



# PENSAMENTO JAPONÊS

VOLUME 1

organização  
Andrei Cunha  
Neide Nagae

editora **BESTIÁRIO**

**Todos os direitos desta edição reservados.**

Copyright © 2024 da edição:  
Andrei dos Santos Cunha  
Neide Hissae Nagae

Copyright © 2024 dos capítulos:  
suas autoras e autores

**Coordenação editorial**  
Roberto Schmitt-Prym

**Conselho editorial**  
Antonio David Cattani  
Claudio Vescia Zanini  
Daniela P. M. Kern  
Demetrius Ricco Ávila  
Elaine Barros Indrusiak  
Jéferson Assunção  
Karina de Castilhos Lucena  
Luciana Wrege Rassier  
Pedro Demenech

**Projeto gráfico e capa**  
Andrei dos Santos Cunha

**Ilustração da capa**  
Tsuchiya Koitsu, *Chuva de primavera em Matsushima* (1936)

**Equipe de revisão**  
Andrei dos Santos Cunha  
Bruno Costa Zitto  
Diogo César Porto da Silva  
Karen Kazue Kawana  
Laura Venzon Francisco Grandó  
Leonardo Pinto dos Reis  
Rodney Ferreira



**Editora Bestiário**  
Rua Marquês do Pombal,  
788/204  
CEP 90540-000  
Porto Alegre, RS, Brasil  
Fones: (51) 3779.5784 -  
99491.3223  
[www.bestiario.com.br](http://www.bestiario.com.br)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

P418 Pensamento japonês [recurso eletrônico] / organizado por  
Andrei dos Santos Cunha, Neide Hissae Nagae. - Porto Alegre :  
Bestiário, 2024.  
302 p. : il. ; PDF ; 2,24 MB. - (v.1)

Inclui bibliografia e índice.  
ISBN: 978-65-6056-073-4 (Ebook)

1. Literatura. 2. Ensaio. 3. Pensamento japonês. I. Cunha, Andrei dos Santos. II. Nagae, Neide Hissae. III. Título.

2024-1826

CDD 808.84  
CDU 82-4

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira : Ensaio 808.84
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4

# PENSAMENTO JAPONÊS

*VOLUME 1*

Andrei dos Santos Cunha  
Neide Hissae Nagae  
organização

2024

editora **BESTIÁRIO**

# SUMÁRIO

- 7** **Leituras esparsas de um Japão tão próximo e tão distante (à guisa de prefácio)**  
*Neide Hissae Nagae e Andrei dos Santos Cunha*
- 13** **A retomada da Missão Católica no Japão no século XIX e a campanha pela liberdade de crença no início do Período Meiji**  
*Antonio Genivaldo Cordeiro de Oliveira*
- 36** **Fake news sobre coreanos após o grande terremoto de Kantô em 1923 em *Ko ni okuru tegami*, de Shimazaki Tôson**  
*Ayumi Anraku*
- 50** **Tradução de verticalidades do *Kojiki***  
*Bruno Costa Zitto*
- 62** **A produção de estampas temáticas de bagres após o terremoto de Ansei-Edo de 1855**  
*Cláudio Augusto Ferreira e Lara Oushi Escobar*
- 72** **Motifs de abjeção: a violência autoinfligida em *Ikichi*, de Toshiko Tamura**  
*Daniela M. Patrocínio*
- 85** **Representação e pressupostos de agência, a partir do valor, em Arishima Takeo e Hirabayashi Hatsunosuke**  
*Fabio Pomponio Saldanha*
- 105** **A flor anárquica da terra do sol nascente: um breve histórico do movimento anarquista japonês**  
*Felipe Chaves Gonçalves Pinto*
- 128** **Uma análise da representação imagética do trauma através do *namazu-e* (xilografuras do bagre)**  
*Fernanda Kaory Ikegami Sato e Tayanna de Melo Barbosa*

- 144** **Infância, exploração e feminino em “Da fábrica de caramelos”, de Sata Ineko**  
*Joy Nascimento Afonso, Beatriz Morelatto e Melissa Eiko Watanabe*
- 166** **Retratos da autora, alter egos e “mulheres comuns” na obra de Miyamoto Yuriko**  
*Karen Kazue Kawana*
- 194** **O *Tanabata* e sua sequência poética na antologia *Kokin’wakashū***  
*Laura Venzon Francisco Grandó*
- 221** ***Utamakura* em *Oku no hosomichi*: um estudo sobre a intertextualidade no sistema literário japonês**  
*Leonardo Pinto dos Reis e Andrei dos Santos Cunha*
- 257** **Facetas autobiográficas na ficção de Shiga Naoya e Tamura Toshiko: semelhanças e diferenças na construção da identidade “autor-protagonista” nos olhos do público**  
*Mariane Andrade Marques*
- 269** **Um mar de palavras — reflexões iniciais sobre “Pensamento Japonês”**  
*Neide Hissae Nagae*
- 288** **Tamura Toshiko e a nova mulher**  
*Thais Diehl Bresolin*



# LEITURAS ESPARSAS DE UM JAPÃO TÃO PRÓXIMO E TÃO DISTANTE (À GUIA DE PREFÁCIO)

Neide Hissae Nagae (USP)<sup>1</sup>  
Andrei dos Santos Cunha (UFRGS)<sup>2</sup>

Quase três anos se passaram desde a criação do Grupo de Pesquisa “Pensamento Japonês: princípios e desdobramentos”, cadastrado na área de divulgação científica do Diretório de Pesquisas do CNPq. O projeto em si começou a se formar com o Grupo de Estudos de igual nome em julho de 2019, sob uma proposta bastante ambiciosa.

Foi, no entanto, o momento em que se vislumbrou uma conjunção mínima de forças necessárias para dar passos firmes, reunindo especialistas de algumas áreas essenciais no âmbito das humanidades, como a Filosofia, a Sociologia, as Ciências da Religião, a Psicologia, o Direito e a Economia, além das Letras, e começar uma jornada que se imagina quase sem fim. Anteriormente, as reflexões sobre o pensamento japonês já existiam no nosso Grupo de Tradução, também interinstitucional, que desenvolveu estudos tradutórios teóricos e práticos e promoveu palestras com tradutores técnicos e literários para adentar em um universo pouco explorado. Desses esforços resultaram duas publicações coletivas de tradução em 2018: *Konjaku monogatari shū: narrativas antigas do Japão*, com textos dessa coletânea de histórias de cunho budista

- 1 Docente e pesquisadora aposentada pela USP com Mestrado pelo PPGLLCJ e Doutorado pela TLLC da USP. Líder do grupo de pesquisa “Pensamento Japonês: Princípios e Desdobramentos”.
- 2 Professor de Língua e Literatura Japonesa do Bacharelado em Letras (Tradutor Japonês e Português) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e atuante na linha “Teoria, Crítica e Comparatismo” do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade. Pesquisador do grupo “Pensamento Japonês: Princípios e Desdobramentos” (Núcleo “Vocabulário do *waka*”).

do século XII, e *Momotarō*, que incluía cinco traduções distintas do conto de Akutagawa Ryūnosuke e respectivos comentários, além da música e da história homônimas que são anteriores a essa criação moderna de 1924.

Os interesses foram ampliados no Grupo de Estudos “Pensamento Japonês” e dois dossiês foram criados a partir de um estudo conjunto de seus integrantes: o primeiro, publicado em 2019 na revista de Letras da UNESP de Araraquara, sob o título de “Pensamento Japonês”; e o segundo, encaminhado para a revista Estudos Japoneses da USP em 2022, com artigos versando sobre a *Meirotoku zasshi*, revista criada por intelectuais japoneses do final do século XIX. O intuito dessa revista era a divulgação das reflexões e discussões que surgiam com a entrada das novas ideias europeias e estadunidenses no Japão recém-aberto para o mundo ocidental.

Qualquer jornada, contudo, é feita de muitas etapas — é preciso continuar com dedicação, organização e união. Os trabalhos do Grupo de Pesquisa, assim, começaram com vários núcleos liderados por seus membros — em sua maioria, doutores —, focando em conteúdos e temáticas diferentes, inseridos em duas linhas de pesquisa: “Pensamento Japonês: visões históricas e comparativas” e “Tradução Linguística e Cultural Japonês-Português”. Formou-se o grupo, e cá estamos com a publicação deste primeiro livro coletivo, oferecendo algumas primeiras leituras sobre o Japão que foram elaboradas inicialmente para os dois primeiros encontros internos do Grupo de Pesquisa.

E por que “pensamento japonês”? A expressão não tem um contraponto em nosso país: não há um “pensamento brasileiro”, por exemplo, e a ausência dessa categoria se verifica em muitos outros países. É justamente essa a questão inicial. “Pensamento japonês” é uma cadeira acadêmica no Japão, conhecida como *Nihon shisō*. Se dissermos que se trata simplesmente de “cultura japonesa”, não estamos longe do sentido de partida. No entanto, a expressão “pensamento japonês” não soa estranha no contexto dos estudos acadêmicos relacionados ao Japão no Brasil. É bom frisar, por outro lado, que não se trata de considerar o pensamento desse país como algo que revele a sua identidade, uniformidade, ou sua característica mais peculiar — ainda que, em certa medida, possamos vislumbrar traços



desses conceitos, se acrescentarmos ora o plural, ora a negativa e desconsiderarmos os superlativos, por exemplo.

Assim, apresentamos aqui leituras sobre o Japão, como qualquer país com seus aspectos multifacetados, de muitas alteridades, como já foram realizadas por estudiosos e em pesquisas acadêmicas e outros meios de divulgação do conhecimento. A lista de materiais existentes é grande. Produzidos por historiadores, jornalistas, diplomatas, escritores, entre outros, encontramos desde textos menos extensos sobre impressões do Japão até artigos acadêmico-científicos, livros de divulgação e obras mais densas com pesquisas que se voltam para as chamadas “teorias da niponicidade”.

Aluísio de Azevedo teria sido um dos primeiros brasileiros a tratar do assunto, com seu livro de crônicas *O Japão (Dai Nippon)*, escrito em sua viagem ao país como vice-cônsul entre 1897 e 1899, em Yokohama, infelizmente publicado postumamente apenas em 1984.

As relações diplomáticas entre o Brasil e o Japão começaram em 5 de novembro de 1895, com a assinatura do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre os dois países, e quando foram criadas as representações nas duas capitais. Em vida, Aluísio de Azevedo publicou “Japonesas e Norte-Americanas”, ensaio destinado ao Almanaque Brasileiro Garnier de 1904, com as *mussumês* e outros fascínios que ele nutria pelo Japão. Mesmo assim, a primeira publicação de um brasileiro sobre o Japão foi-lhe anterior, em 1902, com *Memórias de um cônsul no Japão*, publicadas em Nápoles por Jacinto Ferreira da Cunha, nomeado para o cargo que deveria ter sido de Aluísio de Azevedo. Poderíamos citar também *O Japão por dentro*, de 1941, décimo-segundo livro escrito por Lima Figueiredo, que publica *No Japão foi assim...* ainda no mesmo ano.

Havemos de considerar também as obras do português Wenceslau de Moraes (1854–1929)<sup>3</sup>, cujos trabalhos foram divulgados no Brasil. A serviço do governo de Macau, ele realizou visitas anuais ao Japão entre 1893 e 1896, e, em 1899,

3 Fonte: Biografia de Wenceslau de Moraes, baseado em *O Essencial sobre Wenceslau de Moraes*, de autoria de Ana Paula Laborinho. Disponível em: <[imprensanacional.pt/wenceslau-de-moraes/](http://imprensanacional.pt/wenceslau-de-moraes/)>. Acesso em: 20 abr. 2024.

passou a viver no mesmo país como cônsul de Portugal em Kôbe e Ôsaka até 1913, quando exonerou-se do referido cargo e fixou residência em Tokushima, onde veio a falecer. Lá escreveu vários textos sobre costumes japoneses que foram publicados em Portugal. *A vida japonesa; O Bom-Odori em Tokushima; Cartas do Japão; Relance da História do Japão e Relance da Alma Japonesa; Serões do Japão; O Culto do Chá; Paisagens da China e do Japão Dai-Nippon*, na qual estão contempladas traduções de obras literárias curtas e histórias tradicionais. As coletâneas de textos *O-Yoné e Ko-Haru* e *Traços do Extremo Oriente* foram publicadas quando ainda se encontrava em Macau.

Os registros das imagens do Japão antecederam a imigração japonesa, e os próprios japoneses e seus descendentes também se encarregaram de deixar suas marcas por meio de registros escritos em japonês e em português, algo de valor inestimável e que revela parte do que seria o pensamento japonês. Por outro lado, intelectuais brasileiros também se esmeraram em divulgar o Japão, por diferentes ângulos.

Um diferencial deste Grupo de Pesquisa é inserir-se dentro dos estudos japoneses no Brasil, com o seu foco de pesquisa em fontes bibliográficas japonesas, escritas majoritariamente em língua japonesa, no próprio Japão. O propósito inicial é criar uma coletânea do pensamento japonês, sobre temas variados, incluindo o pensamento de intelectuais e personalidades japonesas que figuram no rol de pensadores dos próprios estudiosos japoneses e que se encontram divulgados por meio de diversas coletâneas sobre pensamento japonês ou pensadores japoneses.

As entradas para se conhecer o que era inicialmente uma visão do Japão como uma terra exótica, no final do século XIX no Brasil, foram profícuas, tanto que deixaram marcas no léxico do português brasileiro coletados pelos dicionaristas que usamos como referência, verdadeiros registros históricos.

Livros de estudiosos sobre o Japão são muitos, e antes mesmo do marco da pandemia, 2020–2021, os estudos japoneses já figuravam com certa tradição em eventos acadêmicos e científicos, com trabalhos em nível de Iniciação Científica, dissertações e teses e até de pesquisas de pós-doutoramento, além da publicação dos mesmos em formatos variados.

Surgiram também as traduções de obras literárias e

ensaísticas de autores japoneses que contribuíram na edificação dos estudos japoneses e que continuam a crescer, além de obras de escritores brasileiros que mais recentemente utilizam o Japão para suas inspirações literárias, tanto nipo-brasileiros como autores sem ascendência japonesa. Enfim, visões brasileiras sobre o fenômeno Japão a construir pontes que ora se encontram, ora se cruzam ou começam a formar complexos viários.

O Grupo de Pesquisa, hoje, continua o trabalho dos nossos precursores, somando um esforço iniciado pelos trabalhos pioneiros, individuais e também coletivos já existentes.

Até o momento, foram elaborados alguns materiais em forma de dossiê, além da publicação de traduções coletivas, como dito anteriormente. O presente livro coletivo de textos acadêmicos, juntamente com os produzidos dentro e fora do Grupo de Pesquisa, também servirá para o avanço na elaboração dos textos da série que se inicia com este volume. Pretende-se, ainda, desenvolver fascículos temáticos que venham a constituir uma série sobre o pensamento japonês.

O presente volume vem à luz sessenta e um anos depois das primeiras reflexões acadêmicas no âmbito do curso de Letras Japonês na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, antecedido pela criação do Centro de Estudos Japoneses do mesmo Departamento, Faculdade e Universidade, e que no Brasil, hoje, conta com nove outras Instituições de Ensino Superior que contemplam a Língua e a Literatura Japonesa. Apesar disso, é necessário frisar que os estudos sistematizados começaram tarde neste país, que possui a maior população de descendentes de japoneses fora do país de origem. Por isso, temos o prazer de manter um grupo interinstitucional com a maioria dessas instituições brasileiras, com a participação de alunos de graduação e de pós, além de egressos e a colaboração de pesquisadores estrangeiros, com um número considerável de pessoas que trabalham em conjunto.

