japan for the purpose of marrying men who find it difficult to get a wife among the native population. This way, a new situation could be created, leading to increased openness to immigration in the coming years. Though there is a sizable section of people in countries like Brazil and Peru who are of Japanese origin, they are unwilling to return to their country of origin as they are already well settled in services or other businesses and would not like disruption. Brazilians or Peruvians of Japanese descent also could face difficulties in adapting to the native Japanese culture as their culture and way of living are based on the countries of their adoption. Despite common facial features, they are likely to be seen disapprovingly and at times suspiciously by native Japanese who would be ignorant about their past but compare with themselves.

To put in perspective, the demographic time bomb that Japan is sitting on is because of low fertility combined with increased life expectancy, thereby creating a population structure that is significantly weighted towards older members of society. There are fewer people under 30 than there are between the ages of 30

and 60. When the middle-aged section of people grow old and die, there will be far fewer people remaining behind. To put it differently, the current middle-aged generation of Japanese has failed to replace itself.

Japan, therefore, needs to relook at its immigration laws and do more to assimilate foreigners and offset population decline.¹³ Interestingly, there is no enough debate in Japan on immigration, unlike in the US where immigration is always a hot topic for discussion. That Japan has a small foreign-born population compared to other countries is true but to say that Japan is a closed country would be wrong because Japan does not actually do much to keep out immigrants. Japan has no legal limits on either the number of people who can get work visas, the number of people who can get permanent residency, or the number who can become naturalised citizens. This stands in contrast to the US, which still imposes legal limits on immigration. Japan also does not require permanent residency as a prerequisite for becoming a naturalised citizen. Despite Japan having an unusually lax immigration controls, a relatively few foreigners have chosen to move there, which is the reason for Japan's low immigration levels. It is just that language and cultural barriers deter immigrants make Japan as their choice country to move in. This is interpreted as immigration controls. However, neither Japanese leaders nor its people seem prepared to deal with the flow of newcomers in a proactive way. The Japanese government seems to avoid adopting an immigration policy unpopular with the public. The bottom line is accepting immigrants could be the ultimate key to reviving Japan.¹⁴

The Abe government created a new post of Minister of State for the Promotion of Overcoming Population Decline and Vitalizing Local Economy and an enormous budget was allocated to address the serious issue of population decline. The progress has been effectively zero. The government is afraid that addressing the issue of immigration would be extremely unpopular among the Japanese public which has an extremely negative image of the word "immigration" for fear that a massive influx of foreigners unable to speak Japanese would disrupt Japan's domestic harmonious society. The increase in the number of Chinese immigrants is already a matter of concern

9. Factors behind Decline and consequences

The reasons why such is the case is not difficult to identify. Less noticed but closely linked to low fertility rate are other factors such as increased education of women, delayed marriage, economic opportunities for women, the fear of increased financial burden in modern, urban societies, etc. Even in case of marriages, if both the man and woman are working, they do not want to have babies for lack of child

13 Noah Smith, "How Japan needs to change to welcome immigrants", 4 September 2017, <https://www.bloomberg.com/view/articles/2017-09-03/how-japan-needs-to-change-to-welcome-immigrants>

14 Toshihiro Menju, "Accepting Immigrants is the Ultimate Key to reviving Japan", AJISS Commentary No. 248, http://www2.jiia.or.jp/en_commentary/201710/11-1.html

support system at home when parents are out to office. This group of people belong to the category of Double-Income-No-Kids or DINKs. For others, when the marriageable age at some point of time gets over, many chose not to marry at all and lead a life of melancholy and suffer from stress-related diseases.

When they retire from service and grow old, loneliness leads to depression and many commit suicide. Such a situation has given rise to new areas of study such as how to handle grief, death, loneliness etc. As a result old-age homes have mushroomed all over Japan, with cases of dementia increasing. Because of few children, in the medical science paediatric as a branch of medical discipline has lost its lustre and not many students chose to specialise in this branch of study because of lack of demand. In the hospitals, paediatric wards have disappeared because few children are brought for treatment. Places that were meant for play school for kids are converted into offices for making funeral arrangement. In malls, corners meant for kids to play when parents go for shopping are being converted for aged people to relax and spend some time over coffee. One can find tables in restaurants meant for one person occupied by single either man or woman after office enjoying a beer and food as no one would be waiting at home and they do not know what to do when return home early. Japan may be a modern and advanced society but it still remains conservative in many ways. For example, child-birth out of wedlock is stigmatised, which is why the decision not to marry also means that one has chosen not to have children.

10. More Women joining work force

Interestingly, owing to the shortage of labour, the government is trying to create situation whereby more women are drawn into the country's labour force. Normally, a woman who is working and finds a husband chooses to leave the job after giving birth to a child and take up domestic responsibility solely. The modern woman is unwilling to surrender the freedom to remain independent, which is why marriage is not an option. Child care centres close to office arranged by the employer if a woman chooses to continue to work, is found inconvenient. Women face social pressures to manage a career while also raising a family. The responsibility usually falls on the woman as balancing work with child-rearing because there are not enough nursery schools to look after their infants, leaving them with no choice than to quit the job. This also puts financial constraint on the family.

A government survey of people between the ages of 18 and 34 in 2011 showed that over 61 % of unmarried men among those surveyed lacked a girlfriend and 49.5 unmarried women boyfriends. The same survey showed that 49 % of women found no need to marry, while 45 % of men showed no interest in dating the opposite sex. This shows that there are also attitudinal issues in the Japanese society towards life. Some surveys done recently also show that the percentage of young people losing interest in having sex is increasing.

11. Changing attitude

In recent times, there are signs of change in attitude towards marriage or romance in certain age category of Japanese people but this does not address to the population issue, though such a trend could address to issues of melancholy, loneliness, depression and so on. There are reports that a growing number of Japanese in their late 40s and early 50s are being driven by a desire for a romantic relationship.¹⁵ This could be a positive sign but for women in this age category who may have crossed the child bearing age and attained menopause, entering into a matrimonial alliance does not address to the declining population issue. This age category of people lived through the asset-inflated bubble economy and now looks for companionship amidst economic uncertainties.

According to the National Institute of Population and Social Security Research, this is a developing trend as the number of men between 50 and 54 who entered nuptials for the first time in 2015 was 4.7 times higher than in 1990 at 2,950. The ratio for women meanwhile doubled to 1,169. In the same age category, the number of men who embarked on their second marriage scored better at 7,710, or 1.7 times higher than in 1990, while women seeking second marriages more than doubled to 6,222. The reason given by men for such late decision was that they had no time to meet women outside of work and once they reach a senior position in office, are reluctant to seek partners in the office itself because either the female colleagues could be too young to be proposed or for fear of losing face, besides non-availability of female colleagues suitable for marriage in terms of age. This category of people entering wedlock do not have to worry for kids as they have passed that stage and therefore do not have to worry about added expense of raising a child.

Decline in births would mean shortage of labour force and this would negatively impact the sluggish economy. As there is little interest in liberalising the strict immigration laws to bring in foreign labour, there are some who propose to invest more in robotics as a means to address the conflict of a shortfall of labour with the need for workers. But can a country survive by depending only on technology? Japan would find it difficult to answer to this question.

According to the demographic statistic estimate released by the Health, Labour and Welfare Ministry in December 2016, the annual number of births in the country dipped below one million at 981,000 in 2016, the lowest since 1899, the first time since records became available. This is worrying for Japan.

The declining in population is going to impact more severely on Japan's economic future more than now, and impact the social security system, a mechanism by which the fruit of a nation's economic growth is distributed through tax and insurance systems.

15 “Bubble-generation singles give middle-age marriage a shot”, *The Japan Times*, 4 June 2017, http://www.japantimes.co.jp/news/2017/06/04/national/bubble-generation-singles-give-middle-age-marriage-shot/#.WTP_3Gh95PY

Japan shall find it hard to meet the social security needs of the people without growth, and without wealth distribution through social security, steady growth cannot be achieved. Japan needs to notice warning signal in the social security and growth cycle matrix.

12. Lesson for the world

Japan's experience can be a lesson for the rest of the Asian countries on high economic growth path so that they can take corrective measures before they too face a similar situation such as Japan's rapidly ageing society. The International Monetary Fund has urged the Asian economies to learn from Japan's experience and act early to cope with rapidly ageing populations. It warned that if they do not do that, they would run the risk of "getting old before becoming rich".¹⁶

During the post War years, many Asian counties reaped demographic dividends, with the number of working population growing faster than the number of dependents. A strong economic policy with a favourable demographic structure was instrumental to Asia's high growth rate. This dividend is no longer sustainable and thus throws new challenges with significant implications.¹⁷

Viewed in the larger context, Asia finds itself in a heterogeneous stage of aging with countries such as Japan, South Korea and Singapore are already old age societies, while India and Indonesia enjoy demographic dividends with a younger population. In this population dynamics where countries becoming old before becoming rich has become a common phenomenon, can countries such as India and Indonesia escape such a fate in the future that Japan, South Korea and Singapore face at the moment? As regards China, by imposing the "One Child" policy and kept it enforced for few decades, China denied itself some 350+ million people and has only delayed the inevitable process of having an aged society sooner than it would have been. However, both India and China with large populations will be able to cope with the challenge of a situation when the economies are in sound footings even while there is a large size of aged population to be taken care of. The existence of some semblance of family values that have withstood the onslaught of a new culture unleashed by modernisation could provide a balm to a society that it never wanted to emerge. The future of Asia appears therefore bleak but the positivity too should not be discounted. An aging society could have its own shine too.

The IMF study says that the population growth rate is projected to fall to zero for Asia by 2050 and the share of working-age people, now at its peak, will decline over the coming decades. It further says that the share of the population aged 65 and older

16 "IMF warns Asia to learn from Japan's experience, act early on rapidly ageing populations", *The Japan Times*, 9 May 2017, <http://www.japantimes.co.jp/news/2017/05/09/business/imf-warns-asia-learn-japans-experience-act-early-rapidly-aging-population/#.WRJ5i4h95PY>

17 International Monetary Fund, <http://www.imf.org/en/News/Articles/2017/05/10/tr050917-transcript-of-asia-pacific-regional-economic-outlook-press-conference?cid=em-COM-123-35207>

will increase rapidly and reach close to two and half times the current level by 2050. This population change can be more pronounced in Japan which is already facing both an ageing and shrinking population. In order to address this issue, governments ought to prioritise measures to induct more females and elderly persons into the workforce as well as revamping social safety nets.

The IMF Managing Director Christine Lagarde warned at a conference in Seoul in September 2017 that ageing populations in key Asian economies will drag on their growth and therefore urged policymakers to step up their responses to shifting demographics. Following Japan as the first “ultra-aged” country would be countries such as China, Korea and Thailand impacting at an average drop of 1 per cent in the growth rate. Slower growth rate would have significant knock-on effects around the world. The task before the political leaders in Asia is gigantic and some regional response could be the next logical step.

DO PRESTÍGIO E DA CONSTRUÇÃO DA IMORTALIDADE: OS *SANJÛROKKASEN* ATRAVÉS DAS TRÊS PRIMEIRAS COLETÂNEAS IMPERIAIS E *MAN'YÔSHÛ*

Silvia Reis¹

Resumo: Os *Sanjûrokkasen* de Fujiwara no Kintô é uma lista intrigante. Com trinta e seis poetas considerados por Kintô como exímios na composição poética, é possível, através da lista dos *Sanjûrokkasen* vislumbrar indícios da corte na Era Heian. Dado o *status* de Kintô como poeta e juiz de *uta awase*, a lista remete, em certa medida, ao imaginário da corte tanto quanto às suas preferências pessoais. Da mesma forma, as coletâneas imperiais nos fornecem evidências sobre quais poetas eram considerados dignos de terem seus poemas escolhidos – seja por talento ou por questões políticas – por seus pares ou gerações seguintes. Assim, tentando entender tal seleção que compõe os *Sanjûrokkasen*, foi mapeada e analisada a presença destes poetas nas três primeiras coleções imperiais, *Kokinshû*, *Gosenshû* e *Shûishû*, mais *Man'yôshu*.

Palavras-chave: *Sanjûrokkasen*, coleções imperiais, Fujiwara no Kintô

Abstract: Fujiwara no Kintô's *Sanjûrokkasen* is an intriguing list. With thirty six poets considered by Kintô as sages or genius in poetry composition, through the *Sanjûrokkasen* it's possible to catch glimpses of the Heian court at his age. Given Kintô's *status* as poet and *uta awase* judge, his list is in some way related to the court's imaginary as well as to his personal inclinations. In the same vein, the imperial collections supplies us with evidence about poets that were considered worthy to have their poetry selected – be it for talent or political reasons – by their peers or posterior generations. Nevertheless, trying to understand such list as the *Sanjûrokkasen*, their presence was analyzed in the first three imperial collections, *Kokinshû*, *Gosenshû* and *Shûishû*, plus *Man'yôshu*.

Keywords: *Sanjûrokkasen*, imperial collection, Fujiwara no Kintô

1 Grupo de Pesquisa Interdisciplinar de Estudos Japoneses, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Contato: sreis@mn.ufrj.br

1. Introdução

Fujiwara no Kintô (966-1041) foi um proeminente poeta e crítico na corte da Era Heian. Filho do regente, *Kanpaku*, Fujiwara no Yoritada, chegou à posição de Grande Conselheiro, *Gondainagon*, e ao segundo grau sênior, participando assim do núcleo político da corte sem, no entanto, chegar ao cargo de seu pai. Viveu justamente durante o ápice da presença da família Fujiwara na corte e no poder, tendo como regente Michinaga, e conviveu com renomadas figuras como Murasaki Shikibu e Sei Shônagon (HISAMATSU, 1982, p. 56-57). Do prestígio alcançado em participações em competições de poesia, *uta awase*, veio a ser apontado juiz nestas, posicionando-se de forma privilegiada em relação à cultura da corte². Segundo Teele (1976, p. 145), Kintô também era renomado calígrafo e flautista, além de compor com êxito poemas em chinês.

Kintô organizou uma coletânea de poemas exemplares, *Kingyokushû* (金玉集), *Coletânea de ouro e jóias*, e participou da organização da *Shûi Wakashû*, coletânea imperial concluída por volta de 1005 a 1011. Em 1024, dado seu gradual envolvimento com o Budismo, retirou-se da vida da corte. Em seu retiro em Nagatani (ao norte de Kyôto), ainda escreveu duas obras sobre composição de poesia, *Shinsen Zuinô* (新撰髓腦) e *Waka Kuhon* (和歌九品).

Ainda no ambiente da corte, Kintô organizou uma lista de trinta e seis poetas, os quais considerava exemplares em sua genialidade e habilidade, isto é, os *Sanjûrokunin-sen* (三十六人撰) ou *Sanjûrokkasen* (三十六歌仙), *Trinta e seis poetas exímios*. Nessa coleção, a cada poeta listado acompanhavam alguns poemas. Tal lista tornou-se famosa, sendo reproduzida, em várias versões ao longo do tempo (até a Era Edo), com ilustrações de cada poeta. A mais antiga conhecida é a *Coletânea dos trinta e seis poetas*, *Sanjûrokuninshû* (三十六人集), do século XII. No tocante aos rolos ilustrados, há ainda o *Sanjûrokkasen emaki* (三十六歌仙絵巻), em duas versões, a mais antiga conhecida como *Satake* (佐竹), e a segunda mais antiga como *Agedatami* (上畳), ambas do início do século XIII.

Assim, encontram-se listados poetas de outrora, anteriores ao registro de coletâneas de poesia, até poetas contemporâneos a Fujiwara no Kintô, a saber:

2 Como exemplo de seu impacto, pode ser citada uma passagem do diário de Murasaki Shikibu em que ela e outras damas sussurravam como deviam ter cuidado ao apresentarem seus poemas na frente de Kintô, tanto em relação ao poema *per se* quanto também na entonação correta ao declamá-lo (1996, p. 19).

QUADRO 1: Os *Sanjûrokkasen*

| | | |
|------------------------|-------|-------------------------------------|
| Kakinomoto no Hitomaro | 柿本人麻呂 | (final séc. VII – início séc. VIII) |
| Ki no Tsurayuki | 紀貫之 | (872-945) |
| Ôshikôchi no Mitsune | 凡河内躬恒 | (± 859 ± 925) |
| Ise | 伊勢 | (final séc. IX – início séc. X) |
| Ôtomo no Yakamochi | 大伴家持 | (c. 718 – 785) |
| Yamabe no Akahito | 山部赤人 | (c. Era Nara) |
| Ariwara no Narihira | 在原業平 | (825-880) |
| Henjô | 僧正遍昭 | (816-890) |
| Sosei Hôshi | 素性法師 | (final séc. IX – início séc. X) |
| Ki no Tomonori | 紀友則 | (± 845 – 907) |
| Sarumaru Dayu | 猿丸大夫 | (c. séc. IX) |
| Ono no Komachi | 小野小町 | (± 825 ± 900) |
| Fujiwara no Kanesuke | 藤原兼輔 | (877 – 933) |
| Fujiwara no Asatada | 藤原朝忠 | (910 – 966) |
| Fujiwara no Atsutada | 藤原敦忠 | (906 – 943) |
| Fujiwara no Takamitsu | 藤原高光 | (c. 939 – 994) |
| Minamoto no Kintada | 源公忠 | (889 – 948) |
| Mibu no Tadamine | 壬生忠岑 | (final séc. IX – início séc. X) |
| Kishi Joô | 徽子女王 | (929 – 985) |
| Ônakatomi no Yorimoto | 大中臣頼基 | (886 – 958) |
| Fujiwara no Toshiyuki | 藤原敏行 | (? – 901) |
| Minamoto no Shigeyuki | 源重之 | (? ± 1000) |
| Minamoto no Muneyuki | 源宗子 | (? – 939) |
| Minamoto no Saneakira | 源信明 | (910 – 970) |
| Fujiwara no Nakafumi | 藤原仲文 | (923 – 992) |
| Ônakatomi no Yoshinobu | 大中臣能宣 | (921 – 991) |
| Mibu no Tadami | 壬生忠見 | (c. séc. X) |
| Taira no Kanemori | 平兼盛 | (? – 990) |
| Fujiwara no Kiyotada | 藤原清正 | (c. séc. X) |
| Minamoto no Shitagô | 源順 | (911 – 983) |
| Fujiwara no Okikaze | 藤原興風 | (c. séc. X) |

| | | |
|----------------------|------|--------------------------------|
| Kiyohara no Motosuke | 清原元輔 | (908 – 990) |
| Sakanoue no Korenori | 坂上是則 | (? – 930) |
| Fujiwara no Motozane | 藤原元真 | (c. séc. X) |
| Kodai no Kimi | 小大君 | (c. final do séc. X – séc. XI) |
| Nakatsukasa | 中務 | (912 – 991) |

2. Entre listas e coletâneas

Com relação à lista dos *Sanjûrokkasen* é possível levantar vários questionamentos, dentre os quais a escolha de sua composição. No entanto, a intenção de Fujiwara no Kintô em tal listagem nos escapa, restando-nos indícios e pistas nos diversos registros de sua época e anteriores a esta. Desses, as coletâneas imperiais tem o potencial de servir de índice de prestígio, uma vez que, organizadas sob ordem imperial, eram de conhecimento da corte. Os poetas ali selecionados teriam a possibilidade de povoar o panteão dos grandes poetas no imaginário da corte, sendo admirados por seus pares e gerações posteriores. Assim, como a listagem começa com Kakinomoto no Hitomaro, famoso poeta antigo presente na *Man'yôshû*, adiciona-se esta coletânea à variável das coletâneas investigadas, a saber, *Kokinshû*, *Gosenshû* e *Shûishû*, conhecidas como *Sandaishû*, *Coletâneas das três eras*, produzidas até a elaboração da lista de Kintô.

