

# Transculturalidade, Oriente Ocidente e o *espaço-entre*

## Transculturality, East-West and the space in-between

Allan Yzumizawa\*

Atílio Avancini\*\*

Gisele Wolkoff\*\*\*

*Se sonho ou pensamento trans-piro  
cedo ou tarde definirá a borra do café  
na borda deste fim de dia que não é solstício veraneio*

*nem pradarias em que deitam as aves  
migratórias daqui ou de lá  
num vai-e-vem ingênuo*

---

\* Universidade Federal de São Paulo; [allanyzumizawa@gmail.com](mailto:allanyzumizawa@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0003-3491-9122>.

\*\* Universidade de São Paulo; [avancini@usp.br](mailto:avancini@usp.br); <https://orcid.org/0000-0002-7786-7396>.

\*\*\* Universidade Federal Fluminense; [gwalkoff@gmail.com](mailto:gwalkoff@gmail.com); <http://orcid.org/0000-0001-8962-5215>.

*vôo alto entre nuvens claras*

*arremesso o sono em sonho*

*& Hamlet ressuscita dos rochedos entre cerejeiras...*

*Gisele Wolkof*

**Resumo:** Em que espaços transitam as artes - pintura e dança performática? Como se conjugam as transfigurações sociais da pintura e da festa popular? Como as identidades se reinventam? As adaptações a espaços, tempos e modos têm sido o centro da reflexão aos que se interessam pelos diálogos culturais Oriente-Occidente e pelos novos espaços-entre, produzidos pelas (re) configurações de linguagens e tempos, assim como também pelos trânsitos em suas reconfigurações. Seguindo um pensamento transcultural a partir dos Estudos da Tradução, este trabalho investiga duas manifestações culturais dos dois lados do mundo, a pintura de Tomoo Handa no Brasil modernista e o festival Matsuri no Japão e a sua dança performática. O diálogo proposto entre as formas de cultura aparentemente tão diferentes oferece uma reflexão sobre como as artes (variadas) têm vindo a traduzir cultura(s) de modo a adaptá-las, recriando identificações em espaços híbridos, conforme pensadas por Homi Bhabha (1998), Wolfgang Welsch (1999) e Avancini, Cordaro, Okano (2021) ao mesmo tempo em que justifica exemplarmente a interdisciplinaridade dos Estudos Culturais (CEVASCO, 2003).

**Palavras-chave:** Transculturalidade; Estudos da Tradução; Adaptação; Estudos Culturais; diálogos Oriente-Occidente.

**Abstract:** In which spaces do the arts move - painting and performative arts? How do they articulate social transfigurations of painting and popular festivals? How do identities get reinvented? Adaptations to spaces, times and (social) modes have been the centre of reflection to those interested in cultural dialogues between East-West and the new in-between spaces produced by both time and language (re)configurations, as well as by their transit in their reconfigurations. Following a transcultural thought derived from Translation Studies, this paper investigates two cultural manifestations from the two sides of the world, namely, Tomoo Handa's painting in modernist Brazil and the Matsuri festival and its performative dance in Kyoto, Japan. The proposed dialogue between such apparently different forms of culture offers a reflection upon how (varied) arts have been translating culture(s) in ways as to adapt them, recreating identifications in hybrid spaces as elaborated by Homi Bhabha (1998), Wolfgang Welsch (1999) and Avancini, Cordaro, Okano (2021) at the same time that it still justifies the interdisciplinarity of Cultural Studies (CEVASCO, 2003) by means of an example.

**Keywords:** Transculturality; Translation Studies; Adaptation; Cultural Studies; East-West dialogues.

## Introdução

Transculturalidade ou transculturalismo tem vindo a ser empregado como alternativa ao estudo da tradução cultural. Pensar as relações Oriente-Occidente, no caso menos abrangente, ainda que bem amplo, Japão-Brasil, reporta-nos a décadas de processo (i/e) migratório e adaptações dos processos culturais que envolvem os grupos sociais envolvidos nesses processos. Quando falam em localização, John Milton e Silvia Cobelo (2023: 258, 259) apontam-no tal como sinônimo de tradução e “um processo de adaptação de um produto aquele dos locais de importação nos termos das exigências legais, culturais, técnicas e linguísticas”. No entanto, quando tratamos de Tradução Cultural, (i/e)migrações e pertencimentos, consideramos como os processos que viabilizam identidade(s) acontecem a partir, por meio de e em representações de manifestações culturais. E disso tem vindo a tratar Stuart Hall (1996) e Homi Bhabha (1998: 2003) ao discorrerem sobre processos de identificação como construções que se vão desenhando nas vidas das pessoas pós-modernas e, acrescentamos, não só, visto que no olhar dos Estudos Culturais e, portanto, históricos (CEVASCO 2003) (WILLIAMS 1958) as práticas culturais dos séculos XIX em diante reforçam identificações que correspondem aos novos modos de vida decorrentes de uma modernidade oriunda de novas dinâmicas sociais, políticas, econômicas e culturais. Então, podemos pensar que tanto as representações culturais, as suas manifestações e as formações identitárias que lhes dão corpo operam ativamente na sociedade, de modo a revelar identidades em trânsito, definidas por Hall como identificações, processos em construção, inacabados. E para Bhabha, tais processos acontecem em locais considerados entre-espacos, o que bem se adequa à experiência de constante (re)local(ização) do Oriente no Ocidente, como no caso dos japoneses em terras brasileiras ou mesmo de

seus descendentes. A pergunta que sempre ponderamos é o que do Japão há no Brasil e o que do Brasil há no Japão nas transposições estudadas.