Por sua vez, o Brasil continua também a buscar imagens de si do ponto de vista de outras culturas. Em 2021, foi realizado o simpósio “Imagens do Brasil: quantos espelhos” no Instituto de Estudos Avançados da USP, sob o projeto de Celeste Henriques Marquês Ribeiro de Souza, reunindo obras sobre o nosso país a partir do olhar da literatura de autores estrangeiros. A obra

*Sōbō*, de Tatsuzō Ishikawa (1905–1985), que chegou às mãos do público brasileiro em 2008, no Centenário da Imigração Japonesa no Brasil, foi a escolhida para a ocasião.

O ano de 1908 é, oficialmente, o início da imigração, com o primeiro navio, o famoso *Kasato Maru*, aportando em Santos. Ishikawa viveu a experiência da imigração já na década de 1930, e registrou sua visão sobre o Brasil na obra *Sōbō*, citada acima, um feito que lhe rendeu o primeiro Prêmio Akutagawa, criado em 1935, e tão cobiçado ainda hoje em dia pelos escritores estreados no Japão<sup>4</sup>.

Curiosos são esses laços Brasil-Japão e, apesar de tantas iniciativas públicas e privadas em se fazer conhecer suas culturas, suas relações, nas mais diversas localidades brasileiras, de modo cada vez mais intenso, os caminhos são muitos e longos. Este livro insere-se nesse trilhar, com a expectativa de despertar novos interesses, novos trabalhos, novos percursos.

---

4 Já há algum tempo, agracia autores estrangeiros que escrevem em língua japonesa e publicam no Japão, a exemplo de Hoesung Lee, coreano lá radicado e que foi o primeiro a receber o prêmio, em 1972.

# A RETOMADA DA MISSÃO CATÓLICA NO JAPÃO NO SÉCULO XIX E A CAMPANHA PELA LIBERDADE DE CRENÇA NO INÍCIO DO PERÍODO MEIJI

Antonio Genivaldo Cordeiro de Oliveira (PUC-SP)<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

O entusiasmo de Francisco Xavier com o Japão e a aceitação inicial do cristianismo no século XVI mantinham nos missionários católicos o desejo de logo retomarem a missão na terra do sol nascente. Porém, durante os quase três séculos de restrição da propagação cristã, o contexto político e religioso tinha mudado significativamente. As considerações do país como o mais apropriado ao cristianismo entre os povos contatados feitas anteriormente precisaram ser revistas.

No século XIX, o protagonismo do budismo no auge da Era Tokugawa também foi ameaçado. Os pensadores nativistas em busca de uma “essência” japonesa pura de toda contaminação estrangeira buscavam no conjunto de crenças e ritos do xintoísmo as bases para fomentar a defesa de uma firme identidade nacional e para enfrentar as ameaças estrangeiras que uma vez mais eram acompanhadas pelo cristianismo.

Diante da abertura forçada do país pelos tratados desiguais de amizade e comércio com as potências de então, o conceito de religião precisou ser discutido. Nesse processo, o termo “religião”<sup>2</sup> passou “toda uma reconcepção de sentido entre o novo (na Ásia isto significava ‘ocidental’) e o antigo (‘tradicional’)

1 Doutor em Ciência da Religião e Professor do Departamento de Teologia da PUC-SP. Pesquisador do grupo “Pensamento Japonês: Princípios e Desdobramentos”.

2 A partir daí o termo japonês *shūkyō* (宗教), que acabou se firmando e influenciando também o chinês *zōngjiào* (宗教) e o coreano *chonggyo* (종교).

reservatórios de conhecimento” (Krämer, 2015, p. 11). As discussões para assegurar o espaço da religião na construção do Estado moderno japonês continuariam por muitos anos.

Nesse contexto, os missionários, dedicando-se ao estudo das línguas nativas e dos costumes locais, ajudavam como intérpretes nas negociações dos acordos entre as autoridades. Os textos e documentos (fontes primárias) aqui analisados relatam os passos para o reestabelecimento da missão católica e revelam como, apesar das resistências, o trabalho ia além da esfera religiosa, justificando a permissão para a instalação de bases missionárias. No entanto, apesar de beneficiados pelos tratados internacionais, os missionários precisaram se adaptar ao novo panorama político e religioso no processo de construção do Japão moderno.

## **O CONTEXTO MISSIONÁRIO DO EXTREMO-ORIENTE**

A realidade política na Europa tinha gerado mudanças também no contexto missionário. O regime do Padroado acarretava vários inconvenientes a Roma, que não podia governar diretamente a Igreja no Oriente. Todos os missionários, quaisquer que fossem suas nacionalidades, deviam passar por Lisboa e prestar o juramento de fidelidade à Coroa Portuguesa antes de embarcar para o Extremo Oriente. Na tentativa de contornar os abusos, o Papa Gregório XV criou em 1622 a Sagrada Congregação da *Propaganda Fidei*<sup>3</sup>, objetivando colocar as missões católicas diretamente sob o controle da Santa Sé, coordenar as ações missionárias e finalmente adaptar a Igreja à diversidade cultural além da Europa. Isso dava início a uma nova estratégia, pois até então as missões católicas dependiam de várias ordens e congregações religiosas.

Em 1658, o Papa Alexandre VII nomeou François Pallu e Pierre Lambert como vigários apostólicos para a China e os países vizinhos de Tonkin e da Cochinchina. No entanto, as barreiras impostas pelo Padroado tardariam a partida dos dois por dez anos. Nesse ínterim, juntando os planos da *Propaganda*

3 Atual Congregação para a Evangelização dos Povos. Ao longo do texto, abreviamos com o primeiro termo: *Propaganda*.

e o desejo de muitos padres seculares que desejavam partir em missão, os dois fundaram em Paris um seminário para preparar os candidatos para a nova estratégia missionária. Esse seminário, inspirado pelas Instruções de 1659<sup>4</sup>, foi a base para a formação da Sociedade das Missões Estrangeiras de Paris, MEP.

Concomitantemente, em 1660 foi criada a primeira Companhia da China, que tinha como objetivos: “a propagação da fé e o estabelecimento do comércio no Império da China, nos reinos de Tonkin e da Cochinchina”<sup>5</sup> (Wei Tsing-Sing, 1961, p. 31). A única base no Oriente que permitia o estabelecimento dos missionários franceses na época era Ayuthaya, capital do Reino de Siam (Tailândia atual), de onde começaram suas primeiras implantações missionárias. Com a posterior supressão dos Jesuítas, principal força missionária até então, os missionários MEP assumiriam o protagonismo das missões católicas na região por quase três séculos.

No entanto, a presença francesa e suas missões no Oriente

---

4 *Les instructions romaines aux vicaires apostoliques des royaumes du Tonkin et de la Cochinchine* são marcadas por um grande respeito à cultura asiática: “Não tentem persuadir sob nenhum pretexto a fazer estes povos mudar seus ritos, hábitos e costumes, a menos que eles sejam evidentemente contrários à religião e a moral. O que poderia ser mais absurdo que levar a França, Espanha, Itália ou qualquer outro país europeu à China? Não introduzam nossos países, mas a fé, esta fé que não repulsa nem fere os ritos e os usos de um povo, provado que eles não sejam detestáveis, ao contrário, buscai guardá-los e protegê-los. Eles são, por assim dizer, inscritos na natureza de todos os homens de estimar, de amar e de pôr acima de tudo no mundo as tradições de seus países, e o país ele mesmo [...]. Nunca façam comparações entre os costumes destes povos e os da Europa; [...]. Quanto aos costumes que são francamente maus, é necessário evitá-los pelos gestos com a cabeça ou pelo silêncio que por palavras. Aproveitem as ocasiões nas quais os espíritos estejam mais bem-dispostos a acolher a verdade, de maneira que sejam eliminados progressivamente e insensivelmente” (Tradução minha a partir do texto latino e francês apresentado por Jacques, 2001, p. 11–12). No entanto, a mesma instrução recomendava prudência quanto à ordenação dos padres autóctones.

5 Tonkin correspondia à parte mais setentrional do Vietnã e a Cochinchina correspondia à parte mais ao sul. Após a posterior anexação da região como colônia francesa, ela foi renomeada de Indochina, compreendendo os atuais Vietnã, Laos e Camboja.

sofreram as consequências da Revolução Francesa e das guerras de conquista na Europa lideradas por Napoleão. A nova Lei de 1782 suprimia todas as comunidades religiosas, bem como a pensão de seis mil francos concedida pelo governo do Antigo Regime a cada missionário francês. A situação política e o crescente anticlericalismo paralisaram os contatos comerciais e as atividades missionárias no Oriente, que passaram a uma proteção indireta dos ingleses.

## **AS GUERRAS DO ÓPIO E O PROTETORADO FRANCÊS DAS MISSÕES**

Os franceses, apesar das dificuldades internas, buscavam estabelecer seus domínios coloniais na região, em vista do lucrativo comércio da seda. Além dos interesses comerciais, contrariamente ao que acontecia na metrópole, as pretensões de implantação da Igreja Católica continuariam ainda por muitos anos. Assim, o protagonismo dos portugueses e dos espanhóis do século XVI passou para os missionários franceses.

O comércio na região era dominado pelos ingleses, que lucravam especialmente com o tráfico do ópio. Dentro da política de interesses nacionais, a Inglaterra aproveitou a crise na França para reforçar seus domínios, incluindo o controle das missões católicas. A Inglaterra, através da Igreja Anglicana, oferecia boa acolhida aos missionários católicos. “De fato, nesta época, os projetos missionários dos protestantes ainda não estavam bem desenvolvidos, mas os ingleses começavam a reconhecer que as missões católicas francesas eram eficazes, e queriam utilizá-las em seu benefício” (Wei Tsing-Sing, 1961, p. 71). Se pudessem declarar tais missões como inglesas, antes de partirem para a missão no Oriente, os missionários católicos recebiam a oferta de passagens gratuitas e de uma soma anual em dinheiro.

Os interesses ingleses na região, no entanto, não eram nada cristãos. As exportações dos produtos chineses geravam um déficit comercial que a companhia inglesa buscou compensar com o tráfico do ópio indiano. Esse tráfico chegou a representar metade das receitas do comércio marítimo inglês. As consequências da droga começaram a afetar a estabilidade do Império chinês que reagiu proibindo o consumo e o comércio da droga. O desrespeito às seguidas proibições imperiais deu



início às Guerras do Ópio.

Do ponto de vista chinês, a importação do ópio e a entrada da religião cristã estavam intimamente ligadas. As duas “mercadorias” com frequência chegavam juntas à China. Diante das dificuldades de penetrar no país, muitos missionários aproveitavam a possibilidade de ingresso nos pequenos barcos que transportavam as mercadorias proibidas. Por isso, eram vistos pelo governo chinês como espíões, contrabandistas e agentes perigosos propagadores de uma falsa religião que, como tal, era comparada ao ópio. “Os chineses chamavam o ópio: *Yang-yen*, tabaco estrangeiro, eles chamavam também a religião cristã: *Yang-kiao*, religião estrangeira, ambos são artigos de importação europeias” (Wei Tsing-Sing, 1961, p. 123). Isso facilitava a associação entre o que era nocivo ao corpo e o que seria nocivo à alma chinesa. Para eles, “os efeitos atroztes do ópio eram comparáveis aos das seitas heréticas que enganavam as pessoas<sup>6</sup>” (Wei Tsing-Sing, 1961, p. 124). Apesar da conotação negativa e da ambiguidade da situação, muitos missionários cristãos continuaram a aproveitar a oportunidade oferecida pelos tratados comerciais para a retomada das missões católicas no Oriente.

A primeira fase do conflito anglo-chinês foi resolvida com o tratado de Nanquim, assinado em 1842, que permitiu o reestabelecimento da paz entre os dois países, garantiu a abertura de cinco portos (Cantão, Xiàmén, Shànghǎi, Níngbō, Fúzhōu) ao comércio com os ingleses e lhes concedeu posse oficial de Hong Kong. Ainda que indiretamente, o tratado beneficiava a entrada dos missionários europeus e as missões católicas na China, que, mesmo de modo irregular perante a corte de Pequim, ganhavam a tutela e proteção inglesas.

Dois anos depois, foi assinado o tratado de amizade e comércio entre a China e a França em Huángpǔ. Por exigências do governo chinês, não se permitiu tocar em nada na questão religiosa na China. Embora o acordo seguisse os tratados já firmados com a Inglaterra e com os Estados Unidos, as entrelinhas de alguns artigos traziam consigo a questão dos interesses missionários e da liberdade religiosa. O artigo 22

---

6 Esta associação, embora bastante presente em autores do século XVIII, ficou mais conhecida pela formulação de Karl Marx em sua frase “*Die Religion ... Sie ist das Opium des Volkes*”, na *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*, publicada em 1844.

permitia o estabelecimento de igrejas, hospitais, escolas e cemitérios dentro da concessão estrangeira; o artigo 23 permitia a circulação nas vizinhanças imediatas, e, em caso de infrações às leis locais, as autoridades chinesas deveriam encaminhar o cidadão francês ao consulado mais próximo, e não ao governo local; o artigo 24 permitia “ensinar a todo súdito chinês a língua do país ou outras línguas estrangeiras e vender sem obstáculos livros franceses ou comprar livros chineses” (Wei Tsing-Sing, 1961, p. 251). Essas cláusulas estavam ausentes nos demais tratados.

No entanto, a ambiguidade da atuação missionária como parte da política de expansão das potências europeias gerava constantes perseguições religiosas. Diante disso, o novo soberano francês, Napoleão III, agora aliado aos ingleses, declarava solenemente: “Nós iremos à China e vingaremos o sangue dos missionários” (Wei Tsing-Sing, 1961, p. 530). No final de 1857, as tropas aliadas sob as ordens de Londres e Paris avançam sobre a China, dando início à segunda fase da Guerra do Ópio. A china vencida foi obrigada a assinar o Tratado de Tiānjīn em 27 de junho de 1858, que oficializou o protetorado francês das missões católicas no Oriente.

O artigo 13 tratava exclusivamente da questão religiosa:

A religião Cristã, tendo por objetivo essencial levar os homens à virtude, os membros de todas as comunhões cristãs gozarão de inteira segurança para seu pessoal, suas propriedades e o livre exercício de suas práticas religiosas; uma proteção eficaz será dada aos missionários que poderão entrar pacificamente no interior do país, munidos de passaportes regulares como estabelece o artigo 8.

Nenhum entrave será apresentado pelas autoridades do Império chinês ao direito que é reconhecido a todo indivíduo na China de abraçar, se ele o desejar, o cristianismo, e de seguir suas práticas sem que seja passível de alguma pena infligida por assim fazer-se. Tudo o que tenha sido escrito anteriormente, proclamado ou publicado na China, por ordem do governo contra o culto cristão é completamente revogado, e resta sem valor dentro de todas as províncias do Império.

