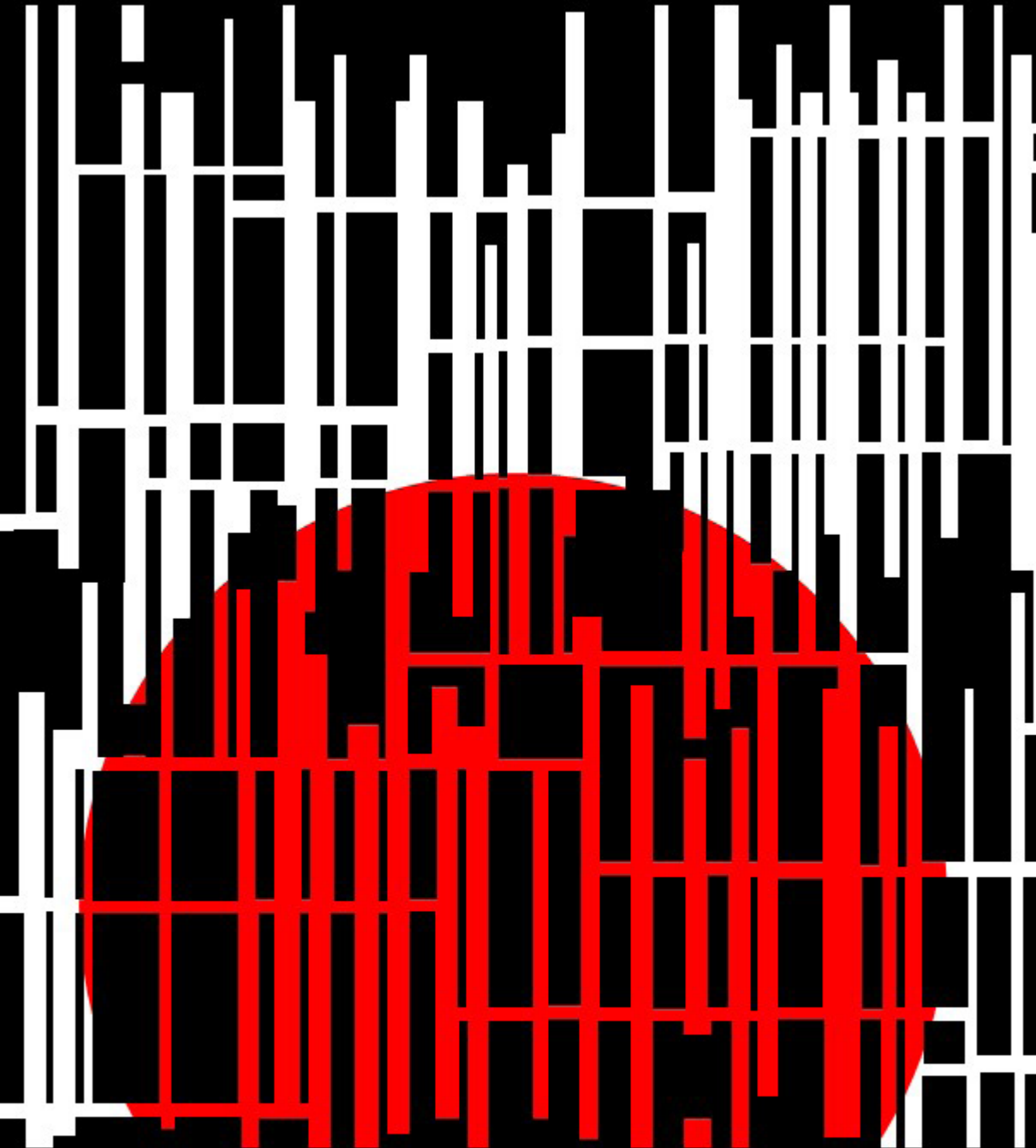




Estudos Japoneses

Nº42 – 2019

ISSN 2447-7125

ESTUDOS JAPONESES

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

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: Prof. Dr. Mamede Mustafa Jarouche

Vice-chefe: Prof. Dr. Antonio José Bezerra de Menezes Jr.

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)

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 (ESPM)

Cacio José Ferreira (UFAM)

Cecilia Onaha (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Eli Aisaka Yamada (UFRJ)

Elisa Massae Sasaki (ILE-UERJ)

Elza Taeko Doi (Unicamp)

Ernani Shoití Oda (Unifesp)

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

João Marcelo Amaral Reimão Monzani (UFRJ)

Laura Tey Iwakami (UECE)

Makiko Matsuda (Kanazawa University, Japão)

Maria Fusako Tomimatsu (UEL)

Masato Ninomiya (FD-USP)

Michiko Okano (Unifesp)

Mina Isotani (UFPR)

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

Editor Responsável:

Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki

Editores:

Junko Ota
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. Professor Lineu Prestes 159
Cidade Universitária
05508-900 São Paulo Brasil
Fone: (00XX11) 3091-2426/2423
e-mail: estudosjaponeses@usp.br

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
Junko Ota
Leiko Matsubara Morales
Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki

Diagramação
Simonia Fukue Nakagawa MTb 0010837/PR

Revisão
Junko Ota

ISSN 1413-8298

e-ISSN 2447-7125

ESTUDOS JAPONESES

FFLCH / USP

Estudos Japoneses, São Paulo, n. 42, 2019

SUMÁRIO

EDITORIAL	9
A PAIXÃO ENTRE OGROS E BUDAS: A BUSCA PELA “NIPONICIDADE” NA COLETÂNEA FOTOGRÁFICA “KOJI JUNREI” (1939-1975), DE DOMON KEN	13
<i>Richard Gonçalves André</i>	
PROCESSO DE AQUISIÇÃO DE SEGUNDA LÍNGUA... NÉ?	35
<i>Sebastião Carlos Leite Gonçalves</i>	
THE HISTORY OF JAPANESE BOOKS FROM THE PERSPECTIVE OF PRINTING TECHNIQUE.....	57
<i>Shirai Jun</i>	
HISTÓRIA ORAL DO PRIMEIRO NIPO-BRASILEIRO A INGRESSAR NO ITAMARATY	83
<i>Kwang Yoon Lee</i>	
<i>Young Chul Kim</i>	
<i>Monica Setuyo Okamoto</i>	
IMAGENS DO JAPÃO DO ORIENTALISMO AO COSMOPOLITISMO: UMA REVISÃO CRÍTICA DO NIHONJINRON	93
<i>Liliana Moraes</i>	
A MISTURA DE CORES DA LITERATURA HÍBRIDA DE LÚCIA HIRATSUKA.....	113
<i>Janete da Silva Oliveira</i>	
O DIVINO NAS NARRATIVAS AINU	129
<i>Luana Bueno Barbosa Cyríaco da Silva</i>	
<i>Márcia Hitomi Namekata</i>	
ENTREVISTA COM TERUKO ODA.....	145
<i>Débora Fernandes Tavares</i>	

EDITORIAL

O número 42 da revista Estudos Japoneses traz ao encontro dos leitores sete artigos e uma entrevista, que abarcam áreas diversas que podem ser divididas em dois blocos.

O primeiro bloco, relacionado aos assuntos com enfoque no Japão, é constituído de contribuições com seguintes temas: a vida do fotógrafo Domon Ken e sua busca de niponicidade; a revisão crítica do “Nihonjin-ron”, literalmente “as teorias sobre ser japonês”; a história das técnicas de impressão no Japão; e as narrativas poéticas do povo ainu em torno das entidades divinas.

O primeiro artigo, “A PAIXÃO ENTRE OGROS E BUDAS: A BUSCA PELA “NIPONICIDADE” NA COLETÂNEA FOTOGRÁFICA “KOJI JUNREI”(1939-1975), DE DOMON KEN”, de Richard Gonçalves André, doutor pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e pós-doutor em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo (USP), versa sobre o fotógrafo japonês Domon Ken, renomado por seu fotojornalismo realista de pós-guerra do Japão, mas que havia dedicado décadas de sua vida à coletânea de imagens dos antigos templos budistas no Japão. A questão da “niponicidade” é aqui abordada no sentido da busca da parte de Domon Ken da essência “japonesa” no budismo do Japão, oriundo de outras partes do Oriente, mas vindo ao Japão via China e Coreia.

O artigo “IMAGENS DO JAPÃO DO ORIENTALISMO AO COSMOPOLITISMO: UMA REVISÃO CRÍTICA DO NIHONJINRON”, tem como autora Liliana Morais, mestre pelo programa de Língua, Literatura e Cultura Japonesa da USP, doutora em Sociologia pela Tokyo Metropolitan University (TMU), professora adjunta e pesquisadora visitante no Departamento de Sociologia da Tokyo Metropolitan University (TMU), Japão, e ainda professora adjunta no Departamento de Arte da Temple University Japan (TUI). No artigo, a autora define o termo nihonjinron como “discurso da singularidade japonesa”, que tem uma relação direta com a construção de imagens do Japão no Ocidente, e faz uma análise do mesmo, centrada na área de Estudos Japoneses e das Ciências Sociais. Para tanto, a autora parte da “genealogia do discurso sobre o Japão marcado pelo Orientalismo e seus impactos no nihonjinron”, passando por desdobramentos nos períodos de guerra, pós-guerra e ainda após década de 1980, até chegar a novas direções que se apontam no Japão de hoje.

O artigo em japonês, “THE HISTORY OF JAPANESE BOOKS FROM THE PERSPECTIVE OF PRINTING TECHNIQUE” (印刷技術からみた日本語文献の歴史), é da autoria de Jun Shirai, professor associado da Hiroshima University, que foi professor visitante do programa de Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo, em 2018. O artigo elucida o motivo pelo qual a técnica de impressão com tipos móveis, levada da Europa para o Japão no final de século XVI, não se estabeleceu rapidamente, como ocorrera na Europa. E ainda esclarece o motivo por que a técnica tradicional de bloco de madeira no Japão foi utilizada por um período

muito longo, inclusive usada de forma paralela ao uso de tipos móveis, declinando somente no séc. XIX. Os fatos têm uma relação estreita com as características de escrita da língua japonesa de então, que dificultaram a difusão rápida de impressão de tipos móveis.

“O DIVINO NAS NARRATIVAS AINU” tem como autoria Luana Bueno Barbosa Cyriaco da Silva, licenciada em Artes Visuais pela Universidade Norte do Paraná (UNOPAR) e graduanda em Letras - Japonês na Universidade Federal do Paraná (UFPR), juntamente com Márcia Hitomi Namekata, doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) e Pós-Doutorado em Letras (Língua, Literatura e Cultura Japonesa) pela mesma universidade. O texto traz como tema as narrativas em formas de verso ou prosa do povo indígena ainu, que habita tradicionalmente a ilha de Hokkaido, norte do Japão. Ainu é o povo que tem sua língua diferente da japonesa e uma literatura oral com traços culturais marcantes. Dentre as narrativas, o artigo traz como foco as que versam sobre as entidades divinas, chamadas Kamui, cuja presença é de suma importância no imaginário dos ainu.

O segundo bloco da revista trata de temas ou objetos de estudo ligados à comunidade japonesa no Brasil: a aquisição de língua portuguesa como língua estrangeira pelas crianças nipo-brasileiras na comunidade de imigrantes japoneses no interior paulista; o conjunto de obras de literatura infanto-juvenil da ilustradora e escritora Lúcia Hiratsuka sob viés da estética japonesa; a biografia do primeiro diplomata descendente de japoneses no Brasil, Edmundo Fujita; e a entrevista com Teruko Oda, haicaísta que representa hoje os haicais em língua portuguesa no Brasil.

O primeiro artigo do segundo bloco, “PROCESSO DE AQUISIÇÃO DE SEGUNDA LÍNGUA... NÉ?”, é da autoria de Sebastião Carlos Leite Gonçalves, doutor em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pós-doutorando na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS) e professor assistente doutor do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São José do Rio Preto. O texto aborda o uso do marcador discursivo “né?” na aquisição do português como segunda língua, constatado na fala das crianças de uma comunidade nipo-brasileira no estado de São Paulo, conhecida como “Comunidade Yuba”. O autor afirma a importância do referido recurso do marcador discursivo na aquisição da fala do português como segunda língua, presente não somente na posição final de unidades comunicativas, mas também nas posições inicial e medial, o que lembra as posições possíveis do marcador “ne” na língua japonesa, a primeira língua adquirida pelas crianças na comunidade.

“A MISTURA DE CORES DA LITERATURA HÍBRIDA DE LÚCIA HIRATSUKA” é artigo de Janete da Silva Oliveira, doutora pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e professora assistente da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), que aborda a obra da ilustradora, tradutora e escritora de descendência japonesa no Brasil, Lúcia Hiratsuka. Sua contribuição na literatura infanto-juvenil

brasileira é cheia de referências hibridizadas da cultura japonesa e da vida no interior de São Paulo, conforme aponta a autora, que analisa a riqueza de cores, afetividade e criatividade, relacionando-se à estética japonesa no conteúdo de suas obras. A qualidade do conjunto de suas obras está justamente na união da estética japonesa com a narrativa brasileira, carregada de memória afetiva.

O artigo a seguir, “HISTÓRIA ORAL DO PRIMEIRO NIPO-BRASILEIRO A INGRESSAR NO ITAMARATY” é assinado conjuntamente por Kwang Yoon Lee, Young Chul Kim e Monica Setuyo Okamoto, respectivamente, professor doutor e diretor do Departamento de Língua Portuguesa da Busan University of Foreign Studies, professor doutor do Departamento de Língua Portuguesa da Busan University of Foreign Studies e professora doutora da área de Japonês, do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, da Universidade Federal do Paraná (UFPR). O trabalho aponta a importância da atenção aos estudos étnicos de grupos minoritários, em específico de residentes de origem asiática no Brasil, em número crescente, constatado no Censo 2010. O artigo traz a história oral do primeiro diplomata no Brasil com ascendência japonesa, Edmundo Fujita, como forma de repensar a representatividade dos nipo-descendentes na sociedade brasileira.

A revista fecha com a “ENTREVISTA COM TERUKO ODA”, realizada por Débora Fernandes Tavares, mestre pelo Programa de Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e docente do curso de Licenciatura em Pedagogia da Faculdade Messiânica. Teruko Oda é uma haicaísta e coordena o Grêmio Haikai Ipê desde 2012 e é responsável pelo Encontro Brasileiro de Haikai. O Grêmio Ipê tem como objetivo “estudar as possibilidades de compor o haikai em língua portuguesa, mantendo-se o espírito do haikai japonês” desde sua criação, que se deu em 1987, pelos fundadores, entre eles o Mestre Goga, tio de Teruko Oda. Nesta entrevista inédita, Teruko retrata sua infância em contato com a natureza no interior paulista e sua vivência com haiku, em língua japonesa, que mais tarde propiciou um envolvimento maior no Grêmio Ipê, assim como relata suas atividades desenvolvidas como organização de concursos de haikai, publicações, e suas expectativas com relação ao futuro do haikai no Brasil.

Temos certeza de que, ao entregarmos mais este número da revista Estudos Japoneses, estamos cumprindo o nosso papel de divulgar os resultados de estudos relacionados à área de Estudos Japoneses, permitindo aprofundar a compreensão dos diferentes olhares sobre as temáticas ligadas ao Japão e a comunidade nipo-brasileira no Brasil.

Junko Ota

A PAIXÃO ENTRE OGROS E BUDAS: A BUSCA PELA “NIPONICIDADE” NA COLETÂNEA FOTOGRÁFICA “KOJI JUNREI” (1939-1975), DE DOMON KEN¹ THE PASSION BETWEEN OGRES AND BUDDHAS: THE SEARCH FOR NIPONICITY IN THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION “KOJI JUNREI” (1939-1975), BY DOMON KEN

*Richard Gonçalves André*²

Resumo: Domon Ken dedicou quase três décadas de sua vida à produção da coletânea imagética “Koji junrei”, publicada entre 1963 e 1975, embora o trabalho tenha sido iniciado em 1939. Na obra, o fotógrafo japonês lançou-se a exaustivo registro da cultura material budista (envolvendo, sobretudo, a arquitetura de templos e a estatuária), independente da escola, em diferentes cidades do Japão. Busca-se, neste artigo, analisar textos e imagens que compõem a coletânea, aqui concebidos como fontes, atinando para os motivos que levaram Domon a realizar esse trabalho. Teórica e metodologicamente, a fotografia é entendida como representação articulada por meio de elementos da linguagem fotográfica. Como resultados, sugere-se que o fotógrafo construiu uma representação das entidades budistas de forma sensualizada, concebendo o Budismo como a essência da niponicidade na conjuntura do pós-guerra.

Palavras-chave: Ken Domon. Budismo. Fotografia. Niponicidade. Pós-guerra.

Abstract: Domon Ken devoted almost three decades of his life to the production of the imagetic collection “Koji junrei”, published between 1963 and 1975, although the work began in 1939. In the work, the Japanese photographer exhaustively sought to record the Buddhist material culture (involving mostly temple architecture and statuary), independently of school, in different cities of Japan. This paper intends to analyze texts and images that compound the collection, conceived here as sources, focusing on the reasons that led Domon to perform this work. From the theoretical and methodological perspective, photography is understood as representation articulated through

1 Artigo submetido em 11/08/2019 e aprovado em 11/10/2019.

2 Professor da Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Brasil; Doutor pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Pós-doutor em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo (USP); e-mail: richard_andre@uel.br; (ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8492-4259>)

elements of photographic language. As results, it is suggested that the photographer constructed a representation of Buddhist entities in a sensualized way, conceiving Buddhism as the essence of niponicity in the postwar conjuncture.

Abstract: Domon Ken. Buddhism. Photography. Niponicity. Postwar.

1. Considerações iniciais

Em texto originalmente datado de 1973 e publicado numa edição especial da revista “Bungei shunjū” (「文芸春秋」), o fotógrafo japonês Domon Ken (1909-1990)³ realiza a descrição de um retrato por ele produzido:

[...] o gracioso e fino dedo da mão direita que, voluptuosamente, toca a bochecha apresenta uma expressão graciosa quase possível de dizer erótica. [...] Eu não conheço outra que evoca a mulher e, além disso, faz sentir a abundância materna. [...] Parte da perna direita [...] espalha-se confortavelmente sobre a coxa da perna esquerda, suas vestes sendo concebidas de forma macia. [...] é a parte mais esplêndida, macia e confortável. [...] (DOMON, 1998j, p. 286, tradução livre)⁴.

O dedo que toca voluptuosamente a bochecha, a abundância materna, a perna que repousa sobre a coxa, as vestes que se espriam de forma macia: num primeiro relance, Domon aparenta descrever poeticamente a beleza quase erótica de uma mulher, talvez uma modelo fotográfica. Ele mesmo havia publicado, em 1953, uma coletânea de retratos de personalidades intitulada “Fūbō” (「風貌」, “Aparências”) em que tais palavras pareceriam apropriadas (DOMON, 1953). No entanto, no caso da citação, o fotógrafo estava ressaltando as virtudes físicas não de uma mulher real, mas de Hanka, famosa estátua da *bosatsu* (菩薩) Kannon existente no Templo Chūgūji (中宮寺), na cidade de Ikaruga, Prefeitura de Nara⁵. A imagem, datada do século VII, foi fotografada em 1941 e posteriormente publicada na coletânea intitulada “Koji junrei” (「古寺巡礼」, “Peregrinação pelos templos antigos”)⁶ (DOMON, 1998f).

3 Devido à sua rispidez no trabalho, o fotógrafo foi apelidado pelos assistentes de “Domon, o ogro” (DOMON, 2016).

4 No original, 「頬にあてられている右手の細くたおやかな指先はいろいろく、官能的といえるほどしなやかな表現を与えている。ぼくはこの観音像ぐらい、女、それもゆたかな母性を感じさせる仏像を他に知らない。[...] 半跏の右足部はゆったりと左足の腿にのせられ衣文はやわらかくてできています。中宮寺菩薩の一番の魅力はやわらかくゆったりとしているところにある。」

5 O *bosatsu* (originalmente, em sânscrito, *bodhisatva*) pode ser definido, em termos budistas, como aquele que escolheu permanecer atrelado ao ciclo de mortes e renascimentos com o intuito de auxiliar na iluminação de outros seres (WEBER, 1958). Mais adiante, será discutido sobre Kannon.

6 Doravante, a coletânea será referida como “Peregrinação”.

O que chama a atenção é o fato de Domon sensualizar uma das principais figuras do Budismo, lembrando que, para a religião, as sensações geradas pelos sentidos seriam fontes de ilusão (COHEN, 2008). Essa sensualização do sagrado, porém, parece constituir um dos traços presentes em “Peregrinação”. No presente artigo, busca-se analisar a coletânea, tendo como recorte temporal o período de 1939, quando do início dos trabalhos fotográficos, até 1975, quando o quinto e último fascículo do livro veio a público. Além das imagens propriamente ditas, são abordados também os textos publicados por Domon em diferentes revistas e periódicos, que foram reunidos como posfácios na edição aqui analisada (DOMON, 1998f).

Apesar do discurso realista atribuído à fotografia, ressaltando suas qualidades no sentido de reproduzir os objetos sem a mediação do sujeito (BENJAMIN, 1992), a imagem é aqui concebida como representação (CHARTIER, 2002). Em termos etimológicos, o conceito refere-se à rerepresentação de algo por meio de signos, que podem assumir caráter fotográfico. Nesse sentido, a coisa representada não seria cópia do real, mas sua reconstrução por intermédio da subjetividade do fotógrafo, lembrando a imagem do cachimbo do artista surrealista René Magritte, na qual se encontra escrito “isto não é um cachimbo”. Embora possa assumir dimensão realista (o que é diferente do “real”), a fotografia seria representação, na medida em que o fotógrafo construiria a imagem por meio de signos visuais (BARTHES, 1990), expressando seu lugar histórico de produção.

Os dois pontos de partida para o ato fotográfico seriam o corte sobre o espaço e o tempo (DUBOIS, 1993). O primeiro refere-se à necessidade de envolver o mundo fenomênico no interior de um enquadramento retangular, obrigando o fotógrafo a selecionar certos elementos em detrimento de outros, implicando, portanto, critérios de valor⁷. Não casualmente, Arlindo Machado (1984) afirma que, diferentemente do desenho e da pintura, a fotografia não seria arte de adição ao papel ou à tela em branco, mas de subtração do universo do referente.

O corte temporal, por sua vez, diz respeito à necessidade de “congelar” um momento em detrimento de outros numa temporalidade fluida, o que pode significar, por exemplo, o rápido instante em que a luz crepuscular incide sobre o templo budista ou os fragmentos temporais anteriores ou posteriores que não valorizariam o efeito desejado pelo autor. Em 1969, o próprio Domon (1998c, p. 285, tradução livre) ressaltou a questão num boletim especial da “Bijutsu Shuppansha” (「美術出版社」):

[...] Coisas como estátuas budistas, arquitetura, montanhas e árvores, como objetos fotográficos, deveriam ser objetos estáticos. [...]

No entanto, certo dia, ao voltar de um trabalho fotográfico no Templo Byōdō de Uji, quando olhei para trás a partir de uma bifurcação para me despedir do Templo Houō, o templo tinha ao fundo nuvens vermelhas e, longe de encontrar-se estático,

7 Embora existam diferentes enquadramentos, incluindo quadrangulares, o retângulo tornou-se o formato mais utilizado e convencionado na fotografia.

tive a impressão que, ofuscando os olhos rapidamente, estava correndo. Num breve momento, estupefato, sem pensar, gritei nervoso: “Câmera!”. [...] Então foquei a lente e, totalmente absorvido, apertei uma vez o disparador. Apenas uma vez. Então pensei em tirar mais uma foto, mas, agarrado à lente, parei de apertar o disparador. As nuvens vermelhas que brilhavam até agora pouco se tornaram negras, o Templo Houô apagou-se em meio à escuridão. Eu imaginava para onde deveria ter fugido ao contemplar sua forma que havia desaparecido.⁸

Assim, mesmo objetos aparentemente estáticos estariam também inseridos no fluxo do tempo, o que demandaria do autor a sensibilidade para enxergar, para além do visível, elemento importante na fotografia domoniana. Nesse quesito, Domon (1998c) faz referência abertamente ao fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004), segundo o qual seria necessário atentar para o chamado “instante decisivo”, momento no qual, em meio à fluidez temporal, seria possível capturar a imagem em seu clímax (CARTIER-BRESSON, 2004).

Os cortes espacial e temporal são aplicáveis a qualquer tipo de fotografia, amadora ou profissional. Entretanto, fotógrafos profissionais podem lançar mão, conscientemente, de outros procedimentos de composição. Dentre eles, destacam-se a perspectiva adotada para abordar o motivo: neutra, de cima para baixo, ou de baixo para cima; o uso de linhas horizontais, verticais ou diagonais na cena, que podem ser compostas por estradas, pelo design arquitetônico ou pelo dedo sinuoso de Hanka que toca sua face (DOMON, 1998j); a aplicação da imagem colorida ou em preto-e-branco e, entre outras possibilidades, o posicionamento do objeto central ou lateralmente (HEDGECOE, 1996; ADAMS, 2003). Domon conhecia os procedimentos de composição em foco, não apenas os utilizando nas fotografias, mas discutindo sobre eles em diferentes textos (DOMON, 1998c; DOMON, 1998d).

2. As ruínas da guerra e a emergência do Realismo Fotográfico

Apesar de conhecer profundamente os procedimentos de composição visual, o que remete à subjetividade do autor, a linguagem fotográfica domoniana é particularmente complexa. Nos anos 1950, integrando o corpo editorial da revista “Kamera” (「カメ

8 No original, 『仏像や建築や山や木というのは、写真の対象のうちでは、スタティックな被写体に属するはずである。[...]』

ところが或る日、宇治の平等院へ撮影に行った帰り、鳳凰堂に別れを告げようとして振り返ってみたら、茜雲を背にたそがれている鳳凰堂は、静止しているどころか、目くるめく速さで走っているのに気がついた。しばし呆然となったわたしは、思わず「カメラ！」とどなった。[...] そして棟飾りの鳳凰にピントを合わせるのももどかしく、無我夢中で一枚シャッターを切った。たった一枚。そしてもう一枚と思って、レリーズを握ったわたしは、シャッターを切るのをやめた。さっきまで金色にかがやいていた茜雲は、どす黒い紫色になり、鳳凰堂そのものも闇の中に姿を消していたからである。それは全くどこかへ逃げ去ったとでもいうほかない速さで、姿を消していた。」

ラ」) e ocupando posição de prestígio no periódico, Domon foi o principal responsável pela emergência do chamado Realismo Fotográfico. O movimento afirmava que a fotografia deveria ser produzida sem a mediação do fotógrafo, afastando-se da utilização de “trucagens”, trazendo à tona a realidade (COLE, 2015; FELTENS, 2011). Num primeiro olhar, a proposta parece aproximar-se da citada noção ocidental de realismo. Contudo, a questão seria mais complexa do ponto de vista de Domon, que diferenciava dois conceitos fundamentais, *jijitsu* (事実) e *shinjitsu* (真実), que podem ser traduzidos, literal e respectivamente, como “fato” e “verdade”. *Jijitsu* seria a dimensão do meramente visível, perceptível por qualquer pessoa, sem a necessidade de um olhar aguçado. Por outro lado, *shinjitsu* demandaria do fotógrafo pela necessidade de enxergar “para além do visível” e, para a revelação dessa verdade ontológica, seria necessário utilizar das técnicas fotográficas, não redutíveis aqui às trucagens, para extraí-la do universo do referente (FELTENS, 2011).

Na história da fotografia japonesa, o pós-guerra pode ser caracterizado como período de emergência de propostas orientadas esteticamente e politicamente. Estando no quadro editorial da “Kamera” e ocupando a posição de jurado em concursos fotográficos realizados pela revista, Domon buscou distribuir códigos do que seria considerado legitimamente como fotografia, o que constituía, no entanto, sua perspectiva pessoal (COLE, 2015). A dimensão política do Realismo Fotográfico baseava-se no postulado segundo o qual o Estado japonês, durante as guerras contra a China e os Estados Unidos, haveria mentido para a população por meio das ideologias nacionalistas. Por isso, no pós-guerra, os fotógrafos teriam a responsabilidade de transcender as mentiras para revelar a verdade sem mediações subjetivas. Por isso, não bastava o *jijitsu*, devendo emergir, acima de tudo, a *shinjitsu* (FELTENS, 2011).

Tendo como ponto de partida o Realismo Fotográfico, Domon produziu diferentes coletâneas fotográficas entre os anos 1950 e 1970, quando foi acometido por uma trombose cerebral que o deixou em coma até sua morte, em 1990 (DOMON, 2016). Aliás, a publicação de coletâneas na forma de livros é um elemento característico da fotografia japonesa (YAMAGISHI, 1974). Dentre as obras domonianas, destaca-se “Hiroshima” (「ヒロシマ」), na qual o autor constrói em tom quase pessoal narrativas humanizadoras sobre as vítimas da bomba atômica de Hiroshima (DOMON, 1978; FELTENS, 2011). Em 1960, no mesmo espírito, Domon publicou “Chikuho no kodomotachi” (「筑豊のこどもたち」), literalmente “As crianças de Chikuho”, denunciando o trabalho infantil nas minas de carvão de Chikuho (DOMON, 1960).

As reservas de Domon em relação à postura do Estado desempenhava, provavelmente, papel de autocritica no tocante à própria posição do fotógrafo durante o período de guerras. Tendo sido iniciado no ramo fotográfico em 1933, tornando-se discípulo de Miyauchi Kotaro (DOMON, 2016), Domon, assim como outros artistas e profissionais (RICHIE, 1997), foi cooptado pelo governo japonês com o objetivo de produzir propaganda de guerra, representando, entre outros aspectos, o trabalho das freiras da Cruz Vermelha e a formação militar dos soldados (COLE, 2015).

Entretanto, esse posicionamento compulsório não significava, necessariamente, que Domon se apropriasse acriticamente da ideologia nacionalista. Um episódio é sintomático: em 1943, o fotógrafo havia publicado junto à “Kokusai bunka” (「国際文化」, “Cultura internacional”), periódico pertencente à Kokusai Bunka Shinkōkai (国際文化振興会 ou Sociedade para a Difusão de Relações Culturais Internacionais), um artigo intitulado “Crítica ao Japão”. A Shinkōkai era uma organização governamental cujo objetivo era a promoção da cultura japonesa em esfera internacional (JAFPE, 2010; SHIBASAKI, 2014).

Embora não se tenha conseguido acesso ao artigo propriamente dito, sabe-se que Domon havia criticado a agência de inteligência do governo. Como consequência, a edição foi retirada de circulação e, enquanto fotografava a obra póstuma do escultor Ogiwara Rokuzan (1879-1910)⁹ na cidade de Hotaka, Domon teria ouvido falsos rumores segundo os quais estaria detido no batalhão da polícia militar em Tóquio. Após a conclusão do trabalho, o fotógrafo foi levado a pedir demissão compulsória da Shinkōkai, não obstante tenha continuado realizando informalmente alguns trabalhos pontuais para a organização (DOMON, 1998i; WARREN, 2006). O episódio é importante em dois sentidos: em primeiro lugar, indica certo desalinhamento do autor em relação às ideologias nacionalistas; em segundo, sugere as formas como o governo atuava censurando a circulação da informação durante o período de guerras (COLE, 2015).

Após o término da guerra, como afirmado, Domon passou a fazer parte do corpo editorial da revista “Kamera”, desenvolvendo trabalho fotojornalístico utilizando, sobretudo, câmeras de 35mm, tal como anteriormente (DOMON, 2016)¹⁰. Ele passou a testemunhar, em primeira mão, um dos períodos de mudança mais drásticos da sociedade japonesa, os anos que seguiram o pós-guerra. Tratou-se de uma conjuntura voltada para a difusão estratégica de elementos da cultura norte-americana no Japão, como a democracia, a igualdade sexual e o consumismo. Mesmo comparado a períodos como Meiji (1868-1912), marcado pela forte influência de concepções e práticas ocidentais, a ocidentalização no pós-guerra foi diferenciada em dois sentidos (RICHIE, 1997).

Em primeiro lugar, pode-se destacar a ação do Comandante Supremo das Forças Aliadas (Supreme Commander of Allied Powers, SCAP), representado pelo general Douglas MacArthur, no sentido de desestruturar os resquícios do nacionalismo japonês. A Política Inicial Norte-Americana de Pós-Rendição (U.S. Initial Post-Surrender Policy) possuía três pilares importantes: a desmilitarização do Japão, sua democratização e o desmantelamento

9 Rokuzan foi um escultor japonês que viveu e atuou durante a Era Meiji. Assim como outros intelectuais do período, acabou sendo influenciado pela cultura ocidental, tendo em vista os países para onde viajou, no caso os Estados Unidos e a França. Além disso, pode-se ressaltar também a influência que recebeu do Cristianismo, cujo interesse foi despertado desde a adolescência (ROKUZAN, s.d.).

10 As câmeras de 35mm são equipamentos de pequeno formato que possuem negativos nessas dimensões, permitindo manusear um dispositivo relativamente compacto, o que é mais adequado para o trabalho fotojornalístico (ADAMS, 2003).

do Xintoísmo de Estado (COLE, 2015), lembrando as articulações entre o nacionalismo e a religião, calcada na deificação do imperador e na afirmação dos japoneses como povo destinado a governar o mundo (LUIZ, 2019). Em segundo lugar, a influência ocidental foi marcada pela presença física do exército estadunidense no país. A visibilidade dos militares tornou-se tão significativa que alguns japoneses passaram a contrapor a suposta virilidade dos corpos norte-americanos aos japoneses (IGARASHI, 2000), o que se tornou emblemático quando a fotografia oficial representando o encontro de MacArthur com o imperador Hirohito foi publicada na imprensa. Ide Magoroku (apud IGARASHI, 2000, p. 33, tradução livre), adolescente na época, registra sua impressão da imagem:

[...] o grave choque naquele dia [...] veio quando eu olhei o jornal sobre a mesa após voltar para casa da escola. A imensa foto mostrava “O Imperador Visitando o Comandante Supremo das Forças Aliadas”. Em contraste com o general alto cheio de orgulho, a figura do desgastado corpo do imperador vestido com um fraque era nada mais que a evidência da derrota para o garoto patriótico no segundo ano do ensino médio.¹¹

No entanto, a presença norte-americana não foi recebida acriticamente pela população japonesa. O fenômeno passou a ser concebido, também, como estupro realizado pelos EUA, então representados de forma masculinizada, sobre o feminilizado Japão. Enquanto para o discurso estadunidense tratava-se do um resgate heroico de uma donzela ameaçada pela arrogância dos militares japoneses, para o olhar japonês os Estados Unidos estariam violentando a sociedade nipônica. A imagem tornava-se quase literal considerando que a presença dos soldados demandava não apenas pela sobrevivência em país estrangeiro, mas também pela satisfação das necessidades sexuais, havendo, durante o pós-guerra, a proliferação de bordeis (IGARASHI, 2000). Tudo isso em meio à profunda crise social e econômica no Japão, havendo fome, proliferação de doenças e crescimento da violência. Considerando a insuficiência dos víveres providos pelo governo japonês, houve a expansão do mercado negro comercializando remédios e alimentos, que poderiam passar, inclusive, pelos restos de comida dos soldados norte-americanos (COLE, 2015; IGARASHI, 2000; EHRLICH, 1997).

No entanto, a partir de 1955, a sociedade japonesa iniciou a Era do Rápido Crescimento Econômico, motivada, por um lado, pela inversão de recursos militares para o setor econômico e, por outro, pelo investimento de capital estadunidense.

11 No original, “[...] the grave shock on that day [...] came when I glanced at a newspaper on the table after returning home from school. The huge photo showed ‘The Emperor Visiting the Supreme Commander for the Allied Powers.’ In contrast to the tall general full of pride, the figure of the emperor’s worn-out body wrapped in morning dress was nothing but the evidence of defeat to the patriotic boy in the second year of middle school.”

Figuras hoje celebrizadas nas representações sobre o Japão, como os chamados *sarariman* (サラリーマン), os trabalhadores assalariados que buscavam desenvolver carreiras junto às empresas, começaram a surgir no período (COLE, 2015). O consumismo norte-americano passou a ser materializado por meio de objetos como geladeira, televisão e fogão, convertendo-se, simbolicamente, nos três tesouros nacionais, numa comparação aos mitológicos artefatos imperiais, o espelho, a espada e a joia. Em 1964, o Japão sediou a edição das Olimpíadas, demandando pelo investimento público em infraestrutura e, ao mesmo tempo, simbolizando a entrada do país num período de prosperidade à americana (IGARASHI, 2000).

3. O amante de budas

Foi na transição do período de guerras para o pós-guerra que a coletânea “Peregrinação” começou a ser produzida, mais especificamente entre os anos 1940 e 1941 (DOMON, 1998i). No período, o fotógrafo havia visitado pela primeira vez o Murōji, um dos templos mais antigos do Japão, situado na cidade de Uda, Prefeitura de Nara, acompanhado de Mizusawa Sumio.

Mizusawa desempenhou papel importante na obra de Domon, sendo citado em diversos textos (DOMON, 1998i; 1998g; 1998b). Representante do Escritório de Turismo de Tóquio e referido pelo fotógrafo como “amigo” (DOMON, 1998g), Mizusawa foi um historiador da arte que produziu obras sobre *ikebana* e, também, acerca da estatuária budista derivada da Era Kōnin (弘仁時代, 810-824), publicando o livro “Kōnin butsu” (「弘仁仏」, “Os budas [da era] Kōnin”), estando as imagens sob responsabilidade de Domon. Durante a Era Kōnin, a estatuária budista japonesa começou a ser talhada a partir de madeira, tornando-se padrão no artesanato posterior, substituindo a utilização do bronze realizada até então. A inclinação de Mizusawa pela cultura material derivada da Era Kōnin influenciou Domon a viajar por diferentes regiões do Japão com o intuito de fotografar a estatuária produzida no período (DOMON, 1998i)¹². As fotografias do Murōji renderam a Domon a publicação de livro homônimo ao templo (DOMON, 1955).

No entanto, provavelmente em razão das dificuldades decorrentes do pós-guerra e do desenvolvimento de trabalhos de caráter fotojornalístico, o ritmo de produção das imagens que resultariam em “Peregrinação” tornou-se esporádico e irregular. Em 1959, em decorrência do excesso de trabalho na mina de carvão de Chikuho, Domon sofreu

12 Julian Droogan (2013, p. 14, tradução livre) define cultura material como “[...] elementos manufaturados da cultura que são materialmente corporificados, tais como artefatos, arquitetura, monumentos e assim por diante, bem como objetos que são materializados, mas não são geralmente vistos como manufaturados, como produtos naturais, lugares e, de fato, paisagens como um todo. [...]”. No original, “[...] manufactured elements of culture that are materially embodied, such as artefacts, architecture, monuments, and so on, as well as to objects which are materialized but that are not usually seen as being manufactured, such as natural features, places and, indeed, whole landscapes. [...]”

a primeira apoplexia cerebral, o que comprometeu de forma severa o movimento de seus braços e pernas, deixando-o numa cadeira de rodas (DOMON, 2016). Embora ainda fosse capaz de caminhar, isso lhe causava grande exaustão, motivo pelo qual reorganizou a forma de trabalho com seus assistentes que, além dos trabalhos propriamente fotográficos, passaram a ser responsáveis também por auxiliá-lo com a locomoção (DOMON, 1998e; 1998d).

Progressivamente, em decorrência das limitações físicas e da reestruturação das tarefas, Domon passou a substituir a câmera de 35mm por um equipamento de grande formato, a Leica DIII Ango, datando de 1967 o último trabalho com o dispositivo anterior (DOMON, 2016). A nova máquina seria mais apropriada para a abordagem de estátuas e templos de grande porte, considerando a natureza aparentemente mais estática da cultura material quando comparada à fluidez inerente aos fenômenos fotojornalísticos. Não coincidentemente, dentre as fotografias que compõem “Peregrinação”, aparece apenas uma única pessoa, um pescador chamado Takubo, de costas, junto ao rio Murōgawa (DOMON, 1998g). Isso não quer dizer que Domon fosse avesso a fotografar pessoas, considerando a profunda presença humana em suas obras fotojornalísticas (DOMON, 1978; 1960). Essa ausência em “Peregrinação” pode ser explicada, por um lado, pelas limitações propriamente técnicas derivadas da utilização de câmeras robustas; por outro, para além dos atores envolvidos nos rituais religiosos, Domon inclina-se na coletânea pelo registro da cultura material budista.

A mudança de olhar que resultou na retomada dos trabalhos de “Peregrinação” pode ter sido derivada, em parte, da doença que lhe pôs numa cadeira de rodas, chamando sua atenção, epifanicamente, para a própria mortalidade. Diferentemente de outras obras, como “Hiroshima” e “As crianças de Chikuho”, que foram concebidas e executadas num curto período de tempo, “Peregrinação” constituía um projeto de longa duração que demandou do fotógrafo quase três décadas de cuidado, embora sua produção, como sugerido, tenha sido esporádica e irregular. Malgrado a doença não possa ser considerada o único fator para a concepção da coletânea, como será demonstrado mais adiante, o fato é que o lançamento dos cinco fascículos entre 1963 e 1975 coincidiu com o período da patologia.

As cinco partes que constituem “Peregrinação” contêm 179 fotografias representando diferentes aspectos da cultura material budista japonesa, tais como templos, pagodes, paisagens, estatuária de monges, *bosatsu*, budas e outras entidades pertencentes à religião. Há três elementos importantes no próprio título da obra: em primeiro lugar, a ênfase sobre o Budismo. O primeiro ideograma da expressão *koji* (古寺), literalmente “templos antigos”, também pode ser lido, isoladamente, como *tera* (寺). Em língua japonesa, existe uma diferenciação entre os templos budistas, chamados respeitosamente de *otera* (お寺), e os santuários xintoístas, mais comumente referidos como *jinja* (神社). O foco de Domon era o universo budista, independentemente das escolas, excluindo, na medida do possível, artefatos ligados ao Xintoísmo, com exceção de uma estátua de Raijin, o *kami* ligado aos trovões e tempestades.

O segundo elemento importante no título da coletânea diz respeito ao foco nos templos propriamente antigos, principalmente aqueles pertencentes a Kansai, localizada no centro-sul do país. 72.7% dos locais fotografados encontram-se na região, considerada o berço do Budismo nipônico. No interior de Kansai, as cidades mais ostensivamente abordadas são Nara e Quioto, respectivamente, o que corrobora a afirmação anterior, tendo em vista a importância de ambas as cidades durante os períodos Nara (710-794) e Heian (794-1185) para a difusão das concepções e práticas budistas (VARLEY, 1986).

Os templos fotografados por Domon encontram-se inseridos em determinada periodização, o que é refletido no sequenciamento das imagens, envolvendo locais construídos durante os períodos Nara, Heian, Kamakura (1185-1333) e Muromachi (1336-1573). Os templos concebidos nas eras Edo (1603-1868) e Meiji (1868-1912) aparecem intencionalmente de forma pontual. De acordo com ele, durante a Era Edo, o Budismo acabou sendo utilizado ideologicamente pelo xogunato Tokugawa (DOMON, 1998a), referindo-se, provavelmente, ao Danka Seido (檀家制度) ou Sistema de Patronagem, que obrigava todas as famílias a filiarem-se aos templos locais com o intuito de provarem não ser cristãos (GILDAY, 2000).

A Era Meiji praticamente não foi abordada por Domon, já que, segundo ele, o período teria sido marcado pela absorção de ideias e práticas estrangeiras indigestas à cultura japonesa, caracterizadas pelo fotógrafo como *gomi* (ごみ), “lixo” (DOMON, 1998a). É válido acrescentar, também, que durante Meiji o Budismo sofreu uma série de revezes por parte do Estado, podendo-se destacar o Haibutsu Kishaku (廃仏毀釈), movimento nacionalista que fomentava a destruição de templos e violências contra monges, e o Shinbutsu Bunri (神仏分離), decreto que buscava realizar a separação entre o Budismo e o Xintoísmo, não obstante o trânsito que marcou a relação entre ambas as religiões durante séculos (GONÇALVES, 1971).

Corolário disso, o nacionalismo a partir de Meiji, fundamentado na autoridade política do imperador, passou a ser legitimado, como afirmado, pelo Xintoísmo de Estado. Essa articulação tornou-se ideologicamente mais forte durante a Era Shōwa (1926-1989), particularmente até 1945 (LUIZ, 2019), não sendo casual o objetivo da Política Inicial Norte-Americana de Pós-Rendição no sentido de desestruturar o Xintoísmo de Estado, compreendido como um dos pilares fundamentais do nacionalismo (COLE, 2015). Talvez isso explique parcialmente a ênfase de Domon sobre o Budismo, considerado a essência da cultura japonesa, como será discutido mais adiante, e o afastamento de artefatos propriamente xintoístas.