Man'yôshû, *Coletânea das dez mil folhas*, é a mais antiga coletânea de poemas conhecida. Organizada por volta da Era Nara, contém aproximadamente 4.530 poemas, abrangendo desde poetas de época incerta, e desconhecidos, a poetas de renome, principalmente do período de 600 a 759, sendo 759 correspondente ao último poema passível de datação. Segundo Miner *et al.* (1988, p. 192), Ôtomo no Yakamochi teria sido o último a trabalhar em sua organização. Do mesmo modo, os autores apontam para a interpretação cronológica da coletânea em quatro períodos: o primeiro começando em época lendária (por volta de 456), perpassando os reinados de Yômei, Saimei e Tenji, até a Reforma Taika (645) e a época de Fujiwara no Kamatari; o segundo período corresponderia ao final do século VII, no qual se localiza a produção de Kakinomoto no Hitomaro, um dos grandes poetas presentes nessa coleção; o terceiro período seria o início do século VIII, com a presença de poetas como Yamabe no Akahito e Ôtomo no Tabito e, no quarto período, aproximadamente entre 730 a 759, seria o momento de finalização e proeminência de Ôtomo no Yakamochi.

Dividida em vinte livros, *Man'yôshû* viria a se tornar um dos modelos a ser aplicado nas coletâneas imperiais. Destas, a primeira a ser finalizada entre 914 e 920, sob ordem do imperador Daigo, foi a *Kokin Wakashû*, *Coletânea de antigos e novos poemas*. Com 1.111 poemas em vinte livros, também veio a ser o modelo no tocante ao conteúdo, dividido em temas: das estações do ano (Primavera, Verão, Outono e

Inverno), a congratulações, despedidas, viagens, acrósticos, poemas de amor, lamentos, poemas de tópicos diversos e, por fim, no último livro, poemas tradicionais e rituais. Foi organizada por Ki no Tsurayuki (responsável também pelo prefácio em japonês), Ki no Tomonori, Ôshikôchi no Mitsune e Mibu no Tadamine. Além de um prefácio em japonês, acompanha um prefácio em chinês de Ki no Yoshimochi, similar ao de Tsurayuki.

A segunda coletânea imperial, *Gosen Wakashû*, *Coletânea tardia de poemas*, com 1.426 poemas (em vinte livros, sem prefácio), foi organizada sob ordem do imperador Murakami, por volta de 951. Todavia, o material selecionado teria sido o que ficou de fora da *Kokinshû*, e parte das descrições que acompanham os poemas seria fictícia (BROWER & MINER, 1988, p.483). Sua organização foi de responsabilidade de Ônakatomi no Yoshinobu, Kiyohara no Motosuke, Minamoto no Shitagô, Ki no Tokibumi e Sakanoue no Mochiki, conhecidos como *Nashitsubo no gonin* (梨壺の五人), *Os Cinco do Salão Pote de Péra*.

Shûi Wakashû, *Coletânea de poemas colhidos*, terceira coletânea imperial, organizada sob ordem do imperador reformado, *daijô tennô* (太上天皇), Kazan (花山), é composta por 1.351 poemas, em vinte livros, sem prefácio. Antes de sua conclusão, a mesma teria circulado pela corte em forma de rascunho, conhecido como *Shûishô* (拾遺抄). Fujiwara no Kintô é apontado como organizador principal, porém, Kazan teria se envolvido diretamente na compilação dos poemas, revisando e dando a palavra final no conteúdo da coletânea (MINER *et al.*, 1988, p. 150; TAKAMORI, 2008, p. 159-160).

Para análise das coletâneas mencionadas, foram usadas as transcrições disponíveis no *Japanese Text Initiative*, biblioteca digital criada e mantida pelo Centro de Textos Eletrônicos da Biblioteca da Universidade de Virgínia e Biblioteca do Leste Asiático da Universidade de Pittsburgh, e no site de *Kokugo* e *Kokubungaku* do Prof. Shibuya Eiichi, da Universidade Takachiho.

3. Os Poetas Imortalizados

No Quadro 2 são apresentados os *Sanjûrokkasen* em ordem cronológica, segundo as datas conhecidas e algumas supostas, de forma a agrupar relações e desenhar claramente contemporaneidades e seqüências (em termos de família e gerações) frente às coletâneas *Man'yôshû*, *Kokinshû*, *Gosenshû* e *Shûishû*. Destarte, buscou-se mapear as presenças e ausências destes poetas nas coletâneas mencionadas:

QUADRO 2: Os *Sanjûrokkasen* e seus poemas na *Man'yôshû* e na *Sandaishû*³

| | Man'yôshû (+759) | Kokinshû (914-920) | Gosenshû (951) | Shûishû (1005-1011) |
|---|---------------------|-----------------------|-----------------------|------------------------|
| Kakinomoto no Hitomaro (final séc. VII – início séc. VIII) | 500 | - | - | 103 |
| Yamabe no Akahito (c. Era Nara) | 50 | - | - | 3 |
| Ôtomo no Yakamochi (c. 718 – 785) | 473 | - | - | 3 |
| Sarumaru (c. séc. IX) | - | - | - | - |
| Henjô (816-890) | - | 17 | 5 | 4 |
| Ariwara no Narihira (825-880) | - | 30 | 10 | 3 |
| Ono no Komachi ($\pm 825 \pm 900$) | - | 18 | 4 | - |
| Ki no Tomonori ($\pm 845 - 907$) | - | 46 | 9 | 2 |
| Ôshikôchi no Mitsune ($\pm 859 + 925$) | - | 60 | 23 | 34 |
| Ki no Tsurayuki (872-945) | - | 102 | 81 ou 74 ⁴ | 107 |
| Mibu no Tadamine (final séc. IX – início séc. X) | - | 36 | 10 | 12 |
| Fujiwara no Kanetsuke (877 – 933) | - | 4 | 22 | - |
| Fujiwara no Toshiyuki (? – 901) | - | 19 | 4 | - |
| Ise (final séc. IX – início séc. X) | - | 22 | 70 | 25 |
| Sosei Hôshi (final séc. IX – início séc. X) | - | 37 | 7 | 2 |
| Sakanoue no Korenori (? – 930) | - | 8 | 6 | 3 |
| Minamoto no Muneyuki (? – 939) | - | 8 | 2 | - |
| Fujiwara no Okikaze (c. séc. X) | - | 17 | 5 | - |
| Fujiwara no Kiyotada (c. séc. X) | - | - | 9 | 3 |
| Ônakatomi no Yorimoto (886 – 958) | - | - | - | 2 |
| Minamoto no Kintada (889 – 948) | - | - | 2 | 4 |
| Mibu no Tadami (c. séc. X) | - | - | 1 | 14 |
| Fujiwara no Atsutada (906 – 943) | - | - | 10 | 5 |
| Kiyohara no Motosuke (908 – 990) | - | - | 1 | 48 |

3 Levantamento realizado segundo autorias atribuídas aos poemas das respectivas coletâneas nas transcrições do *Japanese Text Initiative* e do Prof. Shibuya Eiichi, e o estudo realizado por Tsuji (1991).

4 Há uma variação na contagem do total de poemas de Tsurayuki devido ao grupo de poemas 255 a 261, marcados como de autoria desconhecida em algumas transcrições e atribuído a ele em outras.

| | | | | |
|--|---|---|---|----|
| Fujiwara no Asatada (910 – 966) | - | - | 4 | 3 |
| Minamoto no Saneakira (910 – 970) | - | - | 5 | 1 |
| Minamoto no Shitagô (911 – 983) | - | - | - | 27 |
| Taira no Kanemori (? – 990) | - | - | 2 | 38 |
| Nakatsukasa (912 – 991) | - | - | 7 | 18 |
| Ônakatomi no Yoshinobu (921 – 991) | - | - | - | 59 |
| Fujiwara no Nakafumi (923 – 992) | - | - | - | 3 |
| Kishi Joô (929 – 985) | - | - | - | 5 |
| Fujiwara no Takamitsu (c. 939 – 994) | - | - | - | 4 |
| Fujiwara no Motozane (c. séc. X) | - | - | - | - |
| Minamoto no Shigeyuki (? ± 1000) | - | - | - | 13 |
| Kodai no Kimi (c. final do séc. X – séc. XI) | - | - | - | 2 |

Kakinomoto no Hitomaro aparece como um dos grandes poetas na *Man'yôshû*, reverberando da mesma forma na *Shûishû*. No entanto, de sua produção presente na *Man'yôshû*, por volta de 90 poemas seriam realmente dele (MINER *et al.*, 1988). Grande parte dos poemas de autoria duvidosa contém no tópico a informação de fazerem parte de um *Hitomaro Kashû*, uma coleção atribuída a ele. Segundo Miner *et al.* (1988, p. 175) a qualidade dos poemas varia muito, enquanto alguns parecem ser precisamente de Hitomaro, outros em nada se assemelham ao seu estilo e habilidade. Dado o seu prestígio, não seria estranho que poemas fossem atribuídos ao seu nome. De fato, os poemas marcados como sendo dessa coleção encontram-se nos últimos livros da *Man'yôshû*, ao passo que os poemas de autoria não questionada se encontram nos primeiros livros. Segundo Wada (2006), uma das principais funções de Hitomaro como poeta da corte era compor sobre o caráter divino da família imperial, elevando-o a uma dimensão estética.

Yamabe no Akahito é também um dos principais poetas da *Man'yôshû*, mesmo não tendo a presença de Hitomaro. Todavia, no prefácio em japonês da *Kokinshû*, ambos são colocados no mesmo patamar por Ki no Tsurayuki, pois Hitomaro não poderia ser colocado acima de Akahito, da mesma forma que este não poderia ser colocado abaixo de Hitomaro⁵

Ôtomo no Yakamochi também tem forte presença na *Man'yôshû*, além de ter participado como compilador final desta. Da mesma forma que Hitomaro e Akahito, só volta a aparecer na *Shûishû*. No entanto, ao contrário dos dois, Yakamochi não é mencionado no prefácio da *Kokinshû*. No final do prefácio, Tsurayuki detalha o

5 Na transcrição lê-se: “(...) 人まろはあかひとがかみにたたむことかたく、あか人は人まろがしもにたたむことかたくなむありける (...)” (Kokinshû, in: **Japanese Text Initiative**).

contexto de produção da coletânea e de como foram ordenados a apresentar poemas antigos não incluídos na *Man'yōshū*, aliados a poemas de autoria própria. Assim, fica clara a ausência dos três na *Kokinshū*. Não obstante, seis poemas, 135, 211, 334, 409, 621 e 907, de autoria desconhecida, são acompanhados da anotação: *sobre esse poema, alguns dizem que foi composto por Kakinomoto no Hitomaro*⁶.

De Ariwara no Narihira, sabe-se mais sobre a lenda do que sobre o homem, principalmente pelo famoso *Ise Monogatari*⁷, no qual o principal personagem teria sido espelhado em Narihira. Cerca de 35 poemas podem ser identificados como sendo de sua autoria, reforçando, segundo Miner *et al.* (1988, p. 169), o paralelo entre os casos amorosos do personagem e o nobre de outrora, Narihira, e, com isso, a lenda. Também é mencionado no prefácio da *Kokinshū*, que Tsurayuki compara sua poesia ao de *flores murchas que perderam sua cor mas ainda exalam seu perfume*, pois apesar de intensa em emoção faltava o vicejar das palavras. Quinto filho do príncipe Abo (este, filho do imperador Heizei) e da princesa Ito (filha do imperador Kammu), foi retirado da família imperial e lhe dado sobrenome, Ariwara (HISAMATSU, 1982, p. 54).

A vida de Ono no Komachi também é cercada de lendas. Segundo Strong (1994, p. 392), a primeira menção de que se tem notícia sobre Komachi é feita no prefácio da *Kokinshū*. Um de seus poemas mais controversos também é reproduzido em *Ise Monogatari*, logo após um poema de Narihira, sugerindo uma ligação que talvez de fato não teria existido. Tal poema, de número 623, é acompanhado da notação de tópico desconhecido. O poema de Narihira é o de número 622, precedendo o de Komachi na *Kokinshū*, porém, diferentemente do que o ocorre em *Ise Monogatari*, este poema também é de tópico desconhecido. Em *Ise Monogatari*, ambos os poemas são precedidos de introduções que os ligam, o de Narihira, que *existira um homem que enviou tal poema a uma mulher que não tinha dito se o encontraria*, e em seguida o de Komachi, que *teria respondido a mulher, a qual conhecia bem o amor*⁸. Esse poema de Komachi é rico em ambigüidades, principalmente pelo uso de várias *kakekotoba* e pode ser interpretado, principalmente, de duas maneiras, uma na qual ridiculariza as pretensões desse homem que não teria a menor chance com ela, mas não percebe isso, e outra em que ela lamentaria a incapacidade dele de perceber seu pesar (STRONG, 1994, p. 394-395).

Parte da lenda que cerca Komachi é justamente de que teria sido uma mulher bela, mas fria e cruel. Não obstante, seus poemas presentes nas coletâneas imperiais iniciais pouco ou nada corroborariam essa caracterização. Dentre aqueles com quem de fato trocou poemas figuram Henjō e Ōchikōchi no Mitsune, ambos presentes também na lista dos *Sanjūrokkasen*. Pouco se sabe sobre Henjō, monge budista e poeta consagrado,

6 このうたは、ある人のいはく、柿本人麿が哥也” (Kokinshū, in: **Japanese Text Initiative**).

7 Concluído em meados da Era Heian, pouco depois da finalização da *Kokinshū* (Miner *et al.*, 1988, p. 169; Takayanagi *et al.*, 1974, p. 62).

8 “いろごのみなる女、返し” (*Ise Monogatari*, Episódio 25 in: **Japanese Initiative Text**).

além de ser mencionado por Tsurayuki no prefácio da *Kokinshû*. De sua troca de poemas com Komachi tem-se a indicação de um caso entre os dois em *Yamato Monogatari*, o qual Miner *et al.* (1988, p. 163) aponta como sendo ficcional. Sosei, filho de Henjô, também tornou-se monge budista e figura como parte dos *Sanjûrokkasen*, ao mesmo tempo em que supera seu pai no tocante à quantidade de poemas seus presentes nas três primeiras coletâneas imperiais, principalmente na *Kokinshû*, com 37 poemas contra 17 de Henjô.

Os quatro responsáveis pela compilação da *Kokinshû* figuram na lista dos *Sanjûrokkasen*, dentre os quais Ki no Tsurayuki aparece como o principal poeta com 102 poemas, seguido de Ôshikôchi no Mitsune, Ki no Tomonori e Mibu no Tadamine. Ao longo das demais coletâneas aqui estudadas, a diferença de quantidade entre seus poemas permanece, com exceção de Tomonori, que acaba por ser superado por Tadamine na *Shûishû*. De qualquer forma, a constante presença ao longo desse período corrobora o prestígio atribuído a eles.

Como autor do prefácio da *Kokinshû*, Ki no Tsurayuki surge como um dos primeiros críticos de *waka* de que se tem notícia. Também é o autor do *Tosa Nikki*, um dos primeiros diários literários. Escrito pela perspectiva de uma mulher, narra sua experiência como parte da comitiva de viagem de um governador que deixa Tosa, retornando à capital. De acordo com Miner *et al.* (1988, p. 183), o diário teria sido produzido por volta de 935, ao passo que Tsurayuki teria feito essa mesma viagem em 934. Era admirado por seus contemporâneos em sua habilidade como poeta tanto de *waka* quanto de poesia chinesa, e como crítico e homem culto.

Pouco se sabe sobre Ki no Tomonori, filho de Ki no Arimoto e primo de Tsurayuki, mas seus poemas estão presentes nas três coletâneas. Sabe-se que faleceu antes da conclusão da *Kokinshû*, uma vez que consta um poema de Tsurayuki, de número 838, lamentando sua morte. Ôshikôchi Mitsune, por sua vez, foi governador de Kai, Izumi e Awaji. Em sua estada na corte participou da compilação da *Kokinshû* e era conhecido por seu talento em *uta awase*. É um dos poetas cujos poemas consistentemente aparecem em maior quantidade nas *Sandaishû*.

Mibu no Tadamine, por sua vez, ganhou proeminência em *uta awase*, particularmente na *Competição de poesia da casa do príncipe Koresada* (是貞のみこの家の哥合). Desta competição constam seis poemas de sua autoria, 194, 214, 258, 263, 296 e 306, na *Kokinshû*. Ainda há a obra *Wakatei Jusshu, Dez estilos de waka* (和歌体十種), sobre composição de poesia, de grande influência (HISAMATSU, 1982, p. 72; MINER *et al.*, 1988, p. 197). No tocante a trocas de poemas, ele as fez com Tsurayuki, Mitsune e Ariwara no Shigeharu, filho de Narihira. Seu próprio filho, Mibu no Tadami, encontra-se entre os *Sanjûrokkasen*, com apenas um poema na *Gosenshû* e 14 poemas na *Shûishû*.

Voltando à *Competição de poesia da casa do príncipe Koresada*, Ki no Tomonori tem dois poemas presentes na *Kokinshû*, 207 e 270, assim como Fujiwara no Toshiyuki, com seis poemas dessa ocasião, 197, 218, 228, 239, 257 e 295. Toshiyuki era renomado

calígrafo e participou de diversas *uta awase*, das quais a do príncipe Koresada é uma das mais famosas.

Fujiwara no Kanesuke, tataravô de Murasaki Shikibu, era conhecido como *Tsutsumi Chûnagon* (堤中納言), por seu cargo como conselheiro, *chûnagon*, e por sua residência próxima ao rio Kamo, na qual vários poetas renomados se encontravam, como Tsurayuki e Mitsune. Seu filho, Kiyotada, também incluído junto aos *Sanjûrokkasen*, ocupou diversos cargo no sistema Ritsuryô, dentre os quais Kurôdo (蔵人), e teria participado ativamente da vida literária da corte (ASAHI, 2016).