(Wei Tsing-Sing, 1961, p. 530)

A assinatura do tratado, anunciada em Paris por Napoleão III como a abertura “de um imenso império ao progresso da civilização e da religião” (Wei Tsing-Sing, 1961, p. 531) não

garantiu a paz. Em 1860, as hostilidades recomeçaram, e as tropas aliadas iniciaram a terceira fase da guerra, avançando dessa vez até Pequim. Depois de invadirem e destruírem o palácio imperial, as tropas anglo-francesas impuseram a chamada Convenção de Pequim, que além dos termos do tratado anterior, acrescia uma indenização que a China deveria pagar aos aliados, incluindo os missionários, pelos prejuízos causados. A China tornou-se praticamente uma grande colônia internacional.

Deste modo, apesar de todo anticlericalismo interno, a França Católica assumiu o protagonismo na difusão do cristianismo católico a partir do século XIX, seguindo a mentalidade da época de civilizadores e evangelizadores ao mesmo tempo. Isso ajudava a reforçar a ideia do cristianismo como uma preparação para o domínio europeu de fato. Por volta de 1885, com começo das hostilidades franco-chinesas e a seguida Guerra de Tonkin, mais de três quartos dos missionários católicos na Ásia eram franceses.

Os abusos por parte de alguns missionários exigiram diplomacia e às vezes o uso da força para serem resolvidos. Isso prejudicava não só a imagem do cristianismo, mas também causava um desgaste na credibilidade francesa. Diante dessa situação, o governo francês viu-se obrigado a revisar sua política de protetorado missionário na China:

A França garante sua proteção aos missionários católicos bem como aos cristãos chineses. Ela entende assegurar a todos a liberdade de consciência e livre exercício do culto, bem como os diversos direitos que dele decorrem. No entanto, é proibida toda ingerência nos negócios de ordem temporal ou civil, que trate de ordem pessoal ou privada ou que concerne ao funcionamento das instituições administrativas ou jurídicas do país. (Wei Tsing-Sing, 1961, p. 545)

As denúncias de discriminação por parte dos missionários franceses para com os missionários de outras nacionalidades levaram Leão XIII a fazer um apelo direto ao imperador chinês em favor dos cristãos e das missões. A ação gerou uma forte oposição da diplomacia francesa e dos missionários, com a ameaça de rompimento de relações diplomáticas nos termos da Concordata de 1801. Além disso, a espoliação dos bens da

*Propaganda* na Itália não deixava outra saída a Roma senão se render ao protetorado francês (RDM, 1886, p. 786). O Papa não fora consultado, quando do estabelecimento do protetorado francês, e declarara essa decisão como “a maior tristeza de seu pontificado”, afirmando: “Eu cedi e não desejo mais retomar o debate que me causa tanta amargura”<sup>7</sup> (Prudhomme, 2005b, p. 548).

A ambiguidade da situação pode ser entendida pela expressão “o anticlericalismo não é um artigo de exportação”<sup>8</sup>, e expressa o estranho estatuto da França em sua relação com a Igreja católica, mas também com as demais religiões, como mostra o caso do Islã na Argélia (Mely, 2004). A querela que opunha clericais e laïques na metrópole era atenuada pela convergência da missão civilizatória nas colônias e gerava uma estratégia bem distinta na política externa.

## **A RETOMADA DA MISSÃO CATÓLICA NO JAPÃO**

Os padres das Missões Estrangeiras de Paris (MEP), tinham se estabelecido em Hong Kong, de onde faziam suas incursões

7 Esse sistema de protetorado continuou em vigor ainda por muito tempo. Durante a Segunda grande Guerra, o Cônsul Francês em Yokohama remetia mensalmente uma soma em dinheiro aos missionários MEP (Thompson, 2007, p. 66), mantendo o sistema como “direito” até fevereiro de 1946 (Ladous, 2010, p. 16).

8 Vários autores, ao optarem pelo termo *laicização* na redação desta frase, a atribuem erroneamente a Léon Gambetta. Ele, em meio aos debates sobre a educação da França metropolitana, profundamente marcados pelo anticlericalismo, defendia que a moralidade deveria ser ensinada *laïquement* imbuída de um espírito moderno e civil, afrontando a condenação papal do *Syllabus* de 1864 de todos os princípios modernos que asseguravam os poderes civis e políticos de maneira independente do poder da Igreja. No entanto, em novembro de 1876, ele defendeu a não supressão da Embaixada Francesa junto à Santa Sé, por considerá-la essencial para as relações da França com o exterior, onde a França dispunha de uma considerável “clientela católica”. Esta ideia foi retomada em 1885 por Paul Bert, outra figura anticlerical na França, mas que em sua partida para Hanói onde assumiria a função de Governador Geral da Indochina, formulou a referida frase reafirmando a cooperação dos missionários católicos nas colônias francesas (Cabanel, 2009, p. 55–56).

na China continental e na Coreia e tentavam se aproximar do Japão. Dadas as dificuldades, conseguiram um entreposto nas ilhas de Ryûkyû, que, embora sob a vassalagem do Império japonês, escapavam da política de fechamento lá vigente.

Os registros das negociações para o estabelecimento desta base missionária exaltavam o poderio dos canhões europeus que tinham submetido a China ao poder colonial.

Vós deveis aceitar o tratado que vos propomos, pois, vós não saberíeis evitar por longo tempo, pois a Europa deseja absolutamente abrir todos os países fechados; porque vós também serieis agradáveis ao imperador da China do qual vós seguíeis o exemplo, no entanto ao agir contrariamente, sua conduta será criticada e condenada. (MF IRFA, v. 568, p. 160–172; Forcade, 1885, p. 127)

Apesar das resistências, as autoridades locais cederam às exigências da esquadra francesa, permitindo que o missionário Théodore-Augustin Forcade se instalasse a partir de 1844 em um pequeno monastério budista nos arredores de Naha, com o intuito de aprender a língua que pensava ser o japonês. Durante dois anos, Forcade, sob estrita vigilância das autoridades locais, dedicou-se ao aprendizado da língua e de observações sobre a cultura e costumes locais e, de modo especial, aos aspectos da religião<sup>9</sup>. Porém, para sua decepção, descobriu posteriormente que essa língua não seria de utilidade no Japão.

A partir de Ryûkyû, uma nova expedição da esquadra francesa tentou chegar ao Japão em 1846. Em Nagasaki, a embaixada não conseguiu nem mesmo desembarcar e foi obrigada a retornar a Hong Kong, onde Forcade recebeu a notícia de sua nomeação como Vigário Apostólico do Japão. Essa estratégia mostra como a Igreja se preparava para a abertura do Japão, forçada pelas potências de então.

No momento em que a civilização cristã se preocupa, por assim dizer com toda a Ásia, e acaba de forçar a abertura da China, quando as missões católicas, redobrando seus esforços, penetram

---

9 Forcade deixou um importante registro da mentalidade das negociações diplomáticas da época, que tem servido de base para pesquisas etnográficas, linguísticas, sobre diplomacia e sobre a história das missões.

até o fundo da Mongólia e da Coreia, perguntamo-nos se a Igreja não retomará possessão das Ilhas do Japão [...]. Parece-nos que é chegado o tempo, de ver ainda em nossos dias, que os pavilhões europeus cruzem impunemente as barreiras de seus portos [...]. A Santa Sé chamará de novo um bispo a este posto perigoso e longínquo, apelo que Roma não faz jamais sem ter o pressentimento da conquista. (APF, 1849, p. 217)

Em carta ao Papa Pio IX de 24 de novembro de 1850, Forcade desabafava:

Beatíssimo Pai, a esta altura, é esperada abertura total do Japão seja pelos ingleses, seja pelos norte-americanos por causas comerciais; também é esperado que as negociações pelo reino dos céus acompanharão os mercadores terrestres. Até hoje, no entanto, nada de concreto, nenhum fato, nada que pareça próximo de acontecer. (MF IRFA, v. 568, p. 793–794)

Em outra carta ao cardeal prefeito da *Propaganda*, datada do dia seguinte, ele expressava as mesmas expectativas:

Existe, mais do que nunca, lugar para esperar quer sejam os Americanos, sejam os Ingleses não tardarão, dentro de seus interesses comerciais a nos abrir o Japão. Esta tarefa, no entanto, como todas as coisas deste mundo, pode retardar por uma série de circunstâncias que nos é impossível prever; e as forças armadas provavelmente, ainda agirão antes que [a tarefa] esteja terminada. (MF IRFA, v. 568, p. 805–806)

Apesar da forte pressão internacional e das constantes incursões, a desejada abertura do Japão às missões católicas ainda levou alguns anos. Impedido de chegar ao território que lhe foi confiado, Forcade renunciou em janeiro de 1852.

Finalmente, em 1854, sob a ameaça norte-americana, o governo xogunal aceitou abrir os portos do Japão aos navios estrangeiros. Em 14 de novembro de 1856, o Pe. Napoleón Libois, posteriormente superior da missão, escrevendo de Hong-Kong ao Cardeal Barnabo, prefeito da *Propaganda*, destacava:

[Não há] outra esperança de penetrar no Japão dentro das tentativas que fazem as nações europeias para estabelecer relações com este império. Infelizmente, até aqui estas tentativas não tiveram o

resultado que esperávamos. Após a conclusão do tratado americano, alguns mercadores deste país se estabeleceram em Shinoda, mas logo em seguida foram expulsos pelo governo japonês. Depois, então um cônsul americano apoiado por um navio de guerra, ali se instalou e hasteou seu pavilhão; mas ele está lá só com as pessoas de sua casa. O tratado inglês é insignificante, e os franceses ainda não o fizeram. [...]. Somente uma mudança completa na política e no governo que possa alcançar [a abertura]. Esperamos sempre que esta mudança aconteça, a opinião pública se preocupa bastante, e os governos europeus parecem decididos a efetuar-la proximamente. Mas tudo isso, são ainda apenas esperanças. Possam, vossas preces, obter que estas se realizem logo, e que um porto se abra ao Evangelho neste Império que o demônio tem tão cuidadosamente fechado. (MF IRFA, v. 568, p. 1120–1123)

O tratado de amizade e livre comércio com os Estados Unidos foi ratificado em 1858 e logo seguido por outros países, como Inglaterra, Rússia, Alemanha e França. A partir de então, o Japão se comprometia a abrir progressivamente os portos de Yokohama, Edo, Osaka, Kobe e Nagasaki. Dentro dos limites das áreas concedidas, os estrangeiros eram livres para praticar seus cultos religiosos, mas impedidos de exercer qualquer atividade de propaganda religiosa junto aos japoneses, pois continuavam em vigor os éditos de proscrição do cristianismo.

## **AS PRIMEIRAS BASES DE UMA MISSÃO RELIGIOSA E POLÍTICA**

O Tratado Franco-Japonês, assinado em 9 de outubro de 1858, garantiu a abertura dos portos de Hakodate, Yokohama e Nagasaki aos navios franceses. Embora impostos pela força, os tratados tinham contrapartidas para o Japão. Na conturbada disputa entre o decadente regime xogunal e os defensores da restauração do poder imperial, os franceses apoiaram o regime Tokugawa, fornecendo-lhes canhões e fuzis. Posteriormente, a França também cooperou na indústria naval determinante para as ambições econômicas e militares do Japão com a construção do arsenal de Yokosuka<sup>10</sup>. Essa cooperação militar justificaria a tolerância da missão católica no Japão, que oficialmente visava

10 Para uma história do início dessa cooperação, ver Touchet (2003).

atender os estrangeiros católicos residentes no país.

Do lado francês, havia os interesses da poderosa Câmara de Comércio de Lyon, que fazia pressão para que o governo de Napoleão III se engajasse em uma política de aproximação e cooperação com o Japão, abrindo uma nova rota da seda entre Yokohama e Lyon. Essa Câmara ajudava a manter a Sociedade para a Propagação da Fé.

O acordo, além das cláusulas de comércio, definia a liberdade religiosa aos estrangeiros dentro dos limites da concessão francesa. Isso permitiu que os primeiros missionários, Prudence Girard e Pierre Mounicou, na condição de intérpretes oficiais do representante francês, se estabelecessem em Yokohama a partir de 1859. A abertura da capela em 1862, segundo a descrição dos missionários, logo atraiu a curiosidade de muitos japoneses.

Durante os doze dias que se seguiram, pudemos anunciar o Evangelho a mais de 10 mil pessoas que pareciam perfeitamente dispostas a abandonar seus erros para se apegar à verdade que lhes cativaram, e tudo fazer para abandonar todos os seus inúteis kamis, para chamar-lhes do meio deles seu criador, seu verdadeiro pai e redentor. (MF IREFA, v. 569, Carta de 01/03/1862, p. 753)

No entanto, a liberdade de pregação e a livre assistência aos japoneses não duraram. Muitos dos que tinham ido até a capela foram presos. Após relatar o ocorrido na inauguração da capela, Girard, superior da missão, pediu a intervenção das autoridades francesas em favor dos japoneses.

As mesmas pessoas que vinham buscar instrução, ao menos certo número e em nome de todos os outros, diziam eles, retornaram a nos pedir apresentar, ou de fazer apresentar por eles humildes representações a suas autoridades, a fim de que lhes sejam legalmente permitidos fazer-se livremente instruir junto de nós e de poderem aceitar a Religião Católica. Venho, pois, Ministro, como representante de alguma forma da população japonesa, pedir ao Governo do Imperador de querer por bem aceitar a alta missão de intermediar entre eles e suas autoridades, dentro da medida e dos meios que julgar conveniente de entrar nesta tarefa delicada [...]. Se a população japonesa não puder esperar este apoio moral que ela solicita e que consideramos como uma feliz condição de sucesso pacífico de nossa santa obra, Vossa Excelência compreenderá nosso embaraço e nossos escrúpulos diante das aspirações das quais nós



não podemos nos recusar sem medo de perder um imperioso dever [...]. (MF IRFA, v. 569, Carta de 25/01/1863, p. 879–881)

Após várias negociações, o representante francês Gustave Duchesne de Bellecourt conseguiu a liberação dos prisioneiros, porém com a condição de que os missionários suspendessem as pregações públicas conforme estabelecido.

A nomeação de um novo ministro plenipotenciário francês, Léon Roches, em 1864, deixou ainda mais claros os objetivos “políticos e religiosos” da missão na petição de um cooperador religioso:

O departamento de assuntos estrangeiros me pôs em contato com o Sr. Pe. Mermet e me fez apreciar os trabalhos eminentes que poderia prestar à missão francesa no Japão, a cooperação de um homem assim versado, como um padre, na língua e nos usos e costumes deste país [...]. É, pois, do interesse de uma obra cujo caráter é ao mesmo tempo político e religioso (grifo nosso), que venho vos solicitar, Reverendo Padre, de querer por bem autorizar o Sr. Pe. Mermet a me render os serviços que espero das aptidões especiais que ele dispõe. (MF IRFA 569, Carta de 4/5/1864, p. 1137–1138)

Em outro pedido ao superior em Paris, ele repete o duplo objetivo da representação francesa:

Pude me convencer cada dia, durante o curso das missões que exerci em países muçulmanos, da vantagem que dá a um agente o conhecimento da língua, dos usos e dos costumes dos povos entre os quais ele reside. Assim, ao aceitar a honra de representar a França no Japão, eu não desconsiderei as dificuldades que se oporiam ao cumprimento de meu mandato, a ausência desta faculdade que tanto me serviu no Marrocos e na Tunísia [...]. Deus sabe bem que minha missão tem por objeto servir os interesses da Religião como da política (grifo nosso), e ele quis, talvez preparar o sucesso não permitindo coisas que desconheça. (MF IRFA, v. 569, p. 1142–1145)

A contribuição dos missionários na execução destes objetivos se fazia notar também no registro da oficialização da instalação da primeira escola de francês em 1865.