Podemos observar aquilo que alguns estudiosos como Lawrence Venuti sinalizam acerca de transculturalidade, ao observarmos as práticas culturais convocadas aqui neste trabalho tanto a partir de seus espaços de enunciação (de onde se fala) bem como dos espaços sobre os quais se narra. As identificações autorais também importam pois transportam os olhares tradutórios sejam na fotografia, na narrativa ou na desordem dos (re)viveres. Em outras palavras, analisamos a festa e o ritual performático da dança em Kyoto, Japão, a partir do Brasil e a pintura japonesa no Brasil. O quanto de Brasil há na leitura da festividade em Kyoto e o quanto há de Japão na brasilidade de Handa? São os fluxos de leitura, adaptação e tradução que nos interessam, pois criam efeitos de identidade nas identificações narradas e construídas.

## 1. Traduzindo a festa popular de Gion Matsuri em Kyoto

Inicialmente, pois, relacionemos uma tradicional festa popular de rua no Japão, repleta de práticas que transcendem o antigo para chegar aos nossos dias, mas ainda pouco conhecidas do público latino-americano. Essa manifestação integra aspectos de identidade popular pela arte, cultura e religião. As fronteiras de interculturalidade dessa festa integram e conectam a América Latina e a Ásia, mas também indiretamente a África e a Europa no espaço das tradições e hábitos da fé humana.

Para tanto, vamos descrever e promover possíveis conexões e oposições desse evento urbano, que ocorre anualmente no período do verão em área geográfica central de Kyoto (Japão). Metodologicamente consiste em pesquisa

identificada com a história do cotidiano e a “sintaxe do cortejo” de Louis Marin para entrever atividades cerimoniais dentro do universo de crenças.

O corpus da pesquisa é formado pelo Gion Matsuri em Kyoto. A festa é de origem xintoísta com influência budista. A argumentação se desenvolverá principalmente pela pesquisa histórica, mas também pela vivência do autor que participou e fotografou a festa. Haveria possíveis conexões entre essas festas religiosas do Japão e do Brasil? E como se explicaria a existência por séculos e séculos dessa festa?

Parte-se do princípio de perceber a religião como fé, veneração e conexão com o sagrado e o sobrenatural, que podem gerar satisfação interior para superar as dificuldades do cotidiano. “A crença, o ritual e a experiência espiritual: eis as três pedras angulares da religião” (LEWIS 1971). Mas o termo encontra sua etimologia na palavra latina *relegare* “recolher ou reunir” ou *religare* “religar”. Ou seja, religar os seres ao invisível, ao mundo mágico ou às divindades. Dentro desses conceitos, pode-se considerar as festividades populares como encontro de pessoas para peregrinar, realizar as oferendas, homenagear os ancestrais e reforçar o comprometimento com o divino.

A escolha do escopo se volta para um relato de experiência da festa popular, ao invés de desenvolver uma pesquisa de cunho antropológico e social. Justifica-se a pertinência de discutir uma festa popular de rua, em lugar e culto tão singular e díspar, pela possibilidade de abrir horizontes para repensar a fé popular e o mundo contemporâneo globalizado. Este método de releitura das festas é também importante contribuição aos estudos de arte e cultura.

Figura 1. Fotografia de Atílio Avancini. *Construtores do carro alegórico hoko*, Kyoto, 2006.



## 2. Vivenciar a festa nacional do Gion Matsuri

As festas populares no Japão derivam das crenças locais e normalmente são religiosas (*matsuri*). Mas há também as festas nacionais sem caráter sagrado e que também são chamadas de *matsuri*, embora estejam mais ligadas ao calendário *nenchu-gyoji*, isto é, festividades sazonais do ano. A tendência contemporânea é de que toda a festa, mesmo as comerciais, sejam qualificadas de *matsuri*. O termo origina-se do verbo *matsuru* (venerar), que pode ser considerado práticas de venerar a natureza ou as divindades.

Calor no Japão é sinônimo de festival. Um dos três mais célebres é o grande festival do Gion no santuário Yasaka-jinja em Kyoto entre 16 e 24 de julho. O desfile com roupas tradicionais e carros alegóricos, conta exclusivamente com a participação de homens pois, na simbologia do ritual de

purificação, o mundo feminino não pode ser aceito. O percurso é um trecho retangular e plano de aproximadamente 6 km. E comenta-se que o verão - sufocante e abafado na bacia da antiga capital Kyoto - só começa a partir do Gion Matsuri.

Este festival nasceu como ritual no ano de 869 (imperador Seiwa). Conta-se que o povo sofria uma epidemia de verão resultado da ira divina de Gozu Tenno, “uma divindade xintoísta guardiã do jardim de Jetavana na Índia (no Japão de Gion-shoja) e protetora da boa saúde de seus fiéis” (FRÉDÉRIC 2008: 334). Um monge budista do templo Gion (em sânscrito, lugar sagrado ou paraíso), com a intenção de apaziguar a ira divina de Gozu Tenno, decide conduzir a sua gente a uma procissão. Com o bom resultado da manifestação, o rito se torna então popular quando a epidemia enfim se dispersa. Foi assim que nos primeiros festivais, os jovens carregavam em procissão anual pequenos templos de madeira pelas ruas em busca da saúde e do bem estar geral.

Por ocasião da edificação, no jardim imperial, de 66 lanças representando cada uma das províncias, o imperador dedicou a Gozu Tenno esses símbolos (*shintai*) e os confiou ao santuário de Yasaka, bem como os do *kami Susanō* e de uma divindade agrária (*Ta no kami*) conhecida como caolha. Durante o *matsuri*, os fiéis desfilam pela cidade com carros alegóricos (*yamahoko*) que representam as lanças (*hoko*) primitivas (FRÉDÉRIC 2008: 334).