Ise era filha de Fujiwara no Tsugikage, governador de Ise – conhecida apenas por esse epíteto derivado do cargo de seu pai. Tanto seu tio Hirokage quanto seu primo Shigetoki ocuparam o cargo de diretor da universidade imperial, *daigaku no kami*. Reconhecida como poetisa, participou de uma famosa *uta awase*, *Teiji no in utawase*, em 913, que contou com a participação de Tsurayuki e Mitsune, e diversos de seus poemas estão presentes nas três coletâneas. Foi dama de companhia da imperatriz Onshi, consorte do imperador Uda, e envolveu-se com o irmão mais velho desta, Fujiwara no Nakahira. Do malogro dessa união, diz-se que passou a rejeitar pretendentes. Acabou por se envolver com Uda, do qual teve um filho que faleceu aos sete anos. Segundo Hisamatsu (1982, p. 62), Ise ainda veio a se envolver, algum tempo depois, com o quarto filho do imperador Uda, Atsuyoshi, do qual teve uma filha, Nakatsukasa, que também figura entre os *Sanjûrokkasen*.

De Nakatsukasa também não se sabe o nome, apenas seu cognome derivado de um dos cargos ocupados por seu pai. Participou de várias competições e era admirada por seus pares por seu talento tanto em poesia quanto por tocar *koto*, similar ao de sua mãe. Trocou poemas com Tsurayuki e envolveu-se com vários nobres, tendo se casado com Minamoto no Saneakira, filho de Minamoto no Kintada (neto do imperador Kôkô), ambos também incluídos entre os *Sanjûrokkasen*. Tanto Saneakira quanto Kintada têm poucos poemas na *Gosenshû* e *Shûishû*. Kintada aparece no tópico de alguns poemas de Tsurayuki presentes na *Shûishû*, sendo possível inferir que se conheciam.

Sakanoue no Korenori era descendente do general Sakanoue no Tamuramaro (758 – 811), apontado pelo imperador Kammu em 797 como *sei taishôgun* (征夷大將軍), *grande general apaziguador dos bárbaros*, com a tarefa de subjugar os *emishi*, a qual completou em 801. Korenori foi alçado a *Gon no shôjô* (権少掾), secretário júnior, de Yamato em 908 e em 924 chegou a vice-governador de Kaga. Foi pai de Sakanoue no Mochiki, um dos *Nashitsubo no gonin* o qual, no entanto, não está entre os *Sanjûrokkasen*.

Minamoto no Muneyuki, neto de Kôkô Tennô, participou de diversas competições e é mencionado em *Yamato Monogatari*. Fujiwara no Okikaze, renomado músico, também era parte do meio literário da corte e foi responsável, em 951, por escrever poemas para a comemoração do aniversário de 50 anos da consorte do príncipe Sadayasu.

Ônakatomi no Yorimoto participou de várias competições e estava entre os escolhidos, dos quais constavam Tsurayuki, Mitsune e Korenori, a apresentarem poemas

para a corte, em 907 (大井川行幸). Seu filho, Yoshinobu, também participou de diversas *uta awase*, além de ser apontado como um dos *Nashitsubo no gonin* (MURASE, 1959, p. 18).

Dos *Nashitsubo no gonin*, compiladores da *Gosenshû*, Yoshinobu, Minamoto no Shitagô e Kiyohara no Motosuke estão entre os *Sanjûrokkasen*. Shitagô era renomado poeta e estudioso, tendo sido responsável pela organização da *Wamyô Ruijû Shô* (和名類聚抄), uma espécie de dicionário japonês de caracteres chineses, sob ordens da filha do imperador Daigo, por volta de 934. Tanto Yoshinobu quanto Shitagô (Mochiki e Tokibumi) não incluíram seus poemas na *Gosenshû*. Motosuke, por sua vez, tem um poema na *Gosenshû*. Filho do renomado poeta Fukayabu, teve como filha Sei Shônagon.

Fujiwara no Atsutada era o terceiro filho do proeminente *Sadaijin* (*Ministro da esquerda*) Tokihira. Poeta admirado, aparece na *Yamato Monogatari*. Conhecia Ise e Nakatsukasa, pelo que é possível perceber através dos poemas 445 e 446, respectivamente de cada uma, acompanhados por notação, que trata da ocasião de convidá-las a recitar poemas nas rochas de uma cachoeira em Nishisakamoto, no Monte Hiei⁹.

Fujiwara no Asatada, quinto filho de Sadakata, era conhecido como *Sanjô no Udaijin*, *Ministro da direita do terceiro distrito*, pelo seu cargo, residindo na capital. Asatada, porém, chegou apenas ao cargo de *Chûnagon*, *conselheiro médio*.

Taira no Kanemori, tataraneto do imperador Kôkô e filho do príncipe Atsuyuki, recebeu sobrenome em 950, sendo retirado assim do registro da família imperial. Ocupou vários cargos, dentre os quais o de governador de Echizen. Renomado poeta, é famoso pela competição que travou com Mibu no Tadami, dentro da qual compuseram, cada um, poemas sobre o tema *amor escondido* com tal destreza, que o juiz apontado na ocasião não conseguiu determinar qual seria o melhor. Levada a dúvida ao imperador Murakami para solucionar o impasse, este apenas repetiu o poema de Kanemori, conferindo a este a vitória.

Fujiwara no Nakafumi ocupou vários cargos, dentre os quais o de governador de Kaga e de governador de Iga. Nakafumi teria conhecido alguns poetas da *Sanjûrokkasen* com os quais trocava poemas, como Yoshinobu e Motosuke. Como exemplo, encontramos os poemas 535 e 536 na *Shûishû*, respectivamente de Nakafumi e Yoshinobu. Segundo Mizugaki (2009), também teria trocado poemas com o próprio Kintô.

Kishi Joô era neta do imperador Daigo, filha do príncipe Shigeakira (quarto filho de Daigo) e de Fujiwara no Kanshi (segunda filha de Fujiwara no Tadahira). Em 948 tornou-se consorte do imperador Murakami (seu tio) e em 949 deu a luz a uma filha, princesa imperial Kishi (*Kishi Naishinnô*). Foi contemporânea de poetas como Shitagô e Yoshinobu, freqüentando os mesmo círculos literários.

Fujiwara no Takamitsu era o oitavo filho do *Udaijin* Morosuke (filho de Fujiwara no Tadahira) e da princesa imperial Gashi, filha do imperador Daigo. Ocupou vários

9 No original: “權中納言敦忠が西坂本の山庄の瀧の岩にかきつけ侍りける” (*Shûishû*, in: **Japanese Initiative Text**).

cargos na corte como o de Grande camareiro, *jijū* (侍従), e “Major-general”, *shōshō* (右少将), desfrutando de certa popularidade na corte. Participou de competições, dentre as quais a *uta awase* realizada no palácio imperial em 960. Somente realizou seu desejo de se tornar monge em 961, no ano seguinte ao da morte de seu pai, quando abandonou a família (esposa e filha pequena) para subir o Monte Hiei e iniciar seu retiro (anunciando em 962 que não voltaria mais à cidade). A partir das cartas que trocara com a esposa, de nome desconhecido, da correspondência desta com sua cunhada Aimiya, e mais cartas de familiares preocupados, foi organizada a *Tonomine shōshō monogatari* (冬武峰少将物語) pela ajudante da esposa de Takamitsu sob ordens desta, a fim de que não fosse logo esquecido por seus pares. Segundo Gatten (1998, p. 167), quando Takamitsu repentinamente se tornou monge, houve grande comoção e composição de diversos poemas.

Minamoto no Shigeyuki era descendente do imperador Seiwa, e chegou a ocupar vários cargos, como o de governador de Sagami. Participou de várias competições e era amigo de Kanemori e Saneakira. Também contemporânea de Kintō, Kodai no Kimi serviu na corte como dama camareira, *onna kurōdo* (女蔵人), do herdeiro aparente, o qual viria a se tornar o imperador Sanjō. Ela conviveu e trocou poemas com vários nobres poetas, como o próprio Kintō, do qual era amiga (MCCULLOUGH, 1980, p. 179).

Não obstante, dos trinta e seis poetas listados, dois não têm poemas nestas coletâneas: Sarumaru e Fujiwara no Motozane. Sobre Sarumaru, só no prefácio em chinês encontra-se uma menção a seu respeito ao tratar das composições de Ōtomo no Kuronoshi – os *poemas de Ōtomo no Kuronoshi seguem os do ilustre Sarumaru* –, que apesar de seus méritos, seu *estilo é rude, como se um camponês estivesse descansando frente a uma árvore florida* (MCCULLOUGH, 1985, p. 324). Todavia, o poema 215 na *Kokinshū*, apesar de constar como anônimo, somente com a indicação de que teria sido composto em uma *uta awase* do Príncipe Koresada em 893, lhe é atribuído na *Ogura Hyakunin Isshu*, de Fujiwara no Sadaie. Segundo Mostow (1996, p. 155), tal poema ainda aparece incluído na coleção de poemas de Michizane. Em relação à seleção de três poemas feita por Kintō como exemplares da obra de Sarumaru (Quadro 3.1), todos estão presentes na *Kokinshū*, mas com a notação de autoria desconhecida, 「よみ人しらす」.

QUADRO 3: Poemas considerados como de autoria de Sarumaru por Fujiwara no Kintô

| POEMA NA SANJÛROKKASEN | N. DO POEMA NA KOKINSHÛ |
|---|-------------------------|
| <p>をちこちのたづきもしらぬ山なかにおぼつかなくも よぶこどりかな</p> <p>Ochikochi no tazuki mo shiranu yama naka ni obotsukanaku mo yobukodori kana</p> | 29 |
| <p>ひぐらしのなきつるなへに日はくれぬと思ふは山の かげにぞありける</p> <p>Higurashi no nakitsuru nae ni hi wa kurenu to omou wa yama no kage ni zo arikeru</p> | 204 |
| <p>おく山に紅葉ふみわけなく鹿のこゑきく時ぞ秋は悲 しき</p> <p>Okuyama ni momiji fumiwake naku shika no koe kiku toki zo aki wa kanashiki</p> | 215 |

Os poemas de Fujiwara no Motozane, por sua vez, só começaram a aparecer nas coletâneas imperiais a partir da *Goshûishû* (1086). O poeta participou da *uta awase* de 960, realizada no palácio imperial. Ocupou diversos cargos, dentre eles o de vice-governador de Tanba, em 966.

4. Considerações finais: entre poetas lendários e conhecidos pares, uma lista pessoal?

Dos *Sanjûrokkasen*, quatorze poetas estão presentes na *Kokinshû*, dentre os quais nobres responsáveis por sua compilação, Ki no Tomonori, Ki no Tsurayuki, Ôshikôchi no Mitsune e Mibu no Tadamine, nobres com os quais conviveram em círculos literários da corte, como Fujiwara no Kanesuke, e nobres que figuraram no imaginário social e que reverberam em contos como *Ise Monogatari* e *Yamato Monogatari*, como Ono no Komachi e Ariwara no Narihira.

Da geração posterior à *Kokinshû*, encontramos descendentes de notáveis como Mibu no Tadami e Nakatsukasa, e nomes consagrados como os *Nashitsubo no gonin*. Todavia, chama a atenção a ausência de dois deles, em particular a do filho

de Ki no Tsurayuki, Ki no Tokibumi, não só por sua ascendência como também pelo prestígio aparentemente por ele mesmo conquistado como um dos *Nashitsubo no gonin*¹⁰.

Sobre a omissão de Fujiwara no Motozane, por não sabermos até que ponto Kintô foi capaz de imprimir sua visão na *Shûishû*, duas hipóteses podem ser levantadas: que foi cortado (ou não adicionado) na versão final editada pelo imperador Kazan, ou então que não chegou sequer a ser adicionado ao rascunho feito por Kintô, *Shûishô*, organizado por volta de 996 e 999 (HARRIES, 1980, p. 301), tendo este sido feito antes de sua ascensão como poeta na corte. Todavia, do pouco que se sabe de Motozane, teria trabalhado em Kaga por volta de 935, ocupando diversos cargos, culminando em 966 como vice-governador de Tanba, portanto, sua atividade como poeta teria ocorrido em meados do século X e, assim, anterior ou contemporânea ao *Shûishô*.

Quanto a Sarumaru, podemos conjecturar de dois modos: que se trata de uma figura mítica passada no imaginário de geração para geração, reforçada por sua presença no prefácio da *Kokinshû*, e, se de fato existiu, sua presença se perdeu na história oral ou, ainda, os registros sobre ele foram perdidos. A possibilidade de que seja mencionado por outro epíteto em registros conhecidos é difícil de ser verificada, uma vez que pouco resta do que é atribuído como sendo de sua autoria e, ao cruzar tais poemas, como o de número 5 da *Ogura Hyakunin Isshu* com o 215 da *Kokinshû*, só é possível encontrar a notação de *autor desconhecido*. No entanto, a coleção de poemas atribuídos a ele, *Sarumaru Shû* (猿丸集), data do final do século IX. Segundo Ohnuki-Tierney (1989, p. 52; 111), teóricos como Yanagita e Origuchi desenvolvem o argumento de que Sarumaru de fato se referia a “um número de monges poetas itinerantes que teriam formado um grupo chamado Sarumaru”. Mostow (1996, p. 155) aponta que, dado o mistério que o cerca, em muitas ilustrações há a tendência de representá-lo com feições de macaco, em referência também ao nome que lhe é atribuído.

Se as coletâneas imperiais são regidas pela política do status e prestígio segundo a égide do imperador que a evoca, espera-se que as coletâneas e listas de poemas organizadas e selecionadas por um indivíduo reflitam não só parte desse jogo como também a mão de seu organizador. Nesse viés, um poeta com o status Fujiwara no Kintô provavelmente teria maior autonomia e autoridade para expor e impor suas escolhas, principalmente em se tratando de uma listagem sem caráter oficial. Tendo em vista suas desavenças com Kazan In na organização da *Shûishû*, deduz-se que de certa maneira era tenaz em suas seleções de poemas.

Destarte, a organização da lista dos poetas exímios é laureada pela relativa liberdade por não ter sido comissionada. Como produto de um projeto particular de Kintô, reflete assim seu diálogo com seu tempo e pares, ao passo que nos fornece algumas evidências sobre seu caráter como poeta e como autoridade na produção lírica da nobreza.

10 *Gosenshû* foi concluída por volta de seis anos após a morte de Tsurayuki, o que levanta a questão da participação de seu filho, Tokibumi, como continuidade de seu legado, seja por motivação própria de Tokibumi, seja por incentivo ou expectativa daqueles que conheceram ou admiravam Tsurayuki.

Pelo menos oito dos *Sanjūrokkasen* foram contemporâneos de Fujiwara no Kintô, como Kodai no Kimi (小大君), que se tornou ativa nos círculos literários por volta de 979. Assim, a lista corresponde principalmente ao período de juventude de Kintô, momento de aprendizado, no qual parte de sua compreensão como poeta e sua arte de compor encontra suas bases – é o imaginário dessa época, provavelmente até a primeira década do século XI, que, em certa medida, é refletido na seleção dos *Sanjūrokkasen*. Tendo em vista que essa lista foi organizada por volta do ano 1010, (MURASE, 1959; HARRIES, 1980, p. 312), Kintô provavelmente selecionou poetas que então continuavam a viver apenas no imaginário social e não mais entre seus pares, imortalizando-os no panteão dos grandes poetas.

Referências bibliográficas

- ASAHI *Nihon Rekishi Jinbutsu Jiten*. Disponível em: <http://www.kotobank.co.jp>. Acessado: em junho de 2016.
- BROWER, Robert & MINER, Earl. **Japanese court poetry**. California: Stanford University Press, 1988.
- GATTEN, Aileen. Fact, Fiction, and Heian Literary Prose: epistolary narration in Tonomine Shosho Monogatari. *Monumenta Nipponica*, v. 53, n. 2, p. 153-195, 1998.
- HARRIES, Phillip. Personal Poetry Collections: their origin and development through the Heian Period. *Monumenta Nipponica*, v. 35, n. 3, p. 299-317, 1980.
- HISAMATSU, Sen'ichi. **Biographical dictionary of Japanese Literature**. Tokyo: Kodansha International, 1982.
- JAPANESE Initiative Text. University of Virginia Library. Disponível em: <http://etext.lib.virginia.edu/japanese/>, acessado em: julho de 2009.
- KOKIN WAKASHŪ: **The First Imperial Anthology of Japanese Poetry: with 'Tosa Nikki' and 'Shinsen Waka'** / Translated and Annotated by Helen Craig McCullough. Stanford: Stanford University Press, 1985.
- MCCULLOUGH, Helen Craig. **Brocade by night: 'Kokin Wakashu' and the Court Style in Japanese Classical Poetry**. Stanford: Stanford University Press, 1985.
- MINER, Earl; ODAGIRI, Hiroko; MORRELL, Robert. **The Princeton Companion to Classical Japanese Literature**. New Jersey: Princeton University Press, 1988.
- MOSTOW, Joshua S. **Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image**. Honolulu: University of Hawaii Press, 1996.
- MURASAKI SHIKIBU. **The diary of Lady Murasaki** / tradução e introdução de Richard Bowring (Penguin classics). London; New York: Penguin, 1996.
- MURASE, Toshio. A Study on the Life of Fujiwara-Kinto. **Proceedings of the Faculty of Letters of Tokai University**, v. 2, p. 1-46, 1959.

- OHNUKI-TIERNEY, Emiko. **The Monkey as mirror: symbolic transformations in Japanese History and Ritual**. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- SHIBUYA, Eiichi. (**Kokugo – Kokubungaku**) **Kenkyushitsu**. Disponível em: <http://www.takachiho.ac.jp/~eshibuya/>, acessado em: julho de 2009.
- STRONG, Sarah. The Making of a Femme Fatale: Ono no Komachi in the Early Medieval Commentaries. **Monumenta Nipponica**, v. 49, n. 4, p. 391-412, 1994.
- TAKAMORI, Akinori. **Rekidai tennô jiten**. Tokyo: PHP Kenkyûjo, 2008.
- TAKAYANAGI, Mitsunaga; TAKEUCHI, Rizô. **Kadokawa Nihonshi Jiten**. Tokyo: Kadokawa, 1974.
- TEELE, Nicholas. Rules for Poetic Elegance: Fujiwara no Kinto's Shinsen Zuino & Waka Kubon. **Monumenta Nipponica**, v. 31, n. 2, p. 145-164, 1976.
- TSUJI, Norio. Shuiwakashu no Man'yo uta. **Review of Shinwa Women's College**, v. 24, p.1-45, 1991.
- WADA, Yoshikazu. Kakinomoto no Hitomaru no Kaminagara shishou nitsuite. **Memoirs of the Fukui Institute of Technology**, v. 36, p.83-92, 2006.