Depois da assinatura da convenção que seguiu a expedição de

Shimonoseki, o governo japonês, renunciando a sua antiga repugnância por qualquer relação com as potências estrangeiras, resolveu executar um artigo dos tratados que prevê a formação de intérpretes japoneses para a língua francesa. Por uma medida recente, os ministros acabam de ordenar ao daimyô Sakai-Hidano Kami de encontrar em Yokohama um lugar conveniente ao estabelecimento de um colégio francês que deverá ser dirigido pelo Pe. Mermet de Cachon [...]. O colégio francês será logo organizado, e seu estabelecimento contribuirá na facilidade das relações entre a França e o Japão no futuro, relações que deverão, certamente, aumentar a cada dia. (MF IRFA, v. 569, Carta de 18/03/1865, p. 1267)

## A DESCOBERTA DOS KAKURE KIRISHITAN

Em Nagasaki, berço dos cripto-cristãos (*kakure kirishitan*), a missão foi liderada pelo Pe. Bernard Petitjean. Com as doações da imperatriz e de outros benfeitores franceses, construiu-se o “templo francês”, concluído em fevereiro de 1865. A estranha construção logo atraiu os descendentes dos cristãos, que procuraram Petitjean no mês seguinte. Após se certificarem de que esses missionários eram da mesma religião que seus ancestrais lhe ensinaram, aos poucos e às escondidas, foram retornando à Igreja.

Apesar das fortes perseguições, os cristãos tinham conseguido manter muitos elementos da fé católica sem uma presença oficial da igreja por mais de dois séculos<sup>11</sup>. O retorno destes fiéis era um desafio para os missionários e exigia atenção ao contexto político da proibição do cristianismo, bem como a sensibilidade para lidar com as tradições desse grupo<sup>12</sup>.

O governador de Nagasaki, Tokunaga Masayoshi, inicialmente não reagiu à descoberta dos cristãos, apesar dos protestos dos

11 Foram mantidas a observância do calendário litúrgico e de muitas orações. Outros elementos ganharam outras significações: São João Batista era venerado como o deus das águas e São Francisco de Assis como o deus do vento. As representações de Maria e de Jesus se davam através da iconografia budista disfarçada (Maria-Kannon).

12 Apesar dos esforços para facilitar a reinserção dos cripto-cristãos na Igreja, estima-se que em 1892 aproximadamente a metade deles tenha preferido conservar sua identidade de *kakure kirishitan* (Turnbull, 1998, p. 50).

*daimyô*s anticristãos. Nos primeiros relatos sobre o contato com os grupos de cripto-cristãos, Petitjean relatou que ainda estava calmo: “Isto nos faz crer que o governo ignora nossa relação com os cristãos, seus súditos, ou ele tem medo de se meter nos negócios da França” (Beillevaire, 2007, p. 292). No entanto, a publicidade da descoberta dos cristãos causou sérios problemas à missão.

Nas correspondências seguintes, Petitjean queixava-se que os fatos relatados em segredo à *Propaganda* tinham ganhado as páginas de alguns jornais: “a meia-publicidade dada às nossas descobertas pela imprensa católica nos quebra os braços e as pernas e nos condena forçadamente ao silêncio” (Beillevaire, 2007, p. 307). Tal publicização seguia a canonização em Roma dos 26 mártires de Nagasaki realizada em 1862. Para além das questões da fé, esses eventos expunham ao exterior a intolerância religiosa das autoridades japonesas. Isso ajudava a formar uma atmosfera de pressão internacional, evidente na petição de 23/01/1864 a Pio IX pela beatificação de outro grupo de mártires, destacando a reação das autoridades japonesas:

O governo ciumento deste país [...], não tardou em novamente usar de sua hostilidade satânica para contrariar tão bons mandamentos, viemos suplicar humildemente a Vossa Santidade de se dignar conceder as mesmas honras à tropa de sessenta mártires do ano de 1622. (MF MEP, v. 569, p. 1070)

Em 1866, Petitjean foi nomeado Vigário Apostólico de Nagasaki e ordenado bispo em Hong Kong. Em seu retorno, deparou-se com novas perseguições e prisões aos cristãos por terem realizado as exéquias cristãs, descumprindo a obrigatoriedade dos funerais budistas. Os representantes do governo francês uma vez mais intercederam junto às autoridades locais pela liberação dos cristãos. Sua resposta foi que a lei era própria do país e que, portanto, não caberia a outros países protestarem contra ela. Somente a mediação do representante francês em Edo conseguiu revogar essas primeiras prisões, conforme atesta a carta do ministro francês Léon Roches ao agente consular de Nagasaki, que alertava os missionários sobre a situação:

Depois de ter conseguido a libertação incondicional de todos os japoneses presos sobre a acusação de terem afrontado as leis do país

ao professarem a religião cristã, vós podeis prevenir ao Monsenhor de minha parte, que ele deve evitar de agora em diante, tudo o que possa encorajar os súditos japoneses a infringir ou a afrontar às leis de seu país. Deste modo, nenhum padre da missão apostólica não deverá, de agora em diante, retornar à Urakami com o propósito de propaganda religiosa, pois dado o estado de superexcitação no qual se encontram os espíritos no Sul do Japão, a presença de missionários católicos no meio da população japonesa não deixará de trazer incalculáveis problemas. (MF IRFA, v. 569, p. 2293–2294)

A resposta de Petitjean ao ministro francês, longe de acatar a orientação, apelava para a obrigação de defender a “religião da França”.

Senhor Ministro — Permita-me comunicar a Vossa excelência as impressões peníveis que me ficaram da leitura dos diversos despachos dos quais achou por bem me fazer conhecedor. Semelhantes a todas as perseguições, nossos inimigos procuram apresentar nossos cristãos como rebeldes à lei de seu país, e a nós seus missionários como excitadores da rebelião. [...]. A este título, depois da feliz época de nossas descobertas até hoje, cumprimos o dever de confiar a Vossa Excelência os segredos que escondemos de todos. Mons. Girard e eu vos comunicamos tudo, seja de viva voz seja por cartas, sim, tudo mesmo a questão dos funerais, razão de nossa perseguição. [...] Quando de sua passagem por Nagasaki, fizemo-lo conhecedor de nossas inquietudes. Para nos assegurar, Vossa Excelência achou por bem falar-nos das intenções liberais do Taikô, e teve mesmo a insígnia boa vontade de fazer a vários de nossos jovens cristãos, promessas de que eles já nos lembraram repetidamente, promessas de liberdade, ou ao menos da tolerância religiosa para um futuro próximo. [...]. O governo japonês, também dá suas informações, e estes cristãos que vós tendes por bem de honrá-los com o nome de irmãos, são apresentados aos olhos de Vossa Excelência como infelizes com a pretensão de poderem legalmente submeter-lhes à morte, pois seu único crime é de praticar a *religião da França* (grifo nosso); e ainda querem fazer retornar os operários evangélicos, dos quais a mesma França se honra do sangue derramado. Ah! Não se esqueça, Senhor Ministro, se o sangue cristão for ainda derramado no Japão, não seremos nós que teremos que prestar contas a Deus deste crime, mas unicamente, os perseguidores que nos denunciam a vossa corte suprema. (MF IRFA, v. 569, Carta de 12/10/1867, p. 2293–2296)

Com a instalação do governo Meiji, foram-se substituindo os prefeitos das províncias que haviam apoiado o governo xogunal. Em Nagasaki, o posto foi assumido por Sawa Nobuyoshi, que se dedicou à defesa da política oficial de afirmação da figura do imperador (ainda não divinizada) com forte hostilidade ao cristianismo, por ser um dos meios da influência estrangeira no país.

Em abril de 1868, acirrou-se a perseguição aos cristãos, muitos dos quais foram condenados ao exílio e aos trabalhos forçados com a publicação do Decreto Imperial contra o Cristianismo:

1. Dado que a abominável religião dos cristãos é estritamente proibida, todos estão obrigados a denunciar às autoridades competentes as pessoas que lhes pareçam suspeitas, e uma recompensa devem lhes ser dados por tal cumprimento.

2. Embora a seita dos cristãos tenha sido perseguida rigorosamente há alguns séculos pelo governo Bakufu, não se alcançou sua completa exterminação. No entanto, ultimamente, o número de seguidores da Doutrina cristã tem aumentado consideravelmente na Vila de Urakami, próximo a Nagasaki, onde seus camponeses têm aderido secretamente a ela, após madura consideração foi ordenado pela autoridade máxima que os cristãos devem ser metidos sob custódia, de acordo com as regras dos documentos anexos.

#### Anexos

Como a doutrina cristã foi proibida neste país desde os tempos antigos, esta obrigação não deve ser tratada levemente. Aqueles que forem incumbidos da custódia dos cristãos, devem, portanto, instruí-los sobre o que é correto, com clemência e humanidade; e devem tentar o máximo para fazê-los homens novamente. Porém, se alguns não se arrependem e reconhecerem seus erros, devem ser punidos o mais severamente possível sem piedade. Àqueles a quem isto se aplique devem ter isso bem entendido e, denunciar às autoridades competentes qualquer um que se mostre incorrigível. Estes homens [cristãos] até que se arrependam, não lhes sejam permitidos quaisquer contatos com os habitantes dos locais que estejam designados. Eles devem ser usados para limpar a terra, para o trabalho nos poços de cal, nas minas de ouro e carvão, ou qualquer trabalho que os oficiais pensem que possam empregá-los. Eles devem viver nas montanhas e nas florestas. Uma porção de

arroz, por cada cabeça, deve ser dada aos respectivos daimyôs por um período de três anos, a começar por um dia a ser determinado em seguida. Eles devem ser trazidos em pequenos destacamentos aos locais determinados a seguir. Os daimyôs devem, tão logo, receberem as informações das pessoas que lhes forem designadas, enviar soldados para buscá-los. Estas ordens imperiais publicadas e sejam cumpridas.

(MF IRFA, v. 569, The Daily Press, 04/09/1868, p. 4359)

O decreto seguia com a lista dos *daimyôs* e com o número de cristãos exilados que cada um receberia. As perseguições religiosas impostas ao cristianismo refletiam uma aversão a todo elemento estrangeiro, já bastante arraigada no imaginário japonês, mas também uma reação ao trauma da abertura forçada do país pelas potências ocidentais.

## **A CAMPANHA INTERNACIONAL PELA LIBERDADE RELIGIOSA DOS JAPONÊSES**

A perseguição aos cristãos não podia mais ser resolvida somente com a mediação interna. Assim, missionários e diplomatas franceses se esforçaram para que os representantes das demais potências ocidentais pressionassem o governo japonês a aceitar o princípio ocidental da liberdade de crença também para os japoneses.

O decreto de perseguição e exílio dos cristãos foi traduzido e publicado nos jornais de Hong Kong, conclamando as potências ocidentais a “ensinarem” o governo japonês a respeitar a “liberdade de crença”.

É pouco provável que o governo francês irá aceitar estes procedimentos despóticos e deixá-los passar sem punição [...]. Não seria correto para Inglaterra, França e Estados Unidos da América ensinar por uma boa lição suficiente mesmo para o entendimento pagão, isto, porém até que os corpos e as almas dos homens sejam livres? O Japão é dócil e tem aprendido bastante das potências cristãs. Deve também ser ensinado os máximos princípios que dão à uma civilização sua estabilidade e seu valor. (MF IRFA, v. 569, The China Mail, 17/02/1870, p. 4768)

Embora o contexto das discussões apontasse para a defesa dos Direitos do Homem e do Cidadão, o entendimento da liberdade de crença aqui significava a permissão de propaganda cristã, como revela a petição direta dos missionários ao imperador francês para que intercedesse junto ao imperador japonês pela liberdade de crença aos japoneses.

A Providência Divina suscitou alguns eventos favoráveis à nossa Santa Causa. Majestade, este feliz evento espontâneo que se manifestou em uma porção importante da nação japonesa, e que tende a aproximar ainda mais da França por laços mais estreitos, estes da Religião. As circunstâncias nas quais este acontecimento se viu acompanhado me parecem, de natureza a interessar Vossa Majestade e a apelar de uma maneira toda particular sua benevolente atenção sobre a Cristandade Japonesa, tão célebre em outros tempos, depois de séculos nas catacumbas e fazendo esforço agora para sair aproveitando da vantagem oferecida que o Tratado entre a França e o Japão garantiu aos súditos de Vossa Majestade para o exercício de seu culto [...]. Tal é, Majestade, o voto que o povo japonês manifestou abertamente por ele mesmo depois da medida arbitrária da qual ele acaba de ser vítima, e venho propriamente como seu mensageiro, implorar a benevolente intervenção de Vossa Majestade em uma questão à qual este povo dá tanta importância e que interessa igualmente a um alto ponto da honra da França. Não é questão de uma intervenção armada que venho solicitar de Vossa Majestade. Os que conhecem o prestígio que exerce o nome de Vossa Majestade sobre os povos do Extremo Oriente e particularmente sobre o povo japonês, mais bem instruído que qualquer outro sobre a situação da Europa, sabem até onde pode ir a eficácia de expressão de um simples desejo expresso por parte de Vossa Majestade ao chefe do Império japonês. Esperamos um tal sucesso desta solicitação por parte de Vossa Majestade se ela assim se dignar de considerar agradável, cremos que terá feito bastante por Deus, pelo Japão e pela França. (MF IRFA, v. 569, p. 837–839)

A pressão internacional se fez sentir nas renegociações dos tratados de comércio com a Embaixada Iwakura a partir de 1871. Os Estados Unidos foram os primeiros a reclamar a liberdade religiosa à qual o governo japonês se recusou a atender, sob a alegação de que isso seria uma ingerência estrangeira nas questões internas. As discussões continuaram na Inglaterra, e posteriormente na Bélgica, quando um representante japonês

telegrafou ao governo reconhecendo a necessidade de extinção da política anticristã.

A aplicação da medida, no entanto, se deu de maneira bastante sutil, com a retirada dos éditos de proscricção do cristianismo dos lugares públicos. A retirada dos decretos dos quadros oficiais não representava muita coisa, pois nesse período esses eram tão conhecidos que a publicação era desnecessária. O retorno dos cristãos exilados e a remoção dos decretos em junho de 1873 ainda não significavam a garantia da liberdade religiosa para o cristianismo no Japão.

A mediação francesa ainda garantiu que o primeiro Arcebispo de Tóquio, Mons. Pierre-Marie Osouf, fosse recebido pelo imperador e lhe entregasse uma carta de Leão XIII em 1885, na qual se afirmava que os missionários católicos não eram “homens políticos representantes de uma potência estrangeira, mas religiosos, predicadores pacíficos da Verdade e que não recebiam missão e autoridade senão do papa de Roma” (Dunoyer, 2011, p. 306). Contudo, o reconhecimento oficial da Igreja católica no Japão e das demais organizações cristãs só se concretizaria às vésperas da Segunda Guerra Mundial, com a nova Lei das Organizações Religiosas de 1939.