Há um mistério sobre a sua origem histórica. Parece ter havido uma interação ou justaposição (melhor evitar a palavra sincretismo) - compreendida como fenômeno cultural e religioso - de tradições xintoístas e budistas. No século XVI, o xogunato Ashikaga interrompe este evento ritualístico. Mas a partir do século XVII, o festival se concentra na apresentação dos *yamahoko* (templos portáteis), movidos exclusivamente pela força humana. O público, separado por cordas, assiste ao espetáculo que se desenvolve nas ruas principais de Kyoto.

O Gion Matsuri é um discurso mítico e místico. No evento recente, há 32 *yamahoko* divididos em duas modalidades: *yama* e *hoko*. Os 25 *yama*, peças indispensáveis nos festivais japoneses, são andores pequenos carregados nos ombros por 24 pessoas, mas não há qualquer imagem de santo ou divindade: peso de 1,6 tonelada e altura de 6 metros. Os sete *hoko*, carros alegóricos montados sobre rodas que representam as lanças (*hoko*) primitivas, possuem estruturas rígidas com quatro grandes rodas (cada uma com diâmetro de 2 metros), puxados por cordas por cerca de quarenta homens: peso de 12 toneladas e altura de 25 metros.

Os *hoko* possuem apenas um andar, lugar nobre dos músicos que tocam o *gion bayashi*, coberto por telhado em duas águas tal como capela. De longe, o todo da construção do carro alegórico em forma de lança se assemelha a uma torre gótica ou mesmo a um *hashi* (pauzinho para se alimentar) ou até a um *yubi* (dedo), apontado para o céu. Os *hoko* são confeccionados de madeira, encaixe das traves e amarrações com cordas de fibras de arroz. Não usam serra elétrica, tampouco pregos. Primam pela qualidade, dentro das características da gente japonesa. “Somos manuais, detalhistas e curiosos” (TOKESHI 2018). A cada ano, os *hoko* são montados manualmente por exímios marceneiros, uma semana antes do desfile, na avenida Shijo-dori (vide Figura 1). Esta festa é imitada em outras cidades, principalmente em Hakata (Gion Yamagasa), em Gifu (Takayama Matsuri) e em Edo (Sanno Matsuri).

Sabe-se que o Japão desenvolveu a cultura da madeira, a Europa aprimorou a cultura da pedra e o Brasil Colônia trabalhou a cultura do pau a pique (técnica construtiva do entrelaçamento de madeiras verticais fixadas no solo com vigas horizontais de bambu). A madeira nativa foi utilizada em casas, templos e palácios do Japão antigo. A pedra é aproveitada apenas na fundação das construções. A matéria mineral está relacionada à morte e o cerne da árvore à vida. A madeira é mais resistente a terremotos e tufões, dada sua ligeira mobilidade e flexibilidade. O seu segredo de durabilidade é a limpeza e a ventilação. As montanhas inabitáveis cobrem mais de 70% da área territorial

nipônica, o que torna os pequenos segmentos de planícies densamente povoados. Os países desenvolvidos que mais preservam áreas florestais são a Finlândia e o Japão.

Dois dias antes do desfile, o centro de Kyoto é restrito somente a pedestres. O evento acolhe em torno de 400 mil pessoas diariamente nas ruas. Há muitos turistas japoneses e estrangeiros. As avenidas Karasuma, Shijo e Kawaramachi são decoradas com incontáveis *chochin* (lanternas de papel). As jovens deixam o *jeans* e trajam *yukata* - um leve *kimono* de verão - e calçam *gueta*, que são os alegres tamancos de madeira. Assim trajadas, fazem lembrar as exóticas *maiko* (aprendizes de *gueixa*). Com os cabelos pretos e presos, passos curtos e tortuosos, passeiam em grupos animados. Neste dia seria permitido sonhar? Bem-proporcionadas, alvas e recatadas, estão sempre munidas de pequenas toalhas a enxugar o rosto ou leques de papel a fremir incessantemente. Atendem constantemente o celular e fazem *selfie* para se afirmarem presentes.

Nesses dois dias que precedem o grande evento, os *hoko* são abertos para visitaçãõ. Paga-se um valor e, sem sapatos, pode-se adentrar à esta “casa-marcenaria” vertical. A escada ascendente em forma de caracol desemboca no oratório. Nada de santos. Mas é onde o grupo de músicos, *hayashi*, entoa lentas e ritmadas melodias: oito flautas de bambu (*fue*), dois tambores (*taiko*) e oito sinos ou gongos de bronze (*kane*). Tanto as paredes da “casa-marcenaria”, como a parte externa dos *hoko*, são decoradas com tapetes bordados. Foram adquiridos da Índia, China, Rússia, Bélgica, Pérsia, quando japoneses do século XV comercializavam tecidos de seda pura. Por esta razão, os *hoko* são também conhecidos como museus ambulantes. “A tapeçaria *nishijin* é a mais fina do mundo inteiro e foi doada pelos comerciantes locais, quando houve a tentativa de acabar com estes (e outros) rituais focados em acalmar os deuses” (WOLKOFF 2018).