Retornando à coletânea, o terceiro elemento presente no título diz respeito à expressão *junrei* (巡礼), literalmente “peregrinação”. Etimologicamente, a palavra remete ao fato de percorrer (daí o verbo *meguru* 巡る) em gratidão ou de forma ritual (*rei* 礼) determinado caminho ou local. No Ocidente, o termo engloba também a busca do peregrino pela elevação espiritual, pressupondo o encontro

com adversidades que desempenhariam o papel de condições para a jornada. A peregrinação de Domon assume sentido pessoal e coletivo. Em relação ao primeiro, o fotógrafo lançou-se por quase três décadas ao registro imagético de templos e estatuárias em diferentes regiões do Japão. Num texto publicado originalmente em 1973 na edição especial da “Bungei Shunjū” (「文藝春秋」), ele ressalta o tempo e o sofrimento inerentes à busca:

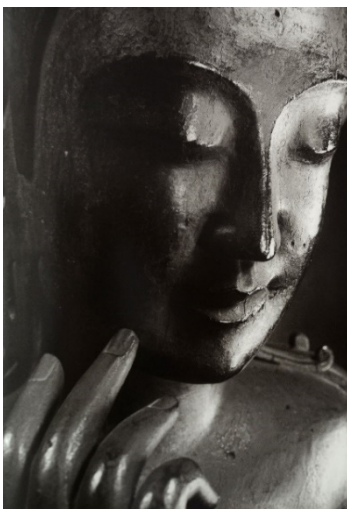
Em meio ao período de guerra, quando os materiais fotográficos eram escassos, havendo também racionamento de alimentos, me apoderei do arroz de toda a família e, com uma câmera escura no formato cabinet, pesados negativos e volumosas lâmpadas de flash nas costas, pode-se dizer que comecei na realidade um trabalho de 30 anos, nos quais passei registrando, como fotografias de uma vida, templos antigos e budas antigos. (DOMON, 1998j, p. 285, tradução livre)¹³

Percebe-se os elementos que compõem o discurso do sofrimento que caracterizam a peregrinação: a guerra propriamente dita (sobre a qual Domon não descreve os detalhes, apenas enfatiza suas implicações pessoais), a escassez de alimentos, o peso do equipamento e o tempo necessário para a realização da jornada. Após a apoplexia cerebral, o martírio da peregrinação foi enfatizado por meio das dificuldades enfrentadas pelo fotógrafo junto à cadeira de rodas (DOMON, 1998e). No entanto, como sugerido, a peregrinação possui um segundo sentido, de caráter coletivo, voltado para a própria busca do Japão no pós-guerra, em seguida à era do colapso, pela própria identidade considerando a desestruturação do nacionalismo que havia orientado o *ethos* nipônico até então, ponto que será explorado mais adiante.

Serão analisadas fotografias em torno de uma estátua, considerando as limitações de espaço de um artigo: a *bosatsu* Hanka (imagens 1 e 2). É válido ressaltar que, para além da cultura material propriamente dita, que demandaria por procedimentos teóricos e metodológicos específicos, a intenção aqui é abordar a representação do fotógrafo sobre o artefato, como sugerido na introdução do presente texto.

13 No original, 「戦争中には写真材料はおろか、食糧にも欠乏、家中ありったけの米をかつさ
らってカビネ判の暗箱と重い乾板とかさばる閃光電球を背負ってから実に三十年、ぼくの
写真人生の過半を古寺、古仏の撮影のために費やしてきたといえる。」

Imagem 1 – Templo Chūgūji. Face da *bosatsu* Hanka, s.d.¹⁴



Fonte: DOMON, 1998, p. 39.

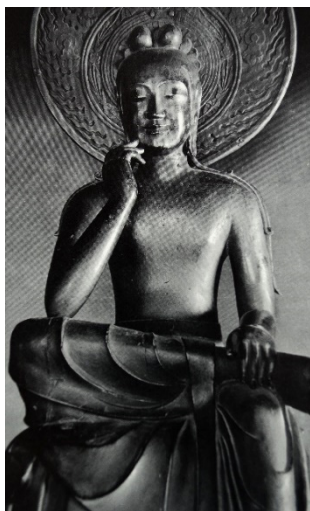
Na imagem 1, Domon fotografou a estátua de Hanka utilizando enquadramento vertical, fechando o ângulo sobre a face da *bosatsu*. Utilizando a opção cromática pelo preto-e-branco, o contraste tonal varia desde as regiões mais escuras à esquerda da imagem até as zonas claras à direita, iluminada, provavelmente, pelo *flash*. Abordada em perspectiva neutra, isto é, alinhando a câmera na mesma altura do objeto fotografado, o rosto é registrado de perfil, sendo ressaltadas as diferentes linhas sinuosas presentes na cena: os dedos no canto inferior esquerdo, o próprio contorno do rosto, a boca, o nariz e as sobrancelhas.

Percebe-se a utilização de cuidadosos procedimentos de composição por Domon: o enquadramento, a perspectiva, o ângulo, a opção cromática, o perfil e o uso de linhas. Não se trata apenas de uma impressão do pesquisador, uma vez que, ao longo da investigação, as escolhas composicionais feitas pelo fotógrafo foram mapeadas em detalhe e quantificadas, atinando para aquelas mais recorrentes em sua linguagem imagética. Praticamente todos os aspectos apontados na imagem 1 são recorrentes no conjunto iconográfico de “Peregrinação”, tratando-se, portanto, de procedimentos característicos de sua estética.

14 Foram mantidas as traduções das legendas que constam em “Peregrinação”. No original, 「中宮寺 菩薩半跏像画相」.

Na fotografia em questão, há um elemento que se repete na obra domoniana: a atenção para o detalhe do rosto em ângulo fechado (em outras imagens, aparecem olhos, pés, mãos, entre outros aspectos). A impressão é totalmente diferente quando comparada à imagem 2, que representa a mesma estátua de corpo inteiro. Apesar da beleza da fotografia, trata-se de algo quase documental, enquanto a imagem 1 remete ao olhar mais subjetivo de Domon, embora ele próprio buscasse obliterar o olhar do artista segundo a proposta do Realismo Fotográfico. A atenção ao pormenor é fundamental para Domon, chamando a atenção para detalhes que, talvez, passassem imperceptíveis a outro observador. Na imagem 1, o olhar do espectador é conduzido do canto inferior esquerdo para o restante da imagem, na medida em que os dedos sinuosos de Hanka, tocando a bochecha, remetem para as linhas do rosto, para boca e para o nariz que, por sua vez, direcionam-se para as sobrancelhas arqueadas.

Imagem 2 – Templo Chūgūji. *Bosatsu Hanka*, 1962



Fonte: DOMON (1998f, p. 286).

O interessante é que, fotografando uma estatuária do século VII presente no Templo Chūgūji (Ikaruga, Prefeitura de Nara), Domon lance mão de procedimentos de composição utilizados para a produção de retratos, gênero que conhecia bem. Na imagem 1, o perfil direciona o rosto de Hanka para a direita da imagem, ao passo que a opção pelo preto-e-branco ressalta a forma em detrimento da cor. A face da *bosatsu* sugere impressão de profundidade, uma vez que o contraste tonal varia das áreas mais escuras para as mais claras, como afirmado. A estátua é representada de forma não somente bela, mas também sensual, considerando o conjunto da composição, mas especialmente os dedos que tocam a bochecha.

Não se trata apenas de uma impressão do observador independente das intenções do fotógrafo, na medida em que o cruzamento de fontes permite corroborar a leitura. Hanka foi eleita por Domon uma das cinco estátuas budistas das quais mais gostou em artigo intitulado “Watashi no sukina butsuzō” (「私の好きな仏像」), “As estátuas budistas que gosto” (DOMON, 1998j). A passagem citada na introdução do presente artigo refere-se à *bosatsu*, enfatizando a voluptuosidade quase erótica do dedo que toca a bochecha, sugerindo, de acordo com o olhar do fotógrafo, seus atributos femininos e a abundância maternal. O interessante é que Hanka seria uma das manifestações de Kannon, entidade budista que, proveniente da Índia (Avalokitesvara) e passando pela China (Guanyin), popularizou-se no Japão, principalmente no círculo zen-budista. Kannon passou a ser associada à compaixão, ganhando, inclusive, conotações maternas. Entretanto, a estátua de Hanka presente no Chūgūji é praticamente assexuada, não havendo, por exemplo, os seios propriamente ditos. Seria o olhar de Domon que sensualizaria Hanka.

Entretanto, a sensualização de Kannon não constitui uma exceção na obra domoniana, uma vez que o fotógrafo também procede de forma semelhante com outras entidades, femininas ou masculinas. Pode-se destacar a impressionante analogia feita por Domon entre Shō Kannon, presente no Templo Yakushiji (na cidade de Nara), e uma gueixa prestes a tornar-se cortesã (DOMON, 1998f). Sobre o Yakushi Nyorai, as palavras de Domon, publicadas na “Bungei shunjū”, em 1973, são emblemáticas:

No Templo Jingoji, a face do Yakushi Nyorai, com suas sobranceiras, seus olhos, seu nariz e seus longos e masculinos lábios, é o que há de mais charmoso. Pensa-se que essa escultura budista tenha sido bastante imitada, mas nenhuma cópia possui esses olhos, essas sobranceiras, esse nariz e esses lábios. Na verdade, a masculinidade dessa escultura budista é algo unicamente japonês. (DOMON, 1998j, p. 286, tradução livre)¹⁵

Aqui também se percebe o movimento de erotização de Yakushi Nyorai, considerado o buda médico, presente no Templo Jingoji, na cidade de Quioto. Os lábios, o nariz, os olhos e seu nariz seriam indícios de sua masculinidade viril, oferecendo uma representação generificada, assim como a feminilidade materna de Hanka ou a sensualidade cortesã de Shō Kannon. O artigo da “Bungei shunjū” é concluído com a seguinte passagem, bastante sintomática:

15 No original, 「神護寺薬師如来立像はその眉、その目、その鼻、そのきりりとした男性的な唇を持つ顔に一番の魅力がある。この仏像を模倣したと思われる仏像はたくさんあるが、その目、その眉、その鼻、その唇をまねしたと思われるものは一つもない。この仏像は真に男らしい男の像という点において日本唯一である。」

Para mim, evocar a lembrança de estátuas budistas é como lembrar de uma namorada; por isso, não há limite para a conversa. As estátuas budistas que eu continuei fotografando durante metade da minha vida são sempre amantes e estátuas que animam: “sim, vamos lá!” (DOMON, 1998j, p. 286, tradução livre)¹⁶

Não se trata de uma impressão isolada. A erotização de diversas entidades, como Hanka, Shō Kannon e Yakushi Nyorai constitui uma característica do olhar de Domon, um “amante de budas”. Falar sobre essas figuras, para o autor, seria como “lembrar de uma namorada”. A perspectiva do fotógrafo não é isenta, na medida em que ele seria um apaixonado pelo Budismo, malgrado nunca se alinhe declaradamente a determinada concepção ou escola religiosa.

4. Para além das imagens

Realizada uma análise preliminar das fontes imagéticas e textuais, busca-se aqui ensaiar algumas interpretações a respeito das razões que levaram Domon a produzir a coletânea. Uma das chaves explicativas encontra-se na própria erotização utilizada pelo fotógrafo para representar as entidades budistas. Os motivos que o atraíram para os artefatos religiosos são, sobretudo, de caráter estético e fundamentados nas concepções da História da Arte, tais como os materiais utilizados, a técnica refinada do artesanato e a beleza final da obra, o que sugere a influência do amigo e historiador da arte Sumio Mizusawa, como afirmado. Domon declarava-se um apaixonado pelo Budismo (e, por extensão, por outros aspectos da cultura japonesa), mas é necessário um complemento: pelo Budismo especificamente nipônico.

Em diversos textos, Domon ressalta a singularidade do Budismo japonês, sendo, inclusive, etnocêntrico para com a cultura material dos vizinhos asiáticos. Ao visitar a exposição de um colega fotógrafo, Iwamiya Takeji, Domon afirma não ter sido arrebatado pela qualidade da estatuária existente no sudeste asiático, chamando-lhe mais a atenção figuras como o citado Yakushi Nyorai e o Sakyamuni do Templo Murōji (DOMON, 1998a). Ele foi obrigado, então, a resolver um paradoxo que constitui aspecto transversal na cultura japonesa: como definir a especificidade da identidade nipônica tendo em vista que o Budismo constitui uma religião estrangeira? O problema é reafirmado em diversos textos (DOMON, 1998a; 1998j; 1998h). A solução encontrada por Domon pode ser sintetizada na seguinte citação, presente no prefácio ao primeiro fascículo de “Peregrinação” em 1963:

16 No original, 「ぼくにとって仏像を思いかえすことは、恋人を思い浮かべるようなものであるから話の限りがない。ぼくの半生を費やして撮り続けてきた仏像は、いつも「よし、やるぞ!」と力づける恋人であり仏像である。」

[...] afirmar que a arte budista japonesa seja imitação da coreana e chinesa seria uma perspectiva demasiadamente formal e superficial. Mesmo que o modelo esteja sendo emprestado delas [da Coreia e da China], o espírito que carrega dentro de si é algo nosso. Além disso, em termos de profundidade, não há comparação. [...]

Há dois mil anos, a onda da cultura que teria superado montanhas congeladas, atravessado areias movediças e, coberta de poeira, rapidamente avançado em direção ao leste, teria estacionado no chamado arquipélago nipônico e, no final, após enfrentar repetidos problemas e complicações, acalmou-se na paisagem deste arquipélago. Por assim dizer, a correnteza da cultura avançou para o Leste. Lá, as mais marcantes características da cultura japonesa, seu estilo e espírito de época nasceram. E ainda, sem meios de passar adiante o bastão recebido, seu próprio interior foi suficientemente fermentado; por assim dizer, a depuração da cultura japonesa nasceu. Sobre o sabor da profundidade da cultura japonesa, esta cultura que avança para o Leste, como correnteza, foi desenvolvida nas condições geográficas onde estava localizada. Não é mais possível concluir que seja uma imitação da Coreia e da China. Sobre este ponto, não somente os estrangeiros, mas inclusive os japoneses incorrem em erro como se estivessem os subestimando. [...] (DOMON, 1998h, p. 269, tradução livre)¹⁷

O que está em jogo é o que definiria, para Domon, a “niponicidade”. Segundo ele, a influência chinesa e coreana não poderia ser negada, mas o trânsito do Budismo por diferentes regiões da Ásia teria feito com que, no Japão, a melhor parte de suas concepções e práticas fossem desenvolvidas, refinadas e, portanto, “fermentadas”. É válido lembrar que, praticamente onze anos depois do texto em questão, no prefácio ao quinto fascículo de “Peregrinação”, o fotógrafo afirmaria que a influência da cultura ocidental na sociedade japonesa a partir da Era Meiji constituiria “lixo” não fermentado, ressaltando, justamente, o tempo necessário para a devida maturação das ideias (DOMON, 1998a).

A busca pela identidade do Japão no pós-guerra não era uma exclusividade de Domon, uma vez que outros intelectuais, como o literato Ōe Kenzaburō, também procuraram diferentes respostas para a niponicidade a partir de um contexto

17 No original, 「日本の仏教美術が朝鮮、中国のイミテーションにすぎないとするのは、あまりに皮相な、形式的な見方である。たとえ形式は彼に借りていても、内にこめる精神は我がものであり、しかもその深さにおいては、比較にならない。[...]」
二千年来、雪山を越え、流沙を渡り、黄塵にまみれて、層々と東漸する文化の波は、すべて日本列島という防波堤に遮られて、波瀾と曲折を繰り返しながらも、結局、この列島の風土に沈静する。謂うなれば、日本列島は、東漸する文化の吹き黙りである。そこに、日本文化の顕著な特徴である、様式と実年代のズレが生まれる。また、受けとめたものを次へバトンを渡すすべもなく、自己の内部に充分に淳化発酵させて、いわば上澄みとしての日本文化が生まれるのである。日本文化における味わいの深さも、この東漸する文化の吹き溜りとしての文化地理的な立地条件に養われている。それはもはや、朝鮮、中国のイミテーションでは断じてない。この点について、外国人のみならず、日本人の中にすら誤解、ないし過小評価があるように思われる。[...]」

histórico em comum. O movimento é denominado Nihonjinron (日本人論), que pode ser traduzido, aproximadamente, como “teorias da niponicidade”. De acordo com Yoshikuni Igarashi (2000, p. 73, tradução livre):

Vários japoneses enfatizaram a cultura, mas não a política em suas tentativas de construir novas imagens de uma nação contra a realidade política do período do pós-guerra. Politicamente falando, a subordinação do Japão aos Estados Unidos era óbvia [...]. Cultura, ou tradição, era um meio conveniente para projetar a continuidade com o passado do Japão com o objetivo de suprimir a descontinuidade histórica do movimento do Japão de antigo inimigo para aliado dos Estados Unidos.¹⁸

Seria no terreno da cultura, e não da ideologia ligada ao Estado, que a identidade do Japão passaria a ser buscada pelos paladinos do Nihonjinron. A complexidade da argumentação domoniana, que recorrentemente enfatiza o caráter único do Budismo japonês, enquadra o fotógrafo no interior desse movimento. Não coincidentemente, alguns autores ligados ao Nihonjinron, como o próprio Mishima Yukio, seriam retratados em “Aparências”, coletânea que reúne, segundo o próprio Domon, “[...] pessoas que reverencio, que gosto e que são minhas amigas [...]” (DOMON, 2016, p. 287, tradução livre)¹⁹.

O ponto de partida comum dos representantes do Nihonjinron seria a sociedade japonesa no pós-guerra. Como afirmado, tratou-se de um período marcado por fome, doença, marginalidade e representações de inferioridade, sucedido pela Era do Rápido Crescimento Econômico. Considerando essa conjuntura histórica, a obra de Domon ganha significado e coerência. Encontrando-se insatisfeito com as mentiras do Estado nacionalista japonês no período de guerras, com a presença física e cultural dos EUA no Japão no pós-guerra e com a própria miopia da sociedade nipônica a partir do *boom* econômico, o fotógrafo buscou criar mecanismos para que a população não esquecesse tanto a história recente quanto a “essência” cultural japonesa.

Olhando de longe, as duas principais obras de Domon, “Hiroshima” e “Peregrinação”, seriam tão diferentes que nem mesmo pareceriam pertencer ao mesmo autor (KUDŌ, 1998). Entretanto, reduzindo a escala de análise e percebendo sua produção, considerando a conjuntura histórica em foco, ambas encontram-se entrelaçadas de forma indissociável. Por um lado, a violência presente nas páginas

18 No original, “Many Japanese emphasized culture but not politics in their attempt to construct new images of a nation against the political reality of the postwar period. Politically speaking, Japan’s subordination to the United States was obvious [...]. Culture, or tradition, was a convenient medium through which to project continuity with Japan’s past in order to mast the historical disjuncture of Japan’s movement from a former enemy to ally of the United States.”

19 No original, 「ぼくの尊敬する人、好きな人、親しい人たち」.

de “Hiroshima” foi concebida para que os japoneses não se esquecessem da história recente, marcada pelo nacionalismo japonês e pela brutalidade norte-americana ao lançar mão das bombas atômicas (FELTENS, 2011). Por outro, a sensualidade da estatuária budista em “Peregrinação” buscava num passado distante a essência da cultura japonesa.

5. Considerações finais

Como visto, a obra de Domon é complexa, estendendo-se desde as vítimas da bomba atômica até a sensualidade de budas e *bosatsu*. “Peregrinação”, mesmo que aparentemente distante do pós-guerra, não pode ser compreendida fora de seu contexto histórico. A postura do Estado japonês durante o período de guerras; a crise social, econômica e política nos anos que sucederam o término do conflito; a influência norte-americana sobre o Japão, seja por meio do governo de ocupação, seja pela difusão dos valores ocidentais no país e, entre outros aspectos, a própria Era do Rápido Crescimento Econômico, constituem pontos de partida importantes para a definição da identidade nipônica realizada pelo fotógrafo, em consonância com outros intelectuais ligados ao Nihonjinron.

Ao longo das quase três décadas que envolveram a produção de “Peregrinação”, processo acelerado a partir de 1959 com a apoplexia cerebral sofrida por Domon, o fotógrafo registrou templos, pagodes e jardins budistas, bem como a estatuária de monges, budas e *bosatsu* nos “templos antigos” considerados aqueles mais tradicionais do Japão. Tanto em suas imagens quanto nos textos, Domon sensualizou entidades como Hanka, Shō Kannon e Yakushi Nyorai, procurando ver além dos fatos e revelando, por meio de linguagem refinada, o que considerava a verdade por trás da cultura material. O Budismo, para o fotógrafo, seria a essência da cultura japonesa que deveria ser buscada e reafirmada diante de um período marcado seja pelo colapso social e cultural, seja pelo brilho talvez ofuscante demais da prosperidade econômica. Para além de uma peregrinação de um fotógrafo carregando equipamentos pesados ou se locomovendo duramente numa cadeira de rodas, tratava-se, também, segundo Domon, de uma necessária peregrinação do Japão em busca de suas raízes culturais.

Referências

1. Fontes primárias

DOMON, Ken. Boku no bunshin toshite. In: DOMON, K. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998a. p. 273-274.

DOMON, Ken. **Chikuhō no kodomotachi**: Ken Domon shashinshū. Tōkyō: Patoria shoten, 1960.

- DOMON, Ken. **Fubo - Visager**: Portraits by Domon Ken. Tōkyō: ARS, 1953.
- DOMON, Ken. Futatabi tera mawari. In: DOMON, K. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998b. p. 288-290.
- DOMON, Ken. Hashiru butszō. In: DOMON, K. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998c. p. 285-285.
- DOMON, Ken. Hōon. In: DOMON, K. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998d. p. 291-292.
- DOMON, Ken. **Ikite iru Hiroshima**. Tōkyō: Tsukiji Shokan, 1978.
- DOMON, Ken. Koji junrei. In: DOMON, K. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998e. p. 290-291.
- DOMON, Ken. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998f.
- DOMON, Ken. **Murōji**. Tōkyō: Bijutsu Shuppansha, 1955.
- DOMON, Ken. Murōji hitomukashi. In: DOMON, K. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998g. p. 282-284.
- DOMON, Ken. **Oni no manako**: Domon Ken no shigoto. Kyōto: Mitsumura Suiko Shoin Publishing, 2016.
- DOMON, Ken. Uwazumi toshite no nihon bunka. In: DOMON, K. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998h. p. 268-269.
- DOMON, Ken. Watashi no rirekisho yori. In: DOMON, K. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998i. p. 287-288.
- DOMON, Ken. Watashi no sukina butszō. In: DOMON, K. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998j. p. 285-286.

2. Bibliografia

- ADAMS, Ansel. **A câmera**. 3. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2003.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- CARTIER-BRESSON, Henri. El instante decisivo. In: FONTCUBERTA, Joan (org.). **Estética fotográfica**. Barcelona: Gustavo Gill, 2004. p. 221-236.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a História entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade; UFRGS, 2002.
- COHEN, Nissim. **Ensinaamentos do Buda**: uma antologia do Cânone Páli. São Paulo: Devir Livraria, 2008.

- COLE, Emily Elizabeth. **Towards a new way of seeing: finding reality in postwar Japanese photography, 1945-1970**. Thesis (Master of Arts) – Department of History and Graduate School of the University of Oregon, Oregon. 2015.
- DROOGAN, Julian. **Religion, material culture and Archaeology**. London, New York: Bloomsbury Academic, 2013.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 7. ed. Campinas: Papirus, 1993.
- EHRLICH, Linda C. Erasing and refocusing: two films of the occupation. In: SANDLER, Mark (Ed.). **The confusion era: art and culture of Japan during the Allied Occupation, 1945-1952**. Seattle; London: Arthur M. Sackler Gallery; University of Washington Press, 1997. p. 39-51.
- FELTENS, Frank. “Realist” betweenness and collective victims: Domon Ken’s Hiroshima. **Stanford journal of East Asian affairs**, v. 11, n. 1, p. 64-74, 2011.
- GILDAY, Edmund T. Bodies of evidence: imperial funeral rites and the Meiji Restoration. **Japanese journal of religious studies**, v. 27, n. 3-4, p. 273-296, 2000.
- GONÇALVES, Ricardo Mário. A religião no Japão na época da emigração para o Brasil e suas repercussões em nosso país. In: **O japonês em São Paulo e no Brasil**. São Paulo: Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1971. p. 58-73.
- HEDGECOE, John. **Guia completo de fotografia**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- IGARASHI, Yoshikuni. **Bodies of memory: narratives of war in postwar Japanese culture, 1945-1970**. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- JAFFE, Richard M. Introduction. In: SUZUKI, Daisetz T. **Zen and Japanese culture**. Princeton: Princeton University Press, 2010. s.p.
- KUDŌ, Miyoko. Fusei to bosei wo awasemotsu Domon Ken. In: DOMON, Ken. **Koji junrei**. Tōkyō: Kabushiki Kaisha Shōgakukan, 1998. p. 254-257.
- LUIZ, Leonardo Henrique. **O espírito de Yamato: o Xintoísmo de Estado e o Kyoiku Chokugo na formação do nacionalismo japonês e a imigração para o Brasil (1890-1980)**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2019.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- RICHE, Donald. The occupied arts. In: SANDLER, Mark (Ed.). **The confusion era: art and culture of Japan during the Allied Occupation, 1945-1952**. Seattle; London: Arthur M. Sackler Gallery; University of Washington Press, 1997. p. 11-21.
- ROKUZAN Bijjutsukan**, disponível em: <http://rokuzan.jp/>. Acesso em: 13 abr. 2020.
- SHIBASAKI, Atsushi. Activities and discourses on international cultural relations in modern Japan: the making of KBS (Kokusai Bunka Shinko Kai), 1934-1953. In: HERREN, Madeleine (Ed.). **Networking the international system**. Switzerland: Springer International Publishing, 2014. p. 53-72.
- VARLEY, Paul. **Japanese culture**. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1986.

- WARREN, Lynne (Ed.). Photography in Japan. In: WARREN, L. **Encyclopedia of twentieth-century photography**. New York; London: Routledge, 2006.
- WEBER, Max. **The religion of India**: the sociology of Hinduism and Buddhism. Glencoe: The Free Press, 1958.
- YAMAGISHI, Shoji. Introduction. In: SZARKOWSKI, John; YAMAGISHI, S. (Ed.). **New Japanese photography**. New York: The Museum of Modern Art, 1974. p. 11-12.

PROCESSO DE AQUISIÇÃO DE SEGUNDA LÍNGUA... *NÉ?*¹

SECOND LANGUAGE ACQUISITION PROCESS... *NÉ?* (*AIN'T*)

Sebastião Carlos Leite Gonçalves²

Resumo: Neste artigo, caracterizo usos do marcador discursivo “né?” em fases de aquisição do português brasileiro (PB) como segunda língua (L2). Com base na Gramática Textual-interativa (JUBRAN; KOCH, 2006), comparo usos de “né?” no PB falado e no PBL2. Os dados provêm de interações espontâneas com cinco crianças nipo-brasileiras nascidas em uma colônia rural conhecida como *Comunidade Yuba*. Enquanto no PB *né?* ocorre apenas em final de turno ou de unidade comunicativa, com função basicamente interacional, no PBL2, ocorre em posições inicial, medial ou final, com função basicamente sequenciadora de tópico, nos dados de crianças menos proficientes, e basicamente interacional, nos das crianças mais proficientes. A conclusão geral é de que marcador discursivo é importante recurso interacional na construção conjunta de L2.

Palavras-chave: Aquisição de L2; Japonês; Português brasileiro; marcador discursivo; Yuba.

Abstract: In this paper, I characterize usages of the discourse marker “né?” (*ain't*) in phases of acquisition of Brazilian Portuguese (BP) as a Second Language (L2). Based on the Interactive-Textual Grammar (JUBRAN; KOCH, 2006), I compare uses of “né?” in spoken BP and PBL2. The data comes from spontaneous interactions with five Japanese-Brazilian children born on a farm known as *Yuba Community*. While in BP *né?* occurs only in end position of the speech shift or communicative unit, with basically interactional function, in PBL2, it occurs in start, medial or end positions, with basically topic sequencer function in the data from less proficient children, and basically interactional function in the

1 Artigo submetido em 28/10/2019 e aceito em 17/11/2019.

2 Professor Assistente Doutor do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São José do Rio Preto, Brasil; Doutor em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas e Pós-Doutorando na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS); Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq (Proc. 307691/2017-9); sebastiao.goncalves@unesp.br (ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1798-729X>).

data from the most proficient children. The general conclusion is that discourse marker is an important interactional resource in the joint construction of L2.

Keywords: L2 acquisition; Japanese; Brazilian Portuguese; Discourse marker; Yuba.

1. Introdução

Os conceitos de primeira língua (ou língua materna) e de segunda língua (daqui em diante, L1 e L2, respectivamente) não são tão consensuais quanto seus rótulos podem sugerir, por remeterem não unicamente à ordem de aquisição de línguas. Uma definição precisa deve considerar também, e principalmente, a interação entre fatores identitários relacionados às línguas em contato e ao status social a elas conferido, a competência/performance do usuário no uso efetivo das línguas e questões envolvendo o próprio processo de aquisição, como número de línguas em contato, ordem de aquisição, tempo efetivo de exposição e de uso etc.

Spinassé (2006) reserva o termo L2 para designar outra(s) língua(s) que não a(s) primeiramente adquirida(s) pela criança, porque, em contextos bilíngue ou de multilinguismo, número de línguas, modo de aquisição (simultâneo ou coordenado) e uso efetivo importam mais do que a simples ordem de aquisição de línguas. Assim, se, desde que nasce, uma criança estiver exposta a apenas uma ou, simultaneamente, a mais de uma língua, ela terá tantas L1s quanto forem as línguas adquiridas e efetivamente usadas no convívio social; em sucessão, poderá ainda, vir a adquirir, como L2, também de modo natural, outra(s) língua(s). No entanto, L2 pode se elevar a status de L1, se L1 perde sua função social, o que não necessariamente significa perda da(s) língua(s) inicialmente adquirida(s). Mais precisamente, nas palavras da autora, L2 é “uma não-primeira-língua” adquirida em função da necessidade de comunicação e dentro de um processo de socialização, e a situação favorável ao processo de aquisição inclui, dentre outros fatores, “um contato mais intensivo com a nova língua que seja importante para a comunicação e integração social” (SPINASSÉ, 2006, p. 6). Nesse sentido, o domínio de L2 depende da comunicação diária e do papel que a língua desempenha na integração em sociedade

Considerando o conceito de L2 de Spinassé (2006), neste trabalho, caracterizo usos do marcador discursivo *né?* durante processo de aquisição natural do português brasileiro (PB, daqui em diante) como L2 por cinco crianças nipo-brasileiras de uma colônia rural do Brasil, conhecida como *Comunidade Yuba*. Essas crianças têm unicamente o japonês como L1, caracterizando o que se denomina *bilinguismo precoce sucessivo* (DE HEREDIA, 1989).

Os marcadores discursivos (MDs, daqui em diante) constituem categoria bastante fluida, e vários estudos já foram realizados, com o intuito de caracterizar suas propriedades e de se buscar conceituações para essa classe tão difusa (URBANO, 1994, 1995; MARCUSCHI, 1989; RISSO, 2006; RISSO et al., 2006; GUERRA, 2007). São raros estudos sobre MD em contexto natural de aquisição de linguagem, seja de

L1, seja de L2, apesar de ser forte sua presença como estratégia de processamento do texto falado. Muito recorrentes em processos de aquisição de L2, MDs não verbais (hesitações, pausas, alongamentos de sons etc.) e lexicalizados de extensão variada (partículas, palavras, expressões estereotipadas etc.) emprestam à língua alvo um caráter peculiar. Em (1), aparecem em destaque MDs verbais e não verbais produzidos em dois contextos distintos de aquisição do PBL2: o primeiro provém de amostras de fala de índios do Alto Xingu (MACEDO, 1997), e o segundo, da fala das crianças yuba, alvo de interesse neste artigo.

(1) Presença de marcadores discursivos na produção linguística de falantes do PBL2³

a. Amostra de fala de índios do Alto Xingu (MACEDO, 1997, p. 199)

E.: *Sei. Mas é muito difícil quando começa assim aprender?*

K.: *Ah, difíce sim.*

E.: *É?*

K.: *Ah, a gente num sabia logo né. Agora, por exemplo, o Olando falava assim, né: ‘Vai busca esse’... ele falava então: “roupa de cama”, trevessero.*

b. Amostra de fala de crianças nipo-brasileiras (GONÇALVES, 1997)

[P. pede que K. relate uma peça de teatro da qual participou]

T1-P.: *o que conta a história?*

T2-K.: *éh:: éh::... uma bichinha né?... éh::... ele... esse assim né?:... tem pistola né?:... ((som onomatopaico de tiros)) e:: mais um... nin/você sabe ninja do Japão?*

T3-P.: *sei*

T4-K.: *ninja não... éh:: éh:: pequeno assim ó ((mostra com os dedos))*

T5-P.: *formiga?*

T6-K.: *éh... formiga... formiga né?... mas... um formiga de menina de pa/história né?... ele qué matá menino de::/éh:: pequeno né?... e ele qué matá né?... e por ali... éh::... éh:: menino tem assim ó ((faz sons e gestos com os braços)) faz assim ó*
(K, 7;09 - 03:40)

3 Em (1a), E. indica o turno do entrevistador e K., o turno do índio. Em (1b), e nas demais amostras utilizadas neste artigo, adoto as seguintes convenções: entre colchetes e antes da transcrição, é dado o contexto da interação; **Tn-** indica sequência de turnos; **P.**, o turno do pesquisador; **K.** (**A.**, **M.**, **L.** e **O.**), o turno das crianças; ::, alongamento de som; ..., pausa breve; **parênteses duplos**, comentários do transcritor; **parênteses simples**, hipótese do que se ouviu; **parênteses simples vazio**, segmento inaudível; /, truncamento; **letra maiúscula seguida de ponto final**, nomes próprios que surgem na fala dos interactantes; segmento em **CAIXA ALTA**, ênfase; **segmento entre aspas duplas**, discurso direto; ao final da transcrição, a letra e os números entre parênteses indicam, respectivamente: a(s) criança(s) presente(s) na interação, sua idade em anos e meses, número da sessão de gravação e página(s) do *corpus* onde se localiza a transcrição.

Como são vários os tipos de MDs – *simples, compostos, oracionais, prosódicos* (MARCUSCHI, 1989) –, neste artigo me concentro apenas no MD simples *né?*, por ser um dos tipos lexicalizados mais frequente no PBL2 em análise, como também constata Macedo (1997) no PBL2 de índios do Alto Xingu. Assim, meu **objetivo** primeiro neste artigo é traçar características dos usos de *né?* no PBL2 das crianças yuba, comparando-os aos usos do PB falado, sob a **hipótese** de que *né?*, como estratégia de processamento cognitivo, supre uma necessidade léxico-gramatical da criança em estágio mais inicial de aquisição da língua alvo.

Para o alcance desse objetivo, percorro as seguintes etapas na estruturação deste artigo: na seção 2, contextualizo a situação histórico-social de formação da Comunidade Yuba; na seção 3, descrevo a metodologia do trabalho; na seção 4, assumindo pressupostos teóricos da Perspectiva Textual-interativa (JUBRAN; KOCH, 2006), exponho aspectos funcionais dos MDs do PB falado, focalizando o caso de *né?*; na seção 5, central do artigo, descrevo e analiso usos de *né?* do PBL2, comparando-os aos usos descritos para o PB. Por fim, concluo o artigo com minhas considerações finais, seguidas da bibliografia.

2. A formação da Comunidade Yuba e a preservação de tradições e costumes

Sob o modelo *ijûchi* (terra para onde emigrou) de imigração, caracterizado por núcleos de imigrantes que adquiriram glebas ainda no Japão, o governo japonês adquiriu, do então Senador Rodolfo Agripino Nogueira Rocha Miranda, 7.200 alqueires da Fazenda Aliança, localizada no município de Mirandópolis, 600 km a oeste da capital do estado de São Paulo. A fazenda foi dividida em três núcleos (Primeira, Segunda e Terceira Alianças), constituídos entre os anos de 1924 e 1927. À época, segundo Morales (2008), essa região chegou a contar com uma das maiores concentrações de japoneses no Brasil, estimulados pela política de imigração da primeira década do século XX.

Diante da ideia de uma nova vida, sob novos costumes, em meados dos anos 1930, os Yubas se fixaram em 2.200 alqueires da Primeira Aliança e, sob a liderança de *Isamu Yuba* (1906-1976), um jovem com ideais libertários, assumem para si a vivência comunitária, com firme propósito lematizado de “viver com a arte, orar e cultivar a terra” (MENDES, 2011). Essa forma de associativismo era prática comum às colônias nipônicas no Brasil, cujos membros se juntavam em torno de atividades de cooperação mútua (recreativas, religiosas, artísticas, agrícolas etc.) como forma de tornar menos árdua a adaptação às condições sócio-político-culturais brasileiras do início do século XX (COMISSÃO DE ELABORAÇÃO DA HISTÓRIA DOS 80 ANOS DA IMIGRAÇÃO JAPONESA NO BRASIL, 1992).

Não demorou muito, desde sua formação, para a Comunidade Yuba se despontar no cenário econômico brasileiro. Segundo registros da revista *O Cruzeiro* (edição de 17.mar.1951), no período de 15 anos, os Yubas se tornaram um dos maiores produtores da América do Sul no setor da avicultura, chegando, no auge de sua produção, a possuir 320 galinheiros com cerca de 222.000 aves que produziam de 22 a 35 mil ovos por

dia (FERREIRA, 1951). Anos depois, porém, a granja sofreu uma grande derrocada, atribuída a grandes investimentos e à centralização de poder econômico, o que levou a uma cisão na comunidade. Dos quase 250 moradores da comunidade, metade rompe com o líder e forma, em município vizinho, uma comunidade *Sinsei* (nova vida), cujos membros passam a viver de modo cooperado, porém em condições de arrendatários (MENDES, 2011).

Ao longo das décadas seguintes, a comunidade foi se reestruturando, em 10 alqueires da Primeira Aliança, tendo como atividade inicial a avicultura e, posteriormente, o cultivo da goiaba, sempre preservando o espírito comunitário em torno do tripé “terra, arte e religião”, mesmo que não mais sob a liderança de Isamu Yuba, que morrera em 1976.

A comunidade sempre experimentou fluxo e refluxo migratórios, por razões diversas, como a acima mencionada. Ainda hoje é comum a geração mais nova de moradores deixar a vida comunitária, em busca de novas experiências, emigrando para outras cidades do Brasil ou do exterior, decisão sempre respeitada pelos mais velhos, até porque vários que emigram também retornam ao convívio familiar. Menos comum é a incorporação de novos membros à comunidade, como a que ocorreu nos anos 1960 com acolhida de visitantes do Japão, atraídos pelo estilo de vida dos Yubas. Ao final dos anos 1990, os Yubas somavam 90 pessoas, agrupadas em 30 famílias (GONÇALVES, 1997), e hoje, somam 60 pessoas, vivendo, sob o mesmo *leitmotiv* da cooperação mútua em todas as atividades que realizam e que, como comunidade camponesa, “servem exclusivamente para satisfazer as necessidades das famílias ou grupos de trabalhadores”, como bem enfatiza Mendes (2011, p. 92).

Em seus 35 alqueires atuais, o cultivo hortifrutigranjeiro é a principal atividade produtiva dos Yubas, com alguns produtos e derivados destinados à comercialização (goiaba, manga, macadâmia, quiabo, abobrinha, pimenta, cogumelo *shiitake*, geleias) e outros, apenas ao consumo interno (hortaliças, grãos, aves, suínos, bovinos, leite) (MENDES, 2011).

As práticas culturais e religiosas são bastante diversificadas no cotidiano da comunidade. Não raro, é possível se deparar, *in loco*, com as seguintes atividades: balé, teatro e danças folclóricas em ocasiões especiais, música, escultura em granito, artesanato em cerâmica e couro, marcenaria, pintura, aulas de japonês, prática semanal de haicais, pintura e beisebol. Essencialmente de origem anglicana, o cristianismo prevalece, como prática religiosa, em rezas diárias antes das refeições comunitárias, mas, individualmente, há membros devotados ao budismo e ao protestantismo.

Além da quase ausência de miscigenação, a língua é outro fator que empresta forte coesão ao grupo, porque o japonês é a língua de uso cotidiano. Embora a maioria de seus membros, normalmente a partir da 2a. geração, seja falante do PBL2, entre membros da 1ª. geração e entre as crianças até idade escolar, é comum falantes unicamente de japonês, língua necessária para o convívio em grupo. Nesse contexto,

não havendo falantes unicamente de PB, o PBL2 é uma modalidade linguística social e culturalmente marcada, proveniente da situação de contato entre brasileiros e japoneses.

No resgate da memória de oito sujeitos yuba durante seu processo de alfabetização em PB, Moriwaki (2018) pontua que: (i) antes do ingresso na escola brasileira, todos já dominavam o japonês (sistema *hiragana*), tendo sido alfabetizados na própria colônia na *Nihongo Gakko* (Escola de japonês); (ii) as dificuldades na alfabetização em PB foram facilmente superadas, em razão de atividades educativas informais na comunidade, sobretudo as artísticas; (iii) apesar do letramento inicial em japonês, a maioria deles, principalmente os mais velhos, lida com mais facilidade com o sistema do PB, devido às exigências da vida diária de trabalho; (iv) na vida prática, nenhuma dificuldade deve-se ao fato de eles terem o japonês como L1 e o PB como L2. Todos esses fatores, segundo a autora, são extensíveis aos demais membros da colônia que passaram pelo mesmo processo de letramento.

Como se percebe nessa rápida incursão sócio-histórica, a territorialização e a identidade de origem são tradições ainda hoje mantidas pelos Yubas.

3. Metodologia

Os dados levantados para o presente estudo são extraídos de amostras de fala de cinco crianças nipo-brasileiras (entre 6,7 e 8,3 anos) que, em diferentes fases de aquisição do PBL2, falam unicamente o japonês como L1 até idade escolar, momento em que passam a frequentar uma escola estadual do bairro Primeira Aliança e a tomar contato mais intenso com falantes nativos do PB. Essas crianças constituem 3a. ou 4a. geração de imigrantes japoneses.

As amostras de fala foram coletadas em ambiente escolar, no ano de 1996, em 28 sessões, e totalizam 14 horas de gravação de interação dialógica espontânea com as crianças. O *corpus* foi constituído para pesquisa de Gonçalves (1997) sobre a interferência sintática do japonês no PBL2 das crianças. Nesse contexto de aquisição bilíngue, o autor mostra, com base no *Modelo de Princípios e Parâmetros* da Gramática Gerativa (CHOMSKY, 1981), que as crianças iniciam o processo de aquisição do PBL2 acionando o parâmetro da ordem linear de constituintes de sua L1, resultando expressões linguísticas cujo léxico pertence ao PB e a estruturação sintagmática, ao japonês, duas línguas divergentes quanto à linearidade de constituintes sintagmáticos. Exemplos desse caso de interlíngua foram fartamente documentados pelo autor, a partir de sintagmas verbais e nominais produzidos pelas crianças.

As crianças são identificadas, ao longo deste artigo, apenas pela letra inicial de seus nomes: A., M., O., L. e K. Em função do tempo de contato com o PB à época das gravações, as crianças formam dois grupos: A. e M., com dois anos de contato, e K., L. e O., com três anos. O tempo de exposição das crianças ao PB restringia-se a cinco horas diárias durante o ano letivo escolar. Por razões de variação individual em aquisição da linguagem (PERRONI, 1997), K., embora o mais expressivo, oscila entre os dois

grupos, em termos de grau de proficiência em PB: pouco inferior ao de L. e O, mas bem superior ao de A. e M. Trato proficiência, aqui, em termos, primeiramente, de tempo de contato com o PB, e, apenas secundariamente, de performance, sob a premissa de que o tempo de exposição da criança à L2 é determinante de seu desempenho linguístico, como comprova Gonçalves (1997).

Para o presente estudo, selecionei do *corpus* todas as interações dialógicas nas quais ocorre o MD *né?*, para ser possível mapear sua forma (posição na cadeia sintagmática) e suas funções, em análise de base qualitativa, e compará-las ao uso no PB adulto, tomando por base estudos de diferentes autores sobre o tema (URBANO, 1994, 1995; MARCUSCHI, 1989; RISSO, 2006; RISSO et al., 2006; GUERRA, 2007).