TEATRO *KABUKI* – DAS ORIGENS À CONTEMPORANEIDADE

*Michele Eduarda Brasil de Sá*¹

Resumo: Este trabalho objetiva estudar o gênero *kabuki*, partindo de um panorama histórico para então comentar algumas performances recentes, como a do ator Kirk Nishikawa Dixon no filme curto “The Lion” e o denominado *chôkabuki* (que significa, literalmente, “super kabuki”), apresentando *Konjaku Hana Kurabe Senbonzakura* (“A festa das mil cerejeiras de ontem e de hoje”), com Shidô Nakamura e a *vocaloid* Hatsune Miku, um dos maiores ícones *pop* da atualidade no Japão. Discorre-se sobre a adaptabilidade do gênero *kabuki* e as características que permaneceram em meio a tantas mudanças: o papel do ator e sua relação com o público, o toque velado de transgressão e a inovação constante, corroborando o *kabuki* como um teatro popular do seu início até a contemporaneidade.

Palavras-chave: Kabuki. Cultura Japonesa. Adaptabilidade. Teatro. Performance.

Abstract: This paper aims at studying the *kabuki* genre, starting with a historical overview and then commenting on some recent performances like actor Kirk Nishikawa Dixon’s in the short film “The Lion” and the genre called *chôkabuki* (which literally means “super kabuki”), presenting *Konjaku Hana Kurabe Senbonzakura* (“The Feast of a Thousand Cherry Trees of Yesterday and Today”), with Shido Nakamura and *vocaloid* Hatsune Miku, one of the biggest *pop* icons of our time in Japan. We write about the adaptability of *kabuki* and the features that remained in the midst of so many changes: the actor’s role and relationship with the public, the hidden touch of transgression and constant innovation, supporting *kabuki* as a popular theater from its beginning to present time.

Keywords: Kabuki. Japanese Culture. Adaptability. Theatre. Performance.

1. Introdução

Durante o período conhecido como *Sengokujidai* (literalmente, “período do país em guerra”), o Japão viveu um tempo de conflitos constantes, engendrados através de

1 Professor Adjunto – Área de Japonês do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília (UnB). E-mail: michelebrasil@unb.br.

alianças e traições. Já fragmentado em sua geografia, com muito custo o Japão teve a unificação com a ascensão do clã Tokugawa ao xogunato, no ano de 1603. Foi provavelmente neste mesmo ano que uma *miko* (sacerdotisa xintoísta) de nome Okuni, ligada ao templo de Izumo, começou a apresentar-se em público, com dança, música e atuação. Sem conter nenhum significado religioso, seu estilo foi imitado e multiplicado e algumas mulheres passaram a se apresentar com ela (SUZUKI, 1979, p. 49). Era o início do *kabuki*, mas muito diferente daquele que conhecemos hoje.

Hoje pode-se dizer que o *kabuki* é um teatro para todos os públicos, embora tenha tido seu início em apresentações simples, para as classes socioeconômicas mais baixas, em contraste com os teatros *nô* e *kyôgen*, praticamente restritos à aristocracia.² Juntamente com o *bunraku* (teatro de bonecos), de quem se diz que o *kabuki* é uma “arte irmã”, é uma forma dramática oriunda do povo (KAWATAKE; INOURA, 1981, p. 134, 145) e preferida pelo homem comum em comparação a formas anteriores (MORTON, 1994, p. 101).

Apesar da simplicidade em seu começo, o *kabuki* foi aos poucos se sofisticando e alçando a posição de “teatro clássico japonês”. É bem verdade que esta designação ecoa mais forte no Ocidente, que observa a música, a maquiagem, os figurinos e as falas do *kabuki* com um olhar de profundo orientalismo, tornando-o exótico. Na verdade, as técnicas utilizadas no teatro *kabuki* podem causar no início certo estranhamento ao espectador ocidental. O *mie* (literalmente, “aparência”, a “pose” delineada nos momentos de clímax da atuação no *kabuki*), por exemplo, é o momento em que o ator se detém por um instante no seu movimento, como se posasse para um retrato; nesta técnica o ator põe em evidência toda a sua expressividade.³ O *nirami* (literalmente “olhar fixo”, mas, no *kabuki*, “olhar cruzado”), utilizado tradicionalmente pelo clã Ichikawa, é um tipo de *mie* em que o ator vira ambos os olhos para o meio do rosto, tornando a sua pose mais impactante. Esta técnica pode muito provavelmente obter outro efeito em uma audiência desacostumada ao *kabuki*: pode ser que alguém interprete a ação como algo cômico, e não aterrorizante, como deveria ser. Há ainda o *tachimawari* (“caminhar em volta”), utilizado em cenas de batalhas estilizadas, que geralmente culminam com um *mie*, e o *roppô* (“seis direções” – norte, sul, leste, oeste, em cima, embaixo), uma caminhada forte, com braços e pernas em várias direções, numa saída enérgica. A própria ideia formada a respeito de dança pode causar um estranhamento. Como diz Shively (1979, p. 47), há uma diferença entre a dança do ocidente e a dança do *kabuki*: enquanto no primeiro ela remete à ideia de um movimento contínuo, no *kabuki* este movimento é entrecortado, assemelhando-se a uma sobreposição de *ukiyo-e*.⁴ O *mie* é o melhor exemplo disso:

2 As peças *kyôgen* são apresentações curtas, geralmente cômicas, entre os atos de uma peça *nô*, erudita e demorada.

3 Para personagens femininas, não se usa *mie*, mas *kimari* (ERNST, 1974, p. 180).

4 *Ukiyo-e*, ou “retratos do mundo flutuante”, são as famosas xilogravuras japonesas, populares especialmente entre os séculos XVII e XIX.

The dramatic climax is not necessarily at the end, for the *kabuki* play is more a series of striking climactic images as the actor holds a pose to show an intense emotion, rolling his head, crossing one eye, grimacing, flinging out his arms and legs. The most dramatic of these conventional postures, *mie*, are the discrete high points recorded in prints [...]. These are the moments the audience applauds by shouts of praise.⁵ (BRANDON; MALM; SHIVELY, 1979, p. 46)

Mesmo com as inovações ao longo do tempo, o *kabuki* mantém hoje algo que lhe é peculiar desde o seu surgimento: o seu caráter popular, expresso inclusive através do papel do ator e da relação deste com o público. Aparentemente, as tentativas de sepultar este caráter acabaram por fortalecê-lo e contribuíram para o seu desenvolvimento. Por fim, discorreremos sobre a adaptabilidade do *kabuki*, observada a sua trajetória até o presente. Ao analisar uma manifestação cultural estrangeira como o *kabuki*, deve-se ter em mente que “o espectador não deve transplantar-se para ela, porém situar-se em relação a ela, assumir a distância temporal, espacial, comportamental entre as duas” (PAVIS, 2008, p. 186). Assim também o *kabuki* se (re)molda e se transforma, ao buscar o público, o espectador. Deste posicionar-se um em relação ao outro (espetáculo e espectador) ambos se ressignificam, se adaptam. Esta propriedade de adaptação para permanecer popular (seja pela inovação nos recursos, no fortalecimento da relação ator-público ou na atualização do que é permitido ou não pela tradição) é característica do *kabuki*.

2. De *kabuku* a *kabuki*

No Japão recém-aberto aos europeus e prestes a se fechar novamente, no período conhecido como Século Cristão do Japão (1543-1639), a sacerdotisa Okuni começou a fazer apresentações que chamavam a atenção das pessoas comuns: vestida como um homem, ora imitava um daqueles que ficavam paquerando as mulheres nas casas de chá, ora dançava um mantra imitando os padres que tinham vindo empreender seu esforço na evangelização do povo japonês. Sua atuação, sempre com dança e música, conquistou aos poucos os frequentadores daqueles lugares e em pouco tempo havia mais mulheres realizando (*solo* ou em conjunto) apresentações como as dela (KAWATAKE; INOURA, 1981, p. 218).

Pelo fato de algumas destas mulheres também praticarem a prostituição, o *bakufu* (xogunato) proibiu a apresentação de mulheres no ano de 1629 (MORTON, 1994, p. 130). Com o objetivo de reprimir a prostituição, apenas homens poderiam se apresentar;

5 “O clímax dramático não está necessariamente no final, pois a peça *kabuki* é antes uma série de imagens culminantes enquanto o ator mantém uma pose a fim de mostrar uma emoção intensa, virando sua cabeça, cruzando um olho, fazendo uma careta, balançando seus braços e pernas. As mais dramáticas destas posturas convencionais, *mie*, são os pontos altos distintos gravados em retratos [...]. Estes são os momentos em que a audiência aplaude com gritos de elogio.” (tradução nossa)

no entanto, curiosamente, alguns destes atores – muito jovens, em sua maioria – também se prostituíram, se envolveram em escândalos e o xogunato não viu outra solução a não ser intervir novamente em 1652, exigindo que as apresentações de *kabuki* se baseassem em peças *nô/kyôgen* e que apenas homens participassem delas (FRÉDÉRIC, 2008, p. 562). Sobre a ligação do *kabuki* com a prostituição no período Tokugawa, Andrew Gordon (2009, p. 39) escreve o seguinte:

[Kabuki] began as a means by which prostitutes, male and female, drew crowds who might be enticed to purchase sexual services as well. Performances were often held in outdoor theaters in dry riverbeds, alongside carnival entertainments such as bear and tiger acts or sumo wrestling. In 1629, the bakufu banned female actors from the Kabuki in an effort to suppress prostitution. Ironically, the Kabuki survived. Some say it improved as a result. It certainly became more distinctive.⁶

A partir daí o *kabuki* começou a se desenvolver buscando um estilo próprio, embora com a proibição de performances de apelo sensual e da obrigatoriedade de se basear em peças *nô/kyôgen*. A partir do trabalho de atores como Ichikawa Danjûrô I e II e Sakata Tôjûrô, por exemplo, foram criados os três estilos básicos de atuação no *kabuki*: *aragoto* (“algo bruto, rude”), *wagoto* (“algo suave, gracioso”) e *onnagata gei* (“arte de fazer o papel de uma mulher”), podendo estar todos presentes em uma mesma peça (KAWATAKE; INOURA, 1981, p. 189).⁷ Pode-se até mesmo dizer que a necessidade de representar papéis femininos fez com que os atores *onnagata* especificamente, aprimorando cada vez mais a sua técnica, contribuíssem para que o *kabuki* se tornasse ainda mais estilizado (MORTON, 1994, 130). Para Brandon (1979, p. 66), acrescentam-se posteriormente outros estilos: o *danmari* (significa “sem palavras”, uma pantomima de cinco a dez minutos), o *maruhon* (apresentações com movimentos semelhantes aos dos bonecos do *bunraku*) e *shosagoto* (“dança”).

Simple e amado pelo povo: assim o *kabuki* começa. A palavra *kabuki* hoje é escrita com três ideogramas que designam, respectivamente, “canto”, “dança” e “talento” (este último significando especialmente o talento de representar). No entanto, no início, usava-se a palavra *kabuki* a partir do verbo *kabuku*, que significa “ser

6 “[O Kabuki] começou como um meio pelo qual prostitutas (na verdade, homens e mulheres) atraíam multidões que poderiam ser induzidas a também pagar por serviços sexuais. As performances frequentemente aconteciam em teatros ao ar livre, em leitos secos de rios, junto com outros entretenimentos típicos de festivais, tais como apresentações com ursos e tigres ou lutas de sumô. Em 1629, o *bakufu* banuiu as atrizes do Kabuki em um esforço para reprimir a prostituição. Ironicamente, o Kabuki sobreviveu. Alguns dizem até que ele acabou melhorando. Com certeza ele se tornou mais singular.” (tradução nossa)

7 Ichikawa Danjûrô I e II criaram o estilo *aragoto* e Sakata Tôjûrô, o *wagoto* (FRÉDÉRIC, 2008, p. 74, 1242). O termo *onnagata* aparece pela primeira vez no documento de 1652 que estabelecia que os papéis femininos deveriam ser desempenhados por homens (SATO, 2001, p. 194).

excêntrico”, “desviar-se de uma norma” (KAWATAKE, 2003, p. 85), ou ainda sua forma substantivada significando “devassidão” (ERNST, 1974, p. 10). Desta forma, pode-se dizer também que o *kabuki* nasceu com ares de transgressão, o que vai se perdendo aos poucos, ao longo do tempo e de reformas. Como diz Shively (1979, p. 5), “o *Kabuki* foi removido do ambiente social em que se desenvolveu e se tornou teatro ‘clássico’” (tradução nossa). Inicialmente, qual o público do *kabuki*? Homens da cidade, cidadãos comuns, predominantemente do comércio, de Edo (atual Tóquio), Osaka e Quioto (KAWATAKE; INOURA, 1981, p. 138).

Esta é a forma como está registrado o início do *kabuki* em muitas fontes. No entanto, há que se considerar outras, que, não negando esta versão mais conhecida, alegam que tanto o *kabuki* quanto o *bunraku* se originaram, na verdade, de apresentações em festas populares, como o festival *Gion*, em Quioto, realizado até hoje (MASON, 2004, p. 177). Aceita esta possibilidade, ela só vem corroborar a natureza popular do *kabuki* desde suas remotas origens.

Outro dado importante é que tanto o *kabuki* quanto o *bunraku* apelavam à realidade cotidiana e, mesmo em histórias mitológicas, a ação e as emoções do homem são o foco principal. Até na dança os movimentos expressam esta realidade:

Kabuki dance movement is as precise in its meaning as is the rhythmic movement of workers in the rice fields or on the sea shore; and like the movement of the workers it is movement taken from actuality and submitted to a rhythmical pattern. Movement of real life is its point of departure [...].⁸ (ERNST, 1974, p. 170)

Deve-se dizer ainda que, embora apareçam algumas divindades budistas ou xintoístas nas peças de *kabuki*, pertence ao ser humano o protagonismo. Suas dores, seus conflitos, seus defeitos são colocados em evidência (KAWATAKE; INOURA, 1981, p. 138-139, 145). Neste aspecto, o *kabuki* se assemelha à tragédia grega, em que mesmo os personagens que são semideuses se destacam pela sua humanidade. É preciso, porém, deixar claro desde agora que, embora haja classificação das peças *kabuki*, não há caracterização pelo “tipo de composição dramática”, como tragédia, comédia, farsa, melodrama etc. (ERNST, 1974, p. 205). Para Kawatake e Inoura (1981, p. 205-207), a classificação das peças *kabuki* se dá como segue: 1) *gidayū kyōgen/maruhon mono* – as adaptadas a partir de peças *bunraku*; 2) *nō-torimono* – ao pé da letra, as adaptadas a partir de peças *nō*; e 3) peças escritas especialmente para espetáculos *kabuki*.

8 “O movimento da dança do *kabuki* é tão preciso em seu significado quanto é o movimento rítmico dos trabalhadores nas plantações de arroz ou à beira-mar e, como o movimento dos trabalhadores, ele é movimento extraído da realidade e submetido a um modelo rítmico. O movimento da vida real é seu ponto de partida [...]” (tradução nossa)

No início da era Meiji, no século XIX, embora o *kabuki* tivesse público cativo, com a Reforma que pregava “modernização” – na verdade, uma “ocidentalização” – japonesa, peças à moda ocidental eram apresentadas, mas não conseguiram o sucesso esperado. O *kabuki*, chamado de “decadente e feudal” pelos que viam nele uma reminiscência do Japão fechado para o resto do mundo, sobreviveu: o repertório clássico, das peças do período Edo, continuou mais popular (GORDON, 2009, p. 107). O governo continuava com a censura rígida mantida desde o período anterior, mas, ao mesmo tempo, queria transformar o Japão em uma nação como as maiores do mundo; percebeu-se como o teatro era considerado uma arte da mais alta classe na Europa. Em 1886, então, foi criada a *Engeki Kairyōkai* (“Sociedade para a Reforma do Teatro”). Como um dos resultados das ações desta sociedade pode ser mencionado, no século XX, o surgimento do *shinkabuki* (“novo *kabuki*”), com peças escritas por japoneses que não escreviam exclusivamente para o *kabuki*. Alguns destes escritores passaram algum tempo na Europa e nos Estados Unidos, onde tiveram contato com outras técnicas de atuação e produção teatral.

Tendo ficado um pouco desprestigiado no início do séc. XX, em parte talvez por causa das guerras e das dificuldades econômicas do período, o *kabuki* tomou novo fôlego após o fim da Segunda Guerra Mundial (FRÉDÉRIC, 2008, p. 562). Depois disso, aumentou o número de apresentações nos diversos teatros e desde então foram integrados mais recursos para incrementar as apresentações e cativar o público. Um dos exemplos mais recentes destes incrementos aconteceu nos dias 29 e 30 de abril de 2016 no espetáculo *Konjaku Hana Kurabe Senbonzakura* (“A festa das mil cerejeiras de ontem e de hoje”), em que se apresentaram o ator de *kabuki* tradicional Shidō Nakamura e a *vocaloid* Hatsune Miku, um dos maiores ícones *pop* da atualidade no Japão. O espetáculo foi chamado *chōkabuki* (que significa, literalmente, “super *kabuki*”) e foi a grande atração do *Nico Nico Chōkaigi* (“Super Encontro da Nico Nico”, um *website* de compartilhamento de vídeos), um festival famoso para quem trabalha com a rede internacional de computadores e a cultura *pop*.

3. O ator e o público no *kabuki*

Um dos elementos essenciais da performance é a relação entre atores e espectadores, e no *kabuki* esta relação é fundamental. Os próprios teatros, inicialmente pequenos e com espaço para poucas pessoas, nos quais atores e público ficavam muito próximos, favoreceram esta relação, mas não apenas pelo seu tamanho, e sim por um componente que não existia em outras manifestações teatrais no Japão: o *hanamichi*, uma plataforma que liga o palco ao fundo do teatro, à direita do palco (à esquerda, da perspectiva do público assentado).⁹ Com o singelo significado literal de “caminho

9 Uma característica dos teatros tradicionais japoneses é a sua arquitetura determinada pelo gênero teatral ao qual pertence. Há, por exemplo, palcos de *bugaku* e *gagaku*; palcos de *nō* e *kyōgen*; palcos de *kabuki* e *bunraku*. (KAWATAKE, 2003, p. 29)

florido”, o *hanamichi* possui este nome porque ali os espectadores geralmente lançavam flores – ou presentes com elas – para os atores, em sinal de reconhecimento e agradecimento pela sua apresentação (KAWATAKE, 2003, p. 53; BRANDON; MALM; SHIVELY, 1979, p. 16). Embora pareça apenas um elemento de apoio ao palco, o *hanamichi* não é uma simples passagem, mas uma área chave da atuação. (KAWATAKE, 2003, p. 38).