## **CONCLUSÃO**

Este capítulo demonstrou como a retomada da missão católica no Japão a partir do final do século XIX se deu dentro de contexto neocolonialista protagonizada pelos franceses, revelando a dificuldade de efetivação dos ideais iluministas. A ambiguidade do “Protetorado Francês” das missões na Ásia mostra como, apesar do crescente anticlericalismo defendido pela burguesia francesa, os interesses comerciais e os ideais civilizatórios faziam com que a defendida separação moderna entre religião e política tardasse a ser assimilada por colonizadores e missionários.

Conforme atestam os documentos acima transcritos, fica clara a contribuição dos franceses, missionários e diplomatas, para assegurar o direito à liberdade religiosa aos japoneses, ainda que ela objetivasse primeiramente a propaganda cristã. Além dos debates internos sobre o papel da religião na formação do moderno Estado japonês, como nos artigos da *Meiokusha*,



a pressão internacional também teve seu peso para garantir essa liberdade confirmada, ainda que de modo ambíguo, no artigo vinte e oito da Constituição Imperial do Grande Japão promulgada em 1889.

Vale ressaltar também o seu papel, por meio da instalação das escolas francófonas, para a formação do nascente corpo diplomático que tinha o francês como língua oficial, assim como nos quadros da Marinha Imperial, com sua opção pela importação da estrutura e do armamento franceses para seu empoderamento. Essas estratégias ajudaram o império japonês a superar em poucas décadas a ameaça de colonização e a se consolidar como uma potência que tomou parte na mesma empreitada colonial nas décadas seguintes.

## **REFERÊNCIAS**

APF (Annales de la Propagation de Foi): Mission du Japon. Vol XXI, julho de 1849. Oeuvre Pontificale Missionnaire de la Propagation de Foi. Lyon. p. 217–235. Disponível em: <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54470697.image>. Acesso em: 23 maio 2023.

BEILLEVAIRE, P. *Heavenly affinities and discrepancies: Fr. Leturdu's early ethnographic account of Okinawa (1846-1848)*. In: KORNICKI, P. F.; MCMULLEN, I. J. *Religion in Japan: Arrows to heaven and earth*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p.156–178.

CABANEL, Patrick. *Catholicisme et laïcité: articles d'exportation dans la République coloniale*. In: *Religions et colonisation: Afrique-Asie-Océanie-Amériques XVIe-XXe siècle*. Ivry-sur-Seine: Les Éditions de l'Atelier, 2009. p. 55–63.

DUNOYER, Pierre. *Histoire du Catholicisme au Japon: 1543-1945*. Paris: Cerf, 2011.

FORCADE, Théodore-Augustin. *Le Premier Missionnaire du Japon au XIX<sup>e</sup> siècle*. 1885. Documento disponível no link: <archive.org/details/lepremiermissioooforcgoog>. Acesso em: 23 maio 2023.

JACQUES, R. *Le dossier des rites chinois doit-il être rouvert?*. In: *Mission — Journal of Mission Studies*, v. 8, 2001. Ottawa. p. 165–186.

KRÄMER, Hans Martin. *Japanese Discoveries of 'Secularization' Abroad and at Home, 1870–1945*. In: EGGERT, Marion; HÖLSCHER, Lucian (eds.). *Religion and Secularity. Transformations and Transfers of religious Discourses in Europe and Asia*. Leiden; Boston: Brill, 2013. p. 193–215.

LADOUS, Régis; BLANCHARD, Pierre. *Le Vatican et le Japon dans la guerre de la Grande Asie orientale: La mission Marella*. Paris: Desclée de Brouwer, 2010.

MELY, Benoît. *Pour la Laïcité, au Sud Comme au Nord de la Méditerranée*. *Carré rouge*, v. 28, p. 39–49, 2003/2004. Documento disponível no link: <[carre-rouge.org/Numeros/N28/G-%20Laociti%20Miditerranie.pdf](http://carre-rouge.org/Numeros/N28/G-%20Laociti%20Miditerranie.pdf)>. Acesso em: 23 maio 2023.

MF (Microfilme) Vol. 568. *Japon 1844–1860*. Paris, IRFA – Institut de Recherche France-Asie, 1997.

MF (Microfilme) Vol. 569. *Japon 1839–1872*. Paris, IRFA – Institut de Recherche France-Asie. 1997.

PRUDHOMME, Claude. *Le rôle de missions chrétiennes dans la formation des identités nationales: Le point de vue catholique*. In: COMBY, Jean (dir.). *Diffusion et acculturation du christianisme (XIXe-XXe s.)*. Paris: Karthala, 2005. p. 541–560.

RDM — *Revue des Deux Mondes: Les Missions catholiques en Chine et le protectorat de la France*. 3<sup>e</sup> période, tome 78, 1886 (p. 769–798). Anônimo. Disponível em: <[wikisource.org/wiki/Les\\_Missions\\_catholiques\\_en\\_Chine\\_et\\_le\\_protectorat\\_de\\_la\\_France](http://wikisource.org/wiki/Les_Missions_catholiques_en_Chine_et_le_protectorat_de_la_France)>. Acesso em: 23 maio 2023.

THOMPSON, Michéal. *The High Price of Peace: The Catholic Church and Japanese Nationalism 1926-1945. Comparative Culture 比較文化* / 宮崎国際大学 [編], Miyazaki, v. 13, p. 49–67, 2007. Documento disponível no link: <[mic.ac.jp/files/uploads/2007.pdf](http://mic.ac.jp/files/uploads/2007.pdf)>. Acesso em: 23 maio 2023.

TOUCHET, E. de. *Quand les français armaient le Japon: la création de l'arsenal de Yokosuka, 1865–1922*. [s. L.]: Presses Universitaires de Rennes, 2003.

TURNBULL, Stephen R. *The Kakure Kirishitan of Japan: A Study of Their Development, Beliefs and Rituals to the Present Day*. Richmond, UK: Routledge, 1998.

WEI TSING-SING, Louis. *La politique Missionnaire de la France en Chine 1842–1856: L'ouverture des cinq ports chinois au commerce étranger et la liberté religieuse*. Paris: Nouvelles Éditions Latines, 1961.

# FAKE NEWS SOBRE COREANOS APÓS O GRANDE TERREMOTO DE KANTÔ EM 1923 EM KO NI OKURU TEGAMI, DE SHIMAZAKI TÔSON

Ayumi Anraku (USP)<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

O Grande Terremoto de Kantô ocorreu em primeiro de setembro de 1923, às 11h58min. O sismo de magnitude 7,9 causou danos sem precedentes, principalmente devido ao incêndio que durou três dias no bairro Shitamachi (Bates, 2013; Ishii, 2013), afetando 93% da cidade de Yokohama, 75% da cidade de Tóquio, entre outras, e gerando mais de 90 mil mortos e 13 mil desaparecidos. Além dos tremores e incêndios que chegaram a destruir bairros inteiros, deixando a população sem abrigo, houve falta de água potável e alimentos, e o governo decretou lei marcial em 2 de setembro, no dia seguinte ao terremoto (Kang; Keum, 1963). Essa situação, aliada ao interrompimento da publicação de jornais e a consequente falta de acesso a informações confiáveis, levou a população ao pânico (Ryang, 2003). Em meio a esse cenário, foram espalhados rumores sobre coreanos agindo de má fé — que hoje em dia chamaríamos de *fake news* —, causando incêndios e jogando veneno nos poços, por exemplo. Ainda no dia 2, as autoridades decidiram enviar um telegrama confirmando os

1 Ayumi Anraku tem graduação em Letras – Japonês (USP). É Mestre em Letras no Programa de Língua, Literatura e Cultura Japonesa (USP). Membro do Grupo de Pesquisa “Pensamento Japonês” (Núcleo “Desastres, clima e meio ambiente no pensamento japonês”).

rumores e ordenando que fossem tomadas medidas rigorosas em relação aos coreanos. Todavia, por conta da dificuldade de transporte, a mensagem só foi enviada na manhã do dia 3, quando as autoridades foram avisadas sobre a inveracidade dos rumores (Kang; Keum, 1963). Já era tarde: civis organizados em grupos de vigilância, incentivados pelos exemplos de policiais e soldados do exército, assassinavam coreanos, chineses, ativistas de esquerda (Tanaka, 2022) e cidadãos japoneses acusados de serem “coreanos insubordinados” (*futei senjin*) (idem; Kodama, 2014). Diante disso, o governo japonês decide simplesmente censurar qualquer publicação que tivesse relação com os coreanos, alegando que o assunto exasperava os cidadãos, sem negar o conteúdo dos rumores, e tampouco dar outra explicação (Kang; Keum, 1963).

O terremoto de 1923 foi também o primeiro evento que produziu a “literatura de terremoto” em grande quantidade (Dejima, 2016, p. 86). Uma das primeiras obras desse tipo, *Ko ni okuru tegami* (“Carta ao filho”, 1923), de Shimazaki Tôson (1872–1943), uma das poucas — se não a única — publicações mencionando os boatos sobre coreanos e assuntos relacionados no período sob censura após o terremoto. Considerando que o governo ativamente encobriu fatos e manipulou números, é importante voltarmos nossos olhares também para os documentos não oficiais. Portanto, neste estudo, traremos trechos da referida obra de Tôson para mergulharmos nos acontecimentos que constituíram esse evento histórico, com enfoque em como os rumores e a perseguição contra coreanos foram representados nessa obra veiculada em um jornal na capital imperial imediatamente após o terremoto.

Ademais, esses rumores sobre coreanos e o massacre desses imigrantes no Japão após o Grande Terremoto de Kantô é um fato histórico pouco mencionado em pesquisas sobre a história japonesa. Poucos japoneses têm conhecimento do fato na atualidade, sendo o tópico motivo de surpresa ou até mesmo incredulidade quando mencionado para alguns.<sup>2</sup> Grande

2 Existem, inclusive, livros negando que o massacre de fato aconteceu, como por exemplo *Kantô Daishinsai 'Chôsenjin gyakusatsu' wa nakatta!*, de Katô Yasuo (2014), e *Kantô Daishinsai 'Chôsenjin gyakusatsu' no shinjitsu*, de Kudô Miyoko (2009).

parte dos estudos acerca do assunto foram feitos pela ótica dos estudos sociais e antropológicos, e poucos que relacionam o massacre com a literatura trabalham sobre uma obra em específico ou exploram fatos históricos a fundo, com exceção dos trabalhos de Andre Haag. Aqui, realizamos uma tentativa de apresentar alguns dos fatos registrados em documentos históricos (Kang; Keum, 1963) partindo de trechos de *Ko ni okuru tegami* mencionando os coreanos, os rumores sobre eles e outros tópicos correlatos. Com isso, buscamos resguardar a memória do massacre contra os coreanos em 1923.

## **O GRANDE TERREMOTO DE KANTÔ E A LITERATURA**

Os terremotos e tsunamis não eram tão abordados na literatura japonesa, exceto em obras como *Hôjôki*, mesmo sendo registrados desde a antiguidade, talvez porque japoneses acreditassem que não deveriam escrever sobre esses eventos, como suposto pelo crítico literário Donald Keene em 2011, ao se referir ao Sismo e Tsunami de Tôhoku, do mesmo ano, conforme citado por Yukiko Dejima (2016, p. 81). Somente após o Período Meiji se pode notar a incorporação do terremoto de forma massiva na produção literária do Japão, e antes disso os terremotos eram, em geral, inseridos com o objetivo de orientar os leitores sobre como lidar com os eventos ou mencionados somente de forma breve, de forma a relatar ou inserir uma anedota.

O Grande Terremoto de Kantô foi tema de diversas produções literárias logo depois que ele aconteceu. Contudo, o impacto do ocorrido na literatura não foi tão intenso como a guerra, pois dois anos após o evento já havia poucas obras retratando o terremoto<sup>3</sup>, e, com o passar do tempo, ele passa a aparecer nas obras como mero vestígio do que se passou, enquanto a guerra continua a exercer influência na literatura muitos anos depois, como observado por Lee Jee-Hyung (2002) em sua leitura de Chiba (1924). Por outro lado, Dejima (2016) chega a considerar

3 É possível perceber a diminuição gradual de obras tratando do evento também ao consultar as datas de publicação inicial delas a partir da lista elaborada por Kodama Chihiro (2014).

o Grande Terremoto de Kantô como o divisor de águas entre a literatura moderna e contemporânea, e críticos como Chiba Kameo e Nakamura Murao escrevem sobre a necessidade de uma literatura que aborda uma temática mais atenta aos acontecimentos da sociedade e à época em que se vive (Bates, 2013).

O impacto que o Grande Terremoto de Kantô exerceu na literatura e na sociedade foram significativos, e resgatar as experiências pessoais e suas representações podem auxiliar a aprofundar nossa compreensão sobre suas consequências. E, conforme pontuado por Ishii (2013), é relevante analisar registros e relatos subjetivos do terremoto para termos acesso a como as pessoas se sentiram e buscar pistas sobre que tipo de pensamentos as pessoas fundamentavam as suas ações. Em casos em que fontes oficiais são manipuladas para encobrir fatos, a literatura pode vir a fornecer pistas sobre os acontecimentos reais. Os documentos oficiais alegam que 300 coreanos e militantes de esquerda foram assassinados em meio aos tumultos que se seguiram ao terremoto, mas, argumenta-se que podem ter sido alterados pelo governo. Levantamentos feitos por jornalistas coreanos estimam cerca de 6 mil assassinatos, e “advogados japoneses que investigaram o massacre sugerem quase 10 mil mortes” (Kŭm, 1989<sup>4</sup> *apud* Ryang, 2003).

## **COREANOS INSUBMISSOS**

Nos rumores que culminaram no massacre, o termo degradante utilizado para se referir aos coreanos era de “coreanos insubmissos (*futei senjin*), uma combinação de duas palavras que compunha o discurso de ódio contra coreanos na sociedade japonesa da época. A segunda parte, *senjin* (鮮人), é um termo pejorativo que foi utilizado pelos japoneses para se referir a coreanos após a anexação da Coreia, quando

4 Kŭm, B. (ed.). *Kantô daishinsai chasenjin gyakusatsu mondai kankei shiryô I: chôsenjin gyakusatsu kanren jidô shôgen shiryô* [Materiais documentados relacionados ao massacre de coreanos no Grande Terremoto de Kantô vol. 1: Relatos documentados por crianças relacionados ao massacre de coreanos]. Tóquio: Ryokuin, 1989.

o Grande Império Coreano (*Daikan Teikoku*, 大韓帝国) havia deixado de ser um país para ser um mero território, Chôsen (朝鮮)<sup>5</sup> (Kim, 2014, p. 3). O termo pejorativo era utilizado mesmo em jornais e documentos oficiais, e consta inclusive nas ordens dadas pelas autoridades durante os dias que se seguiram ao terremoto. *Futei* (不逞), por sua vez, era um termo utilizado no Japão também em relação a outros povos quando eles se organizavam em movimentos anticoloniais, como os irlandeses (Haag, 2011, p. 86). Os dois termos passam a ser utilizados em conjunto inicialmente nos jornais de fora das ilhas principais do Japão (*naichi*) para se referir aos coreanos que resistiam ao domínio japonês. Depois do Movimento Primeiro de Março em 1919, contudo, quando as primeiras demonstrações públicas de resistência coreana são noticiadas nas ilhas principais, o termo se populariza, associando os coreanos que lutam pela independência com a imagem de pessoas “perigosas” que “conspiram” contra a soberania do imperador (Kim, 2014, p. 4). Não demora muito para que ocorra uma generalização, espalhando-se a ideia de que coreanos em geral eram “suspeitos”, e as pessoas deveriam ficar alertas com os imigrantes que estavam vindo da Coreia, pois “não se sabe o que podem vir a fazer” (idem). O terremoto atingiu a região de Kantô justamente quando esse discurso pairava na sociedade, e havia uma atmosfera de medo e desconfiança em relação aos coreanos.