Sobre esses aspectos metodológicos, é importante esclarecer alguns aspectos relevantes do contexto de aquisição bilíngue em análise: (i) embora a coleta das amostras tenha sido realizada em ambiente escolar, o contexto de aquisição do PBL2 é natural, porque às crianças não era dispensada nenhuma estratégia de ensino-aprendizagem diferenciada por ingressarem na escola falando unicamente o japonês; (ii) as habilidades linguísticas das crianças em PBL2 decorrem da imersão em ambiente de falantes nativos do PB; (iii) à época da coleta, a realidade bilíngue da escola, apesar de constituída por uma minoria de crianças, não era ainda considerada pela instituição escolar, situação que se arrasta há décadas, como também constata Moriwaki (2018), no resgate da memória do processo de alfabetização de oito membros da Comunidade Yuba de diferentes faixas etárias.

4. O MD *né?* no PB falado

Como primeiramente descrito no PB (MARCUSCHI, 1989; URBANO, 1994, 1995), o MD *né?*, nos contextos interacionais em que ocorre, é caracterizado como marcador de *busca de aprovação discursiva* (*BAD*, daqui em diante) (MARCUSCHI, 1989) ou de *checking* por parte do falante, em contraposição aos chamados *MDs de feedback*, que surgem em contextos de resposta do ouvinte a um MD do tipo *checking* ou *BAD* (GUERRA, 2007). É considerado variante cristalizada de *não é?/num é?*, que, originada de *isso não é verdade?*, se reduz, semântica e fonicamente, a *né?*, como hipotetiza Urbano (2006, p. 518).

O MD *né?* caracteriza-se por não integrar os enunciados onde aparece, tendo, portanto, valor autônomo. É entonacionalmente autônomo e independente, porque ocorre, na grande maioria das vezes, precedido e/ou seguido de pausa. Como descreve Urbano (1994, p. 1431), “a quase totalidade [de marcadores do tipo *BAD*] se caracteriza como marcadores finais de unidades ‘entonacionais-comunicativas’ (92%), sendo que muitos deles se posicionam no final de turnos (26%)”. Por *Unidade Comunicativa* devem-se entender segmentos delimitados por MD em seu início e/ou final. Essas unidades comunicativas correspondem aproximadamente a enunciados conversacionais, podendo ou não coincidir com turnos, orações ou atos de fala. O certo, diz Marcuschi (1989), é que apresentam regularidade e transmitem

porções informacionais. Para maior clareza acerca dessa descrição, segue em (2) exemplo do MD *né?*.

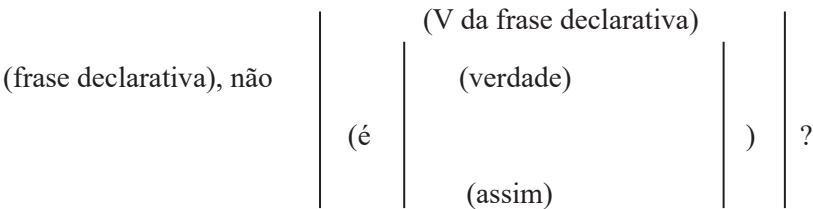
(2) Exemplo *né?* em final de unidade comunicativa (URBANO, 1994, p. 1431)

L1: é muito sigiloso... *né?*
 L2: | é muito sigiloso *né?* então aí eles falam diretamente com a pessoa

A partir do trecho transcrito em (2), o MD *né?* apresenta as seguintes propriedades dos MD em geral: (i) independência sintática, por não participar sintaticamente dos enunciados em que ocorre; (ii) autonomia prosódica, por estar envolto em curva entonacional ascendente; (iii) esvaziamento morfossintático, semântico (total ou parcial) e, por vezes, ilocucional (embora com padrão característico de pergunta, nem sempre revela essa intenção por parte do falante ou é considerado pelo ouvinte); e, (iv) função tipicamente interacional.

Urbano (1994, 2006) considera *né?* uma *tag question*, ou pergunta posposta, uma vez que se enquadra no seguinte esquema de interrogativas do tipo *tag*:

(3) Esquema representativo de *tag question*⁴



Nesses casos, quando a interrogativa posposta é expressa pelo MD *né?*, a (in) compatibilidade entre o tempo verbal da declarativa e o da interrogativa não entra em questão, uma vez que é maior a aceitabilidade de *né?* como marcador cristalizado, sintaticamente independente e exterior ao conteúdo do enunciado.

O próprio Urbano, em estudo posterior (URBANO, 1995), questiona o papel *BAD* de *né?* e suas variantes, por eles não constituírem “de maneira generalizada, formas de busca de aprovação discursiva”, uma vez que “o ouvinte não reconhece, de forma generalizada, essa função”, e “caso reconheça, não manifesta, de forma generalizada, esse reconhecimento por meio de MO [marcadores do ouvinte] verbal” (p. 665).

Nas investigações mais recentes, principalmente as que se desenvolvem sob o escopo da *Perspectiva Textual-interativa* (JUBRAN; KOCH, 2006; GUERRA, 2007), abordagem aqui assumida, os MDs, em geral, assumem duas funções principais,

4 Constituintes entre barras são opcionais e entre parênteses, mutuamente exclusivos.

como descrevem Risso *et al.* (2006): (i) *MDs basicamente sequenciadores*; (ii) *MDs basicamente interacionais*. Pelo termo “basicamente”, usado no descritor da função, deve-se entender que uma dada forma tem uma função que é mais proeminente e que não impede a coocorrência ou a sobreposição de outras funções, razão que leva Risso *et al.* a reconhecerem cruzamentos possíveis entre funções do âmbito da *articulação do discurso* (*sequenciador tópico, sequenciador frasal, não-sequenciador*) e funções do âmbito da orientação da interação (*secundariamente orientador, basicamente orientador, fragilmente orientador*), resultando, daí, três combinações definidas como prototípicas dos MDs: (i) *não-sequenciador e basicamente orientador da interação*; (ii) *sequenciador tópico e secundariamente orientador da interação*; (iii) *sequenciador tópico e fragilmente orientador da interação*.

MDs basicamente sequenciadores funcionam no “amarramento textual das porções de informações progressivamente liberadas ao longo do evento comunicativo e, simultaneamente, no encaminhamento de perspectivas assumidas em relação ao assunto, no ato interacional”. São exemplos de MDs que desempenham essa função *agora, então, depois, aí, mas, bem, bom, enfim, finalmente, quer dizer, por exemplo, assim*, dentre outros (RISSO, 2006, p. 427). MDs basicamente interacionais apresentam como função “maior projeção da interação, quando o foco funcional não está no sequenciamento de partes do texto” (RISSO, 2006, p. 409), mas voltado para a interação, alguns mais característicos do ouvinte, como os chamados MDs de *feedback* (*ahn ahn, uhn?, certo, bem, claro, exato, é, é claro, é verdade, pois é, sei, sim* etc.) (URBANO, 2006, p. 497), e outros mais característicos do falante, como os chamados *checking* (*certo?, entendeu?, sabe?, tá?, viu?, não é?/num é?, né?* etc.) (GUERRA, 2007), todos, porém, com função fática em destaque, como sugere Urbano (2006).

Tratando especificamente do *né?*, sua função é a de basicamente orientador da interação e não sequenciador tópico. É um dos MDs mais produtivos no PB falado tanto como L1 (URBANO, 1994, 1995, 2006; GUERRA, 2007) como L2 (MACEDO, 1997, 2000), mas com funções nem sempre convergentes nessas duas modalidades, como mostro na próxima seção.

5. O MD *né?* no PB como L2

São raros, na literatura, trabalhos que abordam contextos naturais de aquisição de MD em L2. A quase totalidade dos trabalhos consultados explora a atuação de MD em contextos de ensino-aprendizagem de diferentes L2 por aprendizes de diferentes L1 (POLAT, 2011; ZULOAGA; THÖRLE, 2016; BELLO *et al.*, 2019; DAILEY-O’CAIN; LIESBSCHER, 2006; FLOWERDREW; TAUROZA, 1995, para citar apenas alguns), linha de investigação na qual se inserem também trabalhos envolvendo o PB e outras línguas, como o inglês e o espanhol (FERNANDES, 2014; QUADROS, 2019). Os únicos trabalhos que contemplam MDs em contexto natural de aquisição do PB como L1 e como L2 são os de Macedo (1997, 2000),

que investiga os MDs *né?*, *sabe?*, *viu?*, *ah*, *ih*, *oh*, *ai*, *assim*, *quer dizer*, *agora*, *bom* e *olha*, comparando dados de crianças (de 4 a 8 anos) falantes do PBL1, contra dados de índios (adultos) do Alto Xingu falantes do PBL2. A autora verifica que, por estarem ainda em fase de aquisição, os índios empregam mais MDs do que as crianças e que o uso dos MDs diminui à medida que aumenta o nível de proficiência do índio em L2. Essa constatação confirma que a presença de MDs está fortemente correlacionada à fluência discursiva, pois a preocupação do índio “sem o domínio da língua, [...] parece estar centrada em expressar o conteúdo (e verificar constantemente se o interlocutor o está acompanhando)” (p. 124; parêntese original). Quanto a *né?*, a autora trata-o como simples “verificador da atenção do interlocutor” (p. 118), embora na interpretação de resultados quantitativos, relacione-o à falta de domínio de L2. Essa questão, tratada apenas superficialmente pela autora, é central no entendimento do processo de aquisição de L2.

Argumento, neste trabalho, que, no PBL2, a forma de posição no enunciado e a função de *né?* apresentam certas peculiaridades que o distinguem do *né?* do PB adulto. Quanto à forma fônica, esta não se diferencia em uma e outra variedade, pois *né?* se realiza sempre como MD simples, com, inclusive, mesmo contorno entonacional ascendente. Acrescento ao que já constatou Macedo (1997), as características de *né?* no processo de aquisição do PBL2.

5.1 As funções do MD *né?* no PBL2 em aquisição

Advogo que, no PBL2 em estudo, o MD *né?* exerce duas funções, a depender do nível de proficiência da criança em L2. Enquanto na fala das crianças mais proficientes (K., L. e O.), o MD se ajusta à função de **não sequenciador tópico e basicamente interacional**, semelhante à função prototípica reconhecida no PB falado, na fala das crianças menos proficientes (A. e M.), exerce, inversamente, a função de **sequenciador tópico e secundariamente orientador da interação**: basicamente sequenciador tópico, porque tem foco funcional no “amarramento textual das porções de informações progressivamente liberadas ao longo do evento comunicativo” (RISSO *et al.*, 2006, p. 427), mais especificamente no sequenciamento frasal, e secundariamente orientador da interação, porque assegura ao interlocutor a manutenção do turno conversacional por parte da criança, sem, no entanto, esperar dele um *feedback*. Assim, no gerenciamento da interação por parte das crianças em estágio mais inicial de aquisição, o MD não opera, como no PB falado, em estratégias de *BAD* (MARCUSCHI, 1989; URBANO, 1994, 1995) ou de *checking* (GUERRA, 2007), mas de **processamento cognitivo**, para que, durante o turno de fala, a criança disponha de tempo para organizar o tópico frasal, decidindo *o que e/ou como dizer*. É o que exemplifico e analiso, inicialmente, recorrendo às interações dadas de (4) a (6).

(4) [M. fala sobre uma brochura com desenhos que a avó lhe trouxera do Japão]

T1-M.: *tia [tio]... sabe Nihon?*

T2- P.: *Nihon?*

T3-M.: *NIHON... NIHON ((mostrando-se impaciente))*

T4- P.: *o que que é Nihon ... é o Japão?*

T5-M.: *éh::... ele né?... meu né?... éh:: ... Obāchan né?... te dô*

T6- P.: *oi?*

T7-M.: *Obāchan te dô... ele te dô*

T8-P.: *“ele me deu” que fala*

(M, 7;00 - 11:140)

(5) [A. tira da bolsa um cartão telefônico]

T1-P.: *o que que é isso... A.?*

T2-A.: *ai assim... éh né?... num sabe Nihon?*

T3-P.: *sei... no Japão*

T4-A.: *éh:: esse aqui né?... vai né?... no Japão... vai assim ó*

T5-P.: *pra fazer o quê?*

T6-A.: *é né?... no Japão né?... vai né... vai assim ((faz gestos com as mãos))*

T7-P.: *eu sei... eu entendi... é pra telefonar no Japão*

T8-A.: *é*

(A, 7;05 - 15:187)

(6) [A. e M. falam sobre a mãe de um membro da colônia (Ma.) que está no Japão]

T1-A.: *é né?... mãe né?... vai né?... Ma. ... sabe?*

T2- P.: *a Ma.?... sei*

T3-A.: *ele né?... mãe né? sabe... mãe né?*

T4-P.: *tá ensinando teatro lá no Japão?*

T5-A.: *nã::o... tá Nihon... vai Nihon... Mãe né?... morreu*

T6-M.: *MORREU NÃO ((muito enfática))*

T7-A.: *morreu não... éh::*

T8-M.: *tá dormindo*

T9-A.: *dormindo não... doente () doente aqui... cabeça*

(A,7;07 e M,7;03 - 19:236)

Como se pode observar, o MD *né?* é normalmente seguido de pausa e ocorre antes mesmo de qualquer encadeamento frasal que possa ser considerado uma unidade comunicativa (MARCUSCHI, 1989). Em todos os três contextos acima, a criança procura inicialmente estabelecer junto ao seu interlocutor o tópico discursivo e sobre ele apresentar a informação

relevante numa construção frasal possível de ser interpretada somente na interlocução: em (4), “a brochura, minha avó que me deu”; em (5), “o cartão, ele é para ligar para o Japão”; em (6), “Ma., a mãe dela está doente na cabeça”. É nesse sentido que todas as ocorrências de *né?* têm na organização do pensamento, ou do planejamento cognitivo da construção frasal, a sua causa. Bastante exemplar dessa função é o percurso de A. e M., em (6), em busca do predicado “doente”, até chegarem à conclusão conjunta do tópico discursivo: (i) A. escolhe o predicado “morrer” (T5); (ii) M., supostamente sabendo o significado, nega enfaticamente o predicado “morrer” (T6); (iii) A. concorda com M., mas hesita na reformulação do predicado (T7); (iv) M. substitui “morrer” por “dormir” (T8); (v) A. rejeita “dormir” e chega ao predicado “doente” (T9). Nesse processo cognitivo de construção da informação, a interpelação do interlocutor pode não corresponder à intenção comunicativa da criança, como bem revelam as contribuições falhas não só de M. (T8), mas também de P. (T4). Não é fortuito, nesse caso específico, o percurso de busca do item lexical apropriado, dada a proximidade semântica entre “(estar) doente”, “dormir” e “morrer”.

Como preenchedor temporário da estrutura frasal, é possível observar que, no desenvolvimento do tópico discursivo, *né?* é substituído pelo constituinte adequado, tão logo a criança processa a informação e estrutura a sentença de modo completo, função de MDs basicamente sequenciadores, como descrevem Risso *et al.* (2006). Em T5 de (4), por exemplo, na sequência “*meu né?...*”, seguida de pausa e de alongamento de *éh::*, *né?* ocupa a posição nuclear do que virá a constituir o sintagma nominal *meu Obāchan* (= minha avó), ao qual um novo *né?*, seguido de pausa, preenche a posição do que, por sua vez, constituirá o sintagma verbal *te dô* (= me deu), completando assim a sentença *meu Obāchan te dô* (= minha avó me deu). Em todas as demais ocorrências, *né?* ocupa lugar do constituinte que se enuncia logo em seguida, restituindo a coesão ao discurso. Em outras palavras, até processar (e encontrar) uma forma de expressão apropriada (nomes, verbos, advérbios, proposições), *né?* e outros MDs (hesitação, pausa, alongamentos de sons etc.) surgem preenchendo uma posição sintática, o que torna, a princípio, o discurso da criança sem coesão, por lhe faltar acesso lexical pleno a constituintes necessários à codificação do conteúdo que ela deseja comunicar. Em muitos casos, a falta de acesso lexical pode deixar o discurso da criança sem articulação tópica e destituído de coesão, como mostra a interação em (7).

(7) [A. tentando narrar uma queda de cavalo]

T1-P.: *você já caiu do cavalo?*

T2-A.: *caiu ((mostra dois dedos))*

T3-P.: *duas vezes?... como que foi?*

T4-A.: *éh né?... vai né?... é né? ((fala em japonês com M.)) ... menino né?...*

vai... ((pausa longa)) toma... acabei... não ((entrega folha com cópia que estava fazendo))

(A, 7;07 - 23:282)

Em T4 da interação acima, A. busca apoio em M., dialogando em japonês, mas acaba por suspender o “custoso” processamento do conteúdo que pretende comunicar. Como forma de contornar a “precariedade” lexical e conferir coesão e coerência ao seu discurso, as crianças, principalmente as mais proficientes, se amparam, em além de *né?*, também em formas dêiticas e/ou recursos paralinguísticos, como mostram as descrições contextuais e as formas destacadas na interação em (8).

(8) [L. e K. disputam o desenvolvimento do tópico discursivo “como matar porco”]

T1-P.: *you já/you já viu matar porco?*

T2-L.: *ãham*

T3-P.: *como que é?*

T4-K.: *eu já vi*

T5-P.: *deixa o K. contar ((K. e L. negociam em japonês, falando em voz baixa))*

T6-L.: *K. num sabe*

T7-P.: *então deixa o L. contar... então me conta L.*

T8-K.: *mata **aqui**... mata aqui... fura ((apontando várias partes do corpo))*

T9-L.: *não... (coisa **aqui**)... **aqui** com faca **né?** ((aponta para o pescoço)) ... *ai**

T10-K.: *ai não... **aqui** ó ((aponta para o peito))*

T11-L.: ***aqui** ó ((concordando com K.)) mata... *éh*... coração com faca **né?**... *ai* depois ele fica **assim né?** ((*deita-se imóvel no chão e volta*)) *ai* quando ele *morrê*... (*enfia*) dois pau **assim né?**... *tem do/dois... ai... ai o meu pai ponha... porco... assim ó ((pega papel para desenhar))**

T12-P.: *não... tem que falar... sem desenhar*

T13-L.: *ah:: ((descordando de P.))*

T14-P.: *you falou que you sabia falar*

T15-L.: *ah:: () tem dois pau **assim né?***

T16-P.: *ãham... *ai* espeta o porco no pau*

T17-L.: *não... (tem uma coisa pra segurá)... *ai*... essa *nã/num dá (pra cai)* porco é muito gordo **né?***

T18-P.: *ãham*

T19-L.: *então... porco não vai *caí* **né?***

T20-P.: *uhm*

T21-P.: **ai*... ponha **nessa** e... *carrega**

(K; 7;09 e L; 7;07 - 10: 135-136)

Confrontando (7) e (8), que retratam, respectivamente, falas de crianças menos e mais proficientes, observa-se como *né?* passa a assumir a função de **não sequenciador tópico e basicamente orientador da interação**, semelhante à função reconhecida para o PB. Em (8), nos turnos destacados de L., *né?* ocorre não mais preenchendo posições sintáticas, mas ao final de unidades comunicativas (*coisa aqui com faca né? / mata coração com faca né?... aí depois ele fica assim né?... enfia dois pau assim né?*) ou ao final de turno (*tem dois pau né? / porco é muito gordo né? / porco não vai caí né?*), com função fática de *BAD* ou *checking*, cujo foco funcional volta-se para o monitoramento da interação, como bem revelam os marcadores de *feedback* *ãham/uhm* de P. (T16, T18 e T20). Em (9), segue mais um exemplo dessa regularidade de uso de *né?* por uma criança de nível de proficiência também avançado.

(9) [O. descrevendo como se joga queimada]

T1-P.: *O. ... você sabe que tem uma brincadeira que chama queimada? como que é?... explica essa brincadeira pra mim*
 T2-O.: *ah:: (brinca) éh... cê tem quadrado né?... éh:: uhm:: éh... faz fila e faz dentro e fora dentro e fora né?... aí quem falô dento vem pra dento né? e éh:: quem vai fora () éh... aqui tem árvore né?*

(O, 8;3 - 12: 145)

Fundamental nessas interações verbais específicas é a manifestação da consciência metalinguística da criança nos processos de construção de referentes discursivos não partilhados durante a interação verbal, em razão ou de diferenças que ela “reconhece” existir entre os sistemas linguísticos das línguas em contato ou de diferenças socioculturais entre os interlocutores. A primeira alternativa pode ser ilustrada por referentes cuja expressão linguística em japonês é diferente em PB, e a segunda, por referentes de nomes próprios. A esse respeito, observe a interação dialógica em (10).

(10) [A. e M. contando da viagem da mãe de A. a São Paulo]

T1-A.: *meu mãe vai São Paulo*
T2-P.: *vai? quando? ((pausa longa)) que/é:: quê que ela vai fazer lá?*
T3-A.: *é né?::*
T4-M.: *complá*
T5-A.: *éh:: sabe::... kusuri?*
T6-P.: *kusuri?*
T7-A.: *é*
T8-P.: *quê que é kusuri? ((A fala com M em japonês))*
o quê que é M.?
T9-P.: *sabe kusuri?*
T10-M.: *a:: eu não sei o que é kusuri*
T11-P.: *é kusuri assim ó ((desenha um “vidro de remédio”))... esse tampa...tá*
T12-A.: *bom?... assim... sabe kusuri?... dentro aqui ((apontando no desenho))... assim*

(A, 7;07 e M: 7;03 - 27:320)

Em várias interações dialógicas, como a dada em (10), o verbo *saber* é bastante produtivo (cf. também as interações de (4) a (6)). Em tais contextos de uso, é como se a criança indagasse claramente seu interlocutor: “Você sabe o que é *x* em sua língua?” ou “Você conhece *x*?”. É o que se verifica em (*num*) *sabe Nihon?*, em (4) e (5), para o referente *Japão*, e em *Ma... sabe?*, em (6), para o referente do nome próprio *Ma*. Tais casos mostram que *sabe*, mesmo em final de unidade comunicativa, não exerce as mesmas funções de *BAD* do PB, porque não apresenta esvaziamento morfossintático, semântico e ilocucional, como comprova a interação em (10), na qual a criança A. realiza uma digressão tópica, num esforço cooperativo para que P. construa a referência da expressão nominal *kusuri* (= remédio).

Parece evidente que a “precariedade” léxico-gramatical compromete o fluxo discursivo das crianças em fase mais inicial de aquisição do PBL2, “disfluência” que é amparada por MDs diversos (pausas, hesitações, alongamentos de sons etc.), sendo *né?* o mais frequente na função textual primária de construção do tópico frasal e discursivo e secundária, de manutenção de turno enquanto a criança “vasculha” seu inventário lexical em busca de termos apropriados para o sequenciamento tópico. Com avançar do processo, o MD se ajusta à função interacional, tornando menos saliente a de sequenciador, como revelam os dados das crianças em estágio mais avançado de aquisição.

5.2 A posição do *né?* em PBL2

Marcuschi (1989) descreve *né?* como MD de final de turno ou de unidade comunicativa (intraturno). Já Urbano (1994, 2006) o equipara aos casos de *tag question*

(cf. (3) acima) de enunciados declarativos, única posição por ele reconhecida. Atenhose, agora, a essa propriedade para discutir sua adequação aos dados do PBL2 das crianças yuba.

Quanto à posição que ocupa nos dados do PBL2, *né?* apresenta comportamento bastante diferenciado do descrito para o PB, porque pode ocorrer nas três posições previstas para os MDs, em geral, do PB: inicial, medial e final.

No PB, a posição inicial de turnos ou de unidades comunicativas aparece preenchida por MDs simples, compostos e oracionais, não figurando o *né?* entre os descritos por Marcuschi (1989, p. 293) para essa posição. Em PBL2, entretanto, é frequente *né?* em posição inicial de turno e/ou de unidade comunicativa, geralmente, acompanhado de outros MDs (*assim*, *éh*) ou seguindo o vocábulo que aparece na primeira posição da sentença. Recorrendo a contextos já dados anteriormente, são exemplos de *né?*, em posição inicial: *ele né?... meu né?... éh::*, em T5 de (4); *éh né?... no Japão né?...*, em T6 de (5); *éh né?... mãe né?...*, em T1 de (6). Outro exemplo de *né?* em posição inicial é dado em (11).

(11) [K. contando sobre como quebrou uma perna]

assim né?... eu tá fazendo futebol assim né?... e:: ((afasta-se do gravador e simula uma queda)) e “mamãe ... aqui dói” ... eu falá assim *né?... e éh::* mamãe fala... “amanhã vai na:” é *né?:...* assim ó... você sabe esse? ((desenha uma cruz no papel, símbolo de hospital)) ... sabe?

(K, 7;09 - 03:44)

No PB, MDs em posição medial são aqueles que aparecem em meio a uma unidade comunicativa ou no interior de um turno conversacional curto (MARCUSCHI, 1989; p. 295), posição não descrita para o MD *né?*. Nos dados de *né?* das crianças menos proficientes, no entanto, essa posição é a mais frequente, se comparada às posições inicial e final. Nas interações em (4), (5), (6) e (7), podem ser verificados vários usos de *né?* em posição medial.

Finalmente, no PB, *né?* é o mais prototípico dos MDs de final de turno ou de unidade comunicativa, posição que se regulariza nos dados das crianças mais proficientes. Observe, de (12) a (14), que *né?* ocorre sistematicamente ao final de unidade comunicativa ou de turno conversacional, com função característica de *checking* ou *BAD*.

(12) [L. e K. relatam acidente aéreo com integrantes da banda Mamonas Assassinas]

T1-P.: *você viu quando os Mamonas Assassinas morreram?*
T2-K.: *ahm?*
T3-P.: *você viu?... morreu de quê?*
T4-K.: *morreu de avião*
T5-P.: *como é que foi?*
T6-K.: *assim ó... assim... ele.... ele.... ele falou... éh... assim né?... aqui é mato né?... aqui tudo mato né?... e avião... avião*
T7-L.: *aqui montanha*
T8-K.: *e ((som onomatopaico de explosão)) e ... el/avião fez isso e...*
T9-L.: *assim ó... aqui montanha né?... aí avião né?... queria voltá e virô contrário né?... virô/tinha que virá né?... aí virô contrário e ((som onomatopaico de explosão))*

K; 7;09 e L; 7;07 – 10: 124

(13) [L. observando o desenho de um caracol dado por sua professora]

T1-L.: *igual lesma ... só que lesma não tem negócio assim né?*
T2-P.: *pinta o rabo dela/do caracol... o rabo dele*
T3-L.: *caracol tem rabo?... tem não né?*
T4-P.: *tem não... mas a professora que botou o rabinho nele*

(L., 7;07 - 05:66)

(14) [O. contando sobre uma das crianças que caiu do cavalo]

quando cavalo bateu::... no::... no::... cavalo bateu no:: coisa né?... aqui no cerca... ele caiu né?

(O., 8;03 - 06: 74)

6. Considerações finais

Neste trabalho, procurei traçar propriedades do MD *né?* presentes na fala de crianças nipo-brasileiras em duas fases de aquisição do PBL2. Nativas de uma colônia rural do Brasil, essas crianças falam unicamente o japonês como L1 até idade escolar. Com base no tempo de exposição ao PB e em amostras de fala de suas produções linguísticas, as crianças agrupam-se em dois níveis de proficiência no PBL2, inicial (A., M. (e K)) e avançado ((K.,) L. e O.), o que confere um caráter transversal aos estágios de aquisição, a partir dos quais podem ser verificadas mudanças qualitativas na fala das crianças (PERRONI, 1994). O quadro em (15) resume os resultados alcançados e indica, no processo de aquisição de L2, as mudanças qualitativas no uso de *né?* rumo ao alcance das regras de uso no PB falado culto.

(15) Contextos de usos de *né?* em PBL2 e em PB culto

Propriedades / PB	L2			>	L1 culto
Nível de proficiência	<i>baixo</i>	>	<i>médio</i>	>	<i>nativo</i>
Estágio de aquisição	<i>inicial</i>	>	<i>medial</i>	>	<i>concluso</i>
Idade	<i>criança</i>	>	<i>criança</i>	>	<i>adulto</i>
	<i>(A. e M. (e K.))</i>		<i>(K.) L. e O.</i>		
Função no sequenciamento tópico	<i>básica</i>	>	<i>secundária</i>		
Função na orientação da interação	<i>secundária</i>	>	<i>básica</i>		
Posição no turno/ unidade comunicativa	<i>inicial/ medial</i>	>	<i>final</i>		

Fonte: Elaboração própria.

Com base nos resultados, torna possível, então, a comprovação da hipótese de funcionamento de *né?* como estratégia de processamento cognitivo que supre uma necessidade léxico-gramatical das crianças em estágio mais inicial de aquisição do PBL2. O lapso cognitivo no planejamento verbal se esgota conforme avança o processo de aquisição e a criança passa a dominar as regras de uso do PB como um falante nativo adulto. Desse estudo de caso, a generalização que se alcança é a de que, no processo de aquisição de L2, as regras de uso da língua mudam em função de dois fatores: (i) aumento do tempo de exposição da criança à língua alvo; (ii) avanço no nível de proficiência em L2.

Nesses arremates finais, cabem ainda duas constatações motivadoras de uma especulação: (i) embora não tenha sido feito levantamento de outros MDs no PBL2 das crianças yuba, uma leitura cuidadosa do *corpus* autoriza dizer que *né?* é um dos primeiros marcadores lexicalizados que emergem nessa fase de aquisição, como uma espécie de “curinga” usado em funções características de outros MDs ainda por serem adquiridos, como, por exemplo, MDs basicamente sequenciadores; (ii) na observação de interações dialógicas espontâneas de nipo-brasileiros adultos cuja língua materna é o japonês e cujo grau de fluência no PB é variável, *né?* é altamente frequente. Essas duas constatações talvez se explique pela semelhança fônica e discursiva entre *né?* e a partícula tônica interacional *ne* da língua japonesa, que, em função interjetiva, marca subjetivamente consenso/pedido de concordância por parte do locutor (OHNO, 1989, p.930; MUKAI, 2015), uso semelhante ao do PB. Produziria resultados interessantes um estudo acerca do comportamento do *né?* na fala de nipo-brasileiros em diferentes idades e níveis de proficiência em PBL2, procurando-se verificar a interferência de aspectos discursivos do japonês à luz das funções de *kantôshi* (partícula interjetiva) e *shûjoshi* (partícula final), a exemplo

de outros níveis de interferência já atestados, como o fonológico, o morfológico e o sintático, como mostrei em Gonçalves (1997).

Por fim, ressalto a importância do reconhecimento de funções de MDs no processo de aquisição de linguagem, pois suas manifestações são mais um forte indício de que a língua só se constrói na interação.

Bibliografia

- BELLO, Iria *et al.* (ed.) **Cognitive insights into discourse markers and second language acquisition**. Berna: Peter Lang Publishing, 2019.
- CHOMSKY, N. **Lectures on government and binding**. Dordrecht: Foris, 1981.
- COMISSÃO DE ELABORAÇÃO DA HISTÓRIA DOS 80 ANOS DA IMIGRAÇÃO JAPONESA NO BRASIL. **Uma epopeia moderna: 80 anos da imigração japonesa no Brasil**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa/Hucitec, 1992.
- DAILEY-O'CAIN, Jennifer; LIEBSCHER, Grit. Language learners' use of discourse markers as evidence for a mixed code. **International Journal of Bilingualism**, v. 10, n.1, p. 89-109, 2006.
- DE HEREDIA, Christine. Do bilinguismo ao falar bilíngue. In: VERMES, Geneviève; BOUTET, Josiane (org.). **Multilinguismo**. Campinas: Editora da Unicamp, 1989. p. 177-220.
- FERNANDES, Ivani Cristina Silva. Marcadores discursivos e enunciação: uma possibilidade de debate sobre a elaboração discursiva da imagem de si e do Outro. **Caligrama**, Belo Horizonte, v. 19, n.2, p. 131-149, 2014.
- FERREIRA, Jorge. O rei das galinhas. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 17, n. 3, p. 51-60, 17 mar.1951. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=1>. Acesso em: 26 set.2019.
- FLOWERDREW, John; TAUROZA, Steve. The effect of discourse markers on second language lecture comprehension. **Studies in second language acquisition**, v. 17, n. 4, p. 435-458, 1995.
- GONÇALVES, Sebastião Carlos Leite. **Aquisição do português como segunda língua: o caso das crianças yuba**. 1997. 158f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.
- GUERRA, Alessandra Regina. **Funções textual-interativas dos marcadores discursivos**. 2007. 233f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2007.
- JUBRAN, Clélia; KOCH, Ingedore (org.). **Gramática do português culto falado no Brasil**. v. 1. Construção do texto falado. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- MACEDO, Alzira Tavares. Aquisição de marcadores em primeira e em segunda língua. In: RONCARATI, Cláudia; MOLLICA, Maria Cecília. (org.) **Variação e aquisição**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. p. 117-126.

- MACEDO, A.T. Acquisition and change of discourse markers in first and second language. *Revista da Anpoll*, Brasília, v. 1, n. 9, 2000. p. 259-287.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. Marcadores conversacionais do Português brasileiro: formas, posições e funções. In: CASTILHO, Ataliba Teixeira (org.) **Português culto falado no Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp, 1989. p. 281-321.
- MENDES, Eduardo Roberto. **Comunidade Yuba**: limites e perspectivas da produção comunitária japonesa. 2011. 232f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2011.
- MORALES, Leiko Matsubara. **Cem anos de imigração japonesa no Brasil**: o japonês como língua estrangeira. 2008. 236f. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MORIWAKI, Masako. **O processo de alfabetização em língua portuguesa de integrantes da Comunidade Yuba**: um estudo de suas memórias. 2015. 15f. TCC (Licenciatura em Pedagogia) – Centro Universitário Estácio de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, 2018.
- MUKAI, Yûki. As partículas gramaticais da língua japonesa: suas categorias e funções. 2015. 46 slides. Disponível em: <https://yukimukai.files.wordpress.com/2016/10/particulas-yukimukai-uminho-2015.pdf>. Acesso em: 5.nov.2019.
- OHNO, Massao. **Dicionário básico Japonês-Português**. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1989.
- PERRONI, Maria Cecília. Sobre o conceito de estágio em aquisição da linguagem. **Caderno de estudos linguísticos**, Campinas, n. 26, p. 7-16, 1994.
- PERRONI, Maria Cecília. Diferenças individuais em aquisição de linguagem: a variável gênero. **Signo y seña**, Buenos Aires, n. 8, p. 117-136, 1997.
- POLAT, Brittany. Investigating acquisition of discourse markers through a developmental learner corpus. **Journal of Pragmatics**, Amsterdam, v. 43, n. 15, p. 3745-3756, 2011.
- QUADROS, Thaís Dias. **Marcadores discursivos na aquisição do português como língua adicional**: uma aplicação da análise da conversa em amostras do Brasil e da Inglaterra. 2019. 125f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- RISSO, Mercedes Sanfelice. Marcadores discursivos basicamente sequenciadores. In: JUBRAN, Clélia; KOCH, Ingedore. **Gramática do português culto falado no Brasil**. v. 1. Construção do texto falado. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- RISSO, Mercedes Sanfelice; OLIVEIRA E SILVA, Gisele Machline; URBANO, Hudinilson. Traços definidores dos marcadores discursivos. In: JUBRAN, Clélia; KOCH, Ingedore (org.) **Gramática do português culto falado no Brasil**. v. 1. Construção do texto falado. Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 403-426.
- SPINASSÉ, Karen Pupp. Os conceitos de Língua Materna, Segunda Língua e Língua Estrangeira e os falantes de línguas alóctones minoritárias no sul do Brasil. **Revista Contingentia**, Porto Alegre, v. 1, n.1, p. 1-10, 2006.

- URBANO, Hudinilson. Marcadores conversacionais: o caso do *né*? In: SEMINÁRIO DO GEL, XXIII, 1994, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: GEL, 1994. p. 1430-1437.
- URBANO, Hudinilson. Marcadores conversacionais: um novo aspecto do *né*? In: SEMINÁRIO DO GEL, XXIV, 1995, Ribeirão Preto. **Anais [...]**. Ribeirão Preto: GEL, 1995. p. 660-666.
- URBANO, Hudinilson. Marcadores discursivos basicamente interacionais. In: JUBRAN, Clélia; KOCH, Ingedore (org.) **Gramática do português culto falado no Brasil**. v. 1. Construção do texto falado. Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 497-527.
- ZULOAGA, Margarita Borreguero; THÖRLE, Brita. Discourse markers in second language acquisition: studies on Italian and French as L2. **Language, interaction and acquisition**, Amsterdam, v. 7, n. 1, p. 1-16, 2016.

THE HISTORY OF JAPANESE BOOKS FROM THE PERSPECTIVE OF PRINTING TECHNIQUE

白井 純³

Abstract: There is a remarkably unique feature in the history of the Japanese printing technique.

In the West, the invention of movable type printing pioneered by Johannes Gutenberg in mid-15th century changed the social position of books fundamentally and led to the decline of conventional manuscripts and woodblock printing. However, imported Western and Korean movable type printing techniques in Japan declined within half a century; the age of woodblock printing had returned. Japanese movable type printing increased in the first half of the 19th century, and woodblock printing disappeared in the Meiji period. This differs from West, in that the rise and fall of this technique of printing meant that the establishment of the technique did not take hold in Japan until substantially later than in the west.

Another notable feature is that woodblock printing and movable type printing coexisted for some time. In Japan, it was not unusual to print the same texts by woodblock printing and movable type printing concurrently around the same period. This means that there was a unique culture utilizing the advantages and differences of both these printing techniques.

Based on these factors, there are two salient features of Japanese printing history that have been discussed.

1. Why did movable type printing not become established quickly in Japan?

The technical cost of making the movable types was onerous because there are many Kanji (Chinese characters) and Kana (Japanese syllabary characters including variants of hentaigana and continuous notation of remmen-tai) in Japanese. Moreover, simple and efficient printing orthography did not prevail because the traditional Japanese Kana writing used the complicated

1 Article received 24 June 2019 and accepted 21 September 2019.

2 本稿は、第12回ブラジル日本研究国際学会の講演に基づいている。

This paper is based on the lecture presented in the XII International Congress on Japanese Studies in Brazil.

本研究はJSPS科研費JP17H02341、JP18K00608の助成を受けたものである。

This work was supported by JSPS KAKENHI Grant Numbers JP17H02341, JP18K00608.

3 Mestre; Professor Associado da Hiroshima University, Hiroshima, Japão; jshira@hiroshima-u.ac.jp (ORCID iD <https://orcid.org/0000-0003-0076-4118>).

and inefficient writing systems of *hentaigana* and *remmen-tai*. Movable type printing did not become established because woodblock printing was much superior in reproducing and mass-producing handwritten manuscripts of these styles.

2. Why did the period of coexistence between woodblock printing and the movable type printing continue for so long?

Woodblock printing was the mainstream method in the Edo period, but movable type printing could use movable types repeatedly for small number of copies efficiently. In general, moveable type-printed books were of a lower quality, worse than woodblock printing and were used by people who did not see this as an issue. Therefore, publishers utilized the advantages of the movable type, while the unique culture of woodblock printing prospered alongside movable type printing.

The question of printing technique is not only a technical matter but also a linguistic that is closely dependent on Japanese characters, Japanese writing system, and Japanese culture.