O palco também é parte importante, embora hoje não sejam consideradas novidades a cortina para ocultar os atores na troca de figurino, nem os dispositivos de subida e descida, nem as apresentações com palco giratório, ou com cordas, nas quais um ator possa “voar” sobre os espectadores, como fez pela primeira vez Ichikawa Ennosuke no Kabuki-za em Tóquio no ano de 1970, por exemplo. Se pensarmos no uso de tecnologia avançada, mais recentemente, temos, por exemplo, uma apresentação feita em agosto de 2015, no lago artificial em frente ao luxuoso hotel e casino Bellagio, em Las Vegas, nos Estados Unidos, em que foi encenada a peça *Koi Tsukami* (“A captura da carpa”), com recursos ainda mais modernos, tais como o jogo de luzes e a projeção de animações na água. Não se deve perder de vista, contudo, o seguinte: no *kabuki*, o ator é o principal meio de expressão; os efeitos de palco mais aproveitados são justamente os que colocam melhor o ator em evidência (ERNST, 1974, p. 105).

Já foi comentada anteriormente a aproximação entre os atores de *kabuki* e a prostituição na era Tokugawa. De fato, em um mesmo distrito ficavam as casas de prostituição, as casas de chá, os restaurantes e os teatros (GORDON, 2009, p. 18). Os atores de *kabuki*, no seu início, eram vistos como párias, nivelados às prostitutas, mas exerciam sobre o seu público um grande fascínio (BRANDON; MALM; SHIVELY, 1979, p. 3-4). Lançavam moda, vendiam artigos, geralmente cosméticos e padrões de tecidos (Ibid., p. 42-43). Na época, os inúmeros exemplares de *ukiyo-e* retratando atores como personagens de peças tradicionais são apenas uma demonstração de sua popularidade. Outro exemplo do fascínio dos atores sobre o público é o fato de que, quando da morte de alguns atores da família Ichikawa Danjûrô, algumas pessoas se suicidaram (FRÉDÉRIC, 2008, p. 474). Os espectadores iam ao teatro para ver seus atores preferidos, e não necessariamente a peça; na transição do século XIX para o XX, quando o cinema chegou ao Japão, os primeiros atores vinham justamente do *kabuki* (SUZUKI, 1979, p. 57). Quanto à interação do público com os atores, dois exemplos são as tradicionais manifestações de apreço chamadas *homekotoba* (“palavra elogiosa”) e *kakegoe* (“grito entusiástico para animar alguém”), este último ainda em uso hoje em dia.¹⁰

10 O *homekotoba*, um discurso elogioso, podia interromper a peça – logo, se inoportuno, podia atrapalhar a apresentação; o *kakegoe* é o grito espontâneo dos espectadores, geralmente chamando o nome do ator, elogiando-o em comparação a seu pai ou a outro membro da família de reconhecido talento, mas sempre uma manifestação muito breve (BRANDON; MALM; SHIVELY, 1979, p. 20).

4. *Kabuki* hoje – para quem?

Apesar de seu apelo popular, o *kabuki*, como entretenimento, tem muita concorrência hoje. Os meios de comunicação de massa revolucionaram a cultura amplamente compreendida e obviamente o *kabuki* se insere nesta realidade. Talvez fosse oportuno trazer para este estudo o conceito de “indústria cultural” tal como desenvolvido por Adorno e Horkheimer, porém a sua elaboração leva em conta sobretudo a questão ideológica e as relações de poder, o que levaria a outra proposta de pesquisa.

Enfim, é comum ouvir que o *kabuki* continua sendo popular entre os mais velhos (MASON, 2004, p. 387), e que a geração jovem não parece lhe dar muita atenção, pois dirige seu olhar para animes, mangás, jogos, tecnologia, cosplay e outras formas de entretenimento. Se isto for verdade, que futuro terá, então, o assim reconhecido teatro clássico japonês? Para sobreviver, enfim, para poder ser desfrutado tanto pela audiência interna (nova geração de japoneses) quanto pela externa (público estrangeiro), o *kabuki* deve transformar-se, e isto já vem acontecendo. É com o objetivo de tentar compreender este fato que usamos a palavra “adaptabilidade”, referindo-nos a esta característica do gênero *kabuki*: a de se transformar para continuar a existir.

Sobre os termos “adaptar”, “adaptação”, “adaptador”, tomaremos como base o que diz Patrice Pavis em seu livro “O teatro no cruzamento de culturas”:

Por *adaptador* deve-se entender, igualmente, tanto o tradutor linguístico do texto ou seu ‘adaptador’, quanto o encenador, o cenógrafo, o ator, todos os que tenham uma função de mediação, ou seja, que adaptam, transformam, modificam, preparam, apropriam-se da cultura e do texto-fonte tendo em vista um público e uma cultura-alvo. [...] O adaptador se define em função de sua antecipação das reações do público (11), que é necessariamente etnocentrista visto que julga a outra cultura em função de suas próprias percepções. *Adaptar* é sempre, também, arranjar uma significação que não está evidente, facilitando-lhe sua recepção e compreensão, interferindo-lhe na mediação e na colocação em contato das culturas. O *adaptador* é capaz de perceber a diferença, e em primeiro lugar a diferença entre a sua (nossa) cultura e a cultura estrangeira, sem tentar hierarquizá-las ou reduzi-las uma a outra. (PAVIS, 2008, p. 186 – grifos do autor)

Pavis trata especificamente da relação cultura-fonte e cultura-alvo em contextos relativos a apresentações teatrais para um público estrangeiro. Embora daí se depreenda a alteridade de natureza nacional, tomamos a liberdade de experimentar esta análise também de maneira endógena, relacionando o *kabuki* ao público jovem japonês, que tem à sua disposição uma grande oferta de entretenimento. Talvez isto nos leve à questão das formas de perpetuação do Teatro de maneira ampla ou da identidade cultural japonesa, mas estes são debates a serem desenvolvidos à parte, dado o escopo e a limitação deste trabalho.

Patrice Pavis (2008, p. 3-5, 12-19) usa a imagem de uma ampulheta que tem vários filtros para ilustrar a análise e a apropriação de uma cultura-fonte feita por uma cultura-alvo. A ideia da ampulheta é bastante sugestiva, porque ela pode ser virada, pressupondo que as ações ativas e passivas possam ser invertidas em dado momento. Os elementos da ampulheta são:

1. A modelização sociológica e/ou artística – ao se buscar a compreensão do funcionamento simbólico de uma sociedade, é preciso, entre outras coisas, lançar os olhos sobre as suas manifestações artísticas, ou antes aos seus códigos artísticos.

2. A visão e o trabalho dos adaptadores – há um “relativismo de concepções do real e das culturas” em função da tentativa de comunicar uma cultura oriental à ocidental, por exemplo.

3. O trabalho preparatório dos atores e a escolha de uma forma teatral – o antes não se restringe aos ensaios ou à eleição de uma forma ou estilo, mas diz respeito à própria herança cultural e de vida que cada ator tem consigo.

4. A representação teatral da cultura – em se tratando de teatro e cultura, é preciso lembrar que “a encenação e a representação teatral são sempre uma tradução cênica (graças ao ator e a todos os elementos do espetáculo) de um conjunto cultural distinto (um texto, uma adaptação, um corpo)” (PAVIS, 2008, p. 15).

5. Os adaptadores da recepção – necessários à comunicação intercultural, a posição dos adaptadores é etnocentrista, mas indispensável para a relativização e a “tomada de consciência das diferenças”.

6. As legibilidades – são fundamentais as legibilidades ou, mais precisamente, os níveis de legibilidade (formal, ideológico, temático etc.) em que os espectadores ou receptores leem (ou, na verdade, compreendem) os fatos culturais presentes na encenação.

7. As seqüências dadas e antecipadas – o processo se concretiza no momento de “virar a ampulheta”, constatadas e previstas algumas reações dos espectadores. A recepção de uma cultura estrangeira pode abarcar muitas delas: compreender (em vários níveis) ou não, apreciar (de forma “estetizante ou exotizante”) ou não, emocionar-se ou não, confirmar uma ideia pré-adquirida a respeito da cultura estrangeira ou não.

Observando o modelo da ampulheta apresentado por Pavis, é possível o exercício de analisar uma apresentação de uma peça *kabuki* em um ambiente de *shows* à moda americana como a realizada em Las Vegas, junto às fontes do hotel e casino Bellagio, mencionada anteriormente. Vejamos: quanto à modelização sociológica e/ou artística, o *kabuki* é reconhecido, mesmo pelos estrangeiros, como um gênero representativo da cultura japonesa (ou seja, possui o *status* de “modelo”). Sobre a função dos adaptadores, ela se materializa nos esforços para tornar viável e digerível a apresentação (um *hanamichi* adaptado, cenários projetados nas fontes e até mesmo a criação de um aplicativo de jogo para ser utilizado durante a apresentação etc.). O preparo dos atores deve levar em consideração o novo local e público, que não são os mesmos aos quais já estão habituados. A representação teatral da cultura – o

meio da ampulheta – aponta, na verdade, o limite entre a cultura-fonte tal qual se mostra e o ponto da cultura-alvo que mais se aproxima, o momento em que ambos se tocam, e é nele que a representação se materializa de maneira mais completa. Os adaptadores da recepção, por sua vez, operam no mesmo esforço que os adaptadores já mencionados, mas sua perspectiva é a da cultura-alvo. As legibilidades são os planos de compreensão que inevitavelmente variam de receptor a receptor – alguns vão gostar da apresentação, enquanto outros, não; alguns vão a fundo no usufruir dela, comparando-a com outras já assistidas, com peças de outras culturas, com manifestações semelhantes, enquanto outros vão se prender ao máximo no aplicativo com o jogo de pesca e amar o espetáculo apenas por isso. Por fim, no momento de “virar a ampulheta”, estas reações dos espectadores são avaliadas e o teatro se consagra como meio (como mídia, e com a ajuda dela em sua concepção mais ampla) no cruzamento entre culturas.

Também parece possível fazer o mesmo exercício no contexto da apresentação de *chôkabuki* no evento de Internet e cultura pop da Nico Nico, embora lembrando que a participação de uma *vocaloid* na peça tem como público-alvo não apenas os estrangeiros, mas os japoneses que fazem de Hatsune Miku um ídolo, como eram e ainda são os aclamados atores de *kabuki* tradicional. Já está confirmada nova apresentação de *chôkabuki* para o ano de 2017, tamanho o sucesso que fez a primeira edição do evento. Se não um cruzamento entre cultura doméstica e estrangeira, trata-se de um cruzamento entre outras culturas: a de diferentes gerações. O público ao qual Hatsune Miku apela é predominantemente jovem, aficionado por tecnologia; o público do *kabuki* tradicional é composto em grande parte por pessoas de idade mais avançada, amantes das artes japonesas. O evento organizado pela empresa Nico Nico, unindo a tradição e a modernidade, acaba por alimentar a ambos – embora não se deva perder de vista que um projeto desta monta, no contexto em que se vê, é motivado primeiramente por interesses de mercado.

Os dois casos citados são exemplos de cruzamentos, de encontros. Sobre cruzamento, Pavis (2008, p. 6) diz o seguinte:

O *cruzamento* é tanto um entrecruzar de caminhos, quanto a hibridação de raças e tradições. Essa ambiguidade ajusta-se maravilhosamente para a descrição dos laços que existem entre as culturas: isso porque as mesmas se interpenetram, seja uma passando para o lado da outra, seja reproduzindo-se e reforçando-se graças à mestiçagem.

No que diz respeito a isto, um bom exemplo é o trabalho realizado por Kirk Nishikawa Dixon. Filho de Masako Nishikawa e William Keith Dixon, Kirk é um ator de *kabuki* mestiço, o que até algum tempo atrás ainda era um tabu para considerável número de japoneses. No entanto, sua atuação tanto no Japão quanto

nos Estados Unidos tem ajudado a divulgar o *kabuki* aos estrangeiros. Atuou no filme curto “The Lion”, premiado em 2014 no Mill Valley Film Festival, em que aborda justamente a questão da identidade híbrida de um ator dividido – ou multiplicado? – em duas culturas. O argumento do filme parte da dualidade do leão (ao mesmo tempo gracioso e forte, delicado e feroz) para a do mestiço, que é dois ao mesmo tempo, vindo a tornar-se na verdade um outro, o misto de ambos. Ainda como diz Pavis (2008, p. 9), “o ator pertence a uma determinada cultura, a partir da qual possui certezas e expectativas, técnicas e hábitos de interpretação, dos quais não pode mais prescindir.” Um ator como Kirk Nishikawa Dixon, ao transitar entre duas culturas, possui a sua própria, peculiar, que revela justamente o ser e estar em duas culturas diferentes. Sua atuação é a própria afluência de uma cultura estrangeira, por assim dizer, no teatro clássico japonês, de forma sutil e natural – mas, no mesmo instante, poderosa, como o leão.

5. Conclusão

Pensando-se a atuação de Kirk Nishikawa Dixon como uma espécie de “transgressão”, devemos lembrar que o *kabuki* iniciou-se, de certa forma, exatamente como uma. O banimento inicial das mulheres, depois o dos jovens, o *shinkabuki*, o *chôkabuki*, cada uma destas passagens configura-se uma espécie de transgressão. Em relação à proibição de mulheres, o ato do *bakufu* levou à criação dos *onnagata*, que são, em plenos séculos XVII e XVIII, um exemplo da “ideia pós-moderna de que a identidade de gênero não é fixada no corpo físico de uma pessoa, mas é o resultado mutável da performance” (GORDON, 2009, p. 40 – tradução nossa). Mais recentemente, há quem advogue, não sem oposição, a participação de mulheres (atuando inclusive em papéis masculinos, e não necessariamente extinguindo os *onnagata*) e o treinamento a atores que não pertencem a famílias tradicionais do *kabuki*.¹¹ Este treinamento, inclusive, já existe desde 1969 no Teatro Nacional do Japão, em Tóquio.

Assim como o leve toque de transgressão e a adaptabilidade, o fascínio que os atores de *kabuki* exercem sobre o público é uma das marcas que permanecem, apesar das mudanças ao longo dos tempos. Ator e público existem um em função do outro. Por quais sendas o *kabuki* caminhará, não se pode dizer, mas, a julgar pelo que tem sido a sua essência, mantida apesar das adaptações, sabe-se que, na sua reatualização constante, será tanto mais clássico quanto mais permanecer popular.

11 Um destes porta-vozes é o escritor e crítico Damian Flanagan, que contribui eventualmente com várias revistas e jornais japoneses tais como The Japan Times e Asahi Shimbun. Seu artigo “Let women and the world into kabuki and watch it flourish”, pode ser acessado no seguinte endereço: <<http://www.japantimes.co.jp/community/2015/11/11/voices/let-women-world-kabuki-watch-flourish/#.V23c67grK03>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

Referências Bibliográficas

- BRANDON, J.R.; MALM, W.P.; SHIVELY, D.H. **Studies in kabuki**: its acting, music, and historical context. Hawaii: University of Hawaii Press, 1979.
- ERNST, E. **The kabuki theater**. Hawaii: University of Hawaii Press, 1974.
- FRÉDÉRIC, L. **O Japão**: dicionário e civilização. Trad. Álvaro David Hwang (coord.). São Paulo: Globo, 2008.
- GORDON, A. **A modern history of Japan**: from Tokugawa times to the present. 2nd. ed. New York: Oxford University Press, 2009.
- INOURA, Yoshinobu; KAWATAKE, Toshio **The traditional theater of Japan**. Tóquio: Fundação Japão, 1981.
- KABUKI GLOSSARY. Disponível em: < <http://www.kabuki21.com/glossaire.php>>. Acesso em: 12 abr. 2016.
- KAWATAKE, Toshio. **Kabuki**: baroque fusion of the arts. Trad. Frank & Jean Connell Hoff. Tóquio: The International House of Japan; LTCB International Library, 2003.
- MASON, P. **History of Japanese Art**. 2. ed. Rev. Donald Dinwiddie. London: Laurence King Publishing Ltd., 2004.
- MORTON, W. S. **Japan**: its history and culture. 3rd. ed. New York: McGraw Hill, 1994.
- PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SATO, A. **Japón em Tokonoma** – su literatura: traducciones + lecturas. Buenos Aires: Artes Gráficas Negri, 2001.
- SUZUKI, E. **Literatura japonesa**: 712-1868. São Paulo: Editora do Escritor, 1979.
- THE LION**. Direção: Anthony Gilmore. ITP, 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/109096151>>

A BELEZA E SENSUALIDADE QUE EMANA DO SADISMO E CRUELDADE: O CONTO *A TATUAGEM* DE TANIZAKI JUN'ICHIRO

Waldemiro Francisco Sorte Junior¹

Resumo: O presente artigo examina a construção da beleza e sensualidade a partir de uma estética marcada pelo sadismo, perversão e crueldade nas obras de Tanizaki Jun'ichirô, por intermédio da análise do conto *A Tatuagem (Shisei)*, publicado em 1910. Os trechos apresentados da obra demonstram que elementos usualmente ligados a sentimentos negativos, como o sadismo e a crueldade, encontram-se no conto intrinsecamente conectados a valores estéticos clássicos, de tal sorte que o despertar da sensualidade e beleza suprema na heroína é um resultado direto de desejos secretos e latentes de sadismo, crueldade e perversão, instigados pelo tatuador protagonista.

Palavras-chave: Tanizaki Jun'ichirô, período Edo, beleza, sensualidade, sadismo.

Abstract: This article examines the construction of beauty and sensuality through an aesthetic approach which emphasizes cruelty, sadism and perversion, in the works of Tanizaki Jun'ichirô. Such an analysis is centered on the presentation and detailed discussion of several passages of the tale entitled *The Tattoo*, first published in 1910. The passages show that elements usually connected to dreadful feelings, such as sadism and cruelty, are intrinsically related to classical aesthetic values in the tale. In fact, the ultimate state of sensuality and beauty reached by the heroin by the end of *The Tattoo* is a direct result of secret and dormant desires of sadism, cruelty and perversion, which emerge through the intervention of the tattooer.

Keywords: Tanizaki Jun'ichirô, Edo Period, beauty, sensuality, sadism.

1. Introdução

Este artigo se propõe a discutir a associação da sensualidade e beleza com o sadismo, crueldade, tenebrosidade e perversidade na literatura de Tanizaki Jun'ichirô,

1 Doutor em Desenvolvimento Internacional pela Universidade de Nagoya, Licenciado em Letras – Japonês pela Universidade de Brasília, Bacharel em Direito pelo Centro Universitário de Brasília, Bacharel em Administração de Empresas pela Universidade de Brasília. E-mails para contato: wald_russo@yahoo.com; waldemiro.junior@planejamento.gov.br.

por intermédio da análise do conto *A Tatuagem* (*Shisei* 刺青), publicado em 1910. O presente estudo demonstra, por meio da apresentação e discussão de trechos do referido conto, a forma pela qual o autor utiliza elementos usualmente ligados a sentimentos negativos, especialmente o sadismo e a crueldade, como componentes na busca pelo belo e na construção da sensualidade. Na verdade, observa-se no conto *A Tatuagem* (doravante denominada *Shisei*), que elementos soturnos e sombrios unem-se a atributos considerados positivos e castos pela ótica da estética clássica, criando uma ambientação na qual a perversidade e tenebrosidade tornam-se partes intrínsecas da beleza e sensualidade.

O tema em apreço possui relevância para a teoria literária por tratar de uma questão de caráter estético que, apesar de antiga, ainda desperta polêmicas. Connolly (2003) assevera que, a partir do século XIX, o grotesco deixa de possuir papel meramente periférico na arte e com o Romantismo passa a ser encarado como forma alternativa de expressão estética, em contraste aos padrões clássicos de beleza. Não obstante, observa-se que ainda nos tempos atuais é polêmica a utilização de elementos grotescos, cruéis e sádicos para exprimir valores estéticos relacionados à beleza e sensualidade. As obras do cineasta Kim Ki-Duk, por exemplo, muitas vezes parecem tentar demonstrar que a beleza pode ser fruto da crueldade e violência. O próprio cineasta chega a afirmar que a violência em si é bela (DECCAN CHRONICLE, 2013). Dessa forma, possui importância literária o esforço de examinar a construção do belo a partir da estética do perverso ou grotesco. O presente estudo mostra-se, portanto, significativo, na medida em que demonstra como Tanizaki cria a beleza e sensualidade a partir de temas sombrios.

O presente artigo encontra-se dividido em quatro seções, incluindo esta introdução. Na seção a seguir, será feita uma breve apresentação da carreira literária de Tanizaki Jun'ichirô, com ênfase nas principais características de cada uma de suas fases. A terceira seção será dedicada a uma análise e discussão da obra *Shisei*, identificando trechos do conto que corroboram o tema objeto deste artigo. A seção quatro conclui o presente estudo.

2. A carreira literária de Tanizaki Jun'ichirô

Tanizaki Jun'ichirô (1886-1965) teve uma extensa carreira literária de mais de cinquenta anos, que se inicia com a publicação de *Shisei* em 1910 e se prolonga até a conclusão em 1961 do seu último livro, *Diário de um velho louco* (*Fûten rôjin nikki* 瘋癲老人日記) (DODD, 2012: 151). Para fins didáticos, é comum dividir a sua vida literária em três estágios principais: (i) o primeiro estágio inicia-se com a publicação de *Shisei* em 1910; (ii) o segundo inicia-se com a publicação de *Alguns Preferem Urtigas* (*Tade kuu mushi* 蓼喰ふ虫) em 1928; e (iii) o terceiro inicia-se em 1956 com a publicação de *A Chave* (*Kagi* 鍵) (LIPPIT, 1977: 224-225).

A primeira fase da vida literária de Tanizaki é marcada por temas relacionados ao sadismo e à sensualidade o que, segundo Seidensticker (1966: 251), parece ser um

resultado de forte influência de autores ocidentais. Na segunda fase de sua carreira, Tanizaki tende a se afastar de tais temas, assim como de tendências relacionadas ao movimento antinaturalista (*hanshizen shugi* 反自然主義), entregando-se mais à subjetividade. A terceira fase de sua carreira é marcada pelo retorno as suas raízes japonesas e valorização da tradição e de padrões estéticos do Japão (GOLLEY, 1995: 365-366; TSURUTA, 2000: 239-240). Hibbett (1966: 930) afirma que Tanizaki foi um dos únicos escritores japoneses que não hesitou em fazer um vasto uso de técnicas ocidentais de escrita, sem, ao mesmo tempo, deixar de se apoiar largamente nos padrões estéticos e literários tradicionais japoneses.

Shisei, conto objeto do presente estudo, pertence ao primeiro estágio da vida literária de Tanizaki. É nessa fase de sua carreira (1910-1928), que a influência de autores ocidentais, tais como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Oscar Wilde, Émile Zola e Thomas Hardy, é mais evidente em suas obras (MORRIS, 1962: 90; KAMEI, 1979: 149; LIPPIT, 1977: 224-225).

Morris (1962: 90) destaca que tal influência da literatura ocidental foi importante para canalizar o romantismo de Tanizaki rumo à sensualidade. Pode-se observar também nítida presença de Edgar Allan Poe na obsessão de Tanizaki por temas como crueldade e aberração sexual, bem como na ambientação de suas obras, cercada por uma aura de mistério, por vezes relacionada a forças ocultas ou demoníacas. Etô (1964: 436-437) destaca que essa defluência de ideias de autores ocidentais resultou em uma visão da beleza como perigosa, perversa e fatal nos contos de Tanizaki, ou seja, uma beleza que valeria a pena sacrificar-se para assegurar o seu alcance.

Vários autores e críticos Japoneses referem-se à Tanizaki na primeira fase de sua carreira literária como o escritor do satanismo (*akumashugi* 惡魔主義), uma vez que seus trabalhos envolvem temas avessos à moral e a valores sociais da época, incluindo, de um lado, o hedonismo e o erotismo, e de outro, o sadismo, o grotesco e o macabro (SEIDENSTICKER, 1966: 251; LIPPIT, 1977: 225). O crítico Kobayashi Hideo (*apud* SEIDENSTICKER, 1966: 254), por exemplo, afirmou que Tanizaki seria um idealista sensual (*kannôteki risôka* 官能的理想化) completamente fiel às tentações da vida e que necessita constantemente de excitação carnal.

Nagai Kafû (*apud* SEIDENSTICKER, 1966: 253), escritor japonês contemporâneo a Tanizaki que escrevia sobre o cotidiano de gueixas, prostitutas e profissionais de entretenimento nos bairros de Tóquio do início do século XX, ao refletir sobre as principais características de Tanizaki nesse estágio inicial, sustenta que o autor possuía uma qualidade misteriosa e mística (*shinpi yûgen* 神秘幽玄) resultante de um medo carnal (*nikutaiteki kyôfu* 肉体的恐怖), ou seja, um prazer intenso criado pela reação à mortificação da carne. Cumpre destacar que a palavra *yûgen* (幽玄) utilizada por Kafû refere-se a um valor estético tradicional japonês, relacionado a uma beleza sutil, misteriosa e escondida, que não é facilmente expressa por palavras, e deve ser inferida pelo contexto (SORTE JUNIOR, 2013: 11), enquanto que *shinpi* (神秘) traduz-se como misticismo. Em virtude dessa

associação entre *shinpi yûgen* e *nikutaiteki kyôfu*, as obras de Tanizaki na primeira fase de sua vida literária são capazes de criar uma beleza misteriosa, oriunda de uma atmosfera de crueldade, sadismo e perversão, o que leva Kafû (*apud* SEIDENSTICKER, 1966: 253) a afirmar que as obras de Tanizaki nesse período carregam em si um conteúdo de dor e beleza análogo ao de uma cena de assassinato em uma peça do teatro Kabuki.

Suzuki (1996: 23) assevera que as críticas literárias acerca das obras de Tanizaki correspondentes ao primeiro estágio de sua carreira enfatizam o aspecto sádico e diabólico de seus contos porque tal estágio antecedeu o estilo *ero guro nansensu* (エログロナンセンス). Esse estilo é caracterizado pela cultura do erótico, grotesco e absurdo e se tornou extremamente popular no Japão no fim da década de 1920 e início da década de 1930. Conforme Suzuki (1996: 25):

“Os textos publicados por Tanizaki durante o período Taishô [1912-1926] – obras que foram injustamente caracterizadas como anormais ou meramente excêntricas – combinam fantasia e erotismo com o chocante e grotesco, assim como com o absurdo e sem sentido, de uma forma que antecede de maneira marcante a cultura *ero guro nonsense* da segunda metade dos anos 1920s e início dos anos 1930s.”²

Assim como *Shisei*, outros contos da primeira fase da vida literária de Tanizaki também versam sobre o sadomasoquismo, procurando associar o amor e a beleza à crueldade. É o caso da obra *Amor Insensato* (*Chijin no ai* 痴人の愛), na qual o casal retratado no livro consegue melhorar o seu relacionamento por meio de práticas sadomasoquistas:

“O ‘amor’ que eles expressam como uma união de mente e corpo inspira Jôji e Naomi a se aprimorarem por intermédio do casamento. Eles articulam o desejo de se tornarem um casal ‘admirável,’ que luta para se aperfeiçoar e agradar um ao outro. E, de fato, Jôji e Naomi se tornam inseparáveis como marido e esposa. A ironia é que o sucesso dessa união surge por meio do desenvolvimento de uma relação sadomasoquista. Tal ‘melhora’, logicamente, queda-se em completa oposição à ideologia convencional de casamento que enfatiza o aprimoramento moral, cultural e intelectual de cada um dos cônjuges”³

2 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: “The texts Tanizaki published during the Taishô period – texts that have been unjustly characterized as abnormal or merely eccentric – thus combine fantasy and eroticism with the lurid and grotesque, as well as with the absurd and the nonsensical, in a way that strikingly anticipates the *ero guro nansensu* culture of the late-twenties and the early-thirties” (SUZUKI, 1996: 25).

3 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: “The ‘love’ they express as a coming together of the mind and body inspires Jôji and Naomi to better themselves through marriage; they articulate the desire to become an ‘admirable’ couple who strive to improve and please each

O conto *Shisei* narra a história de Seikichi, um jovem e talentoso tatuador que, ao mesmo tempo que desempenhava com destreza seu ofício e era reconhecido pela sua arte, possuía secretas tendências sádicas, sentindo prazer na proporção que conseguia infligir maior dor em seus clientes. Seikichi há muitos anos nutria um desejo oculto de encontrar uma mulher perfeita e nela tatuar aquilo que seria sua obra-prima. Ele acaba por localizar essa mulher ideal. Inicialmente, tal mulher ideal aos olhos do tatuador mostra-se tímida como uma menina e Seikichi apresenta-lhe pinturas excêntricas retratando mulheres poderosas perante homens que sucumbiram a seus pés. Apesar de tentar demonstrar aversão às pinturas, as atitudes da jovem parecem indicar certa semelhança entre sua personalidade e a das mulheres estampadas nas pinturas. Seikichi, então, utiliza-se de um sedativo para entorpecer a menina e nas costas dela cria a tatuagem de uma aranha gigante, que considera ser a obra-prima de sua vida. É relatado que a elaboração daquela tatuagem esgotou toda a sua energia vital. Ao despertar do sono, a menina demonstra ter se transformado, dizendo que havia abandonado completamente sua timidez de antes. Afirma, finalmente, que Seikichi foi sua primeira “vítima”. É relevante destacar que, conforme será analisado mais a frente, o termo em japonês traduzido como “vítima” (肥料) sugere a ideia de que a heroína faz uso dos homens para atingir seus próprios desejos, levando-os à ruína como resultado.

A próxima seção descreverá com maior riqueza de detalhes o conto em destaque, apresentando alguns de seus trechos mais profundamente associados ao tema central deste artigo.

3. O conto *Shisei*: a criação da beleza pelo sadismo

O conto *Shisei* tem como ambientação os bairros de prazer de Edo por volta de 1840. No período Edo (1603-1868), vale ressaltar, a prática de tatuar-se era comum entre indivíduos de classes menos abastadas, sobretudo entre aqueles envolvidos em atividades de entretenimento em distritos do prazer. O conto, apesar de exaltar a tatuagem como prática capaz de embelezar os corpos dos cidadãos da época, implicitamente admite que essa atividade não era vista em pé de igualdade com outras expressões artísticas da era Edo. É o que se infere da seguinte passagem:

other. And indeed, Jôji and Naomi do become inseparable as husband and wife; the irony is that the success of their union comes about through its development as a sadomasochistic relationship. Such an ‘improvement,’ of course, stands in stark opposition to the mainstream love marriage ideology that stresses the moral, cultural, and intellectual betterment of the couple’s ‘selves’” (SUZUKI, 2005: 371)”.

“Anteriormente, Seikichi ganhava a vida como pintor de gravuras *Ukiyo-e*, seguindo os estilos de Toyokuni e Kunisada⁴. Apesar de ter decaído ao nível de tatuador, ele ainda manteve seu espírito de artista com grande sensibilidade.”⁵

É exatamente nesse ambiente representado pelos bairros do prazer de Edo que a prática da tatuagem mostra-se como uma arte apreciada pela sua capacidade de ampliar a beleza das pessoas. Entretanto, o conto ressalta que a prática de tatuar-se não se restringia a párias e a membros de classes sociais hierarquicamente inferiores. Isso parece estar implícito no seguinte excerto, no qual Tanizaki afirma que a tatuagem era observada nos corpos dos cidadãos e, em casos excepcionais, até mesmo em pessoas da classe dos samurais:

“Os que mais comumente traziam tatuagens em seus corpos eram pessoas como apostadores de jogos de azar e bombeiros, mas até mesmo cidadãos⁶ e, ainda que mais raramente, os samurais também enfeitavam seus corpos dessa maneira.”⁷

Sabe-se que no período Edo foi instituído pelo governo Tokugawa um rigoroso sistema de classes, que impedia a ascensão ou mudança de classes. O sistema era composto por quatro classes, sendo que a dominante era a dos samurais, seguida sucessivamente pela dos camponeses, dos artesãos e, finalmente, dos comerciantes. Havia, ainda, grupos que estavam abaixo desse sistema de classes, incluindo profissionais do entretenimento como atores, bem como grupos situados acima de tal sistema, representados por monges budistas e xintoístas, o imperador e a família imperial, além dos xoguns da família Tokugawa. Os comerciantes, apesar de ocuparem a base e, por conseguinte, a menor posição hierárquica dentro da sociedade Edo, começaram a expandir o seu poder nesse período em função da ampliação de seu domínio econômico, acompanhada da gradativa

4 Kunisada foi um renomado discípulo do mestre Toyokuni, que também se tornou um grande artista de gravuras *Ukiyo-e*. Quando um discípulo estava apto a desenvolver suas próprias obras originais, era comum que seu mestre lhe escolhesse um nome artístico. O mestre, então, utilizava uma sílaba do seu próprio nome para criar o de seu discípulo. Por essa razão, Kunisada herdou a sílaba “kuni” de seu mestre Toyokuni (MARKS, 2010, p. 12).

5 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: もと豊国貞の風を慕って、浮世絵師の渡世をしていただだけに、刺青師に墮落してからの清吉にもさすが画工らしい良心と、鋭感とが残っていた (TANIZAKI, 1966).

6 O termo aqui traduzido como “cidadãos” é *chônin* (町人). Cumpre destacar que apesar de se tratar de sua tradução literal, no período Edo esse termo era utilizado para designar, de forma mais específica, comerciantes e artesãos, uma vez que eles compunham parcela majoritária da população urbana (KOMATSU, 2016: 12).

7 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: 博徒、鳶の者はもとより、町人から稀には侍なども入墨をした (TANIZAKI, 1966).

decadência financeira dos samurais (SORTE JUNIOR, 2016: 326-327, 337). O conto retrata como as tatuagens, e por conseguinte a profissão do tatuador, eram encaradas de forma ambígua pela sociedade, pois apesar de existir preconceito por ser uma atividade vista como degenerada, até mesmo segmentos altos da sociedade já aceitavam como expressão válida de beleza.

Na verdade, essa ambiguidade pode ser encarada como fruto de um traço marcante da sociedade Edo: a coexistência harmônica de diferentes expressões artísticas outrora consideradas incompatíveis. Foi nessa época que se observou processo gradativo de fusão entre dois tipos literários até então antagonísticos: (i) *ga* (雅), ou seja, a considerada literatura elegante, que incluía prosa e poesia em chinês clássico, poesia da corte japonesa, clássicos literários japoneses no formato *monogatari* (物語) etc.; e (ii) *zoku* (俗), isto é, gêneros considerados vulgares como o *ukiyo zôshi* (浮世草子), poemas estilo *haiku* (俳句) etc. (SORTE JUNIOR, 2016: 331). Com a interação crescente das diferentes classes no meio urbano ocorrido no período Edo, observa-se que essa segmentação estética, não só no campo literário mas também em outras expressões artísticas, começa a ceder lugar para um maior sincretismo. O conto *Shisei* ilustra essa aceitação, incorporação e até mesmo união de diferentes expressões artísticas pela sociedade Edo.

Acredita-se que o Japão foi uma das primeiras localidades no mundo em que as pessoas faziam grandes tatuagens, cobrindo partes consideráveis de seus corpos, enquanto que em outros países as tatuagens se restringiam a pequenas marcas em locais isolados. É certo que na história do Japão, a tatuagem já foi utilizada como punição a criminosos imposta pelo estado. Muitas pessoas também se tatuavam como forma de insurgência à autoridade e, a partir do período Edo, tal prática em certos momentos foi inclusive proibida por decretos governamentais (GAMBORG, 2012: 25, 31, 40). Não obstante, o conto de Tanizaki tende a se distanciar tanto dessas conotações históricas da tatuagem, quanto dos problemas sociais urbanos do período Edo. Na verdade, o parágrafo inicial de *Shisei*, abaixo transcrito, parece descrever uma ambientação idealizada para o conto, uma visão de Edo voltada para o enfoque fantasioso do “mundo flutuante” (*ukiyo* 浮世):

“Era uma época em que as pessoas possuíam a admirável virtude da ‘frivolidade’, quando a vida não era tão marcada por uma luta incessante como se vê atualmente. Era um período no qual se levava uma vida calma e agradável, em que os jovens lordes e aristocratas exibiam um rosto calmo, sem traços de tensão, as damas da corte e gueixas mantinham um sorriso que nunca se esgotava, a atividade dos vendedores de chá e profissionais do entretenimento era tida como elegante.”⁸

8 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: それはまだ人々が「愚」と云う貴い徳を持っていて、世の中が今のように激しく軋み合わない時分であった。殿様や若旦那の長閑な顔が曇らぬように、御殿女中や華魁の笑い種が尽きぬようにと、饒舌を売るお茶坊主だの幫間だのと云う職業が、立派に存在して行けたほど、世間がのんびりしていた時分であった (TANIZAKI, 1966).

Os caracteres japoneses utilizados para a escrita da palavra *ukiyo* (浮世) em referência ao estilo estético originado no período Edo são traduzidos como “mundo flutuante”. Trata-se de um trocadilho com um termo homófono grafado com caracteres diferentes (憂き世), que é amplamente utilizado na filosofia budista e se encontra associado à ideia de sofrimento e infortúnio, de modo a expressar o caráter efêmero e impermanente da vida. A partir do período Edo, o termo *ukiyo* gradualmente perde a conotação filosófica do budismo e passa a ser mais amplamente utilizado para significar o “mundo flutuante”, referindo-se à procura de uma vida repleta de entretenimento, na qual todos devem se esforçar para aproveitar a experiência mundana ao máximo, na busca incessante pelo prazer (SORTE JUNIOR, 2016: 330).

Dessa forma, mesmo versando sobre uma tatuagem, o conto não se refere às utilizações negativas relacionadas a essa prática em determinados momentos históricos no Japão. Apesar de constituir uma prática mais amplamente usada por classes menos abastadas da sociedade Edo, Tanizaki não se restringe a ressaltar o caráter exclusivamente depreciativo dessa expressão artística. Ao contrário, tenta associá-la com o “mundo flutuante”, marcado por uma vida pacata, feliz e prazerosa levada pelos cidadãos de Edo, da qual todas as classes sociais participavam. De certo, trata-se de um retrato idealizado do período Edo, mas que remete o leitor a um mundo fantasioso, lúdico e belo. Isso se coaduna com o estilo de Tanizaki nas obras da primeira fase de sua vida literária, nas quais o autor parece tentar demonstrar que a beleza e a sensualidade podem emanar daquilo que a princípio se mostra sádico, cruel e até grotesco. A utilização da tatuagem permite mostrar a participação do sadismo e da crueldade na construção da sensualidade e na busca da beleza ideal, acrescentando um caráter tenebroso ou perverso na procura do belo, um tema que vários autores, tais como Seidensticker (1966: 251), Suzuki (1996: 23) e Lippit (1977: 229), associam às obras da primeira fase da vida literária de Tanizaki. A opção pela tatuagem no conto pode também ser encarada como uma forma vislumbrada por Tanizaki de representar a atuação do artista sobre o *canvas* – nesse caso, o próprio corpo da menina – para a criação de sua obra-prima.

A escolha de um tatuador como protagonista e do período Edo para a ambientação do conto, época em que surgiu a concepção do *ukiyo* e também se difundiu a prática da tatuagem, tende a demonstrar que o intuito principal de Tanizaki era criar um mundo ideal no qual poderia desenvolver a história de um artista em busca da beleza absoluta e da associação do belo e do erótico ao tenebroso e sádico.

Lippit (1977: 229-230) afirma que nas obras de Tanizaki os temas da descoberta do caráter perverso na natureza humana e o desejo masoquista da autodestruição estão intrinsecamente correlacionados e encontram-se também associados à busca da *femme fatale*. Segundo o autor, isso pode ser confirmado em *Shisei*, no qual o prazer sádico que sentia o tatuador protagonista Seikichi, ao observar a dor extrema e agonia de seus clientes enquanto eram tatuados, acaba por se transformar em um desejo masoquista de tornar-se vítima de uma mulher dotada de um ideal absoluto de beleza.

O conto carece de elementos que comprovem veementemente tal caráter masoquista de Seikichi. É certo que, ao fim do conto, Seikichi confessa ter esgotado todo o seu potencial artístico na criação de sua “obra-prima” e acaba se tornando a primeira “vítima” da sua criação. Não obstante, não há elementos no texto que comprovem um desejo masoquista explícito, ou mesmo latente, de Seikichi em ser vitimado por sua criação. Tal desejo masoquista pode ser apenas inferido pela interpretação do leitor. O que se mostra claro e evidente pela leitura textual são as tendências sádicas de Seikichi, que podem ser comprovadas já no início do conto, na forma como sentia prazer ao observar a agonia e dor de seus clientes. É o que se depreende da seguinte passagem:

“No interior do coração desse jovem tatuador, escondiam-se prazeres e desejos secretos. No momento em que introduzia sua agulha na pele de seus clientes, a maioria soltava gemidos de agonia ao sentir a dor insuportável daquela perfuração na pele inchada embebida de sangue encarnado. À medida que esses gemidos se mostravam mais intensos, estranhamente também se tornava mais forte o prazer sentido pelo tatuador.”⁹

Lippit (1977: 230) destaca que os protagonistas das obras de Tanizaki dedicam-se de forma extrema ao alcance da essência absoluta da beleza feminina. Essa dedicação é clara em *Shisei*, pois há uma busca obstinada do tatuador Seikichi pela mulher perfeita, que será utilizada como um verdadeiro *canvas* para realizar a sua obra-prima. Já no início desse conto, Tanizaki ressalta a importância ímpar que atribui ao belo e a relação intrínseca entre a beleza e o poder:

“(…) seja no teatro ou na literatura daquela época, todas as coisas belas eram sinônimas de poder, enquanto que as coisas feias eram sinônimas de fraqueza.”¹⁰

Quase ao fim do conto, quando a heroína está em processo de despertar sua personalidade latente a fim de alcançar a qualidade suprema de beleza aos olhos do tatuador Seikichi, uma frase por ela proferida também demonstra o papel central do belo para os personagens do conto:

9 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: この若い刺青師の心には、人知らぬ快樂と宿願とが潜んでいた。彼が人々の肌を針で突き刺す時、真紅に血を含んで脹れ上がる肉の疼きに堪えかねて、大抵の男は苦しき呻き声を發したが、その呻きごえが激しければ 激しいほど、彼は不思議に云い難き愉快を感じるのであった (TANIZAKI, 1966).

10 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: ...当時の芝居でも草雙紙でも、すべて美しい者は強者であり、醜い者は弱者であった (TANIZAKI, 1966).

“Eu posso suportar qualquer coisa para me tornar bela.”¹¹

Morris (1962: 91) frisa a veneração sensual ou sensorial da mulher presente nas obras de Tanizaki, um tipo raro de adoração na literatura japonesa. Segundo o autor:

“A menina do conto ‘A Tatuagem’ é uma heroína típica das obras iniciais de Tanizaki: ela possui uma beleza sensual peculiar que, combinada ao seu sadismo latente, é capaz de despertar uma forma pervertida de excitação no artista-observador.”¹²

Esse sadismo latente fica aparente no comportamento da heroína do conto quando Seikichi lhe mostra uma pintura que retrata a imperatriz Chou, esposa do déspota chinês Chu da dinastia Shang, observando um homem condenado à morte e prestes a ser sacrificado. A imperatriz é uma personagem real, historicamente famosa pela sua crueldade, e, na pintura apresentada por Seikichi, encontra-se vestida de forma elegante e defronte ao condenado. Tanizaki descreve que, ao observar essa pintura, a heroína começa a alterar a sua expressão, adquirindo inconscientemente um brilho nos olhos e um tremor nos lábios, e paulatinamente se assemelha à expressão da imperatriz retratada na pintura:

“Por algum tempo a menina observou aquela pintura estranha. Sem saber e sem perceber seus olhos começaram a brilhar e seus lábios a tremer. Curiosamente, seu rosto começou a se assemelhar gradualmente à face da imperatriz. Naquela pintura, a menina se deparava com o seu verdadeiro eu secreto.”¹³

Seikichi destaca esse sadismo latente da heroína ao compará-la diretamente à imperatriz retratada na pintura, com as seguintes frases: “Esta pintura reflete a sua verdadeira essência” e “A mulher nesta pintura é você. O sangue desta mulher certamente corre pelo seu corpo”¹⁴.

11 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: 「美しくさえなるのなら、どんなにでも辛抱して見せましょう」

12 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: “The girl in ‘Tattoo’ is typical of Tanizaki’s early heroines: she possesses a peculiar sensuous beauty which, combined with her latent sadism, is capable of arousing a perverted form of excitement in the artist-observer” (MORRIS, 1962: 91).

13 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: 娘は暫くこの奇怪な絵の面を見入っていたが、知らず識らずその瞳は輝きその唇は顫えた。怪しくもその顔はだんだんと妃の顔に似通って来た。娘は其処に隠れたる真の「己」を見出した (TANIZAKI, 1966).

14 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: 「この絵にはお前の心が映っているぞ」 e 「この絵の女はお前なのだ。この女の血がお前の体に交っている筈だ」 (TANIZAKI, 1966).

Ao mesmo tempo que seus olhos brilham e sua expressão facial se assemelha ao rosto da imperatriz, entretanto, a heroína verbaliza uma reação de aversão à pintura, dizendo: “Por que você está me mostrando algo tão horrível?”¹⁵. Essa disparidade entre as suas expressões física e oral tende a demonstrar que a menina de fato possuía, de forma latente, a personalidade que Seikichi lhe atribuía, embora tivesse medo de aceitar esse seu traço e parecia sentir-se horrorizada com os sentimentos que o tatuador fazia despertar.

Seikichi apresenta à heroína uma segunda pintura que retrata uma mulher apoiada em uma árvore de cerejeira tendo, aos seus pés, inúmeros corpos de homens. Percebe-se um traço de orgulho, vaidade e satisfação no rosto da mulher da pintura. Seikichi mais uma vez associa a imagem à personalidade e ao futuro da heroína ao lhe proferir as seguintes palavras:

“Este é o seu futuro estampado na pintura. As pessoas que aqui sucumbiram são todos que a partir de agora vão dar suas vidas por você.”¹⁶

Mais uma vez, a heroína externaliza uma reação de aversão à pintura apresentada por Seikichi, afirmando: “Eu lhe peço encarecidamente, por favor guarde logo essa pintura.”¹⁷ Suas atitudes mostram-se novamente contrárias a sua expressão oral, pois apesar de tentar esconder seu rosto mostrando não querer ver a imagem, volta a apresentar tremor nos lábios, donde se infere certo interesse pela pintura e pelos sentimentos que Seikichi procurava instigar. Esse sentimento ambíguo de repugnância e atração também pode ser deduzido da seguinte frase proferida pela menina:

“Confesso que realmente possuo natureza semelhante à da mulher da pintura como você diz. Então, por favor tenha pena de mim e guarde essa pintura.”¹⁸

É certo que essa confissão por parte da menina pode ser interpretada tanto como uma aceitação de que realmente possuía a personalidade das mulheres retratadas nas pinturas, quanto como uma tentativa desesperada de fazer com que Seikichi parasse de estimular

15 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: 「どうしてこんな恐ろしいものを、私にお見せなさるのです」 (TANIZAKI, 1966).

16 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: 「これはお前の未来を絵に現したのだ。ここに斃れている人達は、皆これからお前のために命を捨てるのだ」 (TANIZAKI, 1966).

17 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: 「後生だから、早く その絵をしまってください」 (TANIZAKI, 1966).

18 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: 「親方、白状します。私はお前さんのお察し通り、その絵の女のような性分を持っていますのさ。一だからもう堪忍して、それを引っ込めておくんなさい」 (TANIZAKI, 1966).

aqueles sentimentos. Não obstante, essa confissão e as demais reações da menina evidenciam que estava sendo tocada, de alguma forma, pelas atitudes e frases de Seikichi.

A procura por uma mulher ideal, expressão da beleza absoluta, é o objetivo expresso de Seikichi desde o início do conto. A seguinte passagem demonstra essa longa e incessante procura de Seikichi por uma mulher cuja beleza transcendesse a aparência física e incorporasse também traços de personalidade ideais, a fim de preencher todos os requisitos de beleza suprema segundo a concepção do tatuador:

“Por muitos anos, Seikichi nutria uma ambição de encontrar uma bela mulher com uma pele resplandecente, e nela esculpir a essência de sua alma de artista. Essa mulher deveria atender a uma série de qualidades de personalidade e aparência. Apenas um lindo rosto ou uma bela pele não eram suficientes para atender aos seus padrões. Apesar de ter procurado dentre as mais famosas cortesãs dos bairros de prazer de Edo, ainda não tinha encontrado aquela que se encaixasse em seu ideal. Três ou quatro anos se passaram, Seikichi mantinha em sua mente a imagem ideal da mulher que procurava, mas mesmo não a encontrando, não perdia as esperanças.”¹⁹

Fica implícito no conto que a beleza absoluta da mulher procurada por Seikichi seria alcançada pela ação do próprio tatuador. Apesar de procurar uma mulher que preenchesse seus requisitos quanto à beleza física e ao perfil psicológico, essa mulher atingiria a beleza absoluta pela ação artística do tatuador sobre a sua pele. Por essa razão, Lippit (1977: 230) afirma ser o principal tema de *Shisei* a criação por Seikichi de uma mulher fatal com a finalidade de ser por ela torturado. Conforme já discutido, não há registro explícito textual que demonstre a existência de um desejo masoquista por parte de Seikichi de ser destruído pela sua criação. Entretanto, é certo que Seikichi dedica-se completamente à criação da tatuagem nas costas da menina e, ao fim do conto, Tanizaki expressamente afirma que o tatuador se sentiu vazio, ao transferir àquela obra-prima toda a sua alma (*tamashii* 魂) e potencial:

“Aquela tatuagem em si era tudo na vida de Seikichi. Ao terminar o trabalho, sentiu que seu interior estava completamente vazio.”²⁰

19 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: 彼の年来の宿願は、光輝ある美女の肌を得て、それへ己れの魂を刺り込む事であった。その女の素質と容貌とに就いては、いろいろの注文があった。昔に美しい顔、美しい肌とのみでは、彼は中々満足する事が出来なかった。江戸中の色町に名を響かせた女という女を調べても、彼の気分に適った味わいと調子とは容易に見つからなかった。まだ見ぬ人の姿かたちを心に描いて、三年四年は空しく憧れながらも、彼はなおその願いを捨てずにいた (TANIZAKI, 1966).

20 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: その刺青こそは彼が生命のすべてであった。その仕事をなし終えた後の彼の心は空虚であった (TANIZAKI, 1966).

O tatuador também afirma expressamente que colocou o seu potencial total na tatuagem, de modo a transformar a menina em uma beleza absoluta, sem rival em todo o Japão:

“Para lhe transformar em uma mulher verdadeiramente bonita, eu despejei minha própria alma nessa tatuagem. Já não há em todo Japão mulher capaz de se tornar sua rival. Você não precisa mais manter a postura tímida que outrora possuía. Todos os homens se tornarão suas vítimas.”²¹

Depois de concluir a tatuagem nas costas da menina, é interessante também reparar que Tanizaki deixa de se referir à heroína com o termo “menina” (*musume* 娘) e passa a usar a palavra “mulher” (*onna* 女). Por ter utilizado completamente o seu potencial para nutrir o crescimento da menina e transformá-la em uma mulher semelhante àquelas representadas nas pinturas, ao fim do conto a heroína afirma que o tatuador foi a sua primeira “vítima” (肥料):

“Já me desfiz completamente da postura tímida que tinha até então. E você se tornou a minha primeira vítima”²².

É importante aqui realizar uma breve digressão sobre o termo *hiryō* (肥料) utilizado na frase acima e também como nome da segunda pintura apresentada por Seikichi à heroína. A tradução literal do termo significa fertilizante ou adubo, mas a palavra é utilizada metaforicamente no conto. Segundo Tobias (2009: 50) o primeiro ideograma é oriundo do verbo *koeru* (肥える), que significa “engordar”, enquanto o segundo, *ryō* (料), traz a ideia de material. Assim, o termo refere-se ao fato de que, tanto a heroína do conto quanto a mulher da pintura, utilizavam-se dos homens para se nutrir (tornarem-se mais poderosas ou ricas) e depois destruí-los. Essa interpretação encontra-se em harmonia com a simbologia da aranha, tratada mais adiante na presente discussão, tatuada nas costas da menina.

Lippit (1977: 131) destaca também que Seikichi, por meio da sua intervenção artística sobre a pele da heroína, tatuando uma enorme aranha, transforma uma menina inocente em uma mulher cruel, sendo que, nesse caso, a arte funcionaria como um

21 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: 「己はお前を本当の美しい女にするために、刺青の中へ己の魂をうち込んだのだ。もう今からは日本国中に、お前に優る女は居ない。お前はもう今までのような臆病な心は持っていないのだ。男と云う男は、皆なお前の肥料になるのだ。……………」 (TANIZAKI, 1966).

22 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: 「親方、私はもう今までのような臆病な心を、さらりと捨ててしまいました。——お前さんは真先に私の肥料になったんだねえ」 (TANIZAKI, 1966).

agente para a criação do mal. Não obstante, parece mais sensato afirmar que a atuação de Seikichi apenas fez despertar traços já presentes de forma latente na menina, intensificando a sua beleza e esculpindo a sua personalidade de forma a alcançar o ideal de beleza absoluta para Seikichi. Na verdade, o comportamento dual da menina descrito acima, consubstanciado no sentimento ambíguo de horror e atração pelas pinturas apresentadas por Seikichi, tende a refletir tais características sádicas latentes.

Tobias (2009: 46) explora algumas simbologias utilizadas por Tanizaki em *Shisei*, demonstrando que o conto trata de temas como o amor obsessivo, as forças destrutivas da sexualidade e a natureza dual feminina de deusa e demônio. É interessante apresentar a discussão do autor no que diz respeito ao tipo de aranha, *nephila clavata* (*Jorôgumo* 女郎蜘蛛), tatuada por Seikichi nas costas da menina:

“A aranha *Jorô* é associada à beleza, mas também ao veneno. Além disso, [*jorôgumo*] 女郎蜘蛛 é também o nome usado para um ser mitológico do folclore japonês. Por vezes é representado por uma criatura metade mulher, metade aranha, já outras como uma aranha que se transforma em uma linda mulher para atrair suas presas. É dito que essa criatura aprisiona humanos em sua teia e os devora, ou exala uma fumaça azul que consome sua força vital. Essa metáfora da ‘mulher venenosa’ constitui uma antiga simbologia na literatura japonesa (...) e sua importância neste conto é rapidamente identificada. Torna-se evidente pelas suas reações às pinturas que a menina secretamente anseia por se tornar uma [*jorôgumo*] 女郎蜘蛛, de modo a atrair homens e conquista-los com sua beleza, destruindo-os em benefício próprio. Ela é muito tímida para perceber seus desejos até que a aranha é tatuada em suas costas, a transformando e a empoderando a fim de que se torne forte, bela e fatal.”²³

O caráter sensual da obra de Tanizaki pode ser exemplificado pela descrição minuciosa do pé da menina, que é visto por Seikichi ainda antes do encontro entre os dois. Tanizaki enfatiza a perfeição do pé, caracterizado pela sua forma e brancura, traço tradicionalmente valorizado pela estética japonesa (WAGATSUMA, 1967). Apesar de alguns autores ressaltarem o fetiche de Tanizaki por pés (SUZUKI, 1996: 24), frisa-se

23 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: “The ‘courtesan spider’ is associated with beauty, but also with poison. Moreover, 女郎蜘蛛 is also the name used for a mythical creature found in Japanese folk tales. It is sometimes depicted as a half-woman, half-spider, or otherwise as a spider that transforms itself into a beautiful woman in order to lure its prey. This creature is said to entangle humans in its thread and devour them, or breathe a blue smoke that sucks out their lifeblood. This metaphor of the ‘poisonous woman’ is a longstanding symbol in Japanese literature (...) and its importance in this story is readily apparent. It becomes evident from her responses to the paintings that the girl secretly aspires to be like the 女郎蜘蛛, to lure men and conquer them with her beauty, destroying them for her own sake. She is too timid to realize her desires until the spider is tattooed on her back, transforming her and empowering her so that she becomes strong, beautiful and deadly” (TOBIAS, 2009: 46).

que essa passagem do texto também se caracteriza por um recurso literário denominado *pars pro toto*, ou seja, a identificação de um objeto em sua integralidade em função da associação com uma pequena parte dele (EISENSTEIN, 1957: 133). Na verdade, Tanizaki retoma em várias partes do conto a imagem do pé da menina que, portanto, não se refere apenas a uma parte do corpo, mas funciona como uma alusão à beleza da personagem por inteiro. Em outras palavras, a descrição minuciosa e poética da beleza desse pé no início do conto remonta a própria beleza da personagem e a referência a esse pé em partes posteriores de *Shisei* lembra o leitor da beleza sublime da personagem.

Ao mesmo tempo que descreve a beleza e perfeição do pé da menina, entretanto, vale lembrar que Tanizaki não deixa de apresentar certo toque de sadismo ou crueldade ao afirmar que aquele pé tinha as qualidades necessárias para subjugar e pisotear os homens. A escolha de descrever e ressaltar a beleza do pé da menina, portanto, justifica-se também pela relação dessa parte do corpo com as ações de pisar, pisotear, dominar ou submeter outrem. Pode-se depreender essa dupla característica da descrição do pé da menina – de beleza e dominação – da seguinte passagem do texto:

“Em uma noite de verão durante o quarto ano da busca de Seikichi [pela mulher perfeita para sua obra-prima], quando estava passando em frente ao restaurante *Hirasei* no bairro Fukagawa, ele percebeu o pé níveo descalço de uma mulher saindo da sombra da cortina de um palanquim parado no portão de entrada. Para seus olhos perspicazes, um pé humano era tão expressivo quanto o próprio rosto de uma pessoa. Para ele, o pé dessa mulher era uma pedra preciosa em forma de magnífica matéria carnal. Todos os cinco dedos possuíam um arranjo delicado, unhas da cor iridescente das conchas do litoral da ilha Enoshima, calcanhar oval como uma pérola e pele tão límpida que parecia ter sido banhada nas águas da fonte de uma montanha. De fato, aquele era um pé que deveria ser nutrido pelo sangue de homens e pisar em seus corpos. Seikichi sabia que a mulher possuidora daquele pé era quem ele vinha incessantemente buscando por todos esses anos.”²⁴

Além de diversas associações metafóricas relevantes apontadas por Tobias (2009: 48-49), como a referência a uma pérola ao tratar do formato arredondado do calcanhar, ou a comparação de um pé a uma pedra preciosa de valor e beleza tão raros que Seikichi deveria tentar conseguir a qualquer custo, destaca-se também no trecho acima transcrito

24 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: ちょうど四年目の夏のとあるゆうべ、深川の料理屋平清の前を通りかかった時、彼はふと門口に待っている駕籠の簾のかげから、真っ白な女の素足のこぼれているのに気がついた。鋭い彼の眼には、人間の足はその顔と同じように複雑な表情を持って映った。その女の足は、彼に取っては貴き肉の宝玉であった。拇指から起って小指に終わる繊細な五本の指の整い方、絵の島の海辺で獲れるうすべに色の貝にも劣らぬ爪の色合い、珠のような踵のまる味、清冽な岩間の水が絶えず足下を洗うかと疑われる皮膚の潤沢。この足こそは、やがて男の生血に肥え太り、男のむくろを踏みつける足であった。この足を持つ女こそは、彼が永年たずねあぐんだ、女の中の女であろうと思われた (TANIZAKI, 1966).

a ênfase na crueldade ou sadismo, quando o autor afirma que aquele pé seria digno de se nutrir de homens e pisar em seus corpos.

Por fim, cumpre salientar que a ênfase de Tanizaki na associação entre sensualidade e sadismo, visando ao alcance da beleza absoluta, não parece ser um traço resultante unicamente da influência da estética ocidental no início de sua carreira. Em sua obra *Elogio às sombras* (*In 'ei Raisan* 陰翳礼讚), Tanizaki (1977: 18) afirma que a estética japonesa valoriza a beleza não do objeto em si, mas do contraste entre luz e escuridão que resulta em variados tipos de sombras que os objetos criam em outros. O autor também ressalta que o conceito de beleza criado pelos seres humanos provém da realidade em que vivem. Assim, como os japoneses tradicionalmente residiam em casas nas quais prevalecia ambientes escuros, eles aprenderam a retirar ou explorar a beleza das sombras (CHAMBERS, 1972: 39). Essa busca pela beleza em aspectos da vida não claramente ou diretamente relacionados com o belo, tais como as sombras ou a escuridão, pode ser retirada do conto *Shisei*, em que o sadismo, o tenebroso e o perverso configuram-se como elementos cruciais e imprescindíveis no processo do alcance da beleza absoluta.

4. Conclusão

O presente artigo centrou-se na análise do conto *Shisei*, no intuito de demonstrar como Tanizaki utilizou elementos relacionados ao sadismo, à crueldade e à perversão na construção da beleza e sensualidade. No conto, a criação da heroína sensual e sinônima do máximo padrão de beleza foi resultado não só da destreza do tatuador em inculcar sua obra-prima nas costas da menina, mas também das atitudes e frases perversas de Seikichi, que fizeram despertar na jovem desejos secretos e latentes de sadismo e crueldade.

Por fim, cumpre enfatizar que *Shisei* também se destaca pelo poder das metáforas que causam um poderoso efeito imagético no leitor. Tobias (2009) assevera que a riqueza de detalhes nesse conto dificulta a sua tradução e resultou em uma série de diferentes versões na língua inglesa. Essa riqueza de metáforas pode ser observada, por exemplo, na descrição do pé da menina acima transcrito, bem como na seguinte passagem:

“A alma do jovem tatuador se dissolveu na tintura e dispersou-se na pele da jovem. Cada gota de cinábrio que misturava ao álcool era como uma gota de sua força vital. Ali ele avistava a cor de sua própria alma.”²⁵

Nessa passagem, Tanizaki parece fundir os instrumentos de trabalho utilizados por Seikichi para a criação da tatuagem com elementos do próprio corpo e espírito

25 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: 若い刺青師の霊は墨汁の中に溶けて、皮膚に滲んだ。焼酎に交ぜて刺り込む琉球朱の一滴々々は、彼の命のしたたりであった。彼は其処に我が魂の色を見た (TANIZAKI, 1966).

do tatuador, de modo a mostrar que o protagonista dedicou-se plena e inteiramente à realização de sua obra-prima nas costas da menina.

Dessa forma, observa-se que o conto em apreço possui vários aspectos ainda inexplorados, razão pela qual futuros artigos que se dediquem à realização de novas traduções do conto para a língua portuguesa e a análises de aspectos linguísticos seriam de grande relevância para a teoria literária.

Referências Bibliográficas

- CHAMBERS, Anthony. Tanizaki Junichirô's Historical Fiction. **The Journal of the Association of Teachers of Japanese**, Broadway, v. 8, n. 1, p. 34-44, 1972.
- CONNELLY, Frances S. Introduction, in: CONNELLY, Frances S. (ed) **Modern Art and The Grotesque**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-19, 2003.
- DECCAN CHRONICLE. Violence is Beautiful: Kim Ki-Duk'. **Deccan Chronicle**, publicado em 12 de dezembro de 2013, disponível em: <http://www.deccanchronicle.com/131212/entertainment-mollywood/article/violence-beautiful-kim-ki-duk> (acesso em 15 de março de 2017).
- DODD, Stephen. History in the Making: The Negotiation of History and Fiction in Tanizaki Jun'ichirô's "Shunkinshô". **Japan Review**, Quioto, n. 24, p. 151-168, 2012.
- EISENSTEIN, Sergei. **Film Form – Essays in Film Theory**. Nova York: Meridian Books, 1957.
- ETÔ, Jun. An Undercurrent in Modern Japanese Literature. **The Journal of Asian Studies**, Cambridge, v. 23, n. 3, p. 433-445, 1964.
- GAMBORG, Dag Joakim. Japanese traditional tattooing in modern Japan. **Tese de Mestrado**, Oslo, Faculdade de Humanidades, Universidade de Oslo, 2012.
- GOLLEY, Gregory. Tanizaki Junichiro: The Art of Subversion and the Subversion of Art. **Journal of Japanese Studies**, Seattle v. 21, n. 2, p. 365-404, 1995.
- HIBBETT, Howard. Tradition and Trauma in the Contemporary Japanese Novel. **Daedalus**, Cambridge, v. 95, n. 4, p. 925-940, 1966.
- KAMEI, Shunsuke. Japanese Reception of American Literature until World War II. **Comparative Literature Studies**, Pensilvânia, v. 13, n. 2, p. 143-159, 1976.
- KOMATSU, Teruyuki. "Reconsidering the Issue of Cultural, Ethnic, and Religious Identities": Learning from the History of Global Migration, Japanese History of Immigration, and a History of Cultural and Ethnic Identity. **Journal of Nagoya Gakuin University**, v. 52, n. 4, p. 1-21, 2016.
- LIPPIT, Noriko Mizuta. Tanizaki and Poe: The Grotesque and the Quest for Supernal Beauty. **Comparative Literature**, Carolina do Norte, v. 29, n. 3, p. 221-240, 1977.
- MARKS, Andreas. **Japanese Woodblock Prints: Artists, Publishers and Masterworks: 1680–1900**. Cingapura: Tuttle Publishing, 2010.

- MORRIS, Ivan. Tattoo by Tanizaki Jun'ichirô: translated by Ivan Morris, in: MORRIS, Ivan (org.). **Modern Japanese Stories: An Athology**. Cingapura: Tuttle Publishing, p. 90-91, 1962.
- SEIDENSTICKER, Edward. Tanizaki Jun-ichirô, 1886-1965. **Monumenta Nipponica**, Tóquio, v. 21, n. 3/4, p. 249-265, 1966.
- SORTE JUNIOR, Waldemiro Francisco. Bounded Rationality in the Japanese Cinema: Director Miwa Nishikawa's Yureru Revisits the "Rashômon Effect". **Studies on Asia: An Interdisciplinary Journal of Asian Studies**, Illinois, série IV, v. 3, n. 2, p. 1-30, 2013.
- _____. Shifting Values Toward Profit-Making in Edo Japan: Insights from the Book Ugetsu Monogatari. **Interdisciplinary Literary Studies**, Pensilvânia, v. 18, n. 3, p. 325-342, 2016.
- SUZUKI, Michiko. Progress and Love Marriage: Rereading Tanizaki Jun'ichirô's "Chijin no ai". **Journal of Japanese Studies**, Seattle, v. 31, n. 2, p. 357-384, 2005.
- SUZUKI, Sadami. Tanizaki Jun'ichirô as Cultural Critic. **Japan Review**, Quioto, n. 7, p. 23-32, 1996.
- TANIZAKI, Jun'ichirô. Tattoo, in: Morris, Ivan (org.). **Modern Japanese Stories: An Athology**. Cingapura: Tuttle Publishing, p. 92-100, 1962.
- _____. Shisei, in **Nihonbungaku zenshû (dai12) Tanizaki Jun'ichirôshû (Coleção de obras completas da Literatura Japonesa número 12 – Tanizaki Jun'ichirô)**. Tóquio, Kawade Shobo Shinsha Publishers inc., p. 7-13, 1966.
- _____. **In Praise of Shadows**. Tradução para o inglês de Thomas J. Harper e Edward G. Seidensticker. Connecticut: Leete's Island Books, 1977.
- TOBIAS, Shani. Untangling and Re-spinning the Web: Translations of Metaphor in Tanizaki's "Shisei". **The International Journal of Translation and Interpreting Research**, Sidney, v. 1, n. 1, p. 44-54, 2009.
- TSURUTA, Kinya. Tanizaki Jun'ichirô's Pilgrimage and Return. **Comparative Literature Studies**, Pensilvânia, v. 37, n. 2, p. 239-255, 2000.
- WAGATSUMA, Hiroshi. The Social Perception of Skin Color in Japan. **Daedalus**, Cambridge, v. 96, n. 2, p. 407-443, 1967.

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Av. Prof. Lineu Prestes, 159 - Cid. Universitária - CEP 05508-900 - Tel./Fax: (011)
3091-2426/2423 - São Paulo - SP - Brasil

REVISTA ESTUDOS JAPONESES No. 38 - NORMAS DE PUBLICAÇÃO

1. Trabalhos para publicação

Serão publicados artigos de perfil acadêmico que tratem de temas relativos à Língua, Literatura e Cultura Japonesa, abordados à luz de metodologias científicas.

2. Idiomas

A revista Estudos Japoneses publica artigos em português, inglês, francês, espanhol e japonês.

3. Extensão dos Textos

Todo artigo deve ter no máximo 30.000 caracteres (= aproximadamente 20 páginas digitadas em espaço 1,5).

4. Formatação do texto

a) layout da página e espaçamento: tamanho A4, fonte Times New Roman 12, margem 2,5 cm e espaçamento 1,5.

b) título e identificação: o título deve estar em negrito, em caixa alta e alinhado à esquerda da margem. Recomenda-se que ele não ultrapasse duas linhas. Os artigos devem ser submetidos sem qualquer identificação.

c) resumo e palavras-chave: um obrigatoriamente em português, acompanhado de cinco palavras-chave, e outro em inglês, acompanhado por cinco palavras-chave no mesmo idioma. O resumo não deve exceder dez linhas, em cada versão. Deve deixar espaço de duas linhas entre o nome e o resumo em português, e uma linha entre as palavras-chave em português e o resumo em inglês. Não deve saltar linha entre os resumos e palavras-chave.

d) subtítulos: os subtítulos devem estar destacados em negrito e ter numeração sequencial a partir de 1 (um), seguida por ponto.

e) citações: devem aparecer no corpo do texto, indicando o sobrenome do autor, a data da publicação e a(s) página(s) citada(s), entre parênteses. No caso de diferentes títulos do mesmo autor publicados no mesmo ano, o dado diferencial será uma letra após a data (por ex.: SANTOS, 2011a; 2011b).

As obras citadas no corpo do texto devem constar obrigatoriamente da bibliografia no final do artigo, com dados bibliográficos completos, como segue:

e.1) no caso de livros: SOBRENOME, Prenome do Autor (por extenso). Título do Livro: subtítulo (sem negrito). Edição. Local de publicação (cidade): editora, ano de publicação. Série, número da série, se houver.

Ex.: SANTOS, Alberto. Língua Japonesa: traduções. 1^a. ed. São Paulo: Saraiva, 1920.

e.2) no caso de artigos de revistas: SOBRENOME, Prenome do Autor (por extenso). Título do Artigo. Título do Periódico, Local de Publicação (cidade), volume, número, páginas inicial-final, mês e ano.

Ex.: SAVIANI, Demerval. A Universidade e a Problemática da Educação e Cultura. Educação Brasileira, Brasília, v.1, n.3, p. 35-58, maio/agosto, 1979.

e.3) no caso de artigos de coletâneas: SOBRENOME, Prenome do Autor (por extenso). Título do Artigo. In: SOBRENOME, Nome do organizador. Título da Coletânea. Edição. Local de Publicação: Editora, Data. Capítulo, página do capítulo.

Ex.: CUNHA, Alves. Ações para deter o desmatamento. In: GOUVEIA, Cristine (org.). Ecologia Mundial. 2^a. ed. São Paulo: Ed. Crescer, 1999. Capítulo 13, p. 179-185.

Nos demais casos não especificados, a padronização deve seguir as Normas da ABNT. A descon sideração das normas implicará devolução dos artigos.

f) termos e nomes japoneses: a romanização dos termos japoneses deve seguir as regras do Sistema Hepburn. As vogais longas devem ser indicadas por meio do acento circunflexo (ex. â, ô, û). Para maior clareza, uma apóstrofe deve ser empregada para grafar a separação das sílabas nas palavras do tipo shin'yô ou Man'yôshû. Os kanji podem ser utilizados desde que acompanhados por sua correspondente em letras romanas e os nomes próprios devem seguir a seqüência sobrenome e nome, conforme o sistema japonês. Ex.: 万葉集 (Man'yôshû); Natsume Sôseki.

g) ilustrações: devem ser colocadas no corpo do texto e acrescidas de citação da fonte, caso não sejam originais do trabalho. As ilustrações devem ser utilizadas quando indispensáveis para o entendimento do texto, pedindo-se que fotos, mapas, gráficos ou tabelas tenham boa resolução visual, de forma a permitir uma reprodução de qualidade.

5. Envio de artigos para apreciação

Os artigos devem ser apresentados no formato de arquivo de Word, indicado pelo título do artigo, sem qualquer identificação.

Esses artigos devem ser submetidos no sistema, no link <https://www.revistas.usp.br/ej/about/submissions#onlineSubmissions>

7. Ressalvas

Ao Conselho Editorial reserva-se o direito de não permitir a publicação dos textos enviados, bem como o de solicitar aos autores possíveis alterações. Todo material encaminhado para publicação deve ser inédito ou sua tradução para o português, com a anuência do autor sobre a publicação e seguir rigorosamente as normas de publicação e seu conteúdo será de exclusiva responsabilidade do(s) autor (es).

8. Formato de publicação

A revista Estudos Japoneses será publicada somente no formato digital

Coordenação Editorial
Leiko Matsubara Morales
Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki

Diagramação
Simonia Fukue Nakagawa 0010837/PR

| | |
|-------------------|-------------------------|
| Formato | 16 x 23 cm |
| Mancha | 12,5 x 20 cm |
| Tipologia | Times New Roman 11 e 14 |
| Número de páginas | 130 |

ながからむ 心も知らず 黒髪の
みだれてけさは ものをこそ思へ

待賢門院堀河（生没年不詳）

『千載和歌集』 恋三（802）

Nagakaramu kokoromo shirazu kurokamino

Midarete kesawa monookoso omoe

Taikenmon'in Horikawa (seibotsunen fushô)

Senzai Wakashû – Koi 3 (802)

Por quão longo tempo

Seu coração eu terei?

Meus negros cabelos

Pela manhã, tão revoltos

Qual aflitos pensamentos.

Taikenmon'in Horikawa (datas de nascimento e morte desconhecidas)

Senzai Wakashû – Amor 3 (802)