## KO NI OKURU TEGAMI E OS RUMORES SOBRE COREANOS

Dentre os textos escritos com a temática do terremoto, escolhemos a obra de Tôson, uma vez que ela foi um dos poucos trabalhos de maior extensão escritos logo após o terremoto que mencionam os boatos e os coreanos durante a censura, e talvez a única veiculada com tal destaque, em um dos principais jornais da capital imperial. Ao contemplá-la, podemos ter uma visão mais imediata de como esse assunto foi veiculado e retratado por um literato que vivenciou esse evento.

Além disso, também a escolhemos em razão de suas

---

5 Do nome da península coreana (*Chôsen Hantô*, 朝鮮半島).



particularidades. A primeira delas é que, enquanto as outras publicações eram, em sua maioria, artigos de opinião e relatos curtos, em geral publicados em revistas literárias de frequência mensal, *Ko ni okuru tegami* foi publicado na primeira página de um jornal diário, o *Tôkyô Asahi Shinbun* da edição da tarde (Lee, 2002), sob o título *Iikura dayori* — o título atual era o subtítulo da publicação quando foi serializada. A obra ter sido publicada com frequência diária já é algo que a distingue de outras, mas o fato de ela estar na primeira página do jornal é um outro diferencial, já que obras literárias<sup>6</sup> serializadas costumavam ser publicadas nas páginas internas do jornal, e significava ele ser um texto que representava as tendências da sociedade naquele momento (idem). Ele foi serializado de 8 a 22 de outubro de 1923, foi um período em que a lei marcial em decorrência do terremoto ainda estava em efeito.<sup>7</sup> Ademais, exceto pela sua última parte, *Ko ni okuru tegami* foi serializada enquanto os jornais estavam sob forte censura<sup>8</sup>. Proibia-se o uso de expressões como “coreanos insubordinados (*futei senjin*)” e quaisquer artigos sobre coreanos e os boatos<sup>9</sup> desde o dia 3 de setembro (Kang; Keum, 1963, p. xviii). Lee acredita que, nesse contexto, o formato de relato em cartas, serializado em uma mídia de publicação diária foi escolhido por ser adequado para transmitir informações de forma rápida e com maior frequência sem utilizar as palavras censuradas (idem).

Como sugere o título, o relato é feito em forma de cartas

---

6 O gênero de *Ko ni okuru tegami* é ambíguo, pois ela não foi inicialmente publicada como obra literária, mas como a continuação dos relatos diários que Tõson já havia publicado algumas vezes no mesmo jornal, e ainda hoje ora como relato, ora como obra ficcional (Lee, 2002). Consultar Lee (2002b) sobre a discussão do gênero da obra.

7 A lei marcial foi decretada em 2 de setembro de 1923, dia seguinte ao terremoto, abrangendo as províncias de Tóquio, Kanagawa, Chiba e Saitama, sendo revogada somente em 15 de novembro do mesmo ano (Lee, 2002; Kang; Keum, 1963).

8 Todo e qualquer tipo de publicação sobre coreanos e assuntos relacionados havia sido proibido de 3 de setembro a 21 de outubro (Kang; Keum, 1963; Lee, 2002; Ryang, 2003).

9 O efeito da censura pode ser notado, por exemplo, no trecho de *Taishin zakki* e *Taishin nichiroku* de Akutagawa citado por Kodama (2014, p.78) nos quais os trechos correspondentes foram substituídos por símbolos.

ao filho Tarô, que residia na Vila Misaka, condado de Kiso Fukushima, na província de Nagano, para trabalhar no campo. Ao longo de dez cartas iniciadas 33 dias após o terremoto, o pai escreve sobre os acontecimentos que afetaram sua família e conhecidos, além do que viu nas ruas ou ouviu de outros desde o dia 1 de setembro. Logo na primeira carta, há um trecho que remete aos coreanos residentes no Japão:

Anteontem à tarde fui andando de Azabu Morimoto-cho até Ioban, aproveitando que havia saído para uns afazeres. Você deve ter andado bastante por lá também. Aquela área de Morimoto-chô a Azabu Yokochô foi uma das mais afetadas pelo terremoto nesta região, e em cada viela podia se ver partes das casas que haviam desabado, ainda no mesmo estado. Cacos de telhas e pedaços de parede estavam empilhados como montanhas nas vias. [...] Foi quando eu vi uma fila de pessoas que não costumo ver, sendo escoltados por um policial vestido de branco, passando pelo bairro vindo da direção de Roppongi. Ao ver sua estatura alta, maçãs do rosto angulares, faces alongadas e olhos característicos, percebi na hora que tipo de pessoas compunham aquele grupo de cerca de cem pessoas. Dentre eles, havia também jovens de apenas 16 ou 17 anos. Eram justamente aquelas pessoas que, há cerca de 30 dias, foram vistas como fantasmas tenebrosos pelos cidadãos. (Shimazaki, 1926, p. 337; minha tradução)

Mesmo não se referindo explicitamente aos “coreanos”, o trecho deixa claro a quem ele se refere. Isso se torna evidente não somente pela descrição de sua fisionomia, mas também por fazer alusão aos rumores que se espalharam pela cidade sobre os coreanos agindo de má fé — sobre os quais nos aprofundaremos abaixo —, que levaram os cidadãos a perseguirem e assassinar os suspeitos, ao escrever que “há cerca de 30 dias, foram vistos como fantasmas tenebrosos”. Lee (2002) pontua que nessa passagem, é estabelecida uma relação temporal com o terremoto e a condição mental alterada em que se encontrava o povo. A narrativa, então, volta no tempo e inicia-se o relato sobre os acontecimentos desde o “dia 1”. Há a descrição do dia do terremoto, da reação inicial do narrador e daqueles que moravam na casa e da sensação de união com as pessoas da vizinhança em virtude do evento extremo. Ele relata também a preocupação com a réplica e o incêndio antes

de passar a primeira noite desabrigado. Há um breve relato do almoço do segundo dia, no qual se insere o alerta que circulava pelo bairro: “Tomem cuidado, há pessoas ateando fogo” (Shimazaki, 1926, p. 352). Na narrativa, o alerta é dado por um “homem desconhecido de uns 35 ou 36 anos vestindo roupas ocidentais”, avisando as pessoas do bairro sobre “o ataque de inimigos invisíveis aos olhos” (idem). A reação do narrador foi de achar isso curioso e se aproximar, mas, no relato, quando ele se aproxima, o estranho já estava deixando o local.

Grande terremoto, grande incêndio, tornado e tsunami — numa emergência em que parecíamos ter sido atingidos por todos os desastres naturais possíveis, não eram somente as crianças que estavam mais suscetíveis a serem influenciadas por rumores, quaisquer que fossem. Os adultos que estavam sem descansar ou dormir haviam ficado como crianças. (idem, p. 353).

Como mencionado acima, a situação atípica colocou a população em pânico, fazendo com que fizessem julgamentos errôneos sobre o comportamento dos outros. Outros literatos também mencionam os boatos em publicações posteriores sobre o terremoto, em sua maioria, fazendo elogios a outros escritores<sup>10</sup>. Sata Ineko foge um pouco desse padrão em *Shitamachi no hitobito*, no qual ela recorda o seu pavor ao ouvir os rumores, e então uma cidadã conta ter sido perseguida por coreanos durante o incêndio. Ela, porém, é corrigida por uma promotora de eventos: “você só estava correndo na frente dos coreanos que fugiam da perseguição, achando que você estava sendo perseguida” (Sata, 1979 p. 349–354<sup>11</sup> *apud* Kodama, 2014, p. 77; minha tradução).

Os boatos continuam a circular e chegam aos ouvidos dos cidadãos do bairro mesmo depois de conseguirem abrigo: “Tomem cuidado, parece que há gente colocando veneno nos poços” (idem, p. 354). Compararemos a narrativa com o desenrolar dos fatos descritos no artigo de Sonia Ryang sobre o terremoto:

---

10 Cf. Kodama, 2014, p. 77–79.

11 Sata, I. *Shitamachi no hitobito*. In: *Sata Ineko zenshū*. Tóquio: Kôdansha, 1979. v. 17.

Às 14:00, a polícia de Hongô Komagome ouviu rumores de que os incêndios que queimavam a capital foram causados por coreanos que portavam bombas e que coreanos haviam colocado veneno nos poços; a polícia descobriu posteriormente que os coreanos foram alvo de violência porque eles estavam com abacaxi enlatado que os japoneses acreditaram ser uma bomba e um pacote de açúcar que acharam ser veneno. Às 16:00 do mesmo dia, a polícia de Nihonbashi Hisamatsu reportou que havia um rumor sobre coreanos cometendo atos violentos e as pessoas se organizaram em grupos de vigilância armada rapidamente. Às 17:00, a polícia de Shiba Mita reportou que foram espalhados cartazes com a mensagem: “3 mil coreanos estão saqueando e destruindo Yokohama... e vindo em direção à capital”. (Ryang, 2003, p. 733; minha tradução)

Podemos notar que há sobreposições de alguns dos acontecimentos da narrativa com os rumores registrados pelas delegacias. Devemos acrescentar a esses fatos que, no dia 2 de setembro, a Secretaria de Assuntos Policiais do Ministério do Interior elaborou um telegrama ordenando que os responsáveis de cada região tomassem “medidas rigorosas em relação ao comportamento dos coreanos” porque estavam “se aproveitando do terremoto na região de Tóquio para cometer atos de insubordinação”, “portando bombas e utilizando petróleo para causar incêndio” (Kang; Keum, 1963, p. 18). No mesmo telegrama, afirma-se que a lei marcial havia sido decretada como uma das medidas à situação. Entretanto ele só é enviado na manhã do dia 3, pois houve demora até que o mensageiro pudesse chegar ao centro de envios. O Departamento de Polícia Metropolitana informou a todas as delegacias que os rumores eram falsos, mas já era tarde, e os rumores corriam à solta por todo o país. Então, estipula-se a censura de qualquer tipo de menção aos coreanos, mas sem nenhuma menção de que os rumores eram falsos e não tinham fundamento algum; as notícias que informavam sobre a inveracidade dos rumores foram censuradas, enquanto a advertência da Secretaria de Assuntos Policiais proibindo a menção de coreanos porque “causariam exaltação e insegurança” (idem, p. xviii).

O rumor sobre os coreanos estarem vindo atacar também é mencionado na obra de Tõson. Na narrativa, as pessoas que já estavam desamparadas ouvem esses rumores e ficam apavoradas.

— Os inimigos estão vindo, os inimigos estão vindo...

Um rumor que parecia ter saído de um conto de fadas, de que 2 mil inimigos estavam vindo atacar, continuou a circular no dia seguinte. Havia aqueles que diziam que os inimigos já haviam sido eliminados nas proximidades do Rio Rokugô, mas havia aqueles que diziam que nada garantia que aqueles que restaram não se infiltrassem ali.

(Shimazaki, 1926, p. 356; minha tradução)

O texto de Tôson compara essa perseguição contra coreanos com a perseguição contra alemães em Paris que aconteceu em 1914, com o início da Primeira Guerra Mundial. “A maioria das lojas em Paris que eram de alemães foram destruídas pelos parisienses” exaltados, que chamavam os alemães de “espiões”. Para o narrador, na ocasião do Grande Terremoto, em vez de “espiões”, surgiram lamentáveis ‘fantasmas’” (idem, p. 356). Mas observa que havia os que se revoltavam com o teor dos rumores, e que “na realidade, tememos os fantasmas que poderiam surgir entre nós, mais do que o ataque dos inimigos sobre os quais falavam. Tememos que aqueles que nem eram inimigos surgissem como inimigos reais, provocados por esses boatos” (idem, p. 356–357). Os coreanos não foram os únicos a serem assassinados, e há inclusive uma passagem na obra de Tôson sobre “um jovem conterrâneo, genuíno” que foi esfaqueado porque acreditaram que ele era um “inimigo” (Shimazaki, 1926, p. 361; minha tradução). É possível interpretar que “os fantasmas que poderiam surgir entre nós”, do trecho anterior, seja uma referência aos grupos de vigilância que perseguiam e matavam até mesmo os japoneses que reagiam com medo ou não respondiam com clareza (Kang; Keum, 1963, p. xvi).

A formação de grupos de vigilância armada no bairro do narrador de *Ko ni okuru tegami* só acontece no dia subsequente, mas o funcionamento e seus propósitos parecem ter sido similares aos grupos de outros bairros. Os integrantes, com “lanças de bambu” e outras armas em mãos, faziam as rondas e fiscalizavam a circulação das pessoas entre os moradores do bairro. Podemos ter mais um vislumbre de como eram pela impressão do filho contando ao narrador sobre suas impressões: “dizem que esta noite o tio Imai vai trazer uma lança de verdade. É engraçado demais porque ele fala que é de verdade,

só que é uma lança velha enferrujada. Mas o tio Imai, mesmo não parecendo, é alguém que já foi para a guerra” (idem, p. 372; minha tradução). O narrador coloca que ouvir essas coisas da boca de uma criança faz tudo isso ter um ar menos violento e sanguinário. O clima após o terremoto era realmente tenso, e grande parte dos assassinatos de coreanos foram cometidos pelos grupos de vigilância dos bairros formados por civis, muitas vezes incentivados pela polícia (Ryang, 2003), motivados pelos rumores que circulavam. É importante enfatizar, contudo, que a polícia e o exército, além de terem sido lenientes ou terem incentivado os assassinatos, também cometeram assassinatos de coreanos – ovacionados pela população por estarem matando “inimigos” (Kang; Keum, 1963, p. xiv–xv).

Voltemos à primeira menção aos coreanos, quando o narrador avista um grupo deles passando pelas ruas do bairro.

[Todos] carregavam uma trouxa furoshiki, alguns com o chapéu de palha de aba grande se movendo com o vento, foram andando esperançosos [...]. Atingido por uma emoção que não sei como descrever, continuei a fitar aquele grupo de pessoas que provavelmente se apressavam para voltar ao seu país, seguindo em direção a Shibaura. (Shimazaki, 1926, p. 337; minha tradução)

O acontecimento na narrativa é de pouco mais de um mês após o terremoto e a ordem está voltando aos poucos à cidade. A passagem acima diz respeito aos coreanos que estavam retornando à Coreia após o desastre. Descrever que eles andavam “esperançosos” chama a atenção no trecho, mas, de fato, essa deve ter sido a impressão que deixaram no narrador. Os coreanos na região de Kantô tiveram que escapar de perseguições violentas, sendo alvo de execuções (Kang; Keum, 1963), estupro (Kim, 2014), linchamentos (Nishimura, 2017). Mesmo aqueles que ficaram sob custódia da polícia para serem enviados ao Campo Narashino em Chiba, onde estavam sendo “acolhidos”, ficaram expostos a civis que vinham assassiná-los nas delegacias e no campo (Ryang, 2003). Aqueles que não estavam na região atingida também foram afetados pelos boatos que se espalharam de forma a impossibilitar a estadia no país, como por exemplo os vendedores de doces que não conseguiam mais vender balas porque os japoneses diziam que

continham veneno, havendo até um relato de um deles que foi expulso da vila onde vivia, na província de Ehime (Nishimura, 2014). Nesse contexto, regressar à Coreia era uma forma de garantir a sobrevivência tanto no sentido imediato como a longo prazo, escapando das ameaças e dificuldades que tinham de enfrentar no Japão.