Keywords: History of publishing culture; Movable type printing technology; Woodblock printing; Manuscripts; Japanese historical books

1. 日本と西洋の印刷技術の歴史

1.1 日本と西洋の相違

日本の印刷技術の歴史には、西洋にはない顕著な特徴がある (Table. 1)。

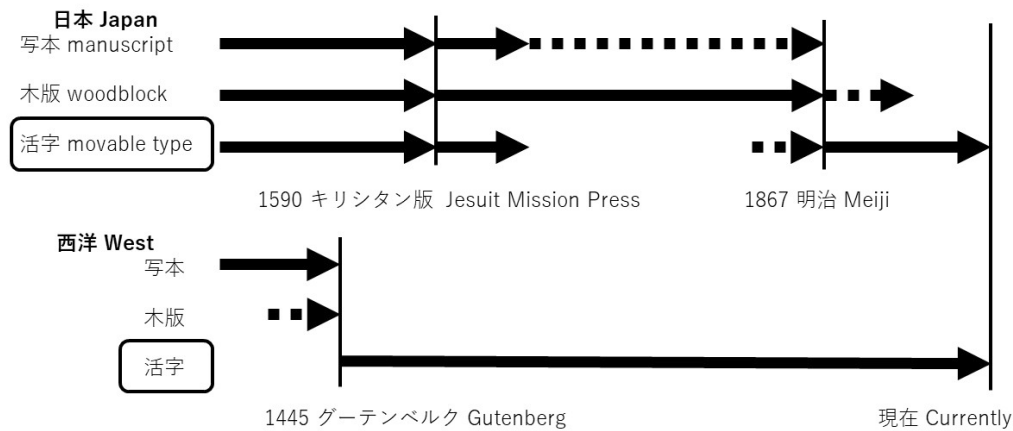


Table. 1 日本と西洋の印刷の歴史

Japanese and European printing history

西洋では、「人類の最も偉大な発明」といわれる15世紀半ばのグーテンベルクによる活字印刷術の発明が書物のあり方を根本的に変え、従来の写本

や木版が急速に衰えた。それに対し日本では、16世紀末に西洋や朝鮮半島から伝来した活字印刷術が半世紀ほどで廃れ、木版の時代に回帰している。日本の活字版は19世紀に再び増加し始めるが、木版を駆逐するのは明治時代に入ってからであり、西洋に比べて活字印刷術の定着が大きく遅れている。

もう一つの特徴として注目すべきは、日本では木版と活字版が共存する時代がしばらく続いたことである。この時代は、同一の内容を木版と活字版の両方で出版することも珍しくないが、そこには木版と活字版がもつ利点をうまく利用した個性的な印刷文化の存在が認められる。

本稿は、以下に示す日本の印刷史の特徴について結論を提示する。

1. なぜ日本で活字印刷術がすぐに定着しなかったのか
2. なぜ木版と活字版が共存する時代が続いたのか

これらの理由を明らかにすることで、印刷技術の問題が単なる技術的課題でなく、日本語の文字と表記様式、日本文化の特徴に強く依存する言語学的課題でもあることが理解できるだろう。

1.2 日本の印刷技術の歴史

1.2.1 木版の時代

日本には、紙の印刷物として世界最古（8世紀後半）と言われる『百万塔陀羅尼』（Figure. 1）がある。

文字を彫った木版もしくは鑄造した金属版を用い、文字面を上にして置いて墨を付け、紙を被せて裏面から擦って印刷する方式である。但し、陀羅尼の本文は単純な呪文であるため繰り返しが多く、それを大きな一つの印章として作り、押印によって制作したとする説もあり、それであれば印刷とは言えない。

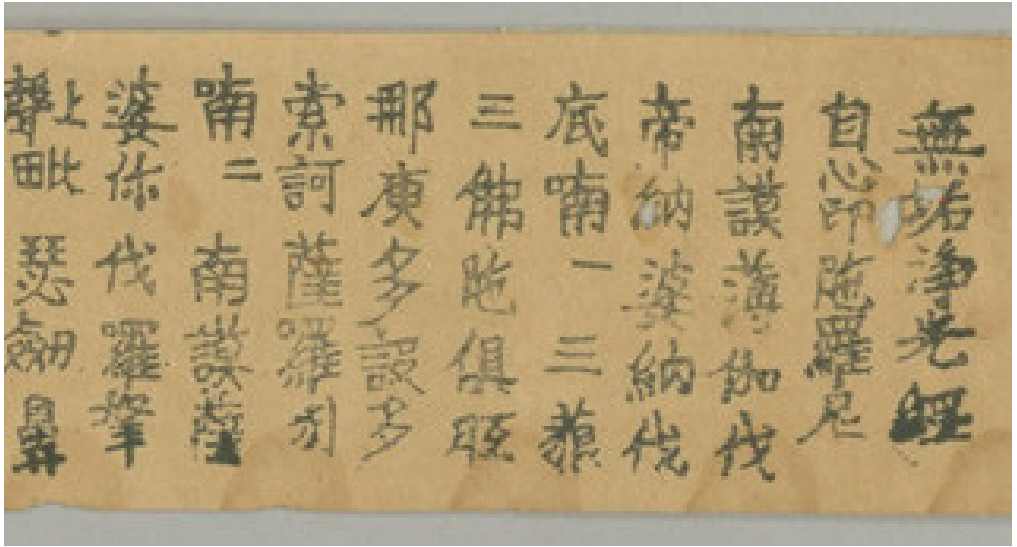


Figure. 1 百万塔陀羅尼（木版本） Hyakumantō Darani (woodblock)

本格的な木版印刷は平安時代以降に現れる。春日版（Figure. 2）は平安時代後半から鎌倉時代にかけての奈良の興福寺を中心とする寺院の出版、高野版は鎌倉時代中期以降の高野山を中心とする出版で、漢字漢文の仏教書が中心である。五山版は鎌倉時代末期から室町時代にかけて京都や鎌倉の五山（有力な寺院）で出版され、仏教書だけでなく儒教の經典や漢詩文の注釈書などの文芸にも印刷の対象を拡大するが、やはり表記は漢字漢文であり、仮名は全く印刷されない。この時代、仮名はすべて書写されるもので、代表的な例に『元永本古今和歌集』（1120筆写）、『青表紙本源氏物語』（13世紀前半筆写）などがある。

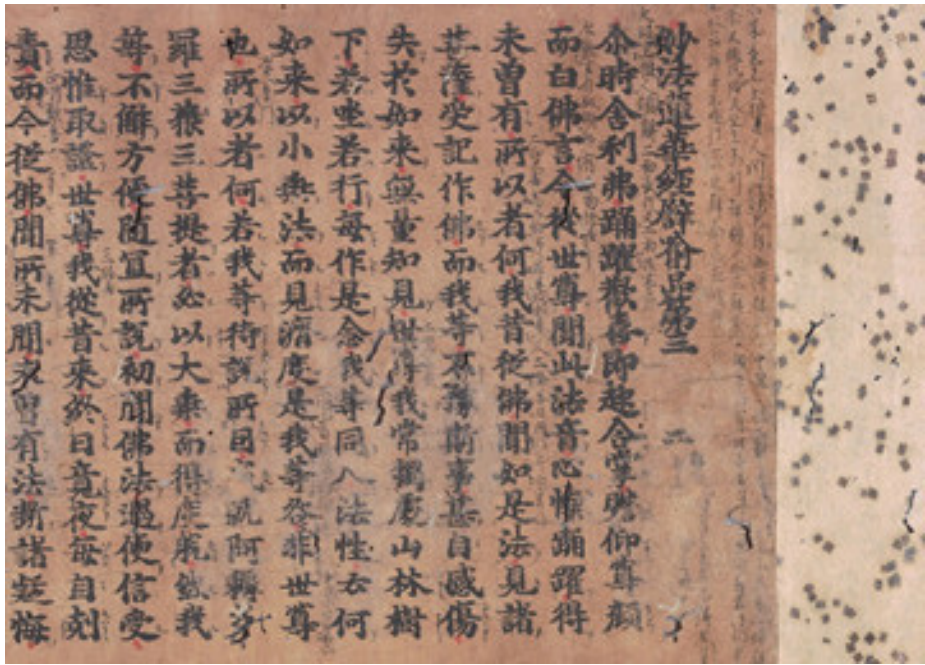


Figure. 2 春日版（木版本） Kasugaban (woodblock)

室町時代中期以降は寺院だけでなく地域の権力者や有力者による出版も活発になるが、印刷対象はすべて漢文（漢字表記）に限られている。

1.2.2 活字印刷術到来の時代

室町時代末期に、ほぼ同時に朝鮮半島と西洋から活字印刷術が到来する。

西洋式の活字印刷術はキリスト教の宣教師であるイエズス会士ヴァリニャーノによる天正遣欧使節の派遣事業により西洋から持ち帰った活字（ローマ字活字、仮名活字）とプレス式印刷機によるキリシタン版の出版である。

日本国内での出版は1590年頃開始され、キリスト教禁教の圧力によって1613年頃には国内における活動を停止するが、現存する30点あまりのキリシタン版には、辞書として『日葡辞書』（Figure. 3）（1603-04刊）、文法書として『日本大文典』、宗教書として『どちらになきりしたん』、『ヒイデスの導師』、文学書として『イソップ物語』、『平家物語』などがあり、印刷する文字も極初期の片仮名、三千字余りの漢字、豊富な変体仮名や連綿を含む仮名などがあり、従来の日本の漢字中心の印刷物とは特徴が全く異なる。木版を全く考慮しなかったのは当時の西洋における活字印刷の流行を反映したためだが、西洋式の活字印刷術の文字はアルファベットが中心で、漢

字や仮名への対応はイエズス会が東アジア地域で直面し、試行錯誤の末に解決した課題であった。

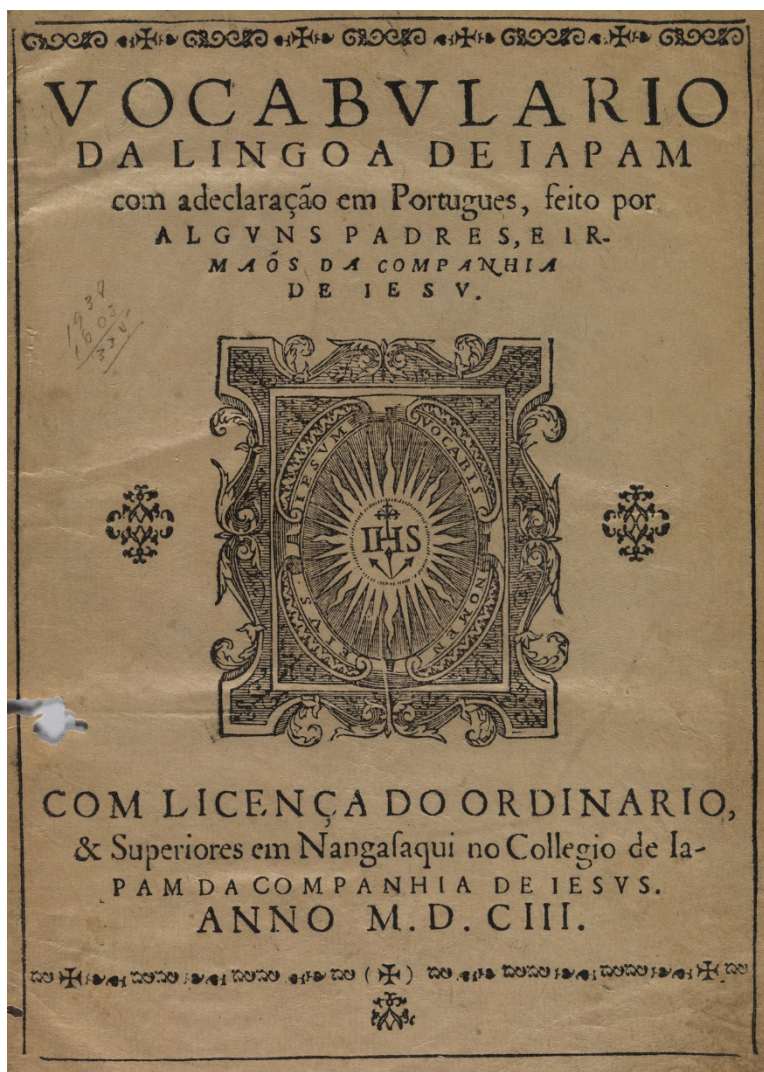


Figure. 3 日葡辞書（活字本） Vocabulário da Língua do Japão (movable type)

朝鮮式の銅活字を用いた活字印刷術は豊臣秀吉による朝鮮出兵（文禄の役：1592年）の戦利品である銅活字により始まった。後陽成天皇による『文禄勅版』（現存しない）はこの活字を用いたとされ、続く『錦繡段』『勸学

文』(1597刊)は新たに制作した木活字で朝鮮式の活字印刷術によって出版されたとされてきた(跋文に、この印刷技術は朝鮮半島から発生した、とくに問題となることはないので、この技術によって複製して出版する(此法出朝鮮、甚無不便、因茲模写此書)、とある)が、近年は日本の活字印刷術にキリシタン版の影響を指摘する意見もある。翌年にも『日本書紀』『四書』『古文孝経』(Figure. 4)(1599刊)などが出版されており、多くの漢字文献を出版している。徳川家康による伏見版(木活字)、駿河版(銅活字)もこれに刺激された事業だが、木版の時代と同じく、これらはすべて漢文である。



Figure. 4 古文孝経(活字本) Kobun kōkyō (movable type)

1.2.3 古活字版の時代

西洋式、朝鮮式の活字印刷術に刺激され、古活字版の時代がやってくる。写本や木版も引き続き生産されるが、京都の商人である角倉了以、

芸術家の本阿弥光悦という二人により出版された嵯峨本は、『伊勢物語』(Figure. 5) (1608刊)、『徒然草』、『方丈記』という日本の古典文学を変体仮名と連綿に対応した美しい木活字で印刷した点に特徴がある。

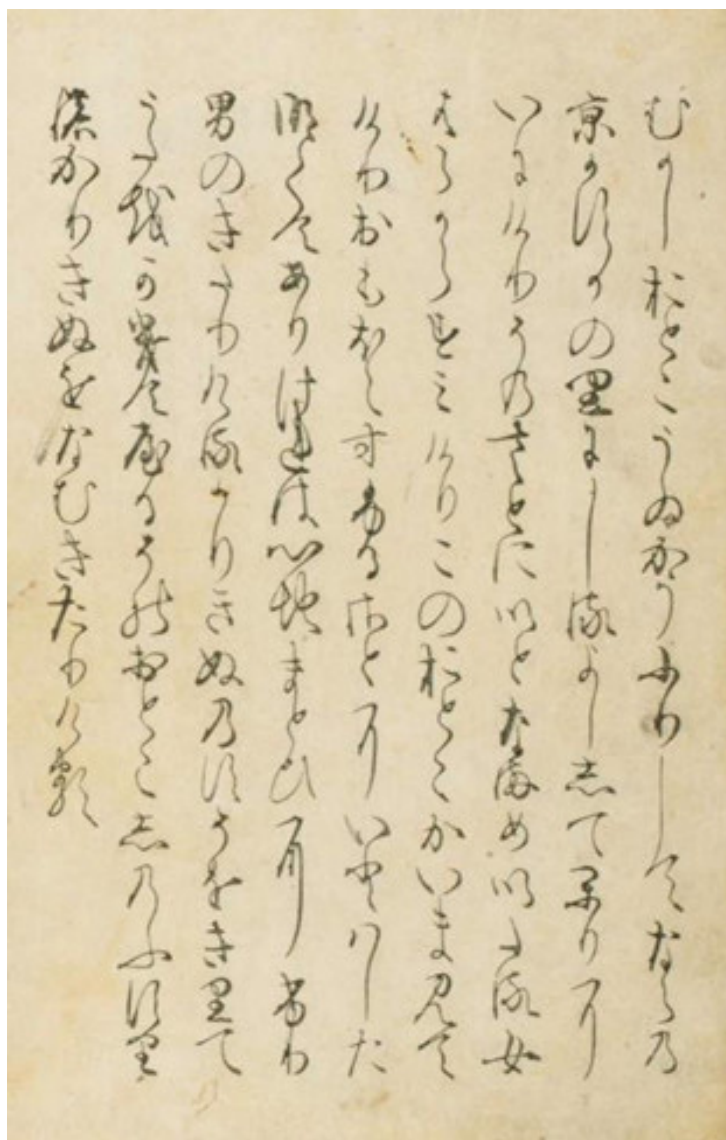


Figure. 5 嵯峨本伊勢物語 (活字本)

The Tale of Ise, Sagabon (movable type)

これ以降、活字版だけでなく木版印刷でも日本の古典文学を出版することが多くなるが、木版よりも難易度が高いと思われる活字版において仮名の印刷がより早く行われたことは興味深い。この時代は活字印刷術を日本語に適用させる工夫が行われた時期であり、山田・伊東（2012）によれば、烏丸本『徒然草』にはキリシタン版の影響があった可能性があるという。

木版印刷は用紙に手書きされた版下を版木に貼り付けて彫刻するが、活字により印刷された用紙を版下に利用した覆刻整版がみられたのもこの時代である。

1.2.4 木版時代の継続

古活字版は半世紀ほどで終わり、再び写本と木版の時代に回帰する。これは、活字印刷術の発明が瞬く間に拡大し、それまでの写本や木版を駆逐していった西洋の印刷史とは全く異なる展開である。古活字版の時代にも写本や木版は廃れなかったため、活字印刷術が定着しなかったということになる。

この理由はいくつかあるが、主に、文字の種類が多い漢字や仮名を使用する日本語表記への対応が難しかったこと、毛筆を用いた筆写の特徴を重視する書道の文化に適応できなかったこと、読者層の拡大に伴い漢字に振り仮名が必要となり版面が複雑化したこと、印刷後に解版するため増刷ができないこと、版木の所有に基づく出版権管理の文化に対応できなかったことなどである。但し、西洋では増刷や出版権は問題になっていないのだから、活字版だから対応できないとは考えにくい。主要な理由は、日本語の文字や表記様式、写本を尊重する文化への対応が難しいことにあったとみるべきだろう。

1.2.5 近世木活字版の位置づけ

近世後期から末期にかけて、活字版が再び現れる。すべて木活字であり、古活字版に比べて品質が劣ることに特徴がある。写本や木版が主流であることに変わりはなく、活字版はそれに対して簡素に素早く出版するために用いられた。この時代は江戸幕府の出版統制により木版の出版には許可が必要な時代だが、活字版はその対象外であったことも、木版と活字版が平行して生産された理由である。

1.2.6 近代以降

近代になって、本格的に活字版の時代がやってくる。以後は活字版が写本や木版を圧倒し、本の体裁も洋装が増えてゆくが、古典文学（例えば和歌集）では引き続き木版を用い、装丁も和装であるなど、伝統文化が廃れるには長い時間がかかっている。

近代初期の活字版には変体仮名や連綿という写本の特徴が引き継がれるものの、次第に少なくなり、仮名は一文字毎に印刷されるようになる。その変化は書写の世界にも及び、文字を切り離して書くことが一般化する。近世には書写の再現としての印刷物だったものが、逆に書写が印刷物を真似るようになったのである。

1.3 西洋の印刷技術と印刷対象

西洋の印刷術の歴史は日本に比べて比較的単純である。中世には写本の生産が中心で、これは修道院の収入源の一つでもあったが、14世紀には木版印刷も現れている。しかし15世紀半ばのグーテンベルクによる金属活字印刷術 (Figure. 6) の発明は短い期間でヨーロッパ各地に拡大して、ラテン語だけでなく各国語の出版も活発になり、写本や木版は一気に衰えた。この急激な変化は、西洋の言語の表記と活字印刷術との相性の良さに依存しており、そのことは、日本で活字印刷術の定着にかなりの時間を要したことと対照的である。



Figure. 6 グーテンベルク42行聖書 (活字本)

42-line Bible, Gutenberg (movable type)

2. 何を印刷するのか

ここまでで紹介した日本の印刷の歴史をみれば、活字版が印刷される以前の中世までは、木版で印刷される対象が中国から伝来した仏典と漢籍、およびその注釈書に限られることに気づく。これらがすべて漢文であることが印刷対象の選別にあっては重要だったようにもみえるが、漢文であっても国書（日本で編集された書物）である『日本書記』（720年成立）は慶長4（1599）年の慶長勅版、『古事記』（712年成立）も寛永21（1644）年が最も早い印刷であり、漢文であれば何でも印刷するという姿勢ではなかった。日本独自の仮名を含む文献も古活字版の時代以降にならなければ印刷されないが、当然ながら仮名を含む日本語文は国書に限られる。したがって、国書を印刷しないことが、日本の印刷文化の常識であった。

古活字版の衝撃は新しい印刷技術だけでなく、印刷する対象についての意識改革をもたらしたことにある。古活字版に先行するキリシタン版の前期国字本『どちらいなきりしたん』（Figure. 7）（1591刊）と『ばうちずもの授けやう』は、連綿活字こそ少ないが変体仮名に対応した仮名活字を多く用いた印刷物であり、その意義は日本で最も古い金属活字印刷であるということにとどまらず、仮名を印刷したという点にある。日本の古活字版で本格的に仮名を印刷した最も古い例は『延寿撮要』（1599刊）であり、キリシタン版よりも遅れている。

仮名の印刷が外国人宣教師によって実行されたのは、宣教のために読み易い日本語文の量産が必要だったという現実的な目的によるが、このことは同時に、書物とは金属活字で印刷されるものだという、西洋の印刷物に対する認識の強固さを象徴する出来事でもあった。

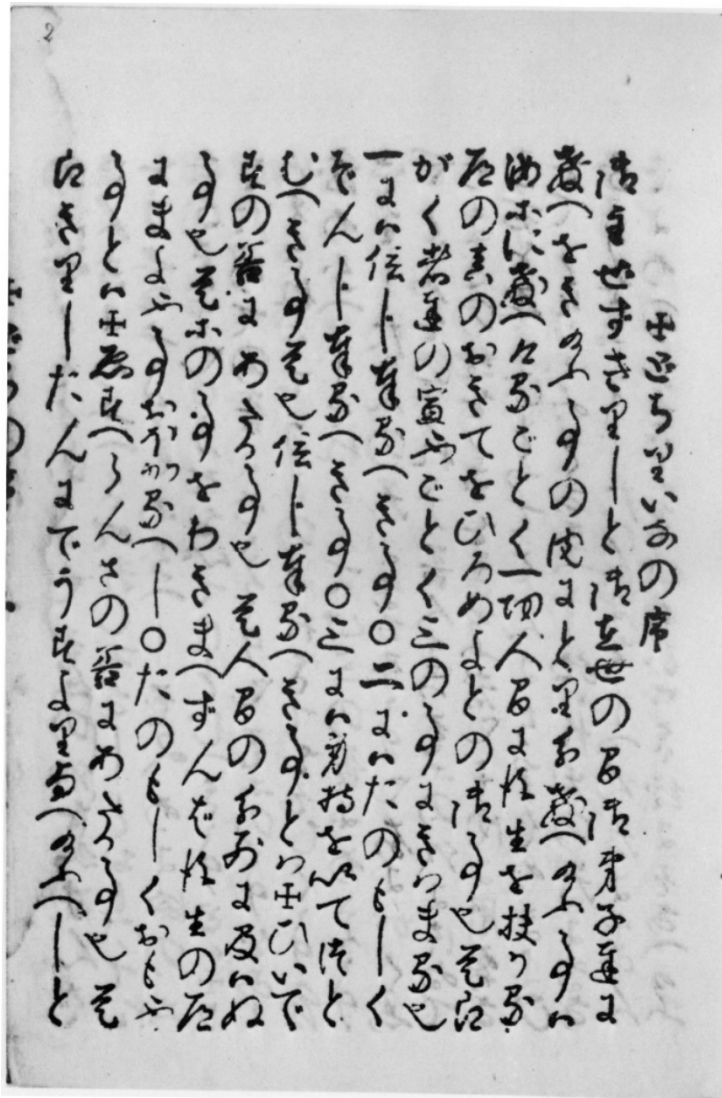


Figure. 7 どちりいなきりしたん (活字)

Doctrina Christiana (movable type)

3. 印刷による写本の再現

日本の古典文学は毛筆による書写によって伝承されたが、写本の宿命として本文の誤写や異同を生じ易い。また、仮に本文が同一であり、正しい仮

名遣いに配慮したとしても、変体仮名の選択や連綿の切れ続きまで同一の内容が再生産されることはない。

嵯峨本は写本の再現を意図したと言われるが、その理由は、意図的に一部の活字を入れ替え、変体仮名や文字の形を変えた部分異植字版が多いことによる。

鈴木（2006）によれば、国立国会図書館本と近畿大学本は基本的に同一の印刷物だが、ごく一部の活字だけ異なるという（Figure. 8a, 8b）。嵯峨本は豪華本であり、効率よりも技術的関心と美術的価値を優先した出版物だが、日本の筆写本に不可欠な、世界に一つしかない一点物としての価値を再現するため、意図的に一部の活字を入れ替えたのである。このことは印刷の効率性を全く無視しているが、同一版面の量産を特徴とする木版では原則として不可能であるから、そこに活字本の利点を見出したのだろう。

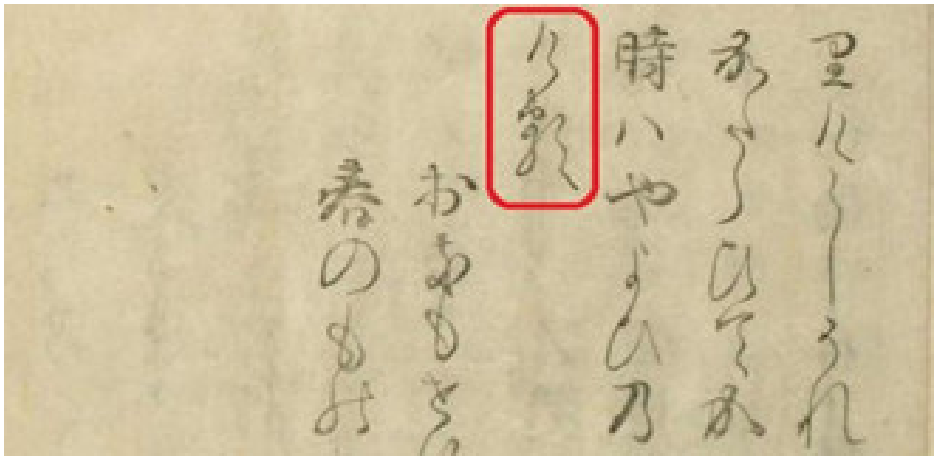


Figure. 8a 国会本『伊勢物語 上』「ける＝介類」

The Tale of Ise, National Diet Library (movable type)

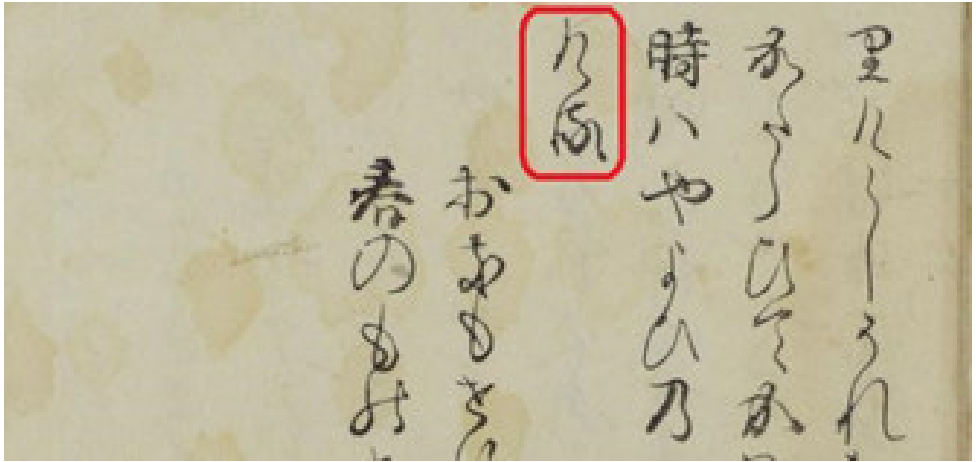


Figure. 8b 近畿大学本『伊勢物語 上』の「ける=介流」

The Tale of Ise, Kindai University (movable type)

木版は版下となる手書きの写本を印刷によって複製し量産する技術である。そのため、多様性を特徴とする写本に近い姿を繰り返し再現するには適しており、そのことは近世以降の商業的大量出版に必要なことでもあったが、個別性という別の芸術的価値は失われる。印刷による写本の再現は、何を再現するのかという点において、木版と活字版の双方にそれぞれの優位性がある。

4. 正書法による表記の統一と活字印刷

4.1 必要となる活字の数と種類

西洋における活字印刷術の急激な拡大の背景には、様々な書物の普及と流通を求める社会的需要があったことはもちろんだが、ラテン語をはじめとするアルファベットを用いる言語が、活字印刷術にとって相性が良かったためなのは疑いない (Table. 2)。

	ラテン語 Latin	日本語 Japanese	
文字 character	アルファベット Alphabet	漢字 Kanji	平仮名 Hiragana
書体の区別 Distinction of style	あり Yes	あり Yes	なし No
大文字・小文字の区別 Distinction of capital / lower characters	あり Yes	なし No	なし No
字種数 Number of characters	少ない Small	極めて多い Extra large	少ない Small
異体字 Variant of characters	極めて少ない Extra small	極めて多い Extra large	多い（変体 仮名） Large (Hentaigana)
連続表記 Continuous notation	少ない（合字） Small (ligature)	なし No	多い（連 綿） Large (Remmen-tai)

Table. 2 ラテンアルファベット、漢字、平仮名の特徴

Features of Latin alphabet, Kanji, Hiragana

ラテンアルファベットは書体の違いや大文字・小文字の区別を持つが、基本となる字種数は二十数種と極めて少なく、異体字の区別も殆ど無いため、符号を入れたとしても活字として区別すべき文字種がとても少ない。金属活字は原則として一つの父型と母型から量産されるので、文字種の少なさは有利に働く。文字種によって使用頻度に大きな違いがあるため字種毎の活字在庫数の調整は必要だが（英語では、qやzの使用頻度は母音字の1/100以下ともいう）、このことは量産により克服できるため、ラテンアルファベットの印刷には木版印刷よりも活字印刷の効率が良いのは明らかである。

漢字には明朝体・行草体の区別があるものの同時には共存せず、大文字と小文字の区別もないが、基本となる字種数は、漢文であれば数千字種に及ぶ。字種毎の活字数についても、頻用される常用的漢字がある一方であまり

使われない漢字があり、しかも固有名詞に必要となる特殊な漢字が文脈によって集中的に利用されるなど予測が著しく困難で、活字の在庫に無駄を生じて生産効率が悪くなりやすい。

例えば、キリシタン版『ぎやどぺかどる』は漢字と仮名を含むキリシタン版屈指の印刷物で、筆者の調査によれば1967種類の活字を用い、延べ使用回数の多い活字は、仮名「の」7823回、「を」7080回、「に」7048回、「と」4556回、「ハ」3280回、漢字「御」2907回、「事」2848回、「玉ふ（給ふ）」1263回、「也」1109回となり、多く現れる活字はキリシタン版の日本語の文法や文体の特徴をよく反映している。以下の表は、活字の延べ使用回数とそれに該当する漢字の種類数を示したもので、延べ使用回数1回の漢字が273種類あることを示している（Table. 3）。

1回 one time	2	3	5	10～	20～	30～	50～	100～	1000 ～
273種類 273 types	151	185	301	276	152	166	189	250	24

Table. 3 活字の延べ使用回数と漢字の種類数の関係

Relationship between total number of characters and number of kanji types

しかし、活字印刷術は最低でも一頁（『ぎやどぺかどる』のような袋綴（用紙の中央で折って製本する）の和書では二頁分）は同時にすべての活字を並べて組版して印刷するため、少なくともそれに耐えるだけの活字は用意しなければならない。それを最低必要個数とし、本文全体で使用された回数を全体個数として、差が大きい例を比較した（Table. 4）。

活字 Movable type	最低必要個数 Minimum required	全体個数 Total number	活字	最低必要個数	全体個数
猜	5	5	と	37	4556
字	6	8	を	59	7080
麦	3	4	に	59	7048
羊	13	22	者也	9	701
患	11	27	其	11	804

Table. 4 最低必要個数と全体個数の関係

Relationship between minimum required quantity and total quantity

全体個数では極端な違いがあるが、最低必要個数の割合は表の左側の活字で全体個数に対して高くなる。「羊」ではわずか22回の全体個数に対して13個が最低必要個数となり、全体個数701回の「者也」を最低必要個数では逆転している。このように各活字の最低必要個数を見積もることは難しい課題であり、キリシタン版の後期に印刷された本では金属活字に代えて即席の木活字を追加して埋め合わせた例が多い。

また、平仮名には書体の区別がなく、大文字と小文字の区別もない。基本となる字種も約五十種であり、表音文字であるラテンアルファベットに似通っている点では活字印刷の困難が少ないようだが、日本語の仮名表記として不自然でない水準を目指すなら、一つの仮名に複数ある変体仮名の運用と、それらの変体仮名を組み合わせる連続的に表記した連綿の実現が不可欠となり、活字の種類はアルファベットの水準を遥かに超えてしまう。漢字と仮名を混用する日本語を対象とする活字印刷の困難は想像に難くない。

4.2 正書法の限界

西洋の活字印刷がもたらした言語への影響に、正書法の確立がある。活字印刷術が生まれた15世紀までは、学術用語・書記用語としてのラテン語が学習される一方、各言語は俗語として口頭語であるに過ぎず、語の綴り方は極めて不安定だった。そのため活版印刷は正書法によって語の綴り方を統一し、これが書記言語としての各言語の地位を確立させ、国語（標準語）として成立する基盤となったことはよく知られている。

漢字はそれ自体が語であるため綴り字の問題は無いが、筆写の段階から異体字を整理し正字体を選択することが行われた。中国の唐の時代の漢字辞書『干祿字書』は官吏採用試験（科挙）の答案に書くべき正字体を定めた漢字辞書として有名だが、印刷においても正字体を選択することが一般的であり、活字であれば字体の統一は難しくない（Table. 5）。

	アルファベット Alphabet	漢字 Kanji	平仮名 Hiragana
統一を志向 (正書法) Unification (Orthography)	語の綴り方／ 異体字 Spelling Variant of characters	異体字 Variant of characters	仮名遣い Kana Usage
統一できない Disunity	—	—	変体仮名 連綿 Variant of characters Continuous notation

表5 正書法の対象

Target of orthography

平仮名は複数の文字を集めて一つの語を表すため、西洋の語の綴り方に相当するものとして仮名遣いを必要とする。英語の大母音推移が活字印刷術の普及と同時期であったため、古い綴り字が保存されて発音との不一致を生じたことはよく知られているが、日本語では仮名遣いとして、発音が変わった際にもとの綴り字を保存することが行われた。仮名遣いは書写の段階から徹底した整理が行われており、印刷においても安定した仮名遣いを踏襲することが一般的だが、正書法の意識は変体仮名の統一には及ばず、印刷に際しても同一の仮名に対応する複数の変体仮名を使い分ける必要が生じた。

嵯峨本『伊勢物語』の「よのつねの人のことも」（24丁表2行目）では、仮名「の」が三回用いられている（Figure. 9）。このように近接して同じ仮名が用いられた場合、筆写では変字法として字体を変えることが求められるため、「の」の仮名に相当する「能」「濃」「乃」の変体仮名で対応している。また、連綿表記も仮名表記にとって不可欠だが、どの仮名をどのように連綿するのかは様々な要素が複雑にかかわる問題で、この例では連綿の切れ目が「つね（常）」や「ことも（事も）」という語や文節の切れ目に対応している。連綿には、読解の可読性を向上させるという機能的な働きがある。



Figure. 9 嵯峨本伊勢物語の「の」にみられる3種の変体仮名

Variants of three characters “no” of the Tale of Ise (Sagabon)

嵯峨本『伊勢物語 上』で20回以上使用された連綿活字とその使用回数、および連綿活字内での変体仮名の組み合わせの種類数を示す (Table. 6)。

連綿	個数	種類	内訳
Remmen	Number	Type	Details
ける	105	6	介類36 介流28 介留15 希留10 遣留9 計留7
けり	92	5	介利47 気利21 遣利12 希利7 介里5
あり	48	3	安利32 阿利10 阿里6
なり	47	1	奈利47
たり	37	2	多利29 太利8
おとこ	35	2	於止己34 於登己1
なる	33	3	奈留15 奈流13 那留5
いと	30	2	以登22 以止8
とも	30	3	止毛25 登毛3 止茂2
けれ	26	3	介礼16 介連5 計連5
いひ	26	1	以比26
むかし	25	1	無可之25
この	23	3	己能9 己濃8 己乃6
なく	23	2	奈久14 那久9
より	23	2	与利22 与里1
かた	22	2	加多19 可太3
かり	22	4	加利10 可利6 閑利5 加里1
とて	22	1	止天22
けれハ	22	2	介礼八21 計連波1
いふ	20	1	以不20
おもひ	20	1	於毛比20

Table. 6 連綿活字内の変体仮名の組み合わせ

Combination of Hentaigana in continuous notation

ここに挙げた連綿活字は、『伊勢物語』を象徴する「むかし、おとこ、ありけり」という文体に対応する。文字の組み合わせは頻出する語や文節の単位に対応し、連綿の切れ目で意味が区切れるが、このことは、必ずしも連綿の切れ目が語や文節の切れ目であることを意味しない（一つの語に二つ以上の連綿活字や単独活字に対応することも多い）。

しかし、このような合理性とは対照的に、連綿活字内の変体仮名の組み合わせは多様で、使用回数が極端に少ない活字も珍しくない。どれか一つの組み合わせに統一すれば印刷の効率性は向上するが、活字版で筆写本を再現

するためには、むしろ組み合わせが多様である必要がある。その多様性は、すべての活字を平均的に使用するのではなく、使用回数に多寡があることによっても支えられている。嵯峨本『伊勢物語 上』には一回しか使用されない連綿活字も118種類あり、版面に変化をもたらして写本的な特徴をうまく再現している。

このような多様性は、連綿活字の使い方にも認められる。以下は、全体的な傾向に反して、助詞から自立語の語頭を跨ぐように連綿活字が配置された例である。

をす：夜ことに人をすへてまもらせけれハ （人を据へて）

えう：昔おとこありけりをんなのえうましかりけるを （をんなのえ得ましかりける）

ここでは、連綿活字の途中で区切って読まなければ誤読するため、連綿が意味の理解を妨げ、可読性という点では逆効果となる。しかし、こうした意外性は、かな書道に求められる芸術性の再現として評価できる。

変体仮名と連綿には、正書法が志向する統一性が不十分にしか関与せず、とくに芸術的な配慮のもとで書写される平仮名文には表記の統一性に逆らうような特殊で個別的な表記を好む傾向があった。そうした写本の特徴を活字版で再現した嵯峨本は、機能性と芸術性という相反する特徴を高次元で調和させており、日本の活字版の最高傑作として評価されている。ただし注意すべきことは、嵯峨本は同時代の他の活字版と比べて特殊であり、筆写された版下に基づいて量産する木版であれば、嵯峨本が到達した水準をずっと容易に達成できるという事実である。

日本の活字印刷が定着せず、写本の量産としての木版に回帰したのは、文字の種類が多いという単純な理由だけでなく、正書法による統一性に反する平仮名独特の表記法と、毛筆による書写を重視する伝統的文化が活字印刷に馴染まなかったためなのである。

5. 同一本文にみる木版と活字版

5.1 『脩華嚴奥旨妄盡還源觀』の場合

日本の印刷技術の歴史には、もう一つ特徴的なことがある。それは、江戸時代の初期と末期に、木版と活字版が共存する時代があったことである。

高山寺本『脩華嚴奥旨妄盡還源觀』（Figure. 10）（1631刊）は京都の槇尾平等心王院（現在の西明寺）で木活字を使って出版された坊刻版（寺院の出版物）であり、覆刻本が慶安3（1650）年に京都の野田弥兵衛による書肆版（出版と流通を稼業とする本屋の出版物）として出版されている。覆刻本は活字版を直接版下として用いた（活字版の印刷用紙を版本に貼り付けて彫り出した）覆刻整版なので基本的に同一の本文であり、文字の形まで忠実に彫っている。

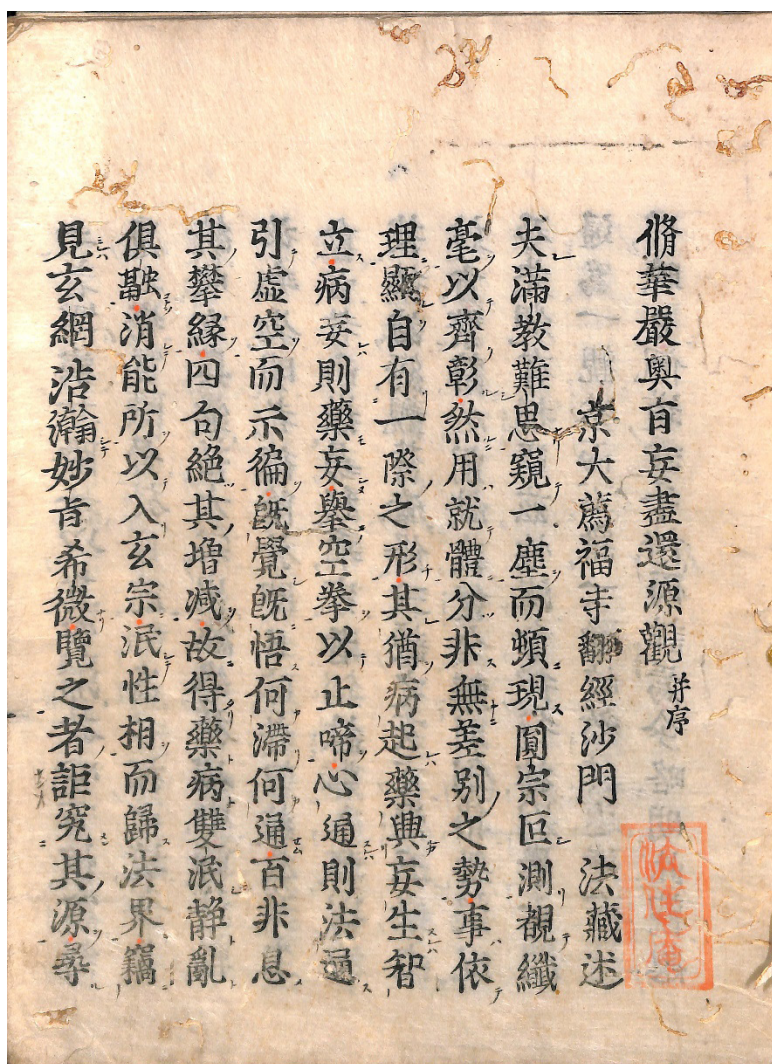


Figure. 10 脩華嚴奧旨妄盡還源觀（活字本） Kangenkan (movable type)

活字版は本文の漢文のみを印刷するが、木版は本文だけでなく訓読注記も含めて印刷している。この理由は、木版は大量に流通するため、不特定多数の読解力の乏しい読者にも対応する必要があったためである (Table. 7)。

	同時期に出版された印刷本 Printed books at the same time	
	活字版 Movable type	木版 Woodblock
訓読注記 Japanize notes	なし No	あり Yes
出版部数 Publication number	少ない Small	多い Large
利用形態 Utilization	内部利用に限定 Restricted release	一般読者に流通 Public release
品質 Quality	きたない Bad	きれい Good
刊行目的 Purpose of publication	学術・教育的利用 Research and education	販売による利益 Sale and profit
出版までの労力 Cost of publication	少ない Light	多い Heavy

Table 7 同時期に出版された古活字版と木版の比較

Comparison between printing of movable type and woodblock

耐久性のある木版で印刷された書物は出版部数が多く、販売と流通を通して一般読者を想定している。訓読注記は片仮名（振り仮名と送り仮名）と返り点（語順を変えて読む）から構成されており、漢文（漢字）の隙間に書き込むため文字が小さく、技術的にも活字で印刷するのは困難である。そのため活字版では本文のみが印刷され、高山寺本には当時この地で活躍した僧侶、顕證（けんしょう）による訓読注記の書き込みがある。顕證のような学識者であれば全面的な訓読注記は必要無く、少部数の活字本は彼のような関係者が利用する限定的な出版としては都合が良かっただろう。他の文献を印刷するために使用した自家製の活字を再利用した出版は、活字配置の歪みにより品質が悪くなり、大量に印刷できないという欠点はあるが、効率的で無駄が無かったからである。

5.2 『兵要録』の場合

近世後期に松本藩によって出版された兵法書、御嶽神社本『兵要録』（1844刊）は活字版（近世木活字版）の藩版だが、漢文であり訓読注記を持たない。1855年に同じ松本藩が出版した木版が訓読注記を持つのは『脩華嚴奥旨妄盡還源觀』の木版と同じだが、活字版『兵要録』には数種類の異植字版（部分的に活字を入れ替えた活字版）が見つかっており、誤植の訂正や、本文校訂の結果を受けた本文の改変を行っている。

活字版では、欠落した文字を本文右側に押印して補った例すらあり、正式な印刷物ではないが、木版では正しい本文になっている。活字版は正式な出版前の仮出力用として本文の校訂を繰り返し、決定版を木版として出版したとみられる。

序文には次のような説明がある。

藩延命安元等為活版、頒藩士、奉是教者也

（我が殿様は、私（多湖安元）に命じて活字版を制作し、藩士に配布し、これを尊重して教育させるのである。）

ここに明らかなように、活字版は、藩士（地方統治組織の士族階級）に配布して藩校（学校）の教育に用いる教科書である。

一方、木版は幕府の出版許可を得た出版であることを「官許彫刻」と明記するように正式な出版物だが、跋文（編集後記）には次のような説明がある。

然而謄寫已廣、脱誤匪尠。我老侯憂之命家翁安元等校正、因活刷以頒布。今侯繼厥志、欲鏤版以公於天下、臣安利等奉命、再校讎、正句讀、施訓點

（書写本が広まってはいるが、脱落や誤りが少なくない。先代の殿様はこれを残念に思い、我が一族の父（多湖安元）に本文の校訂を命令し、活字版によって配布した。今の殿様はその志を継ぎ、鏤版（木版）によって社会に公開しようと望まれたため、家臣である私（多湖安利）は下命を拝受して、再び校正を行い、句読を正確にし、訓点を施した。）

ここに宣言されているように、活字版に続いて公開を目的とする明確な意図をもって訓読注記のある木版を出版している。同一の本文をもつ木版と活字版の関係には、木版を正式な外部向け出版として、活字版を非公式な内部向けの出版として利用するという特徴がみえてくる。近世の江戸幕府による出版統制（検閲）は木版本のみを対象とし、活字版は対象外だったというが、そのことも、藩校の教科書として素早く印刷して内部で利用するためには都合が良かっただろう。

6. まとめ

本稿の主張は以下の2つである。

1. なぜ日本で活字印刷術がすぐに定着しなかったのか。

日本語には多くの漢字があり、仮名にも変体仮名や連綿表記があるため必要となる活字を制作する手間が膨大となることが問題であった。さらに、変体仮名や連綿表記を複雑に用いる伝統的な書写文化が根強く、印刷に際しても十分に正書法が波及しなかった。写本的特徴の再現には木版の方が優れていたため、活字印刷術が定着するには障害となった。

2. なぜ木版と活字版が共存する時代が続いたのか。

近世は木版が主流の時代だが、活字版は活字を繰り返し使い、少部数で効率的な印刷が可能という特徴がある。印刷品質が木版に劣ることも私的な内部利用であれば問題にならない。それ故に、二つの印刷技術がもつ利点がうまく活用され、木版と活字版が共存する独自の印刷文化が展開した。

7. 参考文献

- 白井純 (2008) 「キリシタン版の連綿活字について」『アジア・アフリカ言語文化研究』76
- 白井純 (2015) 「松本藩版「兵要録」—活字本から整版へ—」(鈴木俊幸・山本英二編『信州松本藩崇教館と多湖文庫』新典社)
- 白井純 (2017) 「古活字本「脩華嚴奥旨妄盡還源觀」の版式について(付、影印)—活字コマの回転襲用を中心として—」(『平成二十八年度 高山寺典籍文書総合調査団 研究報告論集』高山寺典籍文書総合調査団)
- 鈴木広光 (2006) 「嵯峨本『伊勢物語』の活字と組版」『近世文藝』84
- 張秀民ほか (2009) 『活字印刷の文化史』勉誠出版
- 豊島正之 (1989) 「キリシタン版は何故印刷されたか」『北大国文学会創立四十周年記念 刷りものの表現と享受』北大国文学会
- 豊島正之の編 (2013) 『キリシタンと出版』八木書店
- 中根勝 (1999) 『日本印刷技術史』八木書店
- 山田健三・伊東莉沙 (2012) 「烏丸本徒然草の印刷技法」『人文科学論集 文化コミュニケーション学科編』46
- 掲載した図版は、国立国会図書館デジタルコレクション (図1, 2, 4, 5, 8a, 9)、ブラジル国立図書館 (図3)、慶應義塾メディアセンターデジタルコレクション (図6)、小島幸枝・亀井孝解説『どちりいなきりしたん (バチカン本)』勉誠社1979 (図7)、近畿大学貴重資料デジタルアーカイブ (図8b) の画像、および、高山寺所蔵本の筆者撮影画像 (図10) を用いた。

Figures sources are as follows: National Diet Library Digital Collections (Fig. 1,2,4,5,8a,9), Biblioteca Nacional do Brasil (Fig. 3), Digital Collections of Keio University Libraries (Fig. 6), “Doctrina Christiana” (owned Vatican library) Benseisha facsimile edition (1979) (Fig. 7), Kindai University Rare Materials Digital Archive (Fig. 8b), and an image taken by author in Kosanji (Fig. 10).

HISTÓRIA ORAL DO PRIMEIRO NIPO-BRASILEIRO A INGRESSAR NO ITAMARATY ^{1 2}

ORAL HISTORY OF THE FIRST JAPANESE-BRAZILIAN TO JOIN ITAMARATY

Kwang Yoon Lee ³

Young Chul Kim ⁴

Monica Setuyo Okamoto ⁵

Resumo: De acordo com o Censo 2010, a população asiática no Brasil cresceu 177% nos últimos anos, totalizando assim 2,084 milhões de residentes asiáticos. Dentro desse cenário, as nossas instituições educacionais continuam dando pouca ou quase nenhuma atenção aos estudos étnicos de grupos minoritários. Este estudo de história oral tem, portanto, como objetivo repensar a representatividade dos *nikkei* dentro da sociedade brasileira. Foi selecionada a história oral de Edmundo Fujita, primeiro nipo-brasileiro a ingressar no Itamaraty. Por meio deste testemunho, chegamos à conclusão, ainda parcial, de que a presença de um asiático em um segmento profissional como o do Itamaraty representou políticas e ações positivas por parte do governo federal, além de representar um incentivo e modelo a outros grupos étnico-raciais anteriormente não representados.

Palavras-chave: História oral, Edmundo Fujita, Itamaraty, Grupo minoritário étnico, Nipo-brasileiro.

1 Artigo submetido em 26/07/2019 e aceito em 11/12/2019.

2 Este trabalho conta com o apoio do *Global Research Network Program* do Ministério da Educação da República da Coreia e faz parte do Grupo de Pesquisa da *National Research Foundation of Korea* (NFR -2017S1A2A2041735).

3 Professor Doutor e Diretor do Departamento de Língua Portuguesa da *Busan University of Foreign Studies* (BUFS); noelalee@bufs.ac.kr (ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1549-3982>).

4 Professor Doutor do Departamento de Língua Portuguesa da *Busan University of Foreign Studies* (BUFS); E-mail: latin@bufs.ac.kr (ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-001-1500>).

5 Professora Doutora da Área de Japonês, do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Brasil; Doutorado em Letras (pela Universidade de São Paulo; setuyo2@gmail.com (ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3014-6783>).

Abstract: According to the 2010 Census, the Asian population in Brazil has grown 177% in the last few years, thus totaling 2.084 million Asian residents. Within this scenario, our educational institutions continue to pay little or no attention to the ethnic studies of minority groups. This study of oral history aims, therefore, to rethink the representativeness of Nikkei within Brazilian society. The oral history of Edmundo Fujita, the first Japanese-Brazilian to join Itamaraty, was selected. Through this testimony, we came to the still partial conclusion that the presence of an Asian in a professional segment such as Itamaraty represented positive policies and actions by the federal government, as well as providing an incentive and model for other ethnic groups previously unrepresented.

Keywords: Oral history, Edmundo Fujita, Itamaraty, Ethnic minority group, Japanese-Brazilian.

1. Introdução

Este estudo de história oral tem como objetivo repensar a representatividade dos *nikkei* dentro de alguns segmentos profissionais brasileiros, tomando como base um estudo de caso de Edmundo Sussumu Fujita, o primeiro nipo-brasileiro a ingressar no Itamaraty em 1975. Repensar por que até hoje muito se tem ressaltado acerca da visibilidade positiva dos imigrantes japoneses e seus descendentes por terem alcançado sucesso econômico por meio do esforço, da disciplina, mas, principalmente, da educação (CANTO, 2008; CAMACHO, 2012; SHIBATA, 2009). Índices altos de aprovação de nipo-brasileiros nos cursos tradicionais mais concorridos, sobretudo Medicina, Engenharia e Direito das principais universidades públicas brasileiras, desde a década de 1960, comprovam a fama dos *nikkei* e o bordão: “mate um japonês hoje e garanta a sua vaga na universidade amanhã” (LESSER, 2001).

Entretanto, há outro lado da história imigrante, e nesse sentido lançamos a provocação: o que o embaixador Edmundo Sussumu Fujita, a cineasta Tizuka Yamasaki e a apresentadora e modelo Sabrina Sato teriam em comum, além da ascendência japonesa? Eles foram pioneiros em campos profissionais, onde a representatividade dos asiáticos permaneceu negativa por muito tempo, e mesmo atualmente ela é considerada discreta. Assim, este projeto de história oral⁶, desenvolvido com os alunos e as alunas de graduação em Letras Japonês da Universidade Federal do Paraná, tem como interesse investigar o porquê dessa representação com números tão baixos e esclarecer se a causa dessa situação está ligada à falta de espaço dado pela sociedade brasileira a esse grupo étnico nesses campos de atuação e/ou se a causa está ligada ao desestímulo que os jovens *nikkei* sentem em iniciar uma carreira nessas áreas, por acreditarem que o campo é restrito a eles. Qual o pensamento e a opinião desses nipo-brasileiros acerca dessa questão? Como eles analisam a sua inserção social no mundo predominantemente branco? Eles sentem que ainda são estigmatizados por estereótipos?

Historicamente, os *nikkei*, por várias razões, mas principalmente econômica, costumavam escolher carreiras tradicionais de prestígio social. Nas décadas de 1960

6 Este trabalho faz parte do Projeto de Extensão Universitária: Arquivo de História Oral de Grupos Minoritários Étnicos, da UFPR, coordenado pela Professora Doutora Monica Okamoto.

e 1970, segundo o consulado japonês, havia somente no Estado de São Paulo, 560 engenheiros, 1.350 médicos, cinco juizes e 450 advogados *nikkei* (LESSER, 2008, p. 45). Na atualidade, a situação não é muito diferente, ao observarmos a pesquisa realizada pelo G1, em 2015, acerca do perfil racial dos candidatos dos dez cursos mais procurados no vestibular na Universidade de São Paulo:

Quadro 1 - Fuvest 2015: Perfil racial dos calouros dos dez cursos mais concorridos

Cursos	Brancos	Pretos	Pardos	Amarelos	Indígenas
Medicina (SP)	234 (78%)	4(1,3%)	30(10%)	32(10,7%)	0
Medicina (RP)	77(77%)	0	20(20%)	3(3%)	0
Psicologia	55(78,6%)	0	7(10%)	8(11,4%)	0
Engenharia civil	47(78,3%)	2(3,3%)	6(10%)	5(8,3%)	0
Artes cênicas	11(73,3%)	0	4(26,7%)	0	0
Audiovisual	25(71,4%)	0	6(17,1%)	4(11,4%)	0
Jornalismo	50(83,3%)	4(6,7%)	5(8,3%)	1(1,7%)	0
Publ. e propag,	38(77,6%)	0	8(16,3%)	3(6,1%)	0
Rel. internac.	48(80%)	2(3,3%)	8(13,3%)	2(3,3%)	0
Arquitetura	38(84,4%)	0	6(13,3%)	1(2,2%)	0
Total na USP	8.282(74,7%)	391(3,5%)	1.642(14,8%)	733(6,6%)	0

Fonte: <http://g1.globo.com/educacao/noticia/2015/06/nao-ha-calouros-pretos-em-6-dos-10-cursos-mais-concorridos-da-fuvest.html>. Consulta: 05/07/2017. (grifo nosso)

As áreas consideradas tradicionais e de prestígio como Medicina e Engenharia continuam com maior procura pelo grupo étnico asiático, em contraponto ao curso de Artes Cênicas e de Jornalismo. Ainda, segundo a reportagem, os cursos de Engenharia da Poli e de Direito da Faculdade São Francisco, que estão entre os mais concorridos na lista de candidatos por vaga, também figuram entre os mais procurados pelos *nikkei*. Entre os 872 calouros do curso de engenharia da Poli, 132 (12,1%) se autodeclararam

amarelos.⁷ Dessa forma, notamos que muitos *nikkei* ainda optam por carreiras em áreas tradicionais, e que, por outro lado, certos segmentos profissionais continuam com pouca representatividade do grupo étnico japonês.

Impulsionados pela curiosidade desse fato, iniciamos a pesquisa em torno de personalidades da elite *nikkei*. O intuito foi não só reconstruir os eventos e as memórias desses depoentes, mas o pensamento e a trajetória profissional desse grupo de intelectuais, empreendedores e artistas que foram pioneiros em áreas de predominância “branca”. Dessa forma, neste trabalho selecionamos a história oral de Edmundo Sussumu Fujita (1950-2016), primeiro asiático a ingressar no Itamaraty, na intenção de investigar as problemáticas em torno deste assunto. A ideia é analisar como Edmundo venceu barreiras sociais, econômicas e, sobretudo, raciais, para ocupar um papel de relevância dentro da sociedade brasileira.

Infelizmente, o embaixador Edmundo Fujita faleceu em abril de 2016, interrompendo, assim, os depoimentos. Ele concedeu sua última entrevista, um mês antes de seu falecimento. Diante dessa situação, optou-se em dar prosseguimento ao projeto colhendo relatos da esposa, a embaixatriz Maria Ligaya Fujita, dos amigos de infância e dos colegas do Ministério das Relações Exteriores.

Entretanto, antes de relatar sobre a vida de Fujita, é oportuno narrarmos brevemente sobre a história exclusivista do Itamaraty que, ao longo de sua existência (criada em 1736), teve em seu corpo diplomático a presença quase que exclusiva da elite branca carioca. Essa contextualização se faz necessária para se entender a dimensão da relevância desse nipo-brasileiro que quebrou um dos maiores paradigmas dentro do Itamaraty: o preconceito racial.

2. O preconceito no Itamaraty

Foi com esse título que Carlos Conde publica na revista Política Externa um pequeno artigo acerca da visão elitista da chancelaria brasileira. Conde comenta a entrada do primeiro diplomata negro no Brasil em 1978 como um “fenômeno auspicioso na sociedade brasileira e na do Itamaraty” (CONDE, 1978, p. 15) Para Conde, a justificativa dada pelo Instituto de problemas socioeconômicos e não, étnicos, para a ausência de negros na carreira diplomática “não esgota o assunto”, pois o preconceito racial era uma realidade no velho Itamaraty que excluía não só candidatos negros, mas também amarelos.

Esse caráter elitista, na verdade, possui uma longa história. Por muito tempo, a nação brasileira sofreu com a imagem de povo degenerado pela mestiçagem e, por essa razão, a elite brasileira do final do século XIX e começo do século XX tenta mudar a imagem do Brasil no Velho Continente revitalizando a cidade do Rio de Janeiro, então, capital brasileira. Entretanto, essa modernização de fachada não se limitou à reforma

7 De acordo com o IBGE 2010, a presença de amarelos no Estado de São Paulo é de 1,3%.

da cidade, a própria elite carioca representada, sobretudo pelos diplomatas, tentou também projetar uma imagem positiva do povo brasileiro negando qualquer indício de degeneração racial. (NEEDEL, 1993)

O corpo diplomático brasileiro era formado por homens brancos, fisicamente de porte, de grande estatura e vigorosos. Sem dúvida, os representantes do Itamaraty em nada lembravam a figura do mestiço “degenerado”, ao contrário, eles apresentavam um ar de refinamento e de educação privilegiada.

Assim, a aprovação de Edmundo Fujita no Rio Branco, na década de 1970, certamente, foi um marco para a representação dos nipo-brasileiros em uma carreira restrita até então à elite branca brasileira. Além do mérito acadêmico de Fujita, acreditamos também que o governo brasileiro, posteriormente, tentou dar o primeiro passo para uma ação afirmativa com o intuito de promover oportunidade e inclusão a outras etnias e acabar com a representatividade negativa de negros e amarelos no Itamaraty.

3. Amigos de infância de Fujita. O papel da educação

Ao levantar a história de vida de Edmundo Fujita foi possível notar que a sua infância e adolescência na década de 1960 na cidade de São Paulo não teve características peculiares a um jovem *nikkei*. A começar pela formação educacional no renomado Colégio Liceu Pasteur, onde Edmundo teve a oportunidade de participar do coral ministrado pelo maestro Walter Lourenção, de aprender a tocar piano e flauta e de estudar francês. Ao contrário da realidade de muitos *nisseis* (segunda geração), sobretudo daqueles que viviam em zonas rurais no interior de São Paulo e outros Estados; o jovem Fujita parece não ter tido problemas com o aprendizado do português e ajustamento com os colegas e amigos da escola brasileira, justamente porque não teve que conviver com dois ambientes distintos: o da escola japonesa e o da escola brasileira (fato comum que ocorria nas colônias japonesas das zonas rurais). De acordo com o relato de seu amigo de infância, Augusto Mazzola, Fujita era o único descendente da classe, com exceção de uma menina mestiça. Foi nesse ambiente, longe da colônia e com total entrosamento entre os colegas não descendentes, que Fujita teve a sua formação educacional. Seus melhores amigos, Augusto (descendente de italianos) e Carlos (descendente de alemães) formavam o que Fujita costumava chamar de “eixo”. Ainda de acordo com a entrevista de Augusto, eles costumavam se reunir todos os dias na casa de Edmundo para estudar, jogar pingue-pongue e ouvir os discos dos Beatles. A mãe de Edmundo, sempre solícita, costumava preparar um lanche aos amigos do filho, como nos contou Augusto⁸.

Sobre essa integração e socialização dos *nisseis*, Ruth Cardoso (1959) comenta que:

8 Entrevista de Augusto Mazzola concedida no dia 24 de abril de 2017.

Como todo imigrante, o japonês pretende uma rápida ascensão, e espera dos filhos sucesso econômico ou adoção de uma carreira que lhe garanta “status” mais elevado. Esta expectativa exige um relativo entrosamento dos jovens à sociedade brasileira, levando o *issei* a aprovar e admitir um círculo de convivência, fora da família, em que age como brasileiro. (p. 321)

No caso de Edmundo, seus pais, por viverem na cidade, aceitavam essa integração do filho com os amigos não *nikkei* com mais naturalidade, ao contrário do que se costumava ver em alguns núcleos nipônicos da zona rural, onde os filhos se mantinham mais ligados à família, à escola japonesa e à comunidade japonesa.

Apesar da educação relativamente “abrasileirada” de Edmundo, seus pais mantinham algumas diretrizes muito comuns nos imigrantes da época. Eles esperavam que Edmundo, como filho mais velho, continuasse os negócios da família e dedicasse os estudos em uma área tradicional. Era muito comum que nisseis, do pós-guerra, até meados da década de 1970, recebessem uma dupla orientação da família: alcançar ascensão social e econômica dentro da sociedade brasileira por meio dos estudos e, concomitantemente, manter os valores e o pensamento tradicional japonês. Essa identidade mista ou “sincrética”⁹(CUCHE, 2002), na qual o nissei se sente totalmente brasileiro, mas conserva a educação tradicional dos ascendentes, é muito comum ainda nos dias de hoje entre a terceira e até quarta gerações. E segundo o próprio embaixador Edmundo, essa identidade mista foi mais um ganho do que um obstáculo em sua carreira, pois permitiu que ele transitasse por dois mundos, quase que opostos, com naturalidade.

Quanto a essa questão da educação dos filhos dos imigrantes japoneses nesse período (década de 1960 e 1970), é necessário um adendo acerca do assunto com o propósito de se compreender o porquê Edmundo, de certa forma, foge dos padrões da época.

Em geral, os isseis (imigrantes japoneses ou primeira geração) tinham a intenção de tornar seus filhos, herdeiros da tradição cultural japonesa. Para muitas famílias que viviam em regiões agrícolas, o isolamento em núcleos étnicos exclusivos facilitou a manutenção dessa tradição. (CARDOSO, 1973, p. 319)

Nesses núcleos, era comum a existência de escolas japonesas, onde sentimentos de patriotismo e civismo em relação ao Japão eram constantemente lembrados e reforçados no ensino da língua japonesa e nas atividades. Contudo, mesmo dentro desse ambiente exclusivista, os nisseis dos núcleos colônias eram pressionados pelos pais a ultrapassarem esse círculo fechado das escolas japonesas e do seio familiar e se integrarem à sociedade brasileira, mudando-se para a capital a fim de prosseguirem com os estudos. Assim, o nissei dessa época tinha como missão ascender socialmente por meio da escolha de uma carreira, considerada pelos pais e pela comunidade, como

9 Segundo Deny Cuche, identidade sincrética é a “(...) adição de duas identidades para uma só pessoa.”

sendo “segura” (Direito, Engenharia ou Medicina), integrar-se à sociedade brasileira; e, ao mesmo tempo, tornar-se membro da comunidade japonesa.

Dessa forma, percebemos que a formação de Fujita seguiu meandros pouco comuns aos jovens *nikkei* de seu tempo, especialmente, no que diz respeito a sua formação educacional. Seu gosto musical pelos clássicos e eruditos, sua proficiência em francês e inglês maior que em japonês; seu interesse maior pelas áreas de Humanas, como filosofia e artes, em detrimento à área de Exatas, revelam que Fujita destoava do modelo de educação seguida pela maioria dos *nikkei* da época.

4. Entrada no Rio Branco

No ano de 1975, Edmundo Sussumu Fujita ganhou destaque em matérias de jornais brasileiros e da imprensa em língua japonesa no Brasil, pelo fato de ser o primeiro nipo-brasileiro a entrar no Itamaraty. O jovem Edmundo, então com vinte e cinco anos, parece ter ficado surpreso com o artigo do jornal dando ênfase a sua descendência nipônica, segundo o relato de sua esposa, Maria Ligaya, e, ao que parece, até aquele momento nunca havia pensado no peso de sua etnicidade em um campo profissional. Por ter sido pioneiro e permanecido como o único asiático no Itamaraty por quase vinte anos, o embaixador Fujita certamente abriu precedentes e deixou um legado para as futuras gerações de diplomatas nipo-brasileiros.

Na verdade, foi deste ponto, em um almoço informal com a esposa de Fujita, a embaixatriz Maria Ligaya, que o projeto teve início em meados de julho de 2016. Ao iniciar o projeto de escrever sobre a trajetória de vida e o pensamento do embaixador Edmundo Fujita, viajei¹⁰ para Brasília e me hospedei por três dias na casa da embaixatriz. No escritório do casal, Maria Ligaya me mostrou meia dúzia de pastas, nas quais havia organizado em ordem cronológica todos os documentos, cartas, artigos de jornais, bilhetes, convites e fotos do marido ao longo de sua carreira na chancelaria. Na realidade, esse arquivo pessoal havia sido selecionado e guardado pelo próprio embaixador Fujita, o que nos dá uma ideia de como ele desejava se constituir; direcionando, de certa forma, o sentido que deu à própria vida. Entretanto, essa vida linear e positivista construída pelo casal por meio das pastas organizadas atesta aquilo que Pierre Bourdieu (2006) chamou de “ilusão biográfica”, pois sabemos que a trajetória de qualquer indivíduo, de destaque social ou não, apresenta variações ao longo da vida. Segundo Bourdieu:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar (p. 185).

10 Monica Setuyo Okamoto foi quem realizou todas as entrevistas no Brasil na qualidade de pesquisadora do Grupo de Pesquisa da *National Research Foundation of Korea* (NFR -2017S1A2A2041735).

E, de fato, paralela às informações cuidadosamente selecionadas e arquivadas nas pastas pelo casal, havia um mosaico de informações que a decoração e o ritmo da casa (preenchida com jantares com amigos e a presença das mascotes da família: cachorros Shiba) apresentavam: um casal sem filhos que adorava cachorros, apreciava a boa gastronomia e a visita de amigos. Além dos três dias em que passei na casa do embaixador em Brasília, observando o escritório repleto de fotos, livros e objetos de arte; o “jardim japonês” compondo a parte externa da residência e as telas com pinturas do próprio Edmundo produzidas em um passado recente; tive a oportunidade de visitar o apartamento do casal em São Paulo por dois dias, onde também foi possível perceber como a vida de Edmundo Fujita parecia ter voltado às suas origens nos últimos anos de sua vida. A aproximação com a família, sobretudo com os sobrinhos, o reestabelecimento de antigas amizades de colégio e a volta à cidade de São Paulo, após percorrer o mundo, conotam que Fujita repensou os experimentos de seu passado, num processo de lembranças, esquecimentos e invenções, nos dois últimos anos de sua vida.

5. Conclusão

Em sua última entrevista, Fujita declara que sua ascendência facilitou o trânsito entre o Japão e o Brasil em aspectos culturais e políticos. Ao que parece, graças a sua educação de elite branca e certa liberdade familiar, o embaixador desenvolveu uma identidade étnica com orientação mais progressiva e transnacional que muitos nipo-brasileiros de sua época. Esse *nikkei* bem-sucedido que não seguiu caminhos considerados “seguros” e “tradicionais”, certamente remodelou estereótipos e paradigmas acerca dos japoneses e seus descendentes, abriu precedentes para as gerações posteriores e, por fim, contribuiu para a integração, a representatividade e a inclusão desse grupo étnico no cenário político e social brasileiro.

REFERÊNCIAS

- BOURDIER, Pierre A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 183-191.
- CAMACHO, L.M.Y. Valores culturais japoneses presentes na educação dos nipo-brasileiros. In: KISHIMOTO, T.M.; DERMATINI, Z. B. F (orgs.) *Educação e cultura: Brasil e Japão*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 91-106.
- CANTO, C. *Descendência japonesa e o bom desempenho em matemática: uma reflexão sobre as causas*. 153f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- CARDOSO, Ruth Corrêa Leite. O papel das associações juvenis na aculturação dos japoneses. In: SAITO, Hiroshi e MAEYAMA, Takashi. **Assimilação e integração dos japoneses no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973. p. 317-345.

- CONDE, Carlos. O preconceito no Itamaraty. In: **Revista Política Externa**. São Paulo: Paz e Terra, 03 de agosto de 1978. p. 15
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru, Edusc, 2012.
- LESSER, J. **A negociação da identidade nacional**. Imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil. Tradução Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbres. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- NEEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque tropical**. Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Tradução Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- O Estado de S. Paulo. Censo 2010: População asiática no Brasil cresceu 177% em dez anos. <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,censo-2010-populacao-asiatica-no-brasil-cresceu-177-em-dez-anos,748616>. 22 de julho de 2011. Consulta em: 05/07/2017.
- SHIBATA, H. *Da Casa de Pau-a-Pique aos Filhos Doutores: Trajetórias Escolares de Gerações de Descendentes Japoneses (dos anos 1950 aos 1990)*. 221f Tese (Doutorado em Educação) Faculdade em Educação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

IMAGENS DO JAPÃO DO ORIENTALISMO AO COSMOPOLITISMO: UMA REVISÃO CRÍTICA DO *NIHONJINRON*¹ IMAGES OF JAPAN FROM ORIENTALISM TO COSMOPOLITANISM: A CRITICAL REVIEW OF *NIHONJINRON*

*Liliana Morais*²

Resumo: Partindo de uma genealogia do conhecimento ocidental sobre o Japão desde o período moderno até os dias de hoje, este artigo centra-se na análise do chamado “discurso da singularidade japonesa” (*Nihonjinron*), enfatizando o seu papel na construção de imagens do Japão no Ocidente e seu impacto na sociedade japonesa, com base na revisão crítica de uma bibliografia centrada na área de Estudos Japoneses e das Ciências Sociais. Neste processo, rastreamos o desenvolvimento do *Nihonjinron* a partir do Orientalismo europeu, enraizado no processo de colonização e imperialismo, passando pelo nacionalismo cultural japonês do período pós-guerra, e sua crítica no contexto do desenvolvimento dos estudos pós-coloniais desde meados dos anos 1980. Finalmente, apontaremos para novas direções que se centram em uma abordagem multicultural e cosmopolita no estudo do Japão.

Palavras-chave: imagens do Japão, *Nihonjinron*, orientalismo, cosmopolitismo, estudos japoneses

Abstract: Departing from a genealogy of Western knowledge about Japan from the modern period to the present day, this article focuses on the analysis of the so-called “discourse of Japanese uniqueness” (*Nihonjinron*), emphasizing its role in the construction of images of Japan in the West and its impact in Japanese society, based on a bibliographic review centered on the area of Japanese Studies and the Social Sciences. In this process, we will trace the development of *Nihonjinron* from European Orientalism, rooted in the process of colonization

1 Este artigo é uma versão em português modificada do primeiro capítulo da minha tese de doutorado.

2 Professora Adjunta e Pesquisadora Visitante no Departamento de Sociologia da Tokyo Metropolitan University (TMU), Tóquio, Japão; Professora Adjunta no Departamento de Arte da Temple University Japan (TJ); Doutora em Sociologia pela Tokyo Metropolitan University (TMU); lilianagpmorais@gmail.com; (ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5808-9031>).

and imperialism, to Japanese cultural nationalism of the postwar period, and its criticism in the context of the development of post-colonial studies from the mid-1980s. Finally, we will point to new directions that focus on a multicultural and cosmopolitan approach in the study of Japan. **Keywords:** images of Japan, Nihonjinron, orientalism, cosmopolitanism, Japanese studies

1. Introdução

Desde a primeira referência ao Japão como “terra rica em ouro” pelo explorador veneziano Marco Polo no século 13, imagens ocidentais do Japão têm-se centrado no carácter exótico e único do povo e cultura japoneses. Neste artigo, empreenderemos uma revisão crítica do “discurso da singularidade japonesa” (Nihonjinron), partindo de uma genealogia do discurso ocidental sobre o Japão, marcado pela ideologia do Orientalismo e seu impacto nas teorias Nihonjinron. Veremos como, no processo dialético, frequentemente assimétrico, entre Oriente e Ocidente, as representações orientalistas do Japão criadas no Ocidente influenciaram as auto-representações japonesas, num processo denominado Auto-Orientalismo (Befu, 2001a), refletido no discurso Nihonjinron. Embora essas imagens essencialistas enraizadas na ideologia orientalista tenham vindo a ser criticadas e desconstruídas a partir dos anos 1990 com o desenvolvimento dos estudos pós-coloniais, nos últimos anos, alguns autores na área das ciências sociais (Clammer, 2001; Vatin, 2011; Sugimoto, 2018) têm apontado para a necessidade de conciliar visões particularistas, que entendem a cultura japonesa como peculiar e única, com concepções universalistas, apelando para uma metodologia cosmopolita na análise do Japão.

Com base na periodização de Neustupny (1980) do campo dos estudos japoneses, optamos por estruturar este artigo em quatro seções principais, refletindo os diferentes paradigmas que dominaram o discurso sobre o Japão no Ocidente, com enfoque no Nihonjinron: Japonologia, marcado pela ideologia do Orientalismo, dominante desde os primeiros contatos do Ocidente com o Japão até à primeira metade do século 20; o paradigma dos Estudos Japoneses, alimentado pelas teorias da singularidade japonesa (Nihonjinron), uma reação indígena à hegemonia ocidental que se aproximou do nacionalismo, predominante no período do pós-guerra; o paradigma contemporâneo, informado pelos estudos culturais e pela desconstrução do conhecimento colonial, que começou a tomar lugar nos anos 1980; e uma quarta seção apontando em novas direções para um entendimento cosmopolita do Japão.

2. Japonologia e Orientalismo

Os primeiros esforços para entender o Japão no Ocidente remontam à chegada dos primeiros Europeus no arquipélago, mais particularmente a frota dos exploradores portugueses que atracou na ilha de Tanegashima, sul do Japão, em 1543, seguida pelas missões jesuítas lideradas por Francisco Xavier (1506-1552) em 1549. Com o

objectivo de evangelização, os jesuítas foram os primeiros a fornecer, em primeira mão, informações detalhadas sobre o arquipélago nipônico, seu povo e cultura, para a Europa. Além das cartas da Companhia de Jesus a Roma, iniciadas regularmente a partir de 1549 por Francisco Xavier, os estudos de missionários como Luís Fróis (1532-1597), autor do *Tratado em que se contém muito sucinta e abreviadamente algumas contradições e diferenças de costumes entre a gente da Europa e esta província do Japão* (1585) e, mais tarde, João Rodrigues (1561-1633), que expandiu o trabalho de Fróis no estudo da língua, história e cultura japonesas, merecem destaque.

Até meados do século 17, os escritos jesuítas foram a principal fonte de informação sobre o Japão na Europa. Com a proibição do Cristianismo pelo xogunato Tokugawa em 1614 e a consequente expulsão de todos os missionários em 1639, os comerciantes holandeses tornaram-se os principais transmissores de informação sobre o país durante os dois séculos subsequentes. Reportando de seu posto comercial em Dejima, Nagasaki, desde 1641 até o fim da política de isolacionismo do país em 1854, os relatos holandeses gozaram de bastante popularidade entre os europeus, em especial as descrições da anual “jornada à corte Edo” (Curvelo, 2003, p. 148), que tinha como objetivo pagar respeito ao imperador.

A partir da segunda metade do século 18, com o desenvolvimento das disciplinas acadêmicas desencadeado pelo Iluminismo, o interesse científico sobre Japão expandiu-se. Uma das obras representativas deste período, a *Enciclopédia*, de Diderot, contém noventa e nove artigos sobre o Japão, incluindo informações sobre sua história, religião e escritos anedóticos sobre seus costumes e cultura. Baseados em informações de segunda ou terceira mão, os trechos abundam de erros, distorções e falta de rigor, além de afirmações exoticistas e alusões à superioridade da cultura européia, representando a mentalidade dominante na época (Nakagawa, 1992, p. 251-262).

Com a abertura dos portos japoneses em 1854, informações de primeira mão tornaram-se disponíveis à medida que estudiosos estrangeiros começaram a viajar para o Japão e os japoneses começaram a viajar para a Europa. O interesse pelo arquipélago inseriu-se no contexto da onda de estudos regionais sobre o Oriente e foi marcado pela ideologia do Orientalismo, caracterizada por sentimentos de superioridade e uma história de dominação colonial (Said, 1978). Assim, o Japão destes primeiros estudos acadêmicos aparece como um lugar de absoluta alteridade, exótico e misterioso, revelando o fetichismo, mas também diletantismo e condescendência, que traduziam as relações assimétricas de poder entre os dois polos geográficos na época. A Japonologia apareceu neste contexto como uma disciplina acadêmica que agregava o estudo da história, economia, política, filosofia, língua, literatura e cultura do país. De acordo com Kreiner (1992, p. 33), o termo entrou em uso em algum momento do século 19 para indicar uma abordagem científica do campo. Durante esse período, o foco de pesquisa era na área geográfica de estudo e universidades por toda a Europa começaram a abrir departamentos voltados ao estudo do japonês e outras línguas orientais.

Entretanto, os primeiros Japonólogos ocidentais não só lançaram as bases da Japonologia em seus países como estimularam os estudiosos japoneses (Kitagawa, 1987, p. 291). Por um lado, o Japão apropriou-se e negociou imagens ocidentais da cultura japonesa para definir sua identidade e cultura nacionais num momento de afirmação do país como estado-nação moderno, processo conhecido com Auto-Orientalismo (Befu, 2001a). Por outro, a reação ao imperialismo ocidental, ocidentalização cultural e eurocentrismo por parte do Japão semeou sentimentos nacionalistas, materializando-se na colonização de outras partes da Ásia, onde o Japão exerceu seu próprio Orientalismo (Nishihara, 2005; Harada, 2006; Kober, 2014).

Durante as primeiras décadas do século 20, o Japão começou a desenvolver sua própria cultura acadêmica baseada em categorias de pensamento ocidentais. Eiji Oguma (2018) distingue duas tendências na história dos Estudos Japoneses no Japão: a representação dos “Outros” e monólogos, isto é, um discurso sobre “nós”. Esta última tendência desenvolveu-se na era Meiji quando a Universidade de Tóquio começou a compilar a história nacional com o objetivo de estabelecer um sentimento de pertencimento e identidade japonesa com o imperador no centro, emergindo como oposição ao Orientalismo Ocidental. No entanto, ao estudar as culturas subalternas do Japão, como o povo Ainu e dos habitantes de Okinawa, assimiladas à nação japonesa em meados do século 19, os antropólogos japoneses apropriaram-se da visão etnocêntrica e colonialista do Ocidente (Oguma, 2018, p. 23).

Neste sentido, ao mesmo tempo que o Japão foi submetido à ideologia do Orientalismo, o estado japonês tornou-se também ele próprio agente do Orientalismo na colonização de outras partes da Ásia. Assim, até ao final do século 19, o Ocidente manteve uma imagem idealizada, esteticizada e paternalista do Japão, centrada na sua cultura tradicional e que via os japoneses como um povo harmonioso e inocente. Mas com a evolução do Japão de uma nação pré-moderna para uma potência militar e colonial, essas imagens começaram a mudar. A partir do início do século 20 até o final da Segunda Guerra Mundial, o Japão passou então a ser visto pelo Ocidente como uma nação violenta, cruel e militarista.

Esta representação dualista da cultura japonesa, como romântica e exótica e, ao mesmo tempo, violenta e ameaçadora, reflete a ideologia do Orientalismo descrita por Said (1978). Assim, numa tentativa de escapar à hegemonia ocidental e tornar-se um agente de suas próprias representações, o Japão começou a se encarregar de sua própria comunicação moldando um discurso capaz de impressionar os ocidentais (Kober, 2014, p. 102). Esse processo daria origem às teorias da peculiaridade japonesa (*Nihonjinron*) do pós-guerra.

3. Estudos Japoneses e *Nihonjinron*

Um dos estudos sobre o Japão mais representativos da época e que marcaria o discurso do paradigma de Estudos Japoneses nas décadas seguintes é *A Espada e o Crisântemo* (1946), da antropóloga americana Ruth Benedict. Encomendado pelo

governo americano como uma tentativa de conhecer o inimigo, o trabalho de Benedict insere-se na tradição antropológica do funcionalismo, representando uma tentativa de organizar a mentalidade japonesa em um esquema bem estruturado, baseado em modelos culturais e simplificações binárias, retiradas do conhecimento antropológico das sociedades primitivas. A publicação teve um impacto substancial no Japão, levando a discussões sobre as características da cultura e personalidade japonesas entre acadêmicos, além de atrair o interesse do público em geral, contribuindo para a formulação das teorias da peculiaridade japonesa (Nihonjinron).

A derrota japonesa na Segunda Guerra Mundial levou a uma reorganização política e estrutural que começou com a supressão do culto ao imperador e uma reavaliação da sociedade e tradições japonesas. Entretanto, a ocupação americana do país entre 1945 e 1952 forneceu a possibilidade de contato diário e direto com o Japão por um período prolongado, o que levou à formação da primeira geração de especialistas em Estudos Japoneses do pós-guerra (Befu, 1992, p. 19). Não obstante, o estudo do Japão neste período ainda foi dominado pela ideologia do Orientalismo, refletido em sentimentos de superioridade e condescendência em relação ao Japão. Foi também nos primeiros anos do pós-guerra que o termo Japonologia começou a ser questionado e gradualmente substituído pelo paradigma de Estudos Japoneses, que valorizava as disciplinas acadêmicas mais do que áreas regionais de estudo. Como paradigma, os estudos japoneses surgiram em um momento em que o conhecimento sobre o país passou a ter uso prático fora da academia e, nesse contexto, a pesquisa acadêmica foi utilizada para a política, políticas sociais e economia (Okano, 2018, p. 2).

De acordo com Sugimoto (2003, p. 13-17), o paradigma de Estudos Japoneses pode ser dividido em quatro fases. Na primeira, desde o final da Segunda Guerra Mundial até ao final da década de 1950, o Japão foi visto como um país primitivo e atrasado, necessitado de intervenção ocidental para educação e desenvolvimento, visão influenciada pelo trabalho de Ruth Benedict. A segunda fase, iniciada na década de 1960, época em que a modernização e ocidentalização se expandiram rapidamente, foi caracterizada pela transição para uma visão mais positiva do Japão. Assim, na terceira fase, iniciada no final dos anos 1960, a peculiaridade japonesa começou a ser enfatizada, destacando-se seu papel no desenvolvimento econômico da nação, que se tornou o foco da quarta fase. Esta, iniciada nos anos 1970 até os anos 1980, marcada pelo chamado “milagre econômico” japonês, viu o Japão como um modelo a ser seguido pelo Ocidente, visão representada pelo best-seller *Japan as Number One: Lessons for America* (1979) de Ezra Vogel.

Uma das características do paradigma de Estudos Japoneses é pressupor a correspondência entre povo, território, cultura, sociedade e estado, além de uma análise baseada na comparação do Japão com o Ocidente, em particular os Estados Unidos. Como resultado, os elementos da sociedade japonesa mais merecedores de atenção foram os que mais drasticamente contrastavam com o Ocidente. No entanto, Befu (1992; 2001a) aponta que se a análise do Japão tivesse sido feita do ponto de vista

de outras sociedades, como as vizinhas China ou Coréia, as características enfatizadas teriam sido diferentes. Além disso, o foco na diferença e alteridade, ao invés de nas características compartilhadas pelo Japão e Ocidente, contribuiu para perpetuar o mito do Japão como exótico, misterioso e estranho, o oposto do Ocidente, reproduzindo a ideologia do Orientalismo.

Entretanto, os acadêmicos japoneses também foram influenciados por visões orientalistas do Japão, dando origem às teorias da singularidade japonesa (*Nihonjinron*), por sua vez incorporadas pelo paradigma de Estudos Japoneses no Ocidente. Ao aproximar-se do nacionalismo cultural, ideologia caracterizada por uma crença na nação como singular, singularidade esta resultante de sua história e cultura únicas compartilhadas por toda a comunidade, estas teorias viam o Japão como uma sociedade homogênea, harmoniosa, hierárquica, estável e grupista. Estas imagens essencialistas do Japão dominaram o conhecimento sobre o país, sua sociedade e cultura, tanto em círculos acadêmicos como entre o público em geral, no Japão e no Ocidente, no período do pós-guerra, permanecendo relativamente fortes dentro e fora da academia até aos dias de hoje.

De acordo com vários autores (Clammer, 2001; Befu, 2001a; Nosco, 2005), as origens do discurso *Nihonjinron* podem ser encontradas na escola nativista (*kokugaku*), quando o Japão tentou definir sua identidade em oposição à China. Este processo refletiu uma tentativa de restabelecer a cultura japonesa como ela era antes da influência do modelo chinês. Para isso, autores da escola nativista recorreram à divindade do imperador e ao xintoísmo como base para a criação de uma consciência nacional compartilhada. Com o colapso do xogunato Tokugawa e da política de isolacionismo, a preponderância do modelo chinês foi substituída pela do Ocidente, à qual o Japão procurou afirmar-se como um estado-nação moderno. Num primeiro momento, a união do nacionalismo ao imperialismo levou o estado japonês a apoiar uma concepção do Japão como nação multiétnica a fim de justificar a anexação de outros territórios asiáticos. No entanto, o fim do império japonês resultante da derrota na Segunda Guerra Mundial levou o Japão a basear sua identidade na correspondência entre nacionalidade, etnia e cultura.

Ao ignorar a extensa evidência etnográfica da diversidade do Japão em termos de região, gênero, idade, profissão, identidade étnica e classe social, o *Nihonjinron* contribuiu para a disseminação de uma visão homogênea, monocromática e estática da cultura e sociedade japonesas, dada a popularidade do gênero literário entre o público geral japonês. Ademais, o *Nihonjinron* baseia-se em uma hierarquia racial e étnica que se reflete na discriminação de estrangeiros e minorias étnicas japoneses, como os habitantes de Okinawa, o povo Ainu, a casta *burakumin* e descendentes de coreanos, além de ignorar as contribuições da China e da Coréia para o desenvolvimento da cultura japonesa (Befu, 2001a, p. 66).

O discurso da singularidade japonesa frequentemente assume que o Japão é tão único ao ponto de ser impossível de ser compreendido por outros, da mesma forma que a língua japonesa é apresentada como extremamente difícil de dominar por estrangeiros (Befu, 2001a; Tai, 2003). Outros exemplos incluem a habilidade de comer certos

alimentos (como sashimi de peixe cru ou soja fermentada *nattô*), apreciar um certo tipo de beleza simples e sutil (representada pelo conceito de *wabi-sabi*) ou mesmo a existência de quatro estações do ano (*shiki*), temas sobre os quais estrangeiros no Japão são frequentemente questionados. Neste sentido, ao invés de refletir sobre a diferença do “Outro”, como é o caso do Orientalismo, o Nihonjinron enfatiza a singularidade da própria cultura japonesa (Goldstein-Gidoni, 2005). Nas últimas décadas, o governo japonês tem instrumentalizado essa auto-exotização para o exercício de *soft power*³ por meio de uma estratégia de diplomacia cultural representada pelo projeto *Cool Japan*⁴, que destaca os aspectos supostamente únicos da cultura do país.

No entanto, o Nihonjinron como discurso e ideologia não é exclusivo do Japão, sendo o excepcionalismo americano outro exemplo conhecido de nacionalismo cultural. Ademais, o uso da história para construir e legitimar um senso compartilhado de cultura e identidade é parte do processo de invenção das tradições que aconteceu no momento da criação de muitos outros estados-nação (ver Hobsbawm & Ranger, 1983). E embora o Nihonjinron seja frequentemente abordado como uma forma de nacionalismo cultural e sua popularidade coincida com o ressurgimento do nacionalismo cultural no Japão, Yoshino (1992) enfatiza a importância de reconhecer que a maioria dos autores cujas obras vêm sendo classificadas como Nihonjinron não pode ser categorizada como nacionalista. O principal perigo do Nihonjinron reside na publicação de trabalhos acadêmicos em edições direcionadas ao público em geral, que reproduz um discurso simplificado sem análise crítica e contextualização teórica (Yoshino, 1992; Tai, 2003).

Nesse sentido, Befu (2001a, p. 78-90) define o Nihonjinron como um modelo cultural que caracteriza um estado ideal e desejável, funcionando como um imperativo moral para os japoneses. Comportar-se de modo diferente ao estabelecido é incomum, estranho e ‘não-japonês’, algo que vai contra os padrões normativos da sociedade (*ibid.*, p. 79). Neste processo, o Nihonjinron transforma-se em um modelo prescritivo de comportamento que, por sua vez, serve como uma fonte de identidade nacional e cultural, tornando-se ideologia hegemônica às mãos do governo, finalmente colocada em prática pelo poder corporativo (*op. cit.*). Assim, ao ignorar as práticas e hábitos de grupos considerados marginais, como minorias étnicas ou até mulheres, o discurso da singularidade japonesa perpetua o domínio cultural da elite econômica e intelectual masculina sobre os outros japoneses, moldando seus valores e comportamentos (Tai, 2003, p. 14-16).

3 Termo definido por Joseph Nye em 1990 para descrever o exercício de poder político e diplomático através da atração da cultura, ideais e instituições de um país, ao invés da coerção e força.

4 A expressão Cool Japan refere-se à promoção da cultura japonesa no exterior pelo governo japonês, especialmente a partir de 2010, quando o Gabinete de Promoção das Indústrias Criativas foi estabelecido. Como uma forma de diplomacia cultural, o programa *Cool Japan* centra-se na cultura popular japonesa, como *anime* e mangá, mas têm recentemente vindo a incluir diferentes aspectos do “estilo de vida japonês”, desde gastronomia à moda, passando pelo artesanato tradicional e o chamado “sentido de beleza japonês”.

4. A crítica do Nihonjinron e o Japão multicultural

Nas décadas de 1960 e 1970, os últimos processos de descolonização tiveram um impacto significativo nas ciências sociais e na análise cultural, estimulando uma crítica retrospectiva do colonialismo ocidental e outras formas de imperialismo, liderada por uma nova geração de pesquisadores influenciados por Edward Said (Vatin, 2011, p. 8). Esta crítica encorajou a desconstrução das categorias e modelos anteriormente aceitos, dando origem aos estudos pós-coloniais e à consolidação dos estudos de gênero, estudos culturais e estudos subalternos a partir dos anos 1990 (*ibid.*). Questionando visões holísticas da cultura que até então tinham dominado a academia, assim como o legado ambíguo do Iluminismo europeu, as teorias pós-coloniais e pós-modernas enfatizaram o hibridismo, fluidez, multiplicidade, fragmentação e confronto.

Este processo também teve um impacto significativo no estudo do Japão, reforçado pelas mudanças internas que começaram a ocorrer na sociedade japonesa no final dos anos 1980 e 1990: declínio da taxa de natalidade, êxodo urbano, aumento da imigração em resposta à escassez de mão-de-obra, assim como a recessão econômica desencadeada pelo estouro da bolha financeira e chamada “década perdida” subsequente. A expansão do processo de globalização que acelerou os movimentos transnacionais de pessoas, bens, práticas e conhecimento refletiu-se no discurso doméstico da internacionalização (*kokusaika*) e na difusão do multiculturalismo (*tabunkashugi*), incentivando estudos sobre o Japão em relação a outras sociedades (Okano, 2018, p. 3).

Neste contexto, nos últimos trinta anos, pesquisadores de várias disciplinas acadêmicas na área das ciências sociais e humanas têm questionado as noções de homogeneidade e singularidade no contexto do Japão, veiculadas pelo Nihonjinron (Sugimoto e Mouer, 1986; Dale, 1986; Yoshino, 1992; Oguma, 2002; Morris-Suzuki, 1998; Befu, 2001a). Dois dos primeiros autores a articular a crescente crítica da abordagem essencialista do Japão promovida pelo Nihonjinron foram os sociólogos Yoshio Sugimoto e Ross Mouer. Em seu livro *Images of Japanese Society* (1986), os autores questionam a validade do modelo de grupo na sociedade japonesa, enfatizando o fracasso do Nihonjinron em abordar a existência de conflito e o papel da autoridade e poder do estado-nação no regulamento da vida social japonesa (Mouer & Sugimoto, 1986, p. 10).

Esta onda de desconstrucionismo tornou-se dominante no início dos anos noventa, contribuindo para a desmistificação da visão estereotipada da cultura e sociedade japonesas que tinha dominado a academia até então. Como resultado, os autores dentro do que Neustupny (1980) chama de “paradigma contemporâneo” tornaram-se mais críticos em suas representações do Japão e muita da pesquisa acadêmica no campo dos Estudos Japoneses começou a abordar características e práticas culturais anteriormente tidas como peculiarmente japoneses de um ponto de vista hermenêutico, apontando sua invenção recente no contexto do processo de construção do estado-nação e revelando uma agenda política conectada com o nacionalismo cultural. Ao mostrar a natureza

inconstante das fronteiras nacionais e ao enfatizar as variações étnicas, culturais e sociais ao nível local e regional, os autores deste paradigma recorreram a modelos alternativos para a análise da sociedade japonesa, refletidos no desenvolvimento de perspectivas multiculturais.

Além do fato do Japão nunca ter sido um país culturalmente ou etnicamente homogêneo desde a origem, os últimos quarenta anos têm assistido a uma crescente complexidade em termos da população que habita o arquipélago, principalmente como resultado da imigração. Além do mais, a cultura japonesa não está mais restrita ao Japão. A globalização e o movimento transnacional de conhecimento, pessoas e produtos têm contribuído para a expansão da cultura japonesa além das fronteiras do estado-nação através de três processos principais: dispersão humana, transplante organizacional e difusão cultural (Befu, 2001b).

De fato, desde o final do século 19, o Japão enviou seus cidadãos ao redor do mundo através de um processo de emigração institucionalizada, contribuindo não apenas para a difusão, mas também para a reinvenção da cultura japonesa em diferentes territórios e contextos socioculturais, como aconteceu no Brasil e a maior parte do continente americano. Assim, os imigrantes japoneses criaram suas próprias versões da cultura japonesa em seus países de destino, que se hibridizou com realidades locais, contribuindo assim para a criação de múltiplos e fluidos “Japões”. Entretanto, Morgan Pitelka (2007) observa como essas novas expressões da cultura japonesa foram consideradas “inautênticas” quando comparadas às concepções nacionais japonesas da cultura japonesa. Uma situação inversa aconteceu no Brasil, quando os imigrantes japoneses do pós-guerra foram criticados pelas comunidades nipo-brasileiras do pré-guerra por serem demasiado ocidentalizados, não verdadeiramente “japoneses”. Assim, discussões sobre a “autenticidade” da cultura japonesa revelam as hierarquias por detrás da concepção de “japoneidade”. Contudo, ao concebermos a cultura como processo e diálogo, ao invés de algo fixo e estático, podemos perceber a hibridização como um ato de criação, transmissão e mistura cultural (Douglass e Robertson, 2003). Assim, o movimento através do tempo e do espaço tem transformado certas características da cultura japonesa em “transcultura”.

Como mencionado acima, um dos principais processos que contribuíram para a reavaliação dos conceitos monolíticos de “japoneidade” nas últimas décadas foi a imigração. Segundo Befu (2013, p. 9), enquanto entre 1960 e 1980 a população estrangeira no Japão registrou um aumento de apenas 0,2%, entre 1980 e 2010 o número subiu 300%, atingindo o recorde de 2.471.258 em Junho de 2017⁵. A maioria dos estrangeiros no Japão são originários de outros países asiáticos, principalmente China, Coreia do Sul, Filipinas e Vietnã, representando quase 83% de todos os estrangeiros no país, seguida pela América do Sul (10%), Europa (2,9%) e América do Norte (2,8%).

5 Ministério da Justiça do Japão. 2017. Estatísticas de Residentes Estrangeiros (*Zairyou Gaikokujin Toukei*). Tokyo: Ministério da Justiça. Disponível em: http://www.moj.go.jp/housei/toukei/toukei_ichiran_touroku.html (Acessado em Fev. 20, 2018).

E enquanto os estrangeiros residentes no Japão ainda representam menos de dois por cento da população total, cerca de 15.000 tornam-se cidadãos japoneses naturalizados a cada ano (Befu, 2009, p. 31). Como resultado, as últimas três décadas assistiram a um aumento dos casamentos internacionais, que contou como um em cada trinta casamentos registrados em 2013⁶. Como consequência, o número de crianças de herança mista também tem crescido, diluindo progressivamente as fronteiras entre japoneses e os “Outros”.

No entanto, embora a década de 1980 tenha assistido ao surgimento do discurso da internacionalização (*kokusaika*), isso não se refletiu num aumento da integração social dos residentes estrangeiros e minorias étnicas no seio do arquipélago japonês. De acordo com Burgess (2015, p. 114), o discurso da *kokusai* imperou principalmente na arena política, sendo criado pelas elites para descrever as relações do Japão com outras nações em parte como resposta a pressão externa. De fato, na análise de Befu (1983), “aprender um idioma” ou “viajar para o estrangeiro” foram as principais características mencionadas pelos entrevistados quando questionados sobre o significado do conceito de internacionalização. Neste sentido, o discurso da *kokusaika* tem sido criticado por vários autores devido ao seu objetivo de servir meramente os interesses econômicos nacionais, ignorando a situação dos residentes estrangeiros no país (Hatsue 1985 *apud* Tai, 2009; Befu, 1983, p. 261).

Contudo, o final dos anos 1980 assistiu também à afirmação das identidades culturais dos japoneses de origem Ainu, Okinawana e residentes permanentes de descendência coreana e chinesa. A onda de decassegus vinda do Brasil, a maioria de descendência japonesa, também contribuiu para abalar ideias preconcebidas sobre a cultura e identidade japonesas. Na década de 1990, o discurso da internacionalização foi substituído pelo da coexistência multicultural (*tabunka kyosei*), uma versão japonesa do conceito ocidental de multiculturalismo (Guarné e Yamashita, 2015, p. 58-61). Entretanto, ao enfatizar a dicotomia entre estrangeiros e japoneses através de definições essencialistas de cultura baseadas na mercantilização da diferença, a “coexistência multicultural” flertou com o nacionalismo (*op. cit.*)

Apesar da vaga de imigração assistida a partir da década de 1980, questões de integração social foram frequentemente ignoradas e discussões sobre o estatuto legal e direitos dos residentes estrangeiros e suas condições de trabalho raramente estiveram na agenda política (Tsuda, 2006). Segundo o autor, o Japão ainda carece de políticas efetivas de integração, pois os trabalhadores estrangeiros são entendidos como visitantes temporários ao invés de habitantes permanentes. Tidos como estranhos à nação japonesa, eles são destituídos dos direitos e serviços sociais reservados aos membros do Estado-nação, como o direito de voto. E embora, nos últimos anos, a diminuição da taxa de natalidade e a escassez de mão-de-obra tenham aumentado a aceitação de

6 “A Look at International Marriage in Japan”, *Nippon.com*, 19 Feb 2015. Disponível em: <https://www.nippon.com/en/features/h00096/> (Accessado Out. 1, 2017).

trabalhadores estrangeiros como uma solução viável para os problemas econômicos do país, a permanência a longo prazo ainda é, muitas vezes, desencorajada. Um exemplo emblemático dessa postura foi a declaração do primeiro-ministro Shinzo Abe sobre sua política de priorizar vistos de trabalho com a duração de três a cinco anos para os imigrantes virem para o país trabalhar e aumentar os salários por um período limitado e depois voltarem aos seus países⁷. Curiosamente, essa foi a mesma estratégia usada pelo governo japonês para persuadir os japoneses a emigrarem para as Américas no início do século 20, quando as propagandas oficiais apelaram para oportunidade de fazer uma pequena fortuna em alguns anos e depois voltar à terra natal, o que, para a vasta maioria, nunca aconteceu.

Além da migração contemporânea, o que é hoje concebido como o arquipélago japonês recebeu populações de outras regiões da Ásia desde tempos pré-históricos, contribuindo para a formação do que chamamos hoje de cultura japonesa. Muitos dos elementos usados para definir a singularidade japonesa, como a plantação de arroz, a escrita em ideogramas e o Budismo, vieram de fato do exterior. Mais recentemente, no período Meiji, o Japão assistiu ao influxo de ocidentais e, durante o período do império colonial japonês, habitantes dos territórios hoje pertencentes à China e à Coreia também entraram no país em massa. Não obstante, a visão do Japão como país monoétnico ainda predomina na sociedade japonesa. E apesar do aumento exponencial da entrada de imigrantes nos últimos anos, muitos representantes do governo ainda entendem a imigração como um fenômeno temporário, que será resolvido com inovações tecnológicas e a relocação de fábricas japonesas para o estrangeiro (Douglass & Roberts, 2003, p. 3). Como resultado, a pergunta “quando voltará para seu país?” é ouvida repetidamente por residentes estrangeiros no Japão e, mesmo quando dita sem intenções discriminatórias, reflete a predominância da ideologia da homogeneidade na sociedade japonesa.

Segundo Oda (2011, p. 110), a tendência de desconstrução das imagens homogeneizadas e essencialistas da cultura japonesa vem perdendo lugar desde a década de 1990 devido a um novo conjunto de eventos nacionais e internacionais: o fim da Guerra Fria e o consequente surgimento de um novo cenário mundial; o estouro da bolha especulativa, que inaugurou uma era de recessão; e o terremoto de Kobe e o ataque de *sarin* ao metrô de Tóquio, ambos em 1995, que contribuíram para aumentar a atmosfera de instabilidade e incerteza na sociedade japonesa. Os anos 2000 também foram marcados por uma nova vaga de nacionalismo no Japão, expressa em eventos como a lei do hino nacional e da bandeira de 1999, o revisionismo de livros de história, que subestima as ações violentas do imperialismo japonês na Ásia (em especial no que concerne ao assunto das “mulheres de conforto”), movimentos para legalizar o uso da força militar, visitas políticas ao santuário Yasukuni e, mais recentemente, a

7 « Japan: Abe Misses Chance on Immigration Debate ». The Diplomat, 6 de março de 2015. Disponível em: <https://thediplomat.com/2015/03/japan-abe-misses-chance-on-immigration-debate/> (Acessado em Outubro 1, 2017).

mobilização para mudar a Constituição Japonesa com a reeleição, pelo terceiro mandato consecutivo, do primeiro-ministro Shinzo Abe, acusado de ter conexões com grupos neo-nacionalistas. Assim, embora o discurso da singularidade japonesa tenha esmorecido na academia e sua crítica tenha gradualmente se enraizado na comunidade intelectual do Japão e do exterior nas últimas décadas, ele ainda exerce significativa influência na sociedade japonesa, especialmente no discurso popular e político.

5. Além do desconstrucionismo e novas direções

Como uma ideologia hegemônica com uma agenda ratificada pelo governo, o *Nihonjinron* fez uso da tradição na tentativa de criar uma conexão compartilhada com o passado. Como uma reação intelectual ao domínio ocidental e à aceitação dos padrões ocidentais como universais, este gênero literário enfatizou o excepcionalismo da cultura e sociedade japonesas, purgando qualquer possibilidade de diálogo com o Ocidente.

Por outro lado, a teoria pós-colonial enfatizou a artificialidade da categoria de cultura nacional, resumida na definição de Benedict Anderson (1983) de nação como uma “comunidade imaginada”, isto é, uma realidade constituída por símbolos, instituições e representações. No entanto, enquanto as ideias de nação e cultura têm sido criticadas e reconhecidas como construções políticas e sociais, constantemente negociadas e manipuladas pelos grupos dominantes com o objectivo de cultivar um sentimento de pertencimento e justificar a aliança dos cidadãos ao estado, estudar uma cultura, sociedade ou grupo sem um certo grau de generalização é um desafio ou até mesmo uma tarefa impossível.

De fato, Sugimoto (2018) apontou o paradoxo entre o perigo de fazer generalizações e a necessidade das ciências sociais generalizarem e essencializarem culturas, sociedades e grupos até certo ponto. Além disso, embora os conceitos de nação e cultura nacional tenham vindo a ser interpretados como categorias fluídas e fragmentadas pela teoria pós-colonial e, portanto, problemáticas e artificiais, agrupamentos de menor escala, como as etnias minoritárias Ainu ou Okinawanas, também podem sofrer dos mesmos problemas de generalização (Sugimoto, 2018). O processo de estereotipamento empreendido por grupos minoritários sobre si mesmos é conhecido como essencialismo estratégico, um termo desenvolvido por Spivak (1996). Neste processo, minorias acabam por se tornarem também comunidades imaginadas.

Ademais, investigar culturas e trocas culturais tem se tornado cada vez mais problemático diante das complexidades e contradições trazidas por um mundo globalizado e interconectado (Appadurai, 1996). Embora os estudos pós-coloniais tenham iluminado os valores eurocêntricos por trás da análise do “Outro colonial”, as categorias empregadas para empreender tais críticas foram denunciadas como eurocêntricas e alheias aos discursos e atores nativos (Vatin, 2011). O autor argumenta que o uso dos prefixos “anti”, “neo” ou “pós” mostra o fracasso das categorias ocidentais de pensamento em descrever e analisar os principais fenômenos contemporâneos.

Segundo ele, isso expressa não apenas limitações linguísticas e conceituais, mas também uma incapacidade intelectual e científica de compreender as realidades presentes sem referência a passados rotulados (Vatin, 2011, p. 11). Assim, o autor afirma que ainda estamos vivendo em um mundo de pós-Orientalismo, que possui características essencializantes semelhantes às práticas e discursos do Orientalismo que critica. Por isso, ele pede o reconhecimento de diferentes Orientalismos e diferentes Orientes e a necessidade de uma nova metodologia que dê voz aos atores e agentes locais (*op. cit.*). E enquanto a crítica pós-colonial e pós-moderna do Nihonjinron tem contribuído para iluminar o essencialismo por detrás de tais teorias, ela também trouxe à superfície o vácuo deixado por ela. Consequentemente, nos últimos anos, a crítica ao Orientalismo e ao discurso Nihonjinron têm sido, elas mesmas, objeto de análise crítica e revisão.

Seguindo essa tendência, Clammer (2001) argumenta que uma das principais falhas da crítica do Nihonjinron é o fato de não o considerar como um discurso nativo genuíno que incorpora uma forma de conhecimento local, ignorado e descartado como “nada mais que nacionalismo de direita quase intelectual” (Clammer, 2001, p. 10). Da mesma forma, Sugimoto (2018, p. 179) aponta para o fato de que, dentro da crítica cega ao Nihonjinron, há um forte viés que assume que as “ideias ocidentais são progressistas, liberais e reformistas, enquanto as perspectivas japonesas são consideradas conservadoras, convencionais e até mesmo nacionalistas”. Além disso, enquanto o Nihonjinron tem sido reconsiderado dentro da tradição do holismo dominante no pensamento japonês, as fundações sócio-políticas das categorias ocidentais de pensamento são geralmente esquecidas em nome do universalismo.

Nesse contexto, Clammer (2000: 205) argumenta que o discurso do Nihonjinron pode ser entendido como uma tentativa de escapar de uma história “universalista” que homogeniza e ocidentaliza o “Outro”, impedindo-o de ser o protagonista de sua própria análise cultural. Além disso, a aceitação das teorias ocidentais como universais afeta não apenas os estudos japoneses, mas também a pesquisa de outras sociedades periféricas. Portanto, Sugimoto (2018) apela à necessidade de reconhecer que teorias e conhecimentos ocidentais são tão “localizados”, isto é, influenciados por restrições geográficas e culturais, quanto as epistemologias nativas japonesas. Clammer (2001: 14) também aponta que, da mesma forma que a sociologia “universal” padrão originada no Ocidente é construída sobre fundamentos derivados de concepções judaicas e cristãs de pessoa e história, também as teorias japonesas estão invariavelmente incrustadas em cosmologias e ontologias derivadas dos quadros religiosos do Xintoísmo e Budismo.

Contudo, o autor (*ibid.*, p. 13) observa que, embora os antropólogos tendam a identificar cosmologias locais em teorias não-ocidentais e reconhecer seu significado na estruturação da vida cotidiana e das relações de grupo entre as chamadas sociedades tradicionais, o mesmo modo de análise não é, muitas vezes, aplicado a sociedades complexas como o Japão. Entretanto, a teoria social ocidental baseada em um modelo racionalista tem sido desafiada por abordagens pós-estruturalistas e pós-modernistas

alimentadas, em parte, por movimentos sociais inspirados em sistemas filosóficos e religiosos asiáticos. O reconhecimento das emoções e dos sentidos como objetos válidos de análise antropológica e sociológica é visível no crescente número de estudos acadêmicos que enfocam as emoções, o consumo e agência material.

A necessidade de questionar a universalidade do pensamento lógico-racional também é apontada por Sugimoto (2018, p. 169), observando que a dominância desse modelo é frequentemente usada para sabotar teorias nativas japonesas. Explorando a fundo a questão, Shigemi Inaga (2010) expôs os desafios envolvidos no estabelecimento de um diálogo entre Oriente e Ocidente no campo da filosofia e estética. Segundo o autor, uma vez que a premissa básica para a discussão no campo é a lógica, um conceito “local” ocidental e, portanto, não aplicável a todas as tradições filosóficas, estabelecer um diálogo simétrico e isento é praticamente impossível sem que o Japão aceite os termos ocidentais.

Não obstante, um dos maiores problemas da tentativa do Nihonjinron de combater o eurocentrismo ao enfatizar a singularidade do modo de pensar japonês é que ele pressupõe a impossibilidade de diálogo entre o Japão e o Ocidente em termos japoneses, como observado por Inaga (2010). Esse paradoxo pode ser visto como culpa tanto da tendência particularista do Nihonjinron quanto da tendência universalista do Ocidente. Apesar de apelar para a reavaliação do Nihonjinron como uma forma de epistemologia indígena, Clammer (2001) reconhece a necessidade de buscar conhecimento local e teorias sociais locais para além do Nihonjinron.

Uma solução possível para a superação do eurocentrismo e dos binários entre Ocidente e do Oriente no meio acadêmico foi proposta pelo intelectual taiwanês Kuan-Hsing Chen. Na sua monografia *Asia as method: Toward Deimperialisation* (2010), o autor sugere uma abordagem inter-referencial de comparação de sociedades geograficamente mais próximas ou que compartilham experiências históricas semelhantes como forma de desafiar o imaginário cultural formado pelo capitalismo, imperialismo e colonialismo. Seguindo a proposta de Chen, Okano (2018: 13) sugere que pontos de referência possam ser encontrados não apenas na Ásia, mas também em outros locais, incluindo América Latina e África, e que o estudo da sociedade e cultura japonesas seria mais proveitoso através dessas múltiplas perspectivas. Um dos exemplos dessa inter-referenciação pode ser encontrado na pesquisa de Kaputu (2011) no campo da estética japonesa, na qual o autor examina a arquitetura de Kyoto por meio de comparações com a experiência africana. Assim, abordagens transculturais do Japão do ponto de vista de outras sociedades não-ocidentais podem trazer novas compreensões da dinâmica da cultura japonesa.

Isso ressoa com a sugestão de Mouer e Sugimoto (1986) de uma perspectiva multicultural no estudo comparativo do Japão. Ao olhar para as culturas de uma perspectiva do cosmopolitismo, Sugimoto (2018) propôs recentemente a noção de “cosmopolitismo metodológico” como solução para a dicotomia entre universalismo e particularismo, apelando para o que ele chama de uma abordagem multiversal. Usando

diferentes pontos de referência que medeiam entre o local e o global, é possível estabelecer um diálogo simétrico entre o Oriente e o Ocidente e buscar projetos universalistas multi-particularistas além daqueles baseados nas categorias de nação e cultura (Delanty, 2009; Beck & Sznaider, 2010 Chernillo, 2012). Nesse sentido, o “cosmopolitismo metodológico” pode trazer ideias locais para a arena global, destacando a semelhança da experiência humana ao mesmo tempo em que enfatiza suas diversas manifestações.

6. Conclusão: rumo a uma visão cosmopolita da cultura

Derivada da antiga palavra grega significando “cidadão do mundo”, a ideia de cosmopolitismo parte da noção de que, independentemente da nação, classe, gênero, cultura ou etnia, todos somos parte do cosmos, evidenciando um sentimento de pertencimento desterritorializado além da fronteira do estado-nação. Diferentemente de suas concepções modernas nascidas no seio do Iluminismo europeu, que ignoravam a diferença e diversidade, definições pós-modernas de cosmopolitismo destacam o hibridismo e o sincretismo por meio da coexistência de múltiplas perspectivas. Entendido como uma condição do mundo contemporâneo (Beck, 2007), onde tudo e todos estão cada vez mais interconectados, o cosmopolitismo pós-moderno reconhece a diferença e sua compatibilidade e, neste processo, pode unir as dicotomias entre essencialismo e universalismo e entre a japaneidade e o eurocentrismo. Assim, ao nos concentrarmos na interconexão ao invés de no conflito, podemos identificar a convergência da experiência humana expressa em suas diversas manifestações.

Ao longo deste artigo, vimos como o conhecimento ocidental do Japão refletiu frequentemente as relações de poder entre Oriente e Ocidente e foi alimentado por pressupostos e ideologias orientalistas e eurocêtricas. Simultaneamente, o Japão apropriou-se dessas representações ocidentais para construir seu próprio discurso de singularidade, traduzido nas teorias Nihonjinron, numa tentativa de criar uma conexão com o passado e um sentimento compartilhado de identidade cultural que ignora a diversidade das populações habitantes do arquipélago japonês. No entanto, esta situação não acontece apenas no Japão. No atual contexto de incerteza econômica, desnacionalização institucional e perda de soberania do Estado, governos ao redor do todo o mundo ainda tentam se agarrar a imagens monolíticas de cultura, identidade e tradição a fim de proteger suas fronteiras nacionais e o *status quo* no cenário mundial.

Referências

- ANDERSON, Benedict. **Imagined communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism**. London & New York: Verso, 1983.
- APPADURAI, Arjun. **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- BECK, Ulrich. The cosmopolitan condition: Why methodological nationalism fails. **Theory**,

Culture & Society, London, v. 24, n. 7-8, pp. 286-290, dezembro, 2007.

BECK, Ulrich; SZNAIDER, Natan. Unpacking cosmopolitanism for the social sciences: a research agenda. **The British Journal of Sociology**, London, n. 61, vol. s1, pp. 381-403, janeiro, 2010.

BEFU, Harumi. Internationalization of Japan and Nihon Bunkaron. In: MANNARI, Hiroshi; BEFU, Harumi. **The Challenge of Japan's Internationalization: Organization and Culture**, New York: Harper & Row, 1983.

BEFU, Harumi. Framework of analysis. In: BEFU, Harumi; KREINER, Josef. **Otherness of Japan: Historical and Cultural Influences on Japanese Studies in Ten Countries**. Munique: Iudicium Verl, 1992.

BEFU, Harumi. **Hegemony of Homogeneity: An Anthropological Analysis of *Nihonjinron***. Melbourne: Trans Pacific Press, 2001a.

BEFU, Harumi. The global context of Japan outside Japan. In: BEFU, Harumi; GUICHARD-ANGUIS, Sylvie. **Globalizing Japan: Ethnography of the Japanese Presence in Asia, Europe and America**. London & New York: Routledge, 2001b.

BEFU, Harumi. 2013. Japan as multi-ethnic/ multi-cultural Society/ Nation. Paper for the 50th anniversary of the Japanese-Brazilian Immigration. Set 11-12, 2013; São Paulo, Brazil.

BENEDICT, Ruth. **The chrysanthemum and the sword: patterns of Japanese culture**. Boston: Houghton Mifflin, 1946/ 2005.

BURGESS, Chris. Cool Japan and the Struggle with Globalization. In: MOUER, Ross. **Globalizing Japan: Striving to Engage the World**. Melbourne: Transpacific Press, 2015.

CHERNILO, Daniel. Cosmopolitanism and the question of universalism. In: DELANTY, Gerard. **Routledge Handbook of Cosmopolitan Studies**. Oxon: Routledge, 2012.

CHIBBER, Vivek; BIRCH, Jacob. How does the Subaltern Speak? An Interview with Vivek Chibber. **Jacobin Magazine**, New York: Abr 21 2013, Disponível em: <https://www.jacobinmag.com/2013/04/how-does-the-subaltern-speak/> (Acessado em Nov. 10, 2017).

CLAMMER, John. Received Dreams: Consumer, Capitalism, Social Process, and the Management of Emotions in Contemporary Japan. In BEFU, Harumi. EADES, J. S.; GILL, Tom. **Globalization and Social Change in Contemporary Japan**. Melbourne: Trans Pacific Press, 2000.

CLAMMER, John. **Japan and Its Others: Globalization, Difference and the Critique of Modernity**. Melbourne: Transpacific Press, 2001.

CHEN, Kuan-Hsing. **Asia as Method: Toward Deimperialization**. Durham & London: Duke University Press, 2010.

CURVELO, Alexandra. Nagasaki/ Deshima after the Portuguese in Dutch accounts of the 17th century. **Bulletin of Portuguese - Japanese studies**, Lisboa, v. 6, pp. 147-157, junho, 2003.

DALE, Peter N. **The Myth of Japanese Uniqueness**. London: Routledge, 1986.

- DELANTY, Gerard. **The Cosmopolitan Imagination: Renewal of Critical Social Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- DOUGLASS, Mike; ROBERTS, Glenda. Japan in a global age of migration. In: DOUGLASS, Mike; ROBERTS, Glenda. **Japan and Global Migration: Foreign workers and the advent of a multicultural society**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003.
- GOLDSTEIN-GIDONI, Ofra. The Production and Consumption of 'Japanese Culture' in the Global Market. **Journal of Consumer Culture**, London, v. 5, pp. 155-179, julho, 2005.
- GUARNÉ, Blai; YAMASHITA, Shinji. Japan in Global Circulation: Transnational Migration and Multicultural Politics. **Bulletin of the National Museum of Ethnology**, Osaka, v. 46, n. 1, pp. 53-60, junho, 2015
- HARADA, Yoko. The occident in the orient or the orient in the occident?: reception of Said's orientalism in Japan. In: VICKERS, Adrian; HANLON, Margaret. **Asia Reconstructed: Proceedings of the 16th Biennial Conference of the ASAA Canberra**. Canberra : Asian Studies Association of Australia : Research School of Pacific and Asian Studies, Australian National University. Disponível em: <http://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1746&context=artspapers> (Accessado em Nov. 13, 2017).
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **The invention of tradition**. Cambridge University Press, 1983.
- INAGA, Shigemi. Philosophy, Ethics and Aesthetics in the Far-Eastern Cultural Sphere: receptions of the Western Ideas and Reactions to the Western Cultural Hegemony. In: INAGA, Shigemi. **Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of "Asia" under Colonial Empires**. The 38th International Research Symposium. Kyoto: International Research Center for Japanese Studies, 2010.
- KAPUTU, Felix U. Beyond the East and the West: An African View of Japanese Aesthetics. In: INAGA, Shigemi. **Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of "Asia" under Colonial Empires**. The 38th International Research Symposium. Kyoto: International Research Center for Japanese Studies, 2010.
- KITAGAWA, Joseph. **On Understanding Japanese Religion**. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1987.
- KOBER, Marc. Pourquoi l'orientalisme d'Edward W. Said n'est-il pas un japonisme. In : BRIDET, Guillaume ; GARNIER, Xavier. **Sociétés & Représentations**, Paris, v. 37, pp. 91-105, janeiro, 2014.
- KREINER, Josef. National Approaches, Parallel Developments or Schools of Great Masters? – Some Remarks on the History of Japanese Studies in Europe” In: BEFU, Harumi; KREINER, Josef. **Otherness of Japan: Historical and Cultural Influences on Japanese Studies in Ten Countries**. Munchen: Iudicium Verl, 1992.
- MORRIS-SUZUKI, Tessa. **Re-inventing Japan: Time, Space, Nation**. New York: Sharp, 1998.
- NAKAGAWA, Hisayasu. **Des Lumières et du comparatisme: un regard japonais sur le 18e siècle**. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

- NEUSTUPNY, Jiri. V. On paradigms in the study of Japan. **Social Analysis: The International Journal of Anthropology**, New York, vol. 516, pp. 20-28, dezembro, 1980.
- NYE, Joseph S. Jr. Soft Power. **Foreign Policy**, v. 80, pp. 153-171, Outono, 1990.
- NISHIHARA, Daisuke. Said, Orientalism and Japan. **Alif: Journal of Comparative Poetics**, Cairo, v. 25, pp. 241-253, 2005.
- NOSCO, Peter. The Place of China in the Construction of Japan's Early Modern Worldview. **Taiwan Journal of East Asian Studies**, Taipei, v. 4, n. 1 (7), pp. 27-47, junho, 2007.
- ODA, Ernani. Interpretações da 'Cultura Japonesa' e seus Reflexos no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 26, n. 75, pp. 103-117, fevereiro, 2011
- OGUMA, Eiji. **A Genealogy of 'Japanese' Self-images**. Melbourne: Trans Pacific Press, 2002.
- OGUMA, Eiji. Studying Japan as 'the other': A short history of Japanese studies and its future. In: OKANO, Kaori; SUGIMOTO, Yoshio. **Rethinking Japanese Studies, Eurocentrism and the Asia-Pacific Region**. London & New York: Routledge, 2018.
- OKANO, Kaori. Rethinking 'Eurocentrism' and area studies: Japanese Studies in the Asia-Pacific. In: OKANO, Kaori; SUGIMOTO, Yoshio. **Rethinking Japanese Studies, Eurocentrism and the Asia-Pacific Region**. London & New York: Routledge, 2018.
- PITELKA, Morgan. On Japanophilia: Collecting, Authenticity, and Making Identity. **Discover Nikkei**. Los Angeles: Japanese American National Museum. Junho 14. 2007. Disponível em: <http://www.discovernikkei.org/en/journal/2007/6/14/japanophilia/> (Acessado em Abr. 20, 2016).
- SAID, Edward. **Orientalism**. New York: Pantheon, 1978.
- SPIVAK, G. C. **The Spivak Reader**. London: Routledge, 1996.
- SUGIMOTO, Yoshio; MOUER, Ross E. **Images of Japanese Society**. London & New York: Routledge & Kegan Paul, 1986
- SUGIMOTO, Yoshio. An Introduction to Japanese Society. 2ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- SUGIMOTO, Yoshio. Turning towards a cosmopolitan Japanese Studies. In: OKANO, Kaori; SUGIMOTO, Yoshio. **Rethinking Japanese Studies, Eurocentrism and the Asia-Pacific Region**. London & New York: Routledge, 2018.
- VATIN, Jean-Claude. Après l'orientalisme, l'Orient des Orientaux. In : POUILLON, François ; VATIN, Jean-Claude. **Après l'orientalisme: L'Orient créé par l'Orient**. Paris: Éditions Karthala, 2011.
- VOGEL, Ezra. **Japan as Number One: Lessons for America**, Harvard: Harvard University Press, 1979.
- TAI, Eika. Rethinking Culture, National Culture and Japanese Culture. **Japanese Language and Literature**, Boulder, v. 37, pp. 1-26, abril, 2003.
- TAI, Eika. Multiethnic Japan and Nihonjin: Looking through two exhibitions in 2004 Osaka. In:

WEINER, Michale. **Japan's Minorities: The illusion of homogeneity**. 2ª edição London & New York: Routledge, 2009.

TSUDA, Takeyuki. Localities and the Struggle for Immigrants Rights: The Significance of Local Citizenship in Recent Counties of Immigration. In: TSUDA, Takeyuki. **Local Citizenship in Recent Countries of Immigration: Japan in Comparative Perspective**. Oxford: Lexington Books, 2006.

YOSHINO, Kosaku. **Cultural nationalism in contemporary Japan: a sociological enquiry**. London: Routledge, 1992.

A MISTURA DE CORES DA LITERATURA HÍBRIDA DE LÚCIA HIRATSUKA ¹²

THE MIXED COLORS OF THE HYBRID LITERATURE OF LUCIA HIRATSUKA

Janete da Silva Oliveira ³

Resumo: A literatura infantil, como a literatura adulta, parece privilegiar a narrativa escrita. No entanto, a literatura para crianças (principalmente) e jovens, pelas características do seu público, permite mais liberdade no que diz respeito às formas de expressar essa narrativa, como a intensificação do uso de cores e imagens. No presente artigo pretendemos apresentar brevemente a obra da ilustradora, tradutora e escritora de ascendência japonesa, Lúcia Hiratsuka. Objetivamos indicar na obra da autora, que a referência cruzada da cultura japonesa (com uma estética muito particular incorporada, o *mono no aware*) e a vida interiorana de São Paulo influenciou bastante na criação de uma obra hibridizada, com uma riqueza de cores, afetividade e criatividade que em muito tem contribuído na qualidade da literatura brasileira para crianças e jovens. Para isso, utilizamos uma bibliografia pertinente à estética japonesa, literatura infantil e subjetividade e análise de conteúdo de algumas obras selecionadas da ilustradora. Através dessa metodologia, acreditamos poder apontar a literatura feita por Hiratsuka como ímpar, pois une de forma esteticamente estimulante, criativa e única as cores orientais numa narrativa brasileira e bastante carregada de memória afetiva.

Palavras-chave: Imagem, Japão, literatura infantil, Lúcia Hiratsuka, *Mono no aware*

Abstract: Children's literature, like the adult one, seems to privilege written narrative. However, literature for the young people and children (especially), due to the characteristics of its audience, allows more freedom regarding the ways of expressing this narrative, such as the intensification of the use of colors and images. In this article we intend to briefly present the work of illustrator,

1 Artigo submetido em 29/10/2019 e aceito em 10/12/2019.

2 Este artigo segue o sistema Hepburn para a transliteração do japonês, os antropônimos seguiram a ordem nome e sobrenome e os topônimos aparecem sem os sufixos japoneses habituais.

3 Professora assistente da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Brasil; Doutora pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; e-mail: janete.oliveira@gmail.com, (ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-8617-3129>).

translator and writer with Japanese ancestry, Lúcia Hiratsuka. Our aim here is to indicate that the author's work is quite influenced by the cross-reference of Japanese culture (with a very particular aesthetic incorporated, the *mono no aware*) and the country life of São Paulo, resulting in the creation of a hybridized work with richness of color, affection. and creativity that has greatly contributed to the quality of Brazilian literature for children and young people. For this, we used a relevant bibliography of Japanese aesthetics, children's literature and subjectivity and analysis of the contents of some the illustrator's selected works. Through this methodology, we believe we're able to point to the literature made by Hiratsuka as unpaired, since it unites aesthetically stimulating, creative and unique oriental colors in a Brazilian narrative with a lot of affective memory.

Keywords: Image, Japan, children's literature, Lucia Hiratsuka, *Mono no aware*

1. Introdução

Quando se fala em Literatura, mesmo a infantil, o que vem à mente ocidental, comumente, é a palavra, a narrativa escrita como “O patinho feio”, “João e Maria”, “Chapeuzinho Vermelho”, entre outros, uma história que se materializa para as crianças através de ilustrações. Sobre essa noção do ocidente preferir a escrita, gostaríamos de citar aqui uma contribuição de Linda Hutcheon, professora do Departamento de Inglês e Literatura Comparada da Universidade de Toronto, sobre a problematização da adaptação feita em seu livro “Uma teoria da adaptação”. Segundo Hutcheon, amparada na análise do pesquisador e professor de cinema na Universidade de Nova Iorque Robert Stam, a ideia de que a literatura sempre será superior sobre qualquer adaptação, além de ser uma arte mais antiga, envolveria também uma iconofobia (desconfiança do visual) e logofilia (a palavra em primeiro plano) (HUTCHEON, 2013, p. 24). Pensamento que toma a cultura ocidental como padrão. No caso do Japão, esses dois elementos parecem não ter a mesma influência, pelo contrário. Como discutiremos mais à frente, a relação entre imagem e escrita no Japão é algo fundamental para o desenvolvimento da língua e seu desdobramento em narrativas literárias. A despeito das considerações consumistas e financeiras envolvidas, o Japão tem uma tradição milenar de associação entre palavra e imagem já que a própria escrita é ideográfica. São indissociáveis.

Por esse motivo, neste artigo, pretendemos, de certa forma, inverter esse processo evocando uma autora brasileira de ascendência japonesa, cujo caminho para criação de histórias infantis começou com um desenvolvimento inverso, mas ao mesmo tempo tradicional, através de um processo de contação de histórias, falamos da escritora, tradutora e ilustradora Lúcia Hiratsuka.

Nascida em 1960, a autora conta em sua página na internet que, na infância, ao ver a avó rabiscar um peixinho no chão do quintal do sítio Asahi na cidade de Duartina (interior de SP), ela gostou tanto que tentou copiar o desenho e nunca mais parou de desenhar. “De lá para cá foram muitos peixes. Além do quintal, também as paredes das tulhas e o terreiro onde meu pai espalhava café enchiam-se

de garatujas”⁴. Ela achava mais divertido, para desenhar, usar o carvão retirado do fogão a lenha e lembra-se que, nesses desenhos, tinha sempre uma intenção narrativa, de contar alguma história.

A leitura veio depois, através do avô e dos livros que havia em casa, em sua maioria japoneses. Nessa época também conheceu o *ehon*, do qual falaremos mais adiante, mas que influenciou também o estilo e a opção da escritora pela ilustração, de contar histórias através da imagem. À época, escolheu seguir esse caminho, sem sequer saber que existia essa profissão. Antes de completar 16 anos, ela parte para São Paulo, saindo pela primeira vez do sítio Asahi (que significa “sol da manhã”) onde nasceu e criou-se e, como ela mesma diz “o fim e o começo do mundo”. Hiratsuka cursou Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes de São Paulo e lá teve o primeiro contato com a aprendizagem das técnicas artísticas, mas a oportunidade de ir para o campo da ilustração só veio após a formatura. A escritora participou de alguns Salões de Pintura e conquistou alguns prêmios, mas somente o desenho descolado de uma narrativa, não parecia satisfazer, Hiratsuka gostava de narrativas, como ela mesma diz: “do objeto livro, das cenas em sequência, do universo que se abre a partir desse espaço”⁵.

No ano de 1988, Lúcia Hiratsuka recebe uma bolsa para a Universidade de Educação de Fukuoka no Japão e cujo tema de pesquisa foi exatamente o *ehon*, o livro ilustrado, publicação com a qual teve contato na infância e teve uma influência considerável na carreira da autora. Nessa universidade, Hiratsuka fez exposição de desenhos com as cenas com as quais cresceu: cenas de feira, festa junina, personagens do folclore e paisagens brasileiras. Os desenhos obtiveram bastante sucesso e, na volta ao Brasil, após um ano de estadia no Japão, a escritora e ilustradora começou a recontar, ilustrar e traduzir alguns contos e lendas japonesas ouvidos na infância. Para isso, passou a estudar a técnica do *sumie* e inspirou-se nas composições japonesas. Contudo, não só as lendas, mas junto a essas narrativas que construíram a história da infância de Hiratsuka, foram adicionadas também as lembranças do cotidiano bem brasileiro no sítio Asahi, seu *furusato*⁶, conforme ela mesma descreve.

O quintal onde brinquei e tive os meus primeiros bichos, tanto verdadeiros, quanto imaginários, ficou na memória como furusato. Aprendi com minha avó que furusato é onde a gente nasce, mas também é o lugar aonde vamos, em pensamento, quando estamos tristes ou felizes. Hoje tento recriá-lo, com desenhos e palavras.

4 Disponível em < <http://www.luciahiratsuka.com.br/index.html>>. Acesso em agosto de 2019.

5 Idem.

6 *Furusato* em japonês quer dizer “terra natal”.

A partir dessa pequena biografia podemos depreender o quão importante foi a infância nesse ambiente “natural” na formação primeiramente de ilustradora, depois tradutora, mas sempre escritora. As histórias japonesas com as quais a autora teve o primeiro contato, as *mukashi banashi* (histórias antigas) ou nas histórias cômicas de quatro quadros chamadas de *yonkoma* (quadrinhos com histórias completas em 4 tiras), como ela cita e mostra na videobiografia elaborada pela Global Editora⁷, ou mesmo no *ehon* japonês, inspiram obras que se estruturam primeiramente pela imagem ou por uma memória visual e afetiva. Embora a escritora tenha nascido no Brasil, a herança estética japonesa faz-se presente em seu trabalho até porque “ler” em japonês, como ela e a família faziam na infância, é também pensar por imagens, uma característica importante da língua japonesa.

2. Imagem e linguagem

As questões da língua japonesa surgem, mesmo que marginalmente, segundo a professora Tae Suzuki, a partir do contato com textos budistas (trazidos da China) e pela prática poética, exigência para que a classe aristocrática japonesa do período Heian (794-1185) pudesse expressar seus sentimentos e percepções da natureza em poesia na forma escrita (SUZUKI, 2012, p. 14), em consonância com a análise feita por Haruo Shirane que apresentaremos posteriormente. Logo, foi-se buscar na China, o país conhecido mais avançado para a época, os ideogramas utilizados por aquela nação e esses foram adaptados foneticamente à língua já existente no Japão. A princípio, somente os homens (nobres da corte) ou monges aprendiam os *kanji* (ideograma chinês). No entanto, a partir desses *kanji* surgiram dois silabários que ampliaram em muito as possibilidades narrativas da língua japonesa. O talvez mais importante, em termos literários, tenha sido o *hiragana*. Isto porque esse silabário deriva de uma suavização (são traços mais planos e arredondados do que o outro que citaremos mais adiante) de alguns ideogramas e foram idealizados por mulheres da corte para escrever seus poemas e, posteriormente, seus romances. O exemplo talvez mais conhecido seria o da dama de companhia da consorte imperial Teishi, esposa principal do Imperador Ichijō (980-1011), Sei Shōnagon. É autora de “O livro do travesseiro” (*Makura no Sōshi*)⁸, cuja história inspirou o filme franco-britânico dirigido por Peter Greenaway em 1996, “O livro de cabeceira”. O livro foi finalizado por volta do ano de 1002 e Shōnagon descreve, nesse seu escrito, a vida na corte como um diário e, um detalhe interessante que se aproxima das narrativas de Hiratsuka e seu sítio, é o fato de haver trechos dedicados à descrição de insetos entre outros elementos da natureza, bem como do cotidiano da vida palaciana.

7 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pVZNvtV35Zw>>. Acesso em 01 de agosto de 2019.

8 HASHIMOTO, Madalena Cordaro, São Paulo: Editora 34, 2013. Traduzido por Geny Wakisaka, Junko Ota, Madalena Hashimoto Cordaro, Lica Hashimoto e Luiza Nana Yoshida.

Um outro exemplo, de aplicação literária do silabário *hiragana* e também de uma presença feminina na literatura nipônica, agora no gênero romance, é o épico “Narrativas de Genji” (*Genji Monogatari*, sem publicação no Brasil), escrito por Murasaki Shikibu em 1010, e considerado o romance mais antigo do mundo e a mais importante obra da literatura japonesa. E, observando fotos dos originais de ambas as obras, apesar de simplificações do *kanji*, a escrita em *hiragana* também apresenta simetria, conexões e uma estética que busca uma beleza caligráfica que nada tem a dever aos ideogramas chineses.

O outro silabário que faz parte da língua japonesa é chamado de *katakana* e tem linhas mais retas e parece mais “quadrado” comparado às linhas mais suaves e arredondadas do *hiragana*. É um sistema também derivado da estética/forma dos ideogramas chineses, no entanto, foi desenvolvida pelos monges budistas para anotações em documentos e sutras budistas (originalmente em língua chinesa) e, a partir do Período Meiji, passou a ser usada para nomes estrangeiros, onomatopeias e, mais contemporaneamente, para ênfase narrativa ou fonética. Há que se notar que para as narrativas, visualmente, o *katakana* desempenha um papel importante, pois sons “duros”, como os ouvidos ao bater, tocar ou quebrar, são expressos nesse silabário, principalmente as sílabas com K ou G (sonorização do K). Um exemplo dessa relação do som com o silabário, natureza e seus sons, pode ser visto nas onomatopeias que existem em cerca de três a quatro mil na língua japonesa. As onomatopeias, na língua japonesa, tem como principal objetivo dar variedade à língua e tornar mais clara e objetiva a comunicação. E, por transmitirem de forma fácil e rápida sentimentos, sons e imagens, são muito utilizadas em livros infantis japoneses. Tanto que uma pessoa que usa muitas dessas expressões na oralidade é considerada muito “infantil”. Exemplos:

Onomatopeias para vento: *byû byû*, *hyû hyû*, *pyû pyû* e *soyo soyo*.

Byû byû: vento muito forte, mais forte do que *hyû hyû*.

Pyû pyû: mais do que *hyû hyû* traz a imagem de um vento que sopra fazendo um grande barulho.

Soyo soyo = um vento tépido (morno), como na primavera, gentil, um vento que traz um sentimento bom.

Podemos perceber que, aparentemente, toda a língua japonesa remete a um imaginário visual que pressupõe uma imagem estruturadora de narrativa. E, quando falamos desse imaginário visual, de estética japonesa, há que se abrir um grande parêntese, pois desde os seus primórdios, que muitos analistas colocam basicamente como o período Heian, temos mais uma estética do que se “sente ser”, mais do que de fato “ser”. Pensamos que, para começar a entender esse significado, faz-se necessário construir um modelo de duas camadas sobrepostas a formar uma unidade visual. No caso da literatura de Lúcia Hiratsuka, uma dessas camadas seria a narratividade nipônica

que, por peculiaridade da língua, já é visual, e a outra seria a leitura afetiva, mais pessoal e visual, a parte que cresceu influenciada pelos cheiros e sentidos no sítio brasileiro. Vejamos uma abordagem desse modelo de “camadas”.

Segundo o professor de literatura japonesa e cultura da universidade de Columbia, Haruo Shirane, a cultura poética que emerge em filmes, livros e em várias outras mídias, é uma criação de coletâneas de poesias como o *Man'yōshū* e *Kokinshū*, as quais popularizaram a poesia sazonal como um culto e costume da corte para expressar sentimentos. No entanto, representa-se uma natureza restrita aos jardins palacianos que nada tinha a ver com a natureza selvagem que se apresentava aos camponeses. Ele diz que “A sazonalização da natureza no ‘waka’ foi em grande parte uma construção cultural. O cervo existe o ano todo no Japão, mas na poesia clássica, tornou-se um tema de outono” (SHIRANE, 2012, p. 52). Ou seja, houve uma “escolha” intencional por critérios estéticos arbitrados pela corte do que seria símbolo de qual estação. Shirane continua:

Não há fogo, terremoto, fome, inundações ou secas. Em vez disso, o mundo do *Kokinshū* é um universo amplamente harmonioso cujas naturezas - na forma de animais, insetos, flores, árvores e condições atmosféricas cuidadosamente selecionados - funcionam como uma expressão elegante e muitas vezes altamente diferenciada do pensamento e da emoção humanas”. (p. 45)

A chuva de verão (*samidare*) é o tema de atmosfera mais proeminente do verão no *Kokinshū*, comparável à neblina na primavera e à neve no inverno. As longas e opressivas chuvas do Quinto Mês (estação das monções) tornaram-se, pela primeira vez, um tópico importante no período Heian, quando se associaram a pensamentos melancólicos.” (p. 39).

Shirane menciona também uma associação vocabular entre “*samidare*” (literalmente os ideogramas significam, chuva do quinto mês) e “*midare*” (confuso) conectando os dois sentidos: a chuva de verão e depressão/confusão mental dos sentimentos. O autor acrescenta que, no livro de verão do *Kokinshū*, a imagem do pássaro *hototogisu* (aparece também no *Man'yōshū* e seu canto anuncia o florescer da *tachibana*), mencionado por Sei Shōnagon em seus diários como um dos seus pássaros preferidos, a flor chamada de *tachibana* (flor do verão é a flor da tangerina japonesa, azeda) e *samidare*, todos esses elementos associados criam “uma paisagem emocionalmente texturizada associada a amor, memória e depressão” (p. 39). Essa estética se materializou nas obras da época, como mencionamos anteriormente o exemplo de *Genji Monogatari*, cuja análise particularmente interessou o acadêmico japonês Motoori Norinaga (1730-1801) que chegou a um sentimento frente a essas expressões, o *mono no aware*. Difícil enquadrar como um conceito de “beleza”, por idiosincrasias da estética da palavra “beleza” que só passou a existir no Japão, da

maneira como a concebemos no ocidente, pode-se dizer, a partir do contato com esse último. Ou seja, a estética de beleza para os japoneses não está no objeto em si, mas sim no sentimento despertado, principalmente pelo ambiente natural, como o descrito por Haruo Shirane,.

Sobre *mono no aware*, temos também o trabalho do filósofo da UFMG, Diogo Porto, que fala de uma poesia espontânea inspirada pelo mesmo, enfatizando o sentido afetivo dessa estética inspirada por um sentimento de efemeridade representada pelos fenômenos da natureza. “A interpretação que propomos é, antes, mais direta e simples: para Norinaga, nosso primeiro e mais espontâneo contato com o mundo é afetivo, e responder adequadamente a essa comoção é uma forma profunda de conhecer o mundo, conhecimento esse que se expressa por meio de cantos e poemas” (PORTO, 2016, p. 69). Assim como a professora de literatura japonesa da USP, Neide Hissae Nagae, debruça-se sobre a mesma estética falando do conceito de *okashi*:

okashi é o conceito representado pela obra Livro de cabeceira, concluído por volta de 1002 pela dama da corte Sei Shōnagon, privilegiando o momento do prazer e do deleite no registro de suas observações diretas e perspicazes do que era interessante na vida palaciana enquanto servia à imperatriz Teishi, primeira esposa do imperador Ichijō (NAGAE, 2013, p. 123).

Consegue-se resgatar, dessa maneira, o *mono no aware* como uma poesia, uma narrativa que brota de um sentimento despertado pela relação de afetividade com determinado objeto, que não é universal, mas particularmente inspiradora para determinado indivíduo, aquele que “conhece o *mono no aware*” (PORTO, 2016, p. 66).

3. Memória afetiva e a literatura infantil de Hiratsuka

Nessa perspectiva, no campo de uma produção literária infantil, na qual se pensa por imagens, temos as chamadas *kamishibai* (teatro de papel) e o *ehon* (livros de desenho). Começando pelas *kamishibai*, essas são constituídas de desenhos em sequência que, enquanto narrativa de quem manipula os desenhos, é uma forma de arte simples, prioritariamente voltada para crianças. Percebe-se a simbiose entre uma narrativa oral e sua contrapartida imagética. Já o *ehon*, livro de ilustração citado por Lúcia Hiratsuka em sua página na internet⁹, é um livro que pode ser só composto de imagens ou não, mas segundo a escritora, o importante seria privilegiar o caráter lúdico e o imaginário através de brincadeiras ou poesias. Hiratsuka aponta as origens do *ehon* no *emaki*, escrito bastante conhecido no período Muromachi (1336-1573):

9 Disponível em <<http://www.luciahiratsuka.com.br/index.html>>. Acesso em 01 de agosto de 2019.

Percorrendo a história, chegaremos ao emaki que associava pinturas e palavras em um rolo. Na era Muromachi (1336 a 1573), os romances em emaki eram bastante apreciados pela população.

Já no início da era Edo (1603 a 1867), começam a surgir os ehons encadernados em formato de livros e tornam-se bastante populares, aproximando-se também das crianças. Antes pintados manualmente, passam a ser impressos em gravuras de madeira, possibilitando assim muitas cópias. Os livros de capa vermelha traziam lendas ou histórias antigas, principalmente para o público infantil. E ehons de capa preta eram mais dirigidos para roteiros de peças de kabuki, fatos históricos, biografias de heróis, etc.

No início da era Taisho (1912 a 1926), surgiram nomes importantes de doowa (literatura para crianças) e dooga (pintura para livros de crianças), que mantém uma estreita relação com os ehons. Atualmente, esse é um mercado amplo, com imensa variedade de obras nacionais e estrangeiras — e um espaço à parte nas livrarias. Apesar de o público-alvo ser formado por crianças, muitos adultos adquirem ehons dos seus autores preferidos para coleção, pois vêm em capa dura com acabamento gráfico precioso. Os pais adquirem esses livros ilustrados para os filhos, desde bebês, com o intuito de entreter, incentivar a imaginação e proporcionar um contato com o objeto livro e despertar a sensibilidade.¹⁰

Por essa citação, pode-se perceber a importância que sempre se deu, no Japão, ao desenvolvimento de uma literatura infantil e, que influenciou diretamente a autora através do contato com essas narrativas ilustradas em sua infância.

Baseado nesses ehons, um bom livro ilustrado não se sustenta apenas com grandes efeitos de técnica. É preciso um bom desenho, um bom texto e uma boa montagem. Como uma expressão artística, em que o livro é o suporte, deve-se considerar a virada das páginas, a sequência, o fluxo e o ritmo das imagens e como estes se relacionam com as palavras.¹¹

Com esse percurso, pretendemos situar a imagem como um pressuposto da narrativa, por si mesma, ou seja, pela via da escrita ideográfica japonesa. Esse pressuposto faz-se necessário para entender o processo de subjetivação da própria Hiratsuka, cujo interesse pela ilustração e construção de narrativas, veio por intermédio da contação de histórias feita pelos parentes japoneses, envolvido em um ambiente natural que se cristalizava em suas ilustrações, iniciadas ainda no sítio, na terra mesmo.

10 Idem.

11 Ibidem.

A memória funciona como ponto de partida para a inspiração. Além das lendas, que tem um tom de contos populares ou fábulas, os autorais não têm um tom de memória tipo “quando eu era criança”. Eu me inspiro em coisas que me encantaram na infância e tento trazer para o agora. Através da memória, para escrever, tento me conectar com a criança que eu fui um dia e ainda está dentro de mim. (HIRATSUKA, 2013a)

Como sua inclinação para desenhar peixes, dito em um vídeo na plataforma YouTube¹², e no início deste texto, a avó desenhou um peixe no terreno do sítio e, desde então, ela, Lúcia, teria desenvolvido uma atração por desenhar peixes, como podemos observar no seu livro “Chão de Peixes”. Aqui podemos pontuar uma diferenciação entre a formação de subjetividades/processo de subjetivação das crianças japonesas e brasileiras. E, embora Hiratsuka seja brasileira, o seu processo de subjetivação mostra-se hibridizado, sendo que está dividido entre o ambiente cultural familiar cercado de referências japonesas do sítio Asahi, o ambiente natural e o social da escola que vem posteriormente. De um lado, a niponicidade imagética era potencializada pelas histórias da família e ilustrações e, de outro, a brasilidade era incutida no ensino do português e no ambiente “caipira” do interior de São Paulo. Segundo John Stephens, em seu livro “Subjectivity in Asian Children’s Literature and Film”, logo na introdução, ele indica que no momento da leitura, a criança usa os livros para ativar a divisão entre as influências naturais e culturais, o consciente e o inconsciente (2013, p. 3), no entanto, o autor também alerta a respeito dos Estudos Asiáticos, particularmente o Japão, terem sofrido com uma profunda “etnocentria”, citando o autor Naoki Sakai. Sakai argumenta que a aceitação de “aproximações teóricas” através das culturas tomou lugar sem se fazer as devidas interrogações das implicações políticas de formulações epistêmicas e sociais que são profundamente etnocêntricas e eurocêntricas (apud STEPHENS, 2013, p. 5)¹³.

Um conceito central em que a pressão para se conformar distingue a subjetividade japonesa e ocidental é um paradoxo da atuação em relação aos costumes, expectativas e normas éticas de uma comunidade, e o papel da empatia nessa relação. As normas da comunidade não são seguidas simplesmente porque são

12 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YDLF8qy48ac>>. Acesso em 19 de agosto de 2019.

13 A core concept in which the pressure to conform distinguishes Japanese and Western subjectivities is a paradox of agency in relation to a community’s customs, expectations and ethical norms, and the role of empathy in this relation. The community’s norms are not followed simply because they are dictated by an authority external to the subject but because the subject *affirms* them. Put another way, the subject consciously *affirms* and *chooses* a course of action mandated by the culture’s structures of ethics and empathy. (tradução nossa)

ditadas por uma autoridade externa ao assunto, mas porque o sujeito as afirma. Em outras palavras, o sujeito conscientemente afirma e escolhe um curso de ação ordenado pelas estruturas de ética e empatia da cultura. (STEPHENS, 2013, p. 175)

A educadora e professora na Universidade da Califórnia-Santa Cruz, Barbara Rogoff, em sua argumentação, fala da influência no desenvolvimento humano, a partir das práticas culturais e circunstâncias da comunidade (apud STEPHENS, 2013, 60).

Ela conclui que as crianças são em grande parte moldadas por como a comunidade vê a “infância” (p. 23), embora também reconheça os efeitos de rituais e crenças tradicionais. A segregação de crianças de atividades adultas indica que a comunidade vê a infância como preparação para a vida e isso é contrastado com a atitude de ver as crianças como participantes da comunidade, de modo que o desenvolvimento infantil é grandemente influenciado pela expectativa de uma comunidade para as crianças, e a expectativa é parcialmente formada pela prática social cotidiana (STEPHENS, 2013, p. 60).¹⁴

E ao que Rogoff chama de *identity-with* (identidade-com) e *difference-from* (diferença-de), no caso das histórias infantis japonesas temos, na maioria das vezes, a *identity-with* quando as crianças participam desde cedo das atividades da comunidade juntamente com os adultos. Podemos perceber isso em obras de Hiratsuka como “Ladrão de ovos” (2011), quando as crianças participam ativamente nas atividades do sítio e identificam-se com aquela paisagem natural, realizando as tarefas cotidianas. Assim como existe a “Coleção Histórias do Quintal” (da qual a obra supracitada faz parte), e a autora resgata histórias da sua memória afetiva da infância no sítio Asahi. Informação confirmada pela resenha que consta na página da Pluricom - Comunicação integrada das Edições SM, pela qual foi publicada uma parte dessa coleção,

As lembranças de Lúcia Hiratsuka servem de inspiração para essas histórias, que colocam os leitores em contato, mesmo que indiretamente, com uma leitura de viés memorialista. As narrativas põem em destaque uma outra temporalidade, bem como demonstra a riqueza da memória afetiva e do respeito à própria história,

14 She concludes that children are largely shaped by how the community views “childhood” (p. 23), although she also acknowledges the effects of rituals and traditional beliefs. The segregation of children from adult activities indicates the the community views childhood as preparation for life, and this is contrasted with the attitude of viewing children as participants in the community. Thus child development is greatly influenced by a community’s expectation for children, and expectation is partly formed through everyday social practice. (tradução nossa)

a coisas aprendidas na infância e ao ambiente de origem - valores muitas vezes deixados de lado no mundo contemporâneo, especialmente nas grandes cidades.¹⁵

O trabalho da autora reflete essa memória afetiva que podemos aproximar de obras do período Heian japonês, como Sei Shônagon e Murasaki Shikibu, inclusive pelo uso de técnicas de caligrafia japonesa como o *sumie*¹⁶, na qual se utiliza, como mistura, água e carvão (*sumi*) para as pinturas feitas com pincel, base de muitas de suas ilustrações, além de giz de cera, utilizado com frequência pela ilustradora. O resultado é uma trajetória de cores que dá vida à narrativa, a ilustradora mostra o caminho à escritora, como ela mesmo diz sobre a complementaridade das duas linguagens no seu trabalho:

Eu vinha estudando narrativa desde que entrei na área de literatura infantojuvenil, para complementar as ilustrações. A minha intenção, antes de entrar para essa oficina, era contar histórias mais com ilustrações, como o e-hon, o livro de imagens japonês, que estudei no Japão. Queria fazer um livro não só de imagens, mas que tivesse uma frase bem colocada e com desenho. Ou criar uma história em que a ilustração contasse boa parte dela. Mas eu fui me encantando com a possibilidade de criar imagens através da palavra. E outra coisa que me encantou no período da oficina foi a possibilidade de trabalhar com elementos muito simples, do cotidiano. É um contraponto com as lendas japonesas, só acontecem coisas extraordinárias. Aí me despertou para transformar aquela coisa muito simples. (HIRATSUKA, 2013a)

Retomando nosso percurso com a estética japonesa e a literatura infantil, podemos ver que a autora, por estar em contato desde pequena com a estética de contar histórias japonesas, essas de uma longa tradição de uma imagética natural envolta na camada imaginária de uma abstração de natureza que inspire emoções e uma camada da leitura afetiva, a poesia espontânea de quem conhece o *mono no*

15 Disponível em <<http://www.pluricom.com.br/clientes/grupo-sm/noticias/2012/01/lucia-hiratsuka-lanca-primeiros-titulos-da-colecao-historias-do-quintal-em-que-resgata-sua-propria-infancia-num-sitio-no-interior-de-sao-paulo>>. Acesso em 28 de julho de 2019.

16 Simplicidade.
Naturalidade.
Simbolização.

Estes são os 3 elementos básicos do sumiê, nas palavras do mestre Masao Okinaka que introduziu e divulgou esta técnica no Brasil. A partir da China, a arte do sumiê chegou ao Japão, no período Muromachi (1392-1572), com os monges zen-budistas. Posteriormente, a técnica difundiu-se pelo interior do país e ganhou um estilo próprio, incorporando uma elegante simplicidade. O sumiê tradicional utiliza-se apenas do sumi, uma tinta escura a base de fuligem de alguns vegetais. Disponível em <<http://www.luciahiratsuka.com.br/index.html>> Acesso em 02/08/2019.

aware como afirma Porto (p. 66).

Quando a gente é criança, a gente se espanta por qualquer coisa, né ? E quando a gente convive com as crianças, percebe que esqueceu que se espantava com um caracolzinho ou outro detalhe. E muito de minhas lembranças vêm de minha avó, das cantigas que ela cantava, das histórias cheias de detalhes. Contou do monge que foi professor dela, que ele a conduzia segurando na mão. Ela contou que, uma vez, estava fazendo limpeza, e chegou uma colega mais velha e disse que o nome dela estava fixado no mural, no corredor. A avó pensou que tinha feito alguma coisa errada. Depois, foi olhar, viu que era o exercício de *shodo* (caligrafia) que estava fixado no mural. Ela contou com suspense, era uma narradora de histórias nata. Se vivesse em uma outra época, seria escritora. (HIRATSUKA, 2013a)

Em seguida, escolhemos cerca de metade das obras publicadas pela escritora, excluindo as *mukashi banashi* traduzidas pela autora, pois essas não são de “autoria” dela, mas apresentaremos algumas adaptações de lendas japonesas ou contos influenciados por elas. Tentaremos apontar nas obras os indicadores conceituais, dos quais falamos até aqui.

4. Breve análise de algumas obras

Em “Lin e o outro lado do bambuzal” (SM, 2004), temos três elementos que remetem a um imaginário oriental/japonês num ambiente natural: a raposa Lin e sua aprendizagem na arte da transformação (técnica que aparece em muitas *mukashi banashi* e lendas japonesas); o bambu que é símbolo de resiliência e inclusive é utilizado em arranjos representativos do ano novo; e a menina Yumi e sua casa, vestimentas e ambiente claramente referenciado no Japão. Tudo isso se combina para apresentar uma ideia de amizade e ver além das aparências, sentir a beleza mais do que vê-la. Um elemento essencial do *mono no aware*.

O livro “Um rio de muitas cores” integra a Coleção Olho Verde (Studio Nobel, 1999), cuja concepção tem a ver com contação de histórias através de imagens, prescindindo de uma narrativa escrita. Um conceito muito similar ao *ehon* japonês que também se utiliza apenas de imagens para narrar. “Um rio de muitas cores” faz o leitor acompanhar uma história similar à Chapeuzinho Vermelho mas sem lobo, apenas uma jornada florida por paisagens diversas, um tema muito caro à autora e já abordado em livros como *Na janela do trem*, um pouco em *Orie*, entre outros.

Seguindo a linha das imagens que inspiram narrativas, o que foi dito pela própria autora em entrevista já reproduzida aqui pela revista MEMAI (HIRATSUKA, 2013a), temos o livro “Chão de Peixes” (Pequena Zahar, 2018) remetendo diretamente à infância da autora, uma vez que ao ver a avó desenhar um peixe na terra do sítio em Duartina, desenvolve uma paixão por peixes, logo o título reflete esse acontecimento. No entanto,

o livro não conta uma “história” linear para as crianças, mas sim parece fluir a imagem e uma “poesia espontânea” inspirada pelas ilustrações usando a técnica japonesa do *sumie*, e pela memória afetiva da escritora, algo que é muito similar ao que vemos no “Livro do travesseiro” de Sei Shônagon. O que aponta novamente a presença dos elementos de *mono no aware* e a poesia espontânea (PORTO, 2016, p. 73) e que pode ser criada a partir do conhecer desse “sentimento”.

Ainda com relação à memória afetiva da ilustradora, temos o livro “Orie” (Pequena Zahar, 2014), uma homenagem à avó de Hiratsuka e às lembranças da vida dela no Japão e relatados à neta, o próprio tom de cor escolhido para as páginas do livro remete à questão da terra, muito presente nas obras da ilustradora. Como, por exemplo, na já citada coleção “Histórias do Quintal” da qual fazem parte os livros “Ladrão de ovos”, “O ogro e as galinhas”, “Terra costurada com água”, entre outras. E, segundo a resenha das edições SM, editora pela qual foram publicados os títulos:

As memórias de infância da própria autora são o foco desta nova coleção, lançada por Edições SM. Com temas que abordam a solidariedade, a perseverança, as relações familiares e o meio ambiente, a Coleção Histórias do Quintal reúne narrativas com cheiro de mato e chão de terra batida, gosto de café passado na hora e cacarejos e latidos ao fundo.¹⁷

Retomando essa coleção com o título “Terra Costurada com Água” (SM, 2014), Lúcia Hiratsuka volta a recorrer à sua memória afetiva da infância no sítio em Duartina para colocar um pouco de poesia numa atividade corriqueira no interior, o brincar com o barro. O “tecer” de um imaginário do barro com água, de costura de memória e amizade. E, ainda utilizando o elemento “água” como aglutinador dos personagens da história, temos “Histórias guardadas pelo rio” (SM, 2017), o fluir da água e de história que são “pescadas”, “estocadas”, “vendidas” e largamente compartilhadas nos vilarejos que circundam o rio. Pedro pescava boas histórias quando criança, no entanto, já mais velho, perdera essa capacidade, e buscava uma maneira de voltar a pescar boas histórias. Essa necessidade leva o menino a uma viagem à procura do “mestre” Guido, mas que vai, de fato, conduzi-lo ao verdadeiro caminho para pescar de novo histórias.

O tema da viagem, de novas paisagens, é recorrente na obra da autora, como já citamos aqui em “Um rio de muitas cores”, reaparece em “Histórias guardadas pelo rio” e aparece com toques da infância da autora, em “*Na janela do trem*” (Cortez Editora, 2013b), pois a autora diz na segunda orelha de livro: “As minhas primeiras viagens foram de trem. Junto com minha avó, ia visitar os primos que moravam longe. (...) Até

17 Disponível em <<http://www.pluricom.com.br/clientes/grupo-sm/noticias/2012/01/lucia-hiratsuka-lanca-primeiros-titulos-da-colecao-historias-do-quintal-em-que-resgata-sua-propria-infancia-num-sitio-no-interior-de-sao-paulo>>. Acesso em 20/08/2019.

hoje adoro passeio de trem e ver a paisagem pela janela”.

Outro tema que a escritora retoma com frequência são as cores, e em “As cores dos pássaros” (Rovelle, 2016) vai buscar numa fábula japonesa, ouvida quando criança, retornar a momentos vividos à época: “o que mais dá prazer é contar esses encantos, brincando com as cores, com as pinceladas e com as palavras. Isso me torna um pouco criança outra vez”. Assim como em “Chão de peixes”, as imagens vão criando narrativas no desfile de cores, neste livro de pássaros, e no qual a autora inclui também pássaros brasileiros, complementando a história com o “eu” brasileiro da ilustradora.

Esse “eu”, que guarda a memória da vida caipira temperado com um “algo” oriental, reaparece no livro “Tantos Cantos” (Editora DCL, 2013c), quando a ilustradora cria uma narrativa a partir das suas lembranças da mãe costurando e da brincadeira com a irmã através dos sons. Isso remete às onomatopeias japonesas, muito comuns em livros infantis do Japão e recuperadas aqui. Bem como podemos fazer uma analogia com o título escolhido por Hiratsuka que inclui a palavra “cantos”, cujo significado poderia ter seu uso ligado aos sons das lembranças das histórias formando um canto como que se transforma em narrativa escrita, assim como a poesia japonesa, cuja composição da palavra, um ideograma, possui um símbolo que também significa música, canto (*ka, uta*). Então temos uma pitada de poesia japonesa num conto sobre o cotidiano do interior. “Nunca mais esqueci o som da máquina de costura. Também lembro das cantigas recheadas de onomatopeias, que me fizeram perceber a poesia do dia a dia. Tantos cantos me acompanham” (HIRATSUKA, 2013c).

Esse lado de “menina do sítio”, embora não de forma autobiográfica, está presente também em “Corrida dos caracóis” (Global Editora, 2010), da já citada coleção Histórias de Quintal, obra na qual retoma os personagens Lina e Nico em uma brincadeira no quintal com caracóis, exortando a um imaginário natural povoado de plantas, mato e vida de sítio com a mãe pedindo alface da horta. Uma história que traz para a autora e leitores aquele gosto de brincadeira de infância e os desejos de compartilhar através de livros. Desejo esse de ilustrar e contar histórias pela imagem está retratado em “A visita” (Editora DCL, 2011). Um livro só com ilustrações que levam o leitor a uma viagem de medo e insegurança, mas culminam numa descoberta que harmoniza com a da própria escritora em relação ao seu fascínio pela contação de histórias pelo viés da narrativa imagética.

5. Considerações finais

Finalizando essa breve análise de algumas obras da Lúcia Hiratsuka, abordaremos uma mistura das duas Lúcias, a caipira e a herdeira de cultura oriental, a publicação “Festa no céu/Festa no mar” (Editora DCL, 2007) no qual a escritora mescla, de forma delicada e inteligente, as duas culturas através de duas histórias cujo resultado em termos afetivos e narrativos é o mesmo, embora oriundo de culturas diferentes: o motivo do casco da tartaruga ser como é. E fica-nos a narrativa de que, mesmo diferentes, sempre

encontramos um ponto em comum, maneiras de contar diferentes, mas humanos somos e sentimos o mesmo encantamento ao ouvir histórias.

Como consideração final, tentamos fazer uma classificação das obras da autora para deixar mais clara essa mistura de cores em sua obra, razão da sua riqueza, variedade e importância para uma literatura infantil plural e rica.

Influência “caipira”	Influência oriental	Influências hibridizadas
Ladrão de ovos	Histórias tecidas em seda	Chão de peixes
Antes da chuva	Orie	As cores dos pássaros
O ogro e as galinhas	Os livros de Sayuri	O caminhão
A corrida dos caracóis	Issum Boshi	Na janela do trem
A venda	Histórias de mukashi	Tantos cantos
Guardião da bola	Contos da montanha	Um rio de muitas cores
Páscoa no galinheiro	O rouxinol e o imperador	Lin e o outro lado do bambuzal
A visita	Momotarō	Terra costurada com água
Festa no céu/Festa no mar	O noivo da ratinha	Histórias guardadas pelo rio
Muli		Festa no céu/Festa no mar

Referências

HIRATSUKA, Lúcia. Lúcia Hiratsuka e a “contemplação caipira”. [Entrevista concedida a] Marília Kubota. Revista Memai: letras e artes japonesas. n. 19, 07 de março de 2013a. Disponível em <<https://revistamemai.wordpress.com/2013/03/07/19-entrevista-lucia-hiratsuka-e-a-contemplacao-caipira/>>. Acesso em 10/08/2019.

HIRATSUKA, Lúcia. **Chão de peixes**. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2018.

HIRATSUKA, Lúcia. **Cores dos pássaros, As**. Rio de Janeiro: Rovel, 2015

HIRATSUKA, Lúcia. **Corrida dos caracois**. São Paulo: Global, 2010.

HIRATSUKA, Lúcia. **Festa no céu: Conto popular do Brasil/Festa no mar: Conto popular do Japão**. São Paulo: DCL, 2007.

HIRATSUKA, Lúcia. **Histórias guardadas pelo rio**. São Paulo: Edições SM, 2018.

HIRATSUKA, Lúcia. **Histórias tecidas em seda**. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

HIRATSUKA, Lúcia. **Ladrão de ovos**. São Paulo: Comboio de Cordas, 2011.

- HIRATSUKA, Lúcia. **Lin e o outro lado do bambuzal**. São Paulo: Edições SM, 2015.
- HIRATSUKA, Lúcia. **Na janela do trem**. São Paulo: Cortez Editora, 2013b.
- HIRATSUKA, Lúcia. **Ogro e as galinhas, O**. São Paulo: Comboio de Cordas, 2011.
- HIRATSUKA, Lúcia. **Orie**. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2014.
- HIRATSUKA, Lúcia. **Rio de muitas cores, Um**. São Paulo: Studio Nobel, 1999.
- HIRATSUKA, Lúcia. **Terra costurada com água**. São Paulo: Edições SM, 2014.
- HIRATSUKA, Lúcia. **Tantos cantos**. São Paulo: Editora DCL, 2013c.
- HIRATSUKA, Lúcia. **Visita, A**. São Paulo: DCL, 2011.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2ª ed., 2013.
- NAGAE, Neide Hissae. **Os poemas japoneses tradicionais e as suas peculiaridades – a concretude da beleza numa arte motivada pelo encanto sazonal**. In: Do-caminho da arte: do belo do Japão ao Brasil. NAGAE, Neide Hissae; SHIODA Jo Cecilia Kamie; YOSHIURA, Eunice Vaz (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 113-130.
- PORTO, Diogo da Silva. Mono no Aware e sua relevância filosófica: a melancolia na poética japonesa. In: Freitas, Verlaïne; Costa, Rachel; Ferreira, Debora Pazetto. (Org.). O trágico, o sublime e a melancolia. 1ª ed. Belo Horizonte: ABRE - Associação Brasileira de Estética, 2016, v. 4, p. 61-79.
- SHIRANE, Haruo. **Japan and the Culture of the four seasons: nature, literature, and the arts**. Nova York: Columbia University Press, 2013.
- STEPHENS, John. **Subjectivity in Asian Children's Literature and Film: Global Theories and Implications**. Abingdon, RU: Routledge, 2012.
- SUZUKI, Tae; NINOMIYA, Sônia Regina Longhi; OTA, Junko; MORALES, Leiko Matsubara (orgs). **Tópicos Gramaticas da Língua Japonesa**. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2012.

O DIVINO NAS NARRATIVAS AINU THE DIVINE IN AINU NARRATIVES¹

Luana Bueno Barbosa Cyríaco da Silva²
Márcia Hitomi Namekata³

Resumo: Os Ainu são um povo indígena habitante tradicionalmente da região norte do Japão (ilha de Hokkaido), e também das ilhas Kurile e Sakhalin. Possuem uma cultura bem definida, bem como uma língua diferente do japonês (conhecida por *Ainu Itak*) e um rico repertório de literatura oral. Este trabalho pretende identificar algumas características que apresentam as histórias em forma de verso ou prosa, quando estas têm como personagens principais as entidades, conhecidas pelo nome de *kamui*.

Palavras-chave: ainu; divino; kamui; narrativas tradicionais; mito.

Abstract: The Ainu are an indigenous people traditionally inhabited by northern Japan (Hokkaido Island), as well as the Kurile and Sakhalin islands. They have a well-defined culture, as well as a language other than Japanese (known as *Ainu Itak*) and a rich repertoire of oral literature. This work intends to identify some characteristics that present the stories in the form of verse or prose, when these have as main characters the entities, known by the name of *kamui*.

Keywords: ainu; divine; kamui; traditional narratives; myth.

1 Artigo submetido em 11/08/2019 e aprovado em 11/10/2019.

2 Graduada em Artes Visuais - Licenciatura pela Universidade Norte do Paraná (UNOPAR) e graduanda em Letras - Japonês na Universidade Federal do Paraná (UFPR); luacyriaco@gmail.com; (ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8644-7529>).

3 Professora Titular na área de Língua e Literatura Japonesa do Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas (DELEM) da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Brasil; Doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) e Pós-Doutorado em Letras (Língua, Literatura e Cultura Japonesa) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP); marcianamekata@gmail.com; (ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5403-7824>).

1. Introdução

O povo Ainu é muito ligado às suas práticas religiosas. Sua crença tem por base o fato de que os humanos aprenderam tudo o que sabem sobre cultivo, pesca, caça, construção de casas e mesmo aspectos comportamentais do grande herói divino, Okikirmui. Dessa maneira, toda a rotina Ainu é ligada aos aspectos religiosos.

Sendo um povo que descende dos Satsumon (chamados de “proto-ainus”) que descendem dos Jomon, suas crenças são também antigas e ligadas ao animismo. Conforme Hogan menciona as palavras de Philippi acerca de um conjunto de poemas narrativos Ainu, estes refletem “as condições sociais e o meio cultural” do período pré-japonês (HOGAN 2003).

A tradição épica dos Ainu, com seus padrões mentais extremamente arcaicos e modos de dicção, é um dos mais puros e belíssimos exemplos sobreviventes das literaturas orais dos caçadores e pescadores do noroeste da Ásia. (PHILIPPI *apud* HOGAN, 2003, p. 175)⁴.

Para os Ainu, a divindade está nos fenômenos da natureza, assim como nos animais ou plantas. Entre eles existe um tipo de classificação, sendo que alguns mais raros são comumente mais poderosos e merecem maior devoção das pessoas.

Essas noções, mesmo que superficiais, são necessárias para começar a explorar o que este trabalho pretende: a manifestação do divino nas narrativas do povo Ainu. Procuraremos entender a forma dessas narrativas, para que são usadas, como são concebidas e contadas e, considerando-se que o povo Ainu apresenta-se muito ligado a suas práticas religiosas, naturalmente abordar alguns desses conceitos. No decorrer do trabalho, vamos abordá-las novamente com maior minúcia.

2. Conceitos: *Kamui* e *Ainu*

Para dar início à nossa pesquisa, existem três palavras que são necessárias para uma melhor compreensão. São elas: *kamui*, *ainu* e *moshir*.

Kamui é a palavra que os Ainu utilizam para designar entidades, que podem ser desde animais a elementos na natureza (HONDA, 2000, p. 11). Segundo a definição dada pelo dicionário *An Ainu-English-Japanese Dictionary* (BATCHELOR, 1905, p 205), refere-se a qualquer tipo de entidade, seja boa ou má. Algumas vezes também, usada como prefixo, designa adjetivo, e como sufixo, um substantivo.

Kamui é oposto à palavra *ainu*, uma vez que esta se refere a um corpo vivo, em oposição ao mundo espiritual (domínio dos *kamui*). Em sua língua, esta palavra é usada para seres humanos de forma geral, não apenas o povo Ainu. Ela também assinala

4 Tradução nossa, assim como todas as citações e notas deste artigo.

oposição aos animais, definindo assim o ser humano em sua forma, mas existem algumas particularidades: “Dependendo do contexto, pode significar “marido”, como na palavra composta *kukorainu* (meu homem), ou pode significar “homem” em oposição a “mulher”, ou “pai” em oposição a “criança” (HONDA, 2000, p. 11). Honda também comenta que a palavra *ainu*, em comparação à palavra japonesa *hito* (“pessoa”), por si só carrega um sentimento de exaltação, semelhante à expressão japonesa *hito no naka no hito* (“um humano entre os humanos”), conforme Kayano cita sobre sua mãe: “Era de seu princípio nos educar, nos ensinar a ser *ainu nenoan ainu*, seres humanos semelhantes aos seres humanos.” (KAYANO, 1994, p. 56)

Ainu significa “ser humano”, mas não significa “todos os seres humanos”. Nós não chamamos as pessoas más de *ainu*. Nós os chamamos de *wenpo*⁵. Nós usamos a palavra *ainu* para “*ainu nenoan ainu*”, que significa “humanamente ser humano”. Consequentemente, *ainu* significa um ser humano digno de respeito. (HASHINE, 1977, p.39)

O que corrobora para o outro uso da palavra *ainu*, que cita também Honda: “*ainu* também pode ser anexado como um sufixo honorífico que significa “senhor/senhora” (HONDA, 2000, p.12)

Moshir – ou como algumas vezes é grafado, *moshiri* –, tem o sentido de “terra, país”: Segundo eles, o mundo é um vasto oceano redondo, no meio do qual existem muitas ilhas, ou mundos, ou países, cada um governado por suas próprias ordens especiais de deuses. Em resumo, os Ainu não têm palavra para o mundo inteiro ou universo. Ilhotas em rios e lagos, ilhas no mar e poderosos continentes são todas chamadas pelo mesmo nome - *moshiri*, ou seja, “terra flutuante ou nadadora”; mas para definir os lugares (seja ilhéu, ilha, país, continente) utilizam de características próprias desses lugares para se referirem a eles. Assim, *rep-un-moshiri* é “terra no mar”, ou seja, uma ilha; *shamon* ou *samoro moshiri*, Japão, ou seja, “a ilha ao nosso lado”. (BATCHELOR, 1888, p. 40)

A palavra é usada para designar locais específicos, mas não apenas no mundo material. A terra dos deuses, por exemplo, é chamada *kamui moshiri*, e é o lar onde habitam fora da realidade humana, e segundo o relato de Batchelor, é para onde os bons vão após a morte. É como um paraíso, e para os Ainu, esse local seria acima do mundo humano, pois eles e as entidades podem olhar para baixo, onde os humanos moram (BATCHELOR, 1888).

5 Significa uma pessoa mal intencionada, de mau caráter.

2.1 *Yukar*⁶ e *Uwepeker*⁷

Nas narrativas Ainu existem algumas classificações para o tipo de história que se conta em relação ao seu conteúdo. A mais conhecida é o *yukar*⁸ ou *sakorpe*, história épica contada em verso, com refrões chamados *sakehe*⁹, uma característica de povos de tradição oral.

(...) trata-se de um discurso oral (...) sua existência está condicionada à presença de uma voz ritimada; é ela que detém o poder de encantar, de dar a ver e conhecer, de comunicar; é nela, e não na escrita, que reside a sabedoria (CAMPOS, 2012, p. 32)

Dentro da tradição Ainu existem linguagens específicas que devem ser usadas ao se contar um *yukar*. A mais utilizada é chamada *onne itak* (“linguagem dos anciãos”) e *kamui itak* (“linguagem dos deuses”). Segundo Ohnuki-Tierney, “existem conjuntos de vocabulário e usos gramaticais que são usados exclusivamente pelos mais velhos e são considerados por eles como seu privilégio e dever.” (OHNUKI-TIERNEY, 1969). Essa linguagem é mais polida que a comum, chamada *sukuh itak* (“linguagem dos jovens”) e por isso se referem a ela como *poro itak* (“grande ou grandiosa dicção”).

Os *uwepeker* ou *tuitak* são narrativas que, assim como o *yukar*, têm a característica de serem contadas em primeira pessoa, porém são feitas em linguagem comum, em prosa.

Uwepeker significa, literalmente, “mutualmente puro”, de acordo com Kayano Shigeru – Chiri Mashiho apresenta como “inquirindo mutuamente as notícias” (*apud* HONDA, 2000, p.90) –, mas a forma pode ser considerada análoga aos contos japoneses (*mukashi banashi*). Batchelor também traduz como “contos antigos”, “conversar” e “notícias” (BATCHELOR, 1888, p. 494):

Enquanto o conteúdo pode abranger uma ampla gama de tópicos, e as histórias variam de breves a longas, quase todas elas servem para instruir ou revelar algum tipo de sabedoria de vida. No processo de transmissão, muitas recitações da experiência direta foram transformadas em *uwepeker*.

6 *Yukar* são os contos dos heróis. Eles também são chamados de *yayerap*, *sakorpe* ou *haw* em algumas áreas. *Yukar* são chamados de *hawki* em Sakhalin. (site do Ainu Museum – poroto kotan)

7 É geralmente traduzido como “um conto antigo”, é chamado *tuitak* em algumas áreas e *uchashkuma* em Sakhalin. Embora *uwepeker* seja traduzido como um conto antigo, não é fictício, mas real, com experiências daqueles que viveram antigamente. Contos chamados *ikopepka* ou *upashkuma* lembram mais lendas do que aquelas chamadas de “conto antigo”. (Ainu Museum – Poroto Kotan)

8 Traduzido como “lenda” ou “tradição” segundo o dicionário de Batchelor, An Ainu-English-Japanese Dictionary, p. 524.

9 Segundo OHNUKI-TIERNEY, 1969, p. 2, significa “melodia”, “cantar”.

3. Forma: Gêneros da literatura Ainu

Os Ainu têm tradição oral, e seus gêneros literários são o épico (*yukar* ou *sakorpe*), o mito (*kamui yukar*) e contos populares (*uwepeker* ou *tuitak*). Essas categorias são distinguidas especialmente pela forma. Os épicos e mitos tem versos cantados, melódicos, geralmente com refrões repetidos após o final de cada verso. Já os contos populares são prosa.

O épico consiste em histórias de heróis humanos, mas que também podem ter algo de sobrenatural, e o foco é a guerra contra seus inimigos. O mito consiste nas histórias dos deuses (*kamui*). Para os Ainu, *kamui* são seres não-humanos, incluindo forças da natureza, animais, plantas e tudo que envolve e os afeta no dia-a-dia. Os contos populares são histórias sobre humanos, e entre os Ainu, são mais aceitas como uma realidade do passado do que os outros dois gêneros (SAKATA, 2011).

Segundo Ohnuki-Tierney, os Ainu da costa noroeste de Sakhalin classificam suas narrativas em quatro categorias: *hawki*, *oyna* (*yukar/ sakorpe*) e *upaskuma*, *tuitak* (*uwepeker*)¹⁰.

As histórias nas duas primeiras categorias são chamadas de *sakorpe* (“coisas para cantar”), pois devem ser ditas com *sakehe* (uma “melodia”, “canto”). O assunto das histórias nessas categorias sempre envolve divindades. Os Ainu têm um grande respeito por eles, estejam eles cantando ou ouvindo. Um ancião pode levar até três dias para cantar um conto muito respeitado. Ele começa a cantar uma história enquanto está sentado no chão, mas ao chegar ao clímax ele pode cantar deitado de costas gesticulando com os braços. (OHNUKI-TIERNEY, 1969, p. 2)

Então, conforme o estudo de Ohnuki-Tierney, *hawki* e *oyna* são consideradas as categorias de histórias mais importantes, pois tratam de narrativas dos deuses; enquanto a primeira geralmente trata de batalhas épicas, a segunda, não. Além disso, entre os Ainu do noroeste de Sakhalin, são cantadas apenas por homens anciãos.

Durante o recolhimento das histórias, Ohnuki-Tierney contou com o auxílio de Husko, uma mulher Ainu que conhecia muitas histórias devido aos ensinamentos de seu pai, que fez questão de ensiná-la mesmo as narrativas que são destinadas apenas ao canto dos homens. Segundo declaração de Husko, a intenção dele era de que as histórias não fossem perdidas. Dessa forma Husko, ao passar alguns desses *yukar* para a pesquisadora, “Em respeito à sua própria tradição Ainu, relatou essas histórias para mim em prosa ao invés de cantar” (OHNUKI-TIERNEY, 1969, p. 3).

10 Essas diferenças dos nomes se deve aos dialetos falados pelos Ainu de diferentes localidades, como os de Hokkaido ou de Sakhalin, por exemplo. OHNUKI-TIERNEY, 1969, p. 3.

Dessa forma, percebemos que essas definições claras como sendo épico e mito em verso e as lendas em prosa causam muita divergência dentre os acadêmicos, devido à falta de registros históricos, visto que se trata de uma tradição oral, e que por vezes acontece de existir prosa em um gênero tradicionalmente em verso ou vice e versa, segundo Sakata (2011, p.176) aborda em seu artigo “Possibilities of reality, Variety of Versions: The Historical Consciousness of Ainu Folktales”, e conforme podemos perceber até mesmo pelo relato de Ohnuki-Tierney citado anteriormente. Sakata está também respaldada por Honda:

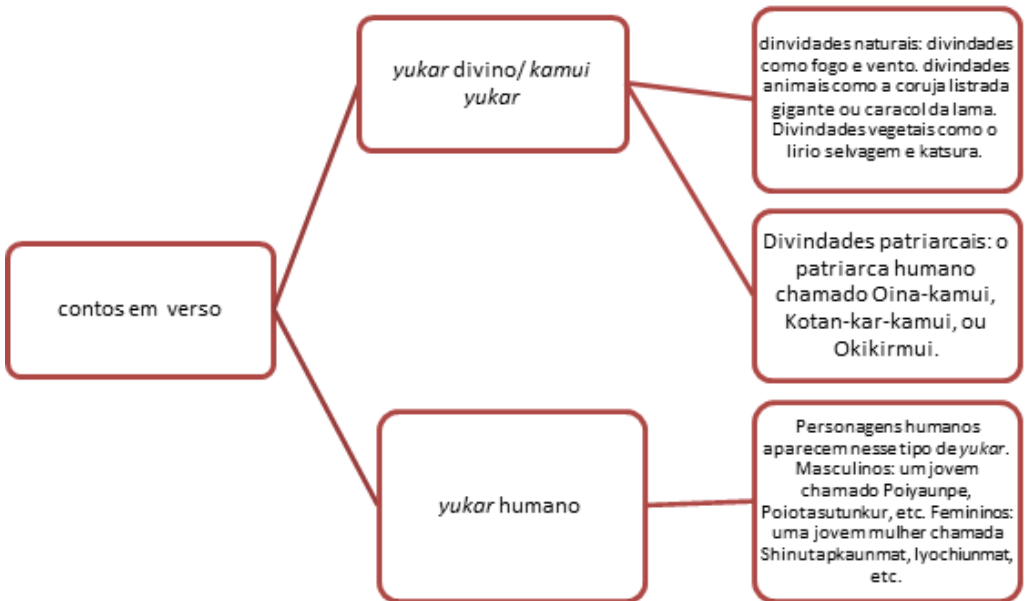
Enquanto o conteúdo pode abranger uma ampla gama de tópicos, e as histórias variam de breves a longas, quase todas elas servem para instruir ou revelar algum tipo de sabedoria de vida. No processo de transmissão, muitas recitações da experiência direta foram transformadas em *uwepeker*. (HONDA, 2000, p. 85)

Segundo Sakata, o ideal é interpretar o tema da história e seu pano de fundo para definir e diferenciar os gêneros épico, o mito, os contos populares e as canções.

3.1 Poemas épicos e contos em prosa

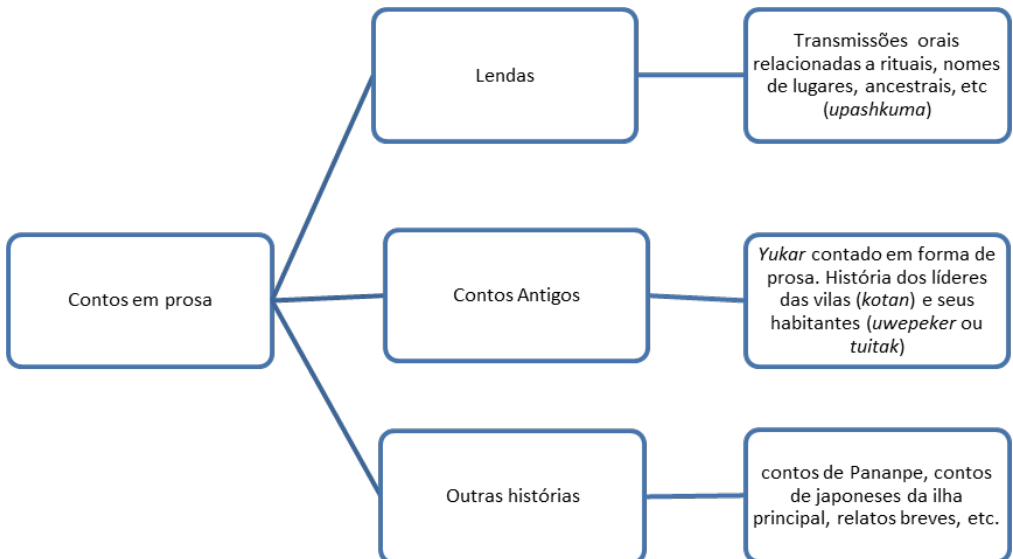
Apresentamos aqui uma tabela de classificação de poemas épicos e contos em prosa como um exemplo da complexidade dessa classificação. Esta tabela foi feita por Honda, baseada no trabalho de Haginaka Mie (publicado no *yukara* e no *shoutai* “Um convite ao *yukar*” (Hokkaidou Shuppan Kikaku Center, 1980, revisado pela autora para a publicação em Harukor, 1993).

Tabela 1 – Contos em verso



Fonte: HONDA, 2000, p. 89

Tabela 2 – Contos em prosa



Fonte: HONDA, 2000, p. 89

Sendo assim, a partir desse ponto, vamos nos referir aos épicos divinos em verso como *yukar*, e a prosa como *uwepekere*, uma vez que a maior parte da bibliografia consultada faz uso dos termos utilizados pelos Ainu de Hokkaido.

4. Função

A ligação entre as narrativas e o divino é estreita, visto que na maioria de suas histórias existe a presença do divino, em especial as que contêm ensinamentos. Mas apesar dessa característica sublime, nem todas as histórias são contadas em uma situação solene. *Yukar* são comumente cantados em noites comuns, mas segundo Ohnuki-Tierney, os *kamui yukar*, não, “Em particular, são cantados quando uma doença terrível está presente na residência, ou quando uma pessoa na residência está seriamente doente” (OHNUKI-TIERNEY, 1969, p. 2). Dessa forma, podemos compreender que cada história tem uma função, ela evoca a sabedoria divina que divide com os humanos o conhecimento ou a forma correta de agir. Em muitas de suas narrativas, as pessoas enfrentam algum problema, como a fome ou a falta de algum recurso, causado geralmente por alguma falha dos humanos – ética ou espiritual – para com os deuses. Após a intervenção divina, o *kamui* ensina aos humanos a forma correta de agir, que comumente envolve uma oferenda e um ritual.

Podemos citar como exemplo “A canção da deusa das águas” (HOGAN, 2003 possivelmente retirado de PHILIPPI, 2003 p. 187): a deusa recebe uma taça de vinho como oferenda; Okikirmui, ao falar com a deusa, na esperança de que ela pudesse ajudar, explica que para o vinho utilizou seus últimos grãos, pois havia uma grande escassez. Como em outros contos dessa natureza (“A canção do deus Coruja”, por exemplo), a deusa convida outras entidades para um banquete e fala para eles sobre a escassez. Ela descobre então que os humanos trataram vários deuses com desrespeito através de suas atitudes em relação à caça e a pesca. Ela ajuda a restaurar os recursos, acabando com a fome, mas ao mesmo tempo, explica que eles precisam praticar rituais específicos de oferenda de vinho e fazer *inau*¹¹ apropriados e oferecer aos deuses ofendidos por eles.

Philippi (PHILLIPI *apud* HOGAN, 2003, p. 176) ressalta que “os Ainu nunca desenvolveram nenhum sistema de escrita”. Talvez a característica mais marcante dos poemas narrativos Ainu, no entanto, é que “quase todos deles foram recitados por mulheres”. “As mulheres ainu tinham uma cultura altamente desenvolvida que diferia da dos homens e continham muitos elementos que eram estritamente secretos para eles”. Além disso, entre os Ainu, a poesia estava intimamente relacionada com as tradições

11 Galhos cerimoniais talhados

xamanísticas e “entre os Ainu de Hokkaido, quase todos os xamãs são mulheres”¹² (PHILLIPI *apud* HOGAN, 2003, p. 176).

Um conto citado por Gulik (1982), em seu livro *Irezumi*¹³, é um dos mitos que podem justificar a prática da tatuagem entre as mulheres Ainu. Ao consultar o livro de Ohnuki-Tierney¹⁴, tivemos acesso ao conto na íntegra e também às notas¹⁵. Essas mulheres não eram humanas, por isso acredita-se que eram entidades. Bem como o “grande homem” citado na história não era um humano, mas sim uma entidade, como Ohnuki-Tierney marca acerca deste conto:

Observações: Husko contou essa história para ilustrar como as divindades ensinaram às mulheres ainu essas habilidades, mesmo que nenhuma divindade específica apareça na história. Parece que, de alguma forma, uma divindade providenciou para que esse grande homem visse essa cena, de modo que ele, por sua vez, pudesse transmitir as habilidades para as mulheres Ainu. Acredita-se que as mulheres tiveram a ideia de tatuar a partir de trutas, chamadas *tukusis* em *ainu*, que têm pontos pretos (OHNUKI-TIERNEY, 1969, p. 164).

Essa observação de Ohnuki-Tierney coincide com a declaração citada por Batchelor (BATCHELOR *apud* GULIK, 1982, p. 206): “nossa mãe ancestral – Okikurumi

12 No entanto, segundo estudo de Ohnuki-Tierney junto aos Ainu do noroeste de Sakhalin, uma característica do *yukar* é que somente é cantado por homens anciãos. Certamente, existem algumas diferenças nas práticas dos Ainu dependendo de suas localidades, assim como algumas diferenças linguísticas, o suficiente para serem chamadas de dialetos.

13 PHILLIPI *apud* HOGAN, 2003, p. 176

14 Conto retirado do livro *Anthropological Studies* –, que traz as narrativas do povo Ainu da região de Sakhalin, recolhidas por Emiko Ohnuki-Tierney.

15 OHNUKI-TIERNEY, Emiko., 1969, p. 164. Certa vez, um grande homem ouviu um barulho alegre vindo de uma casa num vasto campo gramado. Quando ele olhou para dentro da casa, ele viu várias mulheres de truta com pequenas tatuagens acima e abaixo dos lábios. As mulheres de truta na parte inferior da casa (a:kes) estavam tecendo urtigas. Elas também estavam fazendo bordados na roupa usando azul (rorunso:) estavam tecendo esteiras usando tiras vermelhas de casca de olmo. As mulheres no lado superior estavam cantando a seguinte canção: “*Panuunpa: ta ku inka rayke, pe pein pe: poko toyre toyre, kunne pe: poko toyre toyre*” (“quando olho para o lado inferior da casa, as roupas ficam sujas de manchas azuis; ficam sujas de manchas pretas”). As mulheres do lado inferior estavam cantando sobre as mulheres no lado superior da seguinte forma: “*Penuunpa: ta ku inka rayke hu: re pe: poko toyre toyre*” (Quando olho para o lado superior, as esteiras ficam sujas de manchas vermelhas”). Quando o homem apareceu, todas as mulheres fugiram cantando: “*Horocu:cu, horocu:cu:; Kamui horoke:po shunkun ku ramu:hetake asin kun ramu; soyun soyun hetake asin canna*” (Um homem chegou, um homem chegou; acho que o grande homem (*kamui*) chegou; vamos sair rapidamente; sair, sair, vamos nos apressar.) Então o homem percebeu que não havia casa e não havia mulheres. Apenas o campo gramado estava na frente dele. No entanto, este homem transmitiu as habilidades de tecer, tingir, bordar e tatuar para as mulheres Ainu.

Turesh machi – foi assim tatuada e nos ordenou que mantivéssemos o trato”. Okikurumi Turesh Machi é a esposa de Okikirmuy. Esse casal divino ensinou tudo aos Ainu, desde a pesca, bordar, a como se relacionar com os animais e absolutamente tudo que eles sabem (CHAMBERLAIN, 1888). Dessa forma, a figura dessa ancestral divina é relacionada diretamente à prática da tatuagem.

Ainda sobre o aspecto divino e ritualístico da tatuagem, Krutak traz em seu artigo:

E a tatuadora cantava então um *yukar* ou parte de um poema épico que dizia: “Mesmo sem ele, ela é tão bonita. A tatuagem em torno de seus lábios, como é brilhante. Isso só pode ser imaginado”. Depois, a tatuadora recita uma espécie de feitiço ou fórmula mágica à medida que mais pigmento é depositado na pele: “*pas ci-yay, roski, roski, pas ren-ren*” o que significa “fuligem, permaneça fixa, fuligem afundar, afundar”. (KRUTAK, 2008, p. 55)

Podemos inferir então que o *yukar* é comumente contado pelos anciãos em ocasiões especiais e ritualísticas, o que sugere certa semelhança com o *aedo*, uma vez que é através dos deuses que o humano adquire a sabedoria, e mais, é através das histórias dos deuses contadas por ele que essa sabedoria é difundida: “Toda visão de mundo e consciência de sua própria história (sagrada e/ou exemplar) é, para este grupo social, conservada e transmitida pelo canto do poeta” (TORRANO, 2003, p. 16)

Dessa forma, existe claramente a função ritualística para o *yukar*, assim como também fora de um ambiente austero, em uma simples reunião em casa, os Ainu utilizam o *uwepeker* para instruir os mais jovens e transmitir a tradição.

5. A primeira pessoa

Segundo Honda (2001), com exceção de alguns contos de caráter didático, o traço importante do *yukar* e do *uwepeker* é que eles são contados em primeira pessoa (mais especificamente “primeira pessoa da citação”: ainda segundo Honda, o narrador não é o personagem principal da história, mas aquele que personifica o personagem principal. Este “narrador eu”, claramente indicado como tal no original *ainu*, difere da primeira pessoa em japonês ou inglês). O narrador não exatamente se apropria da história, ele a conta como se fosse com ele que se tivesse passado; no entanto, ele personifica o dono da história, ou seja, ele está “vestido de *kamui*”, o que é semelhante à ideia do *aedo* grego.

Durante milênios, anteriores à adoção da escrita, a poesia foi oral e foi o centro e o eixo da vida espiritual dos povos, da gente que – reunida em torno do poeta numa cerimônia ao mesmo tempo religiosa, festiva e mágica – a ouvia. Então, a palavra

tinha o poder de tornar presentes os fatos passados e os fatos futuros (Teogonia vv 32 e 38), de restaurar e renovar a vida (idem vv. 98-103). (TORRANO, 2003, p. 20)

Ou:

é um discurso religioso, no sentido de que se trata, direta ou indiretamente, das relações entre homens e deuses: nele as esferas natural, social, moral e psicológica se confundem com a sobrenatural; essa relação é ilustrada pela própria visão do mito grego como discurso em que o homem (*aedo*) entra em contato com o deus (*musa*). (CAMPOS, 2012, p. 32)

5.1 Exemplos: yukar e uwepeker

Em alguns trechos selecionados, será possível observar que a narrativa começa em primeira pessoa, mas ao final, temos a terceira pessoa. Evidenciaremos a observação de Honda sobre o fato dessa primeira pessoa apresentada ser, na verdade, um contador que se “transveste” para transmitir as palavras da entidade e que, ao final, revela-se como um contador ao qual foram transmitidas as palavras daquela entidade. Chiri Yukie, em seu registro *Ainu Shin'yôsshû* apresenta vários *yukar* e todos, sem nenhuma exceção, apresentam no início um narrador em primeira pessoa, conforme alguns trechos traduzidos¹⁶:

(segunda canção: A canção que a raposa cantou)

“*Towa towa to!*

Um dia **eu** saí

Para procurar comida pelo mar” (YUKIE *apud* PETERSON, 2013, p. 13)

Ao final do *yukar*, a primeira pessoa revela-se na verdade como um narrador:

(...) “Cego imbecil

Idiota míope

Tolo fedorento

16 PETERSON, Benjamin. *The song the owl god sang: the collected Ainu legends of Chiri Yukie*. Londres: BJS Books, 2013. Yukar transcrito por Chiri Yukie e registrado na compilação *Ainu Shin'yôsshû*, tradução para o inglês por Benjamin Peterson. Tradução nossa para o português. Grifo nosso.

Estúpido traseiro fedido

Pateta irracional

O que diabos **eu** estava pensando?”

Assim **disse o chefe das raposas**. (YUKIE *apud* PETERSON, 2013, p. 17)

Podemos perceber claramente, pela mudança no verbo, que o narrador inicia em primeira pessoa para, ao final, mudar para a terceira. Isso acontece pois, *grosso modo*, o contador “empresta sua boca” para a entidade contar sua história, e após isso, ele anuncia o verdadeiro narrador, no caso o “chefe das raposas”, que seria o *kamui* raposa.

Assim como é nos *yukar*, também aparece no *uwepeker*, a situação idêntica:

Uwepeker do potinho¹⁷

“**Eu** sou Nupuri-kor-*Kamui*¹⁸.

Um *kamui* de alta posição¹⁹. Sou a entidade protetora das mais altas montanhas na bacia do rio Yupet. Mesmo os mais bem posicionados *kamui* devem visitar a Ainu *moshir*²⁰ de vez em quando e voltar com *inau*²¹. Eles não visitam qualquer ainu, claro, mas escolhem aquele que tem mais habilidade para fazer e oferecer o *inau*, e é mais amável.” (HONDA, 2001, p. 129)

Ao final da história:

“E então é por isso que fui caçado tão frequentemente e visitei a Ainu *moshir* com tanta frequência. E agora, um conselho para os Ainu de hoje: trate bem cada uma de suas ferramentas, lave o que precisa ser lavado, limpe o que precisa ser limpo, pois você certamente será recompensado pelas entidades dessas ferramentas”.

17 Tuitak do potinho. Reproduzida em HONDA, Katsuichi. Ainu **Minzoku** (1993). **Harukor**: an ainu owman's tale. Califórnia: University of California Press, 2000. Tradução nossa. Grifo nosso.

18 Uma entidade urso, em tradução seria “deus que governa a montanha”, segundo Donald. L. Philippi (PHILIPPI, Donald. A. **Songs of Gods, Songs of Humans**: The epic tradition of the Ainu. USA: Princeton University Press, 2016. p. 115)

19 Existem diferenças de “poderes” entre *Kamui*. Podemos dizer, a grosso modo, que alguns são mais importantes ou relevantes que outros, ou talvez mais poderosos.

20 Traduzida poderia ser “a pacífica terra dos humanos” visto que a palavra Ainu significa “ser humano” no sentido da construção social e virtuosa do que é ser humano. Também se traduz simplesmente como “terra dos ainu”.

21 Galhos cerimoniais talhados.

Essas foram as palavras daquela entidade urso de alta estirpe. (HONDA, 2001, p. 129)

Finaliza-se novamente com a revelação do contador como alguém que transmite a história de um terceiro, no caso o deus urso.

6. Resultados e discussão

Assim como Sakata (2011) aborda, é difícil definir o que determina o gênero das narrativas em relação à prosa ou verso, pois muito embora exista certo decoro no uso de alguns *yukar*, podemos perceber que mesmo as histórias corriqueiras carregam algo de relação com o divino em maior ou menor grau. Isso porque a crença Ainu admite todas as coisas (fenômenos, animais, etc) como apresentações das divindades.

A cultura Ainu como a conhecemos é registrada a partir do século XIII, em um documento, apresentado por Okada (2012) em seu artigo *Ainu: indigenous people of Japan*, chamado *Suwa Daimyoujin Ekotoba* (“Pergaminho do templo de Suwa”), de 1356, que faz citação sobre o povo Ainu, descrevendo-o como a imagem de Oni (demônios). O conteúdo desse pergaminho, ao que diz Hudson (1999), menciona três tipos de habitantes/regiões de Ezo: *karako*, *watari-to* e *hinomoto*. No entanto é considerado que sua cultura é anterior, sendo relacionada aos Satsumon (chamados de proto-Ainu), que viveram entre 1200-700 a.c.

Tendo uma característica geográfica favorável como as ilhas de Hokkaido, Sakhalin e Kurile, a cultura Ainu floresceu sem tanta influência externa:

Como Philippi aponta, a linguagem Ainu “não pode estar geneticamente conectada com nenhum outro idioma no mundo” (7; para discussão, ver Shibatani 5-8). Isto sugere que as tradições narrativas dos Ainu são também geneticamente distintas, uma vez que a narração de histórias parece ser contemporânea com o uso pleno da linguagem humana. Além disso, na ilha de Hokkaido, os Ainu estavam relativamente isolados. Philippi argumenta que, na maior parte, “os Ainu estavam vivendo um modo de vida enraizado no passado remoto, e Hokkaido permaneceu intocado pelas principais correntes da história asiática” (HOGAN, 2003, p. 175)

Entretanto, o estudo específico de Hogan (2003) em seu livro *The Mind and its Stories – Narrative universals and Human Emotions*, acerca do épico Ainu, busca encontrar as semelhanças em narrativas diversas (de diversas culturas e partes do mundo) com relação ao emocional humano. De qualquer forma, conforme apontado anteriormente, é possível perceber uma semelhança na ideia do uso da primeira pessoa entre o poeta grego da antiguidade e o poeta Ainu.

As narrativas Ainu são contadas em primeira pessoa, pois elas representam a voz dos *kamui*, o que para o grego poderia ser a musa. Não se tratam de simples experiências mundanas. Porém, em uma sociedade em que os ensinamentos são estritamente orais, seria natural que as histórias não fossem todas contadas em reuniões solenes, e como já citado por Ohnuki-Tierney, alguns *yukar* podem ser contados em reuniões informais caseiras, com a família ao redor do fogo em casa ou mesmo em forma de *uwepeker*.

Pensando nisso, trazemos um trecho em que Ulisses conta sobre sua viagem ao Hades, e seu interlocutor, Alcínoo, o interrompe:

Ó Ulisses, em nada estimaríamos, observando-te,
seres trapaceiro (*eperopéa*) e enganador (*epiklopon*), como tantos
nutre a terra negra, homens espalhados por toda a parte e
que aparelham mentiras (*pseúdea*) sobre o que ninguém jamais poderia ver.
Que forma a de tuas palavras, fruto de uma mente sagaz:
a história (*mython*), tal qual um aedo, sabiamente contas (*epistámenos kateléxas*).
(BRANDÃO, 2015, p. 182-183)

Ulisses não é um poeta, mas é comparado a um pois, apesar de sua narrativa – na qual ele fala de uma ida ao Hades, o que seria algo possivelmente fantasioso, já que os mortais não têm acesso a esse reino – improvável, as suas palavras fazem-na possível. Seu relato é composto de verossimilhança. “Não é sem razão, assim, que Alcínoo equipara ao do aedo o seu desempenho, pela forma de suas palavras (*morphè epéon*), mas, sobretudo, porque ele conta *epistaménos*. (...) porque viu e fala do que viu”:

(...) apenas Ulisses testemunhou tudo o que conta, sendo impossível ter mais outro que deponha a seu favor. Estamos, portanto, não nos domínios do testemunho, mas inteiramente mergulhados no espaço da narrativa, cuja justeza se mede pelo valor de ser coesa, bem articulada, conveniente. (BRANDÃO, 2015, p. 182-183)

Ulisses conta algo que alguém poderia ver, com sua própria experiência: essa é a verossimilhança, ele fala do que poderia ser, do que poderia acontecer, e ninguém tem como julgar que assim não foi. Podemos deduzir, então, que ele narra em primeira pessoa, tal qual faria um pai ou mãe Ainu ao contar uma história para sua família.

Assim, o divino das narrativas dos Ainu parece não habitar na forma – prosa ou poesia –, mas sim nos temas e personagens de suas histórias, que são apresentados pela voz do contador que a emprega em função da experiência divina (SAKATA, 2011).

REFERÊNCIAS

- BATCHELOR, John. **The Ainu of Japan**. Londres, 1892. Middletown: First Rate Press, 2016.
- _____. **An Ainu-English-Japanese dictionary**. Tokyo: 2nd ed, 1903.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Antiga Musa**: arqueologia da ficção. Belo Horizonte: Relicário 2a ed., 2015.
- CAMPOS, André Malta. **Homero Múltiplo**. São Paulo: Edusp, 2012.
- CHAMBERLAIN, Basil Hall. **Aino folk-tales**. Londres, 1888.
- GULIK, Willem R. van. **Irezumi**. Universidade de Indiana: E. J. Brill, 1982.
- HASHINE, Nohiko. Report #5. In: **Alcheringa**: ethnopoetics. Boston, v.3 n.1, p. 39-47, 1977.
- HONDA, Katsuichi. **Harukor**: an ainu woman's tale. Califórnia: University of California Press, 2000.
- HOGAN, Patrick Colm. **The Mind and Its Stories**: Narrative universals and human emotion. UK: Cambridge, 2003.
- HUDSON, Mark. **Ruins of indentity**: Ethnogenesis in the Japanese islands. Honolulu: University of Hawaii Press, 1999.
- KAYANO, Shigeru. **Our land was a forest**. Tradução de Kyoko Selden. EUA: Perseus Books, 1994.
- KRUTAK, Lars. 2008. Tattooing Among Japan's Ainu People. In: **Skin Deep Magazine**. England, Jazz Fashion Publishing Limited, v. 164, n.10, p. 52-55, Outubro, 2008.
- OHNUKI-TIERNEY, Emiko. **Anthropological Studies**, 2. Washington D.C., 1969
- OKADA, Mitsuharu Vincent. Ainu: indigenous people of Japan. In: **Journal of Indigenous Social Development**. Honolulu: University of Hawai'i at Mānoa, v.1, n.1, p.1-14, Janeiro, 2012.
- PETERSON, Benjamin. **The song the owl god sang**: the collected Ainu legends of Chiri Yukie. Londres: BJS Books, 2013.
- PHILIPPI, Donald. A. **Songs of Gods, Songs of Humans**: The epic tradition of the Ainu. USA: Princeton university press, 2016.
- _____. A. Kimun Kamui Isoitak, Song of a Bear. In: **Alcheringa**: ethnopoetics. Boston, v.3, n.1, p. 4-20, 1977.
- SAKATA, Minako. Possibilities of Reality, Variety of Versions: The Historical Consciousness of Ainu Folktales. In: **Oral Tradition**. University of Missouri-Columbia. Center for Studies in Oral Tradition, Johns Hopkins University Press, v.26 n.1, p. 175-190, Janeiro, 2011.
- TORRANO, J.A.A. **Teogonia – a origem dos deuses**. Tradução de JAA Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.
- Website:
- AINU MUSEUM – POROTO KOTAN. *Oral Literature*. Disponível em: <<http://www.ainu-museum.or.jp/en/study/eng13.html>> Acesso em: 01 jul. 2018

ENTREVISTA COM TERUKO ODA¹

Teruko Fujino Oda (1945-) é poeta e exerce um papel importante na disseminação do haikai no Brasil. Filha de imigrantes japoneses e sobrinha de Hidekazu Masuda (1911-2008), o Mestre Goga, um dos fundadores do Grêmio Haikai Ipê, desde a infância Teruko Oda viu-se cercada pela natureza onde vivia no interior de São Paulo e pela prática do haikai.

À frente da coordenação do Grêmio Haikai Ipê desde 2012, nesta entrevista inédita concedida em março de 2017, Teruko conta-nos sobre o seu primeiro contato com o haikai, sobre as atividades desenvolvidas pelo Grêmio Haikai Ipê e suas expectativas para o futuro.

Débora Tavares²: Você é filha de imigrantes japoneses. Em qual região do Brasil você viveu sua infância e como eram o seu cotidiano e o contato com a natureza, na época?

Oda: Nasci num pequeno sítio próximo à estação de trem Lussanvira, um ramal da antiga ferrovia ‘Noroeste do Brasil’, na região conhecida como Núcleo Tietê, interior do estado de São Paulo.

Sem TV, rádio ou internet, as brincadeiras se restringiam aos folguedos comuns a todas as crianças da época. Brincadeiras de roda, de esconde-esconde, com bolas, bonecas, carrinhos de madeira, bolha de sabão. Raramente tínhamos permissão para ir à casa de vizinhos. Até os meus cinco ou seis anos, meus pais trabalhavam na lavoura, de onde tiravam o sustento. Quando entrei para a escola, meus pais tinham uma granja. Não sei precisar a quantidade de aves que havia em nosso sítio. Mas lembro que eram dois barracões bem amplos onde se criavam as poedeiras. E um outro menor, fechado, onde se mantinham os pintinhos a uma temperatura estável até que pudessem ser soltos na área externa cercada por alambrados.

1 Data da entrevista: 22/03/2017

2 Entrevista realizada por Débora Fernandes Tavares. Professora da Faculdade Messiânica no Curso de Licenciatura em Pedagogia; Mestra em Letras no Programa de Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil, deborafernandestavares@gmail.com.(ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2095-7227>).

Durante o período letivo, não havia muito tempo para brincar, pois a escola ficava a mais de 2 km de distância. Caminhávamos cerca de uma hora para ir e outra hora para voltar, todos os dias, independente do sol ou da chuva. Pelo caminho, os colegas que moravam ao longo da estrada iam se juntando e chegávamos aos bandos. Todos levavam marmitta, pois ficávamos na escola o dia todo.

Em casa, ao fim do dia, ajudava a cuidar dos irmãos menores em companhia de meu pai. Depois do banho, e do jantar, todos que já iam para a escola faziam a lição de casa à luz dos lampiões de querosene. Papai ficava com os irmãos menores e mamãe nos ajudava com a tarefa.

O contato com a natureza era diário: só abrir a porta. Ao redor da casa, havia uma larga faixa de terra que devia estar sempre limpa e com a grama bem podada. Meu pai dizia que era para poder ver as cobras, os lagartos e outros animais silvestres que se aproximassem da casa.

Após essa faixa, havia as plantações de milho, mandioca, feijão e café, e o bosque onde pássaros se abrigavam e de onde os vaga-lumes surgiam às dezenas iluminando a escuridão. Era um espetáculo mágico. Paineiras, ipês e primaveras cresciam livremente em meio às laranjeiras, mangueiras, mamoeiros, abacateiros, limoeiros. Não muito distante, havia uma horta que era cuidada por meu avô. Podíamos brincar livremente pelo sítio e posso afirmar que eu fui uma criança feliz.

DT: Como era o trabalho de seus pais?

Oda: Nessa época, meu pai tinha uma granja e os mais velhos ajudavam a recolher os ovos, selecionar e embalar em caixotes devidamente identificados. Esses caixotes eram deixados junto à porteira do sítio sobre um banco de pedra. O caminhão da cooperativa passava duas ou três vezes por semana para recolher. Minha mãe estava sempre atarefada, cozinhando, lavando, passando, cuidando da casa e dos pequenos.

DT: Como e quando você conheceu o haikai?

Oda: Não sei precisar a idade, mas acredito que deve ter sido entre 9 e 10 anos, pois ainda morávamos no sítio. Aos 11 anos eu já morava na cidade de Araçatuba. Conheci o haikai, ou o *haiku*, por mera curiosidade, quando ouvi meu pai tecendo comentários sobre seu *haiku* que fora selecionado pelo mestre Nenpuku Sato.

DT: Quando começou a escrever haikai? Em português ou japonês?

Oda: Comecei a escrever haicais em português, de forma sistemática, orientada por mestre Goga, em 1988. Goga levava meus haicais para apreciação nas reuniões do recém fundado Grêmio Haikai Ipê. Em 1989 passei a frequentar as reuniões mensais do Ipê.

DT: Consta em seu livro “Furusato no Uta” (Canção da Terra Natal) que seu pai era discípulo de Nenpuku Sato. Eles costumavam encontrar-se? Conte-nos um pouco sobre isto.

Oda: Sim, meu pai foi discípulo de Nenpuku Sato. À época, década de 50, não havia na vila associações ou clubes onde os interessados pudessem se reunir. Então, os encontros eram realizados nas casas oferecidas pelos praticantes. Acredito que os encontros entre meu pai e o mestre se restringiam a essas ocasiões, pois Sato mantinha reuniões em outras localidades.

DT: Havia na época reuniões para a composição de haikai em sua casa?

Oda: Sim, muitas dessas reuniões foram realizadas em casa, ocasião em que ajudava minha mãe a servir o chá e os doces caseiros.

DT: Com que frequência e que orientações recebia de seu mestre Masuda Goga?

Oda: Não havia uma frequência definida, pois eu tinha emprego fixo e mestre Goga também tinha seus compromissos. As orientações eram passadas informalmente por meio de longas conversas, leitura de textos, pesquisa em livros diversos, geralmente aos finais de semana. Não havia, à época, nenhuma obra em língua portuguesa sobre regras de composição do haikai. Em 1994, em coautoria com Francisco Handa, enfeixamos seus ensinamentos num livreto intitulado ‘Introdução ao Haikai’.

DT: Qual a sua atuação profissional na época, além da coordenação do Grêmio Haikai Ipê?

Oda: Trabalhava como coordenadora pedagógica em uma instituição beneficente destinada a crianças carentes, na região de Americanópolis.

DT: Quais os trabalhos relacionados à poesia que você desenvolve hoje?

Oda: Nos últimos anos venho diminuindo minha participação em vários projetos. A doença de meu marido, a chegada dos netos e problemas de saúde me obrigam a repensar a vida e estabelecer prioridades. Quase não tenho feito palestras e oficinas. Atualmente participo como jurada do Concurso de Haikai Prêmio Masuda Goga e do Concurso Literário Yoshio Takemoto, categoria haikai.

Estou responsável pela realização do Concurso Brasileiro de Haikai Infanto-Juvenil, evento anual organizado pelo Grêmio Haikai Ipê, destinado a alunos do Ensino Fundamental e Médio de todo o País.

Também respondo pela etapa brasileira do Concurso Mundial de Haikai para Crianças, evento bianual organizado pela JAL Foundation, sede em Tóquio, e patrocinado pela Japan Airlines nos cinco continentes. É um concurso bianual e conta com o apoio da UNICEF.

Outro grande evento pelo qual estou responsável é o Encontro Brasileiro de Haikai. O primeiro encontro deu-se em 1986 e o último, em 2015. Inicialmente, os encontros eram anuais. Ultimamente, por falta de patrocínio, tem sido a cada dois anos, ou quando temos verba no caixa do grêmio, cuja contribuição é voluntária. Este ano (2017) pretendemos realizar o 26º Encontro.

DT: Você tem em mente algum novo projeto de livro?

Oda: Sim. Este ano, o Grêmio Haikai Ipê completa 30 anos de atividades ininterruptas. Estamos estudando a possibilidade de publicarmos uma antologia comemorativa.

Também pretendo publicar a segunda edição do catálogo de *kigo* (termo que faz referência a elementos das estações do ano) intitulado *Natureza – Berço do Haikai*. A 1ª edição, em coautoria com mestre Goga, foi publicada em 1996. Hoje, após 20 anos, pesquisando a utilização dos *kigo* relacionados na obra, pelos praticantes de todo o país, percebo que muitos verbetes não foram inspiradores ou não fazem muito sentido no nosso contexto. Então, acredito que o novo catálogo terá menos *kigo*.

Também estou fazendo a revisão do livreto *Introdução ao Haikai* para publicação da 3ª edição.

D.T.: Em que você acredita que a prática de composição de haikais tenha contribuído em sua formação como pessoa?

Oda: Após três décadas de prática, posso afirmar com toda a convicção que sou uma pessoa melhor. Não que a Teruko de 30 anos atrás fosse uma pessoa do mal, mas hoje sou mais zen, mais resignada no sentido de aceitar as próprias limitações e as limitações do outro. Consciente de que somos seres transitórios, aprendemos a viver com mais amor, compaixão e principalmente, gratidão. O haikai nos ensina um jeito de ser e de estar no mundo.

D.T.: Como aconteceu a fundação do Grêmio Haikai Ipê?

Oda: A primeira reunião do Grêmio Ipê aconteceu em 15 de fevereiro de 1987, data considerada como a de sua fundação. Eu comecei a participar das reuniões somente em 1989. Então, o que eu sei sobre o assunto é o que está anotado no site do grêmio. Segundo relato de Francisco Handa, a criação do grêmio Ipê deu-se após a realização do 1º Encontro Brasileiro de Haikai, em outubro de 1986, patrocinado pela extinta Revista Portal, que tinha entre seus objetivos a divulgação de assuntos relacionados à cultura japonesa.

D.T.: Quantos participantes havia inicialmente? Eram descendentes de japoneses em sua maioria?

Oda: Ainda segundo relato de Francisco Handa, das primeiras reuniões participaram apenas os fundadores Roberto Saito, Francisco Handa, Masuda Goga e Koji Sakaguchi, diretor da já citada Revista Portal. Saito (professor) e Handa (monge budista), nisseis. Sr. Sakaguchi, japonês. E Masuda Goga, imigrante japonês naturalizado brasileiro. Depois de algum tempo, poetas brasileiros foram se juntando ao grupo.

D.T.: Eram produzidos somente haikais em português, na época?

Oda: Sim, desde o início. O objetivo principal do Grêmio era o de estudar as possibilidades de produzir haicais em língua portuguesa mantendo o espírito do haikai japonês, com *kigo*. A essa época, a maioria dos membros era de brasileiros sem ascendência nipônica. Uma ressalva: entre 1987 e 1988, o grupo se dedicou apenas ao estudo dos fundamentos, filosofia, história do haikai etc. As reuniões para criação poética só foram iniciadas em 1989.

D.T.: Onde e com qual frequência acontecem as reuniões do Grêmio Haikai Ipê hoje?

Oda: Atualmente nos reunimos em uma sala cedida por uma associação nipo-brasileira, situada à rua Vergueiro, 819, bairro Liberdade. Os encontros são mensais e acontecem sempre no primeiro sábado de cada mês.

D.T.: Como acontecem hoje as reuniões do Grêmio?

Oda: A dinâmica é semelhante à adotada pelos praticantes de língua japonesa e que foi introduzida no Brasil por Nenpuku Sato, de quem Goga foi discípulo. Os temas, ou *kigo*, dois ou três, são anunciados ao encerramento da reunião do mês anterior. Cada participante deve levar dois haicais, sem identificação de autoria, anotados em pequenos papéis retangulares para apreciação em grupo. Recolhidos os papéis, os haicais são identificados por números e agrupados em bloquinhos. Estes bloquinhos, identificados por letras em ordem alfabética, são distribuídos entre os presentes. Cada participante, após anotar os de sua escolha, deve passar o bloquinho para o colega à esquerda, de modo que, ao término do rodízio, todos os haicais apresentados tenham sido apreciados. As letras apostas no verso do bloquinho servem para controle individual e os números, para lançamento no mapa, na coluna correspondente ao autor. Ao término da leitura e avaliação, o participante deve anotar em uma folha os haicais de sua preferência, datar e assinar. Em geral, escolhemos dez por cento dos trabalhos entregues para avaliação. Recolhidas as escolhas individuais, que denominamos ‘folha de votação’, um dos presentes faz a leitura dos haicais, ocasião em que o autor deve se identificar para que os votos sejam registrados em um mapa. Encerrada esta etapa, são

proclamados os votos obtidos por cada participante, bem como os haicais mais votados. A seguir, a palavra é aberta para o comentário dos presentes e da orientadora, bem como para a justificativa dos autores.

Após breve pausa para um lanche, realizamos a atividade denominada *sekidai*, isto é, a composição de um haikai em 20 minutos com o tema dado na hora. O processo de avaliação é bem mais simples. Recolhidos os trabalhos, sem identificação de autoria, procede-se à primeira leitura para que os presentes possam tomar conhecimento do todo. Na segunda leitura, as preferências são manifestadas levantando a mão. Os votos obtidos são anotados no próprio papel onde foi apresentado o haikai. Encerrada a leitura, são proclamados os haicais mais votados. A seguir, a orientadora procede à avaliação dos haicais, analisando os textos, um a um, ocasião em que o autor ou qualquer um dos presentes pode fazer uso da palavra para concordar, discordar, acrescentar ou manifestar o seu ponto de vista.

Antes de encerrar a reunião, são anunciados os temas para a reunião seguinte e dadas as informações sobre eventos de interesse do grupo, como palestras, lançamentos de livros, concursos, oficinas literárias, festivais, passeios poéticos. Mas, esse ‘modus operandi’ não é regra rígida. Se há outros assuntos de interesse do grupo a serem definidos, o *sekidai* é substituído pela discussão desse assunto.

D.T.: Qual a linha seguida pelo Grêmio na composição dos poemas: Bashô, outros?

Oda: O grêmio Ipê nasceu com o objetivo de estudar as possibilidades de compor o haikai em língua portuguesa, mantendo-se o espírito do haikai japonês. Isto é, composições que tenham o *kigo* como eixo de sustentação do poema. Esta é a chave dos poemas de Bashô, cujos ensinamentos procuramos seguir.

D.T.: Como se dá a utilização do *kigo* na composição dos poemas?

Oda: Segundo ensinamentos preconizados pelos grandes mestres, o *kigo* não pode ser apenas enfeite poético. Muito pelo contrário, deve ser o assunto principal. Então, nós não usamos o *kigo* para compor o poema. O movimento de criação é inverso: o poema nasce do *kigo*, que é a alma do haikai. É esse o espírito que buscamos incorporar em nossos textos e que diferencia nossa produção da maioria dos textos publicados no Brasil sob a denominação de haikai.

D.T.: Quantas antologias foram produzidas pelo Grêmio Haikai Ipê desde 2010?

Oda: Apenas uma: “Goga & Haikai: um sonho brasileiro”, em 2011. A antologia teve por objetivo homenagear o mestre no centenário de seu nascimento. Após o seu falecimento em 2008, o grêmio passou por um período de esvaziamento, com a saída de quase todos os veteranos.

D.T.: Quais as atividades desenvolvidas pelo Grêmio Haikai Ipê além das reuniões?

Oda: Organizamos e coordenamos um concurso denominado Concurso Brasileiro de Haikai Infanto-Juvenil, direcionado a alunos do Ensino Fundamental e Médio. Já se encontram abertas as inscrições para a 16ª edição deste concurso.

Também realizamos o Encontro Brasileiro de Haikai, um evento que visa promover a confraternização entre os praticantes de haikai de todo o país.

Em parceria com a Associação Cultural e Literária Nikkei Bungaku do Brasil, realizamos também um concurso anual de haikai denominado Prêmio Masuda Goga.

Promovemos alguns passeios poéticos com o objetivo de manter viva a tradição da composição coletiva *in loco*. Por exemplo, a contemplação das cerejeiras, a colheita de caquis e mexericas, a festa junina com a tradicional fogueira. Em dezembro, o grêmio promove a confraternização anual (bonenkai). Todas essas atividades acontecem no meu sítio em Caucaia do Alto.

Em parceria com a Nikkei Bungaku, membros do Ipê participam da comissão julgadora do concurso literário Yoshio Takemoto, com quatro modalidades em língua portuguesa.

Membros do Ipê colaboram, também, como jurados do concurso mundial de haikai para crianças promovido pela JAL Foundation, de Tóquio, e copatrocinio da Japan Airlines. Também colaboramos na fundação de novos grêmios, promovemos oficinas e palestras em associações culturais e unidades educacionais.

D.T.: Em quais outras cidades há Grêmios que nasceram do Grêmio Haikai Ipê, atuando?

Oda: Ativos, temos apenas em Santos, no Rio de Janeiro, em Magé e em Irati. Os de Manaus, Brasília, Recife, Curitiba, Bandeirantes e Cornélio Procópio se encontram inativos.

D.T.: Em seu livro “Furusato no Uta – canção da terra natal” você conta de sua forte relação com a natureza. Essa relação é imprescindível para que uma pessoa escreva haikais?

Oda: Com certeza. Diferente da poesia lírica que nasce de dentro para fora, cujo conteúdo é subjetivo e intimista, haikai é poesia que nasce de fora para dentro, é um canto em louvor à Natureza. Sol, lua, flores, pássaros, insetos, elementos que nos rodeiam, são a fonte de inspiração do haicaísta. Mas a natureza se transforma a cada dia, a cada estação. Nada é estático. Nada é definitivo. Tudo é transitório. Então, sem um estreito relacionamento, sem uma vivência cotidiana, impossível penetrar sua alma, conhecer suas particularidades. E o haikai é exatamente isso: poesia que emana de um fugaz aqui e agora.

D.T.: Em algumas entrevistas você fala do papel do haikai como instrumento de mudança do comportamento humano. Como se dá a intervenção da poesia e essa mudança?

Oda: A mudança de comportamento não decorre da poesia em si, mas da atitude que embasa o ato de compor o haikai. Por trás desse pequeno texto há uma filosofia milenar que lhe dá sustentação. Despojamento, negação do ego, valorização do essencial, gratidão, amor e respeito à natureza são alguns dos princípios que norteiam ou agregam sabor ao pequeno poema. Acontece que para que os seus poemas tenham essas características, primeiro, é preciso que você as tenha. Haikai é um canto em louvor à natureza. Para que seu haikai reflita isso, é preciso que você seja fonte de amor. Você não pode dar o que não tem, não é mesmo? Então, haikai é atitude. É um jeito de ser e de estar no mundo.

D.T.: Quais as suas expectativas quanto ao futuro do Grêmio Haikai Ipê?

Oda: Quero muito que novas lideranças surjam para dar continuidade ao trabalho iniciado por meu mestre. Mas, talvez por minha própria incompetência, não estou conseguindo sensibilizar ninguém para assumir a tarefa; então, não sei prever o futuro do Grêmio, não alimento muitas expectativas. Mas, como diz o provérbio “enquanto houver vida, há esperança”.

D.T.: Quais são os seus planos para os próximos cinco anos?

Oda: Na verdade, não faço muitos planos para o futuro. Eu vivo o presente. Mas, se o Deus da Vida me permitir viver mais 5 anos, e houver candidatos, gostaria muito de ajudá-los a dar continuidade aos sonhos de mestre Goga, que era fazer do Brasil a segunda pátria do haikai.

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.: (011) 3091-2426/2423 - São Paulo - SP - Brasil

REVISTA ESTUDOS JAPONESES No. 42 - 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. Há também a possibilidade de submissão de resenhas, traduções e entrevistas, entretanto, serão publicadas, após aprovadas, em proporção menor em relação aos artigos.

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 desconsideração 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 submetidos no sistema, no link:

<https://www.revistas.usp.br/ej/about/submissions>

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).

A partir de 2020, somente serão aceitos artigos submetidos de autor ou, em caso de co-autoria, que pelo menos um dos autores tenha titulação acadêmica de doutor.

8. Identificador ORCID

Caso aceito, o artigo somente será publicado mediante fornecimento do autor do seu identificador ORCID.

9. Formato de publicação

A revista Estudos Japoneses será publicada somente no formato digital.

Coordenação Editorial

Junko Ota

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 157

何着ても

うつくしうなる

月見かな

加賀千代女 (1703-1775)

Nani kitemo

utsukushiunaru

tsukimikana

Kaga no Chiyojo (1703-1775)

A veste não importa

Belas todas ficaremos

Contemplando a Lua Cheia!

Kaga no Chiyojo (1703-1775)