Nas ruas, inúmeras barracas vendem variedades em objetos típicos, além de comeres e beberes. Dentre outros, *ryokucha* (chá verde), café gelado, *sake*,

*tempura* (frutos do mar e vegetais cobertos por massa e fritos), *ikayaki* (lula na chapa), *takoyaki* (bolinho de polvo), *edaname* (soja verde na vagem), *taiyaki* (massa doce com recheio de feijão *azuki*) e *kakigōri* (gelo picado com xarope). Não se vê sujeira no chão, diferentemente das festas populares brasileiras, e as lixeiras são seletivas (papel, plástico, metal). Os policiais trajam branco e não portam armas de fogo - a segurança pública é preventiva, jamais ostensiva.

O evento principal do Gion Matsuri é em dezessete de julho, feriado nacional, quando se comemora o dia do mar. O clima às vezes é chuvoso. O desfile abre pontualmente às nove horas. O *chigo* (menino), à frente do primeiro *hoko*, é o ponto de intermediação pois é ele quem corta ritualmente a corda para adentrar o “espaço sagrado” das ruas. Lugar este que se tornará o trajeto exclusivo dos carregadores e puxadores, trajando vestes brancas. As calçadas estão separadas por cordão de isolamento e se fazem repletas. O imenso carro alegórico se aproxima qual geringonça ambulante. Sob o grito de dois guias e o estalar de pedaços de bambu, o *hoko* estanca numa esquina. É o momento mais encantador e surpreendente do desfile, pois suas rodas não fazem curvas.

Os quarenta homens - de *jimbei* (*kimono* de verão masculino), *yamagassa* (chapéu cônico utilizado no campo) e *waraji* (sandálias de palha de arroz) - se posicionam em ângulo perpendicular para girar à esquerda o *hoko*, cujas duas rodas dianteiras apoiadas sobre as taquaras vão escorregar. Na espera, ouve-se o murmúrio contínuo e sussurrante do *hayashi* e eventualmente da chuva. Bastam, em média, três impulsos para girá-lo. A cada arrastão, o público exprime um oh de admiração e muitos aplausos e lágrimas. Está aí o momento de êxtase do público. “*Yoi yoi yoi tosei*”, os guias bradam ordens. E o *hoko*, como seta vertical, retoma sua senda com suave reverência. Assim, passam seguidamente os *yama* e os *hoko* para reavivar antigas memórias.

A terça-feira seguinte ao dezessete de julho, vinte e quatro, é dia de celebrar Mikoshi, a divindade dos que cultuam o santuário Yasaka-jinja. Será a etapa final do festival. São três carros alegóricos dos mais importantes. As ruas estão cheias novamente e o trânsito

parado. Mas podemos ouvir fortes “oitooitooitooito” (que nada tem a ver com o “oito” em língua portuguesa), entoado nas vozes masculinas e nas centenas de braços em movimentos intensos que lembram os de uma dança ritual levantando os carros, numa espécie de convulsão da fé, uma exclamação que a nós, brasileiros, talvez signifique “eieieieieieieieieieie”. Comoção dos que participam. E dos que assistem. À noite, os vapores exalados de *sake* e suor se mesclam e tornam o “oitooitooito” com que se estendem os braços ao alto, carregando o último carro alegórico, ainda mais efusivo, no ritmo da parada final, em que os homens em branco (e preto) deslizam-se com os seus objetos rituais pela Teramachi (rua dos templos) em direção à Shijo, onde iniciaram a celebração. A cena final também traz o cavalo do santuário no desfile e a pergunta: o que será do menininho que abriu o festival com seu corte certeiro na corda? (WOLKOFF 2018).

Passar os olhos pelo Gion Matsuri pode parecer algo simples, repetitivo, entediante. No entanto, contempla-se prática milenar desempenhada de modo admirável em cor, som, forma, técnica, simbologia. Nisso, pouco diferem os ritos populares brasileiros a Lavagem do Senhor do Bonfim da Bahia e o Círio de Nazaré de Belém do Pará. Enquanto o primeiro rende homenagens a Jesus e a Oxalá, o segundo à Virgem Maria. Do Gion Matsuri emana aparentemente pouca fé religiosa. Seria a falta dos santos materializados? Ou seria a ausência das promessas e oferendas da plebe?

As festas populares, em geral, representam coisas concretas e palpáveis para tornar visível o mistério que ocultam. Consolidação de uma identidade nacional, agregam diferentes segmentos da sociedade. Mas somos pequeninos, desinformados e míopes perante tal grandiosidade. Afirma um provérbio chinês, “quando o sábio mostra a lua, o tolo olha o dedo”.

Antigamente, nos povoados, as festas populares religiosas eram maneira de afirmar a coesão da comunidade, então centradas em atividades agrícolas e na veneração de divindades. Sua essência é a devoção e as comunidades eram encarregadas pela organização. Essas festas também puderam, segundo a época e o lugar geográfico, serem transformadas em lugares marcados pela diversidade e pluralidade. A rua, neste caso, é multiétnica, multireligiosa e multicultural.

A rua é o lugar de encontro dessa festa, acolhendo rituais, fazeres e saberes. No desfile de 6 km em Kyoto, há relações entre o carro alegórico *hoko* e o trio elétrico de Salvador. Ou entre o *yama* e o andor, que carrega o Senhor do Bonfim, embora o *yama* seja carregado pelos participantes homens do desfile e o andor seja carregado pelo povo. Ou seja, no Japão o povo assiste a festa e no Brasil participa da festa. Há também a relação pelos trajes brancos de ambos os eventos que pode significar pureza, transparência e limpeza para melhor se doar às esferas sagradas.

As festas são tradições e hábitos, que obedecem a duas dimensões da vida humana: o cotidiano e o fora do comum. No Japão, a vida cotidiana e familiar é conhecida pelo termo *ke* e o fora da normalidade pelo termo *hare*. Mas há de fato uma separação nítida entre a normalidade da vida e seus momentos festivos? Parece que sim, pela noção de êxtase. Ou seja, evidencia-se com isso que não há integração entre o caráter sagrado do viver e o cotidiano do trabalho e da família. Será por esta razão que coexistem por séculos e séculos as festas religiosas?

Como os costumes festivos estão ligados ao tempo, podemos afirmar sua ênfase no aspecto transitório do viver, noção budista de impermanência, flutuação ou condicionalidade. Ou no aspecto cíclico da vida, noção católica de repetição. Interessante notar as qualidades humanas da festa manifestada pela fé, convicção, lealdade e confiança em algo maior. O trajeto percorrido no sentido do aperfeiçoamento, pode demarcar a busca pelo encontro com a divindade. Principalmente, pelo fator performático dos participantes nos carros ou fora dos carros avenida afora. A dança performática, parte do ritual, traduz o seu teor popular na cultura japonesa, que acompanha a recitação de uma invocação de origem antiga. O olhar sobre o acontecimento, sendo brasileiro, recorta o episódio de seu contexto e o convoca a uma transculturalidade pensada nos termos das danças populares e performáticas brasileiras.

O fio condutor traçado, que une as festas populares, é a noção de êxtase religioso. Será por este fator que a festa foi em algum momento proibido pelo

poder institucional? O evento de rua representa momentos particularmente fora do comum na vida dos fiéis, propiciando uma proximidade com o sagrado. As festas promovem comunhão com divindades: contemplação, alegria, visão, beatitude, felicidade, maravilhamento. No Japão, o êxtase é mais coletivo e ligado ao perigo do carro alegórico *hoko* ao fazer as curvas, sugerindo a questão cultural do risco advindo da constância ameaçadora dos terremotos. Portanto, o *hoko* ao vencer as curvas provoca instantes de exaltação coletiva. O menino *chigo*, que abre o *matsuri*, demarca a passagem ou o religar entre o cotidiano banal e o mundo divino.

Experiências de expressão da fé pelos participantes do culto festivo reunidos para caminhar, assistir, rezar, cantar, aplaudir. O ritual procura levar aos fiéis momentos de êxtase. Além da importância dada ao vestuário, evocando tradições milenares. Os japoneses demarcam a sua cultura pelo não icônico, o divino não pode ser representado, além do domínio arquitetônico e artesanal, principalmente pela construção e transporte dos carros alegóricos, a performance. A festa evoca a alma dos ancestrais, considerados presentes entre os vivos e que ajuda a proteger e purificar o fora do comum. Afinal, crer em algo superior faz parte de toda e qualquer atividade humana. Um dos festivais que acontecem quase em simultâneo ao Matsuri é o Bon Odori, que homenageia os mortos, e muito conhecido no Brasil, pois foi transculturado pelos imigrantes e os seus descendentes.

### 3. Festa junina em transculturalidade

Vivendo em um contexto urbano na atualidade, ocasionalmente me pego em memórias antigas de minha infância: um crepúsculo com céu de tonalidades roxas ao azul índigo. Um frio que acessa o interior do nosso corpo. Uma fogueira central que estala pequenas fagulhas intermitentes. Uma música de viola acompanhada por pessoas dançando e muita comida. Todo mês de junho, perto de sua última semana, a minha família organizava uma festa junina em seu sítio

- local por onde morei durante minha infância. Por mais que não houvesse uma importância declarada, tal festividade ocupava um lugar afetivo para a maioria dos familiares, talvez superando o ano novo e o natal. Esta descrição pode ser banal, ou muito comum para o cotidiano de famílias brasileiras que habitam no interior do país, contudo a imagem causaria um choque maior se acrescentasse se tratar de uma festa junina de família de imigrantes japoneses.

Figura 2. Fotografia de Allan Yzumizawa.



*Festa Junina em Mairinque-SP, 2015.*

A imagem, mesmo que deslocada, é muito mais comum do que imaginamos, e faltariam estudos para alcançar uma compreensão do motivo desses imigrantes criarem um afeto tão grande por esta festividade. Portanto, a proposta deste texto, é cercar as possibilidades das quais possam se aproximar de alguma possível resposta para tal pergunta. Talvez ela não exista. Mas os desdobramentos dos caminhos percorridos podem nos levar a compreensões das estratégias de permanência via tradução cultural de populações diaspóricas no Brasil.

Quando o navio Kasato Maru chegou ao Brasil, era de noite. Pelo fato do porto estar fechado por conta do horário, os japoneses embarcados tiveram que

permanecer uma pernoite ao lento do mar, de maneira que a ansiedade era proporcionada pela espera de se aterrar. A noite do dia 18 de junho, coincidiu com a popular festa junina, festividades que comemoram os dias de São João, São Pedro e Santo Antônio. É comum, na época, avistar balões flamejantes navegando pelos céus, fogos de artifício sendo soltos, além de muitas fogueiras. Dessa forma, na noite do dia 19 de junho de 1908, após subir de trem a Serra do Mar, Shuhei Uetsuka - considerado um dos pais da imigração, e um dos primeiros poetas de haikai no Brasil - já se encontrava alojado com os demais na Hospedaria dos Imigrantes, atual Memorial do Imigrante, no bairro do Brás, em São Paulo. Observando as festividades, escreveu um haikai:

Primeira noite  
passada no Brasil  
festival de fogueiras (LURA 2024)

Talvez, esta seja uma das primeiras manifestações artísticas de um imigrante japonês feito em terras brasileiras. O fato confere maior curiosidade, por ser uma descrição sobre a festa popular brasileira. As fogueiras que impregnam a sensibilidade do poeta e imigrante, provavelmente eram fogueiras de celebrações juninas. Este fato soma-se também ao mito criado de que os japoneses em 1908, quando chegaram no Brasil, achavam que todos festejavam pelas suas vindas. Portanto, é possível imaginarmos a possibilidade do impacto que as festas juninas imprimiram nos aspectos da subjetividade desses imigrantes. Não se sabe ao certo, o que poderia significar essa festa para eles, mas o fato é que ela marcou sua chegada no território brasileiro, dada a imediata tradução cultural que dela fizeram os que vinham de longe, como parte de seus processos transculturais.

### 3.1. Festa Junina: transculturando outros mundos

As festividades de São João têm suas raízes nas tradições pagãs dos antigos egípcios, para quem símbolos sociais e uma conexão profunda com a natureza eram marcantes. Eles celebravam o período das colheitas com cultos ao sol, à fertilidade e ao fogo. Estes rituais foram posteriormente adotados pelos romanos e se espalharam pela Europa, mantendo-se como prática ritualística entre diferentes grupos, visando a fertilidade humana e o sucesso das colheitas para sustentar as famílias (CARVALHO; COSTA 2022: 74)

Neste ponto, correspondente ao hemisfério norte, ocorre um fenômeno durante o mês de junho conhecido como solstício de verão. Entre os dias 21 e 23, por volta do meio-dia, o sol atinge sua maior altura no céu, tornando este o dia mais longo do ano e a noite mais curta. Este é um momento simbólico, no qual o cristianismo associa especificamente a São João Batista, precursor da chegada do Messias, que anunciava sua vinda. Nesse dia, os povos antigos se reuniam para realizar rituais de fertilidade humana e para pedir sucesso nas colheitas, pois viviam principalmente da agricultura, desejando boas plantações, chuvas abundantes e uma colheita farta.

A partir da análise desses fenômenos meteorológicos e climáticos, bem como de suas influências nas crenças e tradições culturais dos povos, surgem as motivações para as festas de São João ou festas juninas (nomeadas assim por ocorrerem no mês de junho). No entanto, não há um consenso entre os autores sobre suas origens. Segundo a antropóloga brasileira Rita Amaral:

Acredita-se que estas festas têm origens no século XII, na região da França, com a celebração dos solstícios de verão (dia mais longo do ano, 22 ou 23 de junho), vésperas do início das colheitas. No hemisfério sul, na mesma época, acontece o solstício de inverno (noite mais longa do ano). Como aconteceu com outras festas de origem pagã, estas também foram adquirindo um sentido religioso

introduzido pelo cristianismo, e trazido pela igreja católica ao Novo Mundo. A comemoração das festas juninas é certamente herança portuguesa no Brasil, acrescida ainda dos costumes franceses que a elas se mesclaram na Europa (AMARAL 1998: 66).

Isso sugere que, embora as origens das festividades de São João sejam registradas, ao longo do tempo, alguns elementos dessas celebrações se perderam, enquanto outros foram incorporados, levando a variações nas festividades conforme o local ou região em que são realizadas. Para a Igreja Católica, a festa de São João antecipa a chegada de Cristo, coincidindo com o novo ciclo de colheitas associado ao solstício de verão e ao anúncio feito por João Batista. A introdução dessas celebrações no calendário católico contribuiu para sua popularização na Europa, onde os costumes foram adaptados à cultura local em alguns países.

Um dos principais aspectos de transformação das festas de São João foi a tentativa da Igreja Católica de dessacralizar os rituais e cultos dedicados à natureza, que tinham raízes profundas nas culturas populares da época. Diante da resistência em proibi-los, optou-se por incorporar elementos católicos às festividades realizadas em junho, onde quer que a influência da igreja fosse sentida. Enquanto as instituições buscavam dar uma única interpretação à festa, o povo encontrava maneiras peculiares de se apropriar dela, em processos bem peculiares de transculturalidade. Assim, a festa, seus espaços e atividades ganharam diferentes significados aos olhos do público, muitas vezes servindo como um momento de protesto e caricatura das instituições que tentavam impor suas regras. Dessa forma, à tradição pagã já existente, foi acrescentada a celebração do nascimento de São João Batista em 24 de junho, juntamente com as devoções a Santo Antônio em 13 de junho e a São Pedro em 29 de junho. Com o tempo, as festas juninas deixaram de ser exclusivamente pagãs e lúdicas para se tornarem religiosas, refletindo a predominância crescente do cristianismo no mundo ocidental e sua influência nas características culturais das comunidades. As celebrações das datas dos santos

foram incorporadas ao cotidiano popular no interior do Brasil por meio das tradições de Portugal, sendo transculturadas a uma manifestação muito comum e forte nas regiões do sertão nordestino, além de outras cidades pelos interiores do país (CARVALHO; COSTA, 2022: 77)

Dessa forma, as festas juninas compuseram um imaginário do imigrante japonês que, por sua vez, passou a adotar tal prática como parte da sua adaptação cultural em território brasileiro. Deste modo, trago para a discussão, a obra de Tomoo Handa, considerado um dos primeiros artistas imigrantes japoneses no Brasil. Sua obra adensa as construções de imagens das quais possam representar o cotidiano do imigrante japonês, e seu contexto dentro do interior paulista. Além de pintor, Handa foi o responsável por escrever uma das obras de maior importância sobre a história do imigrante japonês no Brasil.

#### 4. Tomoo Handa e a identidade nipo-brasileira

Ao viajar por todo o país, o artista/escritor realizou diversas anotações textuais e visuais em seus cadernos de campo. A partir dessas anotações, eram desdobradas pinturas ou manuscritos que pudessem trazer e compartilhar seus pensamentos. O artista/autor não economizou em anotar o máximo possível de elementos que observava em suas visitas, desde objetos, às plantas, gestos e à arquitetura. Por isso, reflete sua forte proximidade com a cultura caipira do interior paulista, sendo este local, onde se concentrava a maior parte da comunidade dos primeiros imigrantes japoneses. De acordo com Handa, no seu livro *O imigrante japonês* (1987), observava-se que no começo da imigração, os pioneiros não tinham o hábito de celebrar a festa junina, optando apenas como lugar de observador:

Os imigrantes japoneses no começo não se entusiasmaram com essas festas. No máximo, assistiam à alegre algazarra promovida pelos brasileiros e imigrantes europeus ou aceitavam tomar o quentão. Mas, com o correr do tempo, calava fundo a impressão causada pelo espetáculo das pessoas que se agitavam e conversavam

animadamente em volta da fogueira naquelas noites de inverno. Com o enraizamento na vida do Brasil, passaram a festejar, também nos seus agrupamentos, o São João e o São Pedro como festas das noites de inverno (HANDA 1987: 137).

A partir dos relatos apresentados por Tomoo Handa, podemos observar a lacuna no espaço entre-culturas, que com o benefício do tempo, passa a ser o *espaço-entre* que lemos na obra de Homi Bhaba. O espaço-entre não pressupõe necessariamente uma confluência harmônica, mas uma coexistência de forças centrípetas e centrífugas simultâneas. Explicando isso mais amiúde no caso em questão: muitas famílias japonesas passaram a adotar a tradição de celebrar a festa junina com sua família e amigos. No quadro *Noite de festa de São João* (1943) observamos uma cena em que as pessoas se encontram reunidas ao redor de uma fogueira, onde a fumaça avança ao céu estrelado. Ao fundo, é possível observar outras fontes de luzes com o mesmo movimento, sugerindo outras fogueiras, possivelmente de outras festas ao redor. No canto direito, temos figuras de casais dançando em frente à casa. A pintura, de modo geral, opera com muito contraste entre a luz da fogueira e a sombra da noite, trazendo uma atmosfera rural. Além disso, o autor, muitas vezes não se utiliza de um trabalho descritivo nos rostos das figuras humanas. Como consequência, temos uma dubiedade quanto a sua etnia, podendo ser japonês, branco ou caboclo, ou todas juntas ao mesmo espaço-tempo.

Figura 3. Tomoo Handa. *Noite de festa de São João*, 1943. Óleo sobre tela. 89 x 71 cm. Museu da Imigração Japonesa, São Paulo.



Fonte: acervo do autor.

Esta segunda obra do mesmo artista mostra a comunidade, na festa junina, se mobilizando para a feitura e a soltura do balão. A figura do objeto ocupa a maior parte da área do quadro. Da mesma forma que na imagem anterior, as pessoas se configuram e se organizam sempre ao redor do objeto luminoso. Outro fator que se repete é as impossibilidades de identificação

étnica. Por mais que na obra anterior algumas figuras humanas pudessem contemplar imigrantes japoneses, nesta obra, já não conseguimos notar com nitidez as suas presenças, ficando evidentemente identificados somente pretos e caboclos (caipiras).

Figura 4. Tomoo Handa. *Balão*, s/d.



Fonte: acervo do autor.

Entretanto, em ambas as pinturas, podemos observar o modo como muitos japoneses imigrantes do período pré-guerra se empenharam em processos nada simples de transculturalidade à brasileira. Muito além de ser um gesto empenhado, talvez fosse uma das poucas possibilidades de manter uma

vida aprazível, dentro de um contexto tão áspero de suas vidas no campo. Sobre isso, Handa se detém de maneira intensa no seu texto *Senso estético na vida do imigrante japonês*.

Nessas manifestações do senso estético, umas puderam ser conservadas fiéis ao modelo japonês, outras tiveram de ser repensadas ou recriadas conforme a vida brasileira. Naturalmente, havia algumas que se situaram no meio-termo, isto é, precisaram apenas de pequenos arranjos (HANDA 1988: 13).

A partir da perspectiva de Bhabha (2013) observam-se as possibilidades de análise da identidade localizadas no *espaço-entre*. A metodologia *derridariana* do autor quebra com os paradigmas simbólicos, atentando-se às discursividades ambivalentes e diferenciais (BHABHA 2013: 72). Portanto o *entre-lugar* se torna a possibilidade da potência de articulação de subjetividades híbridas, transculturadas e que dão vazão ao que não é identidade nem japonesa e nem como brasileira, mas que se legitima a sua bel-conveniência - quando convém, nipo, do contrário, brasileira, sendo verdadeiramente o *entre-lugar*. Segundo o autor:

O afastamento das singularidades de “classe” ou “gênero” como categorias conceituais e organizacionais resultou em uma consciência das posições do sujeito - de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual - que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidas na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA 2013: 20).

Bhabha quer escapar de um mito da identidade fixa e original, tal como lemos em Stuart Hall, focando sua análise nas produções subjetivas localizadas em seus hibridismos. Para o autor, não existe uma cultura pura, de acordo com seus mecanismos de contato e *negociação* permanente entre sociedades, algo

sempre pontuado nas obras escritas e visuais de Tomoo Handa. As festas juninas são pontes transculturais que permitem aproximações, diálogos relacionais complexos, nunca completamente harmônicos, mas híbridos, em que cabem inúmeras possibilidades de existências e significações.

Invocamos mais uma frase de Tomoo Handa, como uma forma de atribuir um olhar positivo e esperançoso dos imigrantes japoneses que ficaram, e de seus descendentes que se tornaram algo novo.

Penso que, se hoje nos é possível pensar assim criticamente, é porque já nos assimilamos à vida brasileira e passamos a considerar as coisas sob o ângulo cultural desta terra, tanto quanto chegamos a compreender o significado do que seja adaptação cultural. Não se trata de lamentarmos o que foi perdido, sendo que nos sentimos melhor através da constatação de que o que está atualmente ao nosso alcance constitui o alicerce de nossas vidas. As plantas necessitam de solo adequado. O que não se adapta de modo algum ao solo brasileiro há de morrer ressequido, pois que nele se desenvolve apenas o que a ele se adapta (HANDA 1988: 15).

## Considerações Finais

O olhar de um fotógrafo-acadêmico ou acadêmico-fotógrafo (e que diferença isso faria na tradução do que se tenta transpor aqui no discurso de um periódico em Estudos da Tradução?) dialoga com um artista-curador-acadêmico (a ordem importa?) ambos mediados por uma acadêmica-poeta, inundada por teóricos, textos e ideias que se contrapõem e acabam por convergir em interdisciplinaridade e, mais que isso, transdisciplinaridade, por responder a anseios que são demandas de leitura do mundo hoje. Este foi o cenário de escrita do que pretendemos ser uma leitura inovadora em Estudos da Tradução, por considerar autores e ideias que embasam algo ainda de que se fala tão pouco que é a Transculturalidade - embora o termo já tenha vindo a ser referenciado tanto em Estudos de Cultura quanto em Estudos da Tradução, e ainda numa justificativa pretensiosa, pois pega carona nos Estudos Culturais (não os mesclando com os Estudos de Cultura).

Sabemos da pouca receptividade à interdisciplinaridade e, ainda mais, à transdisciplinaridade no mundo das ideias em pleno primeiro quarto do século XXI pela dificuldade de ler teorias e aplicá-las de modo a abarcar entrelaçamentos práticos. Nos Estudos da Tradução isso pode ser diferente pois acontecem entre realidades, objetos, espaços distintos e tempos diversos.

Esperamos que o entrecruzamento das artes e dos olhares, dos locais de enunciação dos objetos observados avancem na compreensão do pensamento sobre tradução cultural, permitindo-nos deslegitimar fixidez, de que tanto tratam S.Hall, H.Bhabha, assim como J.Milton e S.Cobelo, ao falarem de objetos tão diversos quanto sociologia e estudos de adaptação ou, ainda, L.Venuti e Paul Bandia ao se referirem à tradução em contextos não tão diversos dos propostos aqui, pois ambos lêem questões de imigração e respostas de interpretação e tradução. E, por fim, um pensamento sobre o estudo de cultura, termo tão amplo e plural, mas que se consolida quando aproxima manifestações culturais tão diferentes quanto dança/performance e pintura em tempos e espaços preenchidos por lacunas, espaços-entre.

## Referências:

- AMARAL, R. C. M. P. *Festa à Brasileira - Significados do Festejar no País que 'Não é Sério'*. Tese - Departamento de Antropologia. Universidade de São Paulo, 1998.-
- AVANCINI, A; CORDARO, M. N. H; OKANO, M. *Ecos de Catástrofes*. São Paulo: GEAA, 2023.
- AVANCINI, A. *Entre gueixas e samurais*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2008.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BHABHA, H. K *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- CARVALHO, B. F. C. B; COSTA, C. S. Festas de São João: Das Origens à Atualidade. In: Fernandes, A. (Ed.). *Festividades, Culturas e Comunidades: Patrimônio e Sustentabilidade*. UMinho Editora/CECS, 2022: 73-83.
- CEVASCO, M. E. *Dez Lições Sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

- FRÉDÉRIC, L. *O Japão: dicionário e civilização*. São Paulo: Globo, 2008.
- HALL, S. The Question of Cultural Identity. In: *Modernity: an introduction to Modern Societies*. Oxford, UK: The Blackwell Publishing, 1996: 595-634.
- HANDA, T. Senso estético na vida do imigrante japonês. In: *Assimilação e integração dos japoneses no Brasil*. São Paulo: Vozes; Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
- HANDA, T. *O imigrante japonês: história de sua vida no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987.
- IURA E. K. *História da escrita japonesa 1*. Disponível em: [https://www.nippo.com.br/v2\\_zashi/arte\\_letras/01a.php](https://www.nippo.com.br/v2_zashi/arte_letras/01a.php). Acesso em: . (01/05/2024).
- LEWIS, J. *Ecstatic religion*. London: Penguin Books, 1971.
- MARIN, L. *De la représentation*. Paris: Seuil & Gallimard, 1994.
- MILTON, J.; COBELO, S. *Translation, Adaptation and Digital Media*. London and New York: Routledge, 2023
- NUNES, R. S. *Haikai e performance: imagens poéticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- QUEIROZ, C. Caminhos da Liberdade. In: *Revista Fapesp*, 2018: 74-79.
- TOKESHI, E. Depoimento a Atílio Avancini. *Projeto Gion Matsuri*, 2018.
- VENUTI, L. *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2000.
- WASTIAU, B. *Afrique, les religions de l'extase*. Genève: Catalogue Musée d'ethnographie de Genève, 2018.
- WOLKOFF, G. Depoimento a Atílio Avancini. *Projeto Gion Matsuri*, 2018.
- WELSCH, W. *Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today in Spaces of Culture: City, Nation, World*. London: Sage, 1999.