## CONCLUSÃO

Os trechos que se referem aos coreanos em *Ko ni okuru tegami* aos rumores é um caso único de como ele foi veiculado com destaque em um jornal da capital, ainda durante a censura das notícias sobre coreanos. Há sobreposições do conteúdo dos rumores com os registrados nos arquivos históricos, assim como em relatos de outros autores de sua época. O texto de Tõson não menciona “coreanos” em nenhum momento, mas faz claras alusões a essa minoria presente no Japão e lamenta o que aconteceu com eles após o terremoto. Lee (2002) elogia o autor pelo seu posicionamento crítico em relação a o que a sociedade japonesa fez com os coreanos, mas, pela leitura que realizamos de *Ko ni okuru tegami*, a perseguição de coreanos são somente um detalhe, um acontecimento triste ocorrido em meio a diversas dificuldades que os cidadãos de Tóquio enfrentaram depois do terremoto. O massacre não é mencionado de forma direta em nenhum momento, mas não podemos dizer se isso foi devido à censura ou uma falta de engajamento de Tõson com a causa, que não se dedicou a pensar em meios a incorporar o fato no texto de forma a burlar a censura.

A obra é somente um recorte do que se sucedeu após o Grande Terremoto de Kantô, mas pode ser um instrumento para despertar o interesse da comunidade de estudos japoneses sobre o assunto, pois é um tema pouco explorado nesse meio, especialmente em língua portuguesa. Ela retrata também diversos outros aspectos da vida em Tóquio depois do terremoto, mas eles devem ser temas para pesquisas futuras.

## REFERÊNCIAS

- BATES, Alex. Haikyo to saisei: Tayama Katai no Kantôdaishinsai. Kokusai Nihon bungaku kenkyû shûkai kaigi-roku. Anais. In: *Kokusai Nihon Bungaku Kenkyû Shûkai* [Conferência Internacional em Literatura Japonesa]. Tóquio: Kokubungaku kenkyû shiryôkan, 2013.
- DEJIMA, Yukiko. Tsunamis and Earthquakes in Japanese Literature. In: *Japan after 3/11: Global Perspectives on the Earthquake, Tsunami, and Fukushima Meltdown*. Lexington: University of Kentucky, 2016. p. 81–103.
- HAAG, Andre. *Nakanishi Inosuke to Taishô-ki Nihon no “futeisenjin” e no manazashi - taishû disukûru to koroniaru gonsetsu no tenpuku* [Nakanishi Inosuke e seu olhar sobre o “Futeisenjin” do Japão da era Taisho: a derrubada do discurso popular e do discurso colonial]. *Ritsumeikan gengo bunka kenkyû* [Estudos de Língua e Cultura de Ritsumeikan], v. 22, n. 3, p. 81–97, 2011.
- ISHII, Masami. *Bungô-tachi no Kantôdaishinsai taiken-ki* [Relatos de literatos sobre o Grande Terremoto de Kantô]. Tóquio: Shôgakukan, 2013.
- KANG, Dok-Sang.; KEUM, Beom-Dong. *Kantô daishinsai to chôsenjin: gendaishi shiryô* [Coreanos e o Grande Terremoto de Kantô: arquivos de história moderna], vol. 6. Tóquio: Misuzushobô, 1963.
- KIM, Pu-Ja. *Kantôdaishinsai-ji no “reipisuto shinwa” to Chôsenjin gyakusatsu: Kanzen shiryô to shinbun hôdô o chûshin ni* [O ‘mito do estuprador’ na época do Grande Terremoto de Kantô e o massacre de coreanos: enfoque nos arquivos históricos oficiais e reportagens de jornais]. *Ôhara shakaimondai kenkyûjo zasshi* [Revista do Instituto Ohara de Pesquisas Sociais], v. 669, p. 1–19, jul. 2014.
- KODAMA, Chihiro. *Kantôdaishinsai to bungô: Seikeidaigaku toshokan no tenji kara. Seikei Kokubun* [Literatura Nacional Seikei], n. 47, p. 11–41, 2014.
- LEE, Jee-Hyung. *Kantô daishinsai to <shinsai shôsetsu>: Daishinsai-*



*go no hôdô kankyô to Shimazaki Tôson “ko ni okuru tegami” o chûshin ni* [O Grande Terremoto de Kantô e a “literatura de terremoto”: com enfoque nas condições da imprensa após o terremoto e a obra *Ko ni okuru tegami*, de Shimazaki Tôson]. *Bungaku kenkyû ronshû* [Estudos Literários], n. 20, p. 93–110, 2002.

LIPPIT, Seiji. M. *Topographies of Japanese modernism*. Nova Iorque: Columbia University, 2002.

NISHIMURA, Naoto. *Kantôdaishinsai-ka ni okeru Chôsen hito no kikan* (Retorno dos coreanos após o Grande Terremoto de Kantô). *Shakaikagaku* [Sociologia], v. 47, n. 1, p. 33–61, 2017.

RYANG, Sonia. *The great Kantô earthquake and the massacre of Koreans in 1923: Notes on Japan’s modern national sovereignty*. *Anthropological Quarterly*, v. 76, n. 4, p. 731–748, 2003.

SHIMAZAKI, Tosôn. *Ko ni okuru tegami*. In: *Arashi: Shimazaki Tôson shôsetsushû* [Arashi: Coletânea de obras de Shimazaki Tôson]. Tóquio: Shinchôsha, p. 335–387, 1926.

TANAKA, Masataka. *Kantô daishinsai-ji no Chôsenjin, chûgokujin, nihonjin ryûgen sasshô jiken ni tsuite no kôbunsho to minkan kiroku: Tôkyô no kiroku kara* (Registros oficiais e de civis sobre o incidente de rumores e assassinatos de coreanos, chineses e japoneses na ocasião do Grande Terremoto de Kantô: dos registros de Tóquio). *Jinbunkagaku nenpô* [Boletim Annual de Humanidades], v. 52, p. 163–235, mar. 2022.

# TRADUÇÃO DE VERTICALIDADES DO KOJIKI

Bruno Costa Zitto (UFRGS)<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho, apresentarei uma possível estratégia tradutória para lidar com os elementos extratextuais e textuais de verticalidade operantes no *Kojiki* (712), obra composta na Alta Antiguidade japonesa, entre os governos do 40º imperador, Tenmu (673–686), e da 43ª imperadora, Genmei (707–715), com o estatuto de uma história oficial do império Yamato. No primeiro de seus três tomos ou rolos, conta-se uma narrativa fundadora protagonizada por alguns dos deuses mais importantes para a ideologia então dominante sobre o território arquipelágico, passando por episódios que vão desde o surgimento das primeiras deidades celestiais até o nascimento do primeiro grande líder do Japão, o lendário imperador Jinmu; seu par de tomos seguinte se dedica a narrar as biografias e os feitos mais importantes desse e dos seguintes 34 governantes do império. A obra aciona um discurso de autoridade promotor de uma soberania máxima do trono sobre toda a nobreza restante do palácio e das províncias, valendo-se de vários mitos e conceitos religiosos para fundamentar suas proposições e sua retórica. Entre outras tantas, a tradição mais presente no texto do documento é a do antigo xintoísmo palaciano.

Orientado por pressupostos teórico-práticos muito inspirados naqueles da transcrição e da poesia concreta, quis desenvolver um projeto tradutório desse livro que representasse em sua forma determinadas coincidências imagéticas entre a

---

1 Mestre em Letras (Literatura — Teoria, Crítica e Comparatismo) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mesma instituição em que obteve sua graduação em Letras (Tradutor Japonês e Português). Pesquisador do grupo “Pensamento Japonês: Princípios e Desdobramentos” (Núcleo “Vocabulário do *waka*”).

cosmologia xintoísta da Alta Antiguidade e a própria ortografia com que Ô no Yasumaro (?–723), o compilador da obra, escreveu suas histórias.

## CONTEXTO E LETRA

De acordo com Kônoshi (1997), o cânone historiográfico da Alta Antiguidade japonesa, especialmente representado pelas obras do *Kojiki* (712) e do *Nihon Shoki* (720), foi concebido no contexto de um estado Yamato que buscava se afastar de sua condição subserviente dentro do amplo sistema de relações tributárias chinês. Simbolicamente, a dominância da grande China sobre seus povos vassalos se sintetizava na ideia de *tenka*, de um “mundo subceleste” que centralizava seu mapa e originava sua civilização no próprio trono das dinastias imperiais chinesas. Para conquistar sua soberania diante das forças continentais, desde o século VII o Japão trabalharia para se estabelecer como um novo império, como um novo centro de um novo *tenka*. A necessidade de uma fundamentação ideológica e narrativa para essa nascente visão de mundo seria uma das motivações para a encomenda dos dois textos supracitados.

A personalidade governante por direito desse *tenka* era o imperador do Japão, identificado a partir da segunda metade do século VII pelo título de *tennô*, de “soberano celestial”. Conforme Naoki (1993), a formação do sistema imperial japonês foi alavancada por três principais reformas institucionais: a redesignação das lideranças de todos os clãs palacianos e provinciais a cargos militares de alta patente, universalmente subordinados ao comando do imperador; a implementação de uma nova ordem burocrática e de um sistema de leis penais e administrativas à moda chinesa, com o intuito de fortalecer a autoridade secular da dinastia governante; o estabelecimento de uma doutrina religiosa estatal cujo sumo-sacerdote era também a figura do déspota entronado, e cujo panteão se organizava de modo que as divindades tutelares de todas as grandes famílias se submetiam à regra de Amaterasu, deusa solar ancestral dos Yamato. O primeiro grande líder a se identificar como *tennô* e a movimentar essa transformação do chefe de estado das ilhas em um detentor de poderes máximos nos campos militar,

administrativo e religioso foi o já citado imperador Tenmu, encomendador original do que se tornaria o livro do *Kojiki*, e que durante os anos de seu mandato foi oficialmente reconhecido como uma “deidade manifesta”, ou *akitsukami*.

Segundo Matsumae (1993), a cosmologia xintoísta da Alta Antiguidade tinha suas raízes nas culturas de diversas regiões da Ásia oriental e da Oceania, e sua imaginação do universo físico o dividia em cinco planos de existência maiores, sendo cada um deles governado por ao menos uma divindade específica: a terra das gentes mortais se chamava *Ashiharanonakatsukuni*; logo abaixo dela, ficava o reino de *Yomi*, habitado pelos mortos e por espíritos maus; em nossa volta, os oceanos e os mares compunham o reino de *Watatsu'umi*, lar de várias faunas e até mesmo de reis dragões; além dele, ficava a terra dos sempre jovens imortais, *Tokoyo*; por fim, deuses de mais importância moravam em *Takamano-hara*, o alto prado celestial. Esse é o quántuplo cenário daquelas histórias oficiais da Alta Antiguidade, *Kojiki* e *Nihon Shoki*, cujas mitologias foram diversamente fabricadas a partir de tradições dos tantos povos de Yamato, e mesmo do continente, com o objetivo de justificar o legítimo direito dos *tennô* a uma soberania absoluta sobre seu império.

Na China, de acordo com Norden (2018), a legitimação da ascensão de uma qualquer dinastia ao trono se justificava filosoficamente pelo conceito clássico de *tenmei*, de mandato celestial, uma permissão conferida pelos céus a indivíduos de grande virtude para que eles fundassem uma nova linha de sucessão hereditária no poder. Dentro dessa lógica, pressupunha-se uma realidade histórica na qual a degradação natural da virtude de toda e qualquer dinastia ao longo dos anos acabaria causando a demissão de seu mandato, assim como sua transferência para algum outro governante fundador. Brown (1993) e Henshall (2011) concordam em dizer que a cultura palaciana japonesa não recebeu bem essa teoria continental, visto que a noção de uma ordem natural de ascensão e queda de dinastias ia diretamente de encontro a outro aspecto da consciência histórica antiga da sociedade insular: no território que ainda viria a se tornar Yamato, desde meados da era Yayoi (1000–300 d.C.), um dos argumentos mais relevantes para a aceitação da soberania de qualquer novo líder comunitário ou

chefe de estado era aquele que confirmasse a longa perseverança e a santidade de sua linhagem. Nos séculos VII e VIII, a autoridade inquebrável dos *tennô* era autorizada nesse sentido com base no convencimento de que as origens de seu sangue remontavam longinquissimamente ao lendário primeiro monarca das ilhas, Jinmu, e à maior de todas as deidades celestiais xintoístas, Amaterasu. Ou seja, apesar de suas claras diferenças com a perspectiva chinesa, a visão de mundo japonesa em seu limite antigo também propunha que o poder imperial legítimo descendia de uma suposta preeminência do céu sobre a terra, conceito que bem se demonstra nos textos das crônicas históricas oficiais compiladas entre as Eras Asuka (592–710) e Nara (710–794).

A cooperação das especialidades terminológica e ortográfica do *Kojiki*, bem assinaladas por Wittkamp (2018) e Lurie (2011) respectivamente, criam um terreno de enorme fertilidade para que elementos da complexa relação antiga entre as culturas continental e arquipelágica se tornem legíveis e visíveis, até mesmo no léxico e nas letras que dão carne ao corpo do poema. Conflituosa e curiosamente, por primeiro exemplo, seu texto acaba sugerindo aquela ambígua relação entre a teoria chinesa de alternâncias no poder e o argumento linearista japonês quando utiliza o logograma 命, como o que aparece na sinografia de “mandato” celestial (天命, *tiānmìng*), para escrever o termo *mikoto*, que se referia tanto às ordens de autoridades máximas como a uma certa categoria extraordinária de deuses japoneses representados na obra, da qual faz parte o próprio pai de Amaterasu, Izanaki no Mikoto. Além disso, já na frase de abertura do documento, tal como ela aparece na edição de Yamaguchi e Kônoshi (1997), 天地初発之時 (*ametsuchi hajimete arawareshi no toki*, “quando céu e terra primeiramente apareceram/se moveram”), parece estar anunciada como um de seus temas principais essa relação de ascendência hierárquica do céu sobre a terra, não apenas pela topicalização desses dois substantivos já em sua ordem prevista de prevalência, mas também pela sua apresentação em uma sintaxe visual verticalizada, conforme a regra normal da ortografia sino-japonesa antiga, comumente escrita de cima para baixo e da direita para a esquerda da superfície usada para o exercício de redação.

## **TEORIA E EXPLICAÇÃO DA SUGESTÃO DE TRADUÇÃO<sup>2</sup>**

Dando continuidade a experiências anteriores com o grupo Noigandres e com outras referências brasileiras da arte tradutória, como Boris Schnaiderman, uma teoria haroldiana sobre a tradução poética começou a ser desenvolvida e publicada marcadamente a partir dos primeiros anos da década de 1960, com seu seminal ensaio “Da tradução como criação e como crítica”. Nele, Campos (2011) se debruça inicialmente sobre a tradicional questão de uma assumida impossibilidade da tradução de poesia, por hábito entendida como decorrente de uma elevadíssima fragilidade da informação poética, mas inverte essa antiga proposição, propondo que a relação entre um poema tradutor e seu original não seja descrita por meio de uma lógica da cópia ou da reprodução, mas de uma produção recíproca da diferença, em que os dois textos “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (p. 34), sempre estando preservadas as autonomias estéticas de cada um deles. O meio predileto desse modo criativo de tradução não seria o do significado, mas aquele da iconicidade do signo artístico, das suas identidades fono-prosódica, grafemática, gramatical, retórica, ou seja, dos elementos composicionais que mais perseveram ao longo do tempo e do espaço — o que, se levado às últimas consequências, configuraria ainda mais uma inversão de expectativas teóricas anteriores, pois aqui são os poemas de forma mais intrincada, mais cheia de dificuldades, que mais se abrem à tradução ou a uma multiplicidade de novas vidas em tradução. Em cada uma delas, outra vez se negociam a sua significância histórica, a interpretação dos significados de seus versos, as relações de seu texto e de quem o compôs com outros nomes vivos ou revividos na contemporaneidade do tradutor; nesse sentido, o trabalho de quem traduz bem se define como

---

2 Como se verá, muitos outros aspectos desta tradução talvez requeiram explicações mais prolongadas, sobre a gramática híbrida do texto, sobre o paratexto anotado entre suas linhas principais, sobre o sistema de transliteração usado para o idioma japonês antigo. Elas serão encontradas na dissertação de Zitto (2024), a ser publicada.

uma atividade incontornavelmente crítica, que até mesmo se aproximaria do ofício de quem trova, de quem reconta e remonta passados diversos para fundar o momento presente de sua história literária.

Vinte anos depois, Campos (2011) revisou e continuou seu raciocínio no célebre ensaio “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”, lendo-o agora a partir de uma certa reinterpretação de ideias de Walter Benjamin sobre a tradução, feita à luz dos teoremas de Roman Jakobson sobre o mesmo tema. Para o linguista russo, conforme entendeu o poeta concreto, a natureza semiótica do significado e a inerência da faculdade metalinguística aos idiomas naturais garantem que toda e qualquer experiência cognitiva seja passível de tradução, com a exceção aparente daqueles textos propriamente exemplares da função poética da linguagem, em que o aspecto formal da expressão passa a também produzir sentido, e cuja solução o tradutor só alcançaria por meio de uma prática de transposição criativa, de transcrição. De outra maneira, ainda na medida em que suas ideias foram retratadas por Haroldo, Walter Benjamin defendeu a ideia de que a tradução seja uma forma artística, como a lírica ou o ensaio, cuja lei de composição se encontra sempre no original, e cuja maior missão é afirmar a afinidade entre os idiomas humanos, a sua comum tendência evolutiva a um messiânico reencontro com uma dita “língua pura”, pré-babélica e universal. O método preciso para alcançar tal objetivo não se basearia em uma lógica da aproximação semântica — o significado é excessivamente volátil diante de qualquer mudança em seu tempo ou em seu espaço de recepção —, mas em um movimento de redação da forma do original para os versos que o traduzirão, possibilitando assim uma harmonização entre essas línguas traduzida e tradutora, que a cada nova transpoetização de seu poema melhor nos remeterá ao canto daquela gramática antiquíssima e comum.

Esse mesmo Campos (2011) laicizou a metafísica de Benjamin por via de Jakobson: o poema que traduz existe em uma relação de paramorfismo com seu original, e ambos são compostos com base em um mesmo intracódigo estrutural, sempre no limite imaginado pelo tradutor, de modo que seus textos apontam suplementarmente para uma só forma semiótica universal, inalcançável em sua totalidade dentro dos limites da realidade

histórica; nesse sentido, o objetivo da prática tradutória tem de ser não a busca por correspondências semânticas entre dois ou mais idiomas, mas o resgate da afinidade de tais línguas, de sua tendência simultânea à língua pura. O tradutor benjaminiano é fiel na medida em que melhor encarne seu vernáculo na estrutura emprestada pelo original, feito especialmente executável por meio de uma transposição literal da sintaxe de um poema para o outro, conforme sugere o próprio autor alemão. Aparentemente, no entanto, Haroldo e os demais Noigandres não se limitaram a essa estratégia para lidar com a transcrição de suas poesias russas, alemãs, chinesas, japonesas.

Em seu texto “pontos-periferia-poesia concreta”, Augusto de Campos (2014) resumiu uma cronologia de referências autorais para a fundação do concretismo brasileiro. Por primeiro exemplo, em importante medida, o “*Un coup de dés*” de Stéphane Mallarmé foi composto com base em uma atentíssima manipulação da estrutura do poema, especialmente dedicada a funcionalizar sua tipografia, empregando fontes diversas para organizar as ênfases de declamação, posicionando as palavras mais acima ou mais abaixo sobre a página com vistas a representar subidas e descidas de entonação, valendo-se de espaços brancos como marcações de ritmo no desenvolvimento de sua sequência imagética e percebendo cada par de folhas do livro aberto como uma unidade superficial de apresentação da obra. Ainda na França, os caligramas de Guillaume Apollinaire se aventuraram, se bem que com alguma imaturidade, conforme o julgou Augusto, no experimento de uma disposição não ordinariamente discursiva das frases na página, dando-lhes a forma de reais ilustrações dos temas abordados pelo poeta. De maneira mais frutificante, Ezra Pound depois interpretou os escritos de Ernest Fenollosa sobre a escrita chinesa e conceituou sua gramática ideogrâmica da poesia, em que a linguagem linear do verso e sua organização por silogismos teriam sido superadas pelos princípios da composição circular e da produção de significados a partir da justaposição de imagens fragmentárias. Por fim, e. e. cummings foi um outro expoente dessa nova ideografia ocidental, chegando até mesmo a construir poemas como “*brIght*”, cujos termos constituintes se ordenam livres de quaisquer encadeamentos de raciocínio



normalmente impostos pela categoria das palavras gramaticais, e no qual variações entre maiúsculas e minúsculas se aliam com calculadas substituições de letras por outros sinais gráficos para pincelar sobre sua tela “o ideograma do impacto de uma noite estrelada”. Conforme disseram Pinto e Pignatari (2014), os concretos brasileiros sintetizariam as inspirações de todas essas referências e de algumas outras mais em uma proposta de poética visual comprometida com uma comunicação em alta velocidade das estruturas textuais projetadas pelo artista, por esse “designer das linguagens” verbais ou não-verbais que é o poeta.

Talvez contrariando algumas preferências da teoria benjaminiana, mas ainda dentro dos limites estabelecidos pelo ensaio “Tradução, ideologia e história” de Campos (2015), apresento aqui um excerto de meu atual projeto tradutório para o *Kojiki*, com destaque à sua estruturação visual de bidimensionalidade funcionalizada. Querendo perceber uma importante relação entre a orientação de escrita/leitura da sinografia e as diversas verticalidades presentes nos argumentos de autoridade imperiais que fundam essa obra antiga, procurei trazer à materialidade do poema tradutor elementos de verticalização sobre os versos naturalmente organizados pelo alfabeto latino horizontalmente, o que resultou por óbvio em uma bidimensionalização ou circularização do texto na página. Três principais decisões ou estratégias foram postas em prática com esse fim, sendo comum a elas todas o mecanismo de produzir vetores verticais de significação do poema por meio de um certo “empilhamento” de palavras tematicamente aparentadas: (1) na margem esquerda da lauda, ficam alinhadas de cima para baixo termos conectivos recorrentes ao longo de todo o livro, relevantes na Alta Antiguidade para o esclarecimento da sintaxe de suas frases; (2) no eixo central, o subgênero dos catálogos genealógicos dos deuses xintoístas e, mais adiante, dos imperadores japoneses se organiza também dispondo cada um de seus nomes um sobre o outro, criando blocos de termos distintos das seções de prosa corrente que são perceptíveis em sua formatação particular tão logo o olhar do leitor lê, antes mesmo de qualquer discurso linear, aquela inteireza fotográfica da folha preenchida; e (3), sem posição predefinida, retas descendentes de palavras-chave repetidas

## APRESENTAÇÃO DO EXCERTO

	天之御中主神 o DEUS MESTRE NO CENTRO DO CÉU doravante, desde que subordinado a "alto", "celeste/do céu" se pronunciava <i>ama</i> .
depois,	高御産巢日神 o DEUS PÍDA GERASU ALTIVA
depois,	神産巢日神 a DEUS PÍDA GERASU DIVINA
e	esses três deuses surgiram juntos como deuses ímpares ocultaram seus corpos.
depois,	quando as terras eram infantis, flutuavam como óleo
e	kurage nasu tadayoperu, algo medrou acima como um broto de junco, as dez sílabas desde <i>ku</i> eram fonogramas.
e	surgiram deuses com estes nomes: 宇摩志阿斯訶備比古遲神 o DEUS DI PIKO KABI ASI UMASI o nome desse deus estava em fonogramas.
depois,	天之常立神 o DEUS QUE ERGUE O ESPAÇO CELESTE "que apruma" se pronunciava <i>tati</i> . "a eternidade" se pronunciava <i>toko</i> .
e	esses dois deuses surgiram juntos como deuses ímpares também ocultaram seus corpos.
os cinco deuses no trecho acima são os DEUSES CELESTES DISTINTOS.	
depois,	surgiram estes deuses: 因之常立神 o DEUS QUE ERGUE O ESPAÇO TERRENO; aqui, "que apruma a eternidade" se pronunciava como no nome anterior.
depois,	豊雲野神 o DEUS DOS FARTOS CAMPOS NUVIOSOS.
e	esses dois deuses surgiram como deuses ímpares também ocultaram seus corpos.
depois,	surgiram estes deuses: 宇比地通神 o DEUS NI PIDI U
depois, sua irmã,	須比智通神 a DEUS NI PIDI SU os nomes desses dois deuses estavam em fonogramas.
depois,	角杵神 o DEUS DA ESTACA CÔRNEA
depois, sua irmã,	活杵神 a DEUS DA ESTACA VÍVIDA dois deuses.
depois,	意富斗能地神 o DEUS TI NO TO OPO
depois, sua irmã,	大斗乃弁神 a DEUS BE DE TO GRANDES os nomes desses dois deuses também estavam em fonogramas.
depois,	於母陀流神 o DEUS DARU OMO
depois, sua irmã,	阿夜訶志古泥神 a DEUS NE KASIKO AYA os nomes desses dois deuses estavam totalmente em fonogramas.
depois,	伊耶那岐神 o DEUS IZANAKI
depois, sua irmã,	伊耶那美神 a DEUS IZANAMI assim como os anteriores, os nomes desses dois deuses também estavam em fonogramas.
no trecho acima, do DEUS QUE ERGUE A ETERNIDADE TERRENA à DEUSA IZANAMI, somam-se as chamadas	

são sugeridas para cada trecho ou capítulo da obra com base em sua frequência e pertinência argumentativa, como são os casos do verbo “surgir”, com suas variantes flexionadas, e do sintagma “sua irmã” no excerto que exponho agora. Por conta da maneira com que a forma do *Kojiki* o constrói, cada uma dessas manobras de alinhamento e repetição enfatizada como que naturalmente ocasiona uma proliferação de outras verticalidades participantes em sua poesia brasileira.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Em vista de uma certa interpretação sobre o *Kojiki* que propõe um vínculo fortíssimo entre sua poesia e o discurso de autoridade imperial promovido pela cultura palaciana japonesa do século VIII, e que percebe uma cosmologia xintoísta antiga como a imaginação de um mundo cuja fisicalidade procurava materializar e justificar as relações de poder preferidas pelos *tennô*, nas quais eles e seus ancestrais divinos ocupariam uma posição física e figuradamente superior à dos demais seres políticos, quis construir um projeto visual de tradução que incorporasse na sua forma alguma lembrança dessas importantes verticalidades, acidentalmente diluídas na visualidade da prosa comum em língua portuguesa em parte por causa da ordenação horizontal de nossa ortografia. Teoricamente, tentei descrever o desenvolvimento desse projeto em seus princípios a partir de argumentos das teorias da transcrição e da poesia concreta, que refletiram sobre os ofícios de quem traduz e de quem compõe, dando especial atenção à estruturação de suas obras e à iconicidade de suas linguagens.

Por óbvio, o escopo previsto para este texto não comportou discussões sobre outros aspectos evidentemente experimentais desse projeto tradutório, como nos casos exemplares da inclusão de caracteres chineses em meio aos versos brasileiros, da transcrição de sintagmas ou frases inteiras do japonês em nosso alfabeto, da tradução das notas paratextuais deixadas pelo compilador antigo da obra entre suas linhas principais. Associados ao fator de verticalização ou bidimensionalização aqui apresentado, todos esses elementos de estrutura foram

concebidos heurísticamente a partir do intuito de uma tradução poética anti-orientalista, dedicada a reescrever seu original na tradição de literaturas do Brasil com uma criticidade que não nos restrinja a dialogar somente com um moderno *Kojiki* inglês, francês ou estadunidense, mas também com manifestações de seu poema em outras línguas, culturas e idades, dando-se destaque àquelas da China, das Coreias e do Japão antigos. Ainda exporei um resultado dessa iniciativa em minha dissertação de Mestrado, que venho desenvolvendo sob a orientação do professor Andrei Cunha, aqui na UFRGS.

## REFERÊNCIAS

BROWN, Delmer M. *The early evolution of historical consciousness*. In: BROWN, Delmer M. (Ed.). *The Cambridge history of Japan: volume 1, Ancient Japan*. Cambridge: Cambridge University, 1993. p. 504–548.

CAMPOS, Augusto. pontos-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950–1960*. 5. ed. Cotia, SP: Ateliê, 2014. p. 31–47.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução, ideologia e história. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (Orgs.). *Haroldo de Campos: transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011. p. 9–30.

\_\_\_\_\_. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011. p. 31–46.

HENSHALL, Kenneth. *História do Japão*. Tradução de Victor Silva. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2011.

KÔNOSHI, Takamitsu. *Kaisetsu*. In: Ô, Yasumaro. *Kojiki*.

Tóquio: Shôgakukan, 1997. p. 401–436.

LURIE, David B. *Realms of literacy: early Japan and the history of writing*. Cambridge, EUA: Harvard University, 2011.

MATSUMAE, Takeshi. *Early kami worship*. In: BROWN, Delmer M. (Ed.). *The Cambridge history of Japan: volume 1, Ancient Japan*. Tradução de Janet Goodwin. Cambridge: Cambridge University, 1993. p. 317–358.

NAOKI, Kôjirô. *The Nara state*. In: BROWN, Delmer M. (Ed.). *The Cambridge history of Japan: volume 1, Ancient Japan*. Tradução de Felicia G. Bock. Cambridge: Cambridge University, 1993. p. 221–267.

NORDEN, Bryan W. Van. *Introdução à filosofia chinesa clássica*. Tradução de Gentil Avelino Titton. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

PINTO, Luis Ângelo; PIGNATARI, Décio. *nova linguagem, nova poesia*. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifesto. 1950–1960*. 5. ed. Cotia, SP: Ateliê, 2014. p. 219–234.

WITTKAMP, Robert F. *The body as a mode of conceptualization in the Kojiki cosmogony*. *Tôzai gakujutsu kenkyûsho kiyô*, Ôsaka, v. 51, p. 47–64. 2018.

# A PRODUÇÃO DE ESTAMPAS TEMÁTICAS DE BