



ORGANIZADORES

Monica Setuyo Okamoto

José Carvalho Vanzelli

NIPO-BRASILEIROS

arte,
cultura
e história

ORGANIZADORES

Monica Setuyo Okamoto

José Carvalho Vanzelli

NIPO-BRASILEIROS

arte,
cultura
e história



2023

São Paulo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

N719

Nipo-brasileiros: arte, cultura e história / Organizadores Monica Setuyo Okamoto, José Carvalho Vanzelli. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-712-9

DOI 10.31560/pimentacultural/2023.97129

1. História. 2. Relações Brasil-Japão. 3. Imigração japonesa.
4. Nipo-brasileiro. I. Okamoto, Monica Setuyo Okamoto
(Organizadora). II. Vanzelli, José Carvalho Vanzelli (Organizador).
III. Título.

CDD 980

Índice para catálogo sistemático:

I. História da América do Sul.

Jéssica Oliveira – Bibliotecária – CRB-034/2023

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2023 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2023 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

| | |
|------------------------|---|
| Direção editorial | Patricia Biegung Raul Inácio Busarello |
| Editora executiva | Patricia Biegung |
| Coordenadora editorial | Landressa Rita Schiefelbein |
| Diretor de criação | Raul Inácio Busarello |
| Assistente de arte | Naiara Von Groll |
| Editoração eletrônica | Peter Valmorbida Potira Manoela de Moraes |
| Bibliotecária | Jéssica Castro Alves de Oliveira |
| Imagens da capa | Nacreative, Vuang - Freepik.com |
| Tipografias | Swiss 721, Gobold High Bold, Belarius Serif |
| Revisão | Larissa Schmitz Nunes |
| Organizadores | Monica Setuyo Okamoto Jose Carvalho Vanzelli |

PIMENTA CULTURAL
São Paulo · SP
Telefone: +55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com



2 0 2 3

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fábrica Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
*Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais
Anísio Teixeira, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

| | |
|--|---|
| Alessandra Figueiró Thornton <i>Universidade Luterana do Brasil, Brasil</i> | Jacqueline de Castro Rimá <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i> |
| Alexandre João Appio <i>Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil</i> | Lucimar Romeu Fernandes <i>Instituto Politécnico de Bragança, Brasil</i> |
| Bianka de Abreu Severo <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i> | Marcos de Souza Machado <i>Universidade Federal da Bahia, Brasil</i> |
| Carlos Eduardo Damian Leite <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i> | Michele de Oliveira Sampaio <i>Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil</i> |
| Catarina Prestes de Carvalho <i>Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil</i> | Pedro Augusto Paula do Carmo <i>Universidade Paulista, Brasil</i> |
| Elisiene Borges Leal <i>Universidade Federal do Piauí, Brasil</i> | Samara Castro da Silva <i>Universidade de Caxias do Sul, Brasil</i> |
| Elizabete de Paula Pacheco <i>Universidade Federal de Uberlândia, Brasil</i> | Thais Karina Souza do Nascimento <i>Instituto de Ciências das Artes, Brasil</i> |
| Elton Simomukay <i>Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil</i> | Viviane Gil da Silva Oliveira <i>Universidade Federal do Amazonas, Brasil</i> |
| Francisco Geová Goveia Silva Júnior <i>Universidade Potiguar, Brasil</i> | Weyber Rodrigues de Souza <i>Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil</i> |
| Indiamaris Pereira <i>Universidade do Vale do Itajaí, Brasil</i> | William Roslindo Paranhos <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i> |

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

SUMÁRIO

Prefácio 12

ARTE

Capítulo 1

Arte de Rua no Brasil e no Japão:
vivências do artista nipo-brasileiro *Titi Freak* 17
Robson Mori

Capítulo 2

A Transcrição nos Diálogos Interculturais da Arte Nipo-Brasileira: Manabu Mabe, Tikashi Fukushima e Tomie Ohtake 48
Felipe Mendes Pinto
Michiko Okano

CINEMA

Capítulo 3

Cinema, Memória e Representação da Vida Rural dos Japoneses no Brasil 70
Alexandre Nakahara

Capítulo 4

A Identidade Nacional em Disputa: memória, estrangeirismo e fronteira em “Gaijin – Caminhos da Liberdade” 87
Hugo Katsuo



CULTURA

Capítulo 5

Sen no Rikyû: sua influência na estética e literatura da cerimônia do chá 102

Giorgia Vittori Pires

Márcia Hitomi Namekata

Capítulo 6

A Arte dos Tambores Japoneses no Brasil..... 120

Rafael Mariano Garcia

Eduardo Okamoto

DANÇA

Capítulo 7

Butô no Japão... Butô no Brasil: o processo de formulação desse projeto poético e suas reverberações nos artistas brasileiros..... 145

Hadiji Yukari Nagao

HISTÓRIA

Capítulo 8

“O mais Curioso e o mais Delicioso País do Mundo”: a viagem e as observações de um brasileiro sobre o Japão no século XIX 166

Kelly Yshida

Capítulo 9

Precursos: japoneses no Brasil antes do início oficial da migração em 1908 183

Willians Marco de Castilho Junior



Capítulo 10

O Japão e o Trabalhador Migrante:

uma análise dos desafios que o país
enfrenta em seu mercado de trabalho..... 199

Larissa Schmitz Nunes

LITERATURA

Capítulo 11

Do Lar à Liberdade: as (des)identidades
das *nikkeis* no romance *Sonhos*

Bloqueados (1980-1991) 221

Luana Martina Magalhães Ueno

Capítulo 12

O Ensaio na Literatura Japonesa:

Makura no Sôshi e Tsurezuregusa 241

Victoria Toscani

Márcia Hitomi Namekata

Capítulo 13

Literatura Proletária Japonesa 261

Lívia Rodrigues Macedo

Capítulo 14

Nihonjin*, de Oscar Nakasato e *Peixes

***de Aquário*, de Rafaela Tavares Kawasaki:**

uma leitura da imigração japonesa
e os reflexos da Segunda Guerra Mundial
na comunidade Nipo-brasileira..... 288

Lucimara Ota Eshima



Capítulo 15

A Terra que meus Olhos Rasgou Ficou:

as mulheres nipônicas

e nipo-brasileiras de *Nihonjin*

Nathaly Iara Justino do Nascimento

Sobre os organizadores 328

Sobre os autores e autoras 329

Índice remissível 333

PREFÁCIO

A coletânea *Nipo-brasileiros: Arte, Cultura e História* surge com a proposta de trazer a público estudos de jovens pesquisadores – graduados e pós-graduandos – que contribuem para o fortalecimento das relações Brasil-Japão em diversas áreas do conhecimento. Intencionamos oportunizar um espaço para publicação de trabalhos científicos desses pesquisadores em início de carreira, os quais, muitas vezes, sem o respaldo de uma instituição ou supervisão, dificilmente conseguiriam visibilidade para os seus estudos. Esta coletânea teve ainda outro desafio maior: propomos aos autores(as) que os trabalhos fossem de fácil compreensão à população, uma vez que as pesquisas científicas podem gerar pouco impacto na comunidade externa às universidades, devido à falta de conhecimento do conteúdo.

Importante esclarecer que tentamos ampliar o sentido da palavra “nipo-brasileiro”, buscando dar espaços a trabalhos que tratam de brasileiros sem ascendência japonesa e de japoneses que não se radicaram no Brasil, mas que, igualmente, contribuíram para o estreitamento dos laços entre Brasil e Japão. Da mesma forma, há espaço garantido para estudos realizados por brasileiros que exploram a cultura e a literatura japonesa, dando também sua contribuição para a aproximação dos dois países.

O leitor notará o esforço de contemplar estudos de diversas artes e áreas de saber, tais como as artes visuais, o cinema, a dança, a literatura, a música, a história, entre outros. Também, uma leitura integral do volume revelará o empenho, por parte dos(as) autores(as), em se direcionar a um público para além da academia. Como dissemos, é nosso desejo que os estudos aqui realizados possam atingir um público duplo: os estudantes e os pesquisadores universitários, bem como demais interessados no universo cultural nipo-brasileiro

que estão fora do contexto do ensino superior brasileiro. Desta forma, sem deixar de oferecer análises que contribuem especificamente às fortunas críticas dos artistas contemplados, os textos foram redigidos de forma que sejam de leitura agradável ao público sem familiaridade com os rigores da escrita científica.

O volume se abre com o texto de Robson Mori que nos apresenta a trajetória e a arte do artista nipo-brasileiro Hamilton Yokota de Paula Lima, mais conhecido pelo seu nome artístico “Titi Freak”, sem deixar, no entanto, de apresentar outros nomes brasileiros e japoneses relevantes no cenário da Arte Urbana. A seguir, Felipe Mendes Pinto, em coautoria com a Professora Dra. Michiko Okano, nos leva a conhecer os diálogos interculturais na arte de três artistas nascidos no Japão, que migraram ao Brasil e se relacionam com a corrente artística conhecida como Abstracionismo Informal: Manabu Mabe, Tikashi Fukushima e Tomie Ohtake.

A relação Brasil-Japão no cinema é estudada nos textos de Alexandre Nakahara e Hugo Katsuo. O primeiro explora temáticas caras à história e à memória dos imigrantes japoneses no Brasil, as quais são abordadas em três filmes que foram dirigidos por nipo-brasileiros ou que tematizaram suas vidas no país: *Meu Japão Brasileiro* (1965), *Piconzé* (1972) e *Chá Verde e Arroz* (1989). Já o segundo examina o contexto da imigração japonesa no filme *Gaijin - Caminhos da Liberdade* (1980), dirigido por Tizuka Yamasaki.

A música está contemplada no estudo de Rafael Mariano Garcia e do Professor Dr. Eduardo Okamoto, que nos revelam algumas informações sobre a história do Taiko – os tambores japoneses – no Brasil. Já a dança é tema do estudo de Hadiji Yukari Nagao que fala do Butō, arte cênica japonesa do século XX que conquistou (e conquistou) muitos admiradores no mundo todo. A arte nipônica da cerimônia do chá, sua ligação com a literatura e presença na cidade de Curitiba estão presentes no texto de Giorgia Vittori Pires, em coautoria

com a Professora Dra. Márcia Hitomi Namekata. Esse texto, de cunho intimista, tem seu foco nos ensinamentos de *Sen no Rikyū*.

A História é tema de três trabalhos presentes nesta coletânea. O primeiro, de Kelly Yshida, resgata o relato inaugural sobre o Japão feito por um brasileiro no livro *Da França ao Japão*, publicado em 1879 e de autoria de Francisco Antônio de Almeida. Já o seguinte, de Willians Marco de Castilho Júnior, se detém em oficiais japoneses que estiveram no Brasil antes do início da imigração japonesa, em 1908, com especial atenção à figura de Thomas Wasaburo Otake. Por fim, Larissa Schmitz Nunes reflete sobre a história e a política contemporânea japonesa, se centrando na situação dos trabalhadores migrantes, sejam eles brasileiros ou de outros países.

A última sessão desta coletânea conta com cinco trabalhos voltados ao universo literário. São estudos que levam em conta a literatura produzida tanto no Japão quanto por escritores nipo-brasileiros. A literatura japonesa é contemplada nos estudos de Victoria Toscani B. Fernandes, em coautoria com a Professora Dra. Márcia Hitomi Namekata, e de Lívia Rodrigues Macedo. As primeiras refletem sobre o gênero *zuihitsu* – ensaio – da literatura japonesa clássica, oferecendo comparações entre dois textos basilares deste gênero: *Makura no Sôshi* (1002), de Sei Shônagon e *Tsurezuregusa* (1330-1332), de Yoshida Kenkō. Já o trabalho de Lívia apresenta um panorama da Literatura Proletária Japonesa, da primeira metade do século XX. A chamada “literatura *nikkei*” ganha sua primeira reflexão neste volume com o texto de Luana Martina Magalhães Ueno, que examina as identidades *nikkei* no romance *Sonhos Bloqueados* (1991), de Laura Honda-Hasegawa. O romance *Nihonjin* (2011), de Oscar Nakasato, vencedor do Prêmio Jabuti de 2012, é analisado nos dois textos seguintes. Lucimara Ota Eshima o estuda em comparação com o romance *Peixes de Aquário* (2021), de Rafaela Tavares Kawasaki, focando em como a história da imigração japonesa surge nos dois romances. Já Nathaly

lara Justino do Nascimento se centra nas personagens femininas nipônicas e nipo-brasileiras do romance de Nakasato.

Desta forma, a palavra que resume nossos objetivos neste trabalho é a visibilidade. Desejamos que esta obra possa, por um lado, aprofundar as pontes construídas entre Brasil e Japão, em homenagem aos 125 anos da Imigração Japonesa em nosso país e, por outro, dar maior visibilidade aos estudos japoneses e nipo-brasileiros de nossos jovens pesquisadores.

Profa. Dra. Monica Setuyo Okamoto (UFPR)

Prof. Dr. José Carvalho Vanzelli (UFPR)

Curitiba, fevereiro de 2023.


ARTE

1

Robson Mori

**ARTE DE RUA
NO BRASIL E NO JAPÃO:**
vivências do artista
nipo-brasileiro *Titi Freak*

DOI: 10.31560/pimentacultural/2023.97129.1




A Arte de Rua ou *Street Art* faz parte do cotidiano da população brasileira nos centros urbanos do país. Segundo a historiadora Elizabeth Prosser¹, o grafite (*grafitti*), pichação (pixo), lambe-lambe, *stencil* e *stickers* são as técnicas e os meios utilizados para realizar as interferências na paisagem urbana; e a abrangência não se limita apenas às suas técnicas, mas também ao seu uso. Ela vai desde a pichação, que demarca um território, suja, incomoda, desafia a autoridade, até o grafite, manifestação artística em que se reconhecem preocupações estéticas e críticas maiores². Assim, nas mais diversas formas, a arte urbana tem a intenção de criticar e transformar a ordem vigente.

A Arte Urbana já está inserida em nosso cotidiano seja nos muros das casas, em exposições de museus, em temas de roteiro turístico e até mesmo em produtos de marcas famosas. Os exemplos citados são encontrados no contexto brasileiro, mas nos perguntamos: E para os japoneses?

Hidetsugu Yamakoshi e Yasumasa Sekine³ explicam que a história da arte de rua e do grafite no Japão (em Tóquio, particularmente) tem início e expansão entre jovens na década de 90 e popularização em larga escala depois do ano 2000. Apesar do maior contato da população com a arte urbana que passou a ocorrer em demonstrações de pinturas ao vivo e em espaços institucionalizados como galerias

- 1 Aurora da obra *Graffiti Curitiba*, resultado da tese de doutorado em Meio Ambiente e Desenvolvimento pela Universidade Federal do Paraná (PROSSER, 2010).
- 2 Segundo Alexandre Barbosa Pereira (2005), a pichação e grafites são tratados de forma diferente. A pichação é relacionada ao vandalismo, sujeira, depredação da paisagem e o grafite conseguiu obter status de arte, manifestação que embeleza o espaço urbano. Entretanto, o grafite em seu início enfrentou dificuldade de classificação por estar nas ruas e não nos museus de arte. Com a entrada das pichações, a repressão passa a ser sobre estas e motivou uma maior tolerância ao grafite. A aversão a pichação proporcionou ao grafite adquirir notoriedade junto à mídia e população. A oposição dicotômica rígida entre pichação e grafite não reflete as relações entre essas duas formas de expressão uma vez que não estão separadas, mas em uma interação complexa e nuançada. É equivocado entender que o grafite seria uma evolução natural da pichação. Cabe ressaltar que essa distinção entre pichação e grafite é específica no Brasil, no restante do mundo o que aqui é denominado como pichação seria apenas um estilo dentro do grafite.
- 3 Autores do capítulo *Graffiti/street art in Tokyo and surrounding districts* da obra *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art* (YAMAKOSHI; SEKINE, 2016).



de arte, a criminalização ocorreu de forma similar a outros locais do mundo⁴. Em 2010, foi realizado um relatório pela Secretaria de Assuntos Juvenis e Segurança Pública do Governo Metropolitano de Tóquio que concluiu que o grafite arruinava a aparência da cidade e aumentava o número de atividades criminosas. A orientação governamental foi do estabelecimento de organizações comunitárias e remoção das intervenções urbanas. Residentes voluntários junto de limpadores profissionais contratados pelo governo local realizaram a tarefa. Apesar desse contexto, ações de inclusão do grafite também ocorreram como a organização sem fim lucrativo KOMPOSITION com o projeto “*Legal Wall*” que buscou realizar negociações com o governo e residentes atrás de muros que pudessem ser pintados de forma autorizada.

Observamos que a arte de rua se popularizou tanto no Brasil como no Japão, mesmo que de forma conturbada. A familiaridade da população com a arte no país oriental é menor do que aqui, visto ser uma história mais recente⁵ e a fiscalização ser maior. Apesar disso, como fazer para praticá-la no país do sol nascente? Provavelmente, a pessoa mais indicada para responder essas perguntas seria o artista nipo-brasileiro Hamilton Yokota de Paula Lima, mais conhecido pelo seu nome artístico *Titi Freak*, por produzir Arte de Rua tanto no Brasil, como no Japão.

A carreira artística de *Titi Freak* pode ser interpretada como uma representação dos laços entre Brasil-Japão, uma vez que as suas obras traduzem bem a proposta deste livro e, neste texto, destacamos as temáticas que tratam dessa relação entre os dois países.

- 4 Um exemplo de política sistemática de apagamento de grafites presentes nas vias públicas foi o programa Cidade Limpa de responsabilidade do secretário Andrea Matarazzo na gestão da prefeitura de São Paulo de José Serra/Gilberto Kassab entre 2005 a 2009 (FRANCO, 2009).
- 5 No Brasil, ainda antes de 1964 já se encontravam pichações de protesto nas paredes das grandes cidades. O boom do grafite acontece já nos anos 80 com a chegada de filmes como *Wild Style* (1982), *Style Wars* (1983) e *Beat Street* (1984) que retratavam o estilo nova-iorquino de grafite e hip hop (PROSSER, 2010).

HAMILTON YOKOTA DE PAULA LIMA: *TITI FREAK*

“Brasil ou Japão? Não tem como, os dois...
Como eu, metade japonês e metade brasileiro.
Feijoada no almoço e ramen na janta!”⁶

Nascido em São Paulo, capital, no ano de 1974, *Titi Freak* foi criado no bairro da Liberdade, região conhecida pela concentração de asiáticos e descendentes, apesar de originalmente ter sido ocupada por negros. Esse artista *nikkei*, de ascendência japonesa por parte de mãe e alemã e portuguesa por parte de pai, conviveu boa parte da infância com os avós japoneses que vieram de Hiroshima na embarcação *Kasato Maru*, o primeiro navio da imigração japonesa a chegar ao Brasil em 1908. Em entrevistas⁷, *Titi Freak* conta que tem a percepção de que seus avós imigrantes mantiveram os costumes, a culinária, o ambiente da casa de forma tradicionalmente japonesa mesmo em terras estrangeiras; ele ainda lembra que os avós maternos preservaram as raízes japonesas, ao contrário das gerações posteriores que se integraram aos brasileiros.

Ainda na infância, o pai, Nelson de Paula Lima, e a mãe, Kiyomi Yokota de Paula Lima, ao notarem a aptidão do filho para as artes, passaram a incentivar o pequeno artista que costumava pintar as paredes da casa. Um impulso mais concreto na carreira de *Titi Freak* veio anos mais tarde, quando sua mãe decidiu enviar os desenhos do filho para o estúdio de quadrinhos do consagrado artista brasileiro Maurício de Souza⁸. O retorno foi positivo com um convite ao jovem

6 Entrevista cedida por Titi Freak ao site Your ID (YOUR ID, 2019).

7 As informações sobre a carreira artística de Titi Freak foram coletadas em suas redes sociais e pela revisão de reportagens impressas e audiovisuais. Além disso, realizei uma entrevista com o artista pela plataforma Instagram em 2021. Ver referência bibliográfica (CAVALCANTI, 2014; ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2020; G1 GLOBO, 2009; GUIAME, 2011; KUBOTA, 2010; MORAES, 2008; NOGUEIRA, 2009; YOUR ID, 2019; ZUPI, 2016)

8 Maurício Araújo de Souza (1935 -) nascido em Santa Isabel-SP é quadrinista e membro da Academia Paulista de Letras. Iniciou a carreira com tiras de jornal e com o sucesso dos personagens passou a publicar revistas em quadrinhos por grandes editoras. Suas obras foram publicadas em diversos idiomas e também adaptadas para televisão e cinema.

Hamilton, feito em carta de próprio punho do prestigiado criador dos quadrinhos *Turma da Mônica* (1959), para conhecer o estúdio. A visita resultou em uma contratação do jovem, que atuou, dos treze aos vinte anos, como desenhista. Além do estúdio de Maurício de Souza, *Titi Freak* também trabalhou em conceituadas agências de publicidade, editoras, revistas e marcas como: *Editora Abril*, *Revista CemporcentoSKATE*, *Marvel*, *Disney*, *MTV*, *Ellus*, *Nike*, *Adidas*, *Converse*, *New Era*, *Eckó*, entre outras. No estúdio de Maurício de Souza, o jovem artista *nikkei* recebeu o apelido de *Titi*, inspirado em um personagem já existente dos quadrinhos da *Turma da Mônica*. Curiosamente, o próprio cotidiano na infância de Hamilton passou a servir de referência para as histórias desse personagem de Maurício de Souza.

Além da aprendizagem profissional, o estúdio Maurício de Souza proporcionou a *Titi* experiências fantásticas como conhecer pessoalmente Osamu Tezuka⁹ ¹⁰, o “Deus do mangá”, e autor de obras como *Kimba*, o Leão Branco (*Jungle Taitei*, 1950); *Astro Boy* (*Tetsuwan Atomu*, 1952); *A Princesa e o Cavaleiro* (*Ribbon no Kishi*, 1953); entre outros. *Titi Freak* relatou ainda sua admiração por outros artistas japoneses como Katsuhiro Otomo¹¹, criador de *Akira* (1982), assim como seu filho artista, Shohei Otomo¹², além de Keizo Miyanishi¹³, Toshio Saeki¹⁴ e Yoshitomo Nara¹⁵.

9 Tezuka Osamu (1928 - 1989), nascido em Osaka (Japão), ficou conhecido como “Deus do Mangá”, devido sua grande influência. Desenvolveu as características básicas dos mangás por meio de numerosa produção. Tem grande participação na construção da indústria de quadrinhos japoneses e a divulgação deste mundo afora. Deixou um grande legado influenciando diversos artistas. Entre eles, Maurício de Souza (ver nota de rodapé anterior), com quem teve grande relação de amizade (MSP JAPAN, 2021).

10 Tezuka fez uma viagem ao Brasil para dar palestras em São Paulo, Rio de Janeiro e Manaus a convite da Fundação Japão em 1984. A programação contou com exposição e aula especial para os associados da Abrademi (Associação Brasileira de Desenhistas de Mangá e Ilustrações). Na aula conheceu Maurício de Souza e, partir deste encontro, criaram parcerias nos quadrinhos e também uma relação íntima com visitas às respectivas residências e locais de trabalho (ABRADEMI, 2013).


11 Otomo Katsuhiro (1954 -), mangaká e diretor de anime japonês.

12 Otomo Shohei (1980 -), ilustrador japonês.

13 Miyanishi Keizo (1956 -), mangaká, ilustrador e músico japonês.

14 Saeki Toshio (1945 - 2019), ilustrador e pintor japonês.

15 Nara Yoshitomo (1959 -), artista contemporâneo japonês.



Após longo período trabalhando com Maurício de Souza, Hamilton decide deixar o estúdio e partir para um trabalho mais autoral e com maior possibilidade de liberdade artística. Ele fez ilustrações para capas de CDs de bandas, *flyers* de baladas e estampas de vestuário; e ainda fundou a própria marca de roupa *underground* chamada *FreakArt*. Assim, surge seu nome artístico que nasceu da soma do apelido antigo (Titi) com o apelido deste período (Freak), ficando *Titi Freak*.

Titi Freak passava a maior parte do tempo nas ruas, principalmente na Galeria do Rock, no Centro de São Paulo, sempre atento às pichações e aos grafites. Em meados de 1995 passou a se aprofundar nesse campo ao conhecer o pichador *John “Da Casa”* que expandiu seu universo sobre Arte Urbana. *Titi Freak*, ao testemunhar os artistas *osgemeos* (pioneiros da Arte de Rua no Brasil) pintando em um muro perto de sua casa, se inspirou a também fazer intervenções urbanas, e realizou seu primeiro trabalho de grafite no bairro da Liberdade, local de maior concentração das suas artes. O artista também passou a integrar o grupo de pichadores *Susto”s* a convite de um dos fundadores, uma parceria que dura até hoje. A gangue de pichadores famosa pelo tempo de atividade iniciada ainda na década de 90, passou a realizar atividades no Japão através de *Titi Freak*. No Japão, os membros do *Susto”s*, além de intervir nas ruas, passaram também a confeccionar roupas¹⁶.

Paralelamente às pinturas nas ruas, o artista continuou trabalhando com ilustrações em revistas, campanhas publicitárias e *outdoors*. O reconhecimento do seu talento veio com o convite de exposição na Galeria Most e na Galeria Choque Cultural, ambas situadas em São Paulo; e essas foram as primeiras de várias exposições que o artista realizou no país. Notamos também como o crescimento do trabalho artístico de *Titi Freak* acompanha a aceitação do grafite nos espaços institucionalizados de arte, pois importantes galerias como o

16 Ver referência bibliográfica (ARAÚJO, 2016)

Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Instituto Tomie Ohtake¹⁷ também receberam o artista. Além das conceituadas galerias nacionais, não tardou para que os convites de galerias internacionais também chegassem ao artista nipo-brasileiro. Participando de projetos, instalações, exposições coletivas e individuais, *Titi Freak* expôs seu trabalho em diversos países de diferentes continentes como Inglaterra, Japão, Estados Unidos da América, Espanha, França, Canadá, Alemanha e Holanda. A intensa produção sempre foi marcada pela constante variação de técnicas tornando *Titi Freak* uma referência mundial de Arte de Rua e representante da Arte Contemporânea Brasileira.

Figura 1 – Exposição coletiva “De dentro para fora/ De fora para dentro” no Museu de Arte de São Paulo (MASP) realizada em 2009 contou com a presença de Titi Freak e outros artistas urbanos contemporâneos



Fonte: FREAK, 2009b.

- 17 Tomie Ohtake foi uma importante artista japonesa naturalizada brasileira. Participou do histórico Grupo Seibi (também chamado de Seibikai) formado por artistas fundadores como Tomoo Handa, Hajimi Higaki, Walter Shigeto Tanaka, Kiyoji Tomioka, Yoshiya Takaka, Yuji Tamaki, Kichizaemon Takahashi, Mário Masato Aki, Iwakichi Yamamoto, Kikuo Furuno. Posteriormente, o grupo cresceu com a entrada da própria Tomie Ohtake e de Flávio-Shiró, Tadashi Kaminagai, Manabu Mabe, Tikashi Fukushima, Kazuo Wakabayashi, entre outros (LOURENÇO, 1995a, 1995b; MENEZES, 1995; TOMIMATSU, 2014).



A vivência internacional de *Titi Freak* fazendo Arte de Rua lhe permitiu afirmar que o Brasil era o único local em que se pintava de dia de forma relativamente “tranquila”. Ele entende que o grafite é visto como uma cultura marginal e a sua prática é a mesma mundialmente, ou seja, fazer o real grafite nas ruas sem autorização é correr risco de ser preso ou autuado por vandalismo ou crime ambiental. A fiscalização sobre artistas de rua ocorre em todo lugar do mundo. No Japão não seria diferente, uma vez que a fiscalização ocorre de forma rigorosa com guardas averiguando as intervenções urbanas (sejam autorizadas ou não). Apesar disso, segundo *Titi Freak*, existem alguns trabalhos de grafite no Japão com temas muito fortes, mas que ficam *underground*, portanto não expostas para a maioria da população. O artista *nikkei* ainda recomenda ao público conhecer alguns trabalhos de japoneses como o do casal Kami e Sasu (que assinam as obras como duo Hitotzuki), ESOW, WANTO e Sorayama.

A cena da Arte de Rua no Brasil já é estabelecida e reconhecida no mundo inteiro e nela percebemos a presença de outros artistas nipo-brasileiros. Além de *Titi Freak*, podemos citar nomes como: *Tinho* (Walter Nomura); *8ou80* (Tiago Ishiyama); *Sosek* (Carlos Eduardo Doy); *Paulo Ito*; *Katia Suzue*; *xguix* (Guilherme Matsumoto); *Tito Ferrara*; *Erica Mizutani*; *Ignore Por Favor* (Daniel Pedro Sussumu Sales Corrêa); *Nave Mãe* (Rafael Murayama); *Rafael Hayashi*; *Felipe Ikehara*; *Imai Yusk*; *Catarina Gushiken*; *Sandra Hiromoto*, entre outros.

É preciso também destacar o grafiteiro japonês Atsuo Nakagawa (*Atsuoman*), amigo de *Titi Freak*, que está radicado no Brasil desde 2011 e tornou-se referência na Arte Urbana. Segundo *Titi*, além de *Atsuoman*, muitos outros japoneses do mundo da Arte de Rua também gostariam de vir morar no Brasil. Por outro lado, *Titi* também conheceu muitos artistas brasileiros que adorariam morar no Japão. O grafiteiro *nikkei* costuma incentivar esse intercâmbio de artistas brasileiros e japoneses, e mostra-se incisivo em aconselhar os artistas a desbravarem as oportunidades.

Titi Freak resalta também a diversidade existente entre os japoneses, relatando que conhece muitos japoneses mais “loucos” que brasileiros; um dado interessante, visto que o senso comum brasileiro, infelizmente, tende a criar um imaginário estereotipado sobre o povo japonês interpretando-os como reservados, comportados e introvertidos. Essa imagem também acaba se estendendo aos nipo-brasileiros.

JAPAN POP SHOW

Outro momento importante na carreira de *Titi Freak* foi a curadoria da exposição “*Himegoto*” com artistas nipo-brasileiros e japoneses na Galeria Choque Cultural em São Paulo no ano de 2006¹⁸.

Participaram do evento os artistas: *Whip* (Rodrigo Yokota¹⁹), Tainiguchi, Yumi Takatsuka e Atsuo Nagakawa. Nessa experiência teve a felicidade de conhecer Yumi Takatsuka que viria a se tornar sua esposa e mãe de seu filho Jin Yokota de Paula.

Posteriormente, realizou outra curadoria com a exposição coletiva *Japan pop show*²⁰, também na Galeria Choque Cultural em 2008²¹. O artista relatou que após a sua primeira viagem para o Japão, teve a ideia de convidar ao Brasil os artistas japoneses que conheceu. Contou que a exposição foi como uma “grande viagem

18 Ver referência bibliográfica (JORNAL DA CHOQUE, 2006)

19 A família Yokota é farta em talento artístico. Rodrigo Yokota é ilustrador, grafiteiro e jogador de ioiô, assim como seu irmão mais velho, *Titi Freak*. Desde cedo recebeu influência deste e seguiu carreira artística. Autodidata, aos quinze anos já começou a trabalhar com ilustrações e grafitar assinando as obras na rua como Whip. Fez exposições coletivas e individuais em galerias e também trabalhos para grandes empresas. Atualmente é professor de técnicas de pintura e mantém trabalho autoral com pintura (QUANTA ACADEMIA DE ARTES, 201-)

20 O título faz referência a um antigo programa televisivo que tinha a colônia de imigrantes japoneses no Brasil como público-alvo. A produção independente foi transmitida entre a década de 70 e 90 e tinha o formato de auditório com quadros concursos de karaokê e de beleza (JAPAN POP SHOW, 2018).

21 Ver referência bibliográfica (CHOQUE CULTURAL, 2008; EZABELLA, 2008; JAPAN POP SHOW, 2008; UOL ENTRETENIMENTO, 2008a)



entre amigos”. Compuseram o evento três artistas brasileiros e nove japoneses promovendo o diálogo entre a arte pop urbana japonesa e brasileira. Arte de Rua, mangá, animê, *street fashion*, *junk food*, iô-iô, *toy art* e skate foram algumas das palavras-chave da exposição. Foram expostos trabalhos dos artistas: *Taniguchi*, *Buia*, *Depaster*, *Spancall*, *Gachaco*, *Casper*, *Jps-dise*, *Atsuo Nakagawa*, *Kansuke Akaiko*, *Whip* (Rodrigo Yokota), *Yumi Takatsuka* e do próprio *Titi Freak*. O que ligava os artistas era a relação com a cultura urbana contemporânea, mas as formas que se expressaram nas obras foram bastante pessoais. A exposição apresentou uma variedade de técnicas para o público como o uso de madeiras escavadas e aquareladas (*Yumi Takatsuka*), pinturas a óleo sobre serras de metal (*Taniguchi*), colagens resinadas (*Atsuo*), estêncil e silkscreen sobre madeira (*Kansuke Akaiko*), spray e canetão direto na parede (*Titi Freak*).

Em entrevistas²², o grafiteiro japonês *Jps-dise* comentou sobre a diferença de estilo entre o grafite japonês e o brasileiro. Segundo o artista, o grafite japonês usa mais o spray enquanto os brasileiros desenvolvem várias técnicas de desenho com o rolo e o canetão, por exemplo. Além disso, comentou a diferença da percepção do grafite no Brasil e Osaka, cidade no Japão onde residia no período. Para *Jps-dise*, “aqui, o estilo é livre, o Brasil usa um monte de cor, bem colorido. A cidade é como amiga do grafite. (...) Em Osaka não, cidade e graffiti se confrontam”. *Titi Freak* confirmou a diferença falando da fiscalização mais rigorosa no Japão, seja pela polícia, seja por câmeras. Já no Brasil existe um contexto diferente no qual existe a possibilidade de o artista tentar negociar com o dono da parede ou simplesmente chegar e pintar num local abandonado.

Baixo Ribeiro, proprietário da Galeria Choque Cultural, afirmou que a exposição demonstrou o melhor modo de criar um intercâmbio cultural e artístico. A aproximação física entre artistas de diferentes países cria um ambiente propício para aprendizagem de

22 Ver referência bibliográfica (UOL ENTRETENIMENTO, 2008a)


informações e valores. A troca não se limita em conversas entre eles, mas a observação de perto das técnicas de trabalho e a própria interação fora do ambiente de criação.

EXPOSIÇÕES: *KASATO MARU* – PERMANÊNCIA DO OLHAR, OLHAR NASCENTE

O ano de 2008 foi marcante para a comunidade nipo-brasileira devido à comemoração do Centenário da imigração japonesa no Brasil. Dentre as diversas homenagens e eventos, citaremos duas exposições com a participação de *Titi Freak*.

O projeto “*Olhar Nascente*” promoveu a criação de um grande mural de grafite em homenagem à colônia japonesa no Brasil. Idealizado e executado pela produtora cultural Celina Yano e com a curadoria do grafiteiro Binho Ribeiro e da artista plástica Zeila Trevisan, o projeto ocorreu nos dias 27 e 28 de janeiro de 2007 em São Paulo²³. Antecipando as comemorações do centenário de imigração japonesa, foram reunidos 140 artistas para produzir, na época, o maior mural temático da América Latina. A grande obra foi realizada no Complexo Viário Avenida Paulista/Dr. Arnaldo/Rebouças, também conhecido como Túnel da Paulista. Em 48 horas ininterruptas, artistas de galerias, ONG's e coletivos pintaram 430 metros lineares e 2.200 m² sob os olhares de pedestres que contemplavam as pinturas. Também foram realizadas apresentações de lutas marciais, culinária e outras manifestações culturais que provocavam a imersão do público na cultura japonesa e nipo-brasileira durante o evento. O projeto contou com o trabalho de pesquisa e consultoria sobre a história do Japão feita por Carlos Glaujour, pesquisador da Universidade de São Paulo

23 Ver referência bibliográfica (G1 GLOBO, 2007; HASEGAWA, 2007; JORNAL NIPPAK, 2008; PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO, 2007)



(USP). A partir dela foram selecionados temas como a criação do mundo na visão da mitologia japonesa, budismo, samurais, imigração para o Brasil, tecnologia, mangás, tatuagens. Essas temáticas deram a direção artística para que cada colaborador pudesse livremente expressar a sua própria interpretação.

A exposição coletiva “*Kasato Maru – Permanência do Olhar*” foi realizada no Sesc Santana em São Paulo no ano de 2008²⁴. O título tem o mesmo nome do primeiro navio de imigrantes japoneses a chegar ao Brasil. O subtítulo faz referência ao quanto da influência da cultura japonesa permanece na visão dos artistas contemporâneos nipo-brasileiros que compunham a exposição. Ela foi realizada com obras *site-specific* (obra artística criada de acordo com ambiente específico) produzidas com diferentes linguagens artísticas (grafite, desenho, artes gráficas, design e moda). Participaram da mostra: *Titi Freak*, *Tinho* (Walter Nomura), *Catarina Gushiken*, *WHIP* (Rodrigo Yokota), *Ricardo Ushida*, *Cisma* (Denis Kamioka), *Raquel Uendi*, *Hana-Bi* (Thais Ueda) e *Paulo Ito*. Segundo os artistas, o processo criativo foi um exercício de revisão de suas origens, memórias pessoais e memória de familiares. A responsabilidade da curadoria foi de Rachel Brumana e o projeto expográfico de William Zarella Jr.

PROJETO COMMUNITY X GRAFITTI

O projeto “*Community x Grafitti*”²⁵, realizado pela Fundação Japão e pela Embaixada do Brasil em 2012, é emblemático de várias formas, pois expressa o sentimento de comunhão entre Brasil e Japão e a carinhosa relação de *Titi Freak* com os japoneses. A cidade que

24 Ver referência bibliográfica (FOLHA ONLINE, 2008; UOL ENTRETERIMENTO, 2008b)

25 Ver referência bibliográfica (CABINET OFFICE, GOVERNMENT OF JAPAN, 2012; IPTV USP, 2012; OYAMA, 2012; QUEIROZ, 2011; ROBERTO MAXWELL, 2012; THE JAPAN FOUNDATION, 2012)


recebeu esse projeto do *site-specific* foi Ishinomaki, localizada ao nordeste do Japão, mais especificamente na província de Miyagi, uma das áreas mais afetadas pela tragédia de 2011, onde por volta de duas mil pessoas ficaram desabrigadas e passaram a conviver num complexo de residências temporárias nomeadas *Tomorrow Business Town*.

Na ocasião, *Titi Freak* pintou as paredes dos alojamentos provisórios das vítimas atingidas pelo terremoto e pelo *tsunami* ocorridos em 11 de março de 2011²⁶. As pinturas, além de terem dado personalidade às habitações de aparência fria, passaram a funcionar como uma espécie de mapeamento local para os abrigados, que costumavam confundir os alojamentos temporários, uma vez que também dificultava os serviços de entrega de correspondência, mercadorias e até situações mais complexas como atendimento de ambulâncias.

Convém lembrar que mesmo antes do convite para participar do projeto, *Titi Freak* junto com a esposa, a artista japonesa Yumi Takatsuka, realizaram um evento em prol das vítimas do terremoto de 2011. O casal lançou uma série limitada de gravuras em conjunto com a Galeria Choque Cultural e toda renda foi revertida para Cruz Vermelha do Japão.

O artista *nikkei* precisou de dois meses para a elaboração de um plano de ação, com grafites e *workshops*, considerando o contexto do local (o material de trabalho, como as latinhas de *spray*, teve que ser comprado previamente devido à falta de comércio, por exemplo). Depois de terminada essa fase de estudo e preparação, o projeto foi encaminhado para a aprovação dos moradores. Após o aceite dos residentes, *Titi Freak* foi conhecer a região devastada no Japão junto à equipe de produção do projeto. O artista relatou que se chocou com

26 No dia 11/03/2011 ocorreu o Grande Terremoto de Tohoku, o mais intenso já registrado na história japonesa e o terceiro na escala mundial. O terremoto aconteceu na região nordeste e teve como consequência uma série de ondas gigantes (*tsunami*) que deixou grande quantidade de vítimas contabilizando mais de 18 mil mortos e desaparecidos. Além disso, o terremoto causou uma série de explosões na usina nuclear de Fukushima, gerando um dos piores acidentes nucleares da história.




a destruição do local e que foi uma oportunidade de reconsiderar o significado da vida. Porém o que mais o impressionou foi a postura resiliente das vítimas da tragédia, que mesmo perdendo tudo, estavam trabalhando arduamente para reerguer a cidade.

Ao chegar à cidade para iniciar o projeto, o primeiro contato do artista com os residentes foi de estranhamento e receio. Mas, em pouco tempo, a aproximação e o interesse entre moradores e o artista foram se estreitando de forma intensa. Gestos de reconhecimento e consideração dos residentes japoneses ao artista *nikkei* (que trabalhava continuamente em ambiente externo em meio a baixas temperaturas) podiam ser observadas no oferecimento de *hokkairos* (adesivos usados junto ao corpo para esquentar a temperatura), café, chá quente, panquecas, maçãs e batatas doces cozidas.

A estadia de *Titi Freak* no conjunto habitacional temporário foi de dez dias e com quinze casas pintadas nesse período. As pinturas foram inicialmente compostas por três temas: “peixes”, “nuvens” e “abstrato”. Os temas previamente escolhidos foram baseados no trabalho autoral do artista, considerando também a relação com a região. Entretanto, durante a aplicação do projeto, o terceiro tema “abstrato” foi substituído por “flores” devido à sugestão das moradoras. O artista prontamente acatou a preferência das residentes que trouxeram flores como tulipas para o artista ver e servir de referência. É importante destacar a interação entre *Titi Freak* e a comunidade local que tornou o processo artístico mais personalizado. Podemos observar também a sensibilidade do artista na escolha da arte a ser desenvolvida nas casas, uma vez que preteriu o uso de rostos, comumente encontrados em suas obras, por poder passar a impressão de lembranças das vítimas da tragédia.

O projeto tornou-se o centro das atenções do complexo residencial com o passar do tempo. Como os moradores eram de diferentes regiões do Japão, o local passou a ser ponto de encontro para admirar



a sua arte, além de um espaço para brincadeiras com ioiô junto às crianças (*Titi Freak* é campeão nacional de ioiô e um dos fundadores da ABI, Associação Brasileira de ioiô). O artista relatou que as pinturas chamaram a atenção de outras pessoas, além das que moravam no local. Uma senhora idosa, residente de outra região, teria visto o artista pintando enquanto passava de ônibus e como seu médico havia recomendado atividades físicas, ela decidiu ir andando da residência até o local do projeto para apreciar as pinturas. Ressalta-se que a união entre os moradores aumentou, visto que muitos passaram a intensificar as atividades sociais dentro da comunidade. O projeto de arte reuniu esses moradores, que se mostraram, com o tempo, mais positivos e otimistas a enfrentarem aquele momento de dificuldade. Ficou claro que a intervenção artística estava cumprindo a missão de aumentar o ânimo dos moradores, estimulando-os a seguir em frente.

Este tipo de experiência com os japoneses emocionava o artista e servia de “combustível” para continuar lutando contra o apertado cronograma e a previsão de neve que prejudicaria o projeto.

Nos dez últimos dias de trabalho foram realizados workshops com os moradores, quando todos participaram, de crianças a idosos, experimentando o uso do spray com estêncil (stencil) produzindo peças artísticas que poderiam guardar como lembrança. A escolha dessa técnica foi pensada por *Titi Freak* levando em consideração processos artísticos de menor complexidade e mais executáveis para todos os participantes. Também foi realizada uma emocionante confraternização de despedida com direito a dança ao som de música brasileira. Alguns dos residentes mostraram suas obras artísticas para *Titi Freak* e relataram terem sido artistas quando mais jovens, e que retomariam as atividades nas artes devido à influência do projeto. *Titi Freak* lembra que chorou de emoção durante o evento e que fez amizades para toda a vida.

Figura 2 – O estranhamento inicial do primeiro dia do projeto já desaparecera no registro do último dia, em que foi realizado um *workshop* de estêncil e uma festa de despedida



Fonte: FREAK, 2021.


O projeto teve continuidade com o artista retornando novamente para pintar outros locais da região e isso foi registrado no documentário “*Beyond 3.11*” do canal de televisão NHK²⁷. Além disso, *Titi Freak* realizou palestras em São Paulo e em Curitiba relatando como foi o projeto, demonstrando ao público brasileiro a possibilidade de criação de “pontes” entre os países por meio da arte.

LIVE GRAFFITI @ BRAZILIAN EMBASSY

Outro trabalho de grafite em espaço público governamental realizado por *Titi Freak* e *Presto* (Marcio Penha) ocorreu em 2012, quando esses dois artistas foram convidados a grafitearem a fachada da Embaixada do Brasil em Tóquio no bairro de Aoyama²⁸. O convite

²⁷ Ver referência bibliográfica (FREAK, 2012)

²⁸ Ver referência bibliográfica (BRASEMB1, 2013; TOBACE, 2012)



partiu da própria Embaixada e fez parte da *Tokyo Designers Week*, semana repleta de atividades ligadas à arte em geral na capital japonesa. A intervenção artística através do grafite destoou no elitizado bairro japonês que possui ausência deste tipo de arte. A recepção do público, contudo, foi positiva e a interação com os artistas também. O processo artístico teve duração de cinco dias e foi transmitido em tempo real na internet. A composição da obra foi constituída de elementos regionais e folclóricos da cultura brasileira convidando a população japonesa a conhecer mais sobre o país tropical.

A segunda-secretária da embaixada brasileira Yukie Watanaabe explicou o motivo da escolha dos dois artistas e o objetivo do projeto. A fala dela demonstra bem como a arte pode criar pontes entre os países:

Titi Freak é *nikkei* que no momento mora em Osaka. Então, ele faz muito bem essa ponte entre o que é o Brasil e o que é o Japão. E o Presto também. Embora não tenha descendência, ele tem ligações familiares e já morou no Japão. Eles seriam as pessoas ideais para fazer a ponte entre Brasil e Japão. (...) As embaixadas do Brasil são um pouco a cara do Brasil no exterior, o que a gente está trazendo para os outros países. Trazer o grafite para nossa parede é como colocar o grafite na nossa casa, para mostrar que temos muito orgulho disso. Para mostrar aos nossos vizinhos japoneses o que temos de melhor, de mais colorido. Como tem vários elementos da cultura brasileira, é também despertar um pouco da curiosidade do público japonês em relação a cultura brasileira (BRASEMB1, 2013)²⁹

Titi Freak considera essa troca de informações interessante tanto para ele como para a pessoa que está observando o trabalho. Segundo ele, “naquele momento eu consegui pegar essa pessoa, a atenção dela focar naquilo que estou fazendo por um certo momento”.

Esse foi mais um exemplo de projeto em espaço institucionalizado realizado por *Titi Freak*. Podemos citar também a colaboração feita

29 Ver referência bibliográfica (BRASEMB1, 2013).

com a prefeitura de Kobe no *Kobe Mural Project Art*³⁰ na qual pintou a parede externa do edifício da prefeitura que seria demolido. Além disso, realizou palestra na Universidade de Arte Osaka Dentsu em Osaka³¹. Ações como essas são importantes para a popularização e quebra do preconceito da Arte de Rua vista, em geral, como cultura marginal.

Em 2013, novamente em Tóquio, o artista pôde homenagear a arte e a moda do Brasil através do projeto de marketing “Oi, Brasil!”, no aniversário de 45 anos da loja Seibu Shibuya, que fica em um centro comercial do bairro de Shibuya. Neste projeto, vários produtos brasileiros foram expostos, além da pintura que o artista fez na fachada de 30m do prédio.

Titi Freak, em entrevista da época, relatou:

Achei que é um novo passo em relação ao grafite, em relação à sociedade. Eu nunca imaginei poder fazer um trabalho de pintar uma vitrine de um shopping logo no centro de Tóquio. (...) Ontem mesmo que era um domingo em Shibuya, muita gente parou, ficou interessada. Muita gente perguntou sobre o trabalho, se identificou. (KIKUCHI, 2013)

THE ART OF MIXING

No ano de 2016, a marca de tênis esportivos japonesa *Onitsuka Tiger* realizou uma campanha global intitulada *The Art of Mixing* com o objetivo de mostrar a mistura entre Brasil e Japão^{32 33}. Foram

30 Ver referência bibliográfica (KOBÉ MURAL ART PROJECT, 2020)

31 Ver referência bibliográfica (FREAK, 2009a)

32 Ver referência bibliográfica (FINOTI, 2016; FONSECA, 2016; ONITSUKA TIGER JP, 2016).

33 Vale lembrar que a parceria entre *Titi Freak* e a marca japonesa já existia previamente a essa campanha. Em 2014, o artista foi o embaixador da marca (pessoa que promove a imagem da empresa estando alinhada aos valores dela) no Brasil na campanha global *My Town My Tags* juntamente com a estilista *Thalita Rossi*. O lançamento da coleção de tênis e vestuário contou também com uma exposição de obras de ambos.

convidados para compor o projeto os artistas nipo-brasileiros *Titi Freak*, Luísa Matsushita (Lovefoxxx) e Felipe Suzuki, além do artista japonês radicado no Brasil, Atsuo Nakagawa.

Os artistas produziram tênis e camisetas para a marca pensando no hibridismo cultural causado pela longa presença dos imigrantes japoneses no Brasil. O evento de lançamento dos produtos da coleção contou com a exibição de vídeos e fotos que mostravam a ligação dos artistas convidados com os dois países, além de uma exposição com obras inéditas que inspiraram o desenvolvimento do projeto. Sobre o tênis desenvolvido, *Titi Freak* falou que teve como referência a palavra “fusão” que é um conceito que o reflete, ou seja, um nipo-brasileiro resultado da combinação entre Brasil e Japão. Segundo o artista, o produto demonstra o contraponto entre duas culturas, entre natureza e urbano, uma vez que essa campanha foi criada quando se encontrava no Japão, imerso na cultura do país. É interessante também ressaltar as oficinas de criação dos artistas com as crianças da comunidade Morro da Providência, no Rio de Janeiro, demonstrando a preocupação social adjunta ao projeto.

Por sinal, realizar uma oficina de criação com público infantil não foi novidade para *Titi Freak*, uma vez que o artista é engajado com projetos que envolvam crianças. Seu envolvimento social com ações que envolvem os pequenos é frequente. O “Projeto Transformações”, no bairro do Grajaú, em São Paulo, que propôs a revitalização do espaço público com murais de arte urbana e oficinas de arte é exemplar. *Titi Freak* afirma que adora interagir artisticamente com as crianças pelo poder que elas costumam emanar.

Figura 3 – Arte de Rua presente na educação pública através da oficina artística realizado na Escola Estadual Eurípedes Simões de Paulo para o Projeto Transformações



Fonte: FREAK, 2015.

YOKOSO

A exposição coletiva “Yokoso” foi promovida pela galeria A7MA em São Paulo no ano de 2016³⁴. A palavra japonesa *youkoso* significa “bem-vindo(a)” em português e representa a proposta de apresentação de um panorama da produção da nova geração de artistas nipo-brasileiros. A exposição celebrou a miscigenação étnica e cultural que ocorreu entre os descendentes de imigrantes japoneses no Brasil, e ocorreu no mesmo mês em que o navio japonês “Kasato Maru” desembarcou no Brasil, em 1908. Ela reuniu os artistas: Walter Nomura (*Tinho*), *Titi Freak*, *Yumi Takatsuka*, *Rodrigo Yokota*, *Thais Ueda*, *Paulo Ito*, *Cristiano Kana*, *Sosek* (Carlos Eduardo Doy), *Imai Yusk*, *Ignoreporfavor* (Daniel Pedro

34 Ver referência bibliográfica (A7MA, 2016)

Sussumu Sales Corrêa), *Rafael Hayashi*, *Atsuo Nakagawa*, *Erica Mizutani*, *Nave Mãe* (Rafael Murayama), *Felipe Ikehara*, *Catarina Gushiken*, *Katia Suzue*, *Guilherme xguix* (Guilherme Matsumoto), *Dan Mabe* e *Tito Ferrara*. Ressalta-se também que a própria galeria A7MA foi fundada por nipo-brasileiros: Alexandre Enokawa e Cristiano Kano, que são descendentes de japoneses e sócios da galeria de arte contemporânea.

TÃO LONGE E TÃO PERTO

A exposição individual do artista “Tão longe e tão perto” foi realizada na galeria A7MA em São Paulo no ano de 2018³⁵. *Titi Freak* já residia em Osaka nessa época e a exposição ocorreu durante uma breve passagem do artista no Brasil. As obras escolhidas para a exibição expressam a sensação que o artista sente em relação ao país de nascença e ao país de recepção. *Titi Freak* afirmou que apesar dos países serem muitos distantes, uma ligação muito forte ainda é mantida graças aos imigrantes. As obras da exposição foram todas produzidas em terras nipônicas e sob influência das referências locais. O artista utilizou suportes clássicos da arte japonesa mesclando com a estética urbana, produzindo peças híbridas e únicas. O hibridismo é característico em sua carreira, assim como ele próprio.

NIKKEI BRASILEIROS! & KONNICHIWA BRAZIL

Além de realizar projetos com a temática da relação Brasil-Japão, *Titi Freak* já foi retratado em projetos de terceiros com essa intenção. Ele foi um dos nipo-brasileiros retratados no projeto de fotografia documental “*Nikkei* Brasileiros!” feito pelo fotógrafo Mizuaki Wakahara³⁶. O projeto foi realizado entre os anos de 2008 e 2012 com uma série de *nikkeis*

35 Ver referência bibliográfica (VISTA, 2018)

36 Ver referência bibliográfica (WAKAHARA, 2012)

sendo entrevistados e fotografados. Alguns nomes foram: Jun Matsui (tatuador); Chiaki Ishii (judoca); Sabrina Sato (modelo); Tomie Ohtake (pintora); Celso Kamura (cabeleireiro); Fernanda Takai (cantora) e outros.

Titi Freak também foi entrevistado no documentário “Konnichiwa Brazil”, do diretor Moritz Fortmann³⁷. A produção foi lançada oficialmente em 2015 e explorou diferentes faces da maior comunidade japonesa fora do Japão, isto é, a colônia japonesa no Brasil. Além do artista, foram entrevistados: Emilie Sugai (dançarina de butoh), Setsuo Kinoshita (músico criador da música “Taiko de Samba”); Ricardo Ohtake (diretor do Instituto Tomie Ohtake); Ignácio Moriguchi (presidente do Museu de Imigração Japonesa) e membros da Comunidade Yuba de Mirandópolis-SP. *Titi Freak* gravou cenas tanto no Japão onde conheceu o diretor, como também em seu bairro natal, a Liberdade, em São Paulo.

Cabe citar também o documentário “Grafiteiros” e o livro “Paisagem das Cidades 都市の風景” do designer gráfico japonês Kota Abe, ambos lançados de forma conjunta em 2019. Apesar de *Titi Freak* não ser entrevistado nessas produções, ele foi convidado a participar da roda de conversa no evento de lançamento no Japão³⁸. Tanto o documentário como o livro são frutos da pesquisa realizada com grafiteiros brasileiros durante a passagem de Kota Abe no Brasil, entre 2018 e 2019. Foram entrevistados grafiteiros de diferentes cidades do Brasil: Enivo, Thiago Alvim, Odrus, Atsuo Nakagawa e Piá.

DOTONBORI ART STREET

O projeto “Dotonbori Art Street” tem o objetivo de se tornar uma atração turística artística na cidade de Osaka, no Japão. Foi iniciado em 2020 e organizado pela companhia Wall Share³⁹, a qual promove a

37 Ver referência bibliográfica (MORITZFORTMANN, 2015)

38 Ver referência bibliográfica (ABE KOTA, 2019)

39 Ver referência bibliográfica (WALL SHARE, 202-)

criação de murais artísticos nas cidades japonesas. A empresa propõe utilizar as paredes da cidade para promover arte através de artistas locais e internacionais com apoio de empresas privadas parceiras.

A área próxima ao rio Tonbori é conhecida como atração turística por concentrar uma rede de loja e restaurantes atraindo inúmeros turistas para região. As paredes localizadas nas duas margens do rio passaram por revitalização com a produção de 20 murais artísticos formando uma galeria a céu aberto. *Titi Freak* foi um dos artistas convidados e afirmou que, no Japão, os trabalhos de arte de rua geralmente têm esse aspecto mais institucionalizado mediante a autorização prévia. É uma forma de beneficiar, de dar visibilidade tanto à cidade, quanto aos artistas e empresas.

Figura 4 – Murais de arte de rua ao longo do rio Tonbori e detalhe do autor do texto junto ao artista *Titi Freak*



Fonte: MORI, R. 2023.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A vida pessoal e artística de *Titi Freak* é composta constantemente pela relação Brasil-Japão. O próprio artista representa uma ponte entre os dois países. Transitando entre os dois polos, *Titi* tornou-se a combinação equilibrada de um país aberto e alegre, como o Brasil, e um país organizado e preciso, como o Japão, retomando algumas palavras do próprio artista. Sempre atento à diversidade cultural, esse artista *nikkei* afirma com propriedade que conheceu os mais diversos perfis de brasileiros e também de japoneses negando as possíveis generalizações que podem ser feitas aos dois povos.

Como dito anteriormente, ele mesmo destoa do estereótipo imaginado pelo senso comum sobre os descendentes de japoneses no Brasil. Artista desde a infância, *Titi* recebeu muito apoio da família para seguir a carreira na Arte de Rua, apesar da marginalização existente na época.

Titi Freak reflete sobre nipo-brasileiros e ele próprio:

Acho que a mistura do Brasil ser um país aberto, alegre, e que se pode fazer muitas coisas. E do Japão de ser uma coisa mais certinha, mais passo-a-passo, tem tudo que ser preparado direitinho e pensado antes. Acho que a junção dessas duas coisas, faz da pessoa um equilíbrio interessante. Esse meio termo, essa balança. Acho que ser por aí. Não pode nem muito aqui e nem muito ali. (MORITZFORTMANN, 2015)

Suas palavras para descrever os nipo-brasileiros remetem a discussão levantada pela autora Michiko Okano e a pesquisa sobre a noção de *Ma*⁴⁰. Segundo a autora, o *Ma* não deve ser tratado como um conceito, mas um *modus operandi* vivo no cotidiano dos japoneses. É normalmente compreendido como “espaço entre”, “espaço de intermediação”, “pausa” ou “espaço-tempo”. O *Ma* está presente de várias formas em manifestações culturais japonesas (arquitetura, artes plásticas,

40 Ver referência bibliográfica (OKANO, 2007, 2012)

jardins, teatros, música, poesia, língua, gestos e outros). Suas semânticas são múltiplas: é do espaço de possibilidade e disponibilidade, é de espaços intervalares, é onde se desconstrói o pensamento dual e aposta na possibilidade de um espaço intermediário que pode ser concomitantemente as das coisas. Esta última possibilidade se relaciona com o ponto de partida da pesquisadora sobre o *Ma*. Michiko Okano nasceu no Japão e migrou para o Brasil com 8 anos, sendo classificada como *jun-nissei* (criança que nasce no Japão, mas cresce no Brasil). Essa expressão significa “estar entre, sem pertencer, efetivamente, a nenhum dos dois países, mas a um espaço intermediário entre os dois”. Por estar nesse espaço-intervalo, teve o interesse em estudar o *Ma*.

Não por acaso, eu me sinto justamente, na minha condição de *jun-nissei* (aquele que nasce no Japão e imigra a outro país sem terminar o ensino fundamental), no espaço *Ma* entre o Brasil e o Japão. Situar-se nesse espaço intermediário pode constituir um problema para algumas pessoas, mas a meu ver, é um privilégio viver nesse lugar de intersecção entre as duas culturas tão distintas e ser possível escolher, dependendo da ocasião, modos de pensar e de agir. Outra forma de encontrar conforto para os que habitam o espaço intervalar é a o ultrapassamento dessa bipolaridade criada entre o Brasil e o Japão. (OKANO, 2009)

Trazer a discussão sobre o *Ma* de Michiko Okano neste texto, não significa propor uma análise das obras de Titi Freak a partir deste referencial. Mas pensar a produção deste artista em uma perspectiva que a interprete como um diálogo entre o Brasil e Japão. Ela está no espaço-entre, nem tanto para um lado como para o outro.

As obras de um artista nipo-brasileiro (seja Titi Freak ou outro) não precisam ser classificadas como “mais brasileiras” ou “mais japonesas”, tentar categorizá-las deste modo é um equívoco. Entender a noção do *Ma* pode ser um caminho para não cair nessa armadilha.

Por fim, é notável que os projetos e obras de Titi Freak deram visibilidade à arte nipo-brasileira tanto em território nacional como fora dele. Mais do que isso, trouxe representatividade para o campo da arte e inspirou outros artistas e fãs descendentes de japoneses.

REFERÊNCIAS

A Embaixada do Brasil em Tóquio e a Mauricio de Sousa Produções apresentam: Comemorativa dos 30 anos da comunidade brasileira no Japão. **MSP JAPAN**, 2021. Disponível em: <https://mspjapan.co.jp/event2021-pt/>. Acessado em: 16 abr. 2021.

A7MA apresenta Yokoso exposição coletiva em comemoração aos 108 anos da imigração japonesa. **A7MA**, 6 jun. 2016. Disponível em: <https://a7ma.art.br/blog/a7ma-apresenta-yokoso-exposicao-coletiva-em-comemoracao-aos-108-anos-da-imigracao-japonesa/>. Acessado em: 24 abr. 2021.

ABE KOTA. Instagram de Abe Kota. Twitter: abe_kota_. 29 out. 2019. Disponível em: https://twitter.com/abe_kota_/status/1189205058266615810. Acessado em: 16 abr. 2021

ARAÚJO, P. A collab do SUSTO'S com a ã Urban Shop ficou *mil grau*. **Vice**. 3 jun. 2016. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/wnea4x/colab-sustos-a-urban-shop>. Acessado em: 23 abr. 2021.

Artistas nipo-brasileiros mantêm olhar ancestral na arte de rua. **Folha Online**, 15 ago. 2008. Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/exposicoes/ult10048u433363.shtml>. Acessado em: 24 abr. 2021

Aulas de Ossamu Tezuka em 1984. **ABRADEMI**, 5 out. 2013. Disponível em: <http://www.abrademi.com/index.php/aula-de-ossamu-tezuka-em-1984/>. Acessado em: 23 abr. 2021.

BRASEMB1. Live Graffiti at Embassy of Brazil in Tokyo - TDW2012. **Youtube**. 21 jun. 2013. Disponível em: <https://youtu.be/hYgk8elFAU>. Acessado em: 24 abr. 2021.

CAVALCANTI, P. Toque Urbano-Oriental. **Rolling Stone**. 7 abr. 2014. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-91/toque-urbano-oriental/>. Acessado em: 23 abr. 2021.

Cover story: *Rising from Adversity – Tohoku, one year on*. Ishinomaki Graffiti. **Cabinet Office, Government of Japan**, 2012. Disponível em: https://www.gov-online.go.jp/eng/publicity/book/hlj/html/201203/201203_10.html. Acessado em: 16 abr. 2021.

Expo Himegoto: t freak, whip, atsuo, yumi e taniguchi. **JORNAL DA CHOQUE**, 12 dez. 2006. Disponível em: <http://choquejornal.blogspot.com/2006/12/expo-himegoto-t-freak-whip-atsuo-yumi.html>. Acessado em: 16 abr. 2021.

EZABELLA, F. Jovens artistas de Osaka e SP reúnem-se em galeria paulistana. **Reuters**. 14 mar. 2008. Disponível em: <https://www.reuters.com/article/cultura-arte-japao-grafite-pol-idBRN1437>. Acessado em: 16 abr. 2021

FERREIRA, A. A chama que não se apaga. **Portal Geledés**. 16 ago. 2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/chama-que-nao-se-apaga/>. Acessado em: 16 abr. 2021.

FINOTI, P. *Onitsuka tiger* promoveu ateliê artístico no morro da providência, no Rio de Janeiro. 2 ago. **Patrícia Finotti**, 2016. Disponível em: <https://www.patriciafinotti.com.br/onitsuka-tiger-promoveu-atelie-artistico-no-morro-da-providencia-no-rio-de-janeiro/>. Acessado em: 24 abr. 2021.

FONSECA, V. Onitsuka Tiger apresenta: “*The Art Of Mixing*” coleção inspirada no Brasil X Japão. **Sneaker Cult**. 5 ago. 2016. Disponível em: <https://www.snkcult.com.br/post/2016/08/05/onitsuka-tiger-apresenta-the-art-of-mixing-cole%C3%A7%C3%A3o-inspirada-no-brasil-x-jap%C3%A3o>. Acessado em: 24 abr. 2021.

FRANCO, S. M. **Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2009.

FREAK, T. Exposição “*De dentro para fora/ De fora para dentro*” no MASP. nov. 2009b. **Blogspot: titifreak**. Disponível em: <http://titifreak.blogspot.com/2009/11/exposicao-de-dentro-para-fora-de-fora.html>. Acessado em: 23 abr. 2021.

FREAK, T. Fotos de Titi Freak. 16 abr. 2015. **Facebook: Titifreak**. Disponível em: <https://www.facebook.com/286841851423351/photos/pb.100063453174509.-2207520000../756954701078728/?type=3>. Acessado em: 23 abr. 2021.

FREAK, T. Fotos de Titi Freak. **Instagram**, 11 mar. 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CMSFA8kDqOC/>. Acessado em: 29 jan. 2023.

FREAK, T. *Tomorrow Beyond* 3.11. maio. 2012. **Blogspot: titifreak**. Disponível em: <http://titifreak.blogspot.com/2012/05/tomorrow-beyond-311.html>. Acessado em: 23 abr. 2021.

FREAK, T. Universidade de arte e design, Osaka Dentsu. jul. 2009a. **Blogspot: titifreak**. Disponível em: <https://titifreak.blogspot.com/2009/06/universidade-de-arte-e.html?m=0>. Acessado: 23 abr. 2021.

HASEGAWA, C. Maior painel temático da América Latina homenageia o Centenário da Imigração Japonesa. **Jornal Nikkei**, São Paulo, ano 10, n. 2214/2097, p. 6, 3-9 fev. 2007. Disponível em: <https://www.jnipak.com.br/wp-content/uploads/2018/02/03-FEV-2007.pdf>. Acessado em: 24 abr. 2021.

Japan Pop Show #choque15anos. **Choque Cultural** 22 mar. 2008. Disponível em: <https://www.choquecultural.com.br/pt/2008/03/22/japan-pop-show-choque15anos/>. Acessado em: 24 abr. 2021.

Japan pop show. **Facebook**: JapanPopShow, 19 fev. 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/JapanPopShow/posts/218948701998384>. Acessado em: 24 abr. 2021.

Japan pop show. **JAPAN POP SHOW**, 2008. Disponível em: <http://japanpopshowchoque.blogspot.com/>. Acessado em: 24 abr. 2021.

KOBE MURAL ART PROJECT. 庁舎にミューラルアートを描く Kobe Mural Art Projectのアーティスト. **Kobe Mural Art Project**. 2020. Disponível em: <https://kobe-mural.com/%E5%BA%81%E8%88%8E%E3%81%AB%E3%83%9F%E3%83%A5%E3%83%BC%E3%83%A9%E3%83%AB%E3%82%A2%E3%83%BC%E3%83%88%E3%82%92%E6%8F%8F%E3%81%8Fkobe-mural-art-project%E3%81%AE%E3%82%A2%E3%83%BC%E3%83%86%E3%82%A3/>. Acessado em: 24 abr. 2021.

KUBOTA, R. *Titi Freak*. 8 mai. 2010. Disponível em: <http://rickkubota.blogspot.com/2010/05/titi-freak.html>. Acessado em: 16 abr. 2021.

LOURENÇO, M. C. F. **Originalidade e recepção dos artistas plásticos nipo-brasileiros**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. n. 39. 1995a. p. 21-37.

LOURENÇO, M. C. F. **Pioneiros da abstração: um manifesto humanista**. Revista USP. São Paulo, n. 27, set. 1995b. p. 116-129.

MENEZES, P. R. A. **Grupo Seibi: o nascimento da pintura nipo-brasileira**. Revista USP. São Paulo, n. 27, set. 1995. p. 102-115.

Metrópolis - Exposição "Japan Pop Show". **UOL Entreterimento**, 17 mar. 2008a. Disponível em: <https://mais.uol.com.br/view/1xu2xa5tnz3h/metropolis--exposicao-japan-pop-show-040272CC9923A6?types=A&>. Acessado em: 24 abr. 2021.

Metrópolis - Exposição "Kasatu Maru – Permanência no Olhar". **UOL Entreterimento**, 15 ago. 2008b. Disponível em: <https://tvuol.uol.com.br/video/metropolis--exposicao-kasatu-maru--permanencia-no-olhar-04023562D8810326>. Acessado em: 24 abr. 2021.

MORAES, T. Freak show: entrevista com Titi Freak. **Revista SOMA**, São Paulo, n. 8, p. 14-21, nov. 2008. Disponível em: <https://issuu.com/lalgarra/docs/somaed8>. Acessado em: 16 abr. 2021.

MORI, R. Acervo pessoal. 2023

MORITZFORTMANN. Konnichiwa Brazil. **Youtube**. 4 dez. 2015. Disponível em: <https://youtu.be/hyF7O3PRI3k>. Acessado em: 16 abr. 2021

Na Paulista, o maior mural da América Latina homenageia imigração japonesa. **G1 GLOBO** 27 jan. 2007. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL2744-5605,00.html>. Acessado em: 24 abr. 2021.

NOGUEIRA, L. Titi Freak, que inspirou personagem da Turma da Mônica, lança livro. **G1 GLOBO**, 27 mar. 2009. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL1061268-7084,00-TITI+FREAK+QUE+INSPIROU+PERSONAGEM+DA+TURMA+DA+MONICA+LANCA+LIVRO.html>. Acessado em: 16 de abr. 2021.

Nossa equipe. QUANTA ACADEMIA DE ARTES, 2021-. Disponível em: <https://quantaacademia.com/a-escola/>. Acessado em: 16 abr. 2021.

OKANO, M. Habitar num espaço-entre. **Discover nikkei**. 28 mai. 2009. Disponível em: <http://www.discovernikkei.org/pt/journal/2009/5/28/habitar-um-espaco-entre/>. Acessado em: 30 abr. 2021.

OKANO, M. **Ma: entre-espço da arte e comunicação no Japão**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012.

OKANO, M. **Ma: entre-espço da comunicação no Japão. Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

ONITSUKA TIGER JP. Lawnship by Titi Freak. **Youtube**. 25 jul. 2016. Disponível em: <https://youtu.be/QjZ2mNxxJQ>. Acessado em: 24 abr. 2021.

OYAMA, E. Isamu. The Power of Graffiti: An Interview with Titi Freak on the Recovery Project in Ishinomaki. **Web Magazine Wochi Kochi**. 2012. Disponível em: <https://www.wochikochi.jp/english/topstory/2012/03/graffiti.php>. Acessado em: 23 abr. 2021.

Painel de grafite homenageia colônia japonesa na comemoração do aniversário de São Paulo. **Prefeitura Municipal de São Paulo**, 23 jan. 2007. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/se/noticias/?p=1932>. Acessado em: 24 abr. 2021.

PEREIRA, A. B. **De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005.

PROSSER, E. S. **Graffiti Curitiba**. Curitiba : Kairós, 2010.

QUEIROZ, C. S. Grafite brasileiro revitaliza comunidade destruída por tsunامي no Japão. **Estadão**. 12 dez. 2011. Disponível em: <https://internacional.estadao.com.br/noticias/geral,grafite-brasileiro-revitaliza-comunidade-destruida-por-tsunami-no-japao,810096>. Acessado em: 23 abr. 2021.

ROBERTO MAXWELL. TitiFreak - Grafite para Ishinomaki ::: チチ・フリーク石巻へのグラフィティ. **Youtube**. 2 nov. 2012. Disponível em: <https://youtu.be/y8vSBHLO1LM>. Acessado em: 23 abr. 2021.

Segunda etapa do projeto Olhar Nascente aguarda verbas. **Jornal Nippak**, São Paulo, ano 11, n. 2178, p. 6, 23-29 ago. 2008. Disponível em: <https://www.jnippak.com.br/wp-content/uploads/2018/02/23-AGO-2008.pdf>. Acessado em: 24 abr. 2021.

SESC BRASIL. ConVIDA! - O Memorial dos Aflitos Com Alexandre K., Aloysio L., Abílio F., Gabriela M. e Eliz A.(SP). **Youtube**. 23 out. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/F44PSdUMXxU>. Acessado em: 16 abr. 2021.

Shisa: conheça o leão guardião de Okinawa que está por todos os lados. **Coisas do Japão**, 2020. Disponível em: <https://coisasdojapao.com/2020/01/shisa-conheca-o-leao-guardia-de-okinawa-que-esta-por-todos-os-lados/>. Acessado em: 29 abr. 2023

SILVIA KIKUCHI. Titi Freak em Shibuya. **Youtube**. 25 jul. 2013. Disponível em: <https://youtu.be/j7ERqUROSEY>. Acessado em: 24 abr. 2021.

Tão Longe e tão perto por Titi Freak. **VISTA**, 4 mai. 2018. Disponível em: <http://vista.art.br/tao-longe-e-tao-perto-por-titi-freak/>. Acessado em: 24 abr. 2021.

THE JAPAN FOUNDATION. Pintando o amanhã: Projeto artístico em alojamentos de Ishinomaki. **Web Magazine Wochi Kochi**. 2012. Disponível em: https://www.wochikochi.jp/topstory/titifreak_project.pdf. Acessado em: 23 abr. 2021.

Titi Freak - Arte: um caminho para a reconstrução! - PARTE 2. **IPTV/USP**, 9 abr. 2012. Disponível em: <https://iptv.usp.br/portal/video.action?itemId=11335>. Acessado em: 16 abr. 2021.

Titi Freak, que inspirou personagem da Turma da Mônica, lança livro. **G1 GLOBO**, 27 mar. 2009. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL1061268-7084,00-TITI+FREAK+QUE+INSPIROU+PERSONAGEM+DA+TURMA+DA+MONICA+LANCA+LIVRO.html>. Acessado em: 16 de abr. 2021.

Titi Freak. **ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa446666/titi-freak>. 17 de jul. 2020. Acessado em: 16 abr. 2021.

Titi Freak: “A pichação nunca vai perder seu espaço”. **GUIAME**, 16 set. 2011. Disponível em: <https://guiame.com.br/nova-geracao/geral/titi-freak-a-pichacao-nunca-vai-perder-seu-espaco.html>. Acessado em: 16 de abr. 2021.

TOBACE, E. Grafiteiros transformam muro de embaixada brasileira em Tóquio em obra de arte. **BBC Brasil**. 8 nov. 2012. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/videos_e_fotos/2012/11/121107_toquio_arte_dg. Acessado em: 24 abr. 2021.

TOMIMATSU, M. F. **Kazuo Wakabayashi: vida e obra de um artista imigrante**. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.

WAKAHARA, M. *Nikkei* Brasileiros! vol.18. **Direction's eye**. 2012. Disponível em: <http://www.direction-dcord.com/2012/03/07211756.html>. Acessado em: 16 abr. 2019.

WALL SHARE. 2021-. Disponível em: <https://www.wallshare-inc.com/>. Acessado em: 29 jan. 2023

YAMAKOSHI, H.; SEKINE, Y. **Graffiti/street art in Tokyo and surrounding districts. In: Routledge Handbook of Graffiti and Street Art**. Reino Unido : Routledge, 2016. p. 345-356.

Your ID Artist Series x Titi Freak. **YOUR ID**, 12 jun. 2019. Disponível em: <https://youridstore.com.br/blog/streetwear/your-id-artist-series-x-titi-freak.html>. Acessado em: 16 abr. 2021.

ZUPI. Titi Freak. 3 jul. 2006. Disponível em: https://zupi.pixelshow.co/titi_freak/. Acessado em: 16 abr. 2021.

2


Felipe Mendes Pinto

Michiko Okano

**A TRANSCRIÇÃO
NOS DIÁLOGOS INTERCULTURAIS
DA ARTE NIPO-BRASILEIRA:**


Manabu Mabe, Tikashi
Fukushima e Tomie Ohtake

DOI: 10.31560/pimentacultural/2023.97129.2



A experiência humana social se dá pelo diálogo. É com troca de informações internas e externas que existimos e vivemos em sociedade. Quando pensamos sobre essas dialogias entre o eu e o outro, a reflexão se torna passível de expansão para as mais diversas realidades. A alteridade pode ser tudo que não sou eu: pessoas próximas como um parente, o(a) companheiro(a), um amigo, mas também indivíduos de outras regiões do país, de outros grupos étnicos, de outras nacionalidades... Mas o que define o outro? E, a partir disso, o que nos define? O que faz do outro o que ele é? E como ele nos diz o que e quem (não) somos? A noção da diferença entre o eu e o outro nos parece ser algo definidor das fronteiras da existência de cada um.

Para o início da nossa reflexão, sabemos que a alteridade é o que é diferente e escapa ao nosso conhecimento imediato e ao nosso controle. Um dos princípios fundamentais dessa distinção é o fato do ser humano ter uma relação de interação e dependência com o outro baseado no reconhecimento da singularidade e da diferença. Nessa perspectiva, por muito tempo, o Japão foi tratado — e ainda assim o é, por muitos — como o espaço do outro absoluto. O outro inacessível, distante, com idioma e costumes tão diferentes que seriam indecifráveis para os ocidentais. Sabemos, contudo, que essa é uma visão rasa e desprovida de elaboração crítica sobre as possibilidades de relação entre o Japão e os países do Ocidente, que se desenvolvem em níveis bastante plurais, da modificação da língua e da vivência em sociedade à produção artística. Verifica-se que a dialogia e a presença da alteridade criam, de um lado e, em primeira instância, contradições, tensões, conflitos e desequilíbrios que fazem surgir, por outro lado, questionamentos, reflexões e, conseqüente, mudanças de pensamento e de sensibilidade. Certamente, o processo dialógico é polêmico, nada tranquilo e nem passivo, mas, a nosso ver, é transformador e enriquecedor porque provoca a possibilidade de geração de novos signos. É nesse instigante caminho que este estudo se desenvolve.



A construção dos indivíduos é sempre baseada no contato com o mundo externo a este, em menor grau, como na relação entre eu e outro, mas também em maior nível, como é o caso dos deslocamentos das pessoas para outros países, cujo processo traz, com intensidade, uma relação de transformação sócio-histórica-cultural. No nosso caso, a cultura japonesa modificou e modifica o Brasil, a casa da maior comunidade de japoneses e seus descendentes fora do Japão. Do início difícil nas lavouras de café, onde muitos trabalhavam horas a fio sem direito a descanso, à atuação contemporânea nos mais diversos ambientes de trabalho, os imigrantes japoneses transformaram a cultura brasileira com as contribuições de seus muitos “Japões” individuais, trazidos na vivência de sua cultura que, ao ser externalizada e praticada em solo brasileiro, assimilou a realidade local, também modificando e imprimindo uma marca própria na cultura deste país continental. Relações mútuas e processos interativos são estabelecidos e possibilitam a presença de reorganizações de pensamentos e sensibilidades que refletem nas produções de novos objetos, no nosso caso, artísticos, que se assentam a partir de compartilhamentos de novos sentidos e significados provenientes do encontro com o outro.

Neste artigo, diante desse contexto, voltamos nosso olhar para três artistas nipo-brasileiros que tiveram uma produção significativa em quantidade de obras e em relevância no cenário artístico paulista, seguindo um estilo de pintura abstrata e produzindo, principalmente, entre a segunda metade do século XX e início do XXI, são eles: Manabu Mabe (1924-1997), Tikashi Fukushima (1920-2001) e Tomie Ohtake (1913-2015).


Buscamos, com este trabalho, estabelecer uma relação entre as proposições de Haroldo de Campos sobre transcriação — sobre a qual discutiremos adiante — e o fazer artístico desses três artistas que nasceram no Japão e migraram para o Brasil na juventude, tendo vivido a experiência das realidades sócio-culturais dos dois países, e sendo também motivados por essas vivências, uma vez que concebemos a experiência humana como dialógica e subjetiva.

CULTURA “JAPONESA” NO BRASIL, TRÂNSITOS CULTURAIS E TRANSCRIÇÃO

Se entendemos hoje que seres humanos são construídos por subjetividades e singularidades, logo inferimos a impossibilidade de homogeneização de um grupo com base em algum critério, seja por raça, gênero ou nacionalidade. Não há como “encaixar” humanidades subjetivas em padrões de comportamento generalizantes. Nossa abordagem nega, portanto, as afirmações do tipo “os japoneses são desta ou daquela forma”. Como se poderia definir objetivamente cerca de 130 milhões de pessoas — cada uma, subjetiva e singular à sua maneira — como se todas pudessem se enquadrar nas mesmas definições? As pluralidades que fundamentam a individualidade de cada um podem e devem ser ressaltadas, numa celebração de autonomia de ser quem se é.

Estabelecida essa ideia, buscamos pensar em quais aspectos da cultura do povo japonês se reconfiguram para se manifestarem em outro contexto, o brasileiro. O antropólogo Koichi Mori (*apud* KOBAYASHI, 2011), que foi professor do Departamento de Letras Orientais da Universidade de São Paulo, é da ideia de que não existe, no Brasil, uma cultura japonesa. Uma vez deslocada de seu contexto de origem, essa cultura se modifica, ganhando e perdendo elementos a partir do choque e da assimilação da cultura brasileira, passando a operar como uma nova cultura híbrida, *nipo-brasileira*.

A proposição de Mori parece ir ao encontro dos diversos aspectos dessa cultura “japonesa brasileira” — ou nipo-brasileira — que experienciamos no Brasil. Pensamos, por exemplo, nas modificações pelas quais o idioma japonês tem aqui passado ao longo dos mais de 110 anos desde a chegada do primeiro navio com imigrantes japoneses ao porto de Santos. Referenciado pelo termo *koronia-go* (コロニア語, língua da colônia), essa variante da língua japonesa no Brasil é marcada pelas



modificações que o cenário brasileiro imprimiu sobre a expressão linguística dos falantes. Como afirma a Profa. Dra. Leiko Morales, também do Departamento de Letras Orientais da USP, a formação dessa variante linguística no Brasil se deu, em parte, pela falta de proficiência total em japonês dos descendentes da segunda geração (*nissei*), que eram interlocutores de seus pais (*issei*). Com o tempo, palavras do português brasileiro acabaram sendo incorporadas à língua (MORALES, 2008).

Outro exemplo que nos vem com frequência à mente é o das modificações e adaptações da culinária japonesa ao contexto brasileiro, inexistentes no Japão. Lamen em versões vegetarianas, temaki de salmão com cream cheese e muitas variantes do sushi, que recebem versões com peixes de água doce como a tilápia, e até mesmo com morango, banana ou doce de goiaba.

Em diálogo com essa discussão, nos parece importante o pensamento do semiótico russo Iuri Lotman (1922-1993) acerca desses trânsitos entre culturas.⁴¹ Na visão de Lotman, a cultura é constituída de textos, como o do cinema, do teatro, da arquitetura, da ciência, do jornalismo, das artes plásticas etc, todos esses moldados a partir de um sistema ou texto primário que seria a língua (LOTMAN, 1990).

Pensando nas relações hierárquicas e de trocas intra e interculturais, o semiótico formula o termo *semiosfera*, baseado no conceito de biosfera de Vernadsky. Enquanto esse último diz respeito à esfera da vida, dos processos químicos e físicos, dos seres e dos elementos naturais, Lotman introduz a compreensão da semiosfera relativa aos processos comunicativos, aos sistemas de linguagens e à decodificação de informações, todos inseridos nos textos da cultura.

41 Iuri Lotman é um dos principais nomes da Escola de Tartu-Moscou, que desenvolveu pesquisas durante o século XX. Essa vertente dos estudos semióticos é conhecida hoje como Semiótica russa ou Semiótica da Cultura. Os pesquisadores desse grupo entendiam a cultura como um texto, que pode interagir com outros, gerando possíveis intertextualidades, ou relações interculturais. Essa ideia de cultura enquanto texto, segundo Lotman, pensa no desenvolvimento da cultura a partir de um sistema modelizante primário, que seria a língua natural. Seria, portanto, por meio da língua que se desenvolveriam os mais diversos textos da cultura.

No espaço interno da semiosfera, operam, portanto, as informações da cultura. Em cada contexto cultural haveria uma semiosfera diferente (e várias “subsemiosferas” dentro desta), que poderia interagir trocando informações com outras semiosferas — leia-se: outras culturas. Por meio de filtros tradutores operantes na fronteira da esfera, que permitem o trânsito de signos (informação) do meio interno ao externo e vice-versa, são atualizadas e reorganizadas as informações que fazem parte da cultura (MACHADO, 2007).

Nesses termos, podemos pensar numa semiosfera brasileira e em outra japonesa que se entrecruzam em diversos momentos, que se modificam, enriquecem e transformam, dando origem a novos signos antes inexistentes: é o fenômeno da dialogia e da interação entre alteridades na construção de algo novo. Língua, costumes culturais, produções artísticas, tudo isso é passível de trânsito intersemiosferas.

Pensando no contexto artístico brasileiro do século XX, essas relações intersemiosferas nos remetem ao movimento antropofágico, que ganhou forma e força no Brasil a partir do *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade. “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” Com essa frase, Andrade inicia o texto que inaugura as discussões sobre a natureza antropofágica da arte brasileira: trazer elementos estrangeiros e devorá-los para regurgitar uma expressão artística própria, algo novo, autoral e particularmente brasileiro, construído a partir das influências externas, mas com uma marca própria.

Teorizações sobre essas transposições e assimilações interculturais nos parecem dialogar com o termo *transcrição*, referenciado por Haroldo de Campos em seus estudos, que aqui recorreremos à publicação *Haroldo de Campos - Transcrição* (2015), no qual foram organizados diversos textos de sua autoria sobre a tradução poética, publicados ao longo de décadas de pesquisas. Para esse estudioso do Japão, poeta e tradutor brasileiro, alguns tipos de signo — no contexto da linguagem poética —, pelas suas especificidades dentro da língua de origem, seriam impossibilitados de tradução, passando, então, pelo processo ao qual chamou

de transcrição, a reinvenção do signo, por meio da operação tradutória, para se manifestar em outra língua, ou outro contexto semiótico.

Podemos, aqui, estabelecer uma relação entre as proposições de Campos e o pensamento de Martin Heidegger, em *De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador* (2003), no qual o filósofo alemão discute a especificidade dos termos na linguagem de origem serem muito particulares do seu próprio contexto linguístico e cultural — e acrescentamos: sua semiosfera originária. No texto, Heidegger nos propõe que, talvez, em vez de buscar traduzir com exatidão em palavras ideias estéticas japonesas, seja mais interessante tentar descrever o que elas nos “acenam”, numa relação dialógica com signos passíveis de assimilação pelo indivíduo ocidental.

Conforme já mencionado, Haroldo de Campos direcionou suas ideias sobre a transcrição à linguagem verbal, a língua, nos casos sobre os quais se debruçou da tradução de poesia. No entanto, acreditamos, aqui, que pode haver uma expansão dessa concepção para além do âmbito verbal, de forma a abranger também outros “textos” da cultura — nos termos lotmanianos. Se pensamos a transcrição como operação tradutora aplicável a signos não verbais, como nas artes plásticas, na arquitetura, dentre outros meios, esse procedimento adquire uma infinitude de possibilidades de aplicação. O bairro da Liberdade, em São Paulo, nos parece ser um exemplo pertinente a essa discussão de transcrição que “acena” a um Japão imaginado. Elementos da cultura japonesa como o *torii* (鳥居), lanternas, jardins e até a fachada dos prédios onde funcionam bancos possuem elementos que nos remetem a uma arquitetura japonesa clássica.

Afirmamos a transcrição desses elementos porque, uma vez deslocados de seu contexto e propósitos iniciais na cultura de origem, passam a existir com outras propostas. Por exemplo, um *torii*, no Japão, associa-se às crenças xintoístas (神道, *shintō*) — ao passar entre as duas pilastras, o indivíduo estaria adentrando o espaço sagrado dos *kami* (神, divindades). Por outro lado, no caso do *torii* no bairro da

Liberdade, no Brasil, a ideia religiosa pode continuar presente, mas entendemos que esta não ocupa mais o lugar central do propósito da construção, que é preenchido por novos significados nesse outro contexto cultural, no qual passa a operar uma significação mais relacionada à representação dos “símbolos do Japão” de modo mais amplo. Verifica-se assim, o deslocamento semântico proporcionado pela transferência espacial de um signo. Sabemos que existem, atualmente, mais de sessenta *torii* no Brasil, construídos principalmente no Centenário da Imigração Japonesa no Brasil, tornando-o o país com maior número de *torii* do mundo, fora do Japão.

Em texto introdutório aos pensamentos de Campos, o pesquisador Marcelo Tápia, um dos organizadores do livro de 2015, faz referência a uma ideia que, de fato, nos parece central para a compreensão desse termo cunhado pelo poeta, a tradução viva da tradição por meio da desconstrução e reconstrução, ou seja, da reinvenção:


[...] o ponto mais importante da concepção de Haroldo sobre transcrição [...] talvez seja a explicitação de que seu caminho, como transcriador, *parte de critérios originados da observação de elementos intertextuais para chegar a um novo texto que, por desconstrução e reconstrução da história, traduz a tradição, reinventando-a*. Para tanto, o ato de “construção de uma tradução viva” será “um ato até certo ponto usurpador, que se rege pelas necessidades do presente de criação”. Em vez de buscar reconstruir um mundo passado, *a visão haroldiana decide pela reinvenção de uma tradição, inserida em novo contexto: o texto, portanto, transforma-se na “viagem”, e seu ponto de chegada acolhe-o de modo a participar de sua reestruturação, para a qual o presente, a releitura e a comunicação em novo espaço e em novo tempo são determinantes* (TÁPIA, 2015, p. XVIII, grifos nossos).

Transcriadas, as tradições da cultura japonesa, ao se manifestarem no Brasil, adquirem novas nuances, percepções, características, tornam-se parte de uma cultura nipo-brasileira, híbrida, como afirma o professor Mori. Essa concepção de hibridismo constitui um ponto-chave, em nossa visão, para a abordagem almejada da produção dos artistas aqui tratados.

ARTISTAS NIPO-BRASILEIROS E A EXPRESSÃO DE UMA ARTE TRANSCRIADA

Ao adentrar a discussão proposta nesta seção, ressaltamos que, apesar do termo nipo-brasileiro ser utilizado também para fazer referência a descendentes de japoneses, fizemos, neste estudo, uma seleção de três artistas que nasceram no arquipélago, mas escolheram o Brasil como morada e local para desenvolver sua arte, daí serem conhecidos como artistas nipo-brasileiros. Tiveram o deslocamento espacial entre os países como experiência, somado à vivência dos primeiros anos de vida no Japão e da migração e adaptação ao Brasil. Esses artistas foram escolhidos para esta pesquisa devido a alguns pontos convergentes entre suas produções, como o abstracionismo de suas obras, a observação de influências nipônicas em consonância com aspectos ocidentais do fazer arte nas temáticas presentes em suas pinturas e a relevância artística que tiveram e têm no cenário paulistano e brasileiro. Como aponta Cecília Lourenço, professora titular da USP, no catálogo da exposição *Vida e Arte dos Japoneses no Brasil*, realizado no Museu de Arte de São Paulo (Masp), em 1988, na ocasião dos 80 anos da imigração japonesa no Brasil:

Ressalte-se [...] o destacado valor dos abstratos, não só por representarem adesão às forças mais avançadas, mas pela real qualidade de suas obras. Como se sabe Tikashi Fukushima (1920), Manabu Mabe (1924) e Tomie Ohtake (1913) iniciaram na década de 50 uma carreira, ainda figurativa, porém profundamente marcada pela *gestualidade, ritmo e espiritualidade no fazer artístico*. Identificados com a tradição japonesa, onde a incisão sobre a superfície decorre de uma férrea disciplina interior, passaram a desenvolver plena interação com os setores de ponta do momento, tanto do Salão Paulista de Arte Moderna (iniciado em 1951) do Salão Nacional de Arte Moderna (de 1952) e em especial da Bienal de São Paulo, o verdadeiro ponto de inflexão entre uma arte referenciada diretamente com as formas cotidianas 'versus' a abstração e mesmo o geometrismo (LOURENÇO, 1988, p. 40, grifo nosso).



Os nipo-brasileiros marcaram presença na arte brasileira no século XX, e sua influência pode ser percebida para muito além do círculo dos artistas com origem nipônica da época, tendo impacto na produção artística no Brasil, principalmente com o desenvolvimento do abstracionismo. A professora estadunidense Mariola Alvarez (Universidade de Temple, Pensilvânia) é pesquisadora de arte nipo-latino-americana e nos oferece uma visão externa sobre os artistas nipo-brasileiros aqui estudados:

Em outras palavras, artistas nascidos no Japão dominaram o campo da Abstração Lírica no Brasil. Eles não apenas pegavam emprestados ou copiaram estilos europeus ou americanos, mas formavam parte de uma rede transcultural de artistas que modernizavam as técnicas tradicionais de pintura do leste asiático e inovavam o modernismo caligráfico. Rompendo com o binarismo nacional e internacional que definira a história da arte moderna, a Abstração Lírica brasileira desenvolveu-se a partir de uma história transnacional de artistas e arte e da união de elementos japoneses, brasileiros e europeus para criar uma *forma brasileira única* de pintura (ALVAREZ, 2016, p. 79, tradução nossa, grifo nosso).

Essa forma única, transnacional, de fazer arte nos parece estar diretamente em diálogo com a ideia de transcrição de Campos. No contexto brasileiro, as influências natais dos artistas aqui estudados fazem nascer uma nova possibilidade de produzir uma arte transcultural, que converge elementos de diferentes tempos e espaços, em outras palavras, de outros meios semióticos.

Nesse contexto, foram selecionados três artistas nipo-brasileiros que se relacionam de alguma maneira com a corrente artística ocidental conhecida como Abstracionismo Informal⁴²: Manabu Mabe (Kumamoto, 1924 – São Paulo, 1997), Tikashi Fukushima (Soma, 1920 – São Paulo, 2001) e Tomie Ohtake (Quioto, 1913 – São Paulo, 2015). Todos integraram a segunda fase do Seibi-kai (de 1945 à década de 1950),

42 Artistas ligados ao Abstracionismo Informal buscam a expressividade artística pelo sensível das cores e formas abstratas, marcadas pela liberdade instintiva, movida pelo impulso de criação. Alguns dos nomes que se relacionam com esse meio conhecidos no exterior são Jackson Pollock (1912-1956) e Mark Rothko (1903-1970).

um grupo de artistas de origem japonesa criado em 1935 por, dentre outros, Tomoo Handa (TANAKA, 2019).

Os três artistas começam pelas pinturas figurativas, Mabe desde 1945, Fukushima em 1949, e Ohtake mais tarde, em 1951. A arte figurativa, que busca uma representação de pessoas, animais, objetos e paisagens de modo mais aproximado à visualidade, era bastante difundida no Brasil da época. Apesar de ter os seus inícios marcados pelo figurativismo, logo o olhar desses artistas nipo-brasileiros voltou-se ao abstracionismo (*ibid.*). Com isso, conquistaram reconhecimento nacional e internacional pela sua originalidade, segundo Alvarez, ora pela gestualidade caligráfica e pela presença de espiritualidade, conforme apontou Lourenço e que se associam à tradição japonesa, ora pelas cores muitas vezes tropicais em suas obras.

Voltando-nos para suas trajetórias e produções, iniciamos com Mabe, que migrou com a família para o Brasil aos dez anos de idade, em 1934. Foram para Lins, interior do estado de São Paulo, para trabalhar em lavouras de café.⁴³ Mabe começou a pintar jovem, num ateliê improvisado no próprio cafezal, principalmente nos dias de chuva, quando não podia trabalhar com a terra. Conquistando reconhecimento e abrindo espaço para as gerações futuras de artistas nipo-brasileiros, com apenas 29 anos, teve trabalho aprovado para exposição na Segunda Bienal de São Paulo, em 1953 (LOURENÇO, 1988).

Em 1959, recebeu consagração internacional com prêmios na V Bienal de São Paulo, na I Bienal de Jovens de Paris, dentre outros. O crescente reconhecimento internacional o levou a ser homenageado pela revista nova-iorquina *Time* em 1957, com o artigo *The Year of Manabu Mabe* [O ano de Manabu Mabe]. Na VII Bienal de São Paulo (1963) Mabe é um dos artistas que ganha uma sala especial ao lado de célebres artistas brasileiros como Anita Malfatti, Emiliano

43 Esta era uma realidade comum a muitas famílias japonesas que imigraram ao Brasil durante o século XX. A história de alguns dos primeiros imigrantes, a maneira como viviam e os costumes que cultivavam podem ser conferidas em visita ao Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil, administrado pela Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social (Bunkyo) e localizado no bairro da Liberdade, em São Paulo.

Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Tarsila do Amaral, Arthur Luiz Piza, Frans Krajcberg, Iberê Camargo, Lygia Clark, onde mostra 20 pinturas e dois desenhos. Era o reconhecimento consolidado de um artista nipo-brasileiro no cenário artístico brasileiro.

Mabe realizou exposição individual em 1978, em importantes museus do Japão, quando o avião que carregava as suas obras de volta ao Brasil desapareceu.⁴⁴ Mabe faleceu aos 73 anos, em 1997, devido a complicações relacionadas a um transplante de rim.


As manchas, o escorrer da tinta no papel, as cores e as formas irregulares caracterizam as obras do pintor. A gestualidade caligráfica pode ser notada em suas pinceladas livres, nas quais o acaso faz parte da constituição. No entanto, os japoneses vêm nas suas obras um colorido tropical, muito distinto dos artistas do Japão, o que identifica o seu lado brasileiro.

Figura 1 – Composições de Manabu Mabe:
Abstracionismo, 1967, óleo e verniz sobre tela, 180,3 x 200 cm, à esquerda;
Poema pastoral, 1988, óleo sobre tela, 152 x 191 cm, à direita



Fonte: Família de Manabu Mabe.

44 O voo 967, operado pela empresa brasileira Varig, desapareceu pouco após a decolagem no Aeroporto Internacional de Narita, em Tóquio, no dia 30 de janeiro de 1979. Dezenas de quadros de Mabe estavam sendo transportados no avião de volta ao Brasil, via Los Angeles. Os destroços da aeronave nunca foram encontrados. Ver: <https://veja.abril.com.br/mundo/ha-35-anos-aviao-da-varig-tambem-sumiu-sem-deixar-rastro/> Acessado em 10 set. 2020.

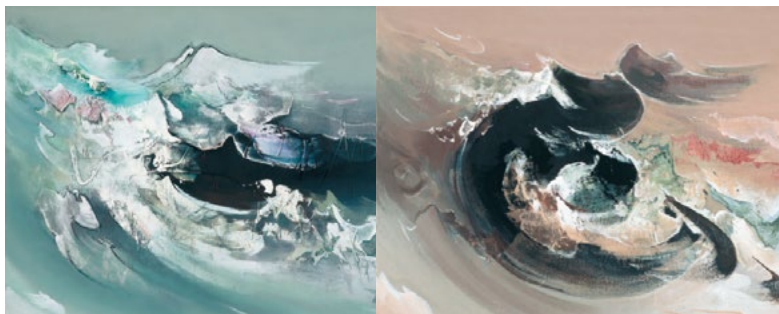


Já Tikashi Fukushima, nascido numa pequena vila de pescadores na província de Fukushima, imigrou em 1940, então com 20 anos de idade. Inicialmente, residiu em Pompéia e Lins, ambas também no interior do estado de São Paulo, onde conheceu Mabe. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1946, onde residiu até 1949, trabalhando com Tadashi Kaminagai (1899-1982), artista japonês que viveu por mais de 10 anos em Paris e permaneceu no Brasil por 14 anos. Ao voltar para São Paulo, montou uma oficina de molduras no Largo Guanabara. No ano seguinte, em 1950, fundou o Grupo Guanabara que, diferentemente do Seibi-kai, era composto de membros de etnias diversas. Em 1957, realizou uma exposição itinerante em São Paulo, Lins e Araçatuba, que, para o pesquisador japonês Shinji Tanaka (2019), significa o adeus de Fukushima ao figurativismo e o início de sua vida artística. Durante o *boom* do abstracionismo nos anos 1950-60, junto a Mabe, Fukushima se tornou um dos pintores mais populares, recebendo enorme demanda pelas suas obras (*ibid.*). Faleceu em 2001, aos 81 anos, durante um procedimento cirúrgico devido a uma suspeita de enfarte.

Fukushima pinta majoritariamente paisagens, imbuída de uma estética poética por meio da gestualidade caligráfica, acentuada pelo uso de texturas e cores que, por sua vez, trazem contrastes de claros e escuros. A gestualidade caligráfica aparece de modo mais intenso nas suas obras, e as temáticas se associam aos elementos da natureza que são, por sua vez, frequentes nas pinturas japonesas, como *Anoitecer na Montanha*, *Anoitecer no Outono*, *Brisa*, *Vento do Mar* (figura 2, à esquerda), *Vento da Montanha* (figura 2, à direita), *Sol*, *Estações*, *Primavera*, *Verão*, *Amigo Terra* etc.

De acordo com o crítico de arte Ivo Zanini (2001, p. 11), o artista empregava “desde o começo da sua produção, a simbiose Oriente-Occidente. Fukushima tornou-se verdadeiro poeta das cores, quem sabe realçando sentimentos das duas pátrias, aquela que nasceu e a outra que o acolheu”, identificando a sua brasilidade “no equilíbrio cromático influenciado pelo esplendor contagiante do tropicalismo brasileiro, sobretudo nas décadas de 70 e 80”.


Figura 2 - De Fukushima: *Vento do mar*, 1991, acrílico sobre tela, 130 x 162 cm, à esquerda; *Vento da montanha*, 1978, acrílico sobre tela, 100 x 120 cm, à direita.



Fonte: Família de Tikashi Fukushima.

Em complementação a essas ideias, em *Tikashi Fukushima: um sonho em quatro estações* (2012), a pesquisadora Leila Kiyomura Moreno propõe algumas possibilidades de diálogos da ideia não conceitual japonesa *Ma* (間) com a obra do artista. Passível de ser concebido como um signo estético da cultura, o *Ma* é uma ideia de difícil tradução pela diversidade de visões sobre ela. Pode se materializar como um entre-espço, um momento de suspensão, um espaço intervalar, um silêncio, um vazio. No entanto, não um vazio no sentido ocidental da existência de nada, mas numa concepção de um espaço com potencial de preenchimento, a partir do qual tudo pode surgir (OKANO, 2014). Os quadros de Fukushima representam momentos de suspensão do tempo, da energia do ar em movimento e da invisibilidade dos elementos vitais e vigorosos por intermédio de uma potência gestual que pode ser associada à tradicional caligrafia ou a pinturas *suibokuga* japonesas, os quais afloram e aguçam as sensibilidades daqueles que lançam o olhar sobre eles.

Voltando-nos para a talvez mais conhecida dos três representantes da arte nipo-brasileira incluídos neste trabalho, Tomie Ohtake veio para o Brasil em 1936, para visitar um irmão. Com o início da Guerra do Pacífico, foi impossibilitada de voltar à sua terra natal, e acabou



fixando residência em São Paulo: casou-se e teve filhos. A artista tem uma trajetória um tanto diferenciada em meio aos seus companheiros de profissão. Pelas tarefas familiares que vêm junto da necessidade de criar dois filhos, seu início na pintura se deu apenas por volta dos 40 anos de idade. Essa investida na arte já na maturidade, contudo, não parece ter sido empecilho para trazer à luz suas muitas obras, que continuou produzindo até suas últimas semanas de vida, em 2015, quando faleceu aos 101 anos de idade.

No decorrer de mais de cinco décadas, Ohtake desenvolveu pinturas, gravuras e esculturas com temas diversos, nunca se enquadrando em apenas um estilo, mesclando técnicas e fazendo surgir uma arte permeada de características próprias. Uma delas é a presença recorrente de círculos, que podem estabelecer diálogos com o *ensō* (円相), ligado ao zen-budismo, que traz consigo ideias como a interconectividade do universo, o ciclo da vida, o cheio e o vazio etc. Traz a compreensão da potencialidade desse vazio, que pode dialogar com o *Ma*, no sentido de ser prenhe de possibilidades, de tudo poder ser, do devir, e, portanto, do vazio que é também cheio, distanciando-se da visão negativa do nada e da nulidade. Representa também a aceitação da imperfeição tanto como elemento estético como participante das nossas vidas.

Esses “retornos” ao Japão e a uma filosofia de origem asiática também estão presentes na obra *yū-gen* (1998), que Ohtake desenvolveu em parceria com o poeta e tradutor Haroldo de Campos. Nessa série composta por doze gravuras, pintora e poeta evocam juntos, em imagens e palavras, em cores e ideias imaginadas numa dança complementar, um Japão de templos, jardins, obras literárias, deuses e teatro *nō*.

O título dessa série produzida em conjunto próximo à virada do milênio faz referência a uma ideia estética tradicional do Japão, o *yūgen* (幽玄). Comumente relacionada à arte do teatro *nō*, as contribuições dos autores tanto japoneses quanto ocidentais sobre *yūgen* são bastante plurais (FUKUDA, 1994; INAGA, 2015; KUSANO, 1984; RICHIE, 2007; TAKAHASHI, 2018).

Figura 3 - De Tomie Ohtake e Haroldo de Campos, série *yū-gen*, 1998, 53 x 38 cm, 12 gravuras em metal



Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

No dicionário japonês de termos antigos *Weblio* 古語辞典⁴⁵ (*Weblio Kogojiten*), o verbete de *yūgen* traz uma perspectiva sobre a ideia em três partes: “いーげん 【幽玄】 substantivo: 1) estado de espírito/ terreno profundo; 2) charme profundo e elegante; 3) beleza suave e graciosa.” (KOGOJITEN, verbete *yūgen*, tradução nossa)⁴⁶

A pesquisadora brasileira Darci Kusano, em *O que é teatro nô* (1984), para discutir *yūgen*, afirma que o significado dessa ideia vai além das aparências, fazendo referência a uma “verdade velada, que a gente sente, mas não consegue descrever, como a sensação do místico” (KUSANO, 1984, p. 22-23).

Em complementação, Takahashi Hironobu, professor da Universidade da Província de Kumamoto (2018)⁴⁷, apresenta algumas contribuições elucidativas à nossa discussão.

45 Disponível em: <https://kobun.weblio.jp/content/幽玄>. Acesso em 27 ago. 2020.

46 Texto original: 名詞 | ①奥深い境地。②優雅な深い味わい。③優雅で柔和でととのった美しさ。

47 No texto *As mudanças temporais do conceito estético japonês e o seu modelo composicional: Pesquisa básica para a criação de um espaço estético*. Em japonês, 日本の美的概念に関する時代推移とその構成モデル美的空間創造のための基礎的研究。Disponível em: https://www.jstage.jst.go.jp/article/designresearch/77/0/77_158/_article/-char/ja. Acessado em 04 set. 2020.

“Yūgen” é uma ideia estética importante principalmente nas poesias *waka*, *renga* e no teatro *nō* da época *Chūsei*⁴⁸. Expressa um sentimento profundo que é externalizado, mas difere de acordo com o período histórico e social. [...] o antigo significado de “profundidade” em *yūgen* foi, gradualmente, tendo a ênfase deslocada para a ideia de “sutileza”, significando mais intensamente “beleza tênue”, “elegância e delicadeza sofisticada”. (TAKAHASHI, 2018, p. 162-163, tradução nossa)⁴⁹

Ao resgatarem esse elemento tradicional da estética japonesa e, a partir dele, nomearem a sua obra, Tomie e Haroldo constroem, com um Japão transcriado em terras brasileiras, uma arte que transborda as fronteiras sígnicas das cultura envolvidas, bem como das linguagens artísticas, que aqui se plurificam com a manifestação de poesia verbal e composição visual abstrata.

Em sintonia com as considerações sobre antropofagia apontadas na primeira parte deste texto, o crítico Paulo Herkenhoff, em *Tomie Ohtake: gesto e razão geométrica* (2014), aponta para uma confluência de culturas na produção da artista por meio dessa assimilação antropofágica do outro.

[...] reivindica-se aqui, na pintura da imigrante Ohtake, a realização da síntese entre Ocidente e Oriente em viés singular de sua Antropofagia própria, emancipada da questão do subdesenvolvimento e da dependência cultural. (HERKENHOFF, 2014, p. 9)

A criação de uma expressividade artística plural observada nesses três artistas nipo-brasileiros aqui abordados nos evoca essas ricas possibilidades originadas a partir da confluência de culturas, que aqui dão origem a uma arte complexa em conexões, numa celebração da mistura de possibilidades do fazer artístico antropofágico, transcriado e transcultural.

48 A época *Chūsei* (中世) é referente ao período da história do Japão que compreende, grosseiramente, do século XII ao XVI, e é marcado politicamente pelo governo dos xogunatos, que representa a classe dos guerreiros. É nesse momento que acontece o maior desenvolvimento do teatro *nō*, mais especificamente, na era *Muromachi* (1336-1573).

49 Texto original: 「幽玄」とは、主として中世の和歌・連歌・能などでの重要な美的理念。言外に漂う奥深い情趣美を言うが、時代や人によって異なる。[...] このように、幽玄の持つ「深遠」という古い意味は次第に「微妙」という意味へと力点を移すようになり、「かすかな美しさ」を表すに至って、「優雅とか、上品なやさしさ」とかの意味へと幽玄は移って行く。

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meio às relações comunicativas cada vez mais imediatistas na contemporaneidade, que alcançam e se transformam para além das fronteiras das nações e das culturas — na perspectiva lotmaniana da semiosfera —, a construção identitária e artística conquista novas possibilidades, enriquecida pelo dialogismo cultural. Na produção dos artistas nipo-brasileiros estudados aqui, o encontro entre realidades culturais distintas faz nascer uma existência híbrida do fazer artístico, que costura diferentes técnicas e influências de realidades distintas geográfica e temporalmente, num espaço-entre que se constitui no intervalo entre o Brasil e o Japão, em conexão com o pensamento do *Ma*.

Nessa linha, Manabu Mabe, Tikashi Fukushima e Tomie Ohtake imprimiram cada um ao seu modo, uma marca sobre o contexto de seu tempo. Com uma produção artística construída de transcrições estéticas e culturais, esses três artistas encontraram um caminho próprio, transformando o cenário da arte nipo-brasileira e rompendo barreiras étnicas, econômicas e de gênero artístico (no caso de Ohtake), conquistando espaço em exposições, mostras e festivais de arte.

Consideramos pertinente ressaltar, em vias de conclusão, que as percepções desenvolvidas neste texto dizem respeito à arte de artistas nipo-brasileiros que nasceram no Japão e depois migraram para o Brasil, tendo esse deslocamento espacial feito parte de suas vidas.

Se, de um lado, existem os artistas imigrantes que tiveram uma vivência no Japão, embora em níveis diferenciados (infância, adolescência e uma parte da vida adulta), sempre há um vestígio de “japonesidade” quer seja intencional, quer seja inconsciente, mas não deixam de sofrer as influências do contexto tropical em que vivem, na construção de transcrições. Nos casos estudados, houve uma feliz coincidência entre o Abstracionismo Informal em voga no cenário artístico mundial e a gestualidade caligráfica tradicional no Japão, que estavam inseridos no corpo desses artistas.

Em olhares que partem de perspectivas dos brasileiros com conexões e aderências com estética e cultura japonesas, como é o caso de Haroldo de Campos, uma reflexão mais desenvolvida é apresentada por Igor José de R. Machado que considera tal fenômeno como “japonesidades múltiplas”. O autor propõe “que não analisemos as condições desses sujeitos como ‘menos ou mais’ japonesas, mas como japonesas à sua maneira” (2011, p. 16). Essa perspectiva de olhar leva à mesma consideração: tanto a japonesidade, nesse sentido, pode passar contornos que borram a fronteira demarcada pela etnicidade, quanto a japonesidade dos japoneses imigrantes ultrapassa o limite determinado pela nacionalidade, ambos na construção de algo híbrido, dentro de uma visão que valoriza os diálogos, as conexões, as redes estabelecidas por indivíduos e culturas plurais. Deixa-se o pensamento fixado pela demarcação rígida de “identidades”, “nacionalidades” e “eticidades” e investe na relação criada entre as alteridades, para deslocar da fixidez do pensamento guiado para uma perspectiva relacional — da fluidez e interação que Haroldo de Campos denominou de transcrição que, numa perspectiva semiótica, traz a geração de novos signos mais desenvolvidos.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Mariola V. **Minor Transnational Brazilian Art: lyrical abstraction and the case of Manabu Mabe**. *Third Text*, v. 30, p. 76-89, 2016.

ANDRADE, Oswald de. **Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha**. *Revista de Antropofagia* 1, 1928.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. 1963. *In*: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (org.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015a. p. 1-18.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. 1985. *In*: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (org.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015b. p. 77-104.

CAMPOS, Ricardo José de. **O gesto, a forma e a cor na pintura de Tomie Ohtake**. 2017. 174 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.ufes.br/handle/10/8495>>. Acessado em: 06 jun. 2019.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Vozes, 2003.

HERKENHOFF, Paulo. **Tomie Ohtake: Gesto e Razão Geométrica**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2014.

KOBAYASHI, Erika. Reinvenção do “Japão inventado”: a experiência do coletivo de artistas moyashis no Centenário da Imigração Japonesa no Brasil. *In: GREINER, Christine; SOUZA, Marco (org.). Imagens do Japão: pesquisas, intervenções poéticas, provocações*. São Paulo: Annablume, Fundação Japão, 2011, p. 151-159.

LOTMAN, Iuri. **Universe of the mind: a semiotic theory of culture**. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

LOURENÇO, M. C. Nipobrasileiros: da luta nos primeiros anos à assimilação local. *In: Vida e Arte dos Japoneses no Brasil*. São Paulo, Banco América do Sul/Masp, 1988.

LOURENÇO, M. C. **Originalidade e Recepção dos Artistas Plásticos Nipo-Brasileiros**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 39, p. 21-37, 31 dez. 1995.

MACHADO, Igor José de R. (org.) **Japonesidades Multiplicadas: Novos estudos sobre a presença japonesa no Brasil**. São Carlos: EdUSCar, 2011.

MACHADO, Irene (Org.). **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007. 304 p.

MORALES, Leiko Matsubara. **Cem anos de imigração japonesa no Brasil: o japonês como ensino de língua estrangeira**. 2008. Tese (Doutorado em Semiótica e Lingüística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/T.8.2009.tde-28052010-140321. Acessado em: 2020-06-11.

MORENO, Leila Yaeko Kiyomura. **Tikashi Fukushima: um sonho em quatro estações**. 2012. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/D.93.2012.tde-04042013-094616. Acessado em: 2020-06-11.

OKANO, M. Ma - a estética do 'entre'. **Revista USP**, v. 1,2/2014, p. 150-164, 2014.

SASAKI, E. M.. Valores culturais e sociais nipônicos. *In: IV Encontro sobre Língua, Literatura e Cultura Japonesa*, Rio de Janeiro, 2011.

TANAKA, Shinji. **História da arte nipo-brasileira**. São Paulo: Hucitec, 2019.

TÁPIA, Marcelo. Apresentação. *In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (org.). Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. XI-XX.

ZANINI, Ivo. Arte para os Olhos e os Sentidos. *In: FUKUSHIMA, Takashi (org.). Tikashi Fukushima*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S.A., 2001, p. 06-15.

CINEMA

3

Alexandre Nakahara

**CINEMA, MEMÓRIA
E REPRESENTAÇÃO DA VIDA
RURAL DOS JAPONESES NO BRASIL**

DOI: 10.31560/pimentacultural/2023.97129.3

Os cinemas ambulantes desempenharam uma importante função de entretenimento dos japoneses que moravam no interior e de amenizar a dureza da sua vida. [sic]

(Tomoo Handa, 1987)

Os cinemas itinerantes sobre os quais Tomoo Handa (1906-1996) escreveu e que faziam parte do cotidiano dos imigrantes japoneses no Brasil exibiam principalmente filmes do Japão. As histórias vindas do país natal, deixado para trás, certamente, amenizavam periodicamente a rotina de trabalho pesado na lavoura que era enfrentada pela maioria dos imigrantes e seus familiares até a década de 1960. Mas além de nos entreter, permitir imaginar formas de vida e inspirar modos de agir e de se comportar, os filmes também podem nos ajudar a refletir sobre o passado e sobre quem nós somos hoje. Para isso, é preciso voltar o olhar para filmes mais próximos da realidade brasileira, nos quais os imigrantes japoneses e seus descendentes tiveram participação modesta, mas sempre presente ao longo do século XX, tanto à frente das lentes quanto atrás das câmeras e máquinas de projeção.

Os três filmes que serão analisados neste capítulo têm em comum a imigração japonesa e a representação da vida rural. Esses dois elementos irão se misturar nos filmes das mais diversas formas e contribuem, aos seus modos, no entendimento da história da comunidade japonesa no Brasil. Espero que essas análises possam oferecer novos olhares para os filmes como parte dessa trajetória. Há a tentativa de focar em perspectivas mais otimistas, mas procurando não desviar os olhos do que pode ser desagradável. Em meio a acontecimentos recentes no país como o abandono da Cinemateca Brasileira, e, conseqüentemente, de todo o seu rico acervo e trabalho, é sempre necessário reafirmar a importância da preservação da história e da memória para lembrar como chegamos até aqui.


As obras aqui tratadas, apesar de reconhecidas em determinados nichos (uma delas produzida por um dos mais bem-sucedidos produtores de cinema do Brasil) são de alguma forma marginalizadas

por serem dos gêneros da comédia popular, da animação e do curta-metragem. Essa escolha foi feita para trazer diversidade ao apanhado de filmes e também para destacar diferentes modos com que o cinema se apresenta e que são muitas vezes injustamente hierarquizados.

JAPONESSES CAIPIRAS

O primeiro filme é *Meu Japão brasileiro* (1964), dirigido por Glauco Mirko Laurelli (1930-2012) e produzido, escrito e estrelado por Amácio Mazzaropi (1912-1981). Nesse filme, o personagem Fofuca, um dono de pensão interpretado por Mazzaropi, articula com os japoneses que moram em sua propriedade a fundação de uma cooperativa agrícola para escapar da exploração e do monopólio do comerciante Seu Leão. Mas diante disso, Leão tenta enfraquecer o grupo e a comunidade, raptando a esposa de Fofuca e tentando arruinar os planos de casamento de seu filho Mário com uma mulher nipo-brasileira.

Famoso por seus personagens caipiras, Mazzaropi repete a fórmula narrativa da maior parte de seus filmes em *Meu Japão brasileiro*. Grande parte dos acontecimentos do filme são apenas situações que promovem um modo do ator realizar suas piadas e fazer o público dar risada, mas alguns detalhes do filme são ainda interessantes mesmo hoje em dia. Interessado em atrair o público nipo-brasileiro para ver seus filmes, Mazzaropi não se utiliza de piadas de teor étnico-racial que visam a diminuição desse grupo social, mas principalmente a sua diferenciação. Algumas piadas em relação à língua japonesa são feitas, mas muitas outras que poderiam derivar de um imaginário preconceituoso em relação aos japoneses não aparecem, fugindo do senso comum. Inclusive há uma piada que ironiza a percepção de japoneses e brasileiros como raças diferentes, mas que obtém seu humor na afirmação da diferença entre homens e mulheres, essas sim duas raças distintas para Fofuca. Todo o preconceito e racismo não-velado é reservado para o antagonista Leão, que faz questão de expressar seu desprezo pelos japoneses.



Aproveitando-se de um tropo cinematográfico bem comum para ressaltar o preconceito, o filme retrata o amor inter-racial dificultoso entre o filho de Leão e a vendedora de flores nipo-brasileira sem nome, para simbolizar uma barreira e resistência na interação entre japoneses e brasileiros. No entanto, apesar do exotismo com que a comunidade japonesa é retratada, quando há mistura com elementos da cultura brasileira, o resultado é bem interessante. Então, temos japoneses na festa junina típica e outros falando português sem forçar nenhum sotaque, ao contrário da prática representacional de asiáticos que se tornou comum mais tarde em filmes e propagandas. Além disso, o protagonista interpretado por Mazzaropi também usa algumas palavras em japonês em suas conversas. Uma das principais mensagens do filme é sobre a cooperação entre japoneses e brasileiros, culminando no próprio casamento entre Mário e a personagem nissei interpretada por Célia Watanabe (1945-).

Para Antonio Candido (1918-2017), a cultura caipira da qual os personagens de Mazzaropi se alimentam é principalmente um resultado da mistura entre a cultura dos bandeirantes e dos indígenas da região. A área de aparecimento dessa cultura é, às vezes, referida por Candido como Paulistânia e engloba partes dos atuais estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e Paraná. Como efeito da exploração e dominação portuguesa na região e do relativo isolamento do litoral por conta da Serra do Mar, os habitantes dessa região beneficiaram-se da abundância de terras férteis e recursos naturais para a criação de uma cultura própria, com hábitos mistos, europeus e indígenas (2001).

A cultura caipira passou por alterações ao longo do tempo, assim como sofreu influências de outros povos e das vicissitudes sociais e ambientais. No imaginário, popularizou-se com Monteiro Lobato (1882-1948), na década de 1920, e outros escritores de sua época, como Cornélio Pires (1884-1958). Ali, a figura foi tratada de modo estereotipado, contrapondo-se à modernidade industrial e ao desenvolvimento urbano que se propunha para São Paulo. Valores agregados

aos caipiras eram todos aqueles que os paulistas que se consideravam modernos não reconheciam em si mesmos. É desse imaginário que Mazzaropi criou seus personagens.

As relações sociais de *Meu Japão Brasileiro* são diferentes daquelas do ambiente rural de subsistência que teria dado origem à cultura caipira. Elas são tingidas pela exploração capitalista de um comerciante sobre uma população que ainda não possuía os recursos necessários para ter maior controle sobre seu próprio trabalho e ganha-pão na produção agrícola. A principal causa de conflito vem da busca por essa autonomia por parte dos japoneses, que são liderados por Mazzaropi.

Em sua obra sobre o imigrante japonês, Tomoo Handa (1987) descreve os caipiras brasileiros como “os grandes mestres dos japoneses”. Entre outros exemplos, o autor cita o fato dos japoneses terem aprendido a preparar linguça e toucinho com os caipiras, além de terem adquirido o hábito de comerem um mingau feito de café adoçado e farinha de milho pela manhã. Apesar das diferenças, na vida real, as interações e trocas estavam presentes e ultrapassaram gerações. No filme, os momentos de interação mais clara entre japoneses e brasileiros estão nas festas (junina e de casamento) e nas demandas políticas que são mostradas. A vida privada dos japoneses é pouco explorada e apenas os mais abastados - Fofuca e Leão - são mostrados em momentos familiares. A única personagem da comunidade japonesa que ensaia uma subjetividade é a personagem nissei que corresponde à paixão do filho de Leão e que, simbolicamente, não possui nome. Então, apesar de presente e respeitável, o grupo de imigrantes é visto como um conjunto uniforme, com poucas opiniões e vontade própria.

Partindo de um universo bastante masculino e de uma visão muitas vezes patriarcal e misógina, é comum, no filme, momentos em que a humilhação da mulher serve de suporte ao humor. Ao mesmo tempo, a emancipação feminina, na figura da professora que ajuda Fofuca a arquitetar planos contra Leão, também está presente de alguma forma. Desentrelaçando as contradições, é possível perceber a

solidariedade implícita que Amácio Mazzaropi demonstrava em seus roteiros para grupos mais vulneráveis, e que visava sempre a atração desses grupos para contribuir na bilheteria do cinema.

O autor Jeffrey Lesser (2008) analisou profundamente *Meu Japão brasileiro* e afirma que sua narrativa condiz com o mito da democracia racial propagado pelos escritos de Gilberto Freyre. Segundo este mito, o Brasil seria um país livre do racismo, pois teria já sua origem na miscigenação do homem branco com mulheres não-brancas. Um grande exemplo dessa ideia, para Lesser, acontece quando Fofuca duvida da fúria dos brasileiros contra os japoneses no final do filme. Este tumulto provoca até reações graves como a queima de casas de alguns dos imigrantes. Dá-se a entender, a partir do ponto de vista do personagem principal, que o conflito racial nunca poderia ter gerado essa revolta e que isso só pudesse existir por uma única razão: a manipulação do povo por parte de Leão. Dentro dessa visão, o preconceito fica parecendo, no fundo, fruto da ingenuidade da população ao invés de um problema estrutural.

Enquanto o mito da democracia racial funciona na dimensão cultural do filme, ativando-se sem coincidência na festa de casamento entre o brasileiro Mario e a personagem nissei, a simbologia desse casamento trabalha em outro sentido. O amor inter-racial entre os dois personagens é somente relevante para a história na medida em que se trata de uma relação miscigenada. Enquanto as relações inter-raciais foram proibidas de serem representadas no cinema em países como os Estados Unidos, no Brasil a miscigenação foi incentivada dentro da ideia de branqueamento da população pela mestiçagem, como foi bem-conceituado por Kabengele Munanga (1999). Era difícil imaginar, por exemplo, uma história de amor entre dois descendentes de japoneses sendo representada nesse filme. A falta de subjetividade dos personagens japoneses é sintomática disso tudo, na medida em que lhes seria permitida uma opinião e agenciamento somente a partir de uma aculturação e miscigenação com os brasileiros brancos.

O cinema foi parte da vida dos japoneses desde os primeiros anos da imigração. Um dos primeiros registros dos imigrantes, o filme *Japoneses apanhando café nas fazendas paulistas*, data de 1908, ano da chegada do Kasato Maru ao porto de Santos. Mais tarde, as sessões de cinema itinerante que exibiam filmes japoneses tornaram-se comuns no cotidiano de trabalho dos imigrantes e, numa época posterior de urbanização e êxodo rural, quando foi realizado o filme de Mazzaropi, os japoneses passam à frente das telas num filme de um dos maiores produtores de cinema que já existiu no Brasil. À parte das generalizações, que não envelheceram bem em *Meu Japão brasileiro*, o filme compõe parte de um momento importante para a comunidade japonesa no Brasil. As discussões que podem ser levantadas a partir do filme são, sem dúvida, parte dessa relevância e de uma história que deve ser a todo o momento explorada e recontada.

O SERTÃO NA VISÃO DE UM JAPONÊS

O segundo filme deste conjunto é um desenho animado, um dos primeiros longas-metragens de animação em cores produzido no Brasil: *Piconzé* (1972) dirigido por Ypê Nakashima (1926-1974). Aqui acompanhamos a jornada do garoto cujo nome dá título ao filme e de seus amigos animais: Louro Papo e Chico Leitão. Logo no início do filme, Piconzé presencia o saqueamento de seu vilarejo e o sequestro de sua amiga (e interesse amoroso) Mariazinha. Revoltado e triste com o acontecimento, ele parte numa aventura com seus amigos para arranjar ajuda e conseguir trazê-la de volta para casa. Após uma viagem cheia de reviravoltas, Piconzé não consegue encontrar um “homem forte” que possa resgatar Mariazinha e restaurar a paz em seu vilarejo. No entanto, encontra em seu caminho um guru que o faz passar por um treinamento rigoroso em que adquire habilidade no uso de dardos feitos a partir de gravetos. Depois de passar por este processo, Piconzé finalmente descobre em si mesmo o herói capaz de enfrentar o sequestrador Bigodão e seu bando, retornando vitorioso para Vila Verde.

Escrito e dirigido por Nakashima, o filme possui contribuições importantes de Décio Pignatari (1927-2012) e Damiano Cozzela (1929-2018), respectivamente, nas letras e arranjos das músicas que fazem parte da trilha do filme. A montagem é de Sylvio Renoldi (1942-2004), importante montador de cinema, conhecido por seu trabalho em *O bandido da luz vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla (1946-2004).

O universo composto em *Piconzé* repleto de referências ao folclore brasileiro é único e escapa do realismo desde o primeiro frame. Os cenários feitos por Nakashima a partir de colagens de revistas e outros materiais remetem a um clima semiárido bem parecido ao deserto onde Coiote corre atrás de Papa-léguas na animação de Chuck Jones (1912-2002). Mas a referência é o nordeste brasileiro, cercado de fauna e pontos mais verdejantes.

Realizado durante alguns anos entre a década de 1960 e 1970, *Piconzé* é resultado da pesquisa e trabalho de Ypê Nakashima, japonês nascido na província de Oita e que imigrou para o Brasil em 1956. Quando jovem, Nakashima frequentou brevemente a Escola de Belas Artes de Quioto, antes de ser convocado para a guerra e ser alocado em Nagasaki, onde sobreviveu à queda da segunda bomba atômica. Após o término da Segunda Guerra Mundial, finaliza seus estudos e começa a trabalhar em jornais com tiras, charges e ilustrações. Segue sua carreira até chegar aos principais jornais de Tóquio, cidade em que morava antes de imigrar para o Brasil. Apesar de carreira promissora em seu país, Ypê decide imigrar com sua esposa e filho para o Brasil em 1956, onde logo se envolveu com a comunidade japonesa.

Estabelecido em São Paulo, Ypê contribuiu com todo tipo de serviço nas áreas de jornalismo e editoração para os jornais da comunidade japonesa e também para a Cooperativa Agrícola de Cotia. Após algum tempo aprendendo animação, começou a realizar propagandas de TV utilizando essas técnicas. Tendo vivido a maior parte de sua vida adulta em cidades como Quioto, Tóquio ou São Paulo, a contribuição frequente para a cooperativa agrícola chama atenção, pois além do

convívio direto com imigrantes e descendentes que trabalhavam na lavoura, Ypê também viu a vida rural no Brasil. Por conta disso, talvez não seja ilusório imaginar que o contato cotidiano com essas vidas, em conjunto com suas memórias de infância no Japão rural, tenha também contribuído para a criação de *Piconzé*.


Composto de muitos personagens estereotipados, mas não somente disso, *Piconzé* é outro filme que deve ser analisado com cuidado para tentarmos enxergar a fabulação de Brasil que Nakashima compõe. A intenção parece ser colocar o máximo de referências nacionais em um liquidificador e contar a história desse garoto brasileiro e sua vila. Ao contrário dos outros dois filmes aqui tratados, *Piconzé* não possui uma representação da comunidade japonesa no Brasil. Sua relação com essa questão está atrás das telas, com uma equipe de animadores composta por imigrantes e descendentes, além do próprio diretor. Reunidos por meio de um anúncio no jornal, o grupo *sui generis* era composto por pessoas de diferentes profissões que foram treinadas por Nakashima para se tornarem animadores. Seu filho, Itsuo, conta mais detalhes da produção do filme no documentário *Ypê Nakashima* de Helio Ishii, disponível no YouTube.

As imprecisões na representação do Brasil e dos brasileiros parecem ser um modo de funcionamento da narrativa, que mistura vários elementos da paisagem, da cultura e do folclore brasileiro (muitas vezes de forma simplista) a favor da história. O modo estereotipado de tratar diferentes culturas aparece, por exemplo, quando vemos *Piconzé* procurando um “homem forte” para ajudá-lo no resgate de Mariazinha. As propostas que aparecem são de caubóis e indígenas de filmes de faroeste com sotaques forçados de outras nacionalidades. Muitas convenções comuns em desenhos animados estadunidenses são utilizadas, mas, numa inversão de poder antagônica a esses desenhos, dessa vez é o brasileirinho *Piconzé* quem se torna o verdadeiro “homem forte” e derrota o inimigo no final.

À parte desses breves personagens de outras nacionalidades, também não existe caracterização ou representatividade regionalista no modo que os personagens falam e o sotaque escutado é o da região sudeste. A música nordestina é homenageada, mas a roupagem musical adotada acaba tornando-a uma versão pasteurizada da referência original. Apesar dessas ambivalências, o protagonismo do filme é nordestino, em plena época de êxodo rural e crescente preconceito urbano contra essa população migrante.

Ao problematizar politicamente nos dias de hoje a história contada, podemos talvez comentar a falta do protagonismo de personagens negros ou mesmo a desnecessária vilania antagonista inicial do grupo de cangaceiros, mas é importante levar em conta que essas características são relevantes na medida em que estejamos considerando o “fardo da representação” do qual tratam os teóricos Robert Stam (1941-) e Ella Shohat (1959-). Tal fardo é central na análise quando buscamos o comprometimento da representação com a realidade ou então ações de reparação e sinais de que grupos minoritários e oprimidos puderam resistir à invisibilidade imposta (2006).

É difícil analisar a representação brasileira em *Piconzé* sob esses aspectos, pois não existe tal comprometimento com a realidade, e sim uma visão de valorização do Brasil e da sua cultura dentro do mercado internacional da animação. A própria construção espacial do filme, que mistura o sertão com a floresta por conveniência narrativa, é bastante significativa. A ambição dos produtores do filme era a de tornar *Piconzé* um produto internacional como os desenhos da produtora Hanna-Barbera. É principalmente por aspirar ao grande público que a maior parte do folclore e regionalismos da história parecem simplificados e reduzidos a estereótipos. Nesse contexto, a representação da cultura brasileira pode se tornar facilmente refém de seus próprios valores mais propagados. Mas, pensar também no momento histórico em que o filme foi realizado, e em algumas características de sua produção, talvez possa trazer alguns outros agentes interessantes para essa análise.



Vale a pena ressaltar que, para os imigrantes japoneses da época e a segunda geração de descendentes nascidos no Brasil, era importante afirmar, ressaltar e demonstrar nacionalismo e conhecimento sobre o Brasil. Pesquisas acadêmicas mais recentes têm recuperado um passado conflituoso da interação dos primeiros imigrantes com a sociedade brasileira, principalmente durante a Era Vargas, em que o alinhamento do Japão com o Eixo provocou a perseguição, a remoção de suas casas e até o confinamento de japoneses no país. O momento em que Nakashima construiu essa história foi durante os primeiros anos de ditadura militar, em que o país se encontrava em profunda divisão política. O lastro histórico do período anterior ainda era presente na vida de muitos imigrantes.

Nakashima era atraído pelas temáticas brasileiras, isso também pode ser percebido pelo tema de seus curtas-metragens anteriores. Não se pode dizer com certeza que isso era consequência direta desse ambiente político, mas podemos dizer que existe um desejo de Nakashima de tratar especificamente de um tema que discute a identidade nacional brasileira. Em *Piconzé*, o ambiente rural é considerado “tradicional” e brasileiro por excelência. Pouco antes do Golpe Civil-Militar de 1964, a reforma agrária havia sido uma das protagonistas na discussão das questões nacionais. O autor Ismail Xavier (2004) comenta, ao se debruçar sobre o cinema brasileiro, como somente após o golpe, com a influência do Tropicalismo, que a dualidade entre o urbano e o rural não passa mais a ser uma regra nos filmes produzidos. Não é o caso de afirmar que *Piconzé* corresponde à trajetória histórica delineada por Xavier, mas com certeza está inserido na discussão de seu tempo ao posicionar o rural como local de emergência da identidade nacional.

Por conta do momento em que foi realizado e, também, por se tratar da criação de um imigrante japonês, *Piconzé* encontra-se atravessado por questões complexas e de diferentes dimensões de identidade nacional, que poderiam ser mais aprofundadas com um estudo mais detalhado sobre Nakashima. A discussão da identidade nacional

brasileira, que à primeira vista é tão bidimensional na história contada em *Piconzé*, ganha mais complexidade com todos esses elementos.

Mas, por fim, resta afirmar que a habilidade e criação do diretor para a animação são realmente notáveis. A decupagem da ação, o uso harmônico de diferentes técnicas de animação, o detalhamento e o cuidado na produção de cenários, assim como algumas das sequências de mundos oníricos, em que a composição gráfica sobrepõe a representativa, são levados do começo ao fim com perfeição.

Durante os anos 1960, Nakashima havia viajado ao Japão, acionando contatos e procurando produtores para seu projeto. Infelizmente, ele não conseguiu fechar nenhum acordo e gastou todas as suas energias nesse projeto, que lhe trouxe principalmente reconhecimento artístico antes de sua morte precoce. Caso tivesse se tornado um êxito econômico e popular, talvez *Piconzé* e sua visão peculiar do Brasil tivessem ocupado um espaço melhor ao lado de outros personagens famosos da animação nacional e internacional.

O CINEMA JAPONÊS NO INTERIOR

No curta-metragem *Chá verde e arroz* (1989) de Olga Futemma (1951-), um importante episódio da relação entre o cinema e a imigração japonesa no Brasil é homenageado. O filme de pouco mais de doze minutos conta a história da passagem do cinema itinerante de Kenji por uma pequena cidade do interior habitada por uma comunidade japonesa. Chegando às mais diversas comunidades rurais em sua caminhonete cheia de equipamentos de projeção, Kenji vive do dinheiro que as famílias podem contribuir para assistir a filmes japoneses nas sessões que prepara.


Como Tomoo Handa (1987) bem notou na epígrafe que abre esse texto, o cinema era uma forma de entretenimento que amenizava

o duro cotidiano de trabalho na lavoura. No filme, que provavelmente se passa entre as décadas de 1950 e 1960, a diretora decide abordar esse fato por meio do encontro entre duas gerações que compartilham um carinho especial pelo cinema. A história ressoa um filme com a mesma temática lançado no ano anterior: *Cinema Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, 1988) de Giuseppe Tornatore (1956-).

De um lado temos Jo, um garoto que se anima com a chegada do cinema e que ajuda Kenji a realizar algumas tarefas no vilarejo. Para ele, o cinema é a própria realização da imaginação, que contribui para fabular sobre a vida dos outros e inventar brincadeiras em casa. Do outro lado, temos o viajante Kenji, cuja relação com o cinema é um pouco pragmática como sustento. No entanto, o contato com a arte é essencial para sua vida e também lhe permite conhecer pessoas e lugares diferentes.

Ao longo do filme, descobrimos que Kenji, além de exhibir filmes, também havia sido *benshi* no passado. Os *benshis* foram figuras presentes no cinema japonês até a popularização do cinema sonoro. Uma figura performática, que se situava entre o narrador, o dublador e o apresentador, os *benshis* também ajudavam o público a compreender a história e direcionavam a atenção a detalhes importantes para a narrativa. No Brasil, essas figuras também eram comuns nas exibições ambulantes e a mãe de Jo, em determinada cena, relembra como muitas vezes assistir aos filmes não fazia sentido sem os *benshis*, que eram o próprio cinema.

Nostálgico com sua época de *benshi*, Kenji recita sentado nas escadas uma fala inspirada nos filmes do cineasta japonês Yasujiro Ozu (1903-1963), que aparece de formas diferentes, por exemplo, nos filmes *Começo de primavera* (早春, *Sōshun*, 1956) e *Bom dia* (お早よう, *Ohayō*, 1959). A fala que Kenji reproduz diz respeito a como a aposentadoria parece uma ingratidão após tantos anos de trabalho. Isso evoca nos personagens uma sensação de que a vida não passaria de um sonho fugidio. O tema levantado é bastante comum tanto na filmografia de Ozu



quanto na cultura japonesa e diz respeito à passagem do tempo e à efemeridade das coisas. Uma prova disso é o fato de que alguns de seus filmes são nomeados com épocas de estações do ano (como *Começo de primavera*, por exemplo) para expressar as fases da vida de seus personagens. Claramente inspirada em Ozu, a diretora também realiza um recorte delicado da vida dos imigrantes japoneses por meio desses dois personagens, que estão um em plena infância e outro na vida adulta.

Futemma também faz escolhas direcionadas na direção e roteiro para homenagear o impacto que Ozu deve ter tido em sua própria relação com o cinema. Durante uma viagem, após enfrentarem uma chuva repentina e ficarem com o caminhão encalhado, Kenji e seu companheiro de trabalho sentam à beira da estrada para apreciar a paisagem sob o final da tarde. O companheiro pergunta a Kenji se na época do *benshi* as coisas eram melhores, ao que ele responde que, na verdade, não. O plano final do filme, com os dois sentados e vistos de costas, usa o mesmo enquadramento que se tornou uma das assinaturas do diretor japonês Ozu. A reflexão sobre a passagem do tempo torna a cena ainda mais emblemática dessa homenagem.

Trabalhando com uma temática inspirada em sua própria ancestralidade, Futemma faz parte de uma geração que se utiliza do cinema para inscrever o passado da imigração japonesa na história do cinema brasileiro. A vida no campo, que foi representada por seus lados sociais e lúdicos nos dois filmes tratados anteriormente, tem um peso diferente aqui. O trabalho no campo é deixado de lado e esse raro momento de lazer é posto à frente. O ambiente doméstico em que Jo aparece muitas vezes também proporciona um olhar intimista para a infância e a vida familiar. Além disso, de modo bem diferente dos personagens nipo-brasileiros do filme de Mazzaropi, Kenji e Jo são dotados de subjetividade, são independentes e possuem personalidades fortes.

Futemma também se concentra na vida dos japoneses e trata a interação entre imigrantes e brasileiros de forma discreta. Num primeiro momento de interação com brasileiros, um nipo-brasileiro explica

a história do filme que vai ser exibido a partir de um folheto para um morador da região que não lê ou fala japonês. No segundo momento, na cena que marca a relação entre Kenji e Jo, o garoto explica para o projetorista que, quando o comerciante que o atende responde em português “pois não”, ele quer dizer “sim” ao invés de “não”.

Jo, o garoto cuja perspectiva acompanhamos durante grande parte do filme, observa o mundo da janela de casa, o que dá ao filme uma identidade menos rural e, talvez, mais característica da vida urbana. Na história, isso se torna simbólico porque a janela também faz uma alusão ao próprio cinema, pelo qual ele pode observar a vida dos outros e também imaginar o que estaria acontecendo com elas fora de seu campo de visão. Mas Jo também pode ser visto como representante de uma geração de transição entre os descendentes de imigrantes que deixaram o ambiente rural da lavoura e foram viver nas cidades, algo que se tornaria mais comum a partir da década de 1950 e 1960.

O filme também não parece estar preocupado em sua narrativa em discutir uma perspectiva política sobre o país ou a presença de imigrantes japoneses no Brasil. A inspiração em Ozu torna o filme uma meditação sobre a passagem do tempo e a nostalgia do cinema itinerante. Sua inserção no debate nacional sobre os japoneses está mais no estilo que mistura temáticas e enquadramentos inspirados no cinema do diretor japonês com a paisagem nacional e parte da história recente do país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os três filmes aqui discutidos foram vistos a partir de suas relações com a vida rural e com a história dos imigrantes japoneses (e seus descendentes) no Brasil. Os diferentes modos de representar essas relações tornam os filmes exemplos ricos de interpretações como todas as formas de arte. Temáticas como etnicidade, preconceito, identidade nacional, representatividade, história, cinema e ancestralidade podem

ser abordadas facilmente a partir de cada um desses filmes. Preservar essa memória é essencial para o entendimento de como chegamos até o momento atual. Todos esses filmes, ao contrário de muitos outros que foram perdidos ou destruídos, podem ser acessados de forma digital com relativa facilidade hoje em dia, em plataformas digitais. No entanto, a preservação diz respeito não somente à reprodução das imagens e dos sons dos filmes, mas também à conservação, à restauração, à pesquisa, à difusão, ao acesso e à recriação de condições de apresentação dos filmes e formas audiovisuais, entre outras coisas.

A preservação da história e da memória da comunidade japonesa no Brasil é bastante cultivada de tempos em tempos com a celebração de datas comemorativas históricas. Mas, de acordo com as pautas e prioridades de cada época, alguns pontos são escolhidos para serem destacados em detrimento de outros. Com a passagem de gerações, os mesmos registros vão adquirindo novas leituras e outras faces da história vão sendo reveladas. No entanto, isso só se torna possível com a existência dessa memória. Preservar objetos, documentos e conhecimento sobre a história nacional é importante na medida em que a história da comunidade japonesa e seus descendentes começa a se confundir com a história do Brasil, de suas paisagens e de seus ideários nacionais. Agora com mais de um século desde o marco inicial da imigração, o momento é propício para defrontar-se com essa memória, filmes e cineastas.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2001.

FRANCISCO, Luiz Roberto de. A gente paulista e a vida caipira. In: SETUBAL, Maria Alice (org.). **Modos de vida dos paulistas**: identidades, famílias e espaços domésticos. São Paulo: Cenpec, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. p. 23-49.

HANDA, Tomoo. **O Imigrante japonês**: história de sua vida no Brasil. São Paulo: T. A. Queiroz e Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1987.

LESSER, Jeffrey. **Uma Diáspora Descontente**: Os nipo-brasileiros e os significados da militância étnica 1960-1980. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Senac São Paulo e Edições Sesc Sp, 2000.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

4

Hugo Katsuo

**A IDENTIDADE
NACIONAL EM DISPUTA:
memória, estrangeirismo
e fronteira em “Gaijin –
Caminhos da Liberdade”**

DOI: 10.31560/pimentacultural/2023.97129.4

A IMIGRAÇÃO JAPONESA NO BRASIL

O aclamado filme *Gaijin - Caminhos da Liberdade* (1980), dirigido pela cineasta Tizuka Yamasaki, conta a história da imigração japonesa no Brasil inserindo estes imigrantes e seus descendentes como parte da construção da história e da cultura do país. Para que possa haver, no entanto, uma compreensão maior sobre o que esse longa-metragem agrega em relação às reflexões em torno da brasilidade é necessário entender os processos de criação da identidade nacional que é inventada, diversas vezes, a partir de noções raciais. Um dos méritos de Tizuka reside justamente nesse lugar: no fato de ter percorrido um caminho distinto dos ideais de nacionalidade vigentes no imaginário brasileiro. Neste contexto, é necessário compreender e contextualizar a construção da identidade nacional brasileira em relação à imigração japonesa antes de nos aprofundarmos, de fato, em sua obra.

O cinema brasileiro, a partir dos anos 80, passou a ter como tema recorrente uma nova ideia: a de que nós, brasileiros, nos sentíamos estrangeiros no nosso próprio país (HEFFNER, 1995). Era indispensável que, para tratar desta temática, os cineastas explorassem um fato até então negligenciado e também tratado, segundo Sylvia Nemer, de “forma unilateral e superficial tanto na filmografia nacional quanto nos filmes estrangeiros ambientados no país” (NEMER, 2016, p. 290): era necessário explorar a história da imigração. Pois explorá-la significava, sobretudo, entender a origem da sensação de não pertencimento que perpassava a vida do povo brasileiro e desconstruir a noção de que o país era um “paraíso racial”. Entre os filmes que partem dessa proposta, destaca-se *Gaijin – Caminhos da Liberdade*, considerado, em um artigo do cineasta David Neves para a revista Filme Cultura (1980), como o “Rio Quarenta Graus da era da comunicação ou dos anos 80”.

Gaijin acompanha a história de um grupo de imigrantes nipônicos, que veio ao Brasil em busca de novas oportunidades no primeiro

navio de imigração japonesa, em 1908, e suas dificuldades para adaptar-se à sua nova realidade e aos abusos do patrão. Ele foi o primeiro longa-metragem brasileiro de ficção a tratar da imigração japonesa no Brasil, e, entretanto, o que torna o filme uma grande obra da década de 80 não é somente seu pioneirismo, mas sim o fato d'ele levar a ideia do não pertencimento a um nível extremo ao retratar imigrantes japoneses, cuja cultura não possuía quase nenhuma similaridade com a brasileira. Ademais, essa mesma ideia é também tensionada e levada a outros lugares em relação à própria noção do que é ser brasileiro.

Vale, para a melhor compreensão da análise fílmica, uma contextualização acerca do período anterior à chegada dos primeiros imigrantes japoneses no Brasil. A partir de 1875, os EUA foram o país preferencial para imigrantes japoneses em busca de uma melhoria financeira. Contudo, os nipônicos passaram a ser vistos como concorrentes dos cidadãos estadunidenses na procura de emprego e, portanto, o país começou a restringir a imigração japonesa, tal como fez o Canadá. Foi necessário, portanto, rever as opções de países para tornar a imigração japonesa viável novamente, e o Brasil foi uma das saídas encontradas. A necessidade de importar mão-de-obra japonesa veio tanto do Japão quanto do próprio Brasil. O Japão estava com excedente populacional e diversos problemas sociais e econômicos por conta da Guerra Russo-Japonesa. O Brasil, por outro lado, estava tendo problemas com imigrantes italianos que constantemente revoltavam-se contra as condições de trabalho, o que ocasionou uma restrição da imigração italiana e, conseqüentemente, uma deficiência de mão-de-obra para as fazendas de café em São Paulo. Os japoneses passaram, então, a ser considerados pelos fazendeiros e pelo governo paulista. Ao mesmo tempo, havia, desde o final do século XIX, uma preocupação em torno da identidade nacional brasileira, que já estaria corrompida em razão de ser composta também por negros e indígenas, ambos vistos como inferiores a brancos. Logo, os japoneses trariam para o Brasil uma ainda maior ameaça racial – além de política e militar (TAKEUCHI, 2008, p. 13-17).

O filme *Gaijin*, especificamente, não trata de forma explícita de questões raciais, trazendo seu foco mais para o viés da cultura e da luta de classes. No entanto, pensando o contexto da sensação de não pertencimento vivenciado pela população nipo-brasileira, não é possível dissociarmos a noção de raça do movimento que o filme faz de inserir esses indivíduos no imaginário nacional. Isso porque a brasilidade, na maior parte das vezes, é pensada a partir do mito das três raças que consiste na ideia de que o Brasil é fundado pela mistura de negros, indígenas e brancos. Nesse sentido, é importante também frisar que tal percepção reitera outro mito: o da democracia racial, de modo que constrói uma ideia de que esses três grupos “têm em comum espaço e representação na ‘brasilidade’” (HIGA, 2015, p. 192).

Os debates em torno da entrada ou não de imigrantes japoneses esteve longe de ser homogênea e teve como base as disputas entre as elites e os intelectuais brasileiros em torno da construção da brasilidade. Se Oliveira Vianna apontava que o japonês era insolúvel como enxofre (SUZUKI, 2008), Nestor Asciole defendia que “[o sangue japonês] terá a melhor ação na população nacional que o sangue preto ou qualquer outro não branco” (LESSER, 2015, p. 210).

Em um contexto mais geral, durante o final do século XIX e começo do XX vigoraram, na Europa, teorias raciais que apontavam para a existência de hierarquias entre raças e os malefícios da miscigenação. Ao chegarem tardiamente ao Brasil, a adesão a essas teorias apresentou um grande problema: ao mesmo tempo em que legitimavam cientificamente estruturas hierárquicas raciais, atrapalhavam o projeto do Brasil, já miscigenado, a ser visto como um país “viável”. Foi, preciso, portanto, encontrar uma saída:

É na brecha desse paradoxo – no qual a contradição entre a aceitação da existência de diferenças humanas inatas e o elogio do cruzamento – que se acha a saída original encontrada por esses homens de ciência [...]. Do darwinismo social adotou-se o suposto de diferença entre as raças e sua natural hierarquia, sem que se problematizassem as implicações negativas da miscigenação.

Das máximas do evolucionismo social sublinhou-se a noção de que as raças humanas não permaneciam estacionadas, mas em constante evolução e “aperfeiçoamento”, obliterando-se a ideia de que a humanidade era una. (SCHWARCZ, 1993, p. 18)

É quando a problemática da identidade nacional se articula com a noção de raça dentro de uma perspectiva explicitamente racista que “nacionalidade e raça transformam-se em elementos retóricos interligados, estabelecendo-se hierarquias entre diferentes povos na formação de um projeto nacional que articulavam noções como trabalho, civilização e população nacional” (HIGA, 2015, p. 166). Não é possível, no entanto, pensarmos a articulação entre nacionalidade e raça sem mencionarmos uma política extremamente necessária que esteve presente nesse projeto de branqueamento do país a partir da miscigenação: a imigração. Acreditava-se “que a população brasileira poderia ser fisicamente transformada por meio da combinação de casamentos mistos e políticas de imigração” (LESSER, 2015, p. 41).

Kemi, articulando a ideia de triangulação racial proposta por Claire Jean Kim (1999) com o já mencionado mito das três raças, sublinha que desde antes da imigração japonesa “existe uma apreensão quanto à assimilação dos japoneses, vistos como um grupo homogêneo, cuja preferência por casamentos e alianças inter-raciais formam ‘quistos étnicos’ na nação que optasse por abrigá-los” (KEMI, 2018). Desse modo, além de terem sido vistos por muitos brasileiros como imigrantes indesejáveis naquele contexto, a população nipo-brasileira (tal como a população amarela, de forma geral) é excluída de uma ideia de brasilidade e coloca-se fora do imaginário racial brasileiro.

Essa inquietação causada pela demarcação de um lugar de estrangeiro em relação a pessoas de ascendência japonesa nascidas no Brasil perpassou também a vida da diretora Tizuka Yamasaki:

Mesmo nascida no Brasil, sou discriminada, passo a ser estrangeira, destacada pela atenção que dão à minha pele, minhas feições, meu jeito. [...] É claro que muitas vezes senti o problema de perto. A começar pela minha carteira de identidade que


diz que sou brasileira de cor amarela. Na realidade, os outros é que produzem em nós um sentimento de complexo pelo que somos. Os outros, quero dizer, são certas pessoas que antes de nos ver como brasileiros e seres humanos, nos qualificam pela cor e grupo social. (BARRETO, 2014)

O longa-metragem de Tizuka, como o próprio nome sugere, trabalha com a questão do estrangeirismo ao mesmo tempo em que tensiona a ideia de um país cordial que recebe todos de braços abertos e compreende a comunidade nipo-brasileira como parte indispensável da construção do Brasil. Essa compreensão, no entanto, não parte da afirmação da brasilidade de forma acrítica ou enquanto meramente um lugar de conforto. *Gaijin* entende a inserção desses indivíduos na identidade nacional através, sobretudo, da percepção deles enquanto agentes políticos, inseridos nas dinâmicas da luta de classes.

GAIJIN: ENTRE MEMÓRIAS E ESTRANGEIRISMOS

Retornemos ao filme. *Gaijin* inicia-se no Japão e contextualiza a ida da protagonista Títoe para o Brasil: um cenário de miséria que levou muitos japoneses a se aventurarem em outros países em busca de uma vida melhor. Entre a chegada dos japoneses ao Brasil e a ida deles à fazenda onde vão trabalhar, parte da elite brasileira conversa sobre a produção de café. Em dado momento, culpabilizam a substituição de mão-de-obra escravizada negra pela europeia livre. Em longo prazo, segundo um fazendeiro, a entrada de imigrantes europeus brancos seria um bom negócio, mas que, naquele momento, estava optando por trabalhadores japoneses que, em suas palavras, seriam “mais disciplinados, mais trabalhadores”.

O primeiro navio de imigração japonesa trazendo a nossa protagonista e sua família, no entanto, aporta em Santos no dia 18 de



junho de 1908 após 52 dias de viagem. Fogos de artifícios estouram no céu, fazendo com que os imigrantes acreditassem que estavam sendo saudados quando, na verdade, era comemoração de festa junina. À caminho da fazenda, há o primeiro choque cultural: a alimentação. Acostumados com outro tipo de comida, alguns dos japoneses passam mal ao ingerir o pão com mortadela oferecido a eles no porto. O marido de Títoe, orgulhoso de suas origens e dos feitos de sua pátria, não se deixa abalar pelas adversidades e aponta que, por serem nipônicos, todos iriam sobreviver no Brasil, enriquecer e retornar. Mas, em meio ao seu discurso motivacional, uma das crianças adocece.

As condições de trabalho, análogas à escravidão, são postas na apresentação das regras da fazenda: salário apenas após um ano de trabalho, descontos das despesas que a fazenda teria e proibição de associações de natureza política. Apesar dos japoneses recém-chegados não questionarem nada, logo percebem aquela realidade.

Atritos entre os imigrantes e os fazendeiros, originados pelas más condições de moradia, baixos salários e, também, pelas dificuldades de relacionamento com os administradores das fazendas devido às diferenças culturais, eram frequentes. As penúrias da vida nas fazendas fizeram com que os nipônicos sentissem diminuir o orgulho de sua raça, representante de um país que se tornava potência mundial. (TAKEUCHI, 2008, p. 19)

Nesse cenário de precariedade em relação ao trabalho, à moradia e à alimentação, as memórias funcionam como válvulas de escape: flashbacks da vida no Japão permeiam a memória dos nipônicos quase como uma forma de resistir à dura vida no Brasil, com a esperança do retorno. Ao mesmo tempo, essas mesmas memórias também podem possuir um efeito contrário. Durante uma sequência do filme, uma das imigrantes japonesas se perde em suas próprias memórias e alucina, acreditando ter retornado ao Japão e estar vendo o mar de sua terra natal. Enlouquecida e sem a esperança de regressar ao Japão, ela comete suicídio. A memória acaba, portanto, sendo um elemento central do filme. É ela que o conduz, desenvolvendo os personagens e a ideia

do estrangeirismo. Na verdade, o filme poderia ser considerado por si só uma memória, visto que Tizuka se inspirou na história de sua avó para fazê-lo. Mais que isto, *Gaijin*, ao ter contado, para sua elaboração, com pesquisas e entrevistas com imigrantes japoneses (KISHIMOTO; HIKIJI, 2008) preserva parte importantíssima da história da comunidade nipo-brasileira e a coloca como centro do enredo, como parte indispensável da configuração de uma “identidade nacional”.

Apesar dessa tentativa dos imigrantes em salvaguardar a cultura nipônica e a memória dos antepassados, alguns elementos acabaram se perdendo pelas gerações que nasceram já em terras brasileiras. Segundo Matinas Suzuki, as gerações *nikkeis* posteriores ao período de forte opressão contra nipônicos preocuparam-se mais com a ascensão social e, conseqüentemente, a “história foi sendo esquecida, junto com o idioma e os hábitos culturais de seus pais e avós” (SUZUKI, 2008). *Gaijin*, nesse sentido, configura-se, por conseguinte, como um movimento contra o esquecimento desse passado histórico.

Tal movimento é percebido não só em *Gaijin*, mas em um “cinema nipo-brasileiro”, em geral. Percebe-se que existe um empenho de recuperar as raízes culturais e históricas da comunidade *nikkei* brasileira – recuperar uma identidade até então perdida, procurar um lugar de pertencimento. A mesma diretora de *Gaijin*, Tizuka Yamasaki, por exemplo, em 1973, lançou o curta-metragem *Bon Odori*, que documenta uma dança japonesa que homenageia os mortos. No mesmo ano, estreia o curta de Olga Futemma intitulado *Sob as Pedras no Chão*, cujo intuito seria mostrar a fusão entre a cultura japonesa e brasileira no bairro da Liberdade. Futemma também dirigiu outros curtas, como *Hia Sa Sá – Hai Yah* e *Retratos de Hideko*, resgatando a cultura e a história de seus antepassados (KISHIMOTO; HIKIJI, 2008).

A necessidade desse resgate surge, também, devido ao repressor processo de aculturação que ocorreu com a comunidade *nikkei* no Brasil, sobretudo, nos anos de 1930, quando foi implementado um projeto de nacionalização. Esse projeto procurava “disciplinar as

relações entre estrangeiros e a população brasileira” (TAKEUCHI, 2008, p. 60) e os imigrantes japoneses foram os que mais sofreram com tais medidas devido ao modo como se organizavam – em núcleos coloniais no intuito de preservar a cultura asiática – e às grandes diferenças de costumes. Esta resistência foi vista como perigosa e, portanto, outras medidas foram implementadas, como o Conselho de Colonização e Imigração cujo objetivo refletia os ideais eugenistas do Estado Novo e “tinha como funções fiscalizar o uso e o cultivo de idioma e costumes estrangeiros nos núcleos de colonização, além de evitar a concentração de indivíduos de uma mesma nacionalidade e aquisição de terras por parte deles” (TAKEUCHI, 2008, p. 61).

De volta ao filme, em sua penúltima sequência, que se desenvolve após a intensa fuga noturna da fazenda, Tioe agora trabalha como operária: planos das máquinas em movimento na fábrica e de um contexto insalubre, onde uma mulher grávida também trabalha, retratam agora um cenário urbano no qual também há desigualdade e a iminência de conflitos de classe. A protagonista, então, retorna ao seu lar onde sua filha brinca com outras crianças brasileiras. No cotidiano, ela mistura palavras em português e em japonês para se comunicar com os outros. Uma mulher negra que aparenta trabalhar em sua casa aparece por poucos segundos em cena com uma panela na mão e pergunta onde está o feijão. Percebe-se que, por mais que Tioe ainda esteja em uma situação de operária de fábrica, houve uma ascensão econômica rápida, sobretudo em relação à população afro-brasileira. As relações de raça e de classe brasileiras, portanto, se apresentam ao final do filme de forma tímida e, ao mesmo tempo, complexa de modo que já apontam para certas vantagens que a população nipo-brasileira possui em relação a outros grupos socialmente racializados.

A partir de um corte brusco, Tioe agora coloca sua filha para dormir, contando a história de quando chegou ao Brasil e também de seu falecido marido. Quando comenta sobre a possibilidade de voltarem ao Japão, sua filha pergunta se poderia levar seus amigos com ela e, caso não possa, ela se propõe a ficar no Brasil enquanto a mãe

voltaria para terras nipônicas. Por ter nascido aqui, a filha de Tioe não parece nutrir tanto o sentimento de estrangeirismo que sua mãe e tem o Brasil como sua referência, além de possuir laços com outros brasileiros já consolidados. Há, portanto, um choque geracional entre os imigrantes japoneses e seus filhos nascidos no Brasil. Na busca de preservar a memória dos ancestrais nipônicos que aqui vieram em busca de uma vida melhor e que, em muitos casos, foram enganados e obrigados a passar por situações precárias de trabalho no Brasil, *Gaijin* também reafirma uma dentre muitas formas de ser brasileiro.

Na sua sequência final, Tioe aparece durante um protesto organizado por grevistas. Nesse movimento, parte da brasilidade compartilhada entre ela e outros grupos étnico-raciais brasileiros se dá por uma solidariedade de classe que os une a partir de uma causa comum: a luta por direitos. A afirmação dos imigrantes japoneses e seus descendentes como parte constitutiva do país, nesse sentido, se dá, sobretudo, pela sua atuação enquanto agentes políticos que também transformam a realidade brasileira, de modo que a ideia do japonês “dócil e disciplinado” é deslocada.

SOBRE REPRESENTAÇÃO: TENCIONANDO A BRASILIDADE, VIVENDO NA FRONTEIRA

Vimos, até então, que o longa-metragem dirigido por Tizuka Yamasaki compreende a memória como uma força de resistência contra o processo de apagamento em relação às identidades nipo-brasileiras do imaginário da brasilidade, além de reiterar esse lugar de forma crítica partindo da representação desses corpos enquanto agentes políticos dentro de um contexto de luta de classes. Precisamos, no entanto, para melhor entender essa dinâmica, nos aprofundarmos na questão da identidade nacional brasileira como um todo,

para além da inserção das comunidades *nikkei* (ou, de forma mais ampla, das comunidades amarelas brasileiras).

A ideia de identidade nacional é complexa por si só se levarmos em consideração que ela não é autêntica, ou seja, é sempre uma construção simbólica a partir do momento em que existe “uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” (ORTIZ, 1985, p. 8). Em outras palavras, os entendimentos sobre a identidade nacional variam a depender dos tempos históricos e dos contextos que os permeiam. A identidade nacional se dá através de disputas e negociações entre grupos específicos e, a partir disso, é conferido um status de legitimidade e autenticidade a ela. Sendo assim,

a luta pela definição do que seria uma identidade autêntica é uma forma de se delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima. Colocar a problemática dessa forma é, portanto, dizer que existe uma história da identidade e da cultura brasileira que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado. (ORTIZ, 1985, p. 9)

É necessário pensarmos também que não é possível dissociar a identidade da representação e do conhecimento (HALL, 2016) e, conseqüentemente, que a construção da ideia do que é ser uma pessoa brasileira está em íntima relação com a forma como a brasilidade é representada. Pessoas amarelas no Brasil são sub-representadas no cinema nacional⁵⁰ e, por conta disso, faz-se necessário disputar esse espaço para construirmos novos repertórios imagéticos no que diz respeito ao Brasil. Não podemos, no entanto, olhar para as políticas de “representatividade” de forma acrítica, sem entender suas contradições e nuances, de modo que “não se trata de igualar a antiguidade da presença e das histórias das raças que compõem o Brasil, mas antes

50 Uma pesquisa realizada em 2016 pelo Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa (GEMAA) analisou a questão da representatividade em relação a gênero e à raça no cinema brasileiro abrangendo de 1995 a 2014, levando em consideração o universo dos blockbusters, e demonstra que amarelos e indígenas são, racialmente, o grupo menos representado. (CANDIDO; CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2016)

de colocar um corpo racialmente marcado e aparentemente deslocado e inorgânico em nosso imaginário racial” (HIGA, 2015, p. 192).

O retorno às origens parece também ser necessário dentro de uma construção coletiva da identidade nipo-brasileira: não se pode esquecer-se dos que vieram antes e pavimentaram caminhos para que fosse possível a existência das gerações posteriores. Do mesmo modo, também é preciso compreender o novo lugar que o presente ocupa, sobretudo no que diz respeito às novas formas de pertencer e agir no mundo. Faz-se importante, portanto, reformular a maneira como lidamos com as nossas próprias questões de identidade no contexto brasileiro e como as utilizamos de forma política, tanto no âmbito das representações quanto fora dele.

O filme *Gaijin - Caminhos da Liberdade* empreende esse movimento de representar tal grupo dentro do cinema brasileiro, mas não demonstra ter pretensão de subverter coisa alguma - ele o faz a partir do tensionamento da própria noção de identidade nacional. Se as definições em torno da brasilidade são arbitrárias e dependem também de um “*Outro*” para se consolidarem, Tizuka Yamasaki parece insistir em formas mais múltiplas e abrangentes de pensar o Brasil. Ao mesmo tempo em que ela retoma a memória de sua ancestralidade japonesa, ela também reafirma um lugar em território brasileiro, quase como se ela se apropriasse das fronteiras para constituir sua própria identidade. Não há, nesse sentido, necessidade de escolher um lado e renegar o outro: ambos são imprescindíveis para a rememoração do passado, a construção do presente e o vislumbre de um futuro.

Reivindico, portanto, *Gaijin*, tal como a cineasta Tizuka Yamasaki, como fortes referências para pensarmos a ancestralidade nipo-brasileira - como parte da nossa memória coletiva. Há muito mais a se aprender com o filme do que o presente artigo pôde dar conta e, sendo assim, mostra-se necessário que novas pesquisas se proponham a investigá-lo de maneira, até mesmo, mais minuciosa. Destaco também, junto ao longa-metragem, a importância de compreendermos nosso

lugar no contexto brasileiro de maneira mais crítica que possibilite uma ação política coerente no que diz respeito às questões étnico-raciais.

E proponho, enfim, a possibilidade de assumirmos as fronteiras como um lugar de pertencimento.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Gustavo. “Uma nipo-brasileira no cinema: um olhar sobre a imigração japonesa no Brasil”. **Midiacidade**, 2014. Disponível em: <http://midiacidade.org/uma-nipo-brasileira-no-cinema-um-olhar-sobre-a-imigracao-japonesa-no-brasil/>. Acessado em: 22/08/2021.

CANDIDO, Marcia; CAMPOS, Luiz Augusto; FERES JÚNIOR, João. A Cara do Cinema Nacional: gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014). Textos para discussão **GEMAA**, v. 13, p. 1-20, 2016.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HEFFNER, Hernani. **Itinerário do filme brasileiro**. Rio de Janeiro: SESC, 1995.

HIGA, Laís Miwa. Umi nu kanata - **Do outro lado do mar: história e diferença na “comunidade okinawana brasileira”**. São Paulo: USP, 2015.

KEMI. Para além da fábula das três raças: uma introdução à percepção racial do amarelo e do japonês no Brasil. **Outra Coluna**, 2018. Disponível em: <https://outracoluna.wordpress.com/2018/12/22/para-alem-da-fabula-das-tres-racas-uma-introducao-a-percepcao-racial-do-amarelo-e-do-japones-no-brasil/>. Acessado em: 22/08/2021

KIM, Claire Jean. The racial triangulation of Asian Americans. **Politics & society**, v. 27, n. 1, p. 105-138, 1999.

KISHIMOTO, Alexandre e HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *Nikkeis no Brasil, Dekasseguis no Japão: Identidade e memória em filmes sobre migrações*. **Revista USP**, n. 79, São Paulo: USP/Coordenadoria de Comunicação Social, set. out. nov. 2008

LESSER, Jeffrey. **A invenção da brasilidade**. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

NEMER, Sylvia. Cinema e História: olhares sobre a imigração no Brasil – desconstruindo estereótipos. **Revista Maracanã**, vol.12, n.14. Rio de Janeiro, jan/jun. 2016.

NEVES, David. E. Caminhos para a liberdade. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, jul. ago. set. 1980.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças. Cientistas, instituição e questão racial no Brasil (1870-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SUZUKI, Matinas. "Rompendo silêncio". **Folha**, 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2004200804.htm>. Acessado em: 22/08/2021.

TAKEUCHI, Marcia Yumi. **Japoneses: a saga do povo do sol nascente**. 1ª Edição. São Paulo: Lazuli Editora, 2008.

CULTURA


5

Giorgia Vittori Pires

Márcia Hitomi Namekata

SEN NO RIKYŪ:
sua influência
na estética e literatura
da cerimônia do chá

DOI: [10.31560/pimentacultural/2023.97129.5](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/2023.97129.5)



A cerimônia do chá (*chanoyu*) é um cerimonial tradicional japonês no qual o anfitrião prepara e serve o *matcha* – uma espécie de chá verde em pó – para seus convidados. É uma cerimônia com grande influência do Budismo e do Taoísmo, e aqueles que a praticam seguem o caminho do chá (*chadô*). Ao longo da minha pesquisa a respeito da cerimônia do chá, desenvolvida no decorrer do curso de Letras Japonês na UFPR, analisei diversos pontos e venho estudando esse cerimonial com o professor Vinícius Monfernatti, da Sala de Chá, localizada na praça do Japão, em Curitiba. Com o conhecimento adquirido nesses anos foi possível compreender melhor como e porque essa tradição é considerada uma representação da sociedade japonesa. Por isso não poderia deixar de falar da literatura relacionada a ela, sendo a coletânea de poemas *Rikyû Hyakushu* (“Os cem poemas do Rikyû”) a mais conhecida.

Apesar do nome, não se sabe realmente de quem é a autoria dos poemas, sendo que a teoria mais aceita é a de que Rikyû, aquele que padronizou e difundiu a cerimônia do chá como a conhecemos hoje, juntamente com seus alunos, escreveram a coletânea. O objetivo deles era criar uma maneira mais interessante de ensinar a didática do cerimonial. Justamente por esse caráter educativo é que algumas das poesias se parecem mais com uma explicação do que com um poema propriamente dito. A seguir será apresentado quem foi Rikyû, a história da literatura da cerimônia do chá e a tradução e explicação de cinco dos poemas do *Rikyû Hyakushu*.

RIKYÛ

Sen no Rikyû (1522-1591) é considerado um dos mais importantes mestres de chá, já que teve um grande papel no aperfeiçoamento da cerimônia. Sua influência era tanta que foi o mestre de chá de dois dos senhores feudais mais importantes do Japão: Oda Nobunaga (1534-1582) e Toyotomi Hideyoshi (1537-1598).


Rikyû começou a aprender sobre o caminho do chá ainda quando jovem: tinha apenas 19 anos quando conheceu o mestre de chá Takeno Jôô (1502-1555), e acabou se tornando seu discípulo. Durante o reinado de Hideyoshi, foi convidado para ter uma posição na corte, porém recusou, aceitando apenas ser conselheiro honorário.

Juntamente com Takeno Jôô, aprimorou a cerimônia e transformou vários de seus conceitos, até que ela se tornou o que é hoje. De acordo com Varley (1998) uma teoria interessante é a de que Rikyû foi intimado a cometer *seppuku* (suicídio ritual) justamente por “transformar montanhas em vales”. Sua influência e pensamento revolucionários teriam assustado Hideyoshi e, por isso, em 1591, cometeu suicídio após oferecer uma última tigela de chá aos seus amigos. Apesar disso, seus descendentes puderam continuar a praticar o *chanoyu* e quando Sôtan - neto de Rikyû - cessou as atividades, dividiu sua propriedade entre seus três filhos. A partir dessa divisão foram fundadas as escolas de chá que continuam ativas até hoje: a *Urasenke*, a *Omotesenke* e a *Mushanokojisenke*.

Com Rikyû o estilo da cerimônia do chá japonesa ficou mais refinado, formalizando a estética do *wabi*, que determinou o gosto do japonês pelo simples. Ele afirma que a decoração sóbria, de despojada elegância, é uma “expressão simbólica de toda uma arte de viver em harmonia perfeita” (SOSHITSU, 1981)

OS PRINCÍPIOS ESTÉTICOS DO CHÁ

Rikyû redefiniu o *chanoyu* em todos os seus aspectos: as regras de preparo, os utensílios, a arquitetura do aposento em que o chá deve ser preparado e até a necessidade de um jardim que induz à meditação. Ademais, ele introduz os quatro princípios da cerimônia, os quais serão apresentados a seguir.



Para Rikyû, o espírito do chá pode ser sintetizado em quatro princípios a serem seguidos, os quais são chamados de *wakeisejaku* (和敬静寂). Percebe-se que cada ideograma representa um dos princípios, que são a harmonia, o respeito, a pureza e a tranquilidade. Estes podem ser explicados da seguinte maneira:

Wa (和) – Significa “harmonia” e na cerimônia do chá faz referência à relação harmoniosa entre o anfitrião, convidado, natureza e os objetos presentes. Dessa forma, é possível percorrer o caminho com humildade, livre de caprichos. De acordo com Soshitsu Sen XV, a harmonia “reflete tanto a evanescência de todas as coisas como o imutável no mutável” (SOSHITSU, 1981, p. 25).

Kei (敬) – O segundo princípio significa “respeito”. De forma bem simples, é a sinceridade do coração, reconhecendo a importância de tudo o que está à nossa volta. Seja o ser humano ou a natureza, ambos devem ser tratados com o mesmo respeito. Ele é responsável por estruturar o encontro da cerimônia e rege a interação entre anfitrião, convidado e o meio ambiente.

Sei (静) – São dois os significados de “pureza” de *Sei*, o de limpeza externa (física) e o de limpeza interna (moral). O ato de limpar propicia um entendimento maior da verdadeira essência das coisas e pessoas. De acordo com Soshitsu isso acontece, pois, a limpeza e organização do serviço de chá “[...] Representam o afastamento do coração e da mente da ‘poeira do mundo’ ou do apego às coisas mundanas.” (1981, p. 26), capacitando o indivíduo a tratar a tudo e a todos com um coração puro.

Jaku (寂) – É a capacidade de pôr em prática todos os elementos anteriores de forma tranquila em nosso cotidiano. Para Hammitzsch (2016), é o princípio de mais difícil compreensão. De acordo com o autor, a tranquilidade está relacionada a uma solidão e serenidade do coração, alcançada ao viver longe do mundo material, em equilíbrio com a natureza. Já para Sen Soshitsu XV, “Podemos encontrar a

tranquilidade última dentro de nós próprios em companhia dos outros, esse é o paradoxo.” (1981, p. 26).

São necessários anos de prática para que todos os princípios sejam seguidos corretamente, principalmente o último; afinal, só será possível alcançar a tranquilidade quando todos os outros princípios estiverem sendo exercitados juntos. Somente quando os quatro princípios estão em harmonia é que anfitrião e convidado terão um momento de união com a natureza.

O *wakeiseijaku* é influenciado pela filosofia Zen Budista. Ao ser inserido no Japão, o Zen impactou tão fortemente a cultura que muitas das artes japonesas incorporaram-na em suas técnicas e princípios, focando na calma, simplicidade e desenvolvimento pessoal. Rikyû, influenciado pela filosofia, procura harmonizar a vida cotidiana ao ato de beber chá criando, assim, uma cerimônia rica em detalhes, onde se estuda não só a arte por ela mesma, mas sim o que ela significa, e qual o seu propósito espiritual.

O objetivo do Zen, assim como o de outras escolas do Budismo, é a busca pela Iluminação, que nessa vertente é alcançada através do *zazen* (meditação). Essa meditação é um tipo de vigilância e autodescoberta, e foi com essa prática que Siddhartha Gautama alcançou a Iluminação e tornou-se Buda. Budas são seres que atingiram o estado máximo de clareza espiritual e não são mais influenciados pelos acontecimentos mundanos. Para Rikyû o treino do preparo do chá se equipara à finalidade do *zazen*.

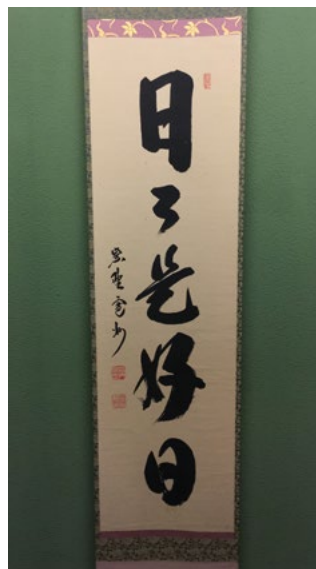
Assim como no Zen, o caminho do chá visa conduzir a uma compreensão do próprio ser, por isso todo o seu conhecimento deve ser utilizado para cultivar a si mesmo. É justamente pelos objetivos e princípios em comum que se pode dizer que o sabor do chá e do Zen é um e o mesmo (SOSHITSU, 1981).

Para o Zen a relação corpo e mente é extremamente importante e, se trabalhada, ela auxilia muito no momento de se desenvolver


habilidades artísticas. Um exemplo disso é que, ao praticar a arte com uma mentalidade Zen, o foco fica no *agora* e se afasta das ilusões e distrações da vida material, ou seja, não somos influenciados por aquilo que está ao nosso redor.

Quando tive minha primeira aula de cerimônia do chá, Vinícius Monfernatti escolheu um *kakemono* - pinturas, poemas ou provérbios escritos em papel ou seda em rolo, emolduradas com brocado - cuja mensagem me marcou profundamente. “日々是好日” (*nichi nichi kore kojitsu*), é um provérbio Zen que pode ser traduzido como “todo dia é um bom dia” (Figura 1) e passa o ensinamento de que o presente é o melhor momento que vamos viver. A realização mais importante de nossas vidas é a de que as estamos vivendo. Esse provérbio nos incita a ter isso em mente e viver plenamente cada dia. Só assim poderemos criar um futuro melhor.

Figura 1 – *Kakemono* com os dizeres *nichi nichi kore kojitsu*



Fonte: Foto da autora.



Com o Zen surge uma ideia de estética muito única denominada *wabi*. De acordo com Sôtan, ela é única porque vê beleza no que normalmente é considerado imperfeito e incompleto, mas que não se compreende como incompleto. Mais do que isso, o *wabi* é um estado de espírito que enxerga o mundo como um olhar de pureza alva. Focando no natural, sóbrio e simples, mantém a humildade tão pregada pela filosofia Zen, como disse Hammitzsch em *Zen na arte da cerimônia do provável* (2016), “Wabi é o bastar-se-a-si-mesmo que os monges e poetas Zen vivenciam [...] assim aprendiam a estar sós interligados a cada movimento da natureza”.

Essa estética é manifestada, no caminho do chá, na modéstia, sinceridade e elegância da beleza sutil de objetos simples. De acordo com Okakura, “A natureza dinâmica dessa filosofia sublinha mais o processo através do qual se aspira lograr a perfeição do que a perfeição em si” (HAMMITZSCH, 2016). Com Rikyû começam a ser apreciados utensílios de origem japonesa de diferentes formas e cores que, quando combinados, revelam o coração do anfitrião. Apesar de simples, os objetos tinham uma alta qualidade e funcionalidade específica, harmonizando os elementos do chá com a vida cotidiana.

No *wabi* destaca-se a simplicidade e recriação da natureza. O equilíbrio que existe nela tem a essência do *yin* e *yang* do Taoísmo, que simbolizam o princípio gerador de todas as coisas do universo a partir da união de duas energias opostas e complementares entre si, o positivo, *yang*, e o negativo, *yin*. Esse pensamento é intrínseco da sociedade japonesa e a cerimônia se define na união desses contrastes para formar o conceito estético do *wabi*. De acordo com Soshitsu é necessária muita sensibilidade para descobrir beleza no que ainda não é belo, sensibilidade essa que deve ser cultivada ao percorrer o caminho do chá.

No caminho do chá a relação com o meio ambiente é de harmonia, e isso só é possível porque, além de absorver a filosofia Zen, também tem influências do Xintoísmo. Nessa religião existe uma sensibilidade pela natureza e não se tenta controlá-la, mas sim formar um

vínculo, onde o homem e a natureza vivem como um todo, sem comparar suas forças. As mudanças que ocorrem na natureza durante as diferentes estações do ano são extremamente importantes. Em *Vivência e sabedoria do chá* (1981), Soshitsu diz que “A primavera tem as flores, o verão tem as brisas frescas, o outono tem a lua, o inverno tem a neve.”, por isso as estações devem ser levadas em consideração ao se escolher o *kakemono* e o *chabana* - arranjos de flor da cerimônia - de tal forma que se complementem, harmonizando com a sala de chá, a estação do ano e o tema da cerimônia a ser feita.

Na sala de chá localizada na Praça do Japão, em Curitiba, podemos observar a representação da araucária na parte superior da sala (Figura 2). Esta árvore é considerada o símbolo da capital paranaense, e demonstra claramente a harmonia da sala de chá com o ambiente em que se encontra.

Figura 2 – Sala do chá na Praça do Japão em Curitiba



Fonte: Foto da autora.

Com o *kakemono* o anfitrião expressa o tema da reunião, por isso deve ser escolhido com cuidado. Ele pode ser um poema, um provérbio ou uma pintura, “Quando os convidados olham para o *kakemono* eles podem ser tocados por uma mensagem ou provar o sabor da estação.” (SOSHITSU, 1981), por isso mudam conforme o convidado e a época do ano.

Por outro lado, o *chabana* não deve ser um buquê cheio e elaborado, mas sim um ou dois ramos de flores locais e colhidas no dia. De acordo com Rikyû elas devem ser dispostas como se ainda estivesse no campo, por isso cada flor exige um cuidado e arranjo diferente. Além disso, devem estar em harmonia com a natureza do lado de fora, não repetindo temas e usando flores da época. O ideal seria usar flores que não demoram a murchar, assim o convidado pode perceber a efemeridade da vida. Ao contrário do *ikebana*, no *chabana* as flores não são o foco, mas sim uma faceta da cerimônia completa, elas “introduzem as estações do ano no interior das salas de chá.” (HAMMITZSCH, 2016).

Figura 3 – Modelo de *chabana*



Fonte: Foto da autora.

Como podemos perceber, o caminho do chá resulta no equilíbrio entre os elementos artísticos, formais e filosóficos. Nenhum é independente e é a união de suas melhores qualidades que formam o aspecto cerimonial do *chanoyu*. A apreciação artística se torna uma meditação da filosofia Zen Budista e a fluidez da cerimônia surge apenas quando se domina a forma. Para facilitar o entendimento

de como esses componentes e os princípios do chá são aplicados no cotidiano, Rikyû e seus discípulos criaram os poemas didáticos, que serão apresentados a seguir.

RIKYÛ HYAKUSHU

De acordo com Zalewska (2015), o primeiro escrito sobre cerimônia do chá (*chasho*) se chamava *Sôjinmoku* (1626) e era composto de três volumes: o primeiro apresentava as maneiras do anfitrião e convidado agirem; o segundo, as regras da sala do chá e como este era produzido; e o último era voltado para a prática do chá.

Existiam diversas formas de *chasho* como, por exemplo, coleções de anedotas (*itsuwashû*), sobre os encontros de cerimônia ou sobre famosos mestres. Outro exemplo eram os *kaiki*, notas sobre tudo o que se relacionava à cerimônia do chá, como a comida, jardinagem e até mesmo imagens sobre o assunto. Porém, o gênero literário apresentado neste trabalho é a poesia *tanka*.

Tanka são poemas curtos compostos de trinta e uma sílabas poéticas, divididas em cinco versos de 5-7-5-7-7 sílabas. Apesar de serem escritos como um único poema, era comum encontrar coletâneas que reuniam uma determinada quantidade de poemas, sendo que o modelo mais famoso eram os *hyakushu uta*, conjuntos de cem poemas. Tsutsui (2003) afirma que o primeiro *hyakushu uta* sobre a cerimônia do chá foi o *Sachô hyakushuka* (1642), cujos poemas eram bem técnicos, com a ideia de ajudar a lembrar os detalhes sobre utensílios e o restante da cerimônia.

Na metade do século XVII existiam diversos poemas sobre os utensílios do chá e os seus *temae* - procedimentos da cerimônia do chá -, mas começavam a surgir autores que tentavam expressar uma ideia mais geral sobre o caminho do chá. Esses eram denominados *dôka*

(poemas do caminho), cujo objetivo, de acordo com Sen Sōshitsu (1977), era transmitir o conhecimento e as técnicas de diferentes artes e ideologias. Um dos motivos principais para fazerem isso era facilitar a memorização de tais regras.

O *dōka* de cerimônia do chá mais conhecido é a coletânea *Rikyū Hyakushu* ("Cem poemas de Rikyū"), ou *Rikyū dōka* ("Poemas do caminho de Rikyū"), ou *Jōhō Hyakushu* ("Cem poemas de Jōhō"). Takeno Jōhō (1502-1555) foi um mestre de cerimônia do chá e professor de Rikyū, que formalizou a prática e é o nome mais conhecido dentre os mestres da cerimônia do chá. Zalewska (2015) reconhece que até hoje não se sabe a autoria dos poemas, mas acredita-se que tenha havido uma contribuição de ambos. Além disso, também não se tem uma data oficial de publicação, pois os poemas foram escritos no decorrer de suas vidas.

Deixando essa questão de lado podemos observar o seu conteúdo: cento e dois poemas didáticos sobre ensinamentos importantes da cerimônia do chá; dentre eles podemos encontrar aqueles cujo tema consiste nas técnicas e também aqueles que almejam expressar a essência do caminho do chá. Independentemente do tema, os poemas só podem ser entendidos por aqueles que já conhecem os utensílios e procedimentos, pois utilizam um vocabulário muito específico da cerimônia.

A coletânea começa com cinco poemas voltados para a iniciação ao caminho do chá, ao aprendizado e aos ensinamentos sobre a cerimônia. Eles variam entre a perspectiva do aluno e do professor, explicando as qualidades que devem ter para se seguir o caminho de maneira correta. A maioria dos poemas que seguem esses cinco retratam o significado dos detalhes dos procedimentos, a maneira de lidar com os diversos utensílios e a relação entre anfitrião e convidado. Chegando ao fim da coletânea voltam os poemas com ideias mais gerais. Em todos os poemas podemos perceber os esforços do autor em captar a essência da cerimônia do chá.

TRADUÇÕES

A seguir serão apresentadas as traduções de cinco poemas de Rikyû retirados da edição *Rikyû Hyakushu Handbook* (2013), da Tankosha Publishing Co Ltd. Foram selecionados os três primeiros poemas, que falam sobre a iniciação à cerimônia do chá, e outros dois que compartilham temas sobre flores na cerimônia do chá. Ao fim de cada tradução, constará uma análise pessoal, levando-se em consideração o aprendizado no decorrer das aulas de cerimônia do chá e em leituras realizadas para a pesquisa sobre o caminho do chá.

- **Poema 1**

| <u>Poema em japonês</u> | <u>Leitura do poema</u> | <u>Tradução</u> |
|-------------------------|-------------------------|-------------------|
| その道に | <i>Sonomichi ni</i> | Se for espontâneo |
| 入らんと思ふ | <i>Hairan to omou</i> | Ao percorrer |
| 心こそ | <i>Kokoro koso</i> | O caminho do chá |
| 我が身ながら | <i>Wagaminagara</i> | Seu coração |
| 師匠なりけれ | <i>Shishô narikere</i> | Lhe guiará |

Análise pessoal:

Apesar de não praticar a cerimônia do chá há tanto tempo, vi muitos alunos chegarem e irem embora. Em minha experiência, os alunos que começam a praticar por influência de alguém ou só por curiosidade tendem a desistir antes mesmo de conseguirem aprofundar os seus estudos. Também existe o caso daqueles que participaram de uma cerimônia do chá e acreditam que durante as aulas vamos apenas beber chá, quando na realidade a cerimônia envolve todo um estudo e reflexão por trás de uma simples xícara de chá.

O caminho do chá é árduo, é necessário muita concentração, dedicação e disciplina. Somos responsáveis pela limpeza do começo ao fim da aula, e muitas vezes isso pode ser exaustivo. São vários detalhes para aprender, cuidados a serem tomados e repetições dos

procedimentos para podermos compreendê-los em sua plenitude. Acredito que, apesar de complexo, o caminho do chá possibilita um grande crescimento pessoal; basta que os seus estudos sejam feitos de maneira dedicada e sincera.

• **Poema 2**

| <u>Poema em japonês</u> | <u>Leitura do poema</u> | <u>Tradução</u> |
|-------------------------|-------------------------|-------------------------|
| ならひつつ | <i>Narai tsutsu</i> | Tentar aprender |
| 見てこそ習へ | <i>Mite koso narae</i> | Sem por as mãos |
| 習はずに | <i>Narawazu hazu ni</i> | Torna negligente |
| よしあしいふは | <i>Yoshi ashi iu wa</i> | Aquele que só olha |
| 愚かなりけり | <i>Oroka Narikeri</i> | E diz que sim e que não |

Análise pessoal:

Durante esses quatro anos de pesquisa, perguntei diversas vezes às pessoas ao meu redor se conheciam a cerimônia do chá, e se tinham interesse em saber mais a respeito. Porém, na maioria das vezes, a resposta que obtive foi “acho que é muito difícil para mim” ou “tem muitos detalhes e é muito longa, eu não aguento”. Assim como no poema, nenhuma dessas pessoas havia tentado praticar e já excluíam a possibilidade baseando-se em uma suposição. O caminho do chá é longo e rico em detalhes, porém é um aprendizado que deve ser feito no ritmo de cada praticante e com constância. Se houver uma intenção sincera - assim como mencionado no poema anterior - todos são capazes de praticar essa cerimônia.

• **Poema 3**

| <u>Poema em japonês</u> | <u>Leitura do poema</u> | <u>Tradução</u> |
|-------------------------|--------------------------|----------------------------|
| こころざし | <i>Kokorozashi</i> | Um mestre compassivo |
| 探き人には | <i>Fukaki hito ni wa</i> | Deve acolher |
| いくたびも | <i>Iku tabi mo</i> | A verdadeira intenção |
| あはれみ探く | <i>Awaremi fukaku</i> | Do aprendiz que se entrega |
| 奥ぞ教ふる | <i>Okuzo oshiuru</i> | De coração |

Análise pessoal:

Todas as minhas aulas de cerimônia do chá foram ministradas pelo professor Vinícius Monfernatti. O primeiro contato que tivemos foi em uma cerimônia do chá que ele estava ministrando na Sala de Chá na Praça do Japão, em Curitiba. Eu, juntamente com duas colegas de sala, fomos participar e, ao final da cerimônia, fizemos perguntas e explicamos que estávamos fazendo um trabalho sobre o assunto para a faculdade. Um mês depois, aproximadamente, ele nos enviou uma mensagem avisando que tinha percebido o nosso interesse e que, caso quiséssemos, ele voltaria a ministrar as aulas. A partir de então ele sempre esteve presente, tirando dúvidas, fornecendo materiais e balanceando o momento de ser acolhedor e o de ser um pouco mais severo.

Assim como no poema ele nunca fez os alunos passarem para um outro nível sem estarem preparados, mas também nunca deixou que as inseguranças de alguns alunos os impedissem de avançar. Eu sempre fico muito animada quando se trata de cerimônia do chá, e o professor Vinícius sempre soube como direcionar essa animação para um bom uso. Ele é um bom exemplo de um professor cordial.

• **Poema 77**

| <u>Poema em japonês</u> | <u>Leitura do poema</u> | <u>Tradução</u> |
|-------------------------|-------------------------|----------------------------------|
| 花見より | <i>Hanami yori</i> | Na réplica não há cortesia |
| かへりの人に | <i>Kaeri no hito ni</i> | Com ramos e figuras |
| 茶の湯せば | <i>Chanoyu seba</i> | Para aquele que acabou de voltar |
| 花鳥の絵をも | <i>Kachô no e o mo</i> | De contemplar flores |
| 花置まじ | <i>Hanachi maji</i> | Na cerimônia do chá |

Análise pessoal:

Assim como foi explicado anteriormente, o Japão é um país onde as divisões das estações do ano são fortemente delimitadas. Seus alimentos, cores de vestimentas e até mesmo embalagens são

específicas para cada período: verão, outono, inverno e primavera, e não se repetem em outro momento.

Na cerimônia do chá isto também ocorre. Os utensílios mudam de acordo com a época, e também existem temas que representam cada estação do ano; porém, a repetição não é considerada cortês. Isso significa que, se for outono, na época em que as folhas estão avermelhadas, não deveremos colocar representações dessas folhas, e sim buscar um novo elemento que remeta ao outono como, por exemplo, um cervo.

Em uma de minhas aulas tive de escolher um *chawan* (tigela usada para beber o chá) para ser usado durante a cerimônia e, aleatoriamente, escolhi uma com rodas de vento pintadas em sua lateral. Entretanto, meu professor explicou-me que aquela não era uma boa escolha, pois estava ventando muito naquele dia, logo eu iria repetir o tema “vento”.

Esse cuidado com a não repetição visa não banalizar a essência de cada estação do ano, assim como providenciar uma experiência harmônica para o convidado. Levar em consideração o que o convidado tem em seu entorno, de forma a elevar a natureza sem copiá-la, é uma qualidade que o anfitrião deve ter para ser hospitaleiro. Aqui o objetivo não é a mimese - imitação -, mas sim a experiência.

• **Poema 97**

| <u>Poema em japonês</u> | <u>Leitura do poema</u> | <u>Tradução</u> |
|-------------------------|--------------------------|------------------------|
| 茶の湯には | <i>Chanoyu ni wa</i> | Na cerimônia do chá |
| 梅寒菊に | <i>Umekangiku ni</i> | Flores de inverno |
| 黄葉み落ち | <i>Kiba mi ochi</i> | Folhas outonais |
| 青竹枯木 | <i>Aodake kareki</i> | Bambus verdes e geadas |
| あかつきの霜 | <i>Akatsuki no shimo</i> | Não podem faltar |

Análise pessoal:

A cerimônia do chá é repleta de paradoxos que se complementam. Tal como na cultura japonesa a cerimônia também busca o equilíbrio de forças opostas, isso ocorre porque existe uma forte

influência do *yin* e *yang*. Para todo momento pesado e escuro haverá um momento de leveza e claridade; dessa forma, devemos tentar balancear nossas ações.

No poema, o exemplo do bambu verde em contraste com as árvores secas do outono mostra claramente a harmonia contraditória ligada ao aspecto visual exterior. Além disso, é preciso ressaltar a importância do arranjo dos utensílios.

Para se criar um ambiente agradável, o anfitrião prepara a sala de chá de forma a se equilibrar com o ambiente externo. Por exemplo: no inverno o convidado se sentará mais próximo do fogareiro para se manter aquecido; já no verão ficará mais distante. Aqui podemos perceber o cuidado em manter em equilíbrio as temperaturas opostas. Como último exemplo, o texto salienta a conduta do anfitrião. Em minha experiência, o que melhor representa o *yin* e *yang*, quanto à conduta, é a maneira com que o anfitrião manipula os utensílios: caso estes sejam leves devemos segurá-los como se fossem pesados, assim como o seu oposto.

O cuidado com a tradução de alguns poemas e a pesquisa histórica e cultural desenvolvidas na execução deste trabalho aprofundam as questões sobre a poesia clássica e as diversas manifestações da cerimônia do chá. Acredito que isso seja importante, dada a complexidade dos poemas e sua intersecção com diversos aspectos da cultura japonesa, como a poesia, a língua e as artes clássicas. Considerando que o Brasil é o país com maior comunidade japonesa fora do Japão, surpreende que não existam muitas pesquisas sobre esse material em língua portuguesa, sendo que o único material disponível está restrito às escolas de *chanoyu*.

Como dito anteriormente, o *Rikyû Hyakushu* se enquadra em diversos estilos literários clássicos, como por exemplo *chasho*, *dôka* e *tanka*. Mesmo assim, só são conhecidos por aqueles que estudam mais profundamente a cerimônia do chá. Inserir-lo como referência da poesia clássica japonesa apresenta-se como ponto de importância deste texto, levantando novas questões sobre a origem dos poemas e sua função.

É possível ainda salientar a importância dos poemas didáticos para os praticantes da cerimônia do chá e para os estudantes da literatura e poesia clássica japonesa, mesmo que essa coletânea não seja muito difundida no ambiente acadêmico. Embora sejam considerados complexos e específicos, os poemas possuem a finalidade de instruir os praticantes da cerimônia para uma forma mais natural e de fácil memorização, além de evidenciar um profundo entendimento sobre a estética japonesa, chinesa e até mesmo coreana por parte daqueles que conviviam nesse meio artístico.

O *chadô* é um caminho que vem sendo trilhado há séculos e cuja essência é um híbrido de filosofia religiosa e estilo de vida. Nele é possível aprender a importância do equilíbrio e do respeito a tudo aquilo que nos cerca. E também na dedicação total à ação que está se realizando no momento e levando-se em consideração as pessoas com quem vai passar o seu tempo, não só dentro da cerimônia do chá, mas também em nossa vida cotidiana. No Japão existe um provérbio budista, muito utilizado na cerimônia do chá, – 一期一会 (*ichi go ichi e*, em uma tradução literal “uma vez um encontro”) – que expressa a ideia de que os encontros da nossa vida são únicos. Ele pode ser relacionado com a experiência única de cada um ao percorrer o caminho do chá, por isso é importante para aqueles que estão interessados em estudar o *chadô*, vivenciá-lo.

REFERÊNCIAS

CHIKAMATSU, Shigenori. **Stories from a tearoom window**. Lore and legends of the Japanese tea ceremony. Tokyo: Tuttle publishing, 1982

HAMMITZSCH, Horst. **O Zen na Arte da Cerimônia do Chá**. Clássicos Zen. São Paulo: Editora Pensamento, 2016.

Kogujiten zen'yaku dokkai. 2ª edição. Tokyo: Sanseidô, 2001

Met's Heilbrunn Timeline of Art History. **The Metropolitan Museum of Art**. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/>. Acesso em: 20 jul. 2017.

OKAKURA, Kakuzo. **O livro do chá**. Tradução: Leiko Gotoda. 3ª edição. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

Rikyū hyakushu handbook. Kyoto: Tankosha publishing co ltd, 2013.

SÔSHITSU Sen. **The Japanese Way of Tea: From Its Origins in China to Sen Rikyū**. Tradução: V. Dixon Morris. Hawaii: University of Hawai'i Press, 1998.

ZALEWSKA, Anna. Expressing the essence of the way of tea: tanka poems used by tea masters. Varsóvia: **Analecta nipponica, journal of polish association for japanese studies**, 2015

裏千家今日庵. **The urasenke chado tradition**. Disponível em: <https://www.urasenke.or.jp/textc/about/spirit4.html>. Acesso em Fevereiro, 2023.


6

Rafael Mariano Garcia

Eduardo Okamoto

**A ARTE DOS TAMBORES
JAPONESES NO BRASIL**

DOI: 10.31560/pimentacultural/2023.97129.6



Taiko (太鼓 ou, em hiragana, たいこ) significa tambor em japonês, e no Japão refere-se aos diversos formatos de tambores ou membranofones que compõem uma significativa diversidade de estilos, tamanhos, características e sonoridades. A sua existência é muito antiga e seu uso isolado sempre esteve presente em diversas manifestações sociais, religiosas e culturais nipônicas desde o período Jomon (10.500 – 300 a.C), seja nos rituais destinados à conexão com o divino, na guerra durante o período Kamakura (1192 – 1333), nos teatros clássicos *Nô* (能), *Kabuki* (歌舞伎), ocasionalmente no tradicional teatro de marionetes *Bunraku* (文楽), nas danças de *Bugaku* (舞楽), como relógio para anunciar as horas da vida cotidiana, durante as lutas competitivas de *Sumô*, em rituais religiosos budistas, em festivais populares de *Bon Odori*, nas tradicionais músicas folclóricas, etc.

Já o *taiko* contemporâneo surge, de fato, no pós-guerra japonês, graças ao baterista de jazz Daihachi Oguchi (1924 – 2008). Em 1951, na cidade de Okaya, província de Nagano, Oguchi idealiza um tipo de *performance* em grupo, onde várias categorias e tamanhos de *taiko* pudessem ser executados de maneira conjunta, como uma orquestra ocidental, em oposição às tradicionais performances de *taiko*, onde os instrumentos eram tocados até então individualmente, ou em pares. Pouco tempo depois esse estilo é denominado por Masahiro Nishitsunoi de *kumi-daiko* (*kumi* de juntos e *daiko* de tambor).

No Brasil, a trajetória do *taiko* é permeada de incertezas e lacunas. A falta de registros oficiais e a pouca existência de pesquisas a este respeito, abrem brechas para equívocos e imprecisões. E, além disso, mesmo que haja uma diversidade de estudos sobre as diversas fases da imigração japonesa (SAITO, 1961; HANDA, 1987; LEÃO NETO, 1989; KIMURA, 2006; NUCCI, 2011 etc.), dados históricos acerca do instrumento de percussão são raramente mencionados. Ao revisitar a história do teatro *Nô* no Brasil, Ângela Mayumi

Nagai confessa que se trata de uma história viva que ainda flui nos corpos de velhos atores imigrantes (NAGAI, 2014, p. 429). O mesmo se dá ao revisitarmos a história dos tambores japoneses no Brasil. É possível dizer que notáveis relatos nunca foram sequer registrados, desaparecendo com o falecimento de familiares das primeiras gerações de imigrantes. Além disso, muitas memórias ainda ecoam nos corpos daqueles que vivenciaram de forma admirável e excepcional a prática dessa arte desde a chegada dos primeiros *taikos*. Por essa razão, este texto esmera-se na investida de vasculhar bibliografias e apresentar relatos na tentativa de iluminar alguns rastros sobre a história dos tambores japoneses em terras brasileiras.

Como se sabe, a história da imigração japonesa no Brasil é permeada de conflitos, disputas e esquecimentos. As décadas que sucederam a chegada dos primeiros imigrantes, em 1908, especificamente entre o período de 1930 e 1940 foram marcadas por conturbadas crises. Projetos de lei e teorias científicas antinipônicas foram sendo defendidas pela burguesia brasileira na tentativa de barrar a imigração de asiáticos. O deputado estadual Fidélis Reis acreditava que o idioma confuso, os costumes estranhos, o cruzamento de raças e o aspecto físico dos japoneses causariam transtornos à sociedade brasileira, ocasionando um “mal irremediável” (OKAMOTO e NAGAMURA, 2015, p. 172). Já o deputado federal do Rio de Janeiro, Miguel Couto, defendia um tipo de “imigração seletiva” em prol da raça brasileira. Para o político, havia uma necessidade de “seleção” cuidadosa daqueles que chegassem em terras brasileiras, bem como temia que os imigrantes japoneses transformassem o Brasil em um “cadinho da fusão das raças” (OKAMOTO e NAGAMURA, 2015, p. 174).

No final da década de 1930, medidas foram sancionadas com o intuito de parar as chamadas “ideologias estranhas”. Dentre elas, o ensino

da língua japonesa passou a ser proibido a qualquer criança⁵¹. Em 1941, ocorre a suspensão do processo migratório que finda apenas em 1952. No mesmo ano, os jornais de língua estrangeira foram proibidos de circular em todo território nacional, a exemplo do *Seishu Shimpô* e *Burajiru Jihô* (OKAMOTO e NAGAMURA, 2015, p. 176). Tudo isso, de alguma forma, dificultou não apenas o desenvolvimento cultural e social dos imigrantes, como também buscou impedir o próprio japonês de ser japonês.

A eclosão da Segunda Guerra Mundial criou um cenário de conflitos entre brasileiros e imigrantes. Vistos como perigosos, os japoneses foram considerados inimigos. De acordo com Ennes:

O conflito mundial reforçou a tendência observada com o surgimento do Estado Novo e deu origem a várias medidas restritivas que passaram a cercear a liberdade de locomoção e de comunicação de imigrantes de origem japonesa, alemã e italiana. No caso de Pereira Barreto, imigrantes japoneses e seus descendentes foram proibidos de falar seu idioma de origem na frente de brasileiros. Além disso, tiveram seus rádios confiscados e suas correspondências violadas. Ainda nesse período, a Cooperativa Agrícola Fazenda Tietê, entidade que congregava a grande maioria dos produtores rurais de origem japonesa, sofreu intervenção federal e passou a ser dirigida por um não-nipo-brasileiro (ENNES, 2010, p. 199).

Já anos mais tarde, com o término da guerra e a derrota do Japão imperial, um clima de tensão entre as comunidades dos nipo-brasileiros se estabelece. De um lado, famílias conhecidas como “vitoristas”, insistiram na narrativa da vitória do povo japonês na guerra e,

51 Em 4 de maio de 1938, o decreto-lei n. 406, originalmente publicado no Diário Oficial da União - Seção 1 - 6/5/1938, Página 8494, decretava que: art. 85 – Em todas as escolas rurais do país, o ensino de qualquer matéria será ministrada em português, sem prejuízo do eventual emprego do método direto no ensino das línguas vivas; e em seguida determinava: § 1º As escolas a que se refere este artigo serão sempre regidas por brasileiros natos; § 2º Nelas não se ensinará idioma estrangeiro a menores de quatorze (14) anos; § 3º Os livros destinados ao ensino primário serão exclusivamente escritos em línguas portuguesa. Destaco, também, os seguintes artigos: Art. 86 – Nas zonas rurais do país não será permitida a publicação de livros, revistas ou jornais em línguas estrangeira, sem permissão do Conselho de Imigração e Colonização; e Art. 87 – A publicação de quaisquer livros, folhetos, revistas, jornais e boletins em língua estrangeira fica sujeita à autorização e registro prévio no Ministério da Justiça. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1930-1939/decreto-lei-406-4-maio-1938-348724-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acessado em: 9 jun. 2021.

do outro lado, os “derrotistas”, considerados “mais informados sobre os fatos” (MORALES, 2011, p. 88), acreditavam nas notícias que chegavam sobre a derrota. A exacerbação dos ânimos foi tão grande, em ambos os lados, que os “vitoristas” chegavam a proibir que seus filhos brincassem com filhos dos “derrotistas”, se recusando também a mantê-los em escolas que mencionavam explicitamente a derrota do Japão em materiais didáticos (MORALES, 2011). Sem contar o caos promovido pelo Shindo Renmei, associação de caráter nacionalista. Tudo isso não promoveu apenas consequências irreparáveis naquele conturbado momento, mas criou marcas sentidas até os tempos atuais.

Foi apenas a partir da retomada das atividades das Escolas Comunitárias Japonesas em 1947; com a volta do fluxo imigratório em 1952; a entrada em vigor do Tratado de Paz no mesmo ano; a chegada de jovens imigrantes a partir de 1955 (*Cotia seinen*⁵², *hanayome imin*, imigrantes industriais, etc); e a formação de novos núcleos de imigrantes, em Colônia Funchal (RJ), Colônia Guatapará (SP), Colônia Jacareí (SP), Colônia Pinhal (SP) e Colônia Kyoei (MS) (MORALES, 2011, p. 83), que a comunidade japonesa iniciou o seu processo de ascensão e enraizamento social, cultural e, acima de tudo, territorial. A contar desse período ocorre um progressivo desaparecimento dos discursos e práticas antinipônicas (LUIZ e ANDRÉ, 2018, p. 898), possibilitando, por exemplo, que associações de províncias, tal como a Associação Fukushima Kenjin de Atibaia⁵³, estreitassem laços com suas origens (MIZUNO, 2005, p. 52).

A partir dos anos de 1950, “[...] nomes japoneses começaram [...] a despontar na política brasileira, nas artes, nos esportes e no comércio das grandes cidades” (SAKURAI apud SILVA, 2008, p. 62). Já na perspectiva do estudioso Jeffrey Lesser (2007, p. 40), verifica-se a

52 Jovens imigrantes de Cotia

53 A Associação Fukushima Kenjin de Atibaia é uma das diversas organizações pertencentes à Federação das Associações de Províncias do Japão no Brasil, a exemplo das associações, Fukushima Kenjin do Brasil, Hokkaido de Cultural e Assistência, Província de Kagawa no Brasil e Associação Cultural e Assistencial Iwate Kenjinkai do Brasil.

partir das décadas de 1960 e 1970, o que ele denomina de “visibilidade positiva nos *nikkeis*”, graças ao sucesso econômico e da presença do Japão como potência econômica mundial.

OS PRIMEIROS TAMBORES NO BRASIL

Aos eventos anteriormente apresentados a respeito das primeiras décadas de imigração japonesa, considerado um período de ostracismo para a comunidade de nipo-brasileiros, parece pouco provável que algum instrumento de percussão tenha desembarcado de algum navio naquele período. Contudo, ao falar da origem oficial do *Nô* no Brasil, em seu artigo “*Nô Brasil: Aspectos da tradição hoje*” (2014), Nagai nos revela uma informação bastante preciosa. Após destacar a fundação do primeiro grupo de teatro *Nô* brasileiro, o Hakuyou Kai, idealizado em 1939 pelo pioneiro Nobuyuki Suzuki⁵⁴, a estudiosa salienta:

Entre 1939 e 1941, aconteceram seis apresentações abertas de Youkyoku com um programa variado. Além do canto, havia também a prática dos bailados e dos instrumentos de *Nô*. Após o episódio de Pearl Harbor, em dezembro de 1941, o uso da língua japonesa sofreu severa restrição no Brasil e as reuniões se tornaram esparsas e secretas [...] Terminada a conflagração, em 1945, houve tensão entre os colonos japoneses que acreditavam na derrota do Japão (os derrotistas) e os vitoristas radicais, do chamado Shindo Renmei. No grupo Hakuyou Kai, havia dois grandes amigos: o (já mencionado) ex-tenente coronel Kikkawa, vitorista, seguidor da escola Hosho e que tocava o tamboril agudo (*ôtsuzumi*) e o ex-coronel Wakiyama, derrotista, seguidor da escola Kanze e que tocava o tamboril grave (*kotsuzumi*). O senhor Kikkawa foi escolhido como o líder máximo do Shindo Renmei, cujos integrantes acabaram por assassinar o senhor Wakiyama. O fato levou o senhor Kikkawa a se tornar um praticante do budismo e a rezar diariamente pela alma do amigo até a sua morte (NAGAI, 2014, p. 433).

54 Nobuyuki Suzuki chegou ao Brasil em agosto de 1939. Na época, foi enviado pelo Ministério das Relações Exteriores e da Educação para divulgar a cultura japonesa.

De acordo com Eico Suzuki (1936 – 2013), neta do senhor Nobuyuki Suzuki, arquiteta, escritora, atriz e instrumentista de *Nô*.

Certo dia, as duas filhas do senhor Kikkawa vieram me procurar, e me entregaram o ôtsuzumi que ele usava com tanto carinho. [...] Atualmente, o *kotsuzumi* que está em nossas mãos é uma lembrança do senhor Wakiyama, derrotista, e ôtsuzumi é uma lembrança do senhor Kikkawa, vitorista. Esta união simbólica é um dos grandes mistérios deste mundo (SUZUKI apud NAGAI, 2014, p. 433).

No teatro *Nô*, quatro principais instrumentos são utilizados pela orquestra conhecida como *hayashi* (囃子), sendo eles: o *kotsuzumi* (tambor pequeno de ombro); ôtsuzumi (tambor agudo); *fue* (flauta); e *taiko* (tambor de baquetas). Ainda no artigo de Nagai, a seguinte informação pode ser relevante. Ao chegar ao Brasil e integrar o grupo Hakuyou Kai, o senhor Masakuni Yamaguchi passou a aprender *shimai* (bailado) e *kotsuzumi* com Eico Suzuki, além de ir diversas vezes ao Japão para estudar *hayashi*, transmitindo, posteriormente, seus conhecimentos aos integrantes do Hakuyou Kai (NAGAI, 2014, p. 436). Por esse motivo, é possível afirmar, até o momento, que os tambores percussivos utilizados no *Nô* tenham então sido os primeiros *taikos* a desembarcar no Brasil, período em que esta arte começou a ser transmitida por aqui.

Já a chegada de novos instrumentos de percussão ocorreu alguns anos mais tarde, entre as décadas de 1960 e 1970, devido à popularização e consolidação das cerimônias de *Bon Odori*⁵⁵. Graças a isso, negociações entre associações de imigrantes e províncias no Japão, possibilitaram a chegada dos primeiros tambores de *nagadô-daiko*⁵⁶.

55 *Bon Odori* (literalmente, “Dança dos Finados”), é um rito mortuário inerente ao Budismo japonês marcado por certa animosidade, envolvendo músicas, danças, alimentos e decoração específica (LUIZ e ANDRÉ, 2018, p. 891). No Japão, o *Bon Odori* é realizado na conjuntura do *Obon Matsuri* (Festival dos Finados), período em que os espíritos ancestrais retornariam do mundo espiritual, exigindo dos vivos a realização de uma série de ritos (LUIZ e ANDRÉ, 2018, p. 895). Nas cerimônias, danças circulares baseadas em movimentos de atividades cotidianas como colheita e pesca são realizadas em torno de uma estrutura de madeira em que um ou mais indivíduos trajados com roupas tradicionais tocam o *taiko*.

56 É um tipo *taiko* feito de árvore centenária. Na sua fabricação, o miolo do tronco é retirado, restando apenas o seu cilindro. Em seguida, ele é secado, escavado, desenhado, envernizado e, ao fim, recebe o couro pregado por taxas de metal, conhecidas como *byô*.


O pesquisador Flávio Rodrigues⁵⁷, em sua dissertação de mestrado, revela o testemunho de Masayuki Mizuno acerca do desembarque de taikos no porto de Santos.

Os primeiros taikos chegaram aos imigrantes japoneses em Atibaia quando do convite para que o governador de Fukushima, Kimura, viesse ao Brasil inaugurar o busto do médico Hideyo Noguchi, famoso por suas pesquisas sobre febre-amarela, em Campinas no ano de 1967. As famílias de Atibaia, muitas delas oriundas da província de Fukushima e fundadoras do Fukushima Kenjinkai da região Bragantina, presidida por Mitsuri Kurosawa, foram convocadas para os preparativos da recepção ao governador, a quem solicitaram a doação de um taiko. O pedido foi atendido: dois taikos chegaram ao porto de Santos junto de 28 lanternas para ornamentação de palco. A doação foi feita por alunos do ensino de base da província de Fukushima e tocados pela primeira vez no Brasil pelo cônsul-geral do Japão, Kondo, e o deputado Susumu Hirata em uma quermesse beneficente destinada a ajudar o abrigo de menores em Atibaia. Nascia o Bon Odori de Atibaia, que em 1970 já fazia parte das comemorações do aniversário da cidade (MIZUNO apud RODRIGUES, 2021).

Em entrevista, o agricultor Edimur Yassushi Hirosue destaca que os primeiros tambores chegaram a Piedade, interior de São Paulo, graças ao *Bon Odori*, celebrado pela primeira vez em 1972. No começo, o *taiko* era emprestado pela Fukushima Kenjinkai, aonde alguns colaboradores iam até à cidade para tocar e ensinar a canção folclórica *Soma Bon-Uta* (相馬盆唄), originária da região de Soma, cidade localizada na província de Fukushima. Devido a desavenças, um *taiko* nacional vindo do Paraná foi adquirido pelo kaikan de Piedade e, pouco tempo depois, uma compra de *shime-daikos* e um couro para *nagadou-daiko* foram financiadas com a ida de um senhor ao Japão.

Como revela o livro “*História e desenvolvimento da colônia Nipo-brasileira de Ibiúna*” (1999), organizado por Saburo Murayama, Bunzo Watanabe, Hirofumi Goishi e Hissashi Sumiya, a primeira celebração

57 Flávio Rodrigues é músico e mestrando na área de etnomusicologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), sob orientação da Prof^a Dr^a Suzel Ana Reily, onde desenvolve uma pesquisa junto aos tocadores de *taiko* da cidade de Atibaia, o Kawasaki Seiryu Daiko.



do *Bon Odori* na cidade de Ibiúna ocorreu precisamente em 30 de setembro de 1973, encabeçado pelo Shukei Hokari (CENTRO CULTURAL DE IBIÚNA, 1991, p. 61). Naquela época, o *taiko*, as lanternas e a torre foram emprestadas pela sub-sede da Associação dos Fukushima-kenjins de Piedade. Para a realização da cerimônia, em 1974, os tambores foram temporariamente cedidos pela Associação dos Kagoshima-kenjins (CENTRO CULTURAL DE IBIÚNA, 1991). Foi somente em 1983 que os doadores Shigueteru Nishioka e Kazuhiko Maeda presentearam a cidade como um *taiko*. Em seguida, Hiroyuki Takagui doou o pequeno tambor e, posteriormente, Shiguemassa Saito contribuiu com as bases. No ano seguinte, em 1984, o município de Kushima, província de Miyazaki, no Japão, enviou um jogo completo de tambores (CENTRO CULTURAL DE IBIÚNA, 1991).

A realização desses primeiros eventos dependia não somente de tambores emprestados, que viajavam de cidade em cidade pelo interior de São Paulo, mas de músicos e tocadores especializados, o que ocasionava pequenos conflitos e opiniões controversas. Até 1975, por exemplo, Ibiúna ainda necessitava da colaboração de membros do Minyo Hozon Kai, da cidade de São Paulo, para a execução das músicas. Nesse período, Shossaburo Mogui ficava encerrado por tocar *fue*, e a cantora Midori Urayama pelos cânticos folclóricos. Foi quando Hiroyuki Takagui, com a supervisão da Minyo Hozon Kai, decidiu então formar tocadores locais (CENTRO CULTURAL DE IBIÚNA, 1991). Rapidamente, novos imigrantes que vieram do pós-guerra para o Brasil se juntaram ao Takagui, a exemplo do tocador Hachiro Fukutome. Quase duas décadas depois, precisamente em 1995, começaram a surgir jovens tocadores e cantores ibiunenses.

Já entre as décadas de 1980 e 1990, a tradicional percussão japonesa chega a diversas regiões do país, essencialmente para as comunidades *nikkeis* do estado de São Paulo e Paraná. Reportagens do Paraná Shimbun de Londrina (PR) já noticiavam o *Bon Odori* no começo da década de 1980. Destaco, ainda, uma fotografia (*Figura 1*)

retirada no ano de 1982, durante as comemorações do cinquentenário da pequena cidade de Assaí, situada no norte do estado do Paraná. O registro não somente aponta a ascensão das festividades de *Bon Odori* naquela época, como também já evidencia o uso dos tambores japoneses para essas celebrações.


Figura 1 – Celebração do *Bon Odori* em Assaí, em 1 de maio de 1982



Fonte: Acervo LACA/Autor desconhecido.

O *TAIKO* CONTEMPORÂNEO NO BRASIL: PRIMEIRA FASE

Após um período de desenvolvimento e popularização entre os japoneses, o *kumi-daiko*, então, se internacionaliza. Como revelam algumas pesquisas estadunidenses (CARLE, 2008; AHLGREN, 2011; BENDER, 2012), a globalização do *taiko* contemporâneo iniciou-se precisamente na década de 1960. O japonês Seiichi Tanaka, nascido em Tóquio, é um dos responsáveis pelo início do movimento internacional do *taiko* nos Estados Unidos, em 1967. O grupo japonês Ondekoza de Den Tagayasu, por exemplo, é creditado como um




dos primeiros coletivos a desenvolver as primeiras turnês mundiais, entre as décadas de 1970 e 1980. Os tocadores do Oedo Sukeroku Taiko são apontados como os principais responsáveis pela disseminação dos desconhecidos “*tambour japonais*”, sobretudo na França. Os tocadores do Kodô, Leonard Eto, Ryutaro Kaneko e Kan Kurit, em setembro de 1991, levaram pela primeira vez a arte dos tambores japoneses aos países africanos Gana, Nigéria e Senegal.

Ao se falar da origem oficial do *taiko* contemporâneo no Brasil, um nome deve ser lembrado: Tanguê Setsuko, pioneira do *kumi-daiko* em terras brasileiras. Tanguê Setsuko nasceu na cidade de Tóquio, no Japão. Filha da renomada atriz japonesa, Tanguê Kiyoko, Setsuko é praticante de *Nihon-Buyo* (dança tradicional japonesa) desde os 6 anos. Também iniciou os seus estudos em *Onna-Kengeki* (teatro de espadas) após se formar no ensino fundamental japonês (TANGUE, *online*). Chegou ao Brasil no ano de 1964 junto de sua mãe com o intuito de promover apresentações pelo Brasil e por diversas colônias *nikkeis* da América do Sul. Antes mesmo de desembarcar no Brasil, Setsuko já havia aprendido *taiko* no Japão com o mestre Yutaka Imaizumi, do Sukeroku Daiko, primeiro grupo profissional de *taiko* do Japão.

Em entrevista, Yoshikazu Hamasaki⁵⁸, um dos primeiros alunos da sensei, conta que conheceu Tanguê Setsuko em 1978. Ela estava andando pelo bairro da Liberdade, em São Paulo, quando o viu, ao lado de outros colegas, tocando *taiko* no estabelecimento de roupas e acessórios japoneses de seu pai, Minikimono Confecções. Após entrar na loja e conversar com os meninos, Setsuko obteve a aprovação dos pais para ensiná-los *taiko*. A partir desse momento, originou o primeiro grupo de *kumi-daiko* no Brasil, na época formado pelos seguintes membros: Yoshikazu Hamasaki, Massamitsu Hamasaki, Yuichi Hamasaki, Sônia Mie Otani, Marcos Fujiwara, Massao Uechi, Wilson Miyawaki e Claudia Miyuki Fukugakiuchi.

58 Aqui fica o meu singelo agradecimento ao Sr. Yoshikazu Hamasaki pela generosa disponibilidade em reavivar memórias e compartilhar histórias a respeito do *taiko* brasileiro. Agradeço, ainda, o Almir Kajihara, atual líder do grupo Tanguê Setsuko Taiko Dojo.



Pouco tempo depois, na década de 1980, os integrantes ao lado de Tanguê Setsuko, começaram a se apresentar no antigo programa de atrações musicais e variedades da TV Bandeirantes, conhecido como Japan Pop Show. Comandado pelo casal Nelson e Suzana Matsuda, o programa promovia apresentações com bandas convidadas e concursos de karaokê com juízes. Na mesma época, os tocadores passaram a participar de eventos tradicionais e inaugurações de empresas na cidade de São Paulo. Em seguida, o grupo formou a caravana Japão Pop, onde passou a percorrer por diversas cidades do Brasil, como Brasília (DF), Rio Quente (GO), Belém (PA), Manaus (AM), etc. As turnês não só contavam com apresentações de *taiko*, mas incluíam também encenações teatrais de *jidai-geki*⁵⁹ e de dança solo da Tanguê Setsuko, exibições de danças do grupo Hanayagui Kinryu e apresentações de karaokê. Em média, trinta artistas, entre tocadores e dançarinos, viajavam de ônibus aos finais de semana. Yoshikazu Hamasaki enfatiza, ainda, que as turnês eram muitas vezes financiadas pela Reiyukai do Brasil, na época sob a direção de Tanaka sensei.

Os anos subsequentes promoveram um grande crescimento e popularização do grupo. Além das turnês, Setsuko idealizou também a primeira escola de *taiko* do Brasil, a Tanguê Setsuko Taiko Dojo, onde passou a ensinar o famoso estilo Sukeroku. Ao saber do trabalho feito pela sensei no Brasil, Imaizumi Yutaka tornou-se um grande colaborador do grupo, ensinando novas técnicas do seu famoso estilo. Em 2002, o coletivo de tocadores então se afilia ao grupo de Yutaka, o Sukeroku Dai-ko de Tóquio, onde começaram a desenvolver músicas autorais, além de executar algumas músicas desse grupo. Posteriormente, no ano de 2004, a pedido do Bispo Yomei Sasako, Setsuko levou, pela primeira vez, o estilo Sukeroku ao estado do Paraná, onde passou a ensinar *taiko* ao grupo Seishimaru Taiko, em Maringá (PR) (TANGUE, *on-line*). Já em 2008, no Auditório do Bunkyo, na cidade de São Paulo, o grupo comemorou o seu aniversário de 30 anos. A apresentação comemorativa contou com a

59 *Jidaigeki* (時代劇), literalmente "dramas da época", é um gênero que apresenta encenações de várias épocas no Japão.

participação de Tsukasa Kaito, Hanayagi Ryuchita, do grupo de Sapateado Debora Costa e dos precursores do estilo Sukeroku, Imaizumi Yutaka e o próprio Sukeroku Daiko, de Tóquio (SEISHIMARU TAIKO, *on-line*).

O TAIKO CONTEMPORÂNEO NO BRASIL: SEGUNDA FASE

A segunda fase do *taiko* contemporâneo em terras brasileiras inicia-se entre as décadas de 1990 e 2000. Segundo o depoimento do vice-presidente da ABT (Associação Brasileira de Taiko), Fernando Kuniyoshi, extraído do livro comemorativo “*Kizuna – Jûnen No Nagare*” (2012), foi graças a um pedido do administrador da subprefeitura de São Miguel Paulista que o *taiko* no Brasil deu o primeiro grande passo rumo à sua popularização (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TAIKO, 2012, p. 42).

Em 1994, os associados do Bunkyo (Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social), em São Paulo, receberam a missão de realizar um pequeno festival da cultura nipônica aberto ao público. Na época, o senhor Pedro Yano, integrante da diretoria da associação, esteve à frente da execução do que seria um dos eventos mais importantes para a comunidade *nikkei*. Com o apoio da Fundação Japão, Consulado Geral do Japão e do Kokusai Kankô Shinkôkai (Japan National Tourist Organization), os organizadores do evento conseguiram, mesmo tendo poucos recursos, mobilizar uma programação com apresentações de coletivos culturais nipo-brasileiros (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TAIKO, 2012, p. 43). Ainda segundo Kuniyoshi, “dentre esses grupos haviam sido convidados a participar o Fukushima Bon Odori; Sara Odori; Urassaki Taiko, e outros Kenji Kai foram chamados” (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TAIKO, 2012, p. 43).

Depois da grande repercussão em São Miguel Paulista, o senhor Pedro Yano, já à frente da Fukuoka Kanto Shinkôkai, tentou a todo custo trazer do Japão novos instrumentos de percussão e um professor, visando formar novos tocadores. Porém, seu pedido de apoio foi

negado por não envolver toda a comunidade *nikkei*. No depoimento de Isao Tanaka, o senhor Pedro Yano estava preocupado com a formação das gerações futuras e com o empenho das comunidades de imigrantes que não eram suficientes. Dessa forma, “[...] foi escolhido o *taiko* para ser divulgado nas regionais [...] e com isso tentar despertar o interesse dos jovens” (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TAIKO, 2012, p. 33). Segundo Tanaka, o *taiko* contemporâneo era até então praticamente desconhecido no Brasil. Sabia-se do seu uso em templos xintoístas e em ofícios religiosos, mas a sua utilização como instrumento musical era totalmente inimaginado, ainda mais para uma plateia.

Todavia, foi apenas a partir dos anos 2000, diante das incessantes tentativas de levantar fundos e do real interesse dos nipo-brasileiros em difundir o *taiko* contemporâneo no Brasil, que voluntários japoneses se juntaram para cumprir este objetivo. Naquela época, a equipe de doadores, batizada de “*Burajiru ni Wadaiko wo Okuru Fukuoka-ken Yuushi no Kai*”, ou Associação de Voluntários para Doação de Taiko ao Brasil, arrecadaram doações para a compra de seis tambores de *nagadô-daiko*. Como revela Kuniyoshi (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TAIKO, 2012, p. 44), dentre os doadores interlocutores estavam Hirofumi Yamaguchi; Mitsumoto Haguio; Akira Tobinaga; Naoko Tobinaga; Yoshio Seki; Kasui Tanaka e Tamae Otaki.

Posteriormente, o sensei Yukihisa Oda, fundador da escola Kawasuji de Taiko, em Fukuoka, no Japão, se prontificou a ensinar a arte dos tambores nipônicos aos brasileiros. Na época, ele havia sido enviado pela Agência de Cooperação Internacional do Japão (JICA). Assim, em julho de 2002, Oda-sensei, sob a responsabilidade da Associação Fukuoka do Brasil, desembarcou em território brasileiro pela primeira vez, permanecendo aqui até junho de 2004. Ao longo de dois anos, Oda-sensei percorreu por incontáveis regiões do sul e sudeste, visitando mais de 66 associações nipo-brasileiras, sendo encarregado por uma expressiva criação de grupos, tornando-se um dos principais precursores do instrumento de percussão em nosso território. Além do mais, Oda-sensei foi o responsável pela disseminação do *okedô-daiko*, um formato de *taiko* leve e barato, ainda desconhecido pelos tocadores brasileiros.

Figura 02 – Recepção dos taikos doados pela Associação dos Voluntários para Doação de Taiko ao Brasil, no Nikkei Palace em São Paulo



Fonte: Imagem extraída do livro *Kizuna – Jûnen No Nagare*, 2012.

Inicialmente apenas quatro equipes treinavam com o Oda-sensei, entre elas: São Miguel Paulista, Suzano, Guarulhos e São Bernardo do Campo. Os encontros aconteciam em locais alugados, como ginásios e escolas, e os *taikos* eram substituídos por pneus e bambus. Até o final de 2002, já existiam diversos coletivos espalhados pelo interior de São Paulo e outras regiões, dentre os principais: Grupo de Taiko do Colégio Harmonia, Guarulhos Sounem Taiko, Suzano Taiko, São Miguel Paulista Taiko, Associação Fukushima Kenkin do Brasil Taiko, Guarulhos Sinem Taiko, Tenryuu Wadaiko, Atibaia Kawasuji Seiryu Daiko, etc. Já em 2003, surgem os coletivos Shinyuu Daiko, de Pilar do Sul, Hibiki Wadaiko, de Marília, Ishindaiko, da cidade de Londrina, Paraná, e etc.

Durante esse período, houve uma “explosão” do *taiko* no Brasil e grande interesse de jovens, adultos e crianças [...]. Em outubro de 2002, houve a primeira apresentação de *taiko* no Colégio Harmonia de São Bernardo do Campo, São Paulo [...]. Em 21 de dezembro de 2002, graças a JICA, a Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Fundação Japão, houve a doação de vinte *taikos* de tamanho médio e um grande com 1.10 metros de diâmetro para a Associação Brasileira de Taiko. E em 2003,

iniciaram-se as apresentações de grupos de *taiko* em vários eventos: festas de aniversário de entidades e de cidades; fazendo parte da programação de abertura jogos, competições esportivas e concursos de canto. Em 12 de outubro do mesmo ano, a Associação Brasileira de Taiko foi fundada. Ainda em 2003, estava sendo criado um departamento de taiko dentro da estrutura organizacional da Aliança Cultural Brasil Japão do Paraná (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TAIKO, 2012, p. 43).

Além disso, antes mesmo da ampla difusão do *taiko* no Brasil através do Oda-sensei, um pequeno grupo de adolescentes batizados de Himawari Taiko já treinavam no início da década de 2000, na cidade de São Paulo. Os coordenadores Milton Mitsuo Shimada e Arlindo Eiji Ito revelaram que os treinos eram realizados com pneus velhos em encostos de cadeiras, e muitas vezes as apresentações aconteciam com instrumentos emprestados (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TAIKO, 2012, p. 156). Foi somente em 2002, com a vinda do Oda-sensei, que o grupo Hamawari pôde participar de ensaios, juntamente com o coletivo já formado de Guarulhos, aos sábados de manhã.

Figura 03 – Treinamento e visita de diretores da ABT na cidade de Ibiúna, em 15 de novembro de 2002



Fonte: Imagem extraída do livro *Kizuna - Jûnen No Nagare*, 2012.

Já em 2004, o sensei Yoichi Watanabe, membro do departamento técnico e secretário chefe da sede em Tóquio da *Nippon Taiko Foundation* e líder do grupo Amanojaku Watanabe, veio ao Brasil para iniciar uma grande colaboração com os tocadores brasileiros. Nesse momento, o foco dos grupos estava no aprendizado de técnicas apuradas, além de um mergulho na postura e disciplina oferecidas pelo Watanabe-sensei, visando uma prática mais aprimorada, como também possibilitou aos praticantes, através do fazer prático, a descoberta de novos princípios básicos ligados a uma tradição japonesa.

O auge do *taiko* nacional aconteceu na cerimônia do “Centenário da Imigração Japonesa no Brasil”, realizada em junho de 2008, no sambódromo de São Paulo. No total, mil tocadores foram convocados para aquela que seria a maior apresentação coletiva de *taiko* no Brasil. Pela primeira vez, o solo brasileiro se viu estremecido pelos tambores nipônicos. A partir daí, o “boom” do *taiko*, de certo modo, se concretizou.

Com a vinda de Watanabe-sensei para o Brasil, foi possível a difusão ainda mais concreta do *taiko*, com a criação da Associação Brasileira de Taiko, havendo também a realização de campeonatos, inclusive com grupos tendo condições de se apresentar no Japão. Com isso, houve uma tendência muito grande dos grupos criarem suas próprias performances com muita coreografia e força nas batidas. Apesar de tal crescimento, o Brasil ainda está um pouco longe de possuir uma homogeneidade em relação ao *taiko*, muito devido à falta de uma orientação profissional. Apesar de que de 5 anos para cá, com o surgimento da escola Kawasuji no Brasil, foi criado também o Festival Kawasuji, que sempre com vários grupos do Brasil junto com alguns grupos do Japão. (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TAIKO, 2012, p. 45).

Figura 04 – Ensaio no Sambódromo da cidade de São Paulo para o evento do Centenário Da Imigração Japonesa, em 2008



Fonte: Imagem extraída do livro *Kizuna - Jûnen No Nagare*, 2012.

A CONSTRUÇÃO DO NOSSO *TAIKO*


O desenvolvimento do *taiko* brasileiro deu-se não só graças a um processo de “ressignificação” e “adaptação” de elementos, técnicas e tradições, observados em grupos japoneses como estratégias para a elaboração de uma poética e expressão própria, mas fez-se também através de um processo de “invenção”, o que impulsionou a criação do *taiko* contemporâneo brasileiro. Na análise da estudiosa Raissa Romano Cunha:

Estudar o processo de como se deu a *invenção* do *taiko* moderno no Brasil elucidava aspectos da relação dos descendentes japoneses com os seus antepassados e a construção da memória dessa ligação. A análise comparativa do *taiko* “daqui” com o *taiko* “de lá” foi sentida através da percepção dos nativos, que demonstraram a plena consciência de que há diferenças fundamentais que devem ser vistas como positivas e valorizadas (CUNHA, 2017, p. 30).

Antes de qualquer coisa, é importante apontar que a compreensão de “invenção” dentro do “*taiko* daqui” está atrelada ao tipo de prática artística que não se restringe simplesmente a um único estilo ou técnica específica, mas que busca em influências tantas e tradições a elaboração dos seus valores, dos seus ritmos e do seu próprio corpo. Trata-se de um hibridismo consciente, onde “[...] a “criatividade” e os ritmos tidos como brasileiros somados à disciplina associada ao Japão geram uma afirmação positiva da identidade através dos estereótipos acerca dos dois países” (CUNHA, 2017, p. 77).

É preciso considerar também o *taiko* brasileiro como um símbolo de desenvolvimento e reafirmação da identidade e *niponicidade* dos *nikkeis* nos espaços públicos após um longo período de silenciamento. Nas palavras de Henrique Okajima Nakamoto, “[...] o *taiko* foi transformado em símbolo da paz” (NAKAMOTO, 2010, p. 60). De alguma forma, o próprio instrumento de percussão passa a buscar certo reconhecimento étnico, capaz de propor aproximações de fronteiras e quebras de determinados estereótipos, herdados por um Brasil que, até o século passado, entendia os nipo-brasileiros como “inimigos de costumes estranhos”, misteriosos e até subservientes.

O autor Paul Jong-Chul Yoon em “*She’s Really Become Japanese Now! Taiko drumming and Asian American Identifications*”, aborda algumas questões pertinentes ao pesquisar a prática do *taiko* no contexto estadunidense. No artigo de Yoon, um dos integrantes do grupo americano Soh Daiko em entrevista destaca: “Eu nunca tinha visto asiáticos fazer algo remotamente tão legal ou poderoso, [...] Era claramente uma expressão de afirmação cultural [...]” (YOON, 2001, p. 425, tradução nossa). Ao compreender o mesmo artigo, Cunha aponta uma informação bastante importante. Para ela, “[...] através dos toques dos tambores japoneses, Soh Daiko confronta estereótipos que atribuem características de “naturalmente” quietos e subordinados à população asiática ou descendente de asiáticos” (CUNHA, 2017, p. 80).



Já em “*Reconsidering ethnic culture and community: a case study on Japanese Canadian Taiko Drumming*”, Masumi Izumi destaca que a realidade canadense após a Segunda Grande Guerra era complexa. Segundo o professor, “[...] ser japonês estava associado à vergonha, culpa e à imagem do inimigo” (IZUMI, 2001, p. 41, tradução nossa). Além disso, os *nisseis* foram desencorajados a falar o próprio idioma e constituir comunidades. Assim, naquele período, o *taiko* passou a representar um símbolo de orgulho e de redescobrimto de histórias e identidades diásporas, bem como possibilitou aos praticantes a participação em comunidades étnicas, promovendo uma ligação simbólica e concreta com a sua terra ancestral (IZUMI, 2001). Izumi aponta também o *taiko* norte-americano como um importante meio de mulheres canadenses asiáticas reivindicarem e combaterem discursos estereotipados e socialmente construídos sobre elas, visto que a imagem da “mulher oriental” esteve sempre associada a certa gentileza dócil e mansidão. Assim, o *taiko* possibilitou a formação de diversas tocadoras que viram na sua prática a oportunidade de expressarem sua cultura de forma poderosa e grandiosa.

Da mesma forma, tudo isso nos revela uma característica significativamente notável em grupos, tanto norte-americanos quanto canadenses: o caráter ativista. Segundo Izumi (2001, p. 46), muitos praticantes do Katari Taiko assumem claramente uma posição política de centro-esquerda, participando ativamente de eventos e comícios antirracistas, feministas, LGBTQIA +, etc. Como ainda nos revela o autor:

As performances de *taiko* contêm algum potencial de tensão na comunidade étnica, especialmente se as questões forem introduzidas de forma política aberta. No entanto, como o *taiko* é uma forma de arte, e que parece ser uma arte tradicional japonesa, é mais fácil para a comunidade aceitar os artistas. E, assim, o *taiko* fornece uma ferramenta subversiva de autoexpressão para minorias dentro de uma minoria [...] (IZUMI, 2001, p. 47, trad. nossa).

Já o *taiko*, por aqui, tornou-se, nas últimas décadas, um importante símbolo de força e de reafirmação étnica entre seus tocadores brasileiros, ou como muitos chamam “espírito japonês”. Contudo,

acredito que muitos grupos estejam ainda descobrindo a sua real capacidade de transformação e impacto no tecido social em que eles estão inseridos, mesmo que boa parte já o faz sem perceber. Além disso, a ideia de romper com paradigmas estereotipados sobre como os brasileiros observam a cultura japonesa, o *taiko* brasileiro busca construir através da sua arte uma ponte sensível com o seu público, propondo uma aproximação de fronteiras através de potentes performances e repertórios, na tentativa de conquistar certo reconhecimento, contrariando a ideia de que a cultura japonesa é indecifrável e exótica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *taiko* brasileiro passa a desarticular uma visão construída e imaginada da cultura japonesa, sempre posta em uma posição reduzida, com hábitos estranhos e complicada demais, frequentemente observada, como menciona Edward Said (2007, p. 154), pelo quadro vivo de estranheza. De alguma forma, o *taiko* passa então a nutrir um determinado conhecimento e reconhecimento sobre o oriente e os nipônicos através de uma manifestação que torna visível um Japão que nunca lhes foi verdadeiramente apresentado, de histórias que tão pouco foram de fato ouvidas, apresentando um povo próspero e substancialmente importante nas construções de diversas esferas sociais e culturais, mas que sempre foi posto à margem, condicionados na história apenas como coadjuvantes invisíveis de uma sociedade.

Desse modo, o *taiko* estabelece, por assim dizer, uma arte que resiste ao esquecimento, que luta contra o fenecimento da cultura, da linguagem e da comunidade japonesa através do tempo. É por esse motivo, acredito eu, que o *taiko* contemporâneo brasileiro tornou-se uma expressão que traz consigo não somente a sua luta por reconhecimento, mas se faz como uma arte que nos leva a aprender por outras vias a importância de valorizar a nossa cultura e as nossas histórias

que vamos jogando para o canto do esquecimento sem perceber, as menosprezando enquanto potentes, heterogêneas e multifacetadas.

Nas palavras da ex-diretora presidente da Nippon Taiko Foundation, Kazuko Shiomi (2012, p. 9), o instrumento de percussão vem conquistando espaço como um valioso meio para inculcar atitude respeitosa e sensibilidade coletiva, tornando-se uma arte que transcende idade e gênero. Para Katsuhiko Haga (2012, p. 11), ex-diretor-geral da JICA no Brasil, o *taiko* é repleto de significados, que transparecem em cada medida, cada gesto, cada ritmo, levando a transmissão da cultura nipônica. Segundo Agostinho Toshio Minami (2012, p. 13), ex-presidente da Associação Fukuoka do Brasil, o tambor japonês aconteceu graças a uma iniciativa de despertar o interesse dos jovens com seus antepassados e com a cultura nipônica. Por fim, Hirofumi Tsuruga (2012, p. 16), ex-diretor da Associação Fukuoka do Brasil, confessa que o som do *taiko* ecoa alto atingindo os céus do Brasil, e se recorda das palavras do Oda-sensei: “*Taiko* que alimenta a alma”.

Para encerrar, é importante acrescentar a relevância de diversos outros proeminentes pioneiros do *taiko* que não foram aqui mencionados. Fica o agradecimento da comunidade de *taiko* do Brasil a cada pessoa que ao decorrer das últimas décadas carregaram em seus braços os primeiros tambores pelos cantos desse país, e que com muita sensibilidade e dedicação transmitiram a beleza, a energia e os elementos que compõem essa arte, mesmo diante das incertezas. Desse esforço, descendeu um *taiko* que vem desde então se redesenhando pelas comunidades, ganhando novos formatos e especificidades, mas sem deixar de carregar consigo os aspectos mais tradicionais do Japão. É bonito imaginar que talvez as primeiras batidas tenham sido entoadas antes mesmo dos dados aqui apresentados, talvez em algum quarto pequeno de uma família de imigrantes em meio às escuras de uma plantação de café, ou até mesmo no repouso da tarde, após uma longa jornada de trabalho na fazenda. Mas isto também é um dos grandes mistérios deste mundo.

REFERÊNCIAS

- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TAIKO. **Kizuna - Jūnen No Nagare**. São Paulo: [s.n.], 2012.
- CAMARGO, Renata Asato de. **DANÇAR YUYA: UM ENCONTRO COM O TEATRO NÔ**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2019.
- CENTRO CULTURAL DE IBIÚNA. **História do Desenvolvimento da Colônia Nipo-Brasileira de Ibiúna**. Ibiúna: Editora Gráfica Topan-Press Ltda, 1991.
- CUNHA, R. R. **O soar dos tambores japoneses: uma etnografia sobre arte, tradição e etnicidade**. Trabalho de Conclusão de Curso para o Bacharelado em Ciências Sociais. Centro de Letras e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Londrina, 2017.
- ENNES, M. **Bon-Odori: fronteiras simbólicas, identidades e estratificação social**. Teoria e Pesquisa, São Carlos, v.19, n.1, p. 195-211, 2010.
- IZUMI, Masumi. **Reconsidering Ethnic Culture and Community: A Case Study on Japanese Canadian Taiko Drumming**. Journal of Asian American Studies, 2001.
- LESSER, Jeffrey. **A discontented diaspora: Japanese Brazilians and the meanings of ethnic militancy, 1960-1980**. Durham: Duke University Press. 2007.
- LUIZ, Leonardo Henrique; ANDRÉ, Richard Gonçalves. **O retorno dos ancestrais: Bon Odori e ritos mortuários no Templo Budista Honpa Honganji em Londrina**. Antíteses 11 (22), 890-915, 2018.
- MIZUNO, Massayuki. **Atibaia Bunkyo: 50 anos de história**. São Paulo: [s. n.], 2005.
- MORALES, L. M. **O Ensino de Língua Japonesa nas Escolas Comunitárias no Pós-guerra**. Estudos Japoneses (USP), v. 1, p. 81-98, 2011.
- NAGAI, A. M. Nô Brasil: aspectos da tradição hoje. In: **Encontro Internacional de Pesquisadores em Arte Oriental - Oriente-se: Ampliando Fontes**, 2014, São Paulo. Anais do Encontro Internacional de Arte Oriental, 2014. v. 1. p. 428-446.
- NAKAMOTO, Henrique Okajima. **Significados do taikô no Instituto Cultural Nipo Brasileiro de Campinas**. 2010. 173f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

OKAMOTO, Monica; NAGAMURA, Yukako. **Burajiru Jihô (Notícias do Brasil) e Nippak Shimbun (Jornal Nipo-Brasileiro): os primeiros tempos dos jornais japoneses no Brasil (1916-1941)**. Revista Escritos, No.9, Fundação Casa de Rui Barbosa, pp.147-179, 2015.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

Seishimaru Taiko. **História**. Disponível em: <http://seishimaru.coolpage.biz/seishimaru.htm>. Acessado em 26 jun. 2021.

SILVA, Carla Holanda da. **O encontro de territorialidades na diáspora : japoneses e nordestinos em Assaí-PR**. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Paraná, 2008.

Tangue Setsuko Taiko Dojo. **História do grupo**. Disponível em: <http://tanguetaiko.com.br/historia/>. Acessado em 07 jun. 2021

YOON, Paul Jong-Chul. **She's Really Become Japanese Now! Taiko drumming and Asian American identifications**. American Music. Vol. 19, No. 4, Asian American Music (Winter, 2001), pp. 417-438 (22 pages), 2001.


DANÇA
5

7

Hadiji Yukari Nagao

BUTÔ NO JAPÃO... BUTÔ NO BRASIL:
o processo de formulação
desse projeto poético
e suas reverberações
nos artistas brasileiros

DOI: 10.31560/pimentacultural/2023.97129.7



Quando falamos em cultura japonesa é muito comum lembrarmos, por exemplo, dos mangás, animes e *cosplays*, ou associarmos com os *Matsuri* (Festivais) onde, de forma geral, ocorre a venda de pratos típicos da culinária japonesa e apresentações culturais como o *bon odori*, *taikô*, *matsuri dance*, shows de *karaokê*, mostra de artes marciais, entre outros. Mas, fora essas atrações culturais mais próximas ao nosso cotidiano, houve uma manifestação artística – especificamente uma arte cênica japonesa – que fascinou, em especial, muitos dos artistas e dançarinos brasileiros fazendo com que vários deles viajassem para o Japão para se aprimorarem. Esse modo expressivo que estamos nos referindo é uma dança chamada **butô**. Assim, este estudo tem como objetivo apresentar um pouco do processo de formulação do projeto artístico de Tatsumi Hijikata (1928-1986), principal mentor de butô, bem como as experiências iniciais e pioneiras de artistas brasileiros desse gênero de dança.

Normalmente, quem já ouviu falar, viu fotografias ou assistiu algum espetáculo, associa o butô a certas imagens: artistas pintados de branco, movendo-se lentamente, muitas vezes se contorcendo, fazendo caretas e revirando os olhos. Ou o butô é vinculado ao bombardeio nuclear como um produto direto desse episódio (PERETTA, 2015; KURIHARA, 2000). Às vezes, inclusive, acredita-se que seja uma dança moderna japonesa, ou logo recordam do dançarino Kazuo Ohno, no qual a lembrança de suas apresentações, muitas vezes, é mais forte devido às suas turnês internacionais que acabaram gerando um impacto maior do que a pesquisa artística de Tatsumi Hijikata (GREINER, 2017).

O butô, na realidade, foi se desenvolvendo com base em diferentes fontes de estudo, com inspiração em muitos campos artísticos, sobretudo da literatura. O projeto artístico proposto, inicialmente, por Tatsumi Hijikata é difuso e complexo, por isso seria mais proveitoso tentar compreender o butô segundo uma leitura que não fosse determinista, isto é, a partir de sua competência em perturbar a fixação.

ALGUNS MAL-ENTENDIDOS

Os dados sobre a biografia de Tatsumi Hijikata não são claros e são difíceis de serem confirmados. O que se sabe é que nasceu em 9 de março de 1928, no bairro de Asahikawa, prefeitura de Akita, região nordeste do Japão conhecida como Tōhoku, sendo registrado como Kunio Yoneyama. Tōhoku era uma região rural de cultura camponesa e um local muito frio (GREINER, 2013b; GREINER, 2015; PERETTA, 2015).

Foi após o fim da Segunda Guerra Mundial que Hijikata entra em contato com a dança na capital de Akita, em virtude de ter sido “atraído pelo trabalho da dançarina Katsuko Masumura, discípula de Baku Ishii, e, portanto, influenciada pela potência expressiva da *neue Tanz* alemã.” (PERETTA, 2015, p. 48, itálico do autor). Mas, somente na segunda metade da década de 1950 que Hijikata envolve-se em uma comunidade artística e começa a participar de espetáculos de Mitsuko Andô – dona de uma academia de dança famosa na época – e Hironobu Oikawa. E foi neste lugar que conhece Kazuo Ohno e seu filho Yoshito Ohno⁶⁰, “parceiros importantes dos primórdios da experiência *butô*.” (GREINER, 2013b, p. 04).

Um fato interessante foi que, em 1956, Hijikata conheceu o estúdio Asbestos, cuja dona do estabelecimento era Akiko Motofuji. O marido de Akiko, chamado Tsuda Nobutoshi, foi “um artista com quem Hijikata colaborou e que, consoante a crítica de dança Kuniyoshi Kazuko, foi quem começou, de fato, a formulação de uma dança das trevas” (GREINER, 2015, p. 139), como mais tarde seria nomeada, ao menos no início, a dança proposta por Hijikata (ou seja, *ankoku butô* ou dança das trevas). Esse estúdio passou a ser de Hijikata desde quando ele e Akiko começaram a viver juntos, sendo

60 Aos que possuírem maior interesse a respeito de Yoshito Ohno, há uma dissertação de mestrado a respeito desse artista intitulada *Hana to Tori: a trajetória expressivo-poética de Ohno Yoshito*, de Ana Chiesa Yokoyama.

desativado pouco tempo antes do falecimento de Akiko Motofuji, em outubro de 2003⁶¹ (GREINER, 2013b; GREINER, 2015).

A *performance*⁶² reconhecida como sendo inaugural da dança *butô* foi *Cores Proibidas* (1959). Ao que tudo indica, essa obra teve como inspiração o romance – de mesmo nome – de Yukio Mishima e de alguns escritos de Jean Genet (GREINER, 2015). Após essa apresentação, Tatsumi Hijikata dá continuidade a muitos outros projetos, abastecendo-se e inspirando-se a partir de fontes diversas, além de apresentar tantos outros espetáculos e performances.

Contudo, ao invés de se propagar a respeito da complexidade do *butô*, o que foi sendo estabelecida foram certas imagens e ideias, relacionando-o com comentários do tipo:

- 1 – *Butô* é o inconsciente.
- 2 – *Butô* está para os primórdios da humanidade assim como para o mundo pós-atômico, dialogando com a Física Moderna.
- 3 – A ancestralidade do *butô* está nas tragédias de Hiroshima e Nagasaki.
- 4 – A ancestralidade do *butô* está no útero materno.
- 5 – A ancestralidade do *butô* está no caminhar dos agricultores japoneses da região de Tôhoku.
- 6 – *Butô* é a negação das tradições ocidentais e orientais.
- 7 – *Butô* é o expressionismo alemão à la japonesa. (GREINER, 1998, p. 01-02, itálico do autor).

61 “Até esse momento, contou com uma história bastante agitada sendo utilizado como sala de cinema, sala de ensaio, clube noturno (Bar Gibbon) e teatro.” (GREINER, 2013b, p. 04).

62 “A *performance* está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.” (COHEN, 2002, p. 38). Ademais, “a *performance* é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação [...] A apresentação de uma *performance* muitas vezes causa choque na platéia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A *performance* é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor.” (COHEN, 2002, p. 45-46).

Já dentre os movimentos estéticos existentes, o butô é fortemente associado ao Surrealismo, por sua busca, hipoteticamente falando, pela não-razão e pela ausência de forma e de códigos, ou relacionado com o movimento Dadá, possivelmente por considerá-lo uma dança em que não há uma conclusão definitiva ou por identificar uma busca pelo espírito infantil (GREINER, 1998).

Entretanto, vale ressaltar que Tatsumi Hijikata não alicerçou-se em um único movimento artístico, embora possuísse grande interesse pela literatura. Além disso, apesar do butô ter surgido no pós-guerra, não foi um produto direto dessa circunstância em função de outras condições terem sido importantes, como as experiências pessoais, as dificuldades vividas na região onde nasceu e a afinidade com outros filósofos e artistas que “também estavam mobilizados pela questão do esgotamento do corpo e da vida.” (GREINER, 2020, p. 02).

Ao apreciarmos o projeto artístico como um todo, podemos considerar que Hijikata contribuiu, nas décadas seguintes à Segunda Guerra Mundial, para uma sequência de episódios que marcaram a investigação japonesa que tinha como foco o corpo, em virtude de ser um contrassenso

se subjugar às referências de corpo nacional ou de corpo do imperador que haviam marcado a tradição japonesa desde o período medieval. A situação no final dos anos 1950 era claramente outra. Sem hegemonia ideológica e abrigado por cidades em ruínas, o ideal de corpo nacional no Japão estava claramente ameaçado. (GREINER, 2015, p. 142).

O butô, em vista disso, surge como uma espécie de resposta para os discursos dominantes:

“Uma resposta bastante diferente do estilo japonês conhecido [...]. A polidez asséptica e bem comportada é revirada pelo avesso.” (GREINER, 1998, p. 16).

Para tanto, Tatsumi Hijikata necessitou buscar diversas referências e fontes de estudo para formular sua dança.

FONTES DE ESTUDO DE TATSUMI HIJIKATA

Pesquisas mais recentes têm mostrado que além do interesse por diferentes estilos de dança – como o balé de Vaslav Nijinsky, os solos de Mary Wigman e as danças folclóricas japonesas –, Tatsumi Hijikata, inicialmente, foi impactado pela apresentação de Katherine Dunham, chegando a testar movimentações observadas na obra dessa dançarina, coreógrafa e antropóloga afro-americana, articulando o jazz e a cultura negra ritual em sua pesquisa (GREINER, 2008; GREINER, 2015; ARAMITSU, 2018).

Tendo o jazz como referência, na coreografia *Shisei* “Os bailarinos trabalhavam uma postura em que só se viam as costas e as plantas dos pés.” (GREINER, 2015, p. 145). Mas, com base na movimentação observada na obra de Katherine Dunham, Hijikata chegou a pintar o “seu torso de negro e fazia um movimento que ia de baixo para cima do estômago, como um objeto estranho que promovesse movimentos peristálticos.” (GREINER, 2015, p. 145). Esse aspecto também pode ser visto na obra inaugural do butô, *Cores Proibidas*, pois Hijikata pintou o corpo com tinta preta, escolheu uma melodia⁶³ tocada com uma gaita, além da presença de uma galinha⁶⁴ em um momento da *performance*, indicando uma possível referência das culturas afro-diaspóricas (ARIMITSU, 2018).

63 Essa melodia, provavelmente, estava presente em uma das versões de *Cores Proibidas* – pois, segundo os textos de Nario Goda (apud UNO, 2018), houve mais de uma versão dessa *performance* –, quando contou com a participação de Kazuo Ohno, em razão da obra inaugural não ter possuído música. Em vista disso, Greiner (1998, p. 19) pontua que “A dança levava cerca de cinco minutos e não tinha música.”. Já conforme Aramitsu (2018, p. 38, tradução nossa) “Hijikata e Ohno dançaram nesta peça ao som de uma ‘música levemente de blues de uma gaita (composta por Yasuda Shugo)’, que acrescentou uma dimensão sonora à ‘negritude’ da *performance*.”. Do original: “Hijikata and Ohno danced in this piece to the ‘faintly bluesy tune of a harmonica (composed by Yasuda Shugo)’, which added a sonic dimension to the ‘blackness’ of the performance.”. Mas, Uno (2018) somente afirmou que uma gaita tocou um blues nesta obra.

64 A presença da galinha, na *performance* de Hijikata, pode estar relacionada com o show, provavelmente visto por ele, de Katherine Dunham em Tóquio, no qual havia uma “dança que apresentava com destaque a matança sacrificial de uma galinha.” (ARIMITSU, 2018, p. 41, tradução nossa). Do original: “*dance that prominently featured the sacrificial killing of a chicken*”.

No entanto, vale evidenciar que o vínculo entre a galinha e as pesquisas corporais de Tatsumi Hijikata também está associado a uma preocupação com o corpo morto:

Não se trata de pensar na morte em si, que fica difícil de provar, já que uma experiência, de fato, implicaria na não-existência, sobre a qual ninguém pode adivinhar. Por isso, a proposta não era pensar no conceito abstrato mas no “corpo” morto. Observando um cadáver em degradação, ainda se vê uma série de movimentos da deterioração do corpo, sob a ação das bactérias, da natureza, enfim. Não há mais a atuação do cérebro comandando os movimentos. Mas eles existem e são visíveis, pelo menos por algum tempo. Este corpo que se movimenta, biologicamente em degradação, era uma das matérias-primas fundamentais de Hijikata [...] Ele também fazia o exercício de observar uma galinha, depois que a cabeça era cortada, e ela continuava se movimentando durante um certo tempo. Sob este ponto de vista, a morte é o fim do comando cerebral. Mas os movimentos do corpo não partem só do cérebro, há processos que continuam, conquistando pequenas existências de outra qualidade, ainda que temporariamente, após a morte. (GREINER, 1998, p. 27, grifo nosso).

Para além do jazz, ao que se sabe, as fontes de estudo de Tatsumi Hijikata foram, também, fortemente voltadas à literatura. Principalmente por meio da amizade com Tatsuhiko Shibusawa e Yukio Mishima que muitos autores foram apresentados a Hijikata, como Jean Genet, Conde Lautréamont, Arthur Rimbaud, Henri Michaux, George Bataille, entre outros, integrando elementos vindos da literatura e da contracultura francesa, associando à sua pesquisa várias perspectivas da sexualidade, crueldade e criminalidade (PERETTA, 2015).

Outro autor francês que tocou profundamente Tatsumi Hijikata foi Antonin Artaud. De acordo com Marenzi (2018), podemos considerar que esse encontro com Artaud ocorreu de duas maneiras: a primeira, foi através das aulas de mímica e trabalho colaborativo⁶⁵ com

65 “Ao treinar a ligação entre imaginação e movimento e usar sugestões literárias, Oikawa elaborou um método de ensino que influenciou muito Hijikata e que até hoje é conhecido pelo nome de Sistema Artaud” (BARBER, 2005, p. 27-28 apud MARENZI, 2018, p. 143, tradução nossa). Do original: “By training the link between imagination and movement and using literary suggestions, Oikawa put together a teaching method that very much influenced Hijikata and that to this day is known under the name of Artaud System.”.

Hironobu Oikawa – fundador do Artaud-kan em Tóquio – que estudou em Paris, adotando técnicas do mesmo ambiente em que Artaud havia se desenvolvido como ator; a segunda, foi por intermédio de Tatsuhiko Shibusawa, estudante e tradutor da língua francesa, servindo como mentor para o pensamento de Artaud.

Apesar do foco, sobretudo, na literatura e nos autores franceses, Hijikata também cultivou o interesse pelo surrealismo introduzido, particularmente, pelo crítico e poeta japonês Shûzô Takiguchi. Hijikata ficou “encantado pela escrita automática, pelos deslocamentos, pelo uso dos sonhos, pela colagem de imagens e pelas palavras.” (UNO, 2018, p. 52), dispondo “a língua japonesa a ‘torções’ não habituais. Perverteu a gramática e toda e qualquer ordem preestabelecida.” (GREINER, 2015, p. 144). Assim, o que Takiguchi realizou com as palavras, Hijikata testou com o corpo.

Contudo, desde o espetáculo *A Revolta da Carne* até o *Projeto do Kabuki de Tôhoku*, período que corresponde ao final da década de 1960 até o início da década de 1970, houve uma predileção em elucidar como sendo uma fase que representou o retorno ao Japão, uma espécie de regresso aos gestos e ao corpo japonês, ou como uma busca pela emancipação da contaminação ocidental (UNO, 2018).

Hijikata, em 1967, retorna a sua terra natal, e essa volta pode ser compreendida como uma ocasião em que lidou com novas possibilidades. Kuniichi Uno⁶⁶ (2018) revela que, quando regressava dos seus estudos na Europa, Hijikata apreciava ouvi-lo falar sobre os acontecimentos na França, na filosofia e na literatura, sendo

66 Na obra *Hijikata Tatsumi: pensar o corpo esgotado* (2018), Kuniichi Uno relata que, quando retornou ao Japão, foi por intermédio de Tanaka Min que conhece Tatsumi Hijikata: “Em fevereiro de 1983, eu havia retornado ao Japão, depois de uma temporada de seis anos e meio na França, e encontrei Hijikata, que me foi apresentado por Tanaka Min. Imediatamente após esse primeiro encontro, eu lhe ofereci uma fita gravada dessa peça [*Para acabar com o juízo de deus*] com um ensaio que tinha escrito sobre Artaud. Hijikata me contou da sua fascinação quando leu *Héliogabale*, cujos extratos haviam sido traduzidos por seu grande amigo Shibusawa Tatsuhiko. Nosso encontro foi sem dúvida a ignição para que Hijikata prestasse uma atenção singular em Artaud.” (UNO, 2018, p. 248, itálico do autor).

muito suscetível ao “corpo sem órgãos” proposto por Artaud. Uno considera que a preservação de uma imagem potente de Artaud nas pesquisas de Hijikata foi, mais uma vez, ocasionada nesse íterim. Esse aspecto pode ser notado pelo seu trabalho, não finalizado, em conjunto com Tatsumi Hijikata nomeado *Experiment with Artaud*. Em função disso, Uno alega que “Seus interesses não estavam de modo algum limitados a um ‘retorno ao Japão’.” (UNO, 2018, p. 142).

Kuniichi Uno não rejeita o fato de Tatsumi Hijikata manter ativas as experiências da infância em sua terra natal, mas Hijikata também era mobilizado pela iminência em ser moderno para possibilitar a liberdade do corpo, pois sua arte estava “suspensa entre esses dois pólos, essas duas necessidades que sempre ativaram sua criação. A dança não cessa de colocar questões entre ambas as motivações, sem jamais assegurar formas ou técnicas elaboradas e matriciais.” (UNO, 2012, p. 46).

Então, a dança de Hijikata não estava limitada a uma procura pela sua origem ou busca de identidade, tampouco, a favorecer as referências orientais em detrimento das ocidentais e vice-versa. Essa oposição entre Ocidente e Oriente tinha um sentido intenso e conflituoso, mas criativo: “Não vivemos mais na mesma distribuição geográfica e histórica. E o próprio Hijikata nunca particularizou ou privilegiou o Japão em sua busca.” (UNO, 2018, p. 140).

Ainda que Tatsumi Hijikata não tenha procurado desenvolver alguma espécie de “vocabulário”, padrão de movimento ou passos de dança, a partir da década de 1970, nos últimos anos de sua vida, elaborou um sistema de notação denominado butô-fu: “um sistema de notação de movimentos com base em metáforas” (GREINER, 2015, p. 142), como uma forma de registrar seu processo criativo.

Seu caderno de notação era repleto de imagens: atletas, figuras de família, rachaduras de muro, corvos, pinturas de Francisco Goya, Willem De Kooning, Pablo Picasso, Gustav Klimt, Leonardo da Vinci, citando apenas alguns. Mas, também haviam onomatopeias, poemas e outras anotações. De acordo com Uno (2018), esses registros eram

feitos constantemente com base na observação atenta de uma imagem e da sua tradução em movimentos.

Ao invés de enrijecer o processo de pesquisa, o corpo no contexto butô “foi concebido, assim, como um processo inacabado, perecível, indistinto dos diversos ambientes onde constituiu (rua, estúdio, campo, mídia, etc.).” (GREINER, 2015, p. 143). Hijikata chegou a definir sua dança com a seguinte formulação: “um cadáver que se coloca em pé, arriscando a própria vida.” (UNO, 2018, p. 73).

Tatsumi Hijikata buscou suas fontes de estudo e sua inspiração em diferentes lugares, possivelmente para não se conformar com alguma maneira de dançar. Desse modo, podemos supor que o butô compromete-se com o devir, ao inacabamento, tendo como foco o processo de criação e não o produto.

AS POSSÍVEIS ORIGENS DA FASCINAÇÃO PELO BUTÔ

As primeiras apresentações de butô no Ocidente ocorreram a partir do final da década de 1970⁶⁷. Kazuo Ohno – que trabalhou em colaboração com Tatsumi Hijikata, além de ter sido um importante divulgador do butô pelo mundo –, foi o responsável por gerar grande interesse em artistas brasileiros pelo butô (GREINER, 2018). No Brasil, Kazuo Ohno apresentou-se em três oportunidades, a primeira no ano de 1986, uma realização do Intercâmbio Cultural Brasil-Japão-Argentina, com o apoio cultural da Fundação Japão e do SESC. Já a segunda visita ocorreu em 1992 e a última em 1997 (ABEL, 2017).

67 “A primeira apresentação de butô realizada no Ocidente *O Último Éden*, dirigida por Murobushi Kô e executada por Ikeda Carlotta, apresentada na França em 1978. Mesmo ano em que Ashikawa Yoko apresentou-se no *Festival d'Automme*.” (ABEL, 2019, p. 62, itálico do autor). Já Kazuo Ohno, “Em 1980, estreou *A mesa* no Festival de Nancy e, a partir de então, passou a viajar pelo mundo inteiro, sendo reconhecido como um dos maiores intérpretes de todos os tempos.” (GREINER, 2015, p. 116, itálico do autor).

Desde a sua primeira apresentação no Brasil, Kazuo Ohno tornou-se grande referência no cenário artístico brasileiro, fazendo com que muitos artistas, descendentes e não descendentes de famílias japonesas, reavaliassem seus conceitos sobre a dança, e alguns chegaram ao ponto de irem estudar butô pessoalmente com Ohno no Japão. Além disso, no início, as fontes que vinham ao Brasil a respeito do butô eram não mais que poucos artigos e livros dos estudos realizados por pesquisadores, principalmente, da França e dos Estados Unidos, fora as cópias de vídeo, de péssima qualidade, das performances. Sem falar nos equívocos cometidos na primeira turnê, quando Kazuo Ohno foi citado como o criador da dança butô, sem mencionar o nome de Tatsumi Hijikata, levando certo tempo para que houvessem maiores esclarecimentos (GREINEIR, 2018).

Apesar de ter causado grande inspiração e suas três visitas terem sido extremamente importantes para a divulgação do butô no Brasil, Kazuo Ohno não iniciou um processo de formação de atores e dançarinos. Na verdade, quando falamos sobre o butô no Brasil, ele já estava presente antes do grande impacto que Ohno causou no ano de 1986. Isso porque, segundo Greiner (2018), um dos primeiros⁶⁸ acessos à dança butô no país foi, particularmente, através do artista plástico e diretor japonês Takao Kusuno (1945-2001) que desenvolveu um movimento único, possuindo como base o butô e outros treinamentos japoneses, concebendo uma versão própria de butô nascido no Brasil e materializado por artistas brasileiros.

68 Conforme Greiner (2018), a presença do butô no Brasil ocorreu também por intermédio da chegada da dançarina Akiko Ohara na comunidade Yuba, localizada em Mirandópolis (São Paulo), em 1961. Essa dançarina estava presente no princípio do butô no Japão e participou dos primeiros experimentos de Hijikata. Nos seus trabalhos é difícil identificar alguma referência ao butô, além de ter feito um esforço intencional para se distanciar de sua filosofia e estética. Sem contar que seu grupo em Yuba trabalha em uma perspectiva diferente do butô. Mas, em todo caso, foi a primeira pessoa a se estabelecer no Brasil que possuía experiências com o butô.

EXPERIÊNCIAS INICIAIS

Takao Kusuno⁶⁹ é natural de Yubari, localizada na província de Hokkaido no Japão. Após um momento de incertezas, Kusuno acaba decidindo se estabelecer no Brasil em 1977. Não se sabe ao certo quais foram suas experiências com o butô em sua terra natal. A principal colaboradora em suas produções foi sua esposa Felícia Ogawa (1945-1997), que sempre o auxiliou tanto na direção e iluminação quanto na pesquisa sonora e produção cultural. Nascida em São Paulo, possuía formação em filosofia e sociologia da arte e do teatro (ABEL, 2017).

Nos primeiros anos, Kusuno nunca usou a palavra butô para nomear o que fazia, mas introduziu aos poucos “alguns exercícios de percepção corporal e explorou cuidadosamente as possibilidades criativas de cada intérprete.”⁷⁰ (GREINER, 2018, p. 295, tradução nossa), além dos seus trabalhos iniciais apresentarem ritmos e velocidades extremamente lentos, muito diferente do que o público brasileiro estava habituado. Ou melhor, para Takao Kusuno, “uma das formas de lidar com o butô seria usá-lo como um operador para conhecer o corpo e a sua própria história.” (GREINER, 2017, p. 120).

De acordo com Abel (2017), os dois primeiros espetáculos de Takao Kusuno, no ano de 1978, foram *Transformações* – realizado no Museu de Arte de São Paulo (MASP) – e *Corpo 1* – encenado no Teatro FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado) também em São Paulo.

Mas, Takao Kusuno também teve um outro importante colaborador entre seus dançarinos: Denilto Gomes⁷¹ (1953-1994). Com Takao

69 Mais detalhes a respeito de seus trabalhos realizados no período em que morou no Japão podem ser vistos na dissertação de mestrado, de Thiago Abel, intitulada *(Po)ética do ctônico: Primeiros movimentos do butô no Brasil*.

70 Do original: “some exercises of body perception and carefully explored the creative possibilities of each interpreter.”

71 Na dissertação de mestrado de Andréia Vieira Abdelnur Camargo, sob o título *Procura-se Denilto Gomes: um caso de desaparecimento no jornalismo cultural*, é possível encontrar a respeito da trajetória artística de Denilto Gomes. Mas, além disso, “Esta dissertação utiliza a ação do jornalismo cultural em relação à obra do bailarino Denilto Gomes como um estudo de caso para discutir o papel dos meios de comunicação na cultura da dança do Brasil.” (CAMARGO, 2008, n.p.).

Kusuno, Denilto Gomes foi guiado para a descoberta de um caminho singular na dança, alcançando grande sucesso nas décadas de 1980 e 1990. Porém, essa parceria foi interrompida por conta de seu falecimento em 1994, aos 41 anos de idade (BAIOCCHI, 1995).

De 1980 a 1990, Kusuno criou e dirigiu muitos outros espetáculos. Mas, em 1995, Takao Kusuno e Felícia Ogawa criaram a Cia. Tamanduá de Dança Teatro e “pela primeira vez, apresentaram seu trabalho como butoh.”⁷² (GREINER, 2018). Nesse espetáculo que marcou a formação da companhia, *O Olho do Tamanduá* (1995), foi configurado “pensando no corpo no Brasil”, além de propor “a presença de um indígena em cena.” (GREINER, 2017, p. 120). Evidenciou um contexto de alteridade, representando no palco as várias etnias e “Buscou com seus dançarinos-atores paisagens da alma brasileira, buscou entender essa identidade multifacetada na sua unidade poética.”⁷³ (MIRALÉ, s.d, n.p.). A última criação da companhia e de Kusuno foi *Quimera – O Anjo Vai Voando* (1999).

PARA ALÉM DE TAKAO KUSUNO

A década de 1990 foi marcada por uma espécie de febre a respeito da dança butô, sendo mais localizada em São Paulo. Segundo uma reportagem⁷⁴ da Folha de S.Paulo, do dia 18 de agosto de 1991, nesse período havia pelo menos quarenta artistas brasileiros estudando butô. Pelo medo e receio do modismo, que foi de certo modo

72 Do original: “for the first time they presented their work as butoh.”. Além disso, tal constatação pode ser verificada em um texto de Felícia Ogawa – presente no catálogo do espetáculo *O Olho do Tamanduá* – em que diz: “Seu último trabalho, *O Olho do Tamanduá*, é considerado um espetáculo de dança Butoh brasileiro.”. Disponível em: <https://emiliesugai.com.br/o-olho-do-tamandua-o-butoh-e-o-rito/>. Acessado em: 27 Jul. 2021.

73 Disponível em: <https://emiliesugai.com.br/a-quimera-de-takao-e-a-utopia-do-tamandua/>. Acessado em: 27 Jul. 2021.

74 Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=11424&anchor=4899214&origem=busca&originURL=&pd=be40f800f4b79ad61792ba5f23c91439>. Acessado em: 21 de Mar. 2021.

inevitável, Takao Kusuno nomeava, no início, o que introduziu “na cena brasileira [...] como ‘dança moderna’.” (MIRALÉ, 1995, p. 158).

Na perspectiva de Kusuno, não poderia ser considerado que suas obras proporcionavam experiências de butô em razão de seus dançarinos não terem tido condições adequadas para trabalhar com essa dança pela falta, do que ele chamava, de *shugyô*⁷⁵ – ou treinamento disciplinado. Isso não ocorria pela ausência de comprometimento, mas como Kusuno não tinha nenhum tipo de auxílio financeiro para conseguir pagar seus dançarinos, eles treinavam quando podiam, apenas algumas horas na semana, impossibilitando o aprofundamento da pesquisa e não desenvolvendo a atenção necessária para aprender o butô. Nesse sentido, “Essas experiências foram inspiradas por imagens de butoh; no entanto, seria arriscado considerá-las como ‘obras de butoh’.”⁷⁶ (GREINER, 2018, p. 296, tradução nossa). Porém, apesar da posição de Kusuno, muitos dançarinos que trabalharam com ele consideram que o que desenvolvem é uma experiência de butô.

Independentemente dessas posições, é importante destacar que Takao Kusuno deixou um legado para muitos artistas brasileiros, gerando marcas profundas. Estas marcas, transformaram-se em uma espécie de guia, orientando esses artistas em suas carreiras e na condução de seus trabalhos artísticos.

Muitos deles continuam atuando no cenário artístico e são figuras importantes, como: Ismael Ivo – já possuiu reconhecimento internacional e trabalhou como diretor no Balé da Cidade de São Paulo até o ano de 2020, mas, em algumas entrevistas, já comentou a respeito das experiências com Kusuno; Emilie Sugai – continua compondo

75 Conforme um texto presente no site oficial da dançarina de butô Emilie Sugai, *shugyô* também pode significar *severidade*, no sentido de realizar uma imposição ao corpo feita de maneira rigorosa, para proporcionar o desenvolvimento do praticante, essencial para o dançarino de butô. Disponível em: <https://emiliesugai.com.br/a-difícil-arte-de-dar-aulas-de-butoh/>. Acessado em: 26 Jul. 2021.

76 Do original: “*These experiences were inspired by butoh images; however, it would be risky to consider them as ‘butoh pieces’.*”.


espetáculos e performances tendo sempre como base a metodologia de Takao Kusuno, sendo o espetáculo *AKA* uma de suas últimas obras de dança butô, com estreia no ano de 2021; Patrícia Noronha – é pesquisadora e professora de dança e teatro, realizou investigações de mestrado e doutorado, ambas na Universidade de São Paulo, tratando a respeito da relação entre o *Ma* e a arte, algo que aprendeu com Kusuno; Dorothy Lenner – mesmo com “Os cabelos brancos e os gestos adaptados pela limitação física da idade”⁷⁷ (SESC | SÃO PAULO, 2017), ainda realiza suas pesquisas artísticas, além de carregar consigo os ensinamentos de Kusuno; José Maria Carvalho – é fundador e diretor do Espaço Viver Dança & Cia., onde possui o Viver Núcleo de Dança Pesquisa e Criação, em que desenvolve investigações com dança contemporânea e butô; Key Sawao e Ricardo Iazzeta – são fundadores e diretores do Núcleo KeyZetta e Cia., onde trabalham com dança contemporânea, mas, para o trabalho deles, a dança butô experimentada por intermédio de Kusuno foi essencial.

OUTRAS EXPERIÊNCIAS DE BUTÔ

Paralelamente ao empenho de Takao Kusuno, algumas artistas chegaram a estudar o butô no Japão, sendo o ponto de partida para a divulgação de importantes compreensões a respeito do butô no Brasil (GREINER, 2018). Um exemplo é a atriz, dançarina, coreógrafa e diretora-fundadora da Taanteatro Companhia – Maura Baiocchi – que, em 1987, estudou por cinco meses com Kazuo Ohno e Min Tanaka⁷⁸. No seu retorno ao Brasil, ministrou oficinas e publicou, em 1995, o livro *Butoh: danças veredas d’alma*, um referencial teórico pioneiro sobre butô, colaborando com a apresentação dessa expressão artística no Brasil.

77 Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/10418_A+BAILARINA+DOROTHY+LENNER+APRESENTA+A+PERFORMANCE+WABI+SABI. Acessado em: 26 Jul. 2021.

78 Foi dançarino de balé e dança moderna. Mais tarde, deu início a uma investigação mais experimental, além de ter estudado com Tatsumi Hijikata.



Já a atriz Ligia Verdi frequentou as aulas semanais no estúdio de Kazuo Ohno no período de 1987 até os anos de 1990. Tal experiência resultou em uma dissertação de mestrado realizada na Universidade de São Paulo e finalizada em 2000, com o título *O butô de Kazuo Ohno: através das transcrições de aulas, faz-se a síntese das principais características da filosofia do butô de Kazuo Ohno*. Sua pesquisa serviu de referência para vários artistas e pesquisadores, muito pelo fato de possuir entrevistas transcritas com Kazuo Ohno e Yoshito Ohno.

Outra artista, poeta e dançarina é Ciça Ohno que, após a graduação em dança na Universidade de Campinas, foi estudar com Kazuo Ohno de 1991 a 1994. De modo simultâneo, também estudou o teatro nô com Osamu Kobayakawa, além do *seitai-ho* e *do-ho* com Masanori Sasaki e Toshi Tanaka. Em 2001, Ciça e Tanaka criam o projeto Jardim dos Ventos, um centro que oferece cursos e realiza apresentações. Apesar desse projeto não focar no butô em si, em algumas de suas apresentações é possível identificar certos elementos da dança butô.

O último exemplo seria a coreógrafa brasileira Marta Soares que foi estudar, em 1995, no estúdio de Kazuo Ohno por conta de uma bolsa para artistas da *Japan Foundation* e ficou por um ano. Apesar de não classificar sua dança como butô, considera que o butô foi fundamental para o desenvolvimento de seu trabalho, em virtude do contato com Ohno ter funcionado “antes de mais nada, como um operador de desestabilização das informações relativas à dança contemporânea que ela [Marta Soares] havia construído em seu corpo depois de anos de estudo em Nova York” (GREINER, 2013a, p. 62).

O que foi apresentado até o momento não foi uma historiografia geral do butô no Brasil, mas algumas experiências pioneiras de artistas brasileiros com o butô que tiveram orientações de artistas imigrantes, como Takao Kusuno, ou que foram por conta própria estudar no Japão e voltaram para transmitir o que aprenderam lá. Vale ressaltar que após o período de grande efervescência do butô, momento que corresponde entre o fim dos anos de 1980 e a década de 1990,

houve novas experiências de butô de outros artistas e grupos. Isto é, as reverberações das imagens do butô ainda permanecem vivas de diferentes formas e em diferentes lugares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O butô já foi muitas vezes explicado como uma dança que não possui códigos, uma espécie de não-dança, uma dança que vem do interior ou do inconsciente, um produto da devastação das bombas nucleares, entre outras alegações. O episódio da bomba atômica pode até ter apontado possibilidades, mas não seria adequado resumir o butô como sendo apenas um produto desse evento. Ou ainda, associá-lo a certas ideias ou relacioná-lo com algum movimento artístico específico.

Embora sua origem seja complexa e seus reais propósitos sejam difíceis de serem compreendidos, Tatsumi Hijikata propôs um corpo de carne, perecível e impermanente, que dança com a presença constante da morte. Uma experiência radical e singular, e não um modelo estético a ser seguido. Mais do que uma dança em si, instaurou um pensamento “no mundo a partir da apresentação do que seria um corpo em crise em suas múltiplas possibilidades.” (GREINER, 2013a, p. 65).

No Brasil, é possível dizer que a grande empatia pelo butô não se deve por uma mera curiosidade ou pelo desejo em copiar um modelo, mesmo que já tenha ocorrido de alguma maneira tal situação. Mais do que uma fascinação somente pelos aspectos estéticos, o impacto mais profundo foi devido à concepção filosófica e política sobre o corpo tão presente no butô. Porém, Greiner (2013a, p. 66) comenta que “poucos foram os artistas que incorporaram, antropofagicamente, algumas de suas questões mais importantes”, sem cair na mera imitação.

De qualquer maneira, seja o butô de Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno, Takao Kusuno ou de qualquer outra pessoa, essa dança ainda é

significativa para muitos artistas independentes, grupos e companhias de dança espalhadas pelo Brasil, servindo como base, referência ou inspiração para realizar a preparação corporal ou criar seus espetáculos. Provavelmente, o butô é tão enigmático e admirável para muitos artistas brasileiros porque ele possibilita sair da zona de conforto e ir em busca de outros movimentos, outros modos de se expressar e de pensar sobre o corpo e a dança até então inimagináveis.

REFERÊNCIAS

A bailarina Dorothy Lenner apresenta a performance Wabi Sabi. **SESC | SÃO PAULO**. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/10418_A+BAILARINA+DOROTHY+LENNER+APRESENTA+A+PERFORMANCE+WABI+SABI. Acessado em: 26 Jul. 2021.

ABEL, Thiago. **(Po)éticas do ctônico: primeiros movimentos do Butô no Brasil**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Campinas, 2017.

ABEL, Thiago. Reflexões (po)éticas na dança butô. **Revista Ephemera**, v. 2, p. 59-70, 2019.

ARIMITSU, Michio. From vodou to butoh: Hijikata Tatsumi, Katherine Dunham, and the trans-Pacific remaking of blackness. In: BAIRD, B.; CANDELARIO, R. (Ed.). **The Routledge Companion to Butoh Performance**. London; New York: Routledge, 2018. p. 37-51.

BAIOCCHI, Maura. **Butoh: dança veredas d'alma**. São Paulo: Palas Athena, 1995.

CAMARGO, Andréia V. A. **Procura-se Denilto Gomes: um caso de desaparecimento no jornalismo cultural**. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://ariel.pucsp.br/handle/handle/5016>. Acessado em: 19 Ago. 2022.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

De 86 a 90 o butô vira febre. **Jornal Folha de S.Paulo**, São Paulo, 18 de ago. de 1991. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=11424&anchor=4899214&origem=busca&originURL=&pd=be40f800f4b79ad61792ba5f23c91439>. Acessado em: 21 de Mar. 2021.

GREINER, Christine. Artes em tempos de crise. São Paulo: **Fundação Japão**, 2020. Disponível em: <https://fjfsp.org.br/estudos-japoneses/wp-content/uploads/sites/3/2020/08/texto-christine-greiner-v3.pdf>. Acessado em: 26 Jul. 2021.

GREINER, Christine. As traduções estéticas no trânsito Japão-Brasil. *In*: SHIODA, C. K. J.; YOSHIURA, E. V.; NAGAE, N. H. (Org.). **Dô – Caminho da Arte**: do belo do Japão ao Brasil. São Paulo: Editora Unesp, 2013a.

GREINER, Christine. Butô(s) na América Latina: Uma Reflexão Crítica. São Paulo: **Fundação Japão**, 2013b. Disponível em: https://fjfsp.org.br/site/wp-content/uploads/2013/08/buto_na_america_latina-christine_greiner.pdf. Acessado em: Acesso em: 26 Jul. 2021.

GREINER, Christine. **Butô: pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras, 1998.

GREINER, Christine. Butoh in Brazil: Historical context and political reenactment. *In*: BAIRD, B.; CANDELARIO, R. (Ed.). **The Routledge Companion to Butoh Performance**. London; New York: Routledge, 2018. p. 294-302.

GREINER, Christine. Du corps mort vers la vie: le butô selon Hijikata. **Ebisu**, n. 40-41, p. 143-152, 2008.

GREINER, Christine. Espectros do butô. **Fabulações do corpo japonês e seus microativismos**. São Paulo: n-1 edições, 2017. p. 115-121.

GREINER, Christine. **Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

KURIHARA, Nanako. Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh. **The Drama Review 44**, n. 1 (Spring), p.12-28, 2000.

MILARÉ, Sebastião. A Quimera de Takao e a utopia do Tamanduá. Disponível em: <https://emiliesugai.com.br/a-quimera-de-takao-e-a-utopia-do-tamandua/>. Acessado em: 27 Jul. 2021.

MILARÉ, Sebastião. Convergência Brasil-Japão no Teatro. **Revista USP**, Dossiê Brasil-Japão, São Paulo, n. 27, p. 152-163, Set./Nov. 1995.

OGAWA, Felícia. **O Olho do Tamanduá – O Butoh e o rito**. Disponível em: <https://emiliesugai.com.br/o-olho-do-tamandua-o-butoh-e-o-rito/>. Acessado em: 27 Jul. 2021.

PERETTA, Éden. **O soldado nu: raízes da dança butô**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SUGAI, Emilie. **A difícil arte de dar aulas de butoh**. Disponível em: <https://emiliesugai.com.br/a-dificil-arte-de-dar-aulas-de-butoh/>. Acessado em: 26 Jul. 2021.

UNO, Kuniichi. Hijikata e o devir na dança. **A gênese de um corpo desconhecido**. Tradução de Christine Greiner. São Paulo: n-1 edições, 2012. p. 43-49.

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi**: pensar o corpo esgotado. Tradução de Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

VERDI, Maria Ligia. **O butô de Kazuo Ohno: através das transcrições de aulas, faz-se a síntese das principais características da filosofia do butô de Kazuo Ohno**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 2000.


YOKOYAMA, Ana C. **Hana to Tori**: a trajetória expressivo-poética de Ohno Yoshito. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa, São Paulo, 2019.

HISTÓRIA



Kelly Yshida

**“O MAIS CURIOSO E O MAIS
DELICIOSO PAÍS DO MUNDO”:**
a viagem e as observações
de um brasileiro sobre
o Japão no século XIX



Em 1895 foi assinado o Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre Brasil e Japão, e em 1908 o navio *Kasato maru* chegou ao porto de Santos, iniciando oficialmente a imigração japonesa no Brasil. Entretanto, alguns contatos ocorreram anteriormente, como foi o caso dos naufragos do navio *Wakamiya maru* que desembarcaram no Brasil em 1803 acompanhando uma tripulação russa (GAUDIOSO, 2003). Mas é de quando o Japão refazia seu contato com o mundo exterior após a longa política de isolamento, na segunda metade do século XIX, que encontramos relatos de brasileiros que viajaram ao país e registraram suas impressões. Um deles, possivelmente o primeiro, foi o estudante Francisco Antônio de Almeida⁷⁹.

Almeida foi ao Japão no ano de 1874 em uma missão científica que partiu da França. Isto foi possível, pois em 1872, ele e Julião de Oliveira Lacaille, vinculados ao Imperial Observatório Astronômico do Rio de Janeiro, foram enviados para estudar astronomia na França. Em julho de 1874, o Ministério dos Negócios da Guerra do Brasil divulgou a notícia de que custaria o envio de Almeida para acompanhar os pesquisadores franceses na observação da passagem do planeta Vênus pelo Sol, que seria visível em Nagasaki, no Japão, no mês de dezembro daquele mesmo ano.

De acordo com o Ministério da Guerra, o estudante brasileiro deveria elaborar um “relatório ou memória”, mas Almeida nos deixou duas publicações decorrentes desta empreitada: o livro científico *A paralaxe do sol e a passagem de Vênus* (1878) e o relato de viagem intitulado *Da França ao Japão: narração de viagem e descrição histórica, usos e costumes dos habitantes da China, do Japão e de outros países da Ásia* (1879)⁸⁰. Neste segundo podemos acompanhar as percepções do viajante sobre o Japão em seus primeiros anos de abertura ao exterior, após mais de duzentos anos de isolamento.

79 Seu nome completo é Francisco Antônio de Almeida Junior, entretanto é recorrente a variação do uso do último nome. Utilizamos apenas Francisco Antônio de Almeida, pois é como está na autoria de seu livro *Da França ao Japão: narração de viagem e descrição histórica, usos e costumes dos habitantes da China, do Japão e de outros países da Ásia* (1879).

80 Os títulos de livros e trechos transcritos de documentos oitocentistas foram atualizados para o português brasileiro contemporâneo, a fim de facilitar a compreensão.

Da França ao Japão (1879) não é um livro científico, mas o viajante-cientista considerava que suas observações seriam feitas a partir de uma análise inicial das primeiras impressões, uma segunda para confirmação dos dados e, ao final, concluiria com uma interpretação do “ponto de vista da moderna civilização” (p. 31), cujo parâmetro era a Europa. Isto já demonstra que o relato não é imparcial. Almeida era um homem de vinculações cristãs, positivistas e republicanas, e a narrativa sobre outros lugares, pessoas, governos, hábitos eram formadas de acordo com seus valores, crenças e dentro das possibilidades interpretativas do mundo em que vivia. Portanto, mesmo que utilizasse de recursos como notas explicativas e citações, indícios de um texto elaborado após a viagem, o relato não era neutro.

No Brasil, o livro foi anunciado em diversos jornais, sendo destacado especialmente por sua qualidade gráfica e pelo ineditismo do tema. Entre 1879 e 1880, os anúncios criavam expectativas em torno da publicação que chamava a atenção por ser “a primeira vez que no Brasil se faz cromos em doze cores” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 12/02/1879). Este era um importante chamariz para o público brasileiro, no exterior as edições ilustradas de relatos de viagem faziam sucesso e auxiliavam os leitores a satisfazerem suas curiosidades, tornando-se um mercado lucrativo.


As ilustrações foram produzidas na Imperial Litografia de S. Speltz e eram assinadas por três reconhecidos desenhistas estrangeiros que atuavam no Brasil: Alexandre Speltz, Bordalo Pinheiro e Joseph Mill. O livro trazia figuras de pessoas da China, Aden, Ceilão e Japão. Havia também um manifesto publicado pelos chineses contra os estrangeiros e um mapa do Japão, ambos dobrados por terem dimensões maiores do que as páginas do livro. Eram reproduções de imagens que percorreram percursos distintos, havia reproduções de outros relatos, de fotografias e até mesmo de publicações de jornais, ou seja, não necessariamente foram feitas ou adquiridas durante a viagem de Francisco Antônio de Almeida.

Ao total o relato foi composto por dezoito capítulos, onde o autor narrou sua viagem a bordo dos navios *Ava*, *Tanais*, *Golden Age*, *Neva*, *La Provence*, passando por diversas localidades como Marselha e Toulon, Nápoles, Cairo, Suez, Aden (Iêmen), Ponta de Galles, Ceilão (Sri Lanka), Malaca, Singapura, Saigon (Vietnã), Hong Kong, Macau, Pequim, Shanghai, Yokohama, Edo (Tóquio) e Nagasaki. Nas paradas acompanhava a expansão imperialista inglesa, francesa e estadunidense, fazia suas descrições e julgamentos, trazia curiosidades e referências de autores consagrados, e demonstrava aguardar ansiosamente pela chegada ao destino final: o Japão.

O JAPÃO VISTO E VIVIDO POR FRANCISCO ANTÔNIO DE ALMEIDA

A viagem rumo ao Japão iniciou na França, que era mais do que uma referência geográfica naquele momento, pois no século XIX o país era internacionalmente influente em relação à cultura e à ciência. Enviar uma missão internacional para acompanhar um acontecimento astronômico de grande relevância era um investimento fundamental. No mais, a adesão aos eventos científicos e empreitadas além-mar eram politicamente importantes para as nações, como forma de demonstração de poder e capacidade de desenvolvimento tecnológico. Se o Brasil naquele momento não enviava uma missão própria ao Japão para acompanhar a passagem de Vênus pelo Sol, ao menos teria um cientista para registrar sua presença.

Foi assim que, em 19 de agosto de 1874, o navio *Ava*, propriedade da *Compagnie des Messageries Maritimes*, partiu de Marselha com destino à Nagasaki e, na tripulação, estava a missão francesa com o jovem cientista brasileiro Francisco Antônio de Almeida. A última parada antes de chegar ao Japão foi em Hong Kong, onde presenciou um ciclone de grandes dimensões que destruiu navios estrangeiros,



demonstrando as dificuldades da longa viagem marítima. Após oito dias de navegação, a missão francesa que estava a bordo do navio *Tanais* chegou à Yokohama. No relato, antes de apresentar este porto, Almeida escreveu longamente sobre o Japão, país cujas peculiaridades despertavam os interesses dos estrangeiros no século XIX.

Dedicou-se inicialmente a explicar sobre a presença do cristianismo no país e, ao chegar, ficou animado ao encontrar uma pequena capela com fiéis orando, onde poderia agradecer pela viagem. A religião era um fator importante em suas considerações positivas sobre os japoneses, em especial devido aos mártires católicos e à população convertida. Almeida transcreveu longos trechos da narração de *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, sobre o Japão do século XVI. A chegada do cristianismo no Japão era tão relevante em relação à aproximação do país com o mundo europeu que a este debate foram dedicados três capítulos, articulando fatores religiosos e comerciais. Considerava que a religião era parte da explicação da mudança do Japão, assim, o cristianismo também fazia parte de uma narrativa de progresso.

Em 1874 havia passado cerca de duas décadas do fim do isolamento do Japão, mas foi em 1868, com a queda do Xogunato Tokugawa, que o poder do imperador foi restabelecido, inaugurando uma nova fase da história japonesa: a Era Meiji (1868-1912). Esta conjuntura foi apresentada pelo viajante e ela era fundamental para compreender a realidade vivida pelo país naquele momento, em especial a rápida modernização. A abertura também era decorrente da ascensão imperialista de nações europeias e dos Estados Unidos da América, fator que foi visto e comentado por Almeida tanto pela ação estrangeira na política e economia quanto pelas mudanças nos hábitos japoneses.

Isto pode ser notado logo de início. Quando desembarcaram, em 3 de outubro de 1874, a tripulação foi recebida por funcionários japoneses de casaca militar no modelo ocidental, o que desapontou

Almeida que esperava algo diferente do que era recorrente nas burocracias dos portos. Em sua estadia visitou Edo, Yokohama, Kobe e Nagasaki. Em todas as cidades constatou a crescente interferência exterior na instalação de portos, consulados, escolas, repartições públicas, alfândegas, casas de comércio e hotéis. Quando a missão francesa desembarcou em Yokohama havia no local um navio francês com oficiais de serviço nos mares da China e do Japão, estes e outros estrangeiros eram recebidos com uma estrutura planejada, com hospedagens e tradutores.

Mesmo considerando a recente abertura, o país estava se preparando para receber viajantes, burocratas, negociantes, que agora podiam aportar. Almeida e os demais cientistas ficaram hospedados em hotéis que se adequavam aos padrões de hospitalidade estadunidense e europeus. E, para visitar a cidade, foram conduzidos por riquixás, descritos como “pequenos carrinhos, semelhantes aos em que as crianças saem a passear”, úteis “para o estrangeiro percorrer a cidade” (p. 153). Quanto à receptividade dos japoneses, dizia que o povo era “agradável, cortês, simpático, e de um amor próprio nacional sem limites” (p. 154).

O viajante apresentava o Japão aos seus leitores brasileiros e garantia: “o leitor não se enganará supondo por esta descrição, que o Japão é o mais curioso e o mais delicioso país do mundo” e que “ali não se encontra a indolência e a perversidade do *chim*, tudo é animação, alegria, excelente e encantador; o chá, a porcelana, os belos objetos de charão, a seda, os japoneses e finalmente, até os deuses são risonhos e meiguiceiros” (p.157). Cabe lembrar que antes de chegar e de escrever sobre o Japão, Almeida havia passado por diversos portos onde a violência imperialista se fazia presente, como ocorria na China e na Índia. E, como não era incomum, o caráter elogioso sobre o Japão se dava em comparação aos chineses, cuja situação era recorrentemente comentada pela precariedade e pelo vício do ópio, muito em decorrências da violência do imperialismo inglês.

A lista de curiosidades e as vivências do viajante reforçavam a imagem elogiosa sobre os japoneses. Dentre o que havia de característico do Japão, chamava-lhe atenção as casas de banho e as casas de chá. Para explicar ao leitor, comparava a casa de chá ao café francês e à taverna inglesa, dizendo ser diferente de tudo isso. Descrevia as lanternas, as divisórias de papel, o chão de esteiras, o hábito de sentar no chão, o serviço de chá, a porcelana, mas lhe agradava principalmente as japonesas que faziam o serviço do salão e que “levavam vantagem sobre os ocidentais na arte de agradecer” (ALMEIDA, 1879, p.156).

Para apresentar aquela sociedade aos leitores, dedicou-se a entender o sistema penal, incluindo a tradução e transcrição de leis sobre roubo, jogos de azar, prostituição, homicídios, falsificação, além de “atentados contra os costumes”, como estupro, incesto, adultério, bigamia e, entre outro, “suicídio mutuo pelo amor”. Destacava, pela peculiaridade, que as penas de morte eram feitas por “decapitação pelo sabre, a da cruz, a do fogo, e a decapitação feita com uma serra feita com bambus, sendo qualquer delas, na ordem em que as nomeamos, agravações aflitivas da que procede” (p.207), dependendo da classe social do culpado. Estas formas de morte não eram bem vistas pelo viajante que acreditava que essas “barbaras usanças” tenderiam a desaparecer com a “modernização” do país.

Almeida utilizava o longo período de isolamento pelo qual o Japão havia passado para explicar costumes que seriam vistos como pecaminosos ou incivilizados pelos leitores. Isso pode ser notado em sua descrição das casas de banho, onde ao comentar sobre o ambiente ser compartilhado por mulheres e homens, ponderava que isto dava a “ideia de simplicidade dos costumes japoneses e nos autoriza a pôr em dúvida que este povo participe do pecado do primeiro homem” (ALMEIDA, 1879, p.155). Essa estratégia demonstra a imagem positiva que buscava construir sobre os japoneses, uma vez que outras populações haviam sido criticadas pelo viajante em relação aos pudores

dos corpos, como as mulheres em portos onde o comércio com os estrangeiros aumentava a pobreza e a prostituição.

Nos anos iniciais da abertura ainda eram mantidas vinculações com o imaginário do isolamento, isto incluía a sexualidade feminina representada na arte, na nudez presente nas casas de banho, na abertura das roupas. As considerações sobre inocência, entretanto, não impediam o autor de descrever com erotismo as mulheres japonesas. Foram diversas as vezes em que Almeida se colocou como *voyeur* nas casas de chá, nas ruas, nos espaços privados, como em sua narração sobre jovens que entretinham os visitantes nas casas de chá com brincadeiras em que se despiam, onde concluía que “parecem não compreender a pouca moralidade deste jogo que as obriga a despojarem-se de suas vestes” (ALMEIDA, 1879, p.174). Esta imagem era diferente da que seria construída sobre elas no século XX, representadas como submissas aos maridos e oposta à liberdade da mulher ocidental.

Além das descrições, as ilustrações nos ajudam a entender o que circulava sobre o Japão no exterior e o que foi acessado por Almeida para que, enfim, fosse publicado e visto pelos leitores brasileiros. Como dito, em meados do século XIX não eram raras as publicações que traziam figuras de pessoas não europeias cujos costumes eram considerados exóticos. Sobre o Japão havia ainda a circulação das estampas denominadas *ukiyo-e* que, entre outras temáticas, representavam jovens, atrizes, cortesãs, amantes, mulheres em suas mais diversas atividades: no banho, vestindo-se, maquiando-se, arrumando seus cabelos, lendo, dormindo.

Este é o caso da ilustração replicada em *Da França ao Japão* (1879), intitulada *Dama japonesa dormindo a sesta*, onde podemos notar o decote, a leveza da roupa e os dois homens que a observam. Além de ser uma cena presente na arte tradicional do período, para o público brasileiro a imagem trazia ainda outra das “excentricidades”

comentadas pelos viajantes: a maneira de dormir dos japoneses. Trata-se de algo simples, mas comentado em diversos relatos de viagem dos oitocentos. Em *Da França ao Japão* (1879) há também duas outras figuras que fazem referência aos temas comuns nestas estampas, são elas: *Barca de passeio tripulada por mulheres japonesas* e *Jovens japonesas tocando bandolim*, em referência ao instrumento de cordas *shamisen*. E, sobre as ilustrações em *Da França ao Japão* (1879), do total de dezoito, incluindo um mapa, sete tinham como personagens principais as mulheres e três delas eram coloridas.

Figura 1 – Dama japonesa dormindo a sesta



Fonte: ALMEIDA, Francisco Antônio de. 1879. ⁸¹

81 ALMEIDA, Francisco Antônio de. **Da França ao Japão**: Narração de viagem e descrição histórica, usos e costumes dos habitantes da China, do Japão e de outros países da Ásia. Rio de Janeiro: Typ. do Apostolo e Imperial Lithographia de A. Speltz, 1879. n.p.

Figura 2 – Jovem dama japonesa e sua criada



Fonte: ALMEIDA, Francisco Antônio de. 1879.⁸²

Entre outras imagens, chama atenção a figura da *Jovem dama japonesa e sua criada*. Ela possui origem diferente da anterior, pois havia sido publicada, em versão monocromática, no jornal nova-iorqueño *Harper's Weekly*, em 1870. Na produção brasileira ganhou cores e, nos traços e escolhas dos ilustradores, os japoneses tiveram suas feições europeizadas, como pode ser notado com maior evidência na pintura da criança que está sendo carregada pela mulher. Assim como nas demais ilustrações, as roupas, adereços, cenário, formavam um imaginário dos japoneses que circularia no Brasil e em outros países.

82 ALMEIDA, Francisco Antônio de. **Da França ao Japão**: Narração de viagem e descrição histórica, usos e costumes dos habitantes da China, do Japão e de outros países da Ásia. Rio de Janeiro: Typ. do Apostolo e Imperial Lithographia de A. Speltz, 1879. n.p.

Quando Francisco Antônio de Almeida chegou ao Japão era algo grandioso poder acompanhar os primeiros esforços daquele país insular da Ásia rumo à constituição de uma nação moderna nos moldes ocidentais. Tamanha era a articulação em torno deste objetivo que quando, ainda no século XIX, outros brasileiros atravessaram os mares e se propuseram a escrever sobre o Japão, como Custódio de Mello (1889) e Aluisio Azevedo (1897), a intensidade das mudanças faria com que o cenário fosse muito diferente daquele visto por Almeida em 1874.

Almeida considerava que a “revolução” ainda estava em fase de formação de um novo cenário de progresso e industrialização. Ele via como positiva a permanência de costumes japoneses, como as vestimentas, casas de banho, lutas de *sumô*, cerimônia do chá e mesmo hábitos do cotidiano como tirar os sapatos antes de entrar em um recinto. Mas chamavam sua atenção, especialmente, as cenas de transição, ou seja, a relação entre a presença das tradições e costumes japoneses e o processo rápido de mudança e adaptação ao que chegava de outros países.

Nesse sentido, havia uma figura importante na imagem que o Japão projetava ao exterior, tratava-se do imperador Meiji, Mutsuhito. *Da França ao Japão* (1879) trouxe ao país a ilustração *Os Imperantes do Japão*, uma reprodução da fotografia de 1873, feita por Uchida Kiu-chi. Era intencional que o imperador estivesse trajando uniforme militar ocidental, demonstrando também a capacidade de ser protagonista de sua abertura e de dialogar, como igual, com potências imperialistas. A imagem ganhava ainda mais destaque no livro quando comparada a outra, intitulada *Príncipe Japonês*, onde era apresentado um jovem da realeza com roupas tradicionais. Aliado a isso, em 1872 as roupas europeias se tornaram obrigatórias para os funcionários do governo em cerimônias oficiais (SUKHEIRO, 1989, p. 471), o que não fez com que as roupas tradicionais ficassem em desuso para outros fins, como demonstra a presença da imperatriz na ilustração.


Figura 3 – Os Imperantes do Japão



Fonte: ALMEIDA, Francisco Antônio de. 1879⁸³.

Diante deste contexto, esta fotografia não era uma tentativa isolada de demonstrar a mudança que o país pretendia para seu futuro. O estabelecimento da imprensa e da linha férrea em poucos anos de abertura política fez com que o viajante visse naquele país um modelo de progresso a ser seguido; considerava que faltava apenas a instauração da república. Afinal, Almeida era um republicano e defensor da ideia positivista de Auguste Comte, questões que emergiam com força no Brasil naquele último quartel do século XIX. Isto demonstra que o relato foi também um espaço dedicado a pensar seu próprio país, inclusive como uso consciente para reivindicação de suas demandas políticas.

83 ALMEIDA, Francisco Antônio de. **Da França ao Japão**: Narração de viagem e descrição histórica, usos e costumes dos habitantes da China, do Japão e de outros países da Ásia. Rio de Janeiro: Typ. do Apostolo e Imperial Lithographia de A. Speltz, 1879. n.p.



Havia também instabilidade nas mudanças que ocorriam no Japão, pois eram mundos ainda profundamente distintos. As armas de fogo entraram no país subjugando as espadas, vestimentas europeias cobriram os corpos impondo novas condutas, o pecado cristão estabeleceu suas regras e situações improvisadas no cotidiano se tornaram recorrentes naquele final de século. A questão do fim das atividades dos *samurais* ganhava destaque, demonstrando a profundidade da mudança de sistema social e político, afinal, tratava-se de uma classe que antes tinha função, *status* e certo monopólio da violência. Tornaram-se memórias de um passado recente, presentes nas lembranças dos governantes japoneses que a missão estrangeira encontrou, como foi o caso de um ministro apoiador da abertura dos portos que tinha cicatrizes no rosto por conta de um ataque de *samurais* descontentes com a nova política.

Estes encontros com políticos japoneses foram descritos em pormenores por Almeida e traziam informações tanto sobre questões materiais quanto sobre interesses entre os países. Na capital japonesa, a missão científica francesa com seu integrante brasileiro foi convidada a um encontro com o ministro da Instrução Pública. Como exemplo das cenas de transição, era significativo que naquele momento fossem servidas “as mais delicadas iguarias francesas” preparadas por um cozinheiro japonês que havia aprendido as técnicas em Paris. Mas, sendo ainda os anos iniciais da abertura, o serviço ao estilo francês não se dava por completo, não por desconhecimento, mas por falta de recursos materiais. O viajante descrevia que, sem haver cadeiras no entorno da mesa, os convidados foram direcionados às poltronas dispostas na sala, onde comeram com os pratos sobre os joelhos até serem colocados “diante de cada conviva um pequeno banco que assim nos tirava o embaraço” (ALMEIDA, 1879, p.167).


A experiência de intercâmbio do cozinheiro não era um caso isolado, naqueles anos japoneses eram enviados aos países da Europa e aos Estados Unidos da América. Eram estudantes, burocratas

e cientistas, dedicados a conhecer os modelos estatais, sistemas jurídicos, desenvolvimentos da medicina, dinâmicas de fábricas, escolas, bancos, ferrovias e costumes. Trava-se de uma estratégia importante para que o Japão pudesse ter condições de se tornar uma nação forte e se manter independente.

Em outro momento, ao final da viagem, a comitiva foi convidada em nome do ministro da Marinha para um banquete em Nagasaki, onde o salão era “decorado à europeia”, sobre o que comentou que “desta vez podemos chegar as nossas cadeiras à mesa” (p. 213). Neste encontro, o anfitrião teria dito que “sentia não ter o Micado do Brasil representantes no Japão, e que, apesar do seu país sair de uma guerra civil, era com imenso prazer que aceitava a amizade das nações civilizadas do globo” (p. 169). Almeida também não tardou a ver as vantagens de uma relação entre o Japão e o Brasil, inclusive sugeriu que houvesse representações brasileiras na China e no Japão e navegação regular a fim de facilitar as trocas comerciais de produtos como chá e especiarias. Avaliava também a possibilidade de inserir no Brasil a produção de seda e a fabricação de chá, além de considerar a vinda de imigrantes chineses.

Estas questões haviam sido ensaiadas desde o início do século XIX e permaneciam relevantes uma vez que os asiáticos eram vistos como possíveis trabalhadores temporários diante dos encaminhamentos para o fim da escravidão. Nesse sentido, um fato curioso ocorreu em sua passagem pelo sudeste asiático onde Almeida encontrou um brasileiro interessado nesta imigração, a quem chamou de “traficante de carne humana”. Considerava assim porque o que se debatia no país sobre o uso da mão de obra asiática para o trabalho na lavoura, baseado nas experiências de colônias europeias, era um sistema de contratos temporários que, por vezes, escamoteava relações semelhantes à escravidão.

Apenas ao final de seu relato é que se dedicou ao que chamou de “rara entrevista da caprichosa deusa com o galante Sol” (p. 191).



Em Nagasaki, para o acompanhamento do evento astronômico, a missão francesa ficou hospedada junto a um templo cedido por religiosos budistas, os *bonzos*. Na passagem de Vênus vista em 1874, Almeida teve papel de destaque por ter operado o “revólver fotográfico” de Jules Janssen, ferramenta que possibilitou que o evento fosse considerado o “primeiro trânsito ‘público’ e fotografado” (AUGUSTO; SOBRINHO, 2007, p. 7).

Nos dias finais de dezembro de 1874, após quase três meses de estadia no Japão, a missão francesa se preparou para retornar, deixando registrado em um monumento local que um brasileiro havia participado daquela importante empreitada científica. Seguiram então para Shangai e logo para a Europa. Almeida retornou à França com suas descrições, registros da passagem de Vênus, amostras de animais, fotografias e outros documentos.

No dia 16 de fevereiro de 1876, o jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, publicou a notícia do retorno do cientista após a conclusão de seus estudos na Europa. Anunciava que ele passaria pela Bahia e enaltecia seus serviços prestados ao governo para acompanhar e fazer as observações astronômicas do evento de 1874. Estabelecido no Brasil, foi nomeado para lecionar na Escola Politécnica, no Rio de Janeiro; depois assumiu diversos cargos públicos e se envolveu diretamente nos embates políticos da nascente república brasileira.

A Francisco Antonio de Almeida caberia o ineditismo que o tornaria porta-voz relevante sobre a Ásia no Brasil; não apenas sobre o Japão, mas também sobre a questão dos trabalhadores chineses. Se por um lado o Japão ia se constituindo como modelo de modernização, ajustando, ainda que inicialmente, suas instituições e costumes – e aparecendo como uma possível potência futura – por outro lado, alguns dos debates mais importantes no Brasil eram em torno da abolição da escravidão. Assim, além de tratar de impressões sobre usos e costumes, o relato e a experiência de Almeida fariam parte das discussões e iniciativas que ocorreram ainda no século XIX em relação à polêmica possibilidade da vinda de asiáticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O relato de Almeida não é uma apresentação neutra, ele pressupõe acesso a determinados materiais e escolhas. O Japão encontrado pelo viajante em 1874 estava em fase de transição e, mesmo diante de sua originalidade, ele não apresentava um mundo totalmente desconhecido dos leitores brasileiros, que fosse por intermédio de viajantes europeus e estadunidenses ou pelo desenvolvimento do comércio, tinham algumas, mesmo que escassas, referências sobre o país distante. Mas *Da França ao Japão* (1879) trazia a particularidade do viajante e escritor brasileiro, apresentando suas experiências em diálogo com as demandas nacionais, além de estabelecer comparações com o que era familiar para os leitores. Quanto ao Japão, aquele era o momento em que estava se consolidando no cenário internacional e se estruturando para, em poucos anos, tornar-se política e economicamente forte.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Francisco Antônio de. **Da França ao Japão: Narração de viagem e descrição histórica, usos e costumes dos habitantes da China, do Japão e de outros países da Ásia.** Rio de Janeiro: Typ. Do Apostolo e Imperial Lithographia de A. Speltz, 1879.

AUGUSTO, Pedro; SOBRINHO, José L. **O transito de Venus e a Unidade Astronomica. Grupo de Astronomia.** Universidade da Madeira: nov, 2007.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Dicionário Bibliographico Brasileiro, Vol. 2: Letras C-Fr.** Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970.

GAUDIOSO, Tomoko Kimura. **A presença dos primeiros japoneses no Brasil.** Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Direito. Porto Alegre, RS, 2003. p. 9-18.

HENSHALL, Keneth. **História do Japão.** 2ªed. Lisboa: Edições, 2004.

HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Imperios (1875-1914),** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

McCLINTOCK, Anne. **Couro Imperial: Raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Campinas, Editora da Unicamp, 2010.

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

OKAMOTO, Monica Setuyo. **O discurso brasileiro sobre Japão via França. Imigração, identidade e preconceito racial (1860-1945)**. Tese de doutorado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, USP, 2010.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

SUKEHIRO, Hirakawa. **Japan's turn to the West**. In: JANSEN, Marius B. (ed). *The Cambridge History of Japan*. vol. 5: The Nineteenth Century. Cambridge University Press, 1989, p. 432-98.

YSHIDA, Kelly. **Descrevendo o Japão, escrevendo o Brasil: raça, trabalho e nação em três atos (1874; 1889; 1897)**. Tese de doutorado em História, UFSC, 2020.

9

Willians Marco de Castilho Junior

PRECURSORES:
japoneses no Brasil
antes do início oficial
da migração em 1908

As relações entre Brasil e Japão já completaram o seu centenário, tendo sido estabelecidas em 05 de novembro de 1895, em Paris, com a assinatura do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre os dois países. Juntos, construíram uma longa história de intercâmbio cultural e econômico. Atualmente, o Brasil possui a maior população de origem japonesa fora do Japão, com cerca de 1,5 milhões de *nikkeis*⁸⁴, de acordo com censo realizado no Brasil e publicado em junho de 2017 pelo governo brasileiro.

Ao longo de toda a história de sua imigração, a comunidade japonesa no Brasil alcançou maiores espaços em diversos campos profissionais. Nomes como o do tenista Hugo Hoyama, da cantora Fernanda Takai e da apresentadora Sabrina Sato são bastante conhecidos pela sociedade brasileira e representam parte do extenso processo de integração iniciado em 1908, com o começo oficial da imigração japonesa no Brasil.

Nos anos que sucederam a Assinatura do Tratado de Amizade, de Comércio e de Navegação e antes do efetivo início da imigração, alguns japoneses começaram a vir ao Brasil com a finalidade de intensificar as relações comerciais. Da mesma forma, brasileiros também iam ao Japão com a finalidade de fortalecer essas relações. Contudo, antes mesmo da vinda de imigrantes, comerciantes, políticos ou diplomatas, há registros de japoneses que estiveram no Brasil no século XIX. E é a esses personagens que este capítulo se dedicará, buscando apresentar ao leitor um pouco das curiosas histórias vividas pelos primeiros japoneses a estarem em terras brasileiras, pois eles, sendo precursores⁸⁵ da imigração, fazem parte da longa amizade existente entre o Brasil e o Japão.

84 O termo *nikkei* é usado para se referir a todos os descendentes de japoneses nascidos fora do Japão.

85 Este capítulo poderia citar alguns outros nomes como o de Ryu Mizuno (1859-1951), considerado o pai da imigração japonesa no Brasil, mas optou-se por focar naqueles japoneses que estiveram no Brasil antes do início oficial das relações diplomáticas entre os dois países.

O EPISÓDIO DE NOSSA SENHORA DO DESTERRO, EM FLORIANÓPOLIS

Sabe-se que anteriormente às visitas oficiais entre os dois países, o primeiro contato entre japoneses e brasileiros aconteceu num episódio bastante curioso, no ano de 1803, período em que ainda éramos um estado sob o comando do reino de Portugal. Em 1793, quatro pescadores japoneses partindo da província de Miyagi, a bordo do barco a vela *Wakamiya-Marú*, naufragaram no Mar do Japão. Salvos por uma embarcação russa, os pescadores foram conduzidos, via Sibéria, para Leningrado, que na época era chamada de São Petersburgo, capital dos czares russos.

Na Rússia, ficaram até 1803, quando a bordo do navio russo *Nadeshuda*, via Oceano Atlântico, rumaram em direção ao Oriente. Durante a viagem, o navio enfrentou uma forte tempestade que o danificou e o arrastou até o porto de Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis. Enquanto o barco era consertado, os japoneses Tsudayu, Sahei, Gihei, e Tajuro ficaram no Brasil durante cerca de dois meses. Aqui, adentraram pelo interior do Estado de Santa Catarina, fazendo contato com a população e a natureza catarinense. De acordo com matéria publicada no jornal *O Estado*⁸⁶, os pescadores japoneses nunca mais voltaram ao Brasil, mas registraram a experiência vivida, relatando o contato com as ferramentas agrícolas usadas na época, como o secador de arroz movido à água, e as comidas em abundância no Brasil, como a banana e o coco.

Após o período em que ficaram atracados no Brasil, os quatro pescadores embarcaram rumo ao Pacífico, partindo para a península de Kamtchatka, localizada na região oriental da Rússia, onde se encontraram com outros japoneses e, juntos, no navio *Nadeshuda* chegaram ao porto de Nagasaki, em 6 de setembro de 1804. Além de terem sido

86 *Jornal O Estado*, Florianópolis, domingo, 25 de junho de 1978. nº19.095. p12.

os primeiros japoneses a conhecerem o Brasil, Tsudayu, Sahei, Gihei, e Tajuro também foram os primeiros nipônicos a circum-navegar o globo.


Sua viagem ao redor do mundo foi repleta de aventuras e experiências únicas. O próprio fato de terem viajado tão longe de terras japonesas, durante o período Edo, época em que o Japão estava sob uma rígida política de isolamento, já nos mostra que foi um episódio ímpar na história do Japão. Resumidamente, o caminho percorrido pelos japoneses a bordo do navio *Nadeshuda* compreendeu as seguintes paradas: Copenhagen, Falmouth (Grã-Bretanha), Santa Cruz (Ilhas Canárias, Espanha), Santa Catarina (Brasil) e Nuku Hiva (Ilhas Marquesas, Oceano Pacífico Sul) ao longo do caminho, chegando a Petropavlovsk na Península de Kamchatka cerca de um ano depois. De lá, ele virou para o sul em direção a Nagasaki, onde terminou a rota.

O NAVIO KAIYÔ-MARU NO RIO DE JANEIRO

Após o episódio de Desterro, em Florianópolis, há o registro de outros nove japoneses que estiveram no Brasil, no ano de 1867. A bordo do navio a vapor *Kaiyô-Maru*, chegaram ao Brasil, em 21 de janeiro de 1867, os estudantes japoneses Takeaki Enomoto (também conhecido como Kamajiro), Tsunejiro Uchida, Tarozaemon Sawa e Shunpei Taguchi, juntamente com mais cinco outros técnicos, tendo permanecido na capital do Império Brasileiro por cerca de onze dias.

Os japoneses chegaram ao Brasil depois de voltarem de um período de estudo na Holanda. O intercâmbio desses estudantes representou parte do processo de reaproximação do Japão⁸⁷ com o

87 Durante o período compreendido entre 1603 e 1868, o Japão viveu sob o regime de shogunato, uma ditadura militar feudal que manteve o Japão isolado do restante do mundo, com seus portos fechados para embarcações estrangeiras. A reabertura para o Ocidente veio a ocorrer em 1868, com o início da Era Meiji.



restante do mundo, na segunda metade do século XIX. Após a ida de Comodoro Mathew C. Perry (1794-1858) ao Japão e a abertura dos portos japoneses para o comércio internacional, o avanço tecnológico e o conhecimento científico do Ocidente tornaram-se um dos focos do governo do shogunato japonês, que passou a elaborar um plano de envio de estudantes para países ocidentais.

De início, o shogunato Tokugawa planejava comprar um navio de guerra dos Estados Unidos, a fim de enviar seus primeiros estudantes para lá. Entretanto, a eclosão da Guerra Civil Americana (1861-1865) atrapalhou os planos do governo japonês, que decidiu por escolher, então, a Holanda como o seu novo destino. Assim, em 11 de abril de 1862, o primeiro grupo de intercambistas viajou para a Europa, onde ficaram até dezembro de 1866, ocasião em que zarparam do porto de Vlissingen rumo ao Japão. Passando pelo Oceano Atlântico, o vapor *Kaiyô-Marû* finalmente chega ao Brasil.

Dentre os estudantes japoneses, um merece especial destaque: Takeaki Enomoto. Enomoto, nos anos finais do período Edo, comandou a resistência do shogunato em Hakodate, na província de Hokkaido, mas posteriormente aderiu ao governo Meiji (1868-1912), tendo ocupado diversos cargos políticos importantes nos ministérios de Correio e Telegrafia; Educação; Negócios Estrangeiros; e Agricultura e Comércio. Seu principal trabalho ocorreu quando assumiu o Ministério das Relações Exteriores do Japão, em 1892.

Por ter uma grande experiência no exterior, Enomoto via na emigração uma ferramenta de suma importância para o Japão e começou a implementar um novo projeto colonizador, sendo inclusive um grande incentivador da imigração para o México, que teve início em 1897. Dentre suas propostas, estava a de enviar emigrantes que não mais teriam o objetivo de juntar dinheiro no exterior e retornar ao Japão, mas sim de desbravar novas terras e nelas fixarem residência.

Nesse sentido, ele foi responsável pela criação de uma seção de emigração dentro do Ministério das Relações Exteriores do Japão, incentivando empresas privadas a investir no processo emigratório. Sendo assim, seu trabalho à frente da chancelaria japonesa teve grande influência no início da emigração nipônica para a América do Norte, América Central e América do Sul, inclusive o próprio Brasil.

O CURIOSO CASO DE JUROZAEMON MAEDA

Outro contato entre japoneses e brasileiros ocorreu no ano de 1869, quando dois jovens oficiais da Marinha Imperial Japonesa, a bordo do navio de guerra *Liverpool*, visitaram a cidade de Salvador, na Bahia. Um deles foi Jurozaemon Maeda, famoso por ter cometido seppuku⁸⁸ no Brasil e ter sido sepultado no Cemitério dos Ingleses, em Salvador. Os possíveis motivos para o seu suicídio não são precisos, mas ao que se sabe Maeda o fez motivado pela depressão que enfrentava na época.

Natural de Kagoshima, o oficial da marinha havia sido enviado à Inglaterra para participar de um treinamento em belonaves inglesas. Em uma das viagens, junto com seu colega japonês Itsuki Ichiro, fez uma parada no estado da Bahia. Entretanto, após atracar em Salvador, o navio *Liverpool* saiu do Brasil com apenas um dos dois oficiais da Marinha Japonesa.

Maeda, segundo relatos do diário de Marcus McCausland, aspirante da Marinha Inglesa, estava bastante descontente por ter dificuldades em aprender o inglês e também por estar tão distante de seu país, por isso decidiu cometer haraquiri no salão dos oficiais, no dia 7 de outubro de 1870.

88 Também conhecido como haraquiri, refere-se ao ritual de suicídio japonês, no qual há a execução de um corte horizontal na região da barriga, partindo do lado esquerdo até o direito. No universo dos samurais, o seppuku é um ato de bravura, que registra a honra de quem o pratica.

Apesar de ser budista, o jovem oficial foi enterrado em uma cerimônia celebrada por um Reverendo, seguindo os ritos anglicanos, sendo sepultado no cemitério local, na área reservada para os judeus. Seu colega Itsuki Ichiro ergueu para ele uma lápide e, anos mais tarde, outro navio de guerra japonês aportou na Bahia para prestar homenagens à Maeda.

Mas, misteriosamente, não foi possível encontrar o local do enterro, sendo que seu corpo e sua lápide haviam desaparecido. O suicídio de Jurozaemon Maeda ainda intriga a população local e os sumiços de seu corpo e de sua lápide são um mistério até hoje.

A PRIMEIRA VISITA OFICIAL AO BRASIL

Em 1884, o Brasil recebeu pela primeira vez um cidadão japonês em visita oficial. Não se sabe exatamente quando se deu o interesse do Japão pelo Brasil, mas acredita-se que tenha ocorrido durante o Império. Assim, o Ministério das Relações Exteriores do Japão, que estaria avaliando as condições de trabalho para uma possível imigração japonesa, enviou o então deputado Massayo Neguishi ao Brasil para verificar qual seria o estado brasileiro mais adequado para adaptação desses imigrantes.

Neguishi, como representante do governo japonês, adentrou diversas localidades de Pernambuco, visitou Minas Gerais e também o estado de São Paulo. E, após avaliar as terras pelas quais passou, regressou ao Japão, apresentando seu relatório com o que observou aqui. Decidiu, dentre os estados visitados, por indicar São Paulo como o mais propício a receber imigrantes japoneses, tendo em vista a qualidade das terras disponíveis e das características climáticas, condições que facilitariam a adaptação dos japoneses.

Em 1894, Tadashi Nemoto, outro deputado japonês, fez uma visita a países da América Latina, também com o objetivo de verificar as condições para recebimento de imigrantes, e indicou o Brasil como o melhor país para tal fim. Assim, em 1895, era estabelecido o primeiro tratado comercial marítimo entre os dois países, cujos princípios incluíam, dentre outros, a paz entre Brasil e Japão, a instalação de representações diplomáticas e a liberdade econômica e comercial, sendo este tratado já efetivado com a instalação de um diplomata japonês no Brasil.

UM CIRCO IMPERIAL JAPONÊS NO BRASIL

Uma das histórias mais inusitadas envolvendo a vinda de um japonês ao Brasil é a do acrobata Manji Takezawa. Dizem que Takezawa veio de uma família de samurais e que seu pai, Toji Takezawa, era um famoso acrobata no Japão. Quando criança, Manji foi levado à Europa como malabarista e por lá viveu durante alguns anos, desenvolvendo sua prática em trabalhos circenses. Casou-se com uma mulher italiana e foi contratado por D. Pedro II para servir como instrutor de artes marciais para os oficiais da guarda imperial.

Takezawa era professor de Jiu-Jiutsu e acredita-se que chegou a dar aulas dessa arte marcial ao imperador D. Pedro II. Não se sabe ao certo quando e nem como ele chegou ao Brasil, mas acredita-se que tenha sido durante um de seus serviços para a guarda imperial. Alguns relatos dizem que ele havia chegado ao Brasil em 1870, outros que havia visitado o estado do Paraná, em 1880, com uma comitiva de D. Pedro II, e também de que teria chegado ao Rio de Janeiro, em 1888.

Entretanto, deixada de lado a data certa de sua vinda ao Brasil, o que se sabe efetivamente é que Takezawa ficou desempregado depois que a República Brasileira foi proclamada em 1889 e a sua


relação com a corte imperial portuguesa foram cortadas. O acrobata japonês decidiu ficar no Brasil e montou um circo denominado Circo Imperial Japonês, com o qual realizou espetáculos em vários países da América do Sul, como Uruguai, Argentina e Brasil, onde inclusive se apresentou, em Manaus.

Manji Takezawa durante esse período teve quatro filhas e um filho com sua esposa italiana. As crianças se apresentavam com os pais nos espetáculos exibidos nas cidades em que visitavam. Com o tempo, o trabalho do circo passou a dar prejuízo e, acumulando muitas dívidas, o acrobata japonês teve de vender a companhia no ano de 1898. Após o fim do Circo Imperial Japonês, não se sabe muito acerca de Takezawa, tendo ele falecido em 1918, segundo relatos, após um acidente durante uma acrobacia.

Como não existem registros oficiais sobre a vida de Takezawa no Brasil, ele não é considerado o primeiro japonês a fixar moradia aqui. O próprio trabalho itinerante que ele efetuava também mostra que passou por diversos países, não criando raízes em nenhum desses locais. Foi provavelmente o primeiro japonês a pisar na Amazônia e sua vida foi dedicada às artes marciais e às acrobacias, sendo o período passado no Brasil marcado pela criação de seu circo japonês.

O PRIMEIRO JAPONÊS A MORAR NO BRASIL

Em 1889, quase duas décadas antes dos primeiros imigrantes japoneses chegarem ao Brasil a bordo do navio *Kasato Maru*, um jovem japonês tornou-se a primeira pessoa de origem asiática a fixar residência em terras brasileiras. Wasaburo Otake iniciou sua relação com o Brasil aos 17 anos de idade, quando, em ocasião de uma missão de oito oficiais da marinha brasileira ao Japão, foi designado intérprete daquela comitiva.



A visita ao Japão foi organizada pelo contra-almirante brasileiro Custódio José de Melo, que ao lado de outros oficiais foi recebido na cidade de Yokohama, no dia 20 de julho de 1889, pelo imperador Meiji. Na época, Brasil e Japão ainda não possuíam relações diplomáticas e o encontro com o imperador do Japão ocorreu sob influência do encarregado de negócios de Portugal. A comissão contava com a presença de uma figura ilustre: o neto do imperador D. Pedro II, príncipe Augusto Leopoldo. O encontro, inclusive, foi o primeiro (e último) entre a família imperial japonesa e a brasileira.

Na ocasião, tendo em vista a ausência de conhecimento do idioma português pelos japoneses e também pelo fato de nenhum membro da comissão brasileira saber o idioma japonês, a língua inglesa foi usada como intermediário nas conversas. Wasaburo Otake, que costumava visitar os navios da região portuária de Yokohama para praticar inglês e, com isso, havia desenvolvido suas habilidades no idioma, foi responsável por ser o intérprete nas reuniões com os militares e logo ganhou a simpatia de Augusto Leopoldo.

O príncipe, que fazia parte da comissão recebida pelo imperador Meiji, soube da vontade de Otake em conhecer o Brasil e o convidou para que o acompanhasse em sua viagem de retorno ao país. Assim, a bordo do navio brasileiro Almirante Barroso, o aristocrata japonês embarcou junto com os oficiais da marinha brasileira rumo a terras distantes.

No meio do caminho, no entanto, o primeiro contratempo já ocorreria. Era a proclamação da República, em 1889, e o fato obrigava a família real portuguesa a se afastar das instituições brasileiras. Desse modo, sem sequer ter saído da Ásia, o navio foi forçado a parar no Ceilão (região do Sri Lanka) e o príncipe Augusto Leopoldo teve de descer. Otake seguiu em frente com o navio. O roteiro de viagem da belonave compreendeu os portos de Xangai, Hong Kong, Singapura, Batavia (atual Jakarta, capital da Indonésia), passando pelo Canal de Suez, alguns portos da Europa e, por fim, o Brasil.

A circum-navegação durou cerca de 21 meses e, no dia 29 de julho de 1890, aportou no Rio de Janeiro o navio Almirante Barroso. Sem a proteção real, Otake teve de se virar e aqui aprendeu a língua portuguesa, tendo conquistado o diploma de maquinista de quarta classe, o qual foi assinado pelo comandante que o trouxe ao Brasil, Custódio de Melo, que no momento da expedição desse diploma era Ministro de Estado dos Negócios da Marinha. O documento, emitido em 24 de abril de 1893, é o único oficial existente e contém o nome Thomas Wasaburo Otake, cujo prenome Thomas é considerado o nome de batismo do aristocrata japonês no Brasil.

A NACIONALIDADE BRASILEIRA DE THOMAS WASABURO OTAKE

O fato de Otake, um estrangeiro, ter conseguido ingressar em um curso administrado pelo Ministério da Marinha e obtido um diploma daquela instituição brasileira gerou algumas dúvidas envolvendo sua nacionalidade. Até os dias atuais, a exigência para poder se matricular em um curso de formação de oficiais da Marinha é de que o candidato seja brasileiro nato. Inclusive, o diploma de Maquinista de Quarta Classe só podia ser obtido por cidadãos brasileiros, natos ou naturalizados. Como, então, o aristocrata japonês conseguiu realizar tal feito?

Inicialmente, é importante fazer uma breve explicação sobre o cargo de maquinista alcançado por Otake. Pesquisas mais antigas afirmavam que o japonês havia ingressado na Academia da Marinha (atual Escola Naval), com o aval do contra-almirante Custódio de Melo. Entretanto, o diploma de maquinista de Otake disponibilizado pelo Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil, em junho de 2007, por ocasião do evento “Os Imigrantes Precursores – um olhar histórico sobre o período pré-Kasato-Maru”, mostra que ele não foi aluno da Academia da Marinha, mas sim de um curso de

formação profissional vinculado ao Ministério da Marinha Brasileira. Ainda assim, mesmo não sendo um cargo de oficial, era necessária a cidadania brasileira para obtê-lo.

Masato Ninomiya (2015) em pesquisa envolvendo a história de Wasaburo Otake observa que o jovem se tornou um brasileiro nato, ante o disposto no Decreto n. 58-A, de 14 de dezembro de 1889, que previa que todos os estrangeiros residentes no Brasil no dia 15 de novembro daquele ano eram considerados cidadãos brasileiros. Assim, uma vez que estava a bordo de um navio brasileiro à época e tendo em vista que as belonaves, à luz do direito internacional, podem ser consideradas uma extensão de seus territórios de origem, Otake havia, portanto, alcançado o status legal de brasileiro nato, ainda quando estava viajando ao Brasil.

A REVOLTA ARMADA DE 1893

Após se demitir do Ministério da Marinha, Custódio de Melo, em 6 de setembro de 1893, comandou um levante juntamente com outros oficiais da Marinha, a fim de exigir do então presidente do Brasil, Floriano Peixoto, a realização de eleições que cumprissem os requisitos constitucionais.

O episódio, conhecido historicamente como A Revolta Armada, teve a tomada pelos oficiais e cadetes da Marinha de vários navios de guerra na Baía de Guanabara, que ameaçavam atacar a capital. A ação só foi reprimida com a ajuda dos navios de guerra dos Estados Unidos, Grã-Bretanha, França, Itália e Portugal. Incapazes de superar a ofensiva, os líderes da revolta se renderam em março de 1894, recebendo asilo a bordo dos navios portugueses. Melo, que havia fracassado em seu levante, foi forçado a buscar mais tarde asilo político na Argentina.

O real envolvimento de Otake com a Revolta Armada ainda é incerto, mas o que conta a história é que o japonês estava ao lado do almirante Custódio de Melo na tomada dos navios e queria lutar juntamente com seus colegas marinheiros. Em meio à derrocada dos revoltosos, Otake estaria disposto a morrer pelos seus companheiros, mas, por ser estrangeiro, foi desencorajado pelos demais, embarcando num bote e escapando, às escondidas, para a terra.

DE VOLTA AO JAPÃO

Com a derrota, apesar de sua proximidade com a revolta e com o almirante Custódio de Melo, Otake não sofreu problemas diretos e teria sido contratado para ser maquinista de uma embarcação comercial na Baía de Guanabara. Mais tarde, abandonou a Academia da Marinha e partiu para Ribeirão Preto, em São Paulo, para trabalhar numa fábrica beneficiadora de café.

Alguns meses depois, ao receber a notícia da Guerra Sino-Japonesa, iniciada em 1894, Otake decidiu voltar ao Japão. No entanto, considerando a distância e o tempo despendido na viagem, ele não conseguiu chegar a tempo, pisando em terras japonesas já quando o conflito havia se encerrado. Lá, foi investigado por deserção pelas autoridades de seu país, ante a suspeita de que, para escapar do serviço militar obrigatório, teria fugido clandestinamente do Japão.

O retorno de Otake ao Japão se deu após a celebração do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre Brasil e Japão, em 1895. E, no ano de 1897, com a abertura da primeira missão diplomática brasileira de caráter permanente no Japão, sob o comando do ministro Henrique Carlos Ribeiro Lisboa, ele foi contratado para ser intérprete e tradutor oficial daquela legação.

Enquanto trabalhava na Legação Brasileira em Tóquio, Otake passou a ensinar português aos interessados e inclusive ajudou na tradução de documentos dos primeiros imigrantes japoneses que saíram de lá a bordo do navio *Kasato Maru*. Otake aproveitava também para contar sobre as tradições do Brasil e as diferentes comidas que fazem parte da culinária brasileira. Dedicava-se, nesse sentido, efetivamente no fortalecimento das relações entre os dois países.

O PRIMEIRO DICIONÁRIO PORTUGUÊS-JAPONÊS

Após muito estudar, Wasaburo Otake preparou e publicou, no ano de 1918, o primeiro dicionário português-japonês da história, cujo conteúdo teve diversas outras edições. Vale destacar que antes da publicação desse dicionário, a única tradução do idioma japonês para o idioma português tinha sido elaborada por missionários jesuítas do século XVII, com a finalidade de propagar termos cristãos no Japão. Assim, sua obra era a primeira que fazia a tradução do português para o japonês.

Em 1925, publicou a versão do seu dicionário em japonês-português, que é considerado um trabalho de suma importância na história da imigração japonesa, tendo sido trazido pelos japoneses que vinham ao Brasil. Sua obra era essencial no aprendizado da língua portuguesa pelos imigrantes. T tamanha foi a importância desse trabalho que, de acordo com Kokei Uehara⁸⁹, havia apenas duas coisas que todos os imigrantes japoneses traziam ao Brasil: uma imagem do imperador e uma cópia do dicionário de Wasaburo Otake.

89 Professor emérito e livre docente da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (USP). Nascido em Okinawa no Japão, veio ao Brasil aos nove anos, chegando aqui em dezembro de 1936.

O FALECIMENTO DO JAPONÊS BRASILEIRO THOMAS WASABURO OTAKE

Em consequência da ruptura das relações diplomáticas do Brasil com os países do Eixo durante a Segunda Guerra Mundial, as relações políticas entre Brasil e Japão foram encerradas, após mais de 40 anos de duração. Por conta disso, as representações diplomáticas em ambos os países foram fechadas e Wasaburo Otake, que trabalhava na Legação Brasileira em Tóquio desde 1897, teve de se desligar do órgão no ano de 1942.

Por ter se dedicado tanto ao fortalecimento das relações Brasil-Japão, certamente Otake ficou bastante descontente com aquela ruptura. Anos mais tarde, veio a falecer após sofrer um ataque cardíaco, no dia 23 de fevereiro de 1944, aos 71 anos de idade. Por conta disso não teve – felizmente – a notícia de declaração de guerra do Brasil ao Japão, ocorrida em 6 de junho de 1945, poucos meses antes da rendição japonesa perante as forças aliadas.

REFERÊNCIAS

ENNES, Marcelo Alario. **A construção de uma identidade inacabada: nipobrasileiros no interior do Estado de São Paulo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

FERREIRA, Alessandro Paz. **Por um lugar ao “Sol Nascente”: discursos e representações sobre o japonês como imigrante indesejável (1908-1945)**. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2016, p. 283.

FUJITA, Edmundo Sussumu. **120 anos: Construindo os alicerces para o futuro das relações Brasil-Japão**. 1. ed. São Paulo: Lexia, 2016. v. 1. 176p.

GALVÃO, Vinícius Queiroz Galvão. Convidado da corte, 1º japonês no país teve de se virar na República. **Folha de São Paulo**, 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2904200825.htm>. Acessado em 24/03/2021.

GLEDHILL, H. Sabrina. Seppuku na Cidade de Salvador: como um tenente da Marinha Japonesa acabou enterrado no Cemitério dos Ingleses no século XIX. Disponível em: <http://cemingba.blogspot.com/2007/04/seppuku-na-cidade-do-salvador.html>. Acessado em 24/03/2021.

HANDA, Tomoo. **O imigrante japonês: Histórias de sua vida no Brasil**. São Paulo: T.A. Queiroz/Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1987.

MACK, Edward. Ôtake Wasaburô's Dictionaries and the Japanese "Colonization" of Brazil. **Dictionaries: Journal of the Dictionary Society of North America**, 2010. v. 31, p. 46-68.

NINOMIYA, Masato. Na história dos 120 anos do Tratado de Amizade Brasil-Japão, a presença de Thomas Wasaburo Otake, autor do dicionário Japonês-Português. [Apresentação]. Relatório do **Encontro de Colaboradores Regionais do CIATE - 2013: Simpósio Internacional: perspectivas futuras da migração Brasil-Japão, 25 anos após o início do movimento decasségui** [S.l: s.n.], 2013.

NOGUEIRA, Arlinda Rocha. **Uma epopéia moderna: 80 anos da imigração japonesa no Brasil**. São Paulo: HUCITEC: Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1992.

O primeiro japonês brasileiro: Wasaburo Otake embarcou de gaiato para o Rio e acabou escrevendo o primeiro dicionário japonês-português de que se tem notícia. **SUPERINTERESSANTE**, 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/o-primeiro-japones-brasileiro/>. Acessado em: 24/03/2021.

OSHIMA, Mikio. The First Japanese to Circle the Globe: Castaways of the Wakamiya-Maru. **Ship & Ocean Newsletter** No. 209, April 20, 2009, pág. 22-24.

10

Larissa Schmitz Nunes

O JAPÃO E O TRABALHADOR MIGRANTE: uma análise dos desafios que o país enfrenta em seu mercado de trabalho

DOI: [10.31560/pimentacultural/2023.97129.10](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/2023.97129.10)

Em decorrência da globalização econômica e política, que ocorreu após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), e a mudança no estilo de vida das pessoas nas últimas décadas, os países desenvolvidos enfrentam anualmente uma constante queda no número de nascimentos e um aumento exponencial na expectativa de vida da sua população mais idosa, resultando em menos trabalhadores disponíveis para dar sustentação ao sistema previdenciário, fazendo com que a procura por mão de obra estrangeira seja intensificada para garantir o contínuo desenvolvimento da economia do país.

Com a entrada de novos trabalhadores migrantes, aumenta a preocupação por parte de setores da sociedade japonesa quanto à cultura do país e seus costumes, número de estrangeiros em situação irregular, e também a respeito dos casos de preconceito que os trabalhadores estrangeiros podem ser expostos.

Mesmo sendo considerado um dos países mais monoculturais existentes, o Japão busca, ainda que tímido, por medidas que, além de beneficiarem sua economia, também possam contribuir com a diversidade populacional e cultural do país, mas mantendo a sua identidade.

CAUSAS E ORIGENS DA MIGRAÇÃO POR TRABALHO E A CLASSIFICAÇÃO DO TRABALHADOR MIGRANTE

Ainda que seja um modo de migração amplamente estudado hoje em dia, os fatores que levam uma pessoa a optar pela migração, sob qualquer circunstância, não devem ser tratados de forma generalizada. As interpretações para esse movimento de pessoas em busca de melhores condições de vida, tendo como destino países com uma economia mais bem desenvolvida que a de seu país de origem, se mostra muitas vezes simplificada, não levando em consideração todos os obstáculos que precisam ser pontuados e que afetam diretamente esse fluxo.

O fator econômico é o primeiro a ser explorado, pois a diferença entre a renda *per capita* em países asiáticos mais e menos desenvolvidos pode chegar a valores que variam entre 200 dólares e 40 mil dólares (WICKRAMASEKERA, 2002). Países como Japão, República da Coreia do Sul, Taiwan, Singapura e Honk Kong, que passaram por um crescimento recorde nas décadas de 1970 e 1980, e que foram uma vez descritos como “Os Milagres Econômicos do Leste Asiático”, tornaram-se os principais receptores de mão de obra migrante no leste asiático (ALVES, 2021).

Além do desafio econômico, há migrantes que são movidos pela decisão de se reunir com suas famílias ou amigos; aqueles que estão sempre em busca de aventuras e novidades, e por fim, os que não possuem a escolha entre ficar em seu país ou migrar, uma vez que habitam locais que estão sob conflitos armados ou religiosos, doenças, entre outros.

Podemos ainda citar as dificuldades internas dos governos de alguns países, como a falta de oportunidades de emprego, resultando no envio de seus trabalhadores para outros lugares, a fim de diminuir a pressão em seus mercados de trabalho. Outra questão que pode ser discutida por ser importante para o aumento do fluxo migratório entre países do sul e sudeste asiático é o aumento populacional de algumas áreas. Esses países passaram por um aumento populacional não proporcional à modernização da infraestrutura do seu mercado de trabalho, sendo assim, milhares de pessoas em idade de contribuição econômica, e em início de carreira, foram enviadas para países que enfrentavam um aumento expressivo no envelhecimento da sua população. Usamos o Japão como exemplo para ilustrar esse caso, onde existem vagas de emprego na maioria das áreas de atuação, porém enfrenta uma constante diminuição na quantidade de pessoas aptas para ocupar essas vagas.

O Escritório Internacional para o Trabalho (ILO/UN), na convenção sobre migrações por trabalho, em 1949, relatou que o migrante por

trabalho é uma pessoa que vai de um país para outro com o objetivo de ser empregado no país de destino. Mas uma nova definição, mais compreensível, foi usada em 1990 e continua atual, na Convenção sobre a Proteção dos Migrantes por Trabalho e suas Famílias, sediada pela ONU: uma pessoa que será empregada, está empregada ou foi empregada em uma atividade remunerada, em um país que não é o seu de nascimento (WICKRAMASEKERA, 2002).

Alguns termos que devemos prestar atenção:

- Diferenças entre as palavras “Imigrante” e “Migrante”: o imigrante é uma pessoa ou uma família inteira que troca o seu país de origem por outro em definitivo. O migrante faz parte de um fluxo constante, onde a troca de país e trabalho é intensa.
- Migrante “Voluntário”: pessoa que deixa o seu país em virtude de restabelecer uma reunião familiar, para estudo ou lazer.
- Migrante “Forçado”: pessoa que abandona o seu país de origem para fugir de perseguições armadas ou religiosas, repressão, doenças, desastres naturais ou outras situações que coloquem a sua vida em risco.
- Migrante “Temporário”: pessoa que não tem pretensão em fixar moradia no país receptor.
- Migrante “Definitivo”: pessoa que já possui a intenção de fixar moradia no país de destino, muitas vezes levando consigo a família.
- “Transmigrantes”: nova definição para os trabalhadores que vivem em regiões de fronteiras. Esses não possuem moradia ou trabalho fixo, pois costumam permanecer pouco tempo em cada local. Um exemplo para essa categoria é o transmigrante que vive na fronteira dos Estados Unidos com o México, ou na fronteira entre Brasil, Paraguai e Argentina. Costumam trabalhar em um país, mas vivem em outro, não estabelecendo moradia fixa.

- Trabalhador de “alto nível” e “baixo nível”: substituídos por “profissionais” ou “não profissionais”.
- “3-D WORK” ou “3-K WORK” (em específico no Japão): termo derivado do japonês *kitanai*, *kiken* e *kitsui*, que foi traduzido do inglês como “sujo”, “perigoso” e “difícil”. Essa nomenclatura descreve as funções que a população local não deseja realizar e que são geralmente direcionadas aos trabalhadores estrangeiros.
- “Ajudante Doméstico”: prefere-se o uso de “empregado doméstico”, em sua grande maioria executada por mulheres, essa função vai além de algumas tarefas dentro de uma residência. Ida ao mercado, o deslocamento de crianças entre casa e escola, e a manutenção da organização da casa fazem parte da função do empregado doméstico.
- “Estoque de Trabalhadores Migrantes” e “Fluxo de Trabalhadores Migrantes”: o número total de trabalhadores no país receptor até determinada data, incluindo aqueles que migraram antes desta data e ainda permanecem no país, e o número de pessoas saindo de um país que envia mão-de-obra e entrando em um país receptor dessa mão-de-obra durante um período específico, geralmente de um ano, respectivamente.
- Mão de obra “importada” e “exportada”: por não se tratarem de produtos ou objetos, deve-se evitar o uso desses termos, preferindo assim “envio de mão de obra” e “recebimento de mão de obra” estrangeira.
- “Migração Ilegal”: Elie Wiesel, vencedor do Prêmio Nobel da Paz em 1986 e escritor judeu sobrevivente dos campos de concentração nazista que dedicou 57 livros à memória do Holocausto, disse que “*nenhum ser humano é ilegal*”, um termo de conotação negativa, pois ignora todas as contribuições que o migrante proporciona para a nação que o recebe. Por isso, deve-se optar pelo uso do termo “migração regular” ou “migração irregular”,

procurando lembrar que por trás de uma situação ilegal existem muitas vezes pessoas ou empresas locais agindo ilegalmente. Portanto, o trabalhador é uma vítima de um sistema ilegal.⁹⁰

A migração irregular é vista como um dos maiores problemas enfrentados por diversos países atualmente. Temos como exemplo para migrante irregular: pessoas que permanecem em um país fazendo uso do visto de turismo para trabalho, estudantes que ocupam uma vaga remunerada, trabalhadores regulares que permanecem no país além da data estipulada nos seus contratos de trabalho, trabalhadores migrantes regulares que quebram o vínculo com a empresa contratante, e pessoas que foram vítimas de tráfico humano para trabalharem com prostituição.

Na maioria dos casos, o trabalhador não percebe que está entrando em um país de forma irregular (principalmente pela ação de agências recrutadoras em seus países de origem), onde passam a receber salários baixos e a terem o seu passaporte retido pela empresa ou pessoa contratante.

JAPÃO E O MERCADO DE TRABALHO

A migração por trabalho é um assunto presente em diversos estudos e também amplamente discutido em países como o Japão. Foi criado pelo governo japonês, no início dos anos 1990, o Programa Trainee, que tinha como meta a contratação de mão-de-obra estrangeira provinda de seus países vizinhos do sul e sudeste asiático, com o objetivo de ensinar técnicas que pudessem ser aplicadas por esses trabalhadores em suas comunidades após 3 anos de trabalho no Japão. Durante os 30 anos do programa houve diversas irregularidades,

90 FERREIRA, Ana Bela. Morreu Elie Wiesel, para quem “nenhum ser humano é ilegal”. **Diário de Notícias**, 2 jul. 2016. Disponível em: <https://www.dn.pt/mundo/morreu-o-nobel-da-paz-elie-wiesel-5263079.html#:~:text=Morreu%20Elie%20Wiesel%2C%20para%20quem%20%22nenhum%20ser%20humano%20%C3%A9%20ilegal%22&text=Foi%20mandado%20para%20Auschwitz%20aos,a%20defender%20os%20direitos%20humanos.> . Acessado em: 11 mai. 2022.

como o pagamento de salários baixos e uma alta taxa de trabalhadores adoecidos por terem sido submetidos a longas horas de trabalho sem a devida remuneração extra⁹¹, o que levou o governo japonês a dar início, em abril de 2019, a dois novos meios de contratação de mão-de-obra estrangeira, a fim de possuir um controle maior sobre a contratação desses trabalhadores. Com os dois novos vistos o governo pretende receber, até 2030, 500 mil trabalhadores⁹² que serão empregados em 14 setores, como agricultura, indústria automotiva e naval, hotelaria e serviços de atendimento ao público, entre outros.

O Japão, com 125 milhões de habitantes, possui 36 milhões de pessoas acima de 65 anos, ou 29% da população em 2020, com uma expectativa de vida de 81 anos para homens, e 87 anos para mulheres⁹³. A população japonesa enfrenta uma queda acentuada em sua taxa de natalidade, e um aumento significativo no número de pessoas idosas. De acordo com os resultados da projeção média de fertilidade realizada pelo Instituto Nacional de Segurança Social e Populacional Japonês (IPSS), é esperado que o Japão entre em um longo período de declínio de sua população. É esperado um declínio no número total da população japonesa para 110,92 milhões de habitantes até 2040, e até 2065 a população deve atingir 88,08 milhões de habitantes⁹⁴. Em 2016, pela primeira vez desde 1899, o número de nascimentos registrados permaneceu abaixo de 1 milhão – chegando a 976,979 mil⁹⁵.

91 Japan Training Program Is Said to Exploit Workers. **The New York Times**. 20 jul. 2010. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2010/07/21/business/global/21apprentice.html>. Acessado em 11 mai. 2022.

92 JAPAN TO OPEN DOORS TO 500,000 NEW WORKERS BY 2025 TO ALLVIVATE LABOR SHORTAGE. **Real Estate Japan**, 30 mai. 2018. Disponível em: <https://resources.realestate.co.jp/news/japan-to-open-doors-to-500000-new-workers-by-2025-to-allvivate-labor-shortage/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

93 Surviving Old Age Is Getting Harder in Japan. **The Diplomat**. 19 jan. 2023. Disponível em: <https://thediplomat.com/2023/01/surviving-old-age-is-getting-harder-in-japan/>. Acessado em: 31 jan. 2023.

94 Population Projections for Japan (2016-2065): Summary. **National Institute of Population and Social Security Research**. Disponível em: https://www.ipss.go.jp/pp-zenkoku/e/zenkoku_e2017/pp_zenkoku2017e_gaiyou.html. Acessado em: 31 jan. 2023.

95 Birth rates are shrinking in Japan - and it's part of a worldwide trend. **World Economic Forum**. Disponível em: <https://www.weforum.org/agenda/2022/01/japan-global-birth-rate-decline/>. Acessado em: 31 jan. 2023.

Em 2020 foram 840.832 mil nascimentos, com taxa de fertilidade bruta em 1,3, uma das menores do mundo⁹⁶.

Essa inversão nos gráficos populacionais do país contribui diretamente para a falta de pessoas em idade econômica produtiva inseridas no mercado de trabalho (entre 15 e 64 anos). Em 2014 havia 65,37 milhões de japoneses nessa faixa etária, mas estima-se que essa população tenha uma diminuição para 37,95 milhões de pessoas até 2060⁹⁷. Com isso, o número de trabalhadores ativos para dar suporte ao Sistema Previdenciário diminui. As Nações Unidas estimam que o Japão vá precisar, até 2040, de 400 mil imigrantes por ano para impedir que a sua população diminua. Para aumentar o número de trabalhadores no país em 1% anualmente, seria necessária a entrada de 800 mil trabalhadores por ano⁹⁸.

De acordo com o números atualizados em 2021, divulgado pelo Ministério da Saúde, Trabalho e Bem-estar (MHLW), o número de residentes estrangeiros era de 2,795,450⁹⁹ de pessoas, um número superior aos 850,612 mil estrangeiros registrados em 1985¹⁰⁰. Mesmo tendo quase 3% da população formada por estrangeiros, ainda existe uma grande resistência na aceitação desses números, tanto pela população japonesa em geral como por alguns representantes do governo japonês. O fato de vivermos em uma época que está sendo marcada por grandes migrações por trabalho acentua o quanto a adequação do Japão a essa realidade seria benéfico.

96 Japão teve redução recorde no número de nascimentos em 2020. **CNN Brasil**. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/japao-teve-reducao-recorde-no-numero-de-nascimentos-em-2020/>. Acessado em: 31 jan. 2023

97 Declining birthrate and aging population. **Why We Are**. Disponível em: <https://vwx.co.jp/english/why-we-are>. Acessado em: 31 jan. 2023.

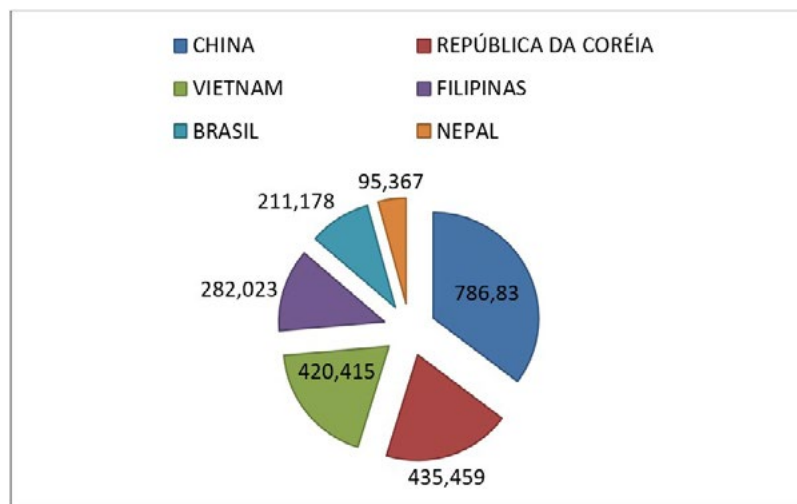
98 Japan wants to monitor the elderly with robots, which says a lot about what's wrong with Abenomics. **Quartz**, 14 jun. 2013. Disponível em: <https://finance.yahoo.com/news/japan-wants-monitor-elderly-robots-121518873.html>. Acessado em: 11 mai. 2022

99 **Statistics on foreign residents in Japan** (formerly registered alien statistics) - statistics table. Disponível em: <https://www.e-stat.go.jp/stat-search/files?page=1&layout=datalist&toukei=00250012&tstat=00001018034&cycle=1&year=20210&month=24101212&class1=000001060399&tclass2val=0>. Acessado em: 24 jan. 2023

100 Population Statistics of Japan 2008. **National Institute of Population and Social Security Research (IPSS)**. Disponível em: <https://www.ipss.go.jp/p-info/e/psj2008/PSJ2008-10.pdf>. Acessado em: 31 jan. 2023.

Dentre os setores que necessitam de mais trabalhadores, o setor da agricultura é o que mais enfrenta dificuldades. A maioria dos trabalhadores dessa área possui mais de 67 anos, e falta quem ocupe seus lugares, pois na maioria dos casos, os filhos desses trabalhadores rurais se mudam para grandes centros, como Osaka e Tóquio, em busca de melhores oportunidades de trabalho e salários mais altos. Atualmente, o desemprego no Japão é de 2,6%, existindo 122 vagas de emprego para cada 100 pessoas, o maior número registrado desde 1974¹⁰¹.

GRÁFICO 1 – Número de residentes estrangeiros no Japão, até junho de 2020



Fonte: Agência de Serviços de Imigração Japonês, 2020¹⁰².

101 TAKEO, Yuko. Japan's Jobless Rate Nears Two-Year Low as Covid Curbs Eased. **Bloomberg**, 25 abr. 2022. Disponível em: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2022-04-25/japan-s-unemployment-rate-drops-as-omicron-wave-subsides>. Acessado em: 11 mai. 2022.

102 Immigration Services Agency of Japan. Disponível em: https://www.isa.go.jp/en/publications/press/nyuukokukanri04_00018.html. Acessado em: 31 jan. 2023.

OS NOVOS VISTOS

O governo japonês, representado na época pelo ex-Primeiro Ministro Shinzo Abe, do Partido Liberal Democrata, realizou algumas medidas, com início em maio de 2018, para atrair para o Japão cada vez mais trabalhadores do sul e sudeste asiático, entre elas a criação de dois novos vistos de trabalho conforme quadro a seguir:

Quadro 1 – Detalhamento dos novos vistos de trabalho

| Visto tipo 1 - SSV1 特定技能1号 | Visto tipo 2 - SSV2 特定技能2号 |
|--|---|
| Conhecimento na área de atuação comprovado mediante teste | Conhecimento avançado na área de atuação comprovado mediante teste |
| Permanência aprovada para até 5 anos | Permanência garantida por até 10 anos podendo requerer visto de residência permanente |
| Requer revisão de visto a cada 1 ano, 4 ou 6 meses | Requer revisão de visto a cada 3 anos, 1 ano ou 6 meses |
| Conhecimento da Língua Japonesa comprovado em nível N4 | Não requer comprovação de conhecimento da Língua Japonesa |
| Não é permitido migrar com familiares | Permitido migrar com familiares |
| Abrange 14 áreas de atuação | Disponível somente para construção civil e construção naval, mas está em análise para ser expandido |
| | Quem possui visto SSV1 pode solicitar a mudança para o visto SSV2 |
| Quem possui visto para o Programa Trainee pode solicitar a mudança para essa categoria | Não recebe solicitação de mudança de visto para quem está no Programa Trainee |

Fonte: Japan International Trainee & Skilled Worker Cooperation Organization (JITCO)¹⁰³.

Com as duas novas categorias de visto o governo estima empregar em seu mercado de trabalho milhares de trabalhadores até 2025, mas de acordo com uma pesquisa realizada por um instituto

103 What is a “Specified Skilled Worker” Residency Status?. **Japan International Trainee & Skilled Worker Cooperation Organization (JITCO)**. Disponível em: <https://www.jitco.or.jp/en/skill/>. Acessado em: 14 fev. 2023.

suíço, o Japão ocupa a 29ª posição entre os países em que estrangeiros gostariam de migrar¹⁰⁴, com ou sem seus familiares. Idioma, cultura trabalhista, sociedade com base hierárquica e falta de oportunidade de crescimento dentro das empresas são alguns dos motivos que justificam essa colocação. Também existe a impressão de que o trabalhador migrante nunca fará parte da sociedade japonesa, sendo considerado sempre como um turista. Uma das falas muito repetida por esses trabalhadores é:

Este não é o nosso país e não é o nosso lugar para que façamos protestos em relação a discriminação que sofremos diariamente. Nós somos convidados aqui e devemos deixar que o Japão continue sendo um país para os japoneses¹⁰⁵ (tradução nossa).

Políticas públicas para conscientização da população possuem um papel de destaque quando se trata da garantia do sucesso da aceitação de novos estilos de vida. Outros meios vêm sendo criados para garantir o sucesso dessas novas medidas, dentre os quais a obrigação da equiparação de salários de acordo com os salários pagos aos japoneses – um dos principais motivos de evasão de trabalhadores estrangeiros¹⁰⁶. Também foi banido o recrutamento de trabalhadores estrangeiros por agências internacionais, sendo a contratação atualmente realizada diretamente pelo governo japonês, com poucas exceções, a fim de evitar os mesmos problemas existentes no Programa Trainee.

104 JIJI. Japan less attractive than 28 other countries for highly skilled foreign workers, survey shows. **The Japan Times**, 22 nov. 2018. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/news/2018/11/22/business/japan-less-attractive-28-countries-skilled-foreign-workers-survey-shows/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

105 “This isn’t our country and it isn’t our place to make any waves. We are guests here and should let Japan continue to be a country for the Japanese”. CAPRARA, David. The strange taste of Japanese immigration Kool-aid: How living in Japan can transform you into a conservative. **The Japan Times**, 7 mar. 2018. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/community/2018/03/07/voices/strange-taste-japanese-immigration-kool-aid-living-japan-can-transform-conservative/>. Acessado em: 11 mai. 2022

106 KAWABE, Ana Laura. Salário baixo é a principal causa da fuga de estrangeiros durante estágio no Japão. **Alternativa**, 17 nov. 2018. Disponível em: <https://www.alternativa.co.jp/Noticia/View/78536/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

Outra forma de entrada no mercado de trabalho japonês que migrantes do sul e sudeste asiático recorrem é através da matrícula em escolas de ensino de língua japonesa. De acordo com a lei vigente, estudantes podem trabalhar por até 28 horas semanais¹⁰⁷ mediante aprovação de pedido prévio junto ao Ministério da Justiça (MOJ), e essas escolas estão liberadas para ser uma via de contratação de trabalhadores, contanto que não haja cobrança por este serviço. O Ministério do Trabalho (MHLW) estima que 58% dos trabalhadores não nativos são contratados para trabalharem em pequenos negócios locais, que contam com menos de 30 funcionários. Do volume total calculado, 60% são trabalhadores de meio período, e 40% são de estagiários inseridos na área de manufatura.

JAPÃO E O PRECONCEITO

De acordo com uma pesquisa realizada pelo jornal The Guardian, em março de 2017, 1 em cada 3 estrangeiros foram vítimas de preconceito no Japão¹⁰⁸. Outro levantamento feito pelo Ministério de Justiça (MOJ) do governo japonês, com 4.252 participantes, mostrou que o racismo está presente em lojas, empresas, entre colegas de trabalho e chefes de departamento, e também é encontrado quando estrangeiros tentam alugar uma residência¹⁰⁹. Com essas informações o governo concluiu que seria necessário investir em educação e direitos humanos, assim como também informar melhor aos estrangeiros dos seus direitos e em como proceder nessas situações.

107 The Basics of Working as a Student in Japan. **GaijinPod**, 09 fev. 2017. Disponível em: <https://study.gaijinpot.com/guide/working-as-a-student-japan/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

108 Japan racism survey reveals one in three foreigners experience discrimination. **The Guardian**, 31 mar. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2017/mar/31/japan-racism-survey-reveals-one-in-three-foreigners-experience-discrimination>. Acessado em: 11 mai. 2020.

109 30% of foreigners living in Japan claim discrimination: gov't survey. **The Mainichi**, 31 mar. 2017. Disponível em: <https://mainichi.jp/english/articles/20170331/p2a/00m/0na/016000c>. Acessado em: 11 mai. 2020.

Em decorrência disso, houve um aumento no número de discursos ultranacionalistas pelas cidades japonesas e também na internet¹¹⁰. Essas falas preconceituosas também estão presentes entre representantes do governo japonês¹¹¹, sendo ele com representação local ou federal. Em abril de 2000, Shintaro Ishihara, então governador de Tóquio, disse que crimes ultrajantes estariam sendo cometidos por *Sangokujin* (三国人), ou pessoas do terceiro mundo, e que caso houvesse algum desastre em Tóquio, os estrangeiros seriam responsáveis por criar o caos na cidade¹¹². O ex-governador foi muito criticado, porém não renunciou ao cargo, conseguindo se reeleger por três vezes até se aposentar em 2012.

Ayako Sono, 83 anos, disse em 2015 para o *Sankei Shinbun*, um jornal conservador, que trabalhadores estrangeiros seriam cada vez mais necessários para ajudar a economia do país, porém estes deveriam viver isolados da sociedade japonesa em um sistema de *Apartheid*, assim como na África do Sul, entre 1948 e 1994:

Desde que eu aprendi sobre a situação da República da África do Sul, uns 20 ou 30 anos atrás, não tive dúvidas de que é melhor para as raças viverem separadas uma das outras, como é o caso dos brancos, asiáticos e negros naquele país¹¹³ (tradução nossa).

110 GaijinPod Blog. Far right group staging a nationwide anti immigrant. **GaijinPod**, 14 out. 2018. Disponível em: <https://blog.gaijinpod.com/far-right-group-staging-anationwide-anti-immigrant-day/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

111 REYNOLDS, Isabel. Abe wants foreigners to bolster Japan's shrinking workforce but finds vocal resistance. **The Japan Times**, 16 out. 2018. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/news/2018/10/18/national/social-issues/japan-first-led-protesters-slam-abe-plan-allow-foreign-workers/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

112 "In the event of an earthquake, it's possible that Sangokujin will incite violence, so I want to be able to deploy the Self-Defense Forces (SDF)." Ideas behind anti-Korean prejudice unchanged in 100 yrs: Japanese author. **The Mainichi**. Disponível em: <https://mainichi.jp/english/articles/20201207/p2a/00m/0dm/021000c>. Acessado em: 11 mai. 2022

113 "Ever since I learned of the situation in the Republic of South Africa some 20 or 30 years ago, I have been convinced that it is best for the races to live apart from each other, as was the case for whites, Asians, and blacks in that country." Traduzido do japonês para o inglês por Peter Durfee, fev. 19, 2015, "A letter to Sono Ayako". Disponível em: <https://www.nippon.com/en/nipponblog/m00076/>. Acessado em: 11 mai. 2022

EXTREMISMO

O partido político *Nippon Daiichi* (Japão em Primeiro) organizou em 2018, em 28 localidades no país, o “Dia sem imigrantes”¹¹⁴, alegando que quanto mais estrangeiros no país, mais crimes poderiam acontecer. Como resultado, haveria o crescimento dos impostos, pois o governo precisaria gastar mais com intérpretes e ações para lidar com “o problema”.

A professora da Universidade Kokushikan, Eriko Suzuki, pesquisadora sobre imigração, disse ao jornal *The Japan Times*, que grupos políticos de direita recebem pouco apoio do governo japonês, mas que medidas devem ser criadas para conter o fluxo extremista desses grupos já que o Primeiro Ministro na época, Shinzo Abe, aprovou novas medidas para liberação da entrada de trabalhadores estrangeiros¹¹⁵.

OS BRASILEIROS

Conhecidos como *dekasseguis*, ou “trabalhador migrante temporário”, a comunidade brasileira que hoje está presente no Japão conta com 211.178 mil pessoas¹¹⁶. São descendentes dos japoneses que se mudaram para o Brasil a partir de 1908, em virtude das dificuldades que enfrentavam no Japão da época. Na grande maioria dos casos, esses brasileiros vão ao Japão para trabalhar na indústria e,

114 Far right group staging a nationwide anti immigrant. **GaijinPod**, 14 out. 2018. Disponível em: <https://blog.gaijinpot.com/far-right-group-staging-a-nationwide-anti-immigrant-day/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

115 RUSSEL, John. Face the reality of racism in Japan. **The Japan Times**, 3 jun. 2018. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/opinion/2018/06/03/commentary/japancommentary/face-reality-racism-japan/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

116 Number of foreign residents as of June 2020. **Immigration Services Agency of Japan (ISA)**, 9 out. 2020. Disponível em: https://www.isa.go.jp/en/publications/press/nyuukokukanri04_00018.html. Acessado em: 21 mai. 2022.

mesmo tendo em mente voltar para o Brasil em um prazo de 2 a 5 anos, acabam permanecendo no país por décadas.

O fluxo de brasileiros em direção ao Japão, que contou com uma diminuição em 2008¹¹⁷, voltou a subir em 2018¹¹⁸, impulsionado pela crise financeira no Brasil. O movimento tem como característica a mudança de país em busca de melhores condições de trabalho, e aumenta ou diminui de acordo com os momentos econômicos de cada um dos dois países.

Um dos maiores problemas que esses brasileiros enfrentam no Japão é a barreira linguística-cultural, e o fato deles “parecerem japoneses”, mas não serem capazes de se comunicar em seus empregos e na comunidade local. Os filhos desses trabalhadores, também não sabendo a língua, deixam de ir à escola, ou aprendem a falar o japonês deixando o português de lado e não conseguindo mais se comunicar em sua língua materna.

O governo japonês permite a entrada dos brasileiros descendentes em virtude da reforma da Lei de Imigração de 1990, que criou o status “residentes por longo período”, para os brasileiros descendentes até a 3º geração, e libera o trabalho sem alta qualificação profissional desses migrantes em diversas áreas da indústria e comércio. Os *dekasseguis* no início dos anos 1990, segundo o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), enviavam para o Brasil, anualmente, cerca de \$2 bilhões de dólares¹¹⁹.

117 FREITAS, Bruno Alexandre. Crise financeira de 2008: você sabe o que aconteceu?. **Politize**, 13 fev. 2020. Disponível em: https://www.politize.com.br/crise-financeira-de-2008/?-doing_wp_cron=1652286753.2261719703674316406250. Acessado em: 11 mai. 2022.

118 FLEURY, Fábio. Imigração brasileira para o Japão volta a crescer após dez anos. **R7**, 26 ago. 2018. Disponível em: <https://noticias.r7.com/internacional/imigracao-brasileira-para-o-japao-volta-a-crescer-apos-dez-anos-26082018>. Acessado em: 11 mai. 2022.

119 SARDENBERG, Carlos Alberto. Dekasseguis enviam US\$ 2 bi para o Brasil. **Folha de São Paulo**, 28 jan. 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/28/dinheiro/27.html>. Acessado em: 11 mai. 2022.

A comunidade brasileira no Japão está menor do que no início dos anos 2000 ao mesmo tempo que o governo japonês tenta encontrar formas para aumentar o número de trabalhadores em diversas áreas da indústria e comércio, a fim de garantir o futuro econômico do país. Com o aumento de outras comunidades, como Vietnamitas e Filipinos entrando no país pelos novos vistos de trabalho, é incerto o futuro dos trabalhadores dekasseguis nos próximos anos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em tempos de globalização, o movimento de pessoas em busca de melhores oportunidades de vida aumenta a cada ano, seja como consequência de crises econômicas, locais ou de âmbito mundial, beneficiando tanto os países que enviam mão-de-obra assim como aqueles que a recebem. No estudo apresentado, onde procurei da maneira mais objetiva pelo detalhamento dos desafios da migração por trabalho, pudemos entender melhor sobre as dificuldades que o trabalhador migrante enfrenta, e o panorama atual que o Japão vive diante do baixo número de nascimentos, a constante diminuição na quantidade de pessoas em idade ativa de contribuição, e da porcentagem de pessoas idosas que cresce a cada ano em virtude da alta expectativa de vida que o país possui.

O Japão, ao buscar soluções para um mercado de trabalho, que necessita cada vez mais de mão-de-obra estrangeira, abre portas para uma nova fase em sua história. Através do trabalhador migrante, o país espera contar com a ajuda que precisa para garantir o desenvolvimento da economia do país, passando a ter uma sociedade mais diversa e receptiva no futuro.

REFERÊNCIAS

30% of foreigners living in Japan claim discrimination: gov't survey. **The Mainichi**, 31 mar. 2017. Disponível em: <https://mainichi.jp/english/articles/20170331/p2a/00m/0na/016000c>. Acessado em: 11 mai. 2020.

ALVES, Isadora Tavares – Milagre Asiático nas décadas de 80 e 90: Uma discussão da estratégia liberal e de seus mitos. 2021. Monografia (Bacharelado em Economia) – Faculdade de Economia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Acessado em: 11 mai. 2022.

Annual Health, Labour and Welfare Report 2020. **Ministry oh Health, Labour and Welfare**. Disponível em: <https://www.mhlw.go.jp/english/wp/wp-hw13/index.html>. Acessado em: 12 mai. 2022

Basic Complete Tabulation on Population and Households of the 2020 Population Census of Japan was released. **Statistics Bureau, Ministry of Internal Affairs and Communications of Japan**. Disponível em: <https://www.stat.go.jp/english/info/news/20211228.html>. Acessado em: 11 mai. 2022.

BATEMAN, Kayleigh. *Birth rates are shrinking in Japan - and it's part of a worldwide trend*. **World Economic Forum**. Disponível em: <https://www.weforum.org/agenda/2022/01/japan-global-birth-rate-decline/>. Acessado em: 31 jan. 2023

BURGESS, Chris. *Japan's 'no immigration principle' looking as solid as ever*. **The Japan Times**, 18 jun. 2014. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/community/2014/06/18/voices/japans-immigration-principle-looking-solid-ever/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

CAPRARA, David. *The strange taste of Japanese immigration Kool-aid: How living in Japan can transform you into a conservative*. **The Japan Times**, 7 mar. 2018. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/community/2018/03/07/voices/strange-taste-japanese-immigration-kool-aid-living-japan-can-transform-conservative/>. Acessado em: 11 mai. 2022

CARRIGAN, Liam. *New Specified Skills Visa for Japan: Your Questions Answered*. **GaijinPod**, 9 nov. 2018. Disponível em: <https://blog.gaijinpot.com/new-specified-skills-visa-for-japan-your-questions-answered/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

Convenção Internacional sobre a Proteção dos Direitos de Todos os Trabalhadores Migrantes e dos Membros das suas Famílias. Resolução 45/158 da Assembleia Geral da ONU. 18 dez. 1990. Disponível em: https://www.defensoria.ms.def.br/images/nudedh/sistemas_onu/27_-_Conven%C3%A7%C3%A3o_Internacional_sobre_a_Prote%C3%A7%C3%A3o_dos_Direitos_de_Todos_os_Trabalhadores_Migrantes_e_dos_Membros_das_suas_Fam%C3%ADlias.pdf. Acessado em: 11 mai. 2022.

Corte Interamericana de Direitos Humanos (CIDH). Política Nacional de Imigração e proteção ao(a) Trabalhador(a) Migrante, anexo II. Brasil, 2017. Disponível em: https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/---ilo-brasilia/documents/publication/wcms_565522.pdf. Acessado em: 11 mai. 2022.

Declining birthrate and aging population. Why We Are. Disponível em: <https://vwx.co.jp/english/why-we-are>. Acessado em: 31 jan. 2023.

DURFEE, Peter. "A letter to Sono Ayako". **Nippon.com**, 19 fev. 2015. Disponível em: <https://www.nippon.com/en/nipponblog/m00076/>. Acessado em: 11 mai. 2022

Far right group staging a nationwide anti immigrant. **GaijinPod**, 14 out. 2018. Disponível em: <https://blog.gaijinpot.com/far-right-group-staging-a-nationwide-anti-immigrant-day/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

FERREIRA, Ana Bela. Morreu Elie Wiesel, para quem "nenhum ser humano é ilegal". **Diário de Notícias**, 2 jul. 2016. Disponível em: <https://www.dn.pt/mundo/morreu-o-nobel-da-paz-elie-wiesel-5263079.html#:~:text=Morreu%20Elie%20Wiesel%2C%20para%20quem%20%22nenhum%20ser%20humano%20%C3%A9%20ilegal%22&text=Foi%20mandado%20para%20Auschwitz%20aos,a%20defender%20os%20direitos%20humanos.> . Acessado em: 11 mai. 2022.

FLEURY, Fábio. Imigração brasileira para o Japão volta a crescer após dez anos. **R7**, 26 ago. 2018. Disponível em: <https://noticias.r7.com/internacional/imigracao-brasileira-para-o-japao-volta-a-crescer-apos-dez-anos-26082018>. Acessado em: 11 mai. 2022.

Forced labor risk in Japan's Technical Intern Training Program: exploration of indicators among chinese trainees seeking remedy. **Verité Fair Labor Worldwide**, 2018. Disponível em: <https://www.verite.org/wp-content/uploads/2018/09/Forced-Labor-Risk-in-Japans-TITP.pdf>. Acessado em: 11 mai. 2022.

FREITAS, Bruno Alexandre. Crise financeira de 2008: você sabe o que aconteceu?. **Politize**, 13 fev. 2020. Disponível em: https://www.politize.com.br/crise-financeira-de-2008/?doing_wp_cron=1652286753.2261719703674316406250. Acessado em: 11 mai. 2022.

HURST, Daniel. *Japan racism survey reveals one in three foreigners experience discrimination*. **The Guardian**, 31 mar. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2017/mar/31/japan-racism-survey-reveals-one-in-three-foreigners-experience-discrimination>. Acessado em: 11 mai. 2020

Ideas behind anti-Korean prejudice unchanged in 100 yrs: Japanese author. **The Mainichi**, 8 dez. 2020. Disponível em: <https://mainichi.jp/english/articles/20201207/p2a/00m/0dm/021000c>. Acessado em: 11 mai. 2022

JAPAN TO OPEN DOORS TO 500,000 NEW WORKERS BY 2025 TO ALLEVIATE LABOR SHORTAGE. **Real Estate Japan**, 30 mai. 2018. Disponível em: <https://resources.realestate.co.jp/news/japan-to-open-doors-to-500000-new-workers-by-2025-to-alleviate-labor-shortage/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

Japan Training Program Is Said to Exploit Workers. **The New York Times**. 20 jul. 2010. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2010/07/21/business/global/21apprentice.html>. Acessado em 11 mai. 2022

Japan wants to monitor the elderly with robots, which says a lot about what's wrong with Abenomics. **Quartz**, 14 jun. 2013. Disponível em: <https://finance.yahoo.com/news/japan-wants-monitor-elderly-robots-121518873.html>. Acessado em: 11 mai. 2022

Japão teve redução recorde no número de nascimentos em 2020. **CNN Brasil**. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/japao-teve-reducao-recorde-no-numero-de-nascimentos-em-2020/>. Acessado em: 31 jan. 2023

JJI. *Japan less attractive than 28 other countries for highly skilled foreign workers, survey shows.* **The Japan Times**, 22 nov. 2018. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/news/2018/11/22/business/japan-less-attractive-28-countries-skilled-foreign-workers-survey-shows/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

KASHIWAZAKI, Chikako; AKAHA, Tsuneo. *Japanese immigration policy: Responding to conflicting pressures.* **Migration Policy Institute**, 1 nov. 2006. Disponível em: <https://www.migrationpolicy.org/article/japanese-immigration-policy-responding-conflicting-pressures>. Acessado em: 11 mai. 2022.

KAWABE, Ana Laura. Salário baixo é a principal causa da fuga de estrangeiros durante estágio no Japão. **Alternativa**, 17 nov. 2018. Disponível em: <https://www.alternativa.co.jp/Noticia/View/78536/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

Number of foreign residents as of June 2020. **Immigration Services Agency of Japan**. Disponível em: https://www.isa.go.jp/en/publications/press/nyuukokukanri04_00018.html. Acessado em: 31 jan. 2023.

Number of foreign residents as of June 2020. **Immigration Services Agency of Japan (ISA)**, 9 out. 2020. Disponível em: https://www.isa.go.jp/en/publications/press/nyuukokukanri04_00018.html. Acessado em: 21 mai. 2022.

Population and social security in Japan. **National Institute of Population and Social Security Research, Japan**, 2019. Disponível em: <https://www.ipss.go.jp/s-info/e/pssj/pssj2019.pdf>. Acessado em: 11 mai. 2022.

Population Projections for Japan (2016-2065): Summary. **National Institute of Population and Social Security Research (IPSS)**. Disponível em: https://www.ipss.go.jp/pp-zenkoku/e/zenkoku_e2017/pp_zenkoku2017e_gaiyou.html. Acessado em: 31 jan. 2023.

Population Statistics of Japan 2008. National Institute of Population and Social Security Research (IPSS). Disponível em: <https://www.ipss.go.jp/p-info/e/psj2008/PSJ2008-10.pdf>. Acessado em: 31 jan. 2023.

REYNOLDS, Isabel. *Abe wants foreigners to bolster Japan's shrinking workforce but finds vocal resistance.* **The Japan Times**, 16 out. 2018. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/news/2018/10/18/national/social-issues/japan-first-led-protesters-slam-abe-plan-allow-foreign-workers/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

RUSSEL, John. *Face the reality of racism in Japan.* **The Japan Times**, 3 jun. 2018. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/opinion/2018/06/03/commentary/japancommentary/face-reality-racism-japan/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

SANTOS, Carmelice Aires Paim dos. TRANSMIGRANTES: Uma Identidade Multiplamente Referenciada. UNICAMP – Universidade de Campinas/SP. Acessado em: 11 mai. 2022.

SARDENBERG, Carlos Alberto. *Dekasseguis enviam US\$ 2 bi para o Brasil.* **Folha de São Paulo**, 28 jan. 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/28/dinheiro/27.html>. Acessado em: 11 mai. 2022.

Specified Skills Visa is now official: 345,150 foreign workers to be accepted into Japan in first 5 years. **Real Estate Japan**, 8 dez. 2018. Disponível em: <https://resources.realestate.co.jp/news/specified-skills-visa-is-now-official-345150-foreign-workers-to-be-accepted-into-japan-in-first-5-years/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

Statistics on foreign residents in Japan (formerly registered alien statistics) - statistics table. **Portal Site of Official Statistics of Japan, e-Stat.** Disponível em: <https://www.e-stat.go.jp/stat-search/files?page=1&layout=datalist&toukei=00250012&tstat=000001018034&cycle=1&year=20210&month=24101212&tclass1=000001060399&tclass2val=0>. Acessado em: 24 jan. 2023

SU, Xiaochen. *How Public Discourse Keeps the 'Domestic' and the 'Foreign' Separate in Japan.* **The Diplomat**, 10 out. 2019. Disponível em: <https://thediplomat.com/2019/10/how-public-discourse-keeps-the-domestic-and-the-foreign-separate-in-japan/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

Surviving Old Age Is Getting Harder in Japan. **The Diplomat**, 19 jan. 2023. Disponível em: <https://thediplomat.com/2023/01/surviving-old-age-is-getting-harder-in-japan/>. Acessado em: 31 jan. 2023

TAKEO, Yuko. *Japan's Jobless Rate Nears Two-Year Low as Covid Curbs Eased.* **Bloomberg**, 25 abr. 2022. Disponível em: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2022-04-25/japan-s-unemployment-rate-drops-as-omicron-wave-subsides>. Acessado em: 11 mai. 2022.

TANAKA, Hiroshi; ODA, Makoto; KYONGNAM, Pak; WETHERALL, William; HONDA, Katsuichi. *The diene report on discrimination and racism in Japan. The Asia-Pacific Journal*, 29 mar. 2006. Disponível em: <https://apjif.org/-Honda-Katsuichi-William-Wetherall--Pak-Kyongnam--Oda-Makoto--Tanaka-Hiroshi/1882/article.pdf>. Acessado em: 11 mai. 2022.

The Basics of Working as a Student in Japan. **GaijinPod**, 09 fev. 2017. Disponível em: <https://study.gaijinpot.com/guide/working-as-a-student-japan/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

The strange taste of Japanese immigration Kool-aid: How living in Japan can transform you into a conservative. **The Japan Times**, 7 mar. 2018. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/community/2018/03/07/voices/strange-taste-japanese-immigration-kool-aid-living-japan-can-transform-conservative/>. Acessado em: 11 mai. 2022.

What is a "Specified Skilled Worker" Residency Status?. **Japan International Trainee & Skilled Worker Cooperation Organization (JITCO)**. Disponível em: <https://www.jitco.or.jp/en/skill/>. Acessado em: 14 fev. 2023

Which industries in Japan are most dependent on foreign workers?. **Real Estate Japan**, 2 ago. 2018. Disponível em: <https://resources.realestate.co.jp/living/which-industries-in-japan-are-most-dependent-on-foreign-workers/#:~:text=The%20fishery%20industry%20is%20the,to%20total%20number%20of%20workers>. Acessado em: 11 mai. 2022.


WICKRAMASEKERA, Piyasiri. *Issues and Challenges in a Era of Globalization. ILO - Asian Labour Migration, United Nations*, p. 2, 1 ago. 2002. Disponível em: https://www.ilo.org/asia/publications/WCMS_160632/lang--en/index.htm. Acesso em: 11 mai. 2022

LITERATURA

11

Luana Martina Magalhães Ueno

DO LAR À LIBERDADE:
as (des)identidades
das *nikkeis* no romance
Sonhos Bloqueados (1980-1991)



A visão sobre a mulher japonesa, que permeou o imaginário social do Ocidente, enfatizava que elas eram silenciosas, obedientes, aquelas que aguentavam qualquer sofrimento caladas e que “deveriam andar três passos atrás do marido”. Tal imaginário começou a ser construído anterior à imigração japonesa e foi influenciado pelas representações propagadas por obras estrangeiras, que salientavam os estereótipos étnicos, o exotismo, a submissão das mulheres japonesas, a fetichização e a inferiorização dos amarelos¹²⁰ (OKAMOTO, 2010; 2016). No Brasil, essas imagens foram reforçadas com os primeiros contatos: inicialmente as japonesas, assim como o próprio país, eram “desconhecidas” e vistas como o “outro”, muitas vezes retratadas por imagens estereotipadas da gueixa, que, ao mesmo tempo, era dócil, submissa e sexualizada (DEZEM, 2005); posteriormente, com a chegada dos primeiros imigrantes japoneses, essas representações foram se alterando, contudo, permaneceram alguns elementos, como o da submissão.

Ao ocuparem espaços na sociedade, as *nikkeis*¹²¹ ganharam novas visibilidades, embasadas primeiro no cotidiano das imigrantes japonesas na lavoura e depois pela ascensão social e econômica das descendentes por intermédio dos estudos. Esse imaginário social foi construído, em parte, pelo próprio grupo japonês, no caso os homens *nikkeis*, com o intuito de reforçar a imagem positiva da colônia (MIZUMURA, 2011). Assim, enfatizavam-se, sobretudo as representações que definiam o papel das *nikkeis*: o cuidado com a casa e a família; a ligação com as práticas culturais fundamentadas no *ryōsai-kenbo*; a sujeição à autoridade masculina; os esforços e a dedicação no trabalho. Roger Chartier (2002) disserta que as representações são forjadas pelos grupos sociais segundo os seus interesses. Todavia, questionamos se essas mulheres aceitavam essas práticas e representações. Quais eram seus pensamentos? Como se viam? Como agiam?

120 Conforme Monica Setuyo Okamoto (2016, p. 101), a construção da imagem dos imigrantes japoneses foi influenciada por agentes como os Estados Unidos, China, Portugal e França. A autora defende em sua tese que os brasileiros se apropriaram de um discurso sobre o Japão que provém da França, selecionando o que nos era favorável “[...] e descartando ou minimizando aquilo que nos era indesejado. O intuito era mostrar que a nação brasileira, apesar de não ser um país desenvolvido, ao menos era ‘civilizada’, cristã e moralista”.

121 Termo utilizado para designar o grupo japonês no Brasil.

Conhecer as produções de autoria feminina *nikkei* possibilita entender a vida dessas mulheres e desconstruir o imaginário social que é, frequentemente, marcado por estereótipos não correspondentes à realidade delas. Da mesma forma, analisar essas produções as tiram da sombra, como apontado por Michelle Perrot (2005), e ao “fazer a sua história” nos permite conhecer como elas mesmas se percebiam, viam e viviam. Além disso, ao analisá-las, é comum nos confrontarmos com um bloco de representações, muitas vezes, estereotipadas e que as reduzem.

A partir dessas reflexões, o objetivo deste artigo é analisar as (des)identidades das mulheres *nikkeis*, tendo como fonte primária o livro *Sonhos Bloqueados*, escrito pela autora Laura Honda-Hasegawa, e publicado em 1991. Focaremos nas (des)identidades, percebendo os desvios e as insurgências em relação aos papéis generificados e socialmente construídos, baseados em dois princípios: o sistema familiar *ie* e o fundamento *ryōsai-kenbo*, buscando compreender como as nipo-brasileiras resistiram e subverteram uma espécie de identidade petrificada, que as colocavam em um bloco representativo de “mulheres silenciosas, obedientes e submissas”.

O primeiro configurou-se em um quadro no qual se moldaram as relações sociais da sociedade japonesa, determinando a formação de famílias patrilineares, hierarquizadas e submetidas à autoridade do pai, considerado o chefe do *ie*. Portanto, estabelecia-se a posição de cada membro: os filhos deveriam obedecer aos pais e as mulheres eram consideradas inferiores aos homens, designando a elas um *status* muito limitado (MUTA, 2006; MARTINEZ, 2017). Por outro lado, o segundo determinava que as mulheres deveriam receber uma educação para os interesses familiares para se tornarem “boas esposas e sábias mães”, ou seja, incumbiam a elas uma imagem de mulher submissa, obediente e que realizava uma autonegação em prol de sua família (BARY, 2005; SILVA, 2010). Ambas as estruturas eram alicerçadas no sistema filosófico confucionista, que determinava papéis

rígidos aos indivíduos e propagava a subordinação das mulheres, colocando-as como importantes apenas para gerar filhos e perpetuar a família (REISCHAUER, 1980). Além disso, essas estruturas foram trazidas pelos imigrantes como uma herança cultural e ramificadas dentro da colônia japonesa, principalmente na família.

O romance de Honda-Hasegawa aproxima-se das obras memorialísticas produzidas por *nikkeis*, que emergiram como uma literatura mais “publicizada” a partir da década de 1980 e que denominamos de “literatura *nikkei*”. Com isso, surgiram, mais expressivamente, os livros escritos por imigrantes japonesas e descendentes, manifestando uma literatura de autoria feminina *nikkei*. A década de 1980 é relevante por ser um período que rompeu com um certo silenciamento sobre o papel das mulheres no processo da imigração japonesa e a vida delas no Brasil. São obras que expressam a visão feminina sobre o processo da imigração, o cotidiano, os conflitos, as questões de gênero e colocam as *nikkeis* como protagonistas nas histórias, formulando uma narrativa feminina e possibilitando o conhecimento sobre seus pensamentos e sentimentos.

O LIVRO SONHOS BLOQUEADOS


Como apresentado, *Sonhos Bloqueados* foi publicado em 1991, pela editora Estação Liberdade, e contou com o apoio da Aliança Cultural Brasil-Japão de São Paulo. O lançamento foi organizado pela Comissão Cultural da Câmara Junior Brasil-Japão, como um dos eventos da comemoração dos 83 anos da imigração japonesa, em 18 de junho de 1991. Ocorreu no *Nikkei Palace Hotel* e contou com a palestra “As correntes imigratórias japonesas”, do professor da Universidade de São Paulo e diretor do Centro de Estudo Nipo-Brasileiro, Katsunori Wakisaka (DIÁRIO NIPPAK, 1991, s/p). Ainda que não fosse escolha da autora estrear o livro no Imin 83, Honda-Hasegawa relata que foi de extrema importância, à medida que isso possibilitou a rememoração de sua obra em anos posteriores e em outras comemorações (UENO, 2019, p. 4).

Embora não seja uma obra publicada nos 80 anos da imigração japonesa, em 1988, esse romance pertence à literatura *nikkei*, em especial porque os eventos do Imin 80 marcaram Honda-Hasegawa. Conforme seu depoimento ao jornal “Diário Nippak” (1991, s/p): “[...] ‘senti que, muito mais do que festa, era um momento para reflexões. Era um momento de revolucionar as ideias do que preocupar-se com coisas passageiras’ [...]”. Isso serve para corroborar que o Imin 80 foi significativo por sua construção de memória e pelo surgimento de uma literatura *nikkei*, além de emergirem questões como o esvaziamento da colônia japonesa e a enfatização da imagem positiva dos *nikkeis*.

A obra chegou a duas edições, manifestando a sua expressiva propagação. A estreia da segunda edição aconteceu em uma noite de autógrafos em Ibiúna, em dezembro de 1991, no Centro Comunitário da cidade, e foi promovido pela prefeitura, conjuntamente com a Biblioteca Monteiro Lobato e a Associação das Senhoras do Centro Cultural de Ibiúna (SÃO PAULO SHIMBUN, 1991, s/p). Do mesmo modo, ocorreram consideráveis noites de autógrafa nos estados de São Paulo e Paraná. De acordo com o “Jornal Paulista” (1991, s/p), “Laura Honda Hasegawa viu-se obrigada a requisitar livros em livrarias paulistas. Os volumes trazidos à véspera para Apucarana haviam sido todos vendidos”, indicando a significativa recepção da obra tanto por brasileiros como por descendentes. Entretanto, o romance não ocupou um lugar de destaque no campo da literatura brasileira nacional¹²².

São presentes no romance elementos da vida da mãe da autora, como também da própria Honda-Hasegawa, isso porque ele foi baseado nas histórias de sua mãe, ou se não, de sua avó, porém


122 Apesar de a obra não ter ocupado uma “grande posição” na literatura brasileira, deve-se destacar a competência literária apresentada ao longo do romance, lembrando que “Sonhos Bloqueados” se destacou entre as obras da literatura *nikkei*. Trata-se de um dos mais reconhecidos romances *nikkeis* das décadas de 1980 e 1990 e um dos mais pesquisados e analisados na academia. Todavia, sugerimos que essa falta de reconhecimento é relacionada ao fato de a literatura *nikkei* permanecer à margem no campo da literatura nacional brasileira e por representar apenas um grupo da sociedade brasileira; outra hipótese é devido à Honda-Hasegawa trabalhar com assuntos que refletem os preconceitos do grupo japonês, assim a obra pode não ter sido bem recebida pela colônia japonesa.



a autora argumenta que não é uma biografia. Todavia, percebemos as influências de memórias e histórias das mulheres que, de alguma forma, a marcaram e foram expressas, em partes, nas personagens femininas nipo-brasileiras. Defendemos que os romances, principalmente “Sonhos Bloqueados”, foram baseados em histórias de vidas, em relatos e em memórias herdadas de determinado sujeito ou de um grupo. No caso da literatura *nikkei*, no grupo japonês e mais específico na literatura de autoria feminina *nikkei*, nas histórias de mães, avós, tias, ou seja, na vida de mulheres *nikkeis*. De acordo com Vera Lúcia Pires e Fátima Andréia Tamanini Adames (2010, p. 68), o autor em sua produção não está sozinho, “[...] mas inserido numa série, criando uma teia entre seu trabalho e os que o precederam e os que o sucederam, sintetizando muitas vozes com a sua”. Desse modo, encontra-se na relação dialógica com os outros, isto é, em interação com outros pensadores e vozes da sociedade à qual pertence. O ponto de vista do autor emerge a partir do contato de sua voz com as de outros indivíduos, resultando em uma “interação dialógica e inacabada”.

O romance é uma escrita de autoria feminina e expressa a visão das mulheres sobre o cotidiano, as colocando como sujeitos da história e rompendo com os silenciamentos ou com a representação estereotipada globalizante do imaginário social. Por isso, é significativo analisar as produções feitas por mulheres, uma vez que viabiliza a construção de uma história delas, possibilitando que as compreendamos em suas particularidades, entendendo como elas se enxergavam e entendiam o mundo (PRIORE; PINSKY, 2018). Portanto, Honda-Hasegawa é uma das autoras que produzem essa literatura de autoria feminina e coloca como protagonista uma *nikkei*, exprimindo os sentimentos, os pensamentos e os conhecimentos dessas mulheres. É até mesmo a proposta da autora de retratar as *nikkeis*, porque entende melhor o lado feminino (UENO, 2019).


Ademais, percebemos que na escrita feminina é habitual que as autoras enfrentem o fantasma denominado “Anjo da Casa”, definido



por Virginia Woolf (2019) como uma mulher compreensiva, encantadora, altruísta e que “se sacrificava diariamente. Se havia uma galinha, ela ficava com o pé; se havia uma corrente de ar, sentava-se no local por onde ela passava – em suma, ela era constituída de tal forma que nunca tinha uma opinião ou vontade própria, sempre preferindo não ser preciso dizê-lo”. Portanto, conforme apontado pela autora, torna-se necessário que as escritoras assassinem o “Anjo da Casa”, pois é ele que impede a desenvoltura da escrita feminina ou de as mulheres se dedicarem em outras profissões. Notamos isso na escrita de Honda-Hasegawa, visto que apesar de tentar romper com os papéis sociais e de gênero e abordar uma maior libertação das mulheres *nikkeis*, ainda é perceptível o “Anjo da Casa” rondando as personagens e buscando estabelecer as formas de opressão.

O romance *Sonhos Bloqueados* contém 198 páginas e quatro capítulos. Conta a história e os pensamentos de Kimiko Fujii, uma *ni-sei* que após a morte de sua mãe assumiu as responsabilidades de casa e da família, portanto responsabilizou-se pelo papel das mulheres *nikkeis*. A narrativa é em primeira pessoa, ou seja, Kimiko é protagonista-narradora, e, diferentemente dos outros romances, não segue uma estrutura linear e cronológica: o passado e o presente se entrelaçam, em constantes *flashbacks* da personagem, vivendo as nostalgias do passado. A história se passa entre as décadas de 1960 e 1990, retratando as conjunturas desses períodos, assim sendo é perceptível como os eventos influenciaram na vida dos *nikkeis*, pois há representações desse contexto nos personagens, como a ascensão social, o medo da perda das práticas e o movimento *dekasegi*. A obra aborda diversos elementos, desde as obrigações da mulher *nikkei* em casa e com a família, os conflitos de gerações, até a busca pela liberdade e a emigração para o Japão (SAKURAI, 1993; OTENIO, 2015; INUMARU, 2019).


Nas análises da obra notamos as (des)identidades das personagens *nikkeis*, percebendo como as mulheres não permaneceram no *status* de submissão, mas resistiram e subverteram as características



normatizadoras e os papéis sociais generificados. As nipo-brasileiras, principalmente a segunda geração, foram educadas em um sistema baseado no código moral chinês, que ensinava e colocava como essencial o *ryōsai-kenbo*, como também foi estabelecido o modelo familiar *ie*. Em razão de seus pais, os imigrantes japoneses buscaram a manutenção das práticas culturais japonesas, com o intuito de preservar a cultura, pois acreditavam em um possível retorno ao Japão. No entanto, com a desilusão de volta para o país de origem e o constante contato com a cultura brasileira, por intermédio dos descendentes, as práticas culturais alteraram-se e modificaram-se. Nas análises de “Sonhos Bloqueados”, notamos que a (des)identidade é um dos pontos centrais nas personagens femininas, entretanto é perceptível um conflito entre romper com os papéis sociais, aproximando-se dessa (des)identidade, e a continuidade dos sistemas de dominação.

Verificamos que há *nikkeis* mais ligadas às práticas culturais japonesas, continuando os hábitos aprendidos com os pais, ou seja, aceitando os papéis sociais e de gênero fundamentados no *ryōsai-kenbo* e na hierarquização do *ie*; há também outras descendentes educadas por e nesse sistema, porém, ao ocuparem outros espaços na sociedade, como as universidades e empregos, não seguem as regras estabelecidas pelos papéis sociais; e por último, constatamos os casos mais extremos, que são aquelas que recusam veemente sua etnicidade e preferem não ser identificadas com o Japão, ou seja, são *nikkeis* que, além de recusar os papéis sociais generificados, estabelecem uma (des)identidade, até mesmo fisicamente.

A personagem principal, Kimiko, é pertencente às *nikkeis* ligadas mais às práticas culturais japonesas e ao país de origem de seus pais. Anteriormente explicitado, Kimiko é *nisei* e foi educada via sistema educacional nacionalista japonês, embasado no pensamento de “boas esposas e sábias mães”, assim como em sua família seguia-se a estrutura do *ie*. Dessa maneira, na sua formação como mulher *nikkei*, é enfatizada a aceitação dos papéis sociais e do seu lugar na sociedade. Essa aceitação, pela personagem, das práticas culturais japonesas




e dos papéis sociais generificados são causados por alguns fatores: aos 12 anos, Kimiko assumiu o papel destinado às mulheres *nikkeis*, a partir do falecimento de sua mãe; sendo assim, foi obrigada a abandonar os estudos e passou a cuidar da casa e dos irmãos mais novos, ficando mais próxima do pai e da família. Conforme apontado por Takashi Maeyama (1973), os filhos que se mantiveram nos empreendimentos da família e próximos dos pais tendem a se identificarem mais com a “niponicidade”, ou seja, dão continuidade aos ensinamentos, no caso de Kimiko, dos papéis sociais e de gênero.

Kimiko também estudou na *nihongo-gakkō*¹²³, que eram escolas onde se aprendia a língua e a cultura japonesa, mas não somente isso, era um lugar onde se conservavam os valores e a fidelidade religiosa ao imperador, almejando que as crianças adquirissem o espírito japonês, pois os *isei* acreditavam que “[...] o japonês traz em si o espírito japonês, que somente pode ser adquirido através da educação moral e cívica ministrada por livros didáticos de língua e origem japonesa [...]” (TSUKAMOTO, 1973, p. 28). Conjuntamente a isso, Kimiko foi criada para respeitar a hierarquia familiar, norma pertencente ao sistema *ie*. Por isso, a personagem temia e obedecia ao pai e ao irmão mais velho:

O bilhete de meu irmão mais velho era breve e impessoal, mas não precisava pensar duas vezes, porque se havia duas pessoas no mundo a quem eu devia obediência e de que tinha até um certo medo, essas pessoas eram papai e Kunio (HONDA-HASEGAWA, 1991, p. 23).

Segundo Ruth Benedict (2014), era na família japonesa que se aprendia meticulosamente as regras de respeito e uma hierarquia baseada no sexo, na geração e progenitura. Não consistia em ser apenas formalidade, mas era considerada uma autorização para os pais interferirem em diversos assuntos da vida dos filhos. Desse modo, as mulheres ocupavam um lugar inferior aos homens da família, não importando a sua idade.

123 Nihongo-gakkō (日本語学校) são escolas de língua e cultura japonesa.




Percebemos que a personagem também respeitava o *on* e costumava submeter o seu desejo pessoal em detrimento aos interesses coletivos, isto é, optava pelo sistema cooperativo, apreendido pelas normas de *ninjo* e *giri*¹²⁴. Diante disso, Kimiko, na maioria das vezes, subordinava as vontades individuais em prol da família e por sentir o *on* em relação a sua mãe. Isso é corroborado quando ela abandona os estudos, apesar de querer continuar, para ajudar o pai em casa, cuidar dos irmãos e porque sentia que sua mãe deixou um dever: “[...] Mamãe tinha partido, deixado para mim a difícil tarefa de cuidar da casa, de olhar pelos meus irmãos menores... Como pude pensar apenas em mim? [...]” (HONDA-HASEGAWA, 1988, p. 73).

Outra perpetuação dessas práticas japonesas e que demonstra a sujeição de Kimiko aos papéis sociais das mulheres *nikkeis* é o casamento por *miai*, embora ela não quisesse esse tipo de casamento e nem morar com a sogra, acabou aceitando quando isso foi proposto pela família: “Papai foi quem pareceu ficar mais feliz, quando respondi afirmativamente à proposta de casamento trazida pelo casal Matsumoto [...]” (HONDA-HASEGAWA, 1991, p. 111). Esse tipo de casamento no Brasil é uma perpetuação das práticas culturais, entretanto com outras características. Como narrado no livro, foi tudo arranjado por uma família conhecida como casamenteira e não havia um oficial responsável para isso. Diferentemente do *miai* no Japão, que era organizado por um intermediário oficial, intitulado *nakodo*, que era o responsável por procurar uma noiva para a família interessada e intervinha em todas as negociações. O casamento era igualmente considerado assunto tratado pelos chefes de família e visto como uma aliança, gerando outras famílias patrilineares (VIEIRA, 1973, p. 145).

Mesmo após o casamento é mantido o respeito a hierarquia familiar, sustentado pela obediência de Kimiko ao marido, mantendo-se sob a autoridade masculina, expresso quando desejava buscar emprego para auxiliar nas despesas em casa, porém é censurada por Yukio:


124 Conforme Ruth Cardoso (1995) o *giri* é a espécie de uma compulsão moral, obriga os indivíduos a assumirem e ajustarem-se aos seus papéis sociais.



[...] Bem que eu havia insistido para me deixar trabalhar fora, mas, teimoso como ele só, Yukio não me deu ouvidos. ‘Você tem trabalhado suficiente dentro de casa’, sentenciara” (HONDA-HASEGAWA, 1991, p. 29). Em razão disso, a personagem aceita o seu “lugar” e a estrutura familiar, não por ser apenas uma imposição, mas por respeito às normas e práticas aprendidas desde criança. A aceitação da posição na estrutura familiar é elencada diretamente com o “devotamento filial”, uma vez que expressa o respeito com os “mais velhos” e por ser uma “questão circunscrita a uma limitada família convivente” (BENEDICT, 2014, p. 50). Ademais, dificilmente os *nisei* conseguiam se desvencilhar por completo das práticas culturais, devido à educação ser baseada em um sistema nacionalista japonês e por serem ensinados a obedecer ao conceito de família fechada etnicamente e que valorizava as atitudes em prol dos interesses coletivos (NAKASATO, 2008).

Outra passagem que retrata a aceitação da estrutura familiar e a hierarquia é a obrigação de Kimiko com a sogra. Mesmo não morando com ela, por Yukio não ser o filho mais velho, a personagem assume o dever de auxiliá-la em casa, lidando com as pressões e cobranças impostas às noras. É abordado o papel das noras em obedecer à sogra e seguir suas ordens, ao mesmo tempo em que interpretamos que essa relação não é a mesma no Japão, em que a sogra dirige o “reino doméstico com a mão tão firme”, descrito por Benedict (2014, p. 107). No Brasil ocorreram adaptações dessa relação, ainda existia o respeito à hierarquia familiar, contudo a sogra não era tão severa e mandante da casa, visto que as imigrantes japonesas trabalhavam na lavoura e a nora responsabilizava-se pelo cuidado da casa e das atividades domésticas. Porém, havia certa cobrança e o dever das descendentes com a família, como expresso pela apreensão de Kimiko.

Apesar disso, é perceptível uma contradição na formação da protagonista, pois observamos uma submissão de Kimiko aos papéis sociais e de gênero e, simultaneamente, há certas independências e a expressão de desejos pessoais. Contudo, defendemos que embora a



personagem manifeste mais autonomia, ela não quebra e se insurge contra as formas de dominação. Isso pode ser analisado no segundo capítulo do livro, em que Kimiko muda-se para São Paulo e começa a trabalhar em um salão de cabelereiro, adquire certa emancipação da família, inclusive indo a passeios com as colegas da pensão, a piqueniques da turma da Associação Harmonia e até participando do carnaval. Ocorre até um namoro com um *nikkei* denominado Koji, que era mais novo do que Kimiko. Entretanto, como apontado, a narrativa volta-se para a casa e a família quando a personagem decide casar por *miai*, mesmo que a contragosto: “Eu sentei na minha cama e comecei a folhear uma revista de fotonovela, seriamente preocupada com o meu futuro: e se tiver que morar com a sogra? Também não queria um casamento arranjado... [...]” (HONDA-HASEGAWA, 1991, p. 69). Dessa forma, ainda que ocorra uma libertação da personagem, é notável que Kimiko não consegue romper com as amarras da opressão.

Para finalizar, a personagem é marcada pelas práticas culturais japonesas, pelos papéis sociais generificados e que foram aprendidos tanto em casa quanto na *nihongo-gakkō*, permeando a sua formação como sujeito pensante. Embora Kimiko se sujeite a esses papéis, ou seja, aceite seu “devido lugar” tanto na sociedade quanto na família e se subjugue às ordens do pai, do irmão mais velho e do marido, notamos uma aproximação com a (des)identidade, que é expressa por sua maior emancipação quando se mudou para São Paulo e, posteriormente, ao decidir emigrar para o Japão, mesmo com as críticas severas. Todavia, suas atitudes não foram suficientes para se desvencilhar das formas de opressão, visto que a protagonista, muitas vezes, se submete à dominação e sujeita-se ao papel de mulher “submissa, obediente e que se sacrifica”. Isso demonstra a dificuldade dos indivíduos em transgredir as formas de dominação enraizadas há muito tempo na sociedade.

Em contrapartida, notamos certa (des)identidade das *nikkeis* que foram educadas por esse sistema nacionalista japonês, porém não seguiram fielmente as normas, influenciadas, em parte, por ocuparem outros lugares na sociedade brasileira, como as universidades

e profissões de maior prestígio, o que é causado pela movimentação que iniciou na década de 1960, em que os *nikkeis* começaram a trocar as zonas rurais pelas urbanas, objetivando melhores condições de vida e mais oportunidades para os filhos. A personagem que passou por esse processo foi Teresa, ela era a caçula da família e foi a que mais recebeu incentivo para estudar. Mesmo que outros irmãos tivessem a mesma oportunidade, Teresa era considerada a “doutora da família”, dessa maneira é a filha mais afastada do grupo familiar e, conseqüentemente, das práticas culturais japonesas.


Teresa é marcada pelo rompimento com as práticas culturais japonesas e com os papéis sociais generificados, causado, em parte, pelo acesso à universidade e por ocupar cargos importantes na sociedade brasileira. A elaboração da personagem é baseada nos nipo-brasileiros que ascenderam economicamente por meio dos estudos. Portanto, Teresa foi educada via práticas culturais japonesas, todavia não as seguiu fielmente e ainda rompe com a prática de colocar os interesses do grupo acima dos individuais, porque se muda para São Paulo, aproxima-se mais dos não *nikkeis* e afasta-se do núcleo familiar. Notamos isso quando é expressa no livro a problemática de quem cuidaria do pai na velhice, e tanto Teresa quanto Akira, ambos os filhos mais novos e que tiveram a oportunidade de investir nos estudos, não participam da questão, visto que estavam envolvidos nos próprios problemas – em específico, Teresa viajaria para os Estados Unidos.

A personagem é considerada desde criança a mais empenhada nos estudos, segundo a narrativa: “[...] A caçula contava com onze anos na ocasião, uma criança quieta e muito estudiosa que preferia ficar no quarto lendo ou cuidando de suas experiências de ciências” (HONDA-HASEGAWA, 1988, p. 25). Assim, os *nikkeis* que se mostrassem mais propensos a estudar recebiam mais investimentos por parte de seus pais e, muitas vezes, era o único filho em que os imigrantes conseguiam investir para seguir outros caminhos. É notável que a segunda geração, os *nisei*, receberam mais escolarização, realizando o projeto dos imigrantes japoneses em ver seus filhos alcançarem profissões de maior

prestígio. No entanto, como explicado, o investimento sobre os *nisei* resultou na desestruturação do *ie* e no afastamento em relação à família e às práticas culturais (CARDOSO, 1995; ANDRÉ, 2011).

A vida de Teresa é marcada pelos estudos e pelo ganho financeiro. Ela se muda para São Paulo com 17 anos para investir na formação educacional, gradua-se em Farmácia e passa a ser considerada a “doutora da família”. A personagem não casou nem teve filhos. Stuart Hall (2003) expõe que muitos indivíduos, principalmente das gerações mais jovens, estabelecem seus próprios acordos dentro e fora das comunidades, além de ser comum, entre as gerações mais novas, expressarem certa “fidelidade” às práticas de origem e, de modo simultâneo, demonstrarem um declínio visível e concreto dessas práticas. Compreendemos que Teresa distancia-se dos papéis sociais estabelecidos às mulheres e assume uma (des)identidade: opta por sua independência e pelo sucesso econômico, marcando, dessa maneira, a resistência das *nikkeis* em relação às formas de submissão.

Diferentemente das personagens anteriores, Érica é o caso mais emblemático, pois além da (des)identidade há uma recusa da etnicidade e a reivindicação para ser identificada como brasileira. Isso é motivado pelos descendentes viverem com a pressão de serem educados como japoneses e, ao mesmo tempo, sentirem-se brasileiros. Como apontado por Jeffrey Lesser (2008), alguns *nikkeis* buscavam salientar a sua “brasilidade”, uma vez que não agiam como japoneses, e verifica-se isso quando a personagem rejeita sua etnicidade tanto cultural como fisicamente. Érica não era ligada às práticas culturais japonesas e não se sentia pertencente ao grupo étnico: não falava japonês, embora tenha estudado por um tempo na *nihongo-gakkō*; não seguia os papéis sociais e de gênero estabelecidos às mulheres com a casa e a família; não se identificava com os artistas japoneses, mas sim com bandas brasileiras. Dessa maneira, Érica afastava-se das práticas culturais, definindo a sua (des)identidade, tanto cultural quanto fisicamente, assim como empenhava-se em reforçar a sua “brasilidade”.



Da mesma maneira, percebemos que a personagem se aproxima dos *nikkeis* que são denominados como “militantes étnicos”¹²⁵, visto que Érica utilizou-se da tática comum entre esses indivíduos de se relacionar com brasileiros. Ela, inclusive, namorou com o personagem Mark, e o motivo maior para a relação era a possibilidade de exibir-se para as brasileiras. Embora não seja um casamento interétnico, o relacionamento de Érica segue a mesma linha de pensamento das análises de Lesser (2008), em que os casamentos mistos, a partir da década de 1960, aumentaram significativamente, e entre os *nikkeis* que se autodenominavam de “militantes étnicos” chegava a quase 100%. Alguns apontaram esse tipo de casamento como uma prova de sua “brasilidade”. Apesar dos “militantes étnicos” adotarem táticas para reafirmar sua “brasilidade”, isso só destacou a sua “niponicidade”, o que ocorre com Érica, uma vez que representar a si mesma como brasileira através do namoro só resultou na diferenciação e na ênfase das características “nipônicas” por parte das brasileiras.

Compreendemos que os descendentes eram identificados pelos não *nikkeis* como japoneses, o que era motivado, principalmente, pela fisionomia oriental, causando certos incômodos, pois mesmo que os nipo-brasileiros não se identificassem com as práticas culturais japonesas, seriam definidos por sua etnicidade, ou sejam delineados de forma normatizada e uniformizadora como “japoneses”, os colocando como um grupo idêntico e homogêneo, ignorando as suas particularidades. Posto isso, é perceptível que alguns *nikkeis* começaram a sentir que só se tornariam brasileiros se mudassem a aparência, então uma das saídas encontradas foi a cirurgia plástica nos olhos (LESSER, 2001). Essa é uma tática adotada por Érica, e o estopim para a decisão de operar foi causada por um concurso chamado “A mais bela gata oriental”, o qual perdeu para mestiças, a deixando furiosa: “[...] A Érica ficou furiosa porque das cinco finalistas do tal concurso, quatro eram mestiças, quer

125 Conforme Lesser (2008, p. 24): “[...] Para os nipo-brasileiros, militância étnica significava escapar, de forma enfática, das classificações étnicas, tanto da sociedade majoritária quanto da geração de seus pais imigrantes [...]”.

dizer, mais vistosas, olhos grandes e expressivos, você sabe... Então ela jurou que um dia operaria as pálpebras [...]” (HONDA-HASEGAWA, 1991, p. 148). Sugerimos que a personagem pertence a um grupo em que a (des)identidade não se estabeleceu apenas cultural, mas também fisicamente, na medida em que se buscou uma (des)identificação com as características normatizadoras propagadas pela fisionomia.

A (des)identidade e a negação da etnicidade pela personagem Érica são baseadas nas vivências de colegas da autora:

LHH: [...] Então eu lembro que um colega meu de faculdade, falou assim: “aí eu conheço muita gente que fez cirurgia da pálpebra, por que você não faz?” (risos). Eu acho que devo ter respondido: “não é da sua conta” (risos). Mas era uma época que tinha isso sabe? Operar ou não operar? É melhor operar, ficar mais bonito. Então, foi isso, por isso que... porque ela já era revoltada com a situação de ser filha de japoneses e por causa... acho que do namorado que era brasileiro, alguma coisa assim, então o esforço era maior sabe? Para atingir aquele ideal de beleza, porque ela... agora que estou lembrando, ela queria ostentar o namorado como se fosse um troféu: “oh olha o que eu consegui”. E eu conheci muita gente assim, muitas amigas, muitas pessoas da minha geração assim e que fazia questão, não era porque gostava ou simpatizava, sei lá, não, porque ele é bonito então vou arrasar aí. Então, tinha isso, agora acho que não tem isso evidente assim, mas naquela época era. Então eu falei: “bom, então, a Érica vai ocidentalizar os olhos”. E naquela época era assim sabe: “é faz ou não faz a cirurgia, eu quero parecer mais bonita, mais bonita quer dizer, mais brasileira, mais ocidental” [...] (UENO, 2019, p.10-11).

Portanto, essa recusa e a ânsia por parecer brasileira eram habituais entre os *nikkeis* que não queriam ser reconhecidos por sua descendência, contudo eram facilmente classificados por sua aparência, pelos “olhos puxados”. De acordo com Joyce Rumi Suda (2005), a cirurgia plástica realizada nos olhos é conhecida como bioplastia, algo muito desejado entre os *nikkeis*. Essa recusa pode ser considerada uma tática da (des)identidade. Por fim, é notável que a autora escreveu o romance partindo de memórias herdadas, como analisado, expressando

a literatura, mesmo a ficcional, se constrói a partir da realidade, ou seja, da visão de mundo do autor (CHALHOUB, 2019).

A personagem Érica rompe com os papéis sociais generificados e assume, então, uma (des)identidade, entendida como uma insurgência às normatizações, às identidades que unificam e homogeneizam os indivíduos, isso ao rejeitar as práticas culturais japonesas e sua etnicidade, desfazendo a identificação com as imagens cristalizadas sobre as mulheres japonesas e criando figuras subjetivas. Ademais, a (des)identidade de Érica se determina também por meio do corpo, ao recusar seu fenótipo e realizar uma operação nos olhos para se diferenciar do grupo nipônico. Sugerimos que é um desvencilho de sua definição apenas pela etnicidade e uma busca pela construção da subjetividade individual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Honda-Hasegawa nos chama a atenção por ser uma escrita feminina e que salienta as mulheres *nikkeis*, na medida em que a maioria das personagens são mulheres e aparecem com destaque. Ademais, os papéis da avó e, sobretudo, da mãe foram relevantes na criação do romance. Embora não seja uma (auto)biografia, contém em suas linhas memórias e histórias das mulheres da família da autora. Portanto, Honda-Hasegawa evidencia as *nikkeis* e possibilita o conhecimento sobre as ações delas no processo imigratório e no dia a dia no país. Ademais, um dos temas centrais na obra são as (des)identidades das nipo-brasileiras, colocadas como resistência aos papéis sociais generificados que normatizam as mulheres e subjugavam-nas aos homens e à sociedade patriarcal, dissipando suas singularidades e subjetividades. Ainda, é trabalhado que as (des)identidades também se desenvolvem no corpo, como o caso daquelas *nikkeis* que não aceitam serem normatizadas fisicamente.

Honda-Hasegawa é uma mulher do seu tempo, trabalhando com as problemáticas presentes nas décadas de 1980 a 1990 e que eram preocupações constantes entre os autores da literatura *nikkei*. Todavia, destaca-se por trabalhar com assuntos que não eram muito abordados pelos imigrantes japoneses e os descendentes. Assim, “Sonhos Bloqueados” é uma obra que desconstrói a ideia de uma comunidade unida e homogênea, que trabalha com a subjetividade das mulheres, demonstrando que não são “silenciosas, obedientes e submissas”, mas seres pensantes, individuais, independentes e que constroem diversos “eu”, e que rompem com o imaginário social que classificam os *nikkeis* como bem-sucedidos.

REFERÊNCIAS

A história de Kimiko como centenas de outras. **Diário Nippak**, São Paulo, 20 de jun. de 1991. Acervo pessoal.

ANDRÉ, Richard Gonçalves. **Religião e silêncio: Representações e Práticas mortuárias entre *nikkeis* em Assaí por meio de túmulos**. 2011. 250 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

BARY, Brett de. Gender Politics and Feminism. *In*: BARY, Theodore de *et al.* **Sources of Japanese Tradition**. 2 ed. 2 v. New York: Columbia University Press, 2005. p. 1946-2001.

BENEDICT, Ruth. **O Crisântemo e a espada: padrões da cultura japonesa**. Tradução de César Tozzi. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CARDOSO, Ruth. **Estrutura familiar e mobilidade social: estudo dos japoneses no Estado de São Paulo**. São Paulo: Primus comunicação, 1995.

CHALHOUB, Sidney. Postfácio. *In*: BADARÓ, F. C. Duarte. Fantina. **Cenas da escravidão**. São Paulo: Chão Editora, 2019. p. 159-197.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2 ed. São Paulo: DIFEL, 2002.

DEZEM, Rogério. **Matizes do “Amarelo”: A gênese dos discursos sobre os orientais no Brasil (1878-1908)**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

Em Registro, lançamento de *Sonhos Bloqueados*, **São Paulo Shimbun**, São Paulo, 18 de jul. de 1991. Acervo pessoal.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editor UFMG, 2003.

HONDA-HASEGAWA, Laura. Entrevista cedida por e-mail a Luana Martina Magalhães Ueno. 2019. Acervo pessoal.

HONDA-HASEGAWA, Laura. **Sonhos Bloqueados**. 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

INUMARU, Clarinda Matsuzaki. **Tradição e modernidade nas identidades femininas em Nihonjin e Sonhos Bloqueados**. 2019. 134 f. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2019.

LESSER, Jeffrey. **A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e luta pela etnicidade no Brasil**. Tradução de Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbres. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

LESSER, Jeffrey. **Uma diáspora descontente: os nipo-brasileiros e os significados da militância étnica 1960-1980**. Tradução de Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbres. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

MAEYAMA, Takashi. Religião, parentesco e as classes médias dos japoneses no Brasil. In: SAITO, Hiroshi; MAEYAMA, Takashi. **Assimilação e integração dos japoneses no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

MARTINEZ, Martín Fabreau. Sobre o modelo familiar de iê e seu devir na contemporaneidade: deslocamentos e resiliência. **Estudos Japoneses**, n. 37, São Paulo, 2017. p. 69-82.

MIZUMURA, Cristina Miyuki Sato. **Mulheres no jornalismo nipo-brasileiro: discursos, identidade e trajetória de vida de jornalistas**. 2011. 242 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MUTA, Kazue. Las mujeres japonesas en el siglo XX y más allá. In: MUTA, Kazue; SEUNGSOOK, Moon; LI, Xiaojiang; SÁIZ LÓPEZ, Amelia. **Mujeres asiáticas: cambio social y modernidad**. Barcelona. CIDOB ediciones, n. 12, pp. 15-36, 2006.

NAKASATO, Oscar Fussato. Família, educação e trabalho: reflexos do tripé nipo-brasileiro na literatura. São Paulo. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008, p. 1-10. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/051/OSCAR_NAKASATO.pdf. Acessado em: 11 de jan. de 2020.

OKAMOTO, Monica Setuyo. **A influência francesa no discurso brasileiro sobre o Japão: imigração, identidade e preconceito racial (1860-1945)**. São Paulo: Porto de Ideias, 2016.

OKAMOTO, Monica Setuyo. **O discurso brasileiro sobre o Japão via França. Imigração, identidade e preconceito racial**. 2010. 243 f. Tese (Doutorado em Letras Modernas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

OTENIO, Marta Matsue Yamamoto. **Os sujeitos diaspóricos e negociações identitárias: o entre lugar em Brasil Maru e Sonhos Bloqueados**. 2015. 233 f. Tese (doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

PRIORE, Mary Del; PINSKY, Carla Bassanezi. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018.

REISCHAUER, Edwin O. **The Japanese. Vermont**. Charles E. Tuttle Company, 1980.

SAKURAI, Célia. **Romanceiro da imigração japonesa**. São Paulo: Editora Sumaré, 1993.

SILVA, Altino Silveira. Boas esposas e sábias mães para uma nova era. *In*: VIII Encontro de História da ANPUH, 8., 2010, Vitória. **Anais do VIII Encontro de História da ANPUH: História Política em debate: linguagens, conceitos, ideologias**. Vitória: Associação Nacional de História – Espírito Santos, 2010, p. 1-15.

Sonhos Bloqueados no Paraná. **Jornal Paulista**, São Paulo, 22 de set. de 1991. Acervo pessoal.

TSUKAMOTO, Tetsundo. Sociologia do Imigrante: algumas considerações sobre o processo imigratório. *In*: SAITO, Hiroshi; MAEYAMA, Takashi. **Assimilação e integração dos japoneses no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973. p. 13-31.

VIEIRA, Francisca Isabel Schurig. Adaptação e transformações no sistema de casamento entre issei e nissei. *In*: SAITO, Hiroshi; MAEYAMA, Takashi. **Assimilação e integração dos japoneses no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973b. p. 302-316.


WOOLF, Virginia. **As mulheres devem chorar... Ou se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

12

Victoria Toscani

Márcia Hitomi Namekata

O ENSAIO NA LITERATURA JAPONESA:
Makura no Sôshi e Tsurezuregusa



Como surgem as “caixas organizadoras” da literatura? Os acadêmicos do ocidente trabalharam muitos anos para classificar obras e identificar padrões para referenciar as produções literárias dos vários séculos de avanços da humanidade, e os gêneros surgiram dessa labuta erudita. Contudo, por terem sido estudos que nasceram na Europa, no mundo ocidental, as manifestações orientais encontram certas dificuldades de adequação às classificações, e é esse obstáculo que o estudo dos gêneros deve considerar, estando atento para as diversas formas de adaptação, desde a estrutura até a função, estando sempre aberto para novas adições de conceitos. Assim, um dos objetivos deste projeto consiste em ajudar a organizar uma das caixas esquecidas no sótão dos anais literários, especialmente os que abrangem o oriente.

Cada autor cria seus próprios símbolos comunicativos, sua mitologia particular, e da mesma forma os gêneros literários têm seus arquétipos¹²⁶ caracterizando a sua manifestação; a escrita é a transformação do arquétipo em gênero e todas as formas literárias buscam sua origem. Sempre que praticamos a leitura recorremos aos seus arquétipos, às referências que os pariram.

O que torna o mito e a lenda (formas de produção literária popular) mais produtos humanos que os rituais diários do cotidiano é a *criatividade* e a *ficção*, que prendem a atenção da audiência; é, como exemplo, o diferencial do gênero chamado *zuihitsu*¹²⁷ para os acontecimentos gerais das respectivas épocas, das fofocas e ideais vigentes, que seriam seu arquétipo direto, supondo aqui que a origem deste gênero seria a própria movimentação do ambiente dos autores. O gênero e a ficção solidificam e demonstram a necessidade da comunicação de forma planejada, criada e filtrada por aquele que

126 Aqui utilizamos o significado de “arquétipo” como o modelo inicial, gerado na sociedade, que será a causa da existência de certo gênero, como classificado por Northop Frye nas obras *Fábula de Identidade* e *Anatomia da Crítica*.

127 O *Zuihitsu* é o chamado gênero de ensaio japonês, representado atualmente pelas obras *O Livro de Travesseiro*, *Tsuresuregusa* e *Hôjôki*, e caracterizado por sua anatomia composta por excertos em primeira pessoa relatando detalhes, fofocas, fatos históricos, histórias mitológicas e causos presenciados pelo autor.


a produz, com ritmo, tema e outros aspectos nomeados posteriormente pela crítica moderna e contemporânea.

Como disse Frye (1973), o ritmo da literatura é a narrativa e o padrão (a caracterização) é o significado, e no caso do objeto de estudos desse trabalho, o ritmo ganha realce pela inovação do padrão, ou seja, a inovação do gênero não é 100% o conteúdo e sim o modo como foram dispostas e disseminadas as obras por ele caracterizadas. Um exemplo é a sequência dos excertos do *Livro de Travesseiro* composta por ondas alternadas de listas, relatos históricos e divagações, criando uma sinfonia de formas de apresentação do conteúdo, revelando a sua inovação.

Por essa variedade de elementos internos, para analisar essas obras é objetivado rejeitar os objetivos puramente externos, sejam da moral, da beleza ou da verdade, julgando o valor da arte por ela mesma, apesar da fusão básica irrecuperável de texto e contexto em ambas as produções que serão trabalhadas (*Makura no Sôshi* e o *Tsurezuregusa*).

E é justamente uma dessas ligações inevitáveis de texto e contexto, das condições sócio-históricas, que surge um grande desafio para a análise dos livros dessa época: os termos. Todavia, aqui cabe uma breve explicação de somente um deles, pela intrínseca ligação com o conteúdo e a forma das obras a serem analisadas: *tsurezure* (徒然). Ele aparece tanto no *Makura no Sôshi*, de Sei Shônagon, quanto no *Tsurezuregusa*, de Yoshida Kenko, em duas formas, a indesejável e a desejável, sendo a primeira em casos de excesso de *ociosidade* ou de insatisfação com a monotonia, e a segunda em situações *espirituosas*, divertidas ou confortáveis.

O *Makura no Sôshi* (“O Livro de Travesseiro”) é uma obra que demonstra grande sensibilidade da autora ao relatar a vida na corte da Era Heian (aproximadamente de 996 a 1002) e os fenômenos naturais, dando, em certo momento, um tom cômico e, em outro, certa perspectiva atual, especialmente em relação a posicionamentos e sentimentos universais, como no trecho “coisas que desapontam: cão que



ladra o dia todo.” ou em “coisas que causam tumulto: o grito ‘Fogo!’ na vizinhança”, dentre outras situações. Inicialmente, Sei Shônagon não tinha a intenção de divulgar sua obra, como conta no considerado posfácio, portanto nela se encontram diversos relatos, pensamentos e comentários sem nenhum tipo de censura. O conteúdo deles é o mais diversificado possível, abrangendo desde opiniões de moda até observações da natureza, sempre em tom espirituoso.

Por sua vez, o *Tsurezuregusa* (“Essays in Idleness” ou “Ensaio na Ociosidade”), demonstra essa mesma tendência de confiança e julgamento de valores que o livro citado anteriormente, contudo com um olhar de três séculos à frente, no período Kamakura (entre os anos 1319 e 1331). Entretanto, considerando sua vocação eclesiástica e o período histórico mais instável do que na imponente e pacífica Era Heian, Kenko coloca um tom mais religioso e melancólico que os excertos de Shônagon, apesar da clara reverência à cultura clássica e ao próprio “O Livro de Travesseiro”.

Apesar da imponência estética, pode-se dizer que a beleza não foi um objetivo nem de Sei Shônagon nem de Yoshida Kenko, mas o termo *okashi*¹²⁸, designado a ambos, atesta sua animosidade elegante. Além disso, ambas são narradas com elementos literários do mesmo plano que o leitor, por se tratar de obras imitativas da realidade, com todos os resquícios da etiqueta clássica esperada, atestando que todos os artistas têm de chegar a um consenso com suas comunidades, prevendo suas necessidades, o que James Joyce chamou de “antena da raça”.

Mas, como afirma Antônio Candido (2008), apesar dos elementos externos adicionados pelos autores, o crítico é compelido a afastar-se do âmbito de conhecimento do autor, não pode ater-se ao provável conhecimento deste, considerando que sua análise tem de ultrapassar a intimidade com o autor, ele deve prever a sua intenção considerando

128 Termo clássico que designa a elegância divertida, jocosa; coisas encantadoras.

o mais importante: a atenção e os efeitos na audiência; existem precauções, mas os recursos modernos espantaram o temor ao anacronismo pela própria impossibilidade de ler o autor como um telepata.

São obras que criam juízos para além da experiência literária, que possuem itens esféricos históricos, sociais e estéticos; todavia, é essencial saber que as formas literárias não existem fora da literatura, nem mesmo no *zuihitsu*. Por exemplo, a percepção do trecho do *Tsurezuregusa*: “Pessoas não refinadas, de outra forma, irão discursar com excitação exagerada mesmo após um breve passeio” está além da possível regra de etiqueta envolvida, sendo feita pela elaboração ficcional dessa possibilidade por Yoshida Kenko.

O que falta à crítica literária ao avaliar esse gênero de poucas obras é uma válvula reguladora, posições avaliativas que promovam as análises decorrentes desse processo acadêmico como embriões de algo produtivo em nível internacional, pois falta consenso em algumas definições atribuídas ao *zuihitsu* e, principalmente, falta representatividade dos estudos que o cercam. Contudo, como disse Candido (2008), devemos lembrar que não cabe à crítica precisão nem busca por uma verdade única, pois a possibilidade de análises sempre está presente.

REVISÃO DA LITERATURA

TEORIA LITERÁRIA

Para melhor compreensão do desenvolvimento teórico e analítico que será proposto nos próximos tópicos, foi feita uma revisão de reflexões de Northrop Frye e de Antônio Candido que foram bases para discussões do presente trabalho. Além disso, uma breve investigação histórica será de grande auxílio para a análise comparativa planejada.

O primeiro tópico, que é em si muito simples, mas muito importante, é a “Literatura flanqueada pela filosofia e pela história”, ou seja, a ficção é diretamente influenciada pelo modo de pensar do autor e por seu cotidiano e momento histórico. Yoshida Kenko escreveu sob a filosofia budista e as movimentações da Era Kamakura e Sei Shônagon, sob a filosofia aristocrática da Era Heian, e não se pode em momento algum se esquecer disso ao olhar para suas obras.

O segundo seria o questionamento após a ideia levantada anteriormente; Frye elegeu duas concepções do nascimento dos gêneros: a *pseudoplatônica*, onde eles simplesmente existem, pois nela o *zuihitsu* seria um novo gênero que apenas surgiu; e a *pseudobiológica*, onde seriam como espécies em evolução, e o *zuihitsu* seria uma forma de aprimoramento dos diários, que por sua vez surgiram do cotidiano.

Outro ponto essencial para a obra de Frye e que será de extrema necessidade para o desenvolvimento deste projeto é o conceito de “arquétipo de gênero”. Segundo Frye (2000, p. 18/19):

O gênero tem uma origem histórica. [...] Um arquétipo deveria ser não somente uma categoria unificadora da crítica, mas ele próprio uma parte de uma forma global. [...] A procura dos arquétipos é um tipo de antropologia literária, preocupada com a maneira como a literatura é informada por categorias pré-literárias tais como o ritual, o mito e o conto popular.

Ele afirma que a narrativa se constrói em torno da figura arquetípica. Além disso, constrói uma metáfora relacionando os ciclos sazonais com as fases de arquétipos: a primavera representaria o arquétipo da elegância e do romanesco, o verão da comédia, o outono da tragédia e do melancólico, e o inverno o da sátira. Como exemplo, o elemento pré-literário do *zuihitsu* seria as conversas da corte e os diários, e conteria em si a primavera e o inverno (ao *Tsurezuregusa* poderíamos acrescentar um toque do outono).

Os parâmetros elencados estão além do país de origem, pois mesmo a ficção oriental tem conexões de estrutura com a ocidental,

como nos muitos casos em que a representação do divino e da etiqueta são reflexos das fórmulas míticas e romanescas da Europa.

Todavia, públicos diferentes exigem tratamentos diferentes, “o poeta que usar as associações apropriadas comunicar-se-á mais rapidamente e precisamente” (FRYE, 1973, p. 105). A literatura exige dos autores a capacidade de comunicar-se no tempo e no espaço.

Também considerando a transição de conteúdo entre produtor e receptor, Frye diz que o gênero é determinado pelas condições estabelecidas entre o autor e seu público, como classe, época e hierarquia. Candido (2008) corrobora elencando como influências concretas da literatura a estrutura social, os valores e ideologias vigentes e as técnicas de comunicação, o “arsenal comum da civilização”. Itens que serão exemplificados na comparação dos textos selecionados.

REVISÃO HISTÓRICA

Cabe agora a revisão histórica da Era Heian de Sei Shônagon e da Era Kamakura de Yoshida Kenko.

A Era Heian é o período delimitado na história japonesa entre os anos de 794 e 1185, sendo seu marco inicial a mudança da capital para Heian-Kyô (atual Kyoto) e o final o início do primeiro xogunato do clã Minamoto. Foi um período basicamente burocrático, pacífico, ocioso e de adaptação dos códigos promulgados pela Reforma de Taika.¹²⁹

A contribuição mais importante dessa reforma foi o código legislativo-administrativo, Ritsuryô, que reformulou a cobrança de impostos e a distribuição de terras. Esse movimento histórico foi responsável por uma grande reforma agrária, onde a permanência de privilégios e propriedades privadas para templos e nobres de alto

129 Conjunto de mudanças políticas na segunda metade do século VII, cujo principal motivo era reestabelecer a força do poder Imperial.

escalão na Era Heian, deixou brechas para a decadência do sistema, com a venda de cargos e a taxaçoão provincial.

Os 30 títulos de hierarquia da nobreza vigentes na era de Sei Shônagon foram importados da China, assim como o Ritsuryô. Todos esses nobres tinham privilégios em relação à população, apesar de não representar maioria numérica. Em um período sem grandes dificuldades administrativas e em uma capital de um país bem menor, tais cargos eram puramente decorativos. A polícia palaciana, igualmente, era apenas cerimonial, pois eram os guerreiros provinciais dos Minamoto que resolviam os problemas de segurança.

Diante desse problema de inutilidade da nobreza, o poder ficou estagnado por cerca de 300 anos nas mãos dos mesmos clãs, o que desvalorizou a educação geral, pois apesar da erudição ser artigo essencial para os que já tinham cargos na corte, não garantiriam mais privilégios.

Nessa época, o valor da hierarquia estava nela própria: quanto mais alto o cargo e mais próximo da capital (dando ênfase na cultura urbana), mais glorificado era e a mais prestígios tinha direito. Sei Shônagon inclusive descreveu sobre isso em um excerto chamado “A posição hierárquica sim, é maravilhosa”. Os créditos concedidos aos notáveis variavam de acordo com o grau e poderiam garantir campos cultiváveis, títulos de posse, servos, guardas e/ou subsídios.

Apesar de toda suntuosidade, a economia não progredia muito bem. Altos impostos somente para os não membros da corte, dificuldade de recolhimento destes nas províncias por difícil deslocamento e, durante a estadia de Shônagon na corte, a falta de utilização da moeda corrente (até citada em certo trecho da obra onde o pagamento pela entrega de uma carta foi feito com *kimono*) são premissas do declínio financeiro. Contudo, a pompa disponível na corte e apresentada no livro não condizia com esse problema socioeconômico.

Conquanto, se a burocracia estagnava alguns setores político-econômicos, a Era Heian foi um deleite para as artes. O complexo de palácios foi arquitetonicamente refinado, os festivais eram grandes acontecimentos, os instrumentos musicais e, principalmente, a poesia, foram ressaltados. Comentar adequações estéticas fazia parte da identidade de integração dos partícipes da corte.

A literatura teve um grande ápice nesse período, grandes obras e diários literários foram escritos, e inclusive novos gêneros (como o *zuihitsu*) surgiram. A linguagem desenvolveu-se profundamente.

Enquanto a população no geral vivia para pagar os impostos e se sustentar em um país de certa forma largado à própria sorte pela política regente, os nobres e aristocratas dispunham de uma sensibilidade para com a natureza aflorada, resultado das horas inoperantes, estudos poéticos e também da considerável liberdade de observação e de críticas.

A exaltação social das classes, do sangue e da hierarquia acima de qualquer outro quesito comunitário vigente, gerou e manteve as políticas de retenção de poder do clã Fujiwara, que ascendeu no século VII, dominou a Era Heian, e manteve influência através dos ramos de linhagem até o século XX.

Já a Era Kamakura é definida entre os anos 1186 e 1333, e contempla um sistema muito diferente da Era Heian. O poder administrativo, político e até mesmo cultural é transferido da aristocracia para os militares, e a ordem samurai, que vinha se estruturando sobre o desleixo da nobreza no século anterior, ganha forma.

Além disso, novas organizações e cargos político-militares nascem com a finalidade de controlar os governadores provinciais e corrigir os erros de administração dos políticos do fim da Era Heian, emergindo assim a era dos *bakufu*¹³⁰, pelas mãos dos próprios Minamoto que faziam a segurança da corte anteriormente.

130 Governos militares, também chamados de *xogunatos*; sistema que funcionou por cerca de 700 anos, até a Era Meiji (1868-1911).

Foi um período de muitas guerras civis e rixas entre clãs que resultou em uma sucessão inconstante de xoguns e governos de régência. Essa instabilidade também se refletiu na opinião do povo e inclusive nos posicionamentos do Yoshida Kenko em relação à vida.

Além das questões internas, foi durante o período Kamakura que os japoneses enfrentaram duas vezes a ameaça do Império Mongol de Kublai Khan, que agitou os poderes japoneses, apesar de sua melhor defesa ter sido as catástrofes naturais e o *kamikaze* (“deus vento”). Quanto à questão social e cultural, os nobres de Heiankyô lá permaneceram com sua futilidade, contudo, sem o grande aparato da nova corte dos guerreiros, que haviam transferido a capital para Kamakura em 1192, um dos motivos elencados por Kenko para sua melancolia.

Todavia, Heiankyô continuou sendo devidamente amparada com os produtos da capital diante do grande desenvolvimento do comércio entre as cidades. A ligação manteve a importância de ambas, gerando divisões nas linhagens nobres e segurando a existência de *rankings* sociais que há muito já tinham perdido sua finalidade.

Quanto à questão religiosa, desenvolve-se nessa era uma nova modalidade do Budismo, composta por ensinamentos de fácil assimilação e muita influência sobre as pessoas, que evidencia os monges mais fervorosos e dedicados, ainda que mantenham a relação com a estética da nobreza. Uma inovação significativa é o fato de os templos passarem a ser o centro dos estudos e das artes.

RELIGIÃO

O Xintoísmo é uma religião politeísta japonesa e representa a ligação com a natureza, o respeito, a admiração e a devoção que tinham por ela, algo que influenciou as produções literárias por muito tempo no Japão. Possuem deuses incorporados em elementos terrenos e conceitos específicos de purificação.

Já o Budismo é uma religião que não envolve uma ideia própria de Deus, pois seus objetivos principais são a eliminação do desejo, da aversão e da desilusão e, para alcançá-los, o desligamento das coisas terrenas, a reflexão, a meditação e a iluminação da alma. No Japão foi representante da erudição e da educação formal.

Ambas as religiões se uniram, formando um povo xinto-budista.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O ZUIHITSU

Para se determinar qual a origem das características observadas nas obras é relevante saber julgar a sua importância em diferentes âmbitos da análise; deve-se ressaltar que quando é algo *particular do autor* atribui-se à propriedade psicológica deste; se o atributo é encontrado em *diversos literatos contemporâneos* é razão da convenção sociocultural e histórica; todavia, quando vemos o *mesmo padrão em vários autores de épocas distintas* encontra-se então o gênero.

A principal característica que se pode atribuir ao *zuihitsu* é a construção da estrutura total a partir de fragmentos aleatórios e empíricos. É um composto de valores narrativos populares e epifanias de sofisticação, abrangendo diferentes formas de comunicação com o leitor.

Como já citado na introdução, o texto sente necessidade de ser desatado das memórias e associações pessoais do autor, e o *zuihitsu* é um gênero que faz sofrer muitos analistas nessa questão, pois possui muito do exterior sem deixar de ser o interior; e uma das soluções utilizadas pelos críticos literários é compará-lo com o gênero de ensaio ocidental.

Contudo, apesar das muitas semelhanças, um não é idêntico ao outro. Compartilham certas características como: possuir reflexões subjetivas, defender ideias, ter um ponto de vista pessoal, uma linguagem mais simplificada, elevar a criatividade e criar jogos de palavras, levantar problematizações e provocações e abranger variados temas. Mas o *zuihitsu* não apresenta atributos particulares do ensaio como: exposições de argumentos, texto com objetivo crítico, coesão e concisão do texto como um todo. O gênero japonês visa a exposição, a observação, e não o convencimento.

As divergências entre esses gêneros similares também nos levam a considerar que são as necessidades socioculturais que produzem os gêneros e suas características, e, no caso do objeto de estudo deste trabalho, pode-se dizer que surgiu da carência de uma elegância informal e divertida que ultrapassasse o alcance dos tão difundidos diários (日記, “*nikki*”), uma forma de evolução social deste, promovida pela primeira vez por Sei Shônagon.

Outra posição interessante para investigar esse gênero é a partir de um distanciamento que permita observar a obra como um todo, a composição e não as partes.

Além disso, as personagens que permeiam os relatos são do mesmo plano que o leitor. As produções contêm elementos sócio-históricos adaptados pelos autores seguindo as exigências requeridas pela literatura, portanto, podemos considerar que se trata de uma forma de ficção histórica, e quem é citado e, até mesmo a voz de quem narra os excertos com suas opiniões, têm uma conexão de realidade e humanidade com o leitor.

“As obras literárias são a união de objetos sócio-históricos com elementos estéticos que irão realçar esses objetos” (FRYE, 1973) e o *zuihitsu* é uma profusão de elementos externos filtrados por um ponto de vista único e cautelosamente dispostos em pequenos trechos acompanhados de poemas, citações e outros aparatos estéticos e

literários que formam a composição geral das obras. A questão da disposição desses componentes e de seu conteúdo é em regra seriamente pensado pelo autor, que deve calcular a adequação da estrutura pensando em seu público, como exemplo, quando Sei Shōnagon insere poemas de própria autoria como forma de embelezar o texto e também contextualizar os comentários que foram feitos ou que virão em seguida, além de demarcar sua posição sócio-histórica. Há uma busca pelo equilíbrio entre ética e estética.

Junto com as reflexões subjetivas e o ponto de vista pessoal que o relacionaram ao ensaio ocidental, o *zuihitsu* possui uma característica geral da literatura que ganha ainda mais importância nele: o aspecto social. As obras que foram e que serão parte dele são feitas do ambiente sociocultural do autor para esse ambiente, e servem como prova histórica desse ambiente, seja ele a corte imperial, o templo ou a aristocracia abandonada. Os excertos são a versão única e transformada dessa matéria-prima social.

É também necessário ponderar sobre o nascimento dos escritos literários. Frye (1973) diz que a mãe do texto é sempre a natureza, de onde vem a inspiração, o pai é a forma, e a parteira é o autor, o elemento externo que intermedia, e dizer que o *zuihitsu* é a união da constituição do estilo com a inspiração da natureza (humana ou silvestre) feita pelas mãos do escritor é deveras condizente.

Quanto ao seu amadurecimento, as “caixas organizadoras” do ocidente desenvolveram-se a partir dos três gêneros modelo, concebidos pelos gregos no auge da civilização antiga: drama, épica e lírica, dos quais nenhum foi pensado para a escrita. A existência do *zuihitsu*, por sua vez, depende dessa habilidade, sendo um dos motivos da dificuldade de classificá-lo de acordo com os modelos gregos, apesar de possuir elementos semelhantes e compatíveis, especialmente com a lírica. Ao considerar esses tópicos nasce a necessidade da “caixa própria”, proposta por este trabalho.

MAKURA NO SÔSHI E TSUREZUREGUSA – UMA ANÁLISE COMPARATIVA

Após compreender as características da forma que tomaram, far-se-á aqui uma análise comparativa entre a obra pioneira do *zuihitsu*, *Makura no Sôshi* (“O Livro de Travesseiro”), e sua discípula, *Tsurezuregusa* (*Essays in Idleness* ou “Ensaio na Ociosidade”).

Deve-se dizer que a comparação toma como base as seis modalidades de estudo literário propostas por Antônio Candido (2008): relacionar com o período e o gênero, correlacionar elementos do livro com aspectos da realidade, relacionar o autor com o público, relacionar a posição social do autor com a produção e a sociedade, investigar a função política e análise hipotética das origens.

Pensando nesses tópicos e nas considerações feitas anteriormente sobre as características gerais do *zuihitsu*, o primeiro ponto a ser analisado está relacionado com uma convenção social tradicional japonesa: a contemplação da natureza e sua ligação com a arte e com os sentimentos. Yoshida Kenko coloca da seguinte forma: “A lua de outono é especialmente esplêndida. É um homem tremendamente insensível aquele que não consegue diferenciá-la da lua das outras estações.” Sei Shônagon, por sua vez, demonstra essa sensibilidade de forma muito semelhante: “Do outono, o entardecer. São os momentos do arrebol da tarde em que o sol se acha prestes a tocar as colinas quando se tornam comoventes os corvos que se apressam para os ninhos em grupos”.

A efemeridade implícita nos ciclos naturais que inspiraram esses excertos também está diretamente ligada com a questão religiosa, especialmente no caso desses autores, ligados ao xinto-budismo; contudo eles divergiram em suas colocações pelas diferentes perspectivas pessoais, diferentes “razões psicológicas”; Kenko era um monge que vivia fielmente sob os preceitos budistas, como prova o trecho em que usa um religioso como modelo de vida: “Jôshin era

pobre, mas ensinava em seu leito de morte [...] era excelente em caligrafia, nos estudos e na oratória [...] liberdade possuía para fazer tudo a seu modo. Deve-se tudo isso as suas grandes virtudes”.

Da mesma forma mostra essa essência em seus comentários sobre a vida. Por outro lado, Sei Shônagon vivencia uma relação social com a religião, onde os eventos budistas e xintoístas são prerrogativas de encontros e passeios, de socialização e de julgamentos estéticos, como vemos no seguinte excerto (“O monge que se encarrega do sermão”):

O monge que se encarrega do sermão, que este seja bonito. [...] Se o monge é feio, viramos os olhos e esquecemos o teor da sua fala [...] (Os Secretários Particulares) Quando encontram conhecidos, festejam e tomam assento juntos, conversam, concordam, falam coisas divertidas e riem abrindo os leques frente à boca.

Entretanto, ambos se encontram cercados de superstições e cerimônias de cunho sagrado e partilham dessas como algo inato à sua existência, como a peculiaridade da existência das direções de sorte ou azar, por conta da suposta movimentação dos deuses: “Após desviar o percurso para evitar a má sorte da noite anterior ao primeiro dia da primavera, retornar tarde da noite com muito esforço, batendo sem parar o queixo por conta do frio é muito agradável”.

Que também é relatada por Yoshida quando pragueja que as antigas convenções de sorte e azar estavam sendo deturpadas pelos mestres de seu tempo.

Outra questão relevante, que está relacionada com o estilo de vida desses autores, é o gênero, ou melhor, o sexo biológico. A princípio, pode parecer não influenciar diretamente nos textos pela sua fluidez e pessoalidade, mas, ao observar as questões práticas, percebe-se através dos excertos que Kenko tem muito mais liberdade de movimento e de circulação entre cidades e pessoas, diferente da dama que, devido aos códigos sociais femininos, possui somente uma experiência teórica demonstrada em listas como “Quanto a ilhas” e “Quanto a templos”. Todavia, Shônagon tem muito mais intimidade com os

acontecimentos da corte e seus jogos socioculturais e comunicativos, como prova nos relatos sobre trocas de poemas e visitas de amantes.

Conquanto, apesar dessas diferenças, as regras sociais foram demasiadamente rígidas tanto na Era Heian, como vemos em: “Coisas detestáveis: pessoas com vozes desagradáveis que falam e riem sem reservas”; quanto na Era Kamakura: “Não se deve chamar alguém sem nenhuma razão em particular. Mesmo se tiver motivo, deve se retirar logo após o assunto seja resolvido. É verdadeiramente incômodo se uma visita se arrasta demais”.

Mas, para Sei, a etiqueta era muito mais crucial e mais usualmente vista como fundamento de julgamentos, desde o vestuário até o comportamental, por exemplo: “Torna-se gratificante ver todas as pessoas em trajes esmerados a se desejar felicitações com o espírito renovado.” ou “Acima de tudo mesmo, ser atencioso é qualidade admirável tanto nos homens quanto nas mulheres” ou “Coisas desagradáveis de ver”: vestir-se deixando a nuca demasiadamente à mostra”. Diferente do que foi para Yoshida, que já vivia em uma era de decadência e em um meio religioso, apesar de demonstrar um senso aguçado de refinamento em certos trechos, como no já citado anteriormente: “Pessoas não refinadas, de outra forma, irão discursar com excitação exagerada mesmo após um breve passeio”.

Relacionado com as regras sociais e de etiqueta, percebe-se que a erudição era de alta estima para ambos. Os dois autores viveram em épocas em que a escrita e o conhecimento da literatura tradicional (chinesa e japonesa) era imprescindível para a convivência tanto com os religiosos quanto com os nobres da corte; ambos dividiam uma admiração pelos escritos como vemos no *Tsurezuregusa* em “Coisas que são prazerosas em grande quantidade são livros acumulados em carrinhos, e rascunhos em pilhas”, e em “a arte da poesia e da música são conhecimentos de verdadeira e refinada sensibilidade”.

No *Makura no Sôshi* a forma de maior ocorrência é a troca e os concursos de poemas, como quando a escritora envia um bilhete à consorte imperial: “Servi-vos deste doce que chegou através da cerca”, e para entender a mensagem é necessário conhecer a antologia clássica *Kokin Rochujô*, pois é uma referência a um dos poemas dessa obra; e como esse, há vários exemplos.

Quanto ao período em que foram redigidas, existem nas obras diversas aparições políticas e históricas (casamentos políticos, personas importantes, eventos sócio-históricos, dentre outros). Por exemplo:


O enlace matrimonial de Shigeisa com o príncipe herdeiro Okisada, como não poderia deixar de ser, foi sem dúvida o mais jubiloso dos acontecimentos. Sua vinda para o Palácio ocorreu no décimo dia do primeiro mês [...].

Ou em: “O Imperador Retirado decidiu canalizar água do rio Ôi para o palácio Kameyama. [...] chamou os aldeões de Uji para realizar o trabalho”.

O clã Fujiwara, que manteve políticas de retenção de poder e que dominou a Era Heian, aparece no *Makura no Sôshi* de diversas formas, pois casaram suas filhas com imperadores ou príncipes, cuidaram dos herdeiros do trono, colocaram-nos no poder, e também os tiraram jovens do poder e ocuparam-nos com funções religiosas, tornando-se assim uma família onipresente. Sei Shônagon faz alusão ao fato da casa dos Fujiwara ser a provedora de imperatrizes:

O modo como o mensageiro do Imperador é tratado em residências nobres em que a filha já é Consorte Imperial, ou que ainda é chamada de Princesa, ou que virá a ser Imperatriz [...].

Foi uma família que permaneceu muitos séculos no poder, portanto aparecem também no *Tsurezuregusa*: “O Grande Conselheiro Contador Takachika (Fujiwara)”; todavia, por não ser um clã guerreiro, sua influência em Kamakura era muito menor do que na corte de Heian.



Outro quesito interessante, de origem social, mas que ganha uma visão muito interessante na visão desses dois japoneses, é a questão amorosa. Assim como a etiqueta, os encontros amorosos tinham muitas regras em ambas as épocas: havia um ritual que envolvia desde as primeiras visitas na calada da noite até as cartas bem planejadas e perfumadas que deveriam ser enviadas na manhã seguinte. Yoshida Kenko escreve:

Se alguém com quem você divide intimidade em algum momento se torna polido, não se deve recear em perguntar 'Por que tão formal de repente?' É para mim um sinal de integridade e excelência de caráter.

Sei Shônagon registra: "Um homem bastante galante e de muitos amores [...] É elegante a sua figura descontraída, e é atencioso o modo com que escreve a carta da manhã seguinte."

Por fim, uma característica que as duas obras também têm em comum, e que aviva o sentido de estudá-las até os dias presentes: a atualidade de diversos excertos, a presença de sentimentos, questionamentos e comentários que estão além do momento e fazem parte da própria natureza humana, o lado de comunicação universal da obra com o leitor de qualquer século, como no *Tsurezuregusa* em: "Independente do campo, gente especializada é uma ótima coisa" ou em "É melhor para os bem-nascidos, sem mencionar para os de baixos recursos, não terem filhos". E no *Makura no Sôshi* em: "Coisas que parecem penosas: A ama cuidando de um bebê que chora durante a noite toda" ou em "É muito difícil responder a uma menina que nos faz uma pergunta constrangedora".

Como podemos ver, com semelhanças e diferenças, essas obras tocam diversos tópicos socioculturais e históricos, além de construir as paredes da "nova caixa" do gênero *zuihitsu*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise comparativa realizada no presente trabalho foi uma amostra de pontos regularizadores para um possível julgamento das obras e do gênero. Buscou-se usá-la como ferramenta para buscar unidade, para compreender as diferentes manifestações dos símbolos comunicativos de cada autor e as ligações de texto e contexto.

Do choque entre os escritores, percebeu-se a influência que um teve sobre o outro, mas também que as suas respectivas realidades expuseram as divergências das mitologias particulares de cada um.

Ainda, criou-se uma especulação sobre as características gerais do gênero na incubadora e, a partir disso, incita-se aqui a construção de um protótipo com a base de um modelo oriental para desbloquear novos padrões a partir de diferentes arquétipos, sem, contudo, empregá-los exclusivamente para obras do oriente distante, ou seja, analisar as obras como legados da manifestação do ser humano como um animal social de abrangência mundial, sem obstante deixar de considerar os devidos contextos sociopolíticos e históricos do espaço-tempo em que se ambientam as empresas literárias.

Para que essa hipótese seja devidamente considerada, e que sirva como uma das justificativas para a construção da definição teórica do *zuihitsu* apresentada nas linhas deste projeto, cita-se a obra *O Diário do Gueto*, de Janusz Korczak: um livro escrito por um polonês durante a Segunda Guerra Mundial e que, apesar dos quase 1000 anos e 8.435 km que o separam dos excertos de Sei Shônagon, apresentam as mesmas características, desde a estrutura revezada entre poemas, mitos, fofocas, casos e causos, até a percepção de ficção histórica misturada com sátira, elegância e melancolia.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul, 2008.
- FREDERIC, Louis. **O Japão, dicionário e civilização**. 1. Ed. São Paulo: Editora O Globo, 2008.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. 1 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.
- FRYE, Northrop. **Fábulas de Identidade**. 1 ed. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2000.
- KENKO, Yoshida; CHOMEI, Kamo. **Essays in Idleness and Hôjôki**. 1 ed. Londres: Editora Penguin Books, 2014.
- MORRIS, Ivan. **The World of the Shining Prince**. 1. Ed. Nova York: Editora Vintage, 2013.
- SAEKI, Umetomo *et al.* 例解古語辞典第三版 (Reikai kogo jiten daisanban). Tokyo: Sanseido, 1993.
- SHÔNAGON, Sei. **O Livro de Travesseiro**. 1. Ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- YAMASHIRO, José. **Pequena História do Japão**. 1. Ed. São Paulo: Herder, 1964.

13

Lívia Rodrigues Macedo

LITERATURA
PROLETÁRIA JAPONESA

Estamos acostumados com um Japão de cartão postal, fruto da propaganda farta entre nós, nos dias de ontem [...] Um Japão de cerejeiras e *gheisas*, de montes nevados e sombrinhas coloridas. Onde tudo parecia ser pequeno, risonho e feliz, um paiz (*sic*) de sonho. [...] Nunca tivemos ideia da existência de um Japão inconformista, esfomeado, revoltado, lutando [...]

Jorge Amado¹³¹

A literatura japonesa constitui um importante objeto de estudo, sobre o qual já se debruçaram diversos pesquisadores brasileiros. Apesar de os primeiros imigrantes japoneses terem aportado no Brasil em 1908, a recepção da literatura japonesa no nosso país, não raro, é marcada por uma visão estereotipada da cultura japonesa.

De acordo com o levantamento feito por Elisa Corrêa (2021), a segunda obra literária japonesa em prosa traduzida no Brasil foi publicada em 1945, pela Editora Brasiliense, sob o título *Rua sem Sol*, de autoria de Tokunaga Naoshi, com tradução assinada por Jorge Amado. Até recentemente, essa obra era considerada a primeira edição comercial brasileira de prosa japonesa (KATO, 2006; CUNHA, 2014, 2015, 2016, 2021). Ainda que não tenha sido nossa primeiríssima publicação desse tipo, ela foi umas das primeiras, o que lhe confere certa centralidade.

Andrei Cunha (2014, 2015, 2016, 2021) identifica *Taiyō no nai machi* [太陽のない街 – “Rua sem Sol”] como a obra japonesa que deu origem ao romance em português e reafirma a hipótese de Fabio Kato (2006), de se tratar de uma tradução indireta. Além disso, os pesquisadores destacam uma confusão na transliteração do prenome do autor. Embora Naoshi seja uma das possibilidades de leitura para o ideograma, como pontua a professora doutora Luiza Nana Yoshida (USP), citada por Kato (2006), em japonês, seu nome é Tokunaga *Sunao* [徳永直]. Isso evidencia a distância desse escritor em relação aos responsáveis por sua edição em terras brasileiras e do público leitor de seu romance traduzido.

131 Extraído do prefácio do livro *Rua sem Sol* (AMADO, 1945, p. 1).


Ele era um dos escritores proletários do Japão. Apesar de receber pouca visibilidade nos estudos literários, a literatura proletária japonesa é bastante significativa e merece destaque.

CONJUNTURA SOCIAL

Antes de tratar da literatura proletária do Japão, analisaremos a conjuntura da sociedade japonesa do período em que ela tomou forma. Primeiramente, há de se considerar que, nos séculos XVII, XVIII e na primeira metade do século XIX, o país permaneceu fechado, com quase nenhum contato com outras nações, com exceção do comércio com a China e a Holanda. Sendo assim, quando ocorreu a Revolução Industrial na Europa Ocidental – que também atingiu os Estados Unidos, a nação nipônica não passou pelo mesmo processo. Na década de 1850, quando reabriu seus portos¹³², seu sistema de produção era predominantemente agrário. Essa reabertura gradativa culminou com a industrialização e a adoção do sistema capitalista.

Nessa esteira, emergiu um grupo social composto por industriais e comerciantes, de um lado, e as massas de operários e demais trabalhadores braçais, de outro. Entre essas duas camadas, estavam os pequenos proprietários de terras, pequenos industriais, pequenos comerciantes e os assalariados que exerciam trabalhos não-manuais, constituindo a classe média. Começaram, então, os choques de interesses entre essas três classes. Vale ressaltar que, enquanto os países que viveram a Revolução Industrial no século XVIII levaram cerca de um século para concretizar o novo sistema de produção, o Japão – assim como outros países, cuja industrialização foi tardia – resumiu-o em poucas décadas. Conseqüentemente, as tensões sociais foram mais acentuadas.

¹³² A reabertura se deu, por pressão dos Estados Unidos, com a assinatura do Tratado de Kanagawa em março de 1854. Para mais informações, ver Henshall (1999), mais especificamente p. 64-65.



Durante o período de fechamento do Japão, a estratificação social era extremamente rígida. Com a reabertura do país, o sistema de classes foi abolido, uma nova constituição foi adotada e um parlamento foi criado. Concomitantemente, crescia o interesse por direitos humanos e pela democracia. Os primeiros partidos políticos foram fundados e as primeiras eleições ocorreram. Contudo, o governo adotou medidas antidemocráticas. Em 1875, instituíram-se leis que cerceavam a liberdade de expressão (HENSHALL, 1999). Em 1880, estabeleceu-se a *Shūkai jōretsu* [集会条列 - “Regulação de Reuniões”], restringindo a realização de reuniões públicas e quem poderia participar delas (HENSHALL, 1999). Em 1900, foi sancionada a *Chian keisatsuhō* [治安警察法 - “Lei de Polícia e Ordem Pública”], que proibia greves e ações sindicais (SORTE JUNIOR, 2021). Houve a promulgação da *Chian ijihō* [治安維持法 - “Lei de Preservação da Ordem Pública”], em 1925, tornando ilegal formar e integrar organizações para alterar a estrutura fundamental do Estado (SORTE JUNIOR, 2021). Além disso, em 1928, a infração dessa lei passou a ser punível com pena de morte (BOWEN-STRUYK; FIELD, 2016).

Em paralelo, o Japão desenvolveu suas forças armadas. De acordo com Tsurumi (1970), o governo japonês adotou políticas educacionais, além de políticas voltadas para os soldados e marinheiros, com o objetivo de unir a população e se preparar para a iminente guerra na Ásia entre a Inglaterra e a Rússia, devido à facilidade de acesso ao continente asiático, com a conclusão da ferrovia Canadian Pacific e da Transiberiana e o início da construção do Canal do Panamá. Ainda, para fazer frente às grandes potências ocidentais e evitar ser colonizado por elas, o país procurou expandir seu território. Inicialmente, na década de 1880, anexou Hokkaido e Okinawa. Em seguida, travou a primeira guerra sino-japonesa pelo domínio da Coreia (1894-1895). Na sequência, empreendeu a guerra russo-japonesa pela posse da Sacalina (1904-1905). Depois, anexou a Coreia em 1910. Na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), combateu ao lado dos Aliados, devido ao Tratado Naval Anglo-Japonês, assinado em 1902, que previa a aliança e a

ajuda naval mútua entre os dois países. Em todas essas empreitadas, saiu vitorioso, o que fortaleceu ainda mais seus propósitos imperialistas. Com base na *Chian ijihō*, ir contra esses intentos era ilegal.


ANTECEDENTES

Segundo Donald Keene (1987), antes mesmo da publicação das primeiras obras de literatura proletária no Japão, já havia algum indício de literatura de esquerda no país, como os ensaios e poesias de Ishikawa Takuboku [石川啄木]. Esse escritor passou a se interessar pelo socialismo em 1910. Suas obras permitiam vislumbrar que um novo tipo de literatura podia estar a caminho (KEENE, 1987).

No entanto, a suposta conspiração para assassinar o imperador Meiji, conhecida como *Kōtoku jiken* [幸徳事件 - “Incidente Kōtoku”] ou *Daigyaku jiken* [大逆事件 - “Incidente da alta traição”], de 1910, que levou à prisão e execução do jornalista anarquista Kōtoku Shūsui [幸徳秋水], de sua esposa escritora feminista Kanno Suga [菅野スガ] e de outros acusados, deu início à perseguição massiva de dissidentes do regime imperial. Essa repressão abafou os movimentos de esquerda por quase uma década. A partir de 1919, diversas revistas de cunho socialista começaram a ser editadas, mas foi a fundação da *Nihon Shakai shugi dōmei* [日本社会主義同盟 - “Associação Socialista do Japão”], em 1920, que abriu o caminho para o desenvolvimento do movimento literário proletário japonês (KEENE, 1987).

SURGIMENTO DO MOVIMENTO

O marco inicial do movimento literário proletário no Japão é a publicação da revista *Tane Maku Hito* [種蒔く人 - “Semeadores”], em maio de 1921, em Akita (KEENE, 1987). Seu editor foi Komaki Ōmi [小



牧近江], que viveu e estudou na França, onde conheceu Henri Barbusse, escritor do romance *Clarté*, publicado em 1919. Barbusse iniciou sua carreira como poeta neo-simbolista, escreveu romances neo-naturalistas e serviu na Primeira Guerra Mundial, da qual foi dispensado, após ser ferido na frente de batalha. Seus trabalhos, a partir de *Clarté*, têm orientação política. O autor, juntamente com outros intelectuais, organizou, na França, um grupo homônimo a esse romance que fazia parte dos movimentos pacifistas. Komaki teria prometido a Barbusse fundar um movimento similar no Japão e, com esse intuito, criou a revista *Tane Maku Hito*, em sua cidade natal, quando retornou ao país.

Um dos financiadores da revista era amigo do escritor Arishima Takeo [有島武夫], cujas obras tinham influência socialista. Além de Arishima Takeo, contribuíram com a primeira edição da revista *Tane Maku Hito* o escritor japonês Akita Ujaku [秋田雨雀], líder do movimento proletário esperantista, e Eguchi Kiyoshi [江口渙], escritor que se filiara ao movimento socialista no ano anterior. Nessa edição, também havia textos dos escritores franceses Henri Barbusse e Anatole France – Nobel de Literatura de 1921 – organizadores do grupo *Clarté*, com o qual Komaki tivera contato na França, bem como do poeta e filósofo socialista inglês Edward Carpenter. Já a terceira edição, contou com a contribuição do escritor, pintor e filósofo humanista Mushakōji Saneatsu [武者小路実篤].

A primeira tiragem foi de 200 exemplares, mas em outubro de 1921, sua publicação foi transferida para Tóquio e esse número subiu para três mil exemplares (KEENE, 1987). O conteúdo da revista era predominantemente político. Ela circulou até 1923, quando houve um terremoto de magnitude 7,9 na escala Richter na região de Kantō, ceifando a vida de mais de 140 mil habitantes e destruindo a capital japonesa. O desastre e a subsequente intensificação da repressão do governo japonês impossibilitaram a publicação do periódico.

Na primavera de 1924, ex-membros da *Tane Maku Hito* juntaram-se para publicar uma nova revista. A *Bungei Sensen* [文芸戦線 - “Frente de Batalha Literária”], menos radical que a *Tane Maku Hito*, começou

a ser veiculada em junho de 1924, foi suspensa em janeiro de 1925 e voltou a circular em junho do mesmo ano (KEENE, 1987).

Em julho de 1924, durante o encontro dos escritores proletários na União Soviética, houve um apelo para que os artistas de todo o mundo participassem da luta pela libertação do proletariado. Com isso e com o apoio da *Bungei Sensen*, em dezembro de 1925, a *Nihon Puroretaria Bungei Renmei* [日本プロレタリア文芸連盟 - “Federação Literária Proletária do Japão”] reuniu-se pela primeira vez. Participavam da organização pessoas de diversas vertentes de esquerda (KEENE, 1987).

Em março de 1928, formou-se a *Zen'nihon musan-sha geijutsu renmei* [全日本無産者芸術連盟 - “Federação dos Artistas Proletários Japoneses”], cujo nome oficial em esperanto é *Nippona Artista Proleta Federacio* (NAPF). Vale destacar que a escolha por uma denominação em esperanto era comum nessas organizações, em grande medida, para seguir o projeto soviético de um movimento proletário internacional. A NAPF editava a revista *Senki* [戦旗 - “Bandeira de Batalha”], na qual foram publicadas, em 1929, as obras *kanikōsen* [蟹工船 - “O Navio Carangueijo”]¹³³, de Kobayashi Takiji [小林多喜二] e *Taiyō no nai Machi*, de Tokunaga Sunao.

Em 1931, estabeleceu-se a *Nihon puroretaria bunka renmei* [日本プロレタリア文化連盟 - “Federação da Cultura Proletária Japonesa”], em esperanto, *Kultura Organizoi Proleta Federacio* (KOPF). Essa organização absorveu a NAPF e expandiu as atividades para outras áreas, tais como: teatro, cinema, artes visuais, fotografia, música e associou-se a organizações de esperanto, ateísmo, controle reprodutivo, pesquisas científicas e bibliotecas (BOWEN-STRUYK; FIELD, 2016). Extinguiu-se em 1934.

133 KOBAYASHI, Takiji. *kanikōsen*. Traduzido do japonês por Ivan Luis Lopes. Londrina: Aetia Editorial, 2022.

PERSONALIDADES NOTÁVEIS

Nesta seção, discorreremos brevemente sobre alguns dos expoentes da literatura proletária japonesa. Primeiramente, apresentaremos três teóricos do movimento, seguidos por oito escritores e escritoras que não exerciam trabalhos manuais e, por fim, mais oito representantes do proletariado.

HIRABAYASHI HATSUNOSUKE [平林初之助]

Formado pela Universidade Waseda, Hirabayashi Hatsunosuke foi o teórico da revista *Tane Maku Hito*. Segundo Keene (1987), era corrente entre os teóricos da época considerar que a “*intelligentsia* proletária” contribuía grandemente com a causa dos trabalhadores. Hirabayashi, por outro lado, não considerava que a *intelligentsia* estava acima das demais classes.

Ele viveu de 1891 a 1931 e produziu traduções de literatura francesa, além de tratados sobre a literatura proletária. Em março de 1929, escreveu o texto *Seijiteki Kachi to Geijutsuteki Kachi* [政治的価値と芸術的価値 - “Valor Político e Valor Artístico”], no qual defende que obras que não estão calçadas na ideologia proletária têm menos valor artístico (KEENE, 1987).

AONO SUEKICHI [青野季吉]

Formado pela Universidade Waseda, o crítico literário Aono Suekichi viveu de 1890 a 1961. Em 1925, traduziu parcialmente a obra “Que fazer?”, de Lênin. Finalizou-a, posteriormente, em conjunto com o ator Sasaki Takamaru [佐々木孝丸] (BOWEN-STRUYK, 2016). Nos ensaios *Shizen Seichō to Mokuteki Ishiki* [自然成長と目的意識 -

“Crescimento Natural e Consciência do Propósito”], publicado na edição de setembro de 1926 da *Bungei Sensen*, e *Shizen Seichō to Mokuteki Ishiki Sairon* [自然成長と目的意識再論 - “Crescimento Natural e Consciência do Propósito Revisado”], publicado na mesma revista em janeiro de 1927, Aono defendeu a aplicação das teorias políticas da obra leninista para discutir literatura. Keene (1987) aponta que essa ideia é rebatida por George Tyson Shea, estudioso de literatura japonesa de esquerda, em seu livro *Leftwing Literature in Japan: A Brief History of the Proletarian Literary Movement* (“Literatura de Esquerda no Japão: uma breve história do Movimento Literário Proletário”), publicado em 1964. Para o pesquisador, o ensaio de Lênin constitui teoria política e não poderia virar teoria literária, nem teoria de um movimento literário.

Além disso, Aono acreditava que não bastava que as obras produzidas no âmbito da literatura proletária tivessem como temática a luta da classe proletária, a qualidade literária e o valor artístico das obras também eram importantes (KEENE, 1987).

KURAHARA KOREHITO [蔵原惟人]¹³⁴

Kurahara Korehito viveu de 1902 a 1991 e foi um dos responsáveis pela criação da KOPF. Com formação em Literatura Russa pela Faculdade de Tóquio de Línguas Estrangeiras, o escritor e crítico viveu em Moscou por dois anos, onde trabalhou como correspondente do *Miyako Shinbun* [都新聞 - “Jornal Miyako”]. Quando retornou ao Japão, em 1927, filiou-se à literatura proletária japonesa.

Publicou, em maio de 1928, na primeira edição da revista *Senki*, o ensaio *Puroretaria rearizumu e no michi* [プロレタリア・リアリズムへの道 - “O caminho ao Realismo Proletário”], no qual começou a desenhar o suporte teórico para o realismo proletário. De acordo com Sorte Junior, o realismo proletário defendido por Kurahara:

134 Esta seção foi elaborada com base em Sorte Junior (2021).

deveria 1) dedicar-se a retratar quaisquer tipos de problemas individuais pelo prisma social; 2) oferecer uma interpretação mais dinâmica e precisa da realidade com base na natureza exploradora e desigual da sociedade capitalista; e 3) analisar o mundo sob a ótica do proletário militante, o que ele denominava proletário de vanguarda (SORTE JUNIOR, 2021, p. 77-78).

Em agosto de 1929, ele publicou mais um ensaio intitulado *Futatabi puroretaria rearizumu ni tsuite* [再びプロレタリア・リアリズムについて - “Revisitando o caminho ao Realismo Proletário”], no qual enfatiza a importância de representar as pessoas em sua complexidade, não como uma massa homogênea. Sorte Junior afirma que, de acordo com Kurahara:

as três principais condições para o realismo proletário que deveriam ser observadas pelos escritores do movimento proletário eram as seguintes: 1) partir da realidade e de suas próprias interpretações da realidade; 2) descrever a realidade sempre de uma perspectiva social; e 3) compreender as pessoas em sua complexidade e totalidade (SORTE JUNIOR, 2021, p. 78).

Kurahara também advogava pela importância de pessoas pertencentes à classe proletária escreverem obras literárias sobre suas experiências. Ainda, o crítico defendeu a inclusão das vilas no movimento, pois considerava que a arte proletária precisava envolver tanto operários, quanto camponeses.

KOBAYASHI TAKIJI [小林多喜二]¹³⁵

A crítica considera Kobayashi Takiji o autor mais notável da literatura proletária japonesa. Sua infância foi desafortunada, mas graças a um tio que o levou para Hokkaido, recebeu uma boa educação. Em 1924, fundou, junto com alguns colegas da escola, a revista *Clarté*, em referência à obra de Barbusse. Após sua formatura, ele trabalhou em um banco em Otaru, onde conheceu textos de Marx, Lênin e Fukumoto Kazuo [福本和夫], um dos teóricos do Partido Comunista Japonês.

135 Esta seção foi elaborada com base em Keene (1987).

Em 1929, foi demitido do banco, após a publicação de *kanikōsen* e de *Fuzai Jinushi* [不在地主 - “Senhorio Ausente”]. Em 1930, foi preso e torturado sob suspeita de coletar dinheiro para o Partido Comunista Japonês, embora ele só tenha se filiado ao partido oficialmente no ano seguinte. Chegou a ser libertado, mas voltou à prisão acusado do crime de lesa majestade, por uma passagem de *kanikōsen* e ficou preso por mais seis meses.

Em 1932, após a invasão da Manchúria pelas forças armadas japonesas, a opressão governamental se intensificou, resultando em prisões em massa de membros da KOPF e de outras pessoas de esquerda. Por esse motivo, Kobayashi passou a viver na clandestinidade. Mesmo escondido, continuou a escrever e publicar sob pseudônimos. Em 1933, ele caiu numa armadilha, foi preso e torturado até a morte. A polícia alegou que a causa da morte foi um ataque cardíaco e não permitiu uma autópsia. No entanto, o estado de seu corpo contrariava a versão policial.

NAKANO SHIGEHARU [中野重治]

Escritor filiado ao Partido Comunista Japonês, Nakano Shigeharu viveu de 1902 a 1979 e frequentou a Universidade Imperial de Tóquio. Sua esposa Hara Sen [原泉], que viveu de 1905 a 1989, foi atriz do movimento teatral proletário (FIELD, 2016). Assim como Aono Suekichi, Nakano criticava a falta de competência literária das obras do movimento proletário (KEENE, 1987).

De acordo com Norma Field (2016d), ele conseguiu traduzir, de forma concreta, em obras de ficção, argumentos abstratos contra o sistema imperial. Em março de 1929, poucos meses após a ascensão do imperador Hirohito ao trono, saiu na revista *Senki*, sua obra *Tetsu no Hanashi* [鐵の話 - “A História de Tetsu”], na qual o autor retrata o ônus social e financeiro e as desastrosas consequências, inclusive para o psicológico do protagonista, da visita do príncipe herdeiro a um vilarejo (FIELD, 2016).

HAYASHI FUSAO [林房雄]

Gotō Toshio [後藤寿夫], que mais tarde adotou o nome de Hayashi Fusao, viveu de 1903 a 1975. Graças aos sacrifícios que sua mãe viúva fez para provê-lo, Hayashi estudou direito na Universidade Imperial de Tóquio, onde teve contato com os pensamentos de esquerda (KEENE, 1987).

Tokunaga Sunao o conheceu nas reuniões do sindicato de tipógrafos de Kumamoto no começo da década de 1920. Foi por seu intermédio que Tokunaga conseguiu publicar *Taiyō no nai Machi* na revista *Senki*, anos mais tarde. Segundo Donald Keene (1987), Hayashi foi mais que um intermediário, foi uma espécie de mentor e, supostamente, teria reescrito as primeiras páginas do romance para que Tokunaga seguisse escrevendo a narrativa nos mesmos moldes, além de ter feito revisões de todo o texto.

Em fevereiro de 1926, Hayashi publicou na revista *Bungei Sensen*, sua primeira obra intitulada *Ringo* [林檎 - “Maçã”], resultado de sua participação em protestos. Além das obras de sua própria autoria, Hayashi também produziu traduções de contos de fadas socialistas alemães (FIELD, 2016).

MIYAMOTO YURIKO [宮本百合子]¹³⁶

Apesar de Miyamoto Yuriko ser estudada, em geral, como uma escritora do movimento proletário, sua obra não se resume à sua filiação ao movimento. Seu primeiro trabalho foi *Mazushiki Hitobito no Mure* [貧しき人々の群 - “Grupo de Pessoas Pobres”], publicado em 1916, na revista literária *Chūō Kōron* [中央公論 - “Revista Central”], quando ela estava com 17 anos de idade. Baseada em suas estadias na propriedade de sua avó, na região nordeste do Japão,

136 Esta seção foi elaborada com base em Phillips (1979).

onde costumava passar as férias de verão, a história retrata a vida de trabalhadores rurais. Já é possível observar na narrativa, embora de forma incipiente, a consciência da autora sobre desigualdades socioeconômicas. A opressão foi tema central de seus romances, contos e ensaios ao longo de seus mais de 30 anos de carreira.

Em 1918, o pai de Yuriko foi aos Estados Unidos (EUA) a trabalho e ela o acompanhou. Permaneceu lá, estudando na Universidade de Columbia, mesmo depois que o pai voltou à terra natal. Ao retornar ao Japão, Yuriko passou a engajar-se em movimentos sociais. Nessa época, seus trabalhos tinham como temática o papel da mulher na sociedade.

Além da estadia nos Estados Unidos (EUA), a literata também passou uma temporada de três anos na União Soviética (URSS), onde aprofundou seu interesse pelo bloco e pelo socialismo. Ela teria ficado impressionada com o papel que as mulheres tinham na construção da nova organização social por lá. Em 1931, Yuriko entrou para a NAPF e começou a escrever ensaios para apresentar a URSS para o Japão.

Quando a KOPF foi criada, ela foi eleita para seu comitê central e para o comitê das mulheres, além de assumir a edição da revista *Hataraku Fujin* [働く婦人 - “Mulher Trabalhadora”]. Ainda, filiou-se ao Partido Comunista Japonês. Em 1932, casou com o escritor do movimento proletário Miyamoto Kenji [宮本顕治] e abriu mão do sobrenome Chūjō [中条] de seus pais para assumir o sobrenome do esposo. Yuriko foi encarcerada diversas vezes, o que acarretou graves consequências para seu estado de saúde. Mesmo com todas as dificuldades que enfrentou, continuou escrevendo até seu falecimento, em 1951.

WAKASUGI TORIKO [若杉鳥子]¹³⁷

Filha ilegítima de um comerciante abastado, Wakasugi Toriko nasceu em 1892 e foi adotada por uma casa de gueixas. Aos 12 anos, já

137 Esta seção foi elaborada com base em Bowen-Struyk; Field (2016).

participava de grupos literários. Fugiu para Tóquio, aos 16 anos, onde trabalhou como doméstica, até conseguir uma vaga como jornalista.

Sua primeira obra *Retsujitsu* [烈日 - “Sol Escaldante”], que aborda a injustiça no ambiente de trabalho, foi publicada na *Bungei Sensen*, em 1925. Já *Hahaoya* [母親 - “Mãe”], publicada em 1931, no periódico *Gekkan Hihan* [月刊批判 - “Crítica Mensal”], tanto alude à injustiça social, quando retrata mulheres que, levadas pela consciência dessa injustiça, se unem para combatê-la. Assim como Miyamoto Yuriko, Wakasugi ajudou a editar a *Hataraku Fujin*.

MURAYAMA KAZUKO [村山壽子]¹³⁸

Filha de uma família abastada, Murayama Kazuko teve acesso à educação de qualidade. A escritora de literatura e músicas infantis viveu de 1901 a 1946 e começou a publicar no final da década de 1910, antes de entrar para o movimento proletário.

Suas obras tinham protagonistas não-humanos, geralmente, animais, vegetais e até objetos domésticos de uso diário. Além disso, eram permeadas por consciência de classe. A obra *Koorogi no Shi* [おろぎの死 - “A Morte do Grilo”], publicada em 1929, na *Shōnen Senki* [少年戦旗 - “Bandeira de Batalha Juvenil”], retrata o sofrimento do trabalhador, a desigualdade social e a importância dada ao dinheiro e a bens materiais, mesmo dentro de um hospital de caridade cristão.

Seu esposo Murayama Tomoyoshi [村山知義] era artista gráfico e ilustrava suas obras. Ele viveu de 1901 a 1977 e integrou o movimento teatral proletário. Tomoyoshi também escreveu dramas e romances, foi ator, diretor, figurinista, cenógrafo, artista performático, criador e teórico (BOWEN-STRUYK, 2016).

138 Esta seção foi elaborada com base em Field (2016).

HIRABAYASHI TAIKO [平林たい子]¹³⁹

Filha de proprietários de terra em decadência, Hirabayashi Taiko passou sua infância e adolescência na classe média. Viveu de 1905 a 1972 e prosseguiu com os estudos, apesar da oposição de sua mãe, que preferia que ela parasse de estudar para trabalhar.

Em 1922, publicou, na *Bunshō Kurabu* [文章クラブ - “Clube de Redação”], sua primeira obra *Aru Yo* [ある夜 - “Certa Noite”], que trata da desigualdade social. Na onda de prisões que sucedeu o terremoto de Kantō, em 1923, ela e seu companheiro foram presos por serem anarquistas. Quando liberados, foram proibidos de permanecer em Tóquio e viajaram para a Manchúria. Os dois foram detidos novamente, acusados de atividade subversiva. Dessa vez, como estava no oitavo mês de gestação, com beribéri e cegueira noturna, não foi encarcerada, mas enviada para um hospital de caridade cristão, onde sua filha nasceu. No entanto, o bebê morreu de desnutrição logo após o nascimento. Esse trauma foi retratado na obra *Seryōshitsu ni te* [施療室にて - “No Leito Gratuito”], publicada em 1927, na *Bungei Sensen*. A narrativa mostra a diferença de tratamento de um hospital de caridade entre os pacientes que podiam pagar e aqueles que eram atendidos gratuitamente.

Hirabayashi contribuiu em periódicos do movimento proletário, apesar de se opor à forma como suas organizações eram conduzidas. Em 1937, foi presa mais uma vez. Sua saúde ficou tão debilitada a ponto de ela ser liberada, mas não conseguir escrever por cerca de sete anos. Suas obras buscavam conscientizar as mulheres sobre a opressão da família e do capital.

139 Esta seção foi elaborada com base em Ondrake (2009).

NAKAMOTO TAKAKO [中本たか子]

As obras de Nakamoto Takako, como *Aka* [赤 - “Vermelho”], publicada na *Fujin Sakkashū* [婦人作家集 - “Coletânea de Mulheres Escritoras”], em 1929, retratavam a vida das mulheres proletárias. Nascida em uma família burguesa, a escritora viveu de 1903 a 1991. Ela teve acesso à educação e tornou-se professora. Em 1927, decidiu se dedicar à escrita.

No final de 1929, se mudou para Kameido, área industrial de Tóquio, para ficar mais perto das mulheres trabalhadoras fabris. Lá, organizou e lecionou em uma escola para mulheres e participou do Partido Comunista Japonês. Foi presa em 1930, logo após a greve de uma fábrica, mas foi liberada. Presa novamente no mesmo ano, foi torturada a ponto de sofrer um aborto, após o qual foi internada numa instituição psiquiátrica e, por fim, liberada sob fiança. Ela continuou organizando atividades clandestinamente, pelo que foi detida pela terceira vez e sentenciada a quatro anos de trabalhos forçados.

IMANO KENZŌ [今野賢三]¹⁴⁰

Um dos primeiros escritores do movimento que pertencia à classe proletária, Imano Kenzō viveu de 1893 a 1969 e só estudou até o Ensino Fundamental I. Ele é autor de *Kaji no yoru made* [火事の夜まで - “Até a Noite do Incêndio”], publicada na edição de março de 1922 da revista *Tane Maku Hito*, que conta a história de um vendedor de jornais que se casa com uma prostituta.

140 Esta seção foi elaborada com base em Keene (1987).

MAEDAKŌ HIROICHIRO [前田河広一郎]¹⁴¹

Depois de passar 13 anos trabalhando nos Estados Unidos (EUA), onde converteu-se ao socialismo, Maedakō Hiroichirō retornou ao Japão em 1920, ano de publicação de sua primeira história *Santō Senkyaku* [三等船客 - “Passageiros da terceira classe”]. A obra fala sobre um grupo de japoneses que retorna dos Estados Unidos para o Japão de navio. O autor não deu nome às personagens, o que marca o apagamento das individualidades dessas pessoas. A obra ainda conta com um certo humor, pouco usual na literatura proletária. Há rumores de que *Santō Senkyaku* inspirou obras posteriores como *Umi ni Ikuru Hitobito* [海に生きる人々 - “As pessoas que vivem no mar”], de Hayama Yoshiki e *kanikōsen*, de Kobayashi Takiji. Maedakō viveu de 1888 a 1957 e escrevia regularmente para a *Tane Maku Hito*.

HAYAMA YOSHIKI [葉山嘉樹]

Embora tenha estudado na Universidade Waseda por um ano, Hayama Yoshiki era da classe operária. Ele foi marinheiro de navio de carga, trabalhou em fábrica de cimento e em central de energia hidrelétrica, dentre outros ofícios. As temáticas de suas obras foram baseadas em suas experiências (SORTE JUNIOR, 2021).

Segundo Heather Bowen-Struyk (2016), ele foi um dos membros fundadores do *Musan taishū tō* [無産大衆党 - “Partido das Massas Proletárias”]. A pesquisadora ainda aponta que a narrativa *Umi ni Ikuru Hitobito* [海に生きる人々 - “As pessoas que vivem no mar”], de 1926, teve como pano de fundo a experiência do autor em um navio de transporte de carvão. A obra recebeu boas avaliações de críticos de variados espectros políticos e estéticos, assim como *Inbaifu* [淫売婦 - “A Prostituta”], publicada na *Bungei Sensen* em novembro de 1925. Essa última conta a história de um marinheiro que tem uma epifania sobre consciência de classe.

141 Esta seção foi elaborada com base em Keene (1987).

KUROSHIMA DENJI [黒島伝治]¹⁴²

Um dos representantes dos trabalhadores rurais do movimento, Kuroshima Denji viveu de 1898 a 1943. Apesar de ter crescido num vilarejo rural, por volta dos 20 anos, foi para Tóquio, onde trabalhou na construção civil, além de outras áreas. Nessa época, seu conterrâneo Tsuboi Shigeji o convenceu a tentar entrar na Universidade Waseda, onde este estudava. Kuroshima conseguiu ser admitido na universidade, porque outro rapaz prestou o exame admissional em seu lugar. Porém, pouco tempo após o início dos estudos superiores, foi convocado para o exército e serviu na Sibéria. Cerca de um ano depois, foi dispensado por questões de saúde e retornou à sua terra natal. Suas obras retratam a vida no campo e suas experiências na Sibéria.

TSUBOI SHIGEJI [壺井繁治]¹⁴³

Tsuboi Shigeji viveu de 1898 a 1975 e foi um poeta que integrou o movimento proletário. Não concluiu os estudos na Universidade Waseda e casou-se com Iwai Sakae [岩井栄], que assumiu o sobrenome dele e ficou conhecida como Tsuboi Sakae [壺井栄]. Originária de um vilarejo próximo ao do esposo, ela escrevia literatura infantil.

TOKUNAGA SUNAO [徳永直]¹⁴⁴

Nascido na província de Kumamoto, Tokunaga viveu de 1899 a 1958. Aos 11 anos, antes mesmo de concluir os seis anos de educação compulsória (equiparável ao Ensino Fundamental I), deixou

142 Esta seção foi elaborada com base em Keene (1987).

143 Esta seção foi elaborada com base em Keene (1987).

144 Informações extraídas da página da organização 徳永直の会 [Tokunaga Sunao no Kai], e traduzidas pela autora. Disponível em: <http://tokunagasunaonokai.org>. Acesso em: 8 ago 2021.


os estudos e tornou-se aprendiz em uma gráfica. Exerceu diversas funções, tais como tipógrafo e compositor em gráficas, operário de empresa de cigarros e de companhia de energia elétrica, integrou movimentos sindicais e participou de greves.

Em 1929, ele publicou *Taiyō no nai Machi* em série na revista literária *Senki* entre os meses de junho a setembro e na edição de novembro. A narrativa teria sido baseada em uma greve, da qual o autor tomou parte. Essa foi sua principal obra e teve significado especial para o movimento por ter sido escrita por um trabalhador de fábrica (KEENE, 1987). No mesmo ano, Tokunaga filiou-se à *Nihon puroretaria sakka dōmei* [日本プロレタリア作家同盟 - “Aliança dos Escritores Proletários do Japão”] e entrou para a vida de escritor, deixando os trabalhos braçais. Além do romance, ele produziu ensaios teórico-críticos. Em dezembro de 1954, participou do congresso da União dos Escritores Soviéticos, realizado em Moscou (KEENE, 1987).

SATA INEKO [佐多稲子]¹⁴⁵

Escritora que viveu de 1904 a 1998, Sata Ineko foi fruto de um relacionamento entre dois adolescentes que não eram casados. Foi criada como filha de seus avós. Depois de dois anos, seus pais se casaram e a registraram como filha adotiva para ela poder frequentar a escola. Sua mãe faleceu precocemente, quando Ineko tinha apenas sete anos de idade. Aos 11 anos, quando estava na quinta série, seu pai a fez deixar os estudos para trabalhar em uma fábrica de doces, embora ele mesmo não trabalhasse. Além de ter sido operária em fábricas, ela também trabalhou como atendente de livraria e garçone. Durante seu primeiro casamento, sofreu violência doméstica. Por conta disso, tentou suicídio mais de uma vez, até que abandonou o marido. Teve uma filha desse relacionamento, nascida após a separação.

145 Esta seção foi elaborada com base em Flower (1979).



Enquanto trabalhava em cafeterias, Ineko conheceu diversos escritores, dentre eles, Kubokawa Tsurujirō [窪川鶴次郎], escritor do movimento proletário que viria a ser seu segundo esposo. Por intermédio dele e de Nakano Shigeharu, tornou-se escritora. Mesmo sem terminar o Ensino Fundamental I, ela publicou sua primeira história *Kyarameru Kōjō Kara* [キャラメル工場から - “Da Fábrica de Caramelo”], em 1928, na revista *Puroretaria Geijutsu* [プロレタリア芸術 - “Arte Proletária”]. A obra retrata a vida de uma garotinha, durante um período extremamente opressivo, e evidencia a exploração dos trabalhadores pelos empregadores e, em menor escala, a exploração da protagonista pelo seu pai, que a faz interromper os estudos para trabalhar numa fábrica de doces. Depois disso, passou a escrever artigos, poemas, romances e contos, também baseados em suas experiências como mulher, trabalhadora, esposa, escritora e militante.

MATSUDA TOKIKO [松田解子]¹⁴⁶

Matsuda Tokiko cresceu numa cidade mineradora, razão pela qual conheceu de perto os perigos das condições de trabalho que constituem risco à vida. Além disso, vivenciou relações familiares abusivas. Após terminar os estudos regulares, conseguiu fazer um curso profissionalizante que a possibilitou deixar as minas e ter uma breve carreira como professora.

Recebeu treinamento como escritora e participou ativamente da *Fujin Sakkashū* e dos círculos proletários. Seu foco, tanto na literatura, quanto em seu ativismo, foram os desfavorecidos, em especial, as mulheres das camadas mais baixas da sociedade. No início da década de 1930, engajou-se na área de controle reprodutivo e na organização de uma creche. Mesmo quando os principais órgãos do movimento foram dissolvidos, ela continuou a escrever ativamente.


146 Esta seção foi elaborada com base em Field (2016).

Sua obra *Aru Sensen* [ある戦線 - “Certa Frente de Batalha”], publicada na edição especial da *Puroretaria Bungaku* [プロレタリア文学 - “Literatura Proletária”] em abril de 1932, destaca o assédio sexual como elemento da luta contra a exploração laboral e os riscos das condições de trabalho impostas à classe proletária.

OPOSIÇÃO AO MOVIMENTO

Segundo *Sorte Junior* (2021), autores consagrados, como Tanizaki Jun'ichirō [谷崎潤一郎] e Nagai Kafū [永井荷風] criticavam o movimento literário proletário, defendendo que literatura e política não deveriam se misturar. Em contrapartida, escritores que versavam sobre temas desconectados com a realidade social eram, por vezes, acusados de hedonistas (SORTE JUNIOR, 2021). De fato, as obras de Tanizaki e de Kawabata Yasunari [川端康成], muito mais voltadas para valores estéticos, parecem fazer parte de uma época totalmente diferente da retratada na literatura proletária, o que mostra a distância entre as correntes literárias em efervescência no período.

O governo imperial reprimiu severamente o movimento literário proletário. A intensa perseguição, prisão, tortura e assassinato das pessoas vinculadas ao movimento dificultou muito a produção e veiculação dos escritos. Além disso, a censura rigorosa impedia a publicação de obras inteiras ou parte delas. Por conta disso, os próprios autores e editores costumavam se autocensurar, utilizando elipses ou marcações como X, O, vírgulas ou asteriscos para substituir palavras, expressões ou passagens potencialmente censuráveis pelo Estado. Em alguns casos, os leitores acostumados conseguiam entender o que era omitido, mas dependendo da extensão das omissões, o texto poderia se tornar opaco até mesmo para os leitores mais familiarizados (BOWEN-STRUYK; FIELD, 2016).



De acordo com Field, era comum a ameaça “vamos fazer com você exatamente o que fizemos com Kobayashi Takiji” (FIELD, 2016, p. 104, tradução nossa), após a execução desse escritor. No ano de seu assassinato, houve um pico de prisões relacionadas à infração da Lei de Preservação da Ordem Pública. Os prisioneiros eram frequentemente submetidos à tortura policial. Suas penas poderiam ser abrandadas, caso eles renunciassem a suas convicções, o que ficou conhecido como *Tenkō* [転向 - “Conversão Ideológica”]. Em junho de 1933, o departamento de justiça imprimiu e distribuiu entre os prisioneiros políticos a declaração conjunta de conversão de Sano Manabu [佐野学] e Nabeyama Sadachika [鍋山貞親], membros do comitê central do Partido Comunista Japonês que foram indicados para ocupar seus cargos pela Internacional Comunista em 1927. Os dois tiveram suas penas reduzidas de prisão perpétua para 15 anos de reclusão. Dentro de um mês, 548 prisioneiros anunciaram suas conversões (TSURUMI, 1970).

De acordo com Tsurumi (1970), estima-se que 95% dos cerca de 500 autores ligados a organizações literárias de esquerda performaram essa conversão, em graus variados. Houve os que apenas abriram mão de suas atividades políticas até os que passaram a apoiar publicamente o nacionalismo, o sistema imperial e o militarismo japonês. A coerção estatal conseguiu suprimir os movimentos dissidentes e o movimento proletário atingiu a inanição com a dissolução da KOPF em 1934.

IMPACTOS NA POSTERIDADE

Em 1945, durante o período de ocupação do Japão pelos Aliados, com o final da Segunda Guerra Mundial, a Lei de Preservação da Ordem Pública foi revogada, os prisioneiros políticos foram libertados e o Partido Comunista Japonês entrou para a legalidade. Logo após o fim da guerra,

Nakano Shigeharu, Miyamoto Yuriko, Tokunaga Sunao, dentre outros, se uniram para fundar a *Shin Nihon Bungakukai* [新日本文学会 - “Nova Sociedade Literária Japonesa”] (KEENE, 1978). Para Keene (1987), a importância da literatura de esquerda logo no início do pós-guerra demonstra quão forte era a convicção desses escritores. Segundo Bowen-Struyk e Field (2016), principalmente depois de 1952, com o fim da ocupação norte-americana no país, os escritores proletários do pré-guerra organizaram novas revistas literárias e republicaram trabalhos anteriores.

De acordo com Bowen-Struyk (2009), em 2008, houve uma explosão de vendas da obra *kanikōsen*, de Kobayashi Takiji, no Japão. A pesquisadora destaca que o livro, cuja média anual de vendas girava em torno de 5 mil exemplares, chegou a mais de 500 mil cópias vendidas em 2008. Esse foi o ano de início da crise financeira mundial, desencadeada pela especulação imobiliária nos Estados Unidos, que gerou uma grave onda de desemprego em todo o mundo. Ainda segundo Bowen-Struyk (2009), no Japão, as agências de trabalhadores temporários forneciam mão-de-obra para empresas, que mantinham o menor número possível de funcionários contratados, agravando ainda mais a situação.

Já Norma Field (2009) aponta que *kanikōsen* postula a possibilidade de transformação social, a partir da resistência conjunta. A trama mostra trabalhadores de diversas origens, a bordo de um navio, em condições deploráveis de trabalho, levados a competir por vantagens irrisórias. Em paralelo, os trabalhadores temporários de 2008 não eram coesos. A pesquisadora ainda afirma que:

No entanto, Takiji deixa claro, no trabalho, (1) que é um processo lento e difícil para o grupo de trabalhadores separado hierarquicamente e heterogêneo alcançar a compreensão de que, somente através da solidariedade, eles têm alguma chance de sobreviver e (2) que o real inimigo não é o inspetor cruel na frente deles, mas a estrutura comprometida dos banqueiros em Tóquio, o exército imperial, e o capitalismo global (FIELD, 2009, p. 7, tradução nossa).

Field (2009) também menciona que, em correspondência com seu editor, quando da publicação da obra *Fuzai Jinushi*, o autor declarou que seu objetivo não era mostrar aos proletários quão miseráveis eles eram, porque disso eles já sabiam, mas o porquê de estarem naquelas condições e que a saída para eles era a luta através da solidariedade. De acordo com a estudiosa, em 2008, não havia nenhuma obra literária contemporânea que criasse uma imagem como essa, tanto no que tange a exploração, quanto a resistência. Para ela, a imagem do “navio-fábrica” fazia mais sentido do que nunca em meio à grande depressão financeira.

Merece destaque especial o surgimento de uniões pelo Japão, que prestavam assessoria jurídica e suporte aos trabalhadores dispensados, e a campanha antipobreza realizada conjuntamente por mais de 20 organizações, que estabeleceu, entre 31 de dezembro de 2008 e 5 de janeiro do ano seguinte, uma “vila de ano novo” para trabalhadores temporários que ficaram sem trabalho e sem teto com o fechamento dos escritórios para o recesso de final de ano (FIELD, 2009). No âmbito da campanha, montaram-se tendas no parque Hibiya, em Tóquio, para fornecer alimentação e assessoria jurídica. As pessoas assistidas celebraram o ano novo na companhia de seus pares em plena praça pública.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este breve panorama, nota-se que a literatura proletária japonesa foi um movimento literário de curta duração, mas nem por isso, menos relevante. Ao contrário, entre os anos 1921 e 1934, foram produzidos intensamente ensaios, contos, romances, peças dramáticas, poemas, dentre outras manifestações artísticas, sobre a desigualdade social e a luta do proletariado japonês por melhores condições de trabalho e de vida, retratadas pelas mãos das escritoras e dos escritores que tiveram coragem de desafiar o sistema vigente. Essas pessoas

foram censuradas, reprimidas, encarceradas, violentadas e até brutalmente assassinadas pelo governo japonês, mas deixaram seu legado.

Podemos considerar, ainda, que as autoras e os autores do movimento, bem como suas obras, impactaram a literatura japonesa do pós-guerra, mesmo forçados a hibernar por alguns anos. Além disso, um desses trabalhos renasceu das cinzas quase oito décadas após sua publicação, na esteira do debate sobre as relações de trabalho em uma sociedade flagelada por uma intensa crise econômica de proporções mundiais.

É impressionante que pessoas com pouca escolaridade, como Sata Ineko e Tokunaga Sunao, tenham produzido e publicado obras literárias sobre suas experiências de vida. Ao mesmo tempo, é decepcionante a pouca visibilidade que esses e outros textos têm nos estudos de literatura japonesa. Presos ao estereótipo veiculado da cultura japonesa, não tomamos conhecimento desse outro Japão. Como afirma Jorge Amado no texto em epígrafe, não conhecemos o Japão inconformista.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. Prefácio. In: TOKUNAGA, N. **Rua sem Sol**. São Paulo: Brasiliense, 1945. p. 1-3.

BOWEN-STRUYK, H; FIELD, N. **For dignity, justice, and revolution: an anthology of Japanese Proletarian Literature**. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

BOWEN-STRUYK, Heather. *Why a Boom in Proletarian Literature in Japan? The Kobayashi Takiji Memorial and The Factory Ship*. In: **The Asia-Pacific Journal**. [S.l.], vol. 7, Issue 26, n. 1, p. 1-7, 29 jun. 2009. Disponível em: <https://apjif.org/-Heather-Bowen-Struyk/3180/article.pdf>. Acessado em: 26 nov. 2021.

CORRÊA, Elisa Figueira de Souza. Ficção japonesa em prosa publicada no Brasil. **Tradução em Revista**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, n. 31, p. 312-349, 2021. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/55006/55006.PDF>. Acessado em: 2 jun. 2022.

CUNHA, Andrei dos Santos. A Literatura Japonesa em Tradução no Brasil. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LÍNGUA, LITERATURA E PROCESSOS CULTURAIS, 2., 2014, Caxias do Sul. **Anais do II Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais**. Caxias do Sul: UCS, 2014. p. 824-832.

CUNHA, Andrei dos Santos. O Japão em tradução: textos brasileiros. **Tradução em Revista**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, n. 18, p. 55-70, 2015. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24853/24853.PDF>. Acessado em: 5 jan. 2021.

CUNHA, Andrei dos Santos. **O Livro de Travesseiro: questões de autoria, tradução e adaptação**. 2016. 298 f. Tese (Doutorado). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/134427/000987782.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acessado em: 6 jan. 2022.

CUNHA, Andrei dos Santos; ZITTO, Bruno Costa. **Escritores e tradutores na literatura brasileira: perspectivas contemporâneas**. Campo Grande: UFMS, p. 104-143, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br:8443/bitstream/123456789/3802/1/Escritores%20e%20Tradutores%20na%20Literatura%20Brasileira%20-%202025-06.pdf>. Acessado em: 1 set. 2021.

FIELD, Norma. *Commercial Appetite and Human Need: The Accidental and Fated Revival of Kobayashi Takiji's Cannery Ship*. **The Asia-Pacific Journal**. [S.l.], vol. 7, Issue 8, n. 8, p. 1-11, 17 fev. 2009. Disponível em: <https://apjif.org/Norma-Field/3058/article.pdf>. Acessado em: 26 nov. 2021.

FLOWER, Yvette. **"The Caramel Factory" by Sata Ineko: Biography of Author, Translation and Discussion: an extended essay**. 1979. 52 f. Dissertação de Mestrado. *College of Arts, University of Canterbury*. Nova Zelândia, 1979. Disponível em: https://ir.canterbury.ac.nz/bitstream/handle/10092/6347/flower_thesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acessado em: 30 nov. 2021.

HENSHALL, Kenneth G. **A History of Japan: From Stone Age to Superpower**. Nova Iorque: *St. Martin's Press*, 1999.

KATO, Fabio Yoshiaki. **Edições brasileiras de ficção japonesa**. 2006. 195 f. Trabalho de Conclusão de Curso. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

KEENE, Donald. **Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era Fiction**. Nova Iorque: *Henry Holt and Company*, 1987.

ONDRAKE, Laura Katherine. **Hirabayashi Taiko: Issues of Subjectivity in Japanese Women's Autobiography in Fiction**. 2009. 78 f. Dissertação de Mestrado. *East Asian Languages and Literatures, The Ohio State University*.

Ohio, 2009. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1250261685&disposition=inline.
Acessado em: 30 nov. 2021.

PHILLIPS, Susan Patricia. *Miyamoto Yuriko: Imagery and Thematic Development from Mazushiki Hitobito no Mure to Banshû Heiya*. 1979. 98 f. Dissertação de Mestrado. *Department of Asian Studies, University of British Columbia*. Vancouver, 1979.

SORTE JUNIOR, Waldemiro Francisco. O movimento literário do proletariado no Japão: uma análise de dois contos de Yoshiki Hayama. **Literatura: teoria, história, crítica**. Bogotá: *Universidad Nacional de Colombia*, v. 23, n. 1, p. 63-101, 2021. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/90596/77630>. Acessado em: 12 out. 2021.

TOKUNAGA Sunao hobo nenpu. *Tokunaga Sunao no Kai*. Disponível em: <http://tokunagasunaonokai.org/>. Acessado em: 8 ago. 2021.

TSURUMI, Kazuko. *Social Change and the Individual: Japan Before and After Defeat in World War II*. Princeton: Princeton University Press, 1970.

14

Lucimara Ota Eshima

***NIHONJIN*, DE OSCAR NAKASATO
E *PEIXES DE AQUÁRIO*,
DE RAFAELA TAVARES KAWASAKI:
uma leitura da imigração
japonesa e os reflexos
da Segunda Guerra Mundial
na comunidade Nipo-brasileira**

A presença de personagens nipo-brasileiros em nossa literatura já foi explorada anteriormente pelo escritor Mário de Andrade na obra *Amar - verbo intransitivo* (1927), entretanto, somente a partir da década de 1980, surgiram textos literários tendo como protagonistas imigrantes japoneses e seus descendentes. Primeiramente, nos romances *O jardim japonês* (1986) e *Flor de vidro* (1987), ambos da escritora Ana Suzuki, e *Sonhos Bloqueados* (1991), de Laura Honda-Hasegawa.

Nesse panorama, em 2011, Oscar Nakasato - neto de imigrantes japoneses, escritor paranaense, doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual Paulista e professor na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) - vence o Prêmio de Literatura Benvirá, publicando, assim, o seu primeiro romance - *Nihonjin* - obra vencedora do Prêmio Jabuti de romance literário do ano de 2012.

Com seus contos, Nakasato já se havia consagrado vencedor de outros concursos: com “Olhos de Peri” e “Alô” (1999) conquistou o Festival Universitário de Literatura - promovido pela Xerox do Brasil e pela Editora Cone Sul - e com *Menino na Árvore* (2003), ganhou o Concurso Literário da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná – publicando uma coletânea com outros autores. No entanto, conforme suas palavras, em entrevista concedida à Revista Cândia, o romance *Nihonjin* (2011) foi fruto de sua curiosidade acerca da história da imigração japonesa no Brasil e o processo de aculturação dos japoneses e seus descendentes.¹⁴⁷

Nihonjin (2011) concentra-se em narrar a história da família Inabata, tendo como protagonista Hideo, que desembarca em Santos (SP) com sua primeira esposa, Kimie, e um agregado, Jintaro, formando juntos uma “família” – como exigido pelo tratado de imigração assinado pelos governos do Brasil e do Japão – “o governo brasileiro exigia pelo menos três enxadas em cada família” (NAKASATO, 2011,

147 Entrevista de Oscar Nakasato à *Revista Cândia* da Biblioteca Pública do Paraná.

p.33). Desse modo, a narrativa acompanha o cotidiano do *nihonjin*¹⁴⁸ imigrante, que inicia sua trajetória em terras brasileiras como trabalhador nas fazendas de café do interior de São Paulo, a partir da segunda década do século XX, passando pelo momento da Segunda Guerra Mundial até as décadas finais daquele século com o fenômeno *dekassegui*¹⁴⁹. Sendo assim, também vamos nos inteirando acerca dos costumes culturais e familiares dos nipo-brasileiros e os dramas envolvendo Hideo, suas duas esposas, seus filhos e o neto, narrador do romance, em sua integração na sociedade brasileira.

Semelhantemente a Nakasato, *Peixes de aquário* (2021) é o primeiro romance da escritora e jornalista araçatubense (SP) Rafaela Tavares Kawasaki e sua segunda obra publicada, visto que, em 2019, ela havia lançado a coletânea de contos *Enterrando gatos* pela Editora Patuá. Ainda, enquanto era estudante de jornalismo no Centro Universitário Toledo (UniToledo), em Araçatuba (SP), foi finalista do Prêmio Santander Jovem Jornalista, realizado pelo jornal O Estado de S. Paulo, em 2014.

Em *Peixes de Aquário* - a narrativa gira em torno do drama familiar vivenciado pelos Fujikawa, uma família de imigrantes japoneses no Brasil, intercalando dois períodos: a década de 1940 e a de 1990. Desse modo, nos anos de 1940, a história é centralizada nas personagens Aiko e Kaede, duas irmãs, que, juntamente com seus outros irmãos e o pai, experimentam a dor pela morte prematura da mãe, tendo que lidar com o luto, os cuidados com uma irmã recém-nascida, as tarefas de casa e as consequências do conflito bélico mundial¹⁵⁰ para os nipo-brasileiros no Brasil.

Já, em 1993, ocorre o reencontro de Kaede, Aiko e Yukiko, que desde a perda da mãe haviam começado a se distanciar uma das outras. Aos poucos, a história da família e de cada integrante vai se

148 Nihonjin: termo em língua japonesa para denominar a pessoa nascida no Japão, ou seja, o japonês.

149 Dekassegui: termo utilizado para designar o trabalhador migrante e/ou estrangeiro residente no Japão que tem ou não ascendência nipônica.

150 Segunda Guerra Mundial (1939-1945)

revelando. Vêm à tona questões complexas, como a solidão, o trabalho duro, as obrigações, a infância sem muitas alegrias e carinho, a repressão no período da guerra, os sentimentos contidos e confusos, mesclando dor, morte, maternidade, medo, patriotismo e preconceito. O desenrolar do romance deixa claro como as circunstâncias da vida contribuíram para que os laços familiares se esfacelassem como os cadernos de Aiko enfrentando a inundação. Desse modo, como peixes em um aquário, as irmãs – ilhadas num sobrado – precisam lidar com os fantasmas do passado e enfrentar a enxurrada de recordações, pois, no momento presente, não havia como fugir.

Por conseguinte, os dois romances versam a respeito da condição humana, tendo como pano de fundo histórico a imigração japonesa no Brasil, os conflitos familiares, as questões identitárias, a memória, entre outros temas.

A MITOLOGIA E O ESPÍRITO JAPONÊS

Nos países milenares, como é o caso do Japão e de outros territórios do Oriente, em que a tradição é mantida mesmo com a passagem do tempo, mitologia e história muitas vezes se confundem. Por isso, como outros povos, o japonês também possui uma herança cultural enraizada em sua mitologia e os primeiros registros da Terra do Sol Nascente – ou poeticamente referenciada como País das Cerejeiras – pertencem a dois livros muito antigos: o *Kojiki* (Crônica de Assuntos Antigos), no qual foram reunidas informações no ano de 712 d.C., complementadas em 720 d.C. por outro volume, o *Nihon Shoki* ou *Nihongi* (Crônica do Japão), constituindo-se nas duas principais fontes da mitologia japonesa, conforme as pesquisas de Claudio Seto (2008).


A partir de seu legado mitológico, o japonês aprendeu a ser japonês. A maneira como a população japonesa, de um modo geral, autoidentifica-se e tradicionalmente compreende seu passado, de

acordo com a professora Célia Sakurai, traz explicações que divergem da visão oficial sobre a origem do povo japonês; no entanto, a ruptura entre mitologia e história é algo recente, visto que até 1960,

as crianças japonesas aprendiam, por gerações e gerações seguidas, que eram descendentes de Amaterasu, a deusa sol. Ela, a deusa-mãe, teria dado origem a toda a linhagem do povo japonês que descende diretamente desse trono divino. A mensagem embutida nessa mitologia é a de que os japoneses são diferentes de todo o resto do mundo pela sua origem divina e, mais ainda, que são homogêneos do ponto de vista racial e cultural. Assim, perante si e diante dos outros, todos os japoneses se percebiam como totalmente diferentes, marcados por características peculiares (SAKURAI, 2007, p.47).

Essa visão cultural é apresentada em *Nihonjin* (2011), no período escolar dos filhos de Hideo, quando Haruo e Hitoshi frequentavam a escola regular, sendo ensinados por uma professora não japonesa e convivendo com crianças *gaijin*¹⁵¹. Desse modo, diante da inevitável situação de integração social, as questões de identidade e alteridade aparecem. As crianças começam a praticar *bullying* contra os irmãos de origem nipônica e a professora, com a intenção de apaziguar a situação, diz a Haruo que ele é brasileiro, como os outros colegas. No entanto, Haruo “lembrou que seu pai sempre lhe ensinara que era *nihonjin*, que *nihonjin* era diferente de *gaijin*, que cada *nihonjin* era representante de um povo de tradição milenar” (NAKASATO, 2011, p.63). Esse legado cultural, baseado na mitologia, é um alicerce que estrutura a vida familiar, cuja posição de chefia cabe ao pai, o que reproduz a hierarquia social descendente a partir da figura do Imperador. Essa representatividade que norteia a cultura, o pensamento e a identidade japonesa apresentada pelo protagonista – Hideo Inabata – em *Nihonjin*, reflete aquilo que Ruth Benedict nos ensina: “Qualquer tentativa de entender os japoneses deverá começar com sua versão do que significa ‘assumir a posição devida’” (BENEDICT, 1997, p.43),

151 *Gaijin*: termo em japonês que designa a pessoa não japonesa, isto é, o estrangeiro. Era usada na colônia nipo-brasileira para indicar a pessoa que não tinha ascendência japonesa.



ou seja, cada integrante do povo japonês possui o seu devido lugar, que deve ser ocupado conforme sua posição hierárquica, algo que é aprendido no seio familiar. Desse modo, o *nihonjin* se identifica com seu passado – mitológico e histórico –, com sua tradição cultural, que é repassada, tendo como ícone hierárquico supremo o Imperador, isto é, ser *nihonjin* é mais que um adjetivo pátrio referente ao seu local de nascimento, tem a ver com raízes identitárias que remetem a uma descendência divina, por isso “a designação japonesa da Casa Imperial é a de ‘aqueles que habitam acima das nuvens’ (BENEDICT, 1997, p.55). Essa visão de mundo é o que norteia a personagem Hideo Inabata, de *Nihonjin* (2011), e Kenji Fujikawa, de *Peixes de Aquário* (2021), assim como é aquilo que desencadeou consequências para a colônia nipo-brasileira no período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), de que trataremos mais adiante.

Sendo assim, em *Peixes de aquário* (2021), apesar da referência à mitologia japonesa ser bastante sutil, também fornece indícios de que os Fujikawa mantinham crenças nos mitos antigos, quando ocorre a narração sobre os passeios que as crianças da família faziam com a amiga Jacinta: “Jacinta, então ensinou a Chiyo que, para alguns brasileiros, os deuses não eram Amaterasu e Susano, mas podiam ser muitos e estavam em todos os lugares” (KAWASAKI, 2021, p.40).

Assim, a crença mitológica fortaleceu-se com a criação do Estado moderno japonês, em que o novo fazer político apoiou-se nos mitos para consolidar muito mais a figura do Imperador diante do *shogun*¹⁵². Dito de outro modo, a organização familiar, a educação fundamentada na mitologia e os princípios culturais baseados na hierarquia e na devoção a esses superiores hierárquicos são a origem da identidade nipônica que influenciaram situações vividas durante o período da Segunda Guerra Mundial e no pós-guerra pelos nipo-brasileiros no Brasil.

152 Shogun: título que nomeia o chefe de Estado militar.

ERA MEIJI E A IMIGRAÇÃO JAPONESA NO BRASIL

Para compreender a representação literária nos romances *Nihonjin* (2011) e *Peixes de Aquário* (2021) no tocante aos efeitos da Segunda Guerra Mundial na vida dos imigrantes japoneses e de seus descendentes em terras brasileiras, *a priori*, é significativo resgatar os antecedentes históricos. Posto isto, o século XIX, conforme Carvalho (2017), foi caracterizado como uma época de redefinição cultural, política, econômica e espiritual associada à modernidade. Diante desse novo cenário no mundo, a hegemonia europeia perde um pouco de sua influência e não surgem somente novos limites geoeconômicos como também outros modos de estruturação sociocultural dirigidos em muito pelo capitalismo. Neste contexto moderno, um país do extremo Oriente, que permaneceu durante dois séculos e meio fechado à influência do Ocidente – o Japão – começa a despontar na cena mundial e de acordo com Carvalho (2017), era um povo que havia vivido sob um governo militar – *shogunato* – e agora, com a ascensão do imperador Meiji Ishin, por parte do governo, tratava-se de uma busca pelo país ressignificar-se política e economicamente, recebendo, esse momento, a denominação de Restauração Meiji. Por outro lado, no decorrer desse período, ainda consoante aos estudos de Carvalho (2017), devido ao projeto de modernização do Japão, que tinha o objetivo de equiparar o País no sentido administrativo-financeiro às potências ocidentais, tudo o que se relacionasse com o passado feudal, inclusive a classe social dos *samurai*, não poderia mais continuar a coexistir no nascimento da moderna nação japonesa. Conseqüentemente, houve revoltas internas, êxodo rural para atender a demanda por mão de obra na indústria, além de outros problemas.

Desse modo,

acompanhando um movimento internacional europeu de correntes emigratórias, o governo Meiji viu nesse empreendimento

uma 'solução final' para o problema do superpovoamento (e as consequências advindas disso, como a pobreza, fome, aumento da violência, etc) e do sempre temor de novas composições insurrecionalistas (CARVALHO, 2017, p.66),

uma vez que os membros remanescentes da classe *samurai*, insatisfeitos com sua nova realidade social, poderiam promover um levante. Portanto, houve um encorajamento por parte do governo para que a população japonesa emigrasse. Sendo assim, segundo Sakurai (2008), em 1895, o Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre Brasil e Japão foi assinado em Paris e

desde 1906, a efetivação da vinda de colonos começava a ser articulada com a visita ao Brasil de Ryu Mizuno, diretor da Kokoku Shokumin Kaisha (Companhia Imperial de Emigração), a principal companhia japonesa que administraria a vinda dos imigrantes até 1917 (SAKURAI, 2008, p.18).

Oficialmente, a imigração japonesa no Brasil se iniciou em 1908 com a chegada do navio Kasato Maru ao Porto de Santos (SP), “trazendo aproximadamente 781 pessoas e 165 famílias, constituídas de acordo com as condições recomendadas pelo governo brasileiro” (SAKURAI, 2008, p.33), estabelecendo o primeiro período imigratório (1908-1925) e o segundo, de 1925 a 1941 – ambos pertencentes à fase anterior à Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Houve uma interrupção durante a Segunda Guerra, com a retomada do fluxo imigratório no pós-Guerra, de 1952 a 1965, e “em 1993 se encerrou a emigração oficial, anunciada pela Agência de Co-operação Internacional do Japão – JICA” (NAKASATO, 2009, p.28).

Ainda, conforme Sakurai,

os líderes Meiji habilmente mesclaram passado e futuro na estratégia de construção da modernidade japonesa. Em torno da concepção do Império do Grande Japão, sedimentaram-se ideologicamente os interesses da nação em formação em conformidade com os do Estado (SAKURAI, 2007, p.146).

Desse modo, os idealizadores do conceito de desenvolvimento Meiji obstinaram em enfatizar


a originalidade dos japoneses como produto de seus homens, capazes de construir a sua própria história sem interferências externas e, por conseguinte, ter uma unidade. A idéia da existência de uma identidade nacional entre os japoneses recebeu vários reforços, como a demonstração de homogeneidade lingüística, da existência de um passado comum, a condição do Japão como país insular e o isolamento que vivera no decorrer dos séculos. Os japoneses eram únicos, diferenciados de todos os demais povos, sendo esse um motivo para se ter orgulho (SAKURAI, 2007, p.146).

Em outras palavras, a origem genealógica do povo japonês baseada na mitologia a que anteriormente mencionamos é resgatada e de acordo com Sakurai,

a xenofobia japonesa se acentuou com a propaganda da idéia da nação japonesa como uma única e grande família, que abrange todo o território e se distingue das outras por sua ligação com a linhagem imperial e, conseqüentemente, com Amaterasu, a deusa sol (SAKURAI, 2007, p.146).

Assim, segundo Benedict, “o Imperador era inviolável e a sua pessoa era sagrada” (BENEDICT, 1997, p.55), e portanto, a sua vontade era seguida como uma ordem – sem discussão, recusa ou hesitação – por cada súdito, que, agindo desse modo, confirmaria ser um patriota. Tal convicção se revela na personalidade de Hideo Inabata no seguinte trecho:

[...] Kimurasan, mas ter uma ideia tão negativa a respeito de nossa ida ao Brasil é falta de patriotismo, é um desrespeito ao imperador. Ele quer que emigremos, que fiquemos um tempo em terra estrangeira, mas que voltemos depois, com bastante dinheiro, e ajudemos no desenvolvimento do país. Será a nossa contribuição (NAKASATO, 2011, p.14).



Como se pode constatar, a exemplo da personagem Hideo, muitos japoneses imigraram para o Brasil com a intenção de retornar ao Japão, vendo, inclusive, essa empreitada como um ato cívico, isto é, o cumprimento de uma determinação do Imperador, retratando o ufanismo nipônico na época. No entanto, quando os imigrantes aportaram em terras brasileiras, depararam-se com muitas dificuldades, desde as barreiras linguísticas e de adaptação alimentar até doenças, como as que conduziram Kimie, de *Nihonjin* (2011), e Kazumi, de *Peixes de Aquário* (2021), à morte. Entretanto, mesmo em face da desilusão com a impossibilidade de enriquecimento e rápido retorno ao Japão como pretendiam os primeiros imigrantes, esses não esmoreceram quanto à confiança depositada em seu governo, como é possível verificar nas palavras de Hideo Inabata:

Ojiichan disse que os anos em que trabalhou na Fazenda Ouro Verde lhe ensinaram o que precisava saber sobre a cultura do café, [...]. Entretanto, os mesmos anos também lhe indicaram que fora iludido sobre a possibilidade de se ganhar bastante dinheiro na lavoura cafeeira. Sentia-se desamparado e, como um menino, desejava o colo da mãe. Jamais cogitou culpar o imperador, que sempre incentivava as viagens dos japoneses para além-mar. Ele não poderia imaginar que o preço do café cairia tanto e que a ganância dos fazendeiros fosse tamanha. Sim, as fazendas de café enriqueciam, mas somente os proprietários. No acerto de contas após cada ano agrícola, o seu lucro ia para os bolsos do patrão, pagar as dívidas do armazém, e então a revolta lhe punha palavras na boca. Falava alto em língua japonesa, pois só em japonês conseguia esbravejar. Falava que o roubavam e não tinha a quem reclamar (NAKASATO, 2011, p.46-47).

É também possível perceber, no trecho acima transcrito, o sentimento de impotência e a sensação de injustiça e desamparo vividos pela personagem Hideo, revelando a insatisfação e a desconfiança dos imigrantes para com a vida no Brasil, o que se intensificará com as medidas tomadas durante a Era Vargas. Outrossim, à época, na própria comunidade nipo-brasileira, começam a surgir alguns compatriotas japoneses supondo que o discurso daqueles

que haviam incentivado a emigração do Japão para o Brasil possivelmente mascararia outros interesses, como nos é apresentado pela personagem Satosan, de *Nihonjin* (2011):

[...] fizera amizade com uns gaijins da cidade, gente esclarecida, que lia muitos livros e jornais, diferentes dos ignorantes que viviam no campo, e que esses gaijins lhe tinham dito que o imperador do Japão enganara os agricultores pobres e os desempregados da cidade, dizendo que deveriam emigrar porque poderiam ganhar dinheiro rapidamente no Brasil. Mas que, na verdade, era um projeto para expulsar a população pobre, que havia muitos excedentes no país (NAKASATO, 2011, p.72).

Ainda, o referido trecho do romance pode ser colocado como um retrato ficcional daquilo que o historiador Rogério Dezem coloca:

Nota-se o conflito de interesses e objetivos entre companhias de imigração japonesa (lucro), governo brasileiro (olhar racista e interesse em substitutos “temporários” para os europeus), governo japonês (positivação da imagem do Japão no exterior e fixação dos emigrados), cafeicultores (mão de obra barata) e imigrantes japoneses (trabalho “fácil e lucrativo” e retorno rápido) (DEZEM, s.d., p.5).

Assim sendo, o cenário dos dramas vivenciados no período da Segunda Guerra pelos japoneses e seus descendentes começa a ser desencadeado. A partir das incertezas compartilhadas pelos imigrantes, muitos teriam de se resignar com a ideia de que provavelmente não conseguiriam voltar ao Japão, como o trecho de *Nihonjin* (2011) a seguir exemplifica:

Alguns amigos, que antes eram agressivos com a terra brasileira e com o sol inclemente, pois a agressividade, no início, era o que traduzia a dor e a decepção, já tinham se conformado em permanecer no Brasil e deixavam de negar o solo estrangeiro (NAKASATO, 2011, p.55).

À vista das dificuldades em regressar ao Japão, restava aos imigrantes tornarem-se colonos de fato, ou seja, não mais como trabalhadores temporários – forasteiros – em terras estranhas, mas, sim, adaptando-se ao novo lar.

A ERA VARGAS E O PERÍODO DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL PARA OS NIPO-BRASILEIROS

De acordo com Sakurai (2007), a comunidade nipo-brasileira, na década de 1930, atraía a atenção do governo do Brasil pelas colônias estarem sendo muito bem administradas pelos colonos, fato que fez com que alguns políticos brasileiros alertassem as autoridades para a perigosa presença desses imigrantes no país. Ainda, segundo a antropóloga, havia uma inquietação quanto ao imperialismo japonês na Ásia, fazendo com que a elite política brasileira de ideologia eugenista temesse

a rede criada pelo governo japonês no Brasil, com o estabelecimento de instituições de apoio, educação e saúde [...] Diante disso, e movida por preconceitos vários, a Constituição brasileira de 1934 restringiu a entrada livre de japoneses (SAKURAI, 2007, p.252).

Além disso, conforme Carvalho (2017), fosse pelo fato que fosse alegado – receio de possíveis levantes militares no seio das colônias, justificado pelo espírito imperialista nipônico ou por motivações de outra ordem –, a base do Estado Novo foi marcada por uma intensa questão de cunho étnico e cultural com vistas ao processo de formação do “tipo ideal do brasileiro”. Assim, Carvalho complementa, citando Fábio Koifman:

No período da implantação do Estado Novo, em 1937, seja por questões internas ou externas, o assunto passou a ganhar uma dimensão maior. O governo ocupou-se especialmente da matéria e agilidade na tomada de decisões – decorrente do regime centralizado e ditatorial no qual a vontade do presidente não recebia qualquer tipo de contestação – promoveu profundas modificações na vida dos estrangeiros que já viviam no Brasil e nas possibilidades dos que pretenderam imigrar para o país. O Estado Novo tratou de intervir impositivamente, buscando fazer as suas próprias propostas de inserção nacional de estrangeiros conforme seus projetos nacionalistas, que

incluíam uma política imigratória claramente seletiva e restricionista (KOIFMAN, 2011, apud CARVALHO, 2017, p.287)

Logo, as medidas drásticas praticadas pelo governo getulista, por meio de decretos-lei no período do Estado Novo – apoiadas num discurso que afirmava uma preocupação em garantir a integridade étnica, social, econômica e moral da nação, além de possibilitar a integração dos estrangeiros e dos seus descendentes brasileiros na vida nacional, restringiu as atividades dos japoneses, afetando o ensino da língua e a publicação de materiais, como jornais, em idioma japonês. Isso se intensificou com a declaração de guerra ao Japão em 1942, quando alguns direitos de japoneses e de seus descendentes que viviam no Brasil foram cerceados, resultando em “prisões, necessidade de salvo-condutos para se locomover, proibição do uso da língua japonesa, mas não houve nenhuma medida drástica que envolvesse toda a coletividade” (SAKURAI, 2007, p.253).

Tais medidas restritivas junto aos imigrantes dos três países do Eixo (Itália - Alemanha - Japão), sobretudo para os japoneses, desencadearam consequências traumáticas vivenciadas pela comunidade nipo-brasileira, tais como: desinformação, desconfiança, preconceitos, violência e mortes.

No texto de *Nihonjin* (2011), há uma passagem datada da década de 1930 que retrata uma situação de xenofobia vivida por Hideo na loja que sua família mantinha no bairro da Liberdade, em São Paulo.

O homem, um tipo que caminhava com passos pedantes, alto e magro, trajando roupas elegantes, entrou silenciosamente como se fosse um cliente qualquer, mas logo disse nos gestos e no olhar que não estava lá para comprar nada. Observou tudo com desdém, pegou algumas peças para devolvê-las quase imediatamente à prateleira, como se tivesse receio de ser contaminado por elas. Deteve-se com um leque na mão, abriu-o e fixou os olhos propositadamente confusos em algumas inscrições. Depois disse em voz baixa, mas audível o suficiente para que todos os que estavam próximos pudessem escutar:

- Deveriam proibir esses rabiscos, não estamos no Japão.
[...]
- Eu estava dizendo que o governo deveria proibir esses rabiscos.
- Senhor, não são rabiscos, são uma obra de arte, são palavras escritas em língua japonesa.
- O senhor fala de um modo engraçado, eu não entendo muito bem, deveria aprender a falar melhor em português já que mora aqui. (NAKASATO, 2011, p.84-85)

Como já mencionado em nosso estudo, a principal intenção dos japoneses que imigraram para o Brasil era regressar ao seu país de origem. Entretanto, mesmo em face da constatação dessa impossibilidade, em virtude de suas próprias questões étnico-culturais, os *nihonjin* mantinham-se, muitas vezes, avessos à assimilação da língua e cultura brasileiras. Havia, desse modo, uma insegurança entre as pessoas que pertenciam à colônia nipônica e os de fora dela. Para os japoneses era imprescindível ensinar a língua japonesa a seus filhos, além de criá-los como autênticos súditos do Imperador, uma vez que mesmo distantes do Japão, ainda se sentiam japoneses. Portanto, sob esse ponto de vista, era-lhes natural voltar-se para seu sistema de vida, que, por outro lado, despertava a preocupação e as suspeitas por parte do governo brasileiro, já que “a coisa que mais chamava a atenção das autoridades brasileiras eram as aulas de educação moral e cívica idênticas às ensinadas aos jovens no Japão, com ênfase no nacionalismo e no militarismo” (SAKURAI, 2007, p.252). Essas características somadas à atmosfera de apreensão diante do expansionismo nipônico no continente asiático fazia com que as pessoas racistas ou preconceituosas manifestassem tais sentimentos, como a personagem José de Oliveira, em *Nihonjin*:

Chamava-se José de Oliveira [...] dizia a quem quisesse ouvir que os amarelos, como os negros, eram um estorvo, e lembrando a campanha do deputado Fidélis Reis, que já em 1923 apresentara ao Congresso Nacional proposta para reduzir a entrada de japoneses no Brasil, [...]

[...] E ainda elogiava Antônio Xavier de Oliveira, que defendia a melhoria da raça brasileira, e Miguel de Oliveira Couto,

Oliveira como ele, dois médicos, que se preocupavam com o excessivo número de japoneses no país e falavam da ambição expansionista do Japão.

– Eles querem dominar o mundo, o governo deveria expulsá-los – dizia José de Oliveira. – Já invadiram a Manchúria, não demorará muito para mandarem suas tropas ao Brasil (NAKASATO, 2011, p.86-87)

A situação se agravou quando o Brasil anunciou sua entrada na Segunda Guerra Mundial, reforçando as medidas contra os alemães, italianos e japoneses residentes no Brasil, conforme o “documento emitido pelo Major do Exército brasileiro, Olinto de França de Almeida e Sá, à época superintendente da segurança política e social, em 29 de janeiro de 1938” (CARVALHO, 2017, p.304). O conteúdo do referido documento está presente no romance de Nakasato:

Em face da ruptura das relações diplomáticas do Brasil com a Alemanha, Itália e Japão, faço público que ficam os súditos destes últimos países residentes neste Estado, proibidos:

a) da disseminação de quaisquer escritos nos idiomas de suas respectivas nações; b) de cantarem ou tocarem hinos das potências referidas; c) dar saudações peculiares a estas potências; d) do uso de idioma das mesmas potências em concentrações de lugares públicos; e) de exhibir em algum lugar acessível ou exposto ao público retrato de membros do governo daquelas potências; f) de viajarem de uma para outra localidade sem salvo conduto fornecido por essa superintendência; g) de se reunirem, ainda que em casas particulares, a título de comemoração de caráter privado; h) de discutirem ou trocarem ideias, em lugar público sobre a situação internacional; i) de usarem armas mesmo que hajam anteriormente obtido o alvará competente, bem como negociarem com armas, munições ou materiais explosivos ou que possam ser utilizados na fabricação de explosivos; j) de mudarem de residência sem comunicação prévia a esta superintendência; k) de se utilizarem de aviões que lhe pertençam; l) de viajarem por via aérea sem licença especial concedida por esta superintendência.

Os salvos condutos serão fornecidos todos os dias úteis, das 9 às 11 horas – das 14 às 18 horas - das 21 às 23 horas. Aos domingos das 14 às 17 horas. (NAKASATO, 2011, p.88-89)

Em *Peixes de Aquário* (2021), a família Fujikawa também acompanha os acontecimentos do período de guerra e tenta se prevenir de represálias e apreensões, escondendo tudo que pudesse ser interpretado como desobediência às leis brasileiras.

– Levaram tudo das famílias e ainda prenderam gente no xadrez. O decreto é pra confiscar bens para compensar os prejuízos da guerra. É preciso tomar providências antes de acontecer o pior conosco.

Kenji então entendeu, e sentia a raiva endurecer os músculos faciais. Eram de apreensões que eles falavam, do rumor que de que a polícia batia nas casas de japoneses em busca de armas clandestinas, rádios, livros japoneses e documentos comprometedores. Às vezes apreenderam posses valiosas, diziam por aí. Antes, o pai reclamava do congelamento de bens para indenizar o país pela guerra, agora isso. [...]

Mamãe e tio Mitsuo regiam o andar de Kenji e de Kaede para que buscassem tudo aquilo que parecesse vindo do Japão, político ou caro e merecesse ficar a salvo.

[...] A mãe enumerava outros objetos que deveriam procurar. A fotografia do avô com roupa militar, o troféu de Kenji no concurso de oratória, o buda, livros, cartas, o retrato do imperador pendurado na parede, louças, caixas e cumbucas laqueadas, uns poucos enfeites guardados dos tempos em Kanagawa. Ela pediu ainda que pegassem uma lata enferrujada na qual guardava parte das economias. Seria uma garantia enterrar, caso quisessem confiscar (KAWASAKI, 2021, p.30-31)

Em face dessa conjuntura político-social, o descontentamento era comum, uma vez que os japoneses se sentiam muito mais prejudicados,

[...] o governo perseguia mais os japoneses que os italianos e alemães porque eram diferentes, não se confundiam com os outros em meio à multidão. Não poder ter em casa livros escritos em língua japonesa, que disparate! Que livros, afinal, deveria ter um japonês em seu armário? Não poder falar em japonês, ora essa!

[...]

Essa história de nacionalismo era só um modo de Getúlio Vargas fazer figura diante do povo. O presidente queria que nihonjin virasse gaijin, queria o impossível, queria obrigar os japoneses a traírem a sua pátria. Mas quanto mais o governo pressionava, mais nihonjin se sentia nihonjin (NAKASATO, 2011, p.90).

Em consequência, os integrantes da comunidade nipo-brasileira, como a personagem Hideo, sentiam que se não continuassem a conservar e perpetuar sua cultura, estariam traindo seu país de origem. Dessa forma, escolas improvisadas de língua japonesa eram mantidas na clandestinidade como uma forma de resistência, a fim de manter os laços linguísticos com o Japão:

Há mais pessoas que eu esperava na escola clandestina. Fica num quatinho nos fundos da pensão dos Higuchi. Os filhos dos Horie e o menino dos Tanaka, estão todos lá. Podemos conversar em nihongo à vontade. É verdade que, no começo de toda noite, falamos em voz baixa. Há o medo de nos descobrirem, como se a polícia pudesse ver além das paredes (KAWASAKI, 2021, p.92)

Similarmente, em *Nihonjin* (2011) também há a referência a uma dessas escolas, onde Hideo Inabata buscava manter intacto o espírito japonês em seus jovens pupilos.

Era isso que ensinava naquela noite aos vinte e poucos alunos amontoados num velho galpão de madeira. Meninos e meninas reunidos ao redor de mesas improvisadas com tábuas e cavaletes, sentados em longos bancos, com cadernos repletos de hiraganas, katakanas e ideogramas. Hideo propusera-se a ser professor voluntário porque aquelas crianças, impedidas pelo governo de ir ao nihongakko, não poderiam crescer como se fossem gaijins (NAKASATO, 2011, p.96).

Há ainda a narração de situações de preconceito vivenciadas pelas crianças da família Fujikawa, tais como, “estávamos juntas, Kaede, Chiyo e eu. Agora somos o inimigo. Nos chamaram assim. O inimigo” (KAWASAKI, 2021, p.93) e também “eles eram quase meninos, pouco mais novos que Kenji. Tinham raiva estampada nas bocas

e sobrelhas. Eles nos xingavam sem pudor. Gritavam ‘morte aos quinta-coluna’ e ‘japonês calabrês, o Diabo que te fez’ (ibidem, p.94).

Diante dessa circunstância, surge a *Shindo Renmei*¹⁵³, que se valendo do contexto de desconfiança mútua entre *nihonjin* e *gaijin*, além da dificuldade de acesso à informação por parte dos japoneses no Brasil – principalmente a respeito da Segunda Guerra Mundial e seus desdobramentos –, e se apoiando no espírito nacionalista e beligerante nipônico, incentivou seus membros a praticarem atos criminosos, como intimidação, uso de violência, divulgação de notícias falsas e assassinatos dentro da comunidade nipo-brasileira.

Essa página sombria da história da imigração japonesa no Brasil também faz parte da narrativa de *Nihonjin* (2011), uma vez que Hideo Inabata chegou a participar de reuniões promovidas pela associação fundada em 1945 com o nome Kodoshu – antes de se tornar *Shindo Renmei* –, tendo, posteriormente, o filho Haruo assassinado por membros dessa organização. Isso sucedeu porque o rapaz era esclarecido, tinha consciência da verdade sobre a derrota do Japão na guerra e não escondia isso de ninguém.

Já, em *Peixes de Aquário* (2021), Kenji Fujikawa é quem se influencia com as histórias inventadas sobre o uso de seda para os paraquedas dos soldados inimigos:

Kenji leu em panfletos trazidos pelo senhor Taguchi e jurava que eles não mentiam. A seda era vendida para o inimigo. Nas fábricas, virava paraquedas, com os quais podiam invadir até o Japão. A menta também tinha um destino parecido, transformada em bombas para os ianques. Japonês que fosse patriota não fazia dinheiro nem com um nem com outro. Kenji lembrava bem das frases do panfleto. Havia decorado para copiá-las em outros papéis que distribuía entre as árvores e

153 Shindo Renmei (“Liga do Caminho dos súditos”) foi uma organização de caráter ultranacionalista que incitou seus membros a praticarem atos criminosos, como intimidar e assassinar japoneses e seus descendentes que difundiam na comunidade nipo-brasileira a verdade sobre a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial e o fato do imperador não ser um deus e sim, um ser humano como todos os outros.

casas da colônia. Também as tinha repetido para o pai, mas as palavras de certo encontraram uma muralha de indiferença ou foram relegadas ao esquecimento. O intestino de Kenji dá um nó. Aquilo é traição! (KAWASAKI, 2021, p.140)

A *Shindo Renmei*, responsável por disseminar histórias falsas e inflamar o nacionalismo patriótico dos japoneses – que somente confiavam em seus compatriotas – convenceu tais pessoas a praticarem atos violentos contra outros japoneses. Assim, aqueles que tentavam revelar a verdade para seus pares eram chamados de traidores, a exemplo da personagem Haruo Inabata, que escrevendo e publicando um artigo sobre a derrota do Japão na guerra, foi sentenciado à morte pelos *kachigumi*¹⁵⁴ da *Shindo Renmei*. Ou, então, “quando o senhor Horie conta que ouviu clandestinamente o imperador falar ao rádio que era humano [...]. Disse que não era divino. Não era descendente da deusa Amaterasu”. E, por causa das distorções e falsas notícias, muitos japoneses e seus descendentes reagiram contrariados, afirmando, naquele momento, que “é mentira! É o que os *gaijin* estão falando. Os *gaijin* mentem para enfraquecer a colônia. Horie não é mais um patriota”. E, assim, “a confeitaria do senhor Horie amanhece com *kanjis* na vidraçaria: ‘Traidor da pátria’” (KAWASAKI, 2021, p.216).

Há, ainda, em *Peixes de Aquário* (2021), o episódio no qual a família Tanaka teve sua criação de bichos da seda incendiada – uma alusão ao que aconteceu à época com membros da comunidade nipo-brasileira que viviam da produção da seda e que tinham seus criadouros atacados por fanáticos que acreditavam que a seda beneficiava os oponentes do Japão durante o conflito mundial.

Embora os dois romances analisados neste trabalho pertençam ao universo da literatura, ambos transitam entre a ficção e a história, construindo narrativas que ilustram e complementam a trajetória dos imigrantes japoneses no Brasil.

154 *Kachigumi*: membros da *Shindo Renmei* que se nomeiam “vitoristas”, acreditavam que o Japão havia vencido a Segunda Guerra Mundial e planejavam os assassinatos dos *makegumi* (derrotistas), ou seja, os esclarecidos que divulgavam a verdade sobre a derrota japonesa na guerra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Japão – país do extremo Oriente – insulado em seu território, por séculos, povoou o imaginário ocidental com gueixas e samurais, contrastando a delicadeza artística com uma disposição belicosa, devotada às suas crenças e tradições. Em virtude dessa imagem, os trabalhadores japoneses que vieram ao Brasil no início do século XX chegaram aqui envoltos em uma aura de mistério. Eram vistos como um povo disciplinado, trabalhador e resiliente, porém muito fechado em seu próprio grupo étnico, o que criou uma visão política e social de apreensão. Por um lado, devido a pensamentos preconcebidos em torno da eugenia, e por outro, em função do racismo, do preconceito, do medo e da desinformação que atingiram a todos existiram consequências bastante violentas no pós-Guerra.

Sendo assim, para compreender melhor a história da imigração japonesa no Brasil e, em particular, as consequências da Segunda Guerra Mundial na vida dos japoneses e seus descendentes vivendo naquele período em terras brasileiras, analisar as narrativas históricas e literárias é um processo bastante importante.

A análise das experiências das personagens nos textos do nosso *corpus* demonstra que essas vivências ficcionais se assemelham aos relatos históricos, apresentando situações que fizeram parte do cotidiano dos imigrantes japoneses. Em relação a isso, as personagens de *Nihonjin* (2011) e *Peixes de Aquário* (2021) revelam não somente os acontecimentos, mas também compartilham os sentimentos e pensamentos que transformaram suas vidas, deixando traumas e perdas irreparáveis.

Além disso, é por meio da literatura que, muitas vezes, temas sensíveis, como o preconceito étnico-cultural e as feridas deixadas pela Segunda Guerra Mundial, podem ser discutidas, mostrando o quanto o

acesso à informação, à verdade e à educação são fundamentais para que a violência não seja um recurso ou uma escolha.

Ainda, as narrativas mostram que a identidade étnico-cultural necessita tanto de um tempo para ser construída e/ou assimilada quanto transformada. Portanto, assim como o japonês aprendeu a ser japonês, o nipo-brasileiro também está nesse processo desde que os primeiros imigrantes chegaram ao Brasil.

Em suma, as obras literárias envolvidas neste estudo permitem notar que a imigração japonesa no Brasil foi atravessada por interesses variados – econômicos, políticos, sociais – mas também evidenciam que o principal objetivo do imigrante japonês era vir ao Brasil para trabalhar, juntar recursos financeiros suficientes para retornar ao seu país, a fim de lá viver, contribuindo com o progresso do Japão. Por isso, a obstinação em manter a cultura japonesa no seio familiar, sobretudo a língua japonesa.

REFERÊNCIAS

BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CARVALHO, D. **O martírio no sol poente: das agruras (e)(i)migratórias à formação de milícias ultranacionalistas no contexto do pós-guerra no Brasil - o caso *Shindo Renmei* (1868 - 1956)**. 2017. 577p. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de História - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/7221>. Acesso em: 06 de jun. 2022

DEZEM, R. Um exemplo singular de política migratória: subsídios para compreender o processo de formação dos núcleos pioneiros de colonização japonesa no estado de São Paulo (1910-1930). Sem data. **Arquivo Público do Estado e Universidade de São Paulo**. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/273300301_Transitos_afirmacoes_e_negacoes_sobre_a_identidade_japonesa_no_Brasil/link/55f14c7d08ae0af8ee1d558a/download. Acessado em 27 de dez. 2022

Entrevista com Oscar Nakasato. **CÂNDIDO ONLINE**, Sem data. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Noticia/Candido-leia-entrevista-com-o-escritor-Oscar-Nakasato>. Acessado em: 04/04/2022

KAWASAKI, R. **Peixes de aquário**. Bragança Paulista: Urutau, 2021.

NAKASATO, O. **Imagens da integração e da dualidade: personagens nipo-brasileiros na ficção**. 2002. 114p. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Assis, São Paulo, 2002. São Paulo: Blucher, 2009.

NAKASATO, O. **Nihonjin**. São Paulo: Benvirá, 2011.

SAKURAI, C. **Os japoneses**. São Paulo: Contexto, 2007.

SAKURAI, C. **Resistência & integração: 100 anos de imigração japonesa no Brasil**. Rio de Janeiro: IBGE, 2008.

SETO, C. **Mitologia japonesa**. Vol. 1, Coleção Mestre do Conhecimento, Edição Comemorativa dos 100 anos de Imigração Japonesa no Brasil. Curitiba: Planeta Zen, 2008.

15

Nathaly Iara Justino do Nascimento

**A TERRA QUE MEUS
OLHOS RASGOU FICOU:**
as mulheres nipônicas
e nipo-brasileiras de *Nihonjin*

Do mais inanimado sono partiram, da cidade de Kobe, 781 japoneses rumo à lavoura de café paulista. Os cinquenta dias de mar aberto e acordos econômicos trouxeram estes “novos outros” para um mundo desconhecido que exigia, em contrapartida, sucessivas rupturas e adaptações.

Tais rastros do processo de imigração nipônica são ostensivos e podem ser recordados mediante três divisões históricas determinantes: o antes, o durante e o pós Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Dito isso, Oscar Fussato Nakasato, em seu livro intitulado *Nihonjin* (2011), reconduz as memórias da família Inabata nos âmbitos espacial e temporal, facultando, assim, a elucidação do contexto histórico e das trilhas que guiaram à criação das identidades femininas, tema do texto aqui apresentado.

Dessarte, consideradas figuras secundárias às vidas dos maridos, a presença das mulheres japonesas e nipo-brasileiras na literatura desvelam traços verossímeis. Ora, de modo semelhante a outras esferas sociais, elas estão incorporadas a um sistema que as subjuga e as faz moeda de troca entre os homens — partindo das mãos dos pais para as dos esposos. Análogo a uma troca de presentes, esse ato, segundo a antropóloga Gayle Rubin, pode ser apontado como um recurso para o comércio social, em uma via de mão dupla. Ainda, de acordo com a autora, o casamento — “o mais fundamental modo de trocar presentes, no qual as mulheres são os mais preciosos dentre eles.” (RUBIN, 1993, p. 9) — é que o aproxima a concepção de laços e a união entre grupos desiguais. Portanto, o feminino sujeita-se a um mecanismo de barganha, circunstância que torna o homem encarregado por estabelecer as relações sociais (RUBIN, 1993); citando:

No Japão, é precisamente na família que são aprendidas e meticulosamente observadas as regras de respeito. Enquanto a mãe ainda leva o bebê preso às costas, empurra-lhe a cabeça para baixo com a mão em suas primeiras lições consistem na observância de um procedimento respeitoso com relação ao pai ou ao irmão mais velho. A esposa inclinase diante do marido; a

criança, diante do pai; os irmãos mais jovens, diante dos mais velhos e a irmã, diante de todos os irmãos, qualquer que seja sua idade. Não se trata de um gesto vazio. Aquele que se inclina reconhece o direito do outro de interferir em assuntos sobre os quais ele próprio preferiria decidir e o que recebe a saudação assume, por seu turno, certas responsabilidades relativas à sua posição. A hierarquia baseada no sexo, geração e primogenitura constitui parte da vida familiar (BENEDICT, 1972, p. 48).

Isto posto, por vezes reclusa na ambivalência de “mulher como pessoa e como esposa” (HEINICH, 1998, p. 121), abandona seus títulos, particularidades e desejos, “existindo apenas pelo lugar que lhe está atribuído numa configuração que a precede e que lhe sobreviverá — aquela, temporal, de uma genealogia, e aquela, espacial, de uma casa” (HEINICH, 1998, p. 121). Ademais, é de incumbência dela a preservação da família e de seu lugar no mundo¹⁵⁵, visto que, “está na mulher a responsabilidade de, acima de qualquer eventualidade, dar continuidade à família e garantir a perpetuação das próximas gerações” (BEAUVOIR, 2009, p. 489)¹⁵⁶.

Consequentemente, tal imperativo a respeito dos afazeres da casa, família e cuidado com os filhos refletem, muitas vezes, a formação e educação das mulheres japonesas. No Japão, no século XX, de acordo com as pesquisas sobre maternidade, infância e reforma social, de Kathleen Uno (1999), um ensino direcionado para a vivência familiar era imprescindível na continuidade das pilastras hierárquicas, sustentáculos do Estado japonês. Assim desponta o *ryōsai kenbo*, melhor dizendo, o ideal de feminilidade que reivindicava das mulheres uma condição de “boa esposa, mãe sábia”, repousando nelas a obrigação de administrar seus lares (oportunizando, aos maridos, o trabalho fora de casa) e de zelar pelos descendentes, a fim de valer com a consolidação da nação. Das mães trabalhadoras (classe baixa) esperava-se

155 HONDAHASEGAWA, Laura. *Sonhos bloqueados*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

156 Embora Heinich e Beauvoir estejam, nestas citações, pensando sobre a sociedade ocidental, as afirmações são, igualmente, válidas para entender o papel da mulher na comunidade nipônica que se desenvolveu no Brasil.

uma educação na qual os indivíduos leais se dirigissem para o serviço industrial, enquanto das mães de classe média a criação dos próximos líderes. Dessa maneira, firmou-se o compromisso das mulheres em trabalhar o futuro da pátria (UNO, 1999), o que era desempenhado por elas quando assumiam suas posições de esposas e educadoras.

À luz destas constatações, é fácil notar como a mulher nipônica, no seio familiar, via de regra, acatou o que foi dito, estabelecido e sentenciado como certo pelos homens existentes em suas vidas — embora o contato com outra cultura, descoberta em solo brasileiro, tenha operado com grande influência na maneira com que as personagens multiterritoriais¹⁵⁷ passaram a questionar e, até mesmo, desafiar tais condutas.

KIMIE

“Sei pouco de Kimie” (NAKASATO, 2011, p. 9), é essa a frase que dá início ao livro e esculpe o título do primeiro capítulo. Mediante a imaginação de Noboru (neto e, idem, o narrador), as recordações de Hideo (avô) e suas envelhecidas fotografias, o leitor esbarra na mulher que partiu de Kobe, em um navio, tendo como destino às propriedades cafezeiras paulistas. Desse modo, a personagem inaugura a trajetória da família de *nihonjin*¹⁵⁸ no Brasil — apesar da primeira esposa do avô não querer dizer adeus ao Japão, pois, temia o desconhecido e não apreciava mudanças — afinal, Hideo decidiu, então, ela foi.

Calada. Assim eu a imaginei: ao lado de Hideo, o marido, sempre calada, cabisbaixa, encaramujada. Os cabelos estavam presos, mas malarrumados, com fios desalinados. Usava um

157 “A existência do que estamos denominando multiterritorialidade, pelo menos no sentido de experimentar vários territórios ao mesmo tempo e de, a partir daí, formular uma territorialização efetivamente múltipla, não é exatamente uma novidade, pelo simples fato de que, se o processo de territorialização parte do nível individual ou de pequenos grupos, toda relação social implica uma interação territorial, um entrecruzamento de diferentes territórios. Em certo sentido, teríamos vivido sempre uma “multiterritorialidade”.” (HAESBAERT, 2005, p. 6783).

158 Traduz “japonês” (para os nascidos no Japão) ou “povo japonês”, na fonética moderna.

quimono pobre, de tecido claro com bolinhas rosadas, que ia até os tornozelos. Nos pés, meias brancas e chinelos com base de palha e tiras de pano. Parecia, então, menor do que realmente era. Quase inexistente (NAKASATO, 2011, p. 11).

O retrato de Kimie dialoga com o estereótipo da mulher nipônica manifesto no imaginário poente. Ela é apresentada como uma esposa cândida, a espera da neve no cafezal brasileiro; vivendo secundariamente na história do marido, sua aparência ganha relevância quando o narrador faz de estopim a descrição de sua fotografia¹⁵⁹:

Baixinha, magrinha, encolhida ao lado de ojichan, pronta para o trabalho, metida num vestido claro, abotoado até o pescoço, de mangas longas fechadas no punho, e numa calça amarrotada. Na cabeça e no pescoço, lenços para se proteger do sol. Seus olhos assustados não fixavam a câmera, embora olhasse para a frente (NAKASATO, 2011, p. 10).

Como uma representação fronteiriça à ideia-comum de delicadeza¹⁶⁰, a personagem, quase nada adaptada às terras ocidentais, carregava em seu pequenino corpo, em sua pele escondida da luz solar e em seu olhar assustado, um perfil antagonônico àquele necessário para o trabalho no roçado. Por não se adequar a lida com as enxadas, estava sempre cansada e adoecia com facilidade.

Indo além das particularidades físicas da protagonista, é oportuno atentar, igualmente, para o liame social entre ela e seus colegas de viagem. Tendo em vista que seu desejo era permanecer no Japão, a vinda desta mulher ao Brasil aconteceu, tão somente, em razão da hierarquia familiar na qual as ambições masculinas se sobrepõem às da mulher, sendo ela irmã, esposa ou filha;

Qualquer que seja a idade, a posição de cada um na hierarquia depende do fato de ser homem ou mulher. A mulher japonesa caminha atrás do marido e tem uma posição inferior. Até mesmo as mulheres que em certas ocasiões, ao usarem

159 "A imagem queima: ela se inflama e, por sua vez, nos consome" (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 25), assim como a fotografia de Kimie fez com Noboru.

160 Semelhante à tela *Japonesa* (1924), de Anita Malfatti.

roupas ocidentais, caminham ao seu lado e precedem-no ao passar por uma porta, voltam para a retaguarda, uma vez envergado o quimono (BENEDICT, 1972, p. 51).

Nas terras brasileiras, o governo determinava ao menos três pessoas em cada uma das moradas, e, somente deste modo, estariam aptos ao trabalho. Logo, também por decisão de Hideo, o casal realizou a viagem acompanhado de Jintaro — este que compartilhava com eles a humilde casa na fazenda. Embora suas frágeis mãos mal pudessem acompanhar o trabalho no cafezal, a rotina exaustiva da *nihonjin* ainda incluía o gerenciamento da casa e os cuidados com os homens que com ela moravam. Este era seu ofício enquanto mulher e seu *on*¹⁶¹ com Hideo que, ocasionalmente, se prolongava para Jintaro.

Dessa forma, sua posição era inferior à do marido, que, frequentemente, doava mais horas ao boteco e ao álcool, desejoso em esquecer sua insatisfação originada pelas circunstâncias precárias encontradas neste lugar outro¹⁶², do que à esposa e à sua casa. À medida que os primeiros capítulos são narrados, o relacionamento de Kimie e Hideo se desvela malsucedido, fato que gera a aproximação da personagem com o amigo da família, Jintaro. Porém, mesmo ele sendo mais sentimental, o flerte entre eles reforça, idem, o direito masculino sobre o corpo feminino. A anuência do ato sexual é um bocado tácita, e, ainda que naquele instante ela tenha deixado de lado o ser esposa para ser mulher, ao se entregar a Jintaro, uma vez mais ela cede à exaustão de ser imigrante.

Em sua partida, a pequena e amável mulher viu a neve, o último resquício do Japão em sua vida. Ela foi a gênese inscrita no passado de *ojiichan*¹⁶³, afinal, “a partir dela surgiram os demais” (NAKASATO,

161 Corresponde ao sentimento de dívida (moral ou social) com alguém que, em geral, é hierarquicamente superior. O *on* joga luz no respeito desmedido com que o “devedor” trata os pais, podendo ser estendido, idem, se for o caso, para o marido, amigos, chefe etc.

162 Desterritorializado, o imigrante, pouco a pouco, atribui ao seu “território simbólico”, em virtude da diáspora, uma maior carga simbólica (HAUESBAERT, 2005, p. 6789). Logo, sem a possibilidade de regresso, o *furusato* (isto é, o sentimento de pertencimento ao lugar em que se nasce e/ou também aonde se vai, em pensamento, quando triste ou feliz) de Hideo vai deixando de existir.

163 Quer dizer “avô”.

2011, p. 39). Kimie simbolizou a pureza e as dificuldades de ajuste de incontáveis japoneses que viram a esperança se dissolver no ar — “a morte chegou lentamente. Há quanto tempo morria? Tranquila, congelada pela neve, congelada pelo sol” (NAKASATO, 2011, p. 43).

TOMIE

Dentre os familiares, a esposa de Hanashiro, filho mais velho de Hideo, é a personagem mais proeminente. Todavia, sua presença baseia-se em uma perspectiva negativa do narrador; o sobrinho parece não gostar da tia e, sendo assim, a retrata de acordo com tal sentimento. A primeira menção a Tomie no romance, no título do capítulo dois, é: “em uma conversa na sala da casa do tio Hanashiro, regada a café aguado da tia Tomie, *ojiichan* disse que naquela época já não tinha certeza de que retornaria ao Japão” (NAKASATO, 2011, p. 45). A especificidade sobre o café parece irrelevante, quase não chamando atenção ao lado da fala do avô. Contudo, perante as demais caracterizações da personagem, há nela a imagem de uma mulher inoportuna, desagradável e, até mesmo, amargurada.

A figura de Tomie ostenta um desconforto motivado pela comparação, inevitável, com Kimichan, pois, na contramão da ideia de mulher sensata, calma, silenciosa, que a primeira personagem instaurou, ela não hesita em falar, mesmo que seus pensamentos sejam impopulares e, às vezes, agressivos. No entanto, ser subversiva não tira dela as responsabilidades tradicionais, tendo ainda que zelar pela família do esposo. Quiçá, seu jeito exagerado não seja, de fato, desagradável, somente contrarie o esperado de uma esposa *nihonjin* — seguindo o provérbio: *otoko wa soto, onna wa uchi*¹⁶⁴ (UNO, 1999, p. 5).

164 “O lugar do homem é fora [de casa], o lugar da mulher é dentro” (tradução livre).

SENHORA INABATA

A mãe de Hideo, apesar de distante e não nomeada, determina os passos que o *nihonjin* trilha na narrativa. Ela foi uma de suas justificativas para a saída do Japão “daria à mãe, que já sofrera tanta penúria, um pouco de conforto. Falar da mãe embargou-lhe a voz, calou-se por um instante, mas logo se animou novamente” (NAKASATO, 2011, p. 15), e, também, seu laço com o passado, com a esperança de um retorno para casa.

O falecimento da matriarca deixou sequelas profundas na vida do filho, notificado através de uma carta; de início, Hideo, não chorou a perda da Senhora Inabata, posto que “era um homem duro, como era duro o seu pai, como eram duros os homens na terra dos samurais” (NAKASATO, 2011, p. 56), mas, dias após, ele sofreu a dor e o luto, com a enxada em mãos. Naquela terra estrangeira, desempenhando um trabalho cansativo e mal pago, o personagem resignou-se: o porvir estaria circunscrito nos sulcos do solo paulista.

A partir deste acontecimento os *nihonjin* compreendem que estão cada vez mais longe de um regresso ao lar. Não seria possível embarcar rumo ao Japão, pois, Hideo havia deixado de cumprir com suas atribuições de *gimu*¹⁶⁵; as lembranças da mãe tornaram-se cotidianas e não tinha outro jeito de ser, afinal, em Hideo habitava o *on* de filho:

Um filho que nutre profundo afeto por sua mãe pode dizer que não esquece o *on* que dela recebeu, significando que tem por ela a devoção sincera [...]. O termo, contudo, refere-se especificamente não a este amor, e sim a tudo o que a mãe fez por ele quando bebê, os seus sacrifícios quando foi um menino, tudo o que ela fez para promover os seus interesses quando homem, tudo o que ele lhe deve pelo simples fato de que ela existe. Implica numa retribuição sobre tal débito, significando, portanto, amor. Mas o sentido primordial é de débito, ao passo que [...] o amor é dado livremente, sem obrigação (BENEDICT, 1972, p. 89, grifo meu).

165 Entendido como dever para o cumprimento de uma tarefa ou serviço.

SHIZUE

Shizue: “uma moça bonita, de rosto com as maçãs cheias, de olhos brilhantes, como se vissem sempre uma novidade, muito diferente dos olhos de Kimie, que viam o dia como se vissem a noite, que estavam sempre perdidos em alguma imagem do passado” (NAKA-SATO, 2011, p. 49), era a única descendente dos Mikimura — vizinhos de Hideo, que compartilhavam com ele o ofurô, nos dias gelados — e a escolhida para se casar com o recém viúvo, que já estava constringido por conviver com a família sem um vínculo pessoal. Destarte, mediante um compromisso acertado entre Hideo Inabata e Toshio Mikimura, no qual o primeiro teria maior prestígio na comunidade, e, o segundo, ampliaria sua mão de obra, a moça torna-se a segunda esposa de Hideo, posto que, “não são apenas os indivíduos que se casam, mas as casas que se aliam, patrimônios que se completam, nomes que se associam” (HEINICH, 1998, p. 63).

A dessemelhança entre Kimie e Shizue é notável; a segunda esposa dispõe de muito mais força física e resistência na lavoura do que a primeira. Kimie foi o elo com o Japão, a mulher que desejava o retorno, o frio, a neve; Shizue era o vigor necessário para a vida no Brasil. Todavia, elas se assemelhavam quando faziam dos planos do marido seus próprios quereres:

Ao se casar, a mulher, além do nome do marido, recebe, idem, o seu trabalho, os seus sonhos e objetivos, e assim é seu dever se adaptar a eles de modo a mantê-los acima dos seus próprios anseios, tendo em vista seu anexo ao universo do esposo (BEAUVOIR, 2009, p. 464).

Com a ajuda de Hideo, os Mikimura arrendaram um sítio pequeno e neste local o casal deu origem à família Inabata. Ao todo, tiveram seis descendentes: Hanashiro, Hitoshi, Haruo, Sumie, Hiroshi e Emi, e, desde então, acrescentou-se às responsabilidades de esposa, as de mãe. Shizue era afetuosa, observava de pertinho cada

passo das crianças, atentando para a alimentação, ensino e bem-estar. Tal qual o marido, dava importância na manutenção das tradições japonesas, e, sendo assim, educava-os conforme a hierarquia familiar, principalmente às meninas.


A alegria de Shizue era sua família. Quem sabe seja por isso que, depois de enterrar Haruo e ter de lidar com a fuga de Sumie, a personagem vai desaparecendo da narrativa. Devagar, como Kimie, ela faz morada nas memórias longínquas de Hideo e do neto narrador.

SUMIE

A filha mais velha dos Inabata detinha uma posição próxima a da mãe, Shizue. Por isso, era esperado que ela tivesse saberes culinários, tomasse conta dos irmãos, da casa e que se casasse com um homem bondoso, honrando, assim, sua família.

[...] propõem-lhe virtudes femininas, ensinam-lhe a cuidar da casa ao mesmo tempo que da toalete, da arte de seduzir, do pudor; vestem-na com roupas incômodas e preciosas das quais precisa cuidar, penteiam-na de maneira complicada, impõem-lhe regras de comportamento: – endireite o corpo, não ande como uma pata (BEAUVOIR, 2009, p. 320).

Consequentemente, a história apresentada pelo narrador se baseia em uma parte específica da vida de Sumie, a ocasião em que ela se permitiu ir atrás do seu desejo de mulher, renunciando aos seus papéis sociais de mãe e filha. Em resumo: a moça avistou Fernando em um dia sonolento, na época em que trabalhava na loja de utensílios do pai. Já nas primeiras visitas do rapaz ao estabelecimento algo despertou: “Sumie, que não era quieta, pelo menos como ojiihan acreditava que ela deveria ser, escutava tudo calada, com paciência, não a de balconista, mas a de mulher” (NAKASATO, 2011, p. 102). Como o sentimento era recíproco, em pouco tempo eles se tornaram um casal.



Ao longo de quatro meses, os jovens mantiveram o namoro escondido. Sumie, sabia que o pai conservador jamais aprovaria o relacionamento com um *gaijin*¹⁶⁶; “era uma vergonha para a família, que se fosse sua filha não permitiria, que se houvesse teimosia a expulsaria de casa, e, então, seria como se ela tivesse morrido” (NAKASATO, 2011, p. 106). À vista disso, a menina decide ir embora de casa para experimentar o amor.

Porém, Sumie, refletindo a respeito do seu *on*, seu débito de filha e irmã, abandona a ideia de fuga. Após desabafar com a matriarca, ela aceita que pode ser feliz mesmo em um casamento que não seja, necessariamente, por amor – a alegria está, também, em se ter um bom companheiro, trabalhador e que conservasse junto a ela as tradições japonesas. Assim, a descendente mais velha mantém-se filha e irmã. Pouco tempo depois, ela se torna esposa de Ossamu, o homem que o pai tem predileção. Dá à luz aos seus filhos (entre eles, o narrador) e dedica-se a fruir de seu novo papel, o de mãe. Todavia, sabia que ser feliz não era um estado eterno.

À luz de Shizue e Sumie, a narrativa expõe um debate inevitável: a maternidade. Shizue atribui seu contentamento à família que formou com Hideo, presumindo que este seja o caminho a ser trilhado pela filha. Contudo, observa-se, em tal caso, a ideia de ser mãe acorrentada ao ser mulher, o que, embora dê certo para a genitora, não é o componente principal da história de Sumie. Então, certa noite, apaixonada e junto de Fernando, seguindo o caminho desejado outrora, ela foge. Ao deixar para trás Ossamu, o “homem que dia após dia fazia o que se esperava dele” (NAKASATO, 2011, p. 121), Sumie, rejeita sua posição de mãe, de irmã e, em especial, a de filha e esposa.

A essa vida doméstica de mãe, inteiramente fechada sobre a casa familiar, mas aberta aos olhares no seu interior, opõe-se a vida secreta da mulher à procura de si mesma, que não se satisfaz com uma existência reduzida à maternidade. Esta vida

166 Significa “estrangeiro”. Era o termo usado pelos imigrantes japoneses e seus descendentes para se referirem àqueles que eram de outras etnias.

secreta escapa ao marido, que nem sequer a imagina – tal como não reconhece à sua mulher uma identidade pessoal (HEINICH, 1998, p. 127).

Logo, ao transgredir os costumes hierárquicos e conservadores que a envolviam, em busca de sua identidade, a personagem deixa de ser uma Inabata, posto que, sua decisão partiu a mais firme das três pilastras nipônicas: a família. As cicatrizes dessa renúncia conduzem o olhar de Noboru, e, por conseguinte, o do leitor, ante as decisões da mãe. Desempenhando um papel fundamental na maior parte dos relatos, é ele quem une, recompõe e, ocasionalmente, recria as lembranças para transmutá-las em narrativa. O doído ressentimento do narrador-personagem prejudica a descoberta dos motivos que a fizeram ir e, desse modo, há embaraços na compreensão dos fatos. No entanto, os dados apresentados são suficientes para evidenciar a potência de sua ida e, ainda mais, de sua volta.

Há, dessa maneira, um contraponto: Kimichan, a primeira mulher do romance, *nihonjin*, trazida ao Brasil a contragosto para acompanhar o marido, aceitando, sem reclamações, o trabalho árduo na lavoura e em casa, morrendo a espera da vida; terminando em Sumie, a mulher nipo-brasileira, destemida, que foi atrás do que considerava felicidade, rompendo com normas, valores, costumes, e, por isso, morreu e renasceu no seio da família. Enfim, um ciclo que evidencia o processo de ajuste, intercâmbio cultural e rupturas importantes para as mulheres nipo-brasileiras.

EMI

Emi, a mais nova, reconhecia com clareza sua posição de filha e irmã no seio da família. Habituada a exercer determinada rotina, muitas vezes, tinha a cabeça nas nuvens, e, expondo os seus pensamentos, acabava, eventualmente, não desempenhando o papel esperado — ao contrário de Haruo.

Desde cedo, foi educada a honrar os costumes japoneses, mantidos por seus pais, prostrando-se à mesa somente após os homens estarem satisfeitos, além de resignar-se diante do que fosse proferido por seu pai, irmãos ou futuro esposo. Porém, em determinado momento do livro, Tomie revela que após anos sem contato com os familiares, Emi ressurge a fim de haver seu espólio, originado na venda e partilha do comércio da família, no bairro da Liberdade.

Conforme dispõe Rubin (1993), em determinados grupos sociais, as mulheres são utilizadas no intercâmbio entre homens, dentro de um modelo no qual é possível deduzir que a figura feminina é reduzida ao contexto de moeda de troca, não detentora da mesma condição jurídica frente aos familiares do sexo masculino. Ademais, é evidenciado pela autora que, de acordo com Engels “os homens adquiriam riqueza em forma de rebanhos e, querendo passar esta riqueza aos seus próprios filhos, subverteram o direito materno em favor de uma herança patrilinear” (RUBIN, 1993, p. 27). Isto posto, neste sistema de transferência de bens, tanto os materiais quanto os imateriais — nome, títulos e posses da família — são, invariavelmente, repassados aos homens, de modo que o acesso à herança às mulheres derivaria sempre de seus maridos e pais.

A repartição da herança exercida pelos Inabata, bem como por outras tantas famílias, segue tal modelo, priorizando o homem na condução do nome e do patrimônio herdados. Em virtude disso, a revolta de Emi, contrariando a organização hierárquica de distribuição de bens, preestabelecida por Hideo e, inclusive, pelos demais homens chefes de família, é fortemente criticada.

SATOKO

Dentre as mulheres *nihonjin* retratadas na obra, Satoko é a com maior liberdade no casamento, fazendo recomendações, expondo seus receios, angústias, e, até mesmo posicionando-se em desacordo

com outros homens quando preciso. Ela ampara seu esposo, Haruo, nas decisões que, embora habitualmente seguras, se opõem à vontade do pai e, também, à do Imperador.

O comportamento da personagem, sobretudo em sua liberdade para dialogar com o marido, evidencia o afastamento que Shizue e Kimie têm dos problemas de seus cônjuges. Sua iniciativa e envolvimento em temas políticos ultrapassam os limites estabelecidos na história da família, os quais, até então, excluía as mulheres de questões intelectualizadas, restando a elas tomar conta dos assuntos da casa e dos filhos. O entendimento de Satoko sobre as motivações do companheiro abre espaço para que eles debatam planos e hipóteses acerca do responsável pelos ataques perpetrados contra Haruo.

À vista disso, as conversas entre eles exemplificam o movimento de ruptura com a tradição – quando Satoko, extrapolando sua posição hierárquica de mulher e nora, em concordância com Haruo, declara que não ficaria espantada se fosse o pai do esposo o autor da temerosa pichação no muro de sua casa. A postura íntima do casal revela que, à medida em que passassem mais tempo no Brasil, a família de *nihonjin* estaria disposta a mudanças e cisões com a cultura japonesa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do livro, as personagens femininas viabilizam, em suas vontades e decisões, acontecimentos que incorporam movimentos contínuos de rupturas e permanências. Melhor dizendo, seja nos papéis sociais concernentes às mulheres ou à ascendência nipônica, o romance está repleto de momentos que confluem e se distanciam da tradição.

Dessa maneira, as circunstâncias em que as personagens femininas salvaguardam as tradições, possuem, em comum, questões

referentes à família. A pilastra, discutida por Nakasato, em seus textos acerca dos personagens nipônicos na literatura (NAKASATO, 2008), emana maior influência sobre as mulheres — tanto nos casamentos arranjados quanto na criação dos filhos, as decisões tomadas por elas inclinam-se a anuir com que “as exigências familiares precedam as individuais” (BENEDICT, 1972, p. 52).

Kimie, a origem das mulheres do livro, ainda que tenha desembarcado no Brasil a contragosto, atendia às expectativas do lar, exercendo suas responsabilidades domésticas e matrimoniais, ao mesmo tempo em que ouvia, em silêncio, as ofensas do marido referentes a sua fraca performance no campo. Paralelamente, outra filha transeunte das mãos do pai para as do esposo, mediante um arranjo feito entre os homens, é Shizue, que, cumprindo com o esperado, mantém, idem, respeito à autoridade de Hideo, diferenciando-se de Kimichan, apenas, pelo período de convivência com o marido e a gestação dos filhos. A semelhança dos comportamentos ante ao *nihonjin* se dava, em grande parte, por uma tradição que cultivavam:

Os japoneses não aprendem em seus lares a dar valor à autoridade arbitrária, como também não é cultivado o hábito de submeter-se facilmente a ela. A submissão à vontade da família efetua-se em nome de um valor supremo para o qual todos se voltam, conquanto opressivas suas exigências. Ela se processa em nome da lealdade geral (BENEDICT, 1972, p. 53).

A obediência à família recai, igualmente, em Sumie, a mais velha das filhas dos Inabata que, abandonando sua primeira tentativa de fuga, reflete sobre a gravidade de suas escolhas. Prezando, então, pelo seu *on*, reputação da família e necessidades dos pais/irmãos, resigna-se, durante um bom tempo, a ser uma mãe sábia e boa esposa. Simultaneamente, Tomie, hospedando os sogros já idosos, embora incomodada com a presença deles em sua casa, não questiona a tradição ou a condição de primogenitura que seu marido, Hanashiro, impõe. Assim, cumpre com seu *giri*¹⁶⁷ de nora, cuidando de Hideo e Shizue.

167 Significa o senso de dever, relacionado a uma obrigação social.

Tendo isso em vista, as personagens femininas de *Nihonjin* (2011) são fronteiriças, suas relações com as tradições nipônicas, longe do solo natal, caminham entre as margens do que são capazes de conservar, ou não, de suas origens. Neste espaço cinzento, a descon-tinuação de costumes traz em si uma mescla de permanências, uma vez que os arquétipos de maternidade transcendem a relação entre culturas e enraizam-se nos afazeres comumente ligados às funções do gênero feminino, tanto no Brasil quanto no Japão.

A relação extraconjugal de Kimie, por exemplo, sinaliza o movi-mento de abandono de certas tradições e manutenção de outras. Do encontro proibido com o amigo da família, depreende-se o rompimen-to com as normas do casamento, que, no imaginário social, envolve lealdade e respeito, ligados, principalmente, à mulher. Por outro lado, exausta, a imigrante lhe entrega seu corpo, episódio que reforça a po-sição hierárquica inferior da personagem que sacrifica seus desejos para satisfazer os de Jintaro.

Ademais, Satoko, na ocasião em que a personagem suspeita que Hideo fosse o responsável pelas ameaças que Haruo recebia, ao gritar e não ser honesta com o sogro, deixa de lado o respeito, sua obriga-ção enquanto mulher, nora e membro da família. Portanto, ela rompe duplamente com as condições hierárquicas, seja de gênero, seja de geração. Nesta lógica, é oportuno jogar luz sobre o descontentamento de Emi, ao se dar conta que, por requerer sua parte da herança, direito inerente à filha mais nova, os familiares a criticavam, afinal, esta seria mais uma das prerrogativas masculinas.

Por último, Sumie, ao afastar-se da família, causa o rompimento de maior significância na obra de Nakasato (2011). Ao partir com Fernan-do, ainda que imperasse na personagem a vontade de prosseguir com as tradições, aos olhos dos familiares e conhecidos, ela havia rejeitado sua posição social enquanto mãe, filha, irmã e, em especial, *nihonjin*. Ao fim, ela representa uma tentativa infrutífera de mudar sua condição, de explorar sua identidade, mesmo em uma sociedade parental:

[...] a mudança de estado — de [menina] virgem para mulher casada, de filha do seu pai para mulher do seu marido — não se opera apenas por uma simples transferência da lei do pai para a lei do marido: necessita também de todo um trabalho psíquico para que a jovem mulher se consiga adaptar a um outro lugar que é, homologicamente, o lugar de outra — esse lugar de primeira que ocupava, na configuração familiar original, a sua própria mãe (HEINICH, 1998, p. 232).

A família que Sumie construiu junto de Ossamu exigia que ela assumisse o papel de sua mãe, zelando pela alimentação, saúde e educação dos filhos. No entanto, aquele não era seu lugar. Durante todo o tempo de sua fuga, ela aparentava ter abdicado de ser mãe, ou, ao menos, da responsabilidade instintiva que é imposta à mulher-mãe. Neste pressuposto, a finalidade da mulher não é tornar-se mãe, pois, não se “nasce mãe” e os instintos maternos (trivialmente, assim, nomeados) não são reais; o que há, de fato, é a construção da ideia e da experiência da maternidade — o que parece acontecer com a personagem. Logo, seu retorno, aclara que ela, simplesmente, não havia conseguido se adaptar ao papel herdado e, por isso, Sumie não seria capaz de ser uma boa mãe *nihonjin*, posto que, já não praticava os costumes e as tradições, fosse como filha ou mulher.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada: padrões da cultura japonesa**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem queima**. Trad. Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.
- HAESBAERT, Rogério. Da desterritorialização à multiterritorialidade. **Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina**. São Paulo, 2005, pp. 6774-6792.
- HEINICH, Nathalie. **Estados da mulher: a identidade feminina na ficção ocidental**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

HISTÓRIA da Imigração: 110 anos da imigração japonesa no Brasil.

Embaixada do Japão no Brasil, 2018. Disponível em: <https://www.br.emb-japan.go.jp/110anos/index.html>. Acessado em: 20 dez. 2022.

NAKASATO, Oscar Fussato. Família, educação e trabalho: reflexos do tripé nipo-brasileiro na literatura. *In: Congresso Internacional Abralic, 2008*, São Paulo. Anais Eletrônicos. São Paulo: Abralic, 2008.

NAKASATO, Oscar Fussato. **Nihonjin**. São Paulo: Benvirá, 2011.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres**. Recife: Edição S.O.S Corpo, 1993.

UNO, Kathleen S. **Passages to Modernity: motherhood, childhood, and social reform in Early Twentieth Century Japan**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Monica Setuyo Okamoto

Professora Associada do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Pós-Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS). Autora de *A influência francesa no discurso brasileiro sobre o Japão*. Produtora da websérie *NipóBrasileiros* e do curta de animação *Sakaki*. Membro do grupo de pesquisa TRANSFOPRESS (Imprensa Estrangeira no Brasil) e *Landscape of Injustice*, Universidade de Victoria, Canadá.

E-mail: setuyo2@gmail.com

José Carvalho Vanzelli

Professor Substituto do curso de Letras (área de Japonês) da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre e Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorado em Estudos Literários pela UFPR. Autor do livro *Portugal e o Oriente: Antero de Quental – Camilo Castelo Branco – Eça de Queirós – Pinheiro Chagas* (2021).

E-mail: vanzelli.jose@gmail.com / jose.vanzelli@ufpr.br

SOBRE OS AUTORES E AUTORAS

Alexandre Nakahara

Mestre e doutorando em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Sua dissertação de mestrado financiada pela CAPES teve como tema a representação de imigrantes brasileiros em filmes japoneses. Além de pesquisador, é realizador e montador audiovisual, tendo trabalhado em diversos curtas-metragens e séries exibidos no Brasil e no exterior.

E-mail: alexnakahara@gmail.com

Eduardo Okamoto

Ator, mestre e doutor em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (IA/UNICAMP). Docente do curso de graduação em Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena.

E-mail: okamoto@eduardookamoto.com

Felipe Pinto Mendes

Mestrando em Letras (Língua, Literatura e Cultura Japonesa) pela Universidade de São Paulo (USP). Integrante do Grupo de Estudos Arte Ásia (GEAA, Unifesp).

E-mail: felipepintomendes@gmail.com

Giorgia Vittori Vargas de Barros Pires

Graduada em Língua e Literatura Japonesa pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) Bacharel em Letras-Japonês pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

E-mail: gi.vittori.pires@gmail.com

Hadiji Yukari Nagao

Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo (USP). Bacharel em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e Lic. em Ed. Física pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Técnico em Dança/Bailarina Profissional pelo Centro Estadual de Educação Profissional de Dança Teatro Guaira.

E-mail: hadiji89@hotmail.com

Hugo Katsuo Othuki Okabayashi

Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense e mestrando pelo PPGCine-UFF. Desde a graduação, debruça-se sobre pesquisas em torno das representações amarelas no audiovisual.

E-mail: hugokatsuo@id.uff.br

Kelly Yshida

Bacharel e licenciada (2012) em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Possui mestrado (2015) e doutorado (2020) em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), na linha de pesquisa “Sociedade, Política e Cultura no Mundo Contemporâneo”. É membro do Núcleo de Estudos História, Literatura e Sociedade (NEHLIS-UFSC).

E-mail: kellyshida@gmail.com

Larissa Schmitz Nunes

Bacharel em Letras-Japonês pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e pós-graduanda em Direitos Humanos, Responsabilidade Social e Cidadania Global pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Trabalha como assistente de pesquisa em projetos das universidades de Victoria, no Canadá, e Emory, nos Estados Unidos.

E-mail: larissa.schmitz@hotmail.com

Lívia Rodrigues Macedo

Graduada em Letras-Japonês na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Pesquisa literatura japonesa traduzida no Brasil. Seu projeto de mestrado envolve a tradução de literatura proletária japonesa para o português brasileiro.

E-mail: livia.macedo.3108@gmail.com

Luana Martina Magalhães Ueno

Mestra em História Social pela Universidade Estadual de Londrina (2021) e graduada em História pela mesma universidade (2019). Atualmente é graduanda em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Participa do Laboratório de Pesquisa sobre Culturas Orientais (LAPECO/UEL) e do Laboratório de Estudos Históricos do Contemporâneo (LABEHCON/UEL).

E-mail: 8.luana@gmail.com

Lucimara Ota Eshima

Graduada em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), com especialização em Leitura de Múltiplas Linguagens da Comunicação e da Arte pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Atualmente, no mestrado, realiza pesquisa em ficção histórica.

E-mail: lucimara.eshima@hotmail.com

Marcia Hitomi Namekata

Professora doutora na área de Japonês (Literatura e Cultura Japonesa) no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (DELEM) da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

E-mail: marcianamekata@gmail.com

Michiko Okano

Professora associada de graduação e pós-graduação de História da Arte da Ásia no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e coordenadora do GEAA. Professora colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo (USP).

E-mail: michikokano@uol.com.br

Nathaly Iara Justino do Nascimento

Mestranda em Letras (Estudos Literários), na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Graduada em Letras pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Atualmente, dedica seus estudos a questões referentes à memória e ao esquecimento na Literatura Portuguesa.

E-mail: justinonathaly@gmail.com

Rafael Mariano Garcia

Ator, mestre e doutorando em Artes da Cena pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

E-mail: rafael@rafael-garcia.art

Robson Hideki Mori

Mestre no programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) e pesquisador as-

sociado do Centro de Estudos Asiáticos da Universidade Federal Fluminense (CEA-UFF). Atualmente pesquisa imigração japonesa.

E-mail: robson.mori@gmail.com

Victoria Toscani Burigo Fernandes

Graduanda do curso de Letras-Japonês da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Participou de intercâmbio de estudos na Universidade de Tenri, em Nara, no Japão. Tem pesquisas voltadas para Literatura e Cultura japonesa, especialmente da Era Heian, tendo participado do XII Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil com um projeto da área.

E-mail: vic.toscani@hotmail.com

Willians Marco de Castilho Junior

Bacharel em Letras-Japonês pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e mestre em Letras pelo programa de Língua, Literatura e Cultura Japonesa, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo (USP). Atualmente, é bolsista de pesquisa do governo japonês (MEXT), na Universidade de Tóquio.

E-mail: willians.marco13@hotmail.com

ÍNDICE REMISSIVO

A

antropologia literária 246
 aristocrata japonês 192, 193
 arquitetura japonesa clássica 54
 Arte 8, 9, 12, 13, 17, 18, 19, 22, 23,
 24, 26, 34, 36, 40, 46, 48, 56, 67, 68,
 118, 120, 142, 156, 163, 280, 329, 331
 artista brasileiro 20
 ascendência japonesa 12, 20, 91, 292
 ascensão social 94, 222, 227
 atividades clandestinamente 276
 autoridade masculina 222, 230

C

caridade cristão 274, 275
 casamentos mistos 91, 235
 cenário artístico 50, 59, 65, 155, 158
 cenário artístico paulista 50
 colônia japonesa 27, 38, 45, 224,
 225, 333
 comunicação universal 258
 condições sócio-históricas 243
 consagração internacional 58
 construção identitária 65
 contexto brasileiro 18, 52, 57, 98, 99
 contexto tropical 65
 correntes imigratórias japonesas 224
 crenças xintoístas 54
 crime ambiental 24
 crises econômicas 214
 Cultura 12, 52, 58, 67, 68, 88, 99, 100,
 132, 134, 164, 181, 198, 267, 289,
 329, 330, 331, 332
 cultura brasileira 33, 50, 51, 73, 79,
 97, 228

cultura clássica 244
 cultura envolvidas 64
 cultura híbrida 51
 cultura japonesa 27, 28, 50, 51, 54, 55,
 83, 94, 116, 117, 125, 140, 146, 229,
 238, 262, 285, 308, 323, 326
 cultura marginal 24, 34
 cultura trabalhista 209

D

desigualdade social 274, 275, 284
 deslocamento semântico 55
 dialogismo cultural 65
 Diálogos Interculturais 8, 48
 diplomata japonês 190

E

educação geral 248
 educacional nacionalista japonês 228
 elementos estrangeiros 53
 emigração 187, 188, 227, 295, 298
 empregado doméstico 203
 escrita científica 13
 estéticas japonesas 54

F

famílias patrilineares 223, 230
 filosofia aristocrática 246

G

gênero artístico 65
 gêneros literários 242
 governo japonês 187, 189, 204, 205,
 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213,
 214, 264, 266, 285, 298, 299, 332

H

História 12, 14, 67, 68, 99, 127, 142, 143, 181, 182, 238, 240, 260, 271, 308, 330, 331

I

imigração japonesa 10, 13, 14, 20, 27, 44, 56, 67, 71, 81, 83, 88, 89, 91, 92, 99, 121, 122, 125, 167, 184, 189, 196, 198, 222, 224, 225, 240, 288, 289, 291, 295, 298, 305, 307, 308, 309, 327, 332

imigrantes japoneses 13, 25, 28, 35, 36, 50, 51, 71, 80, 83, 84, 89, 90, 94, 95, 96, 122, 123, 127, 189, 191, 196, 222, 228, 233, 238, 262, 289, 290, 294, 298, 306, 307, 320

indivíduo ocidental 54

J

japoneses imigrantes 66

L

liberdade econômica 190

linguagem verbal 54

literatura 9, 12, 13, 14, 102, 103, 118, 146, 149, 151, 152, 224, 225, 226, 237, 238, 239, 242, 243, 245, 246, 247, 249, 252, 253, 256, 262, 263, 265, 268, 269, 270, 274, 277, 278, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 289, 306, 307, 311, 324, 327, 330

literatura japonesa 12, 14, 262, 269, 285, 330

literatura proletária japonesa 263, 268, 269, 270, 284, 330

M

manifestações orientais 242

medidas antidemocráticas 264

Migração Ilegal 203

migração irregular 203, 204

migração regular 203

mitologia japonesa 28, 291, 293

momento histórico 79, 246

momentos econômicos 213

movimentos sociais 273

mulheres nipônicas 11, 310

N

narrativa feminina 224

nipo-brasileiras 11, 14, 96, 133, 223, 226, 228, 237, 310, 311, 321

Nipo-brasileiros 12

nível internacional 245

normatizações 237

O

origem nipônica 57, 292

P

países asiáticos 201

papéis sociais 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 237, 319, 323

poesia verbal 64

povo japonês 25, 51, 123, 292, 293, 296, 313

práticas culturais 222, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 334

práticas culturais japonesas 228, 232, 233, 234, 235, 237, 334

práticas japonesas 230

primeiro japonês 191, 198

problema socioeconômico 248

processo acadêmico 245

Proletária Japonesa 10, 14, 261, 267

propriedade psicológica 251

R

raízes japonesas 20

realidade social 281, 295
 relatos históricos 243, 307
 religião politeísta japonesa 250
 residentes japoneses 30

S

símbolos comunicativos 242, 259
 sistema capitalista 263
 sistema cooperativo 230
 sistema filosófico confucionista 223
 sistema nacionalista japonês 231, 232
 sistema previdenciário 200
 situações espirituosas 243
 sociedade japonesa 103, 108, 200,
 209, 211, 223, 263
 subjetividade individual 237
 sucesso econômico 125, 234

T

terras brasileiras 64, 94, 122, 130, 132,
 184, 191, 262, 290, 294, 297, 307, 315
 trabalhadores estrangeiros 200, 203,
 209, 211, 212
 Trabalhador Migrante 10, 199
 trabalho japonês 210
 tradicionalmente japonesa 20
 transcrito 64
 transcultural 57, 64

U

universo cultural 12

V

vandalismo 18, 24
 vivência internacional 24

www.PIMENTACULTURAL.com

NIPO-BRASILEIROS

arte,
cultura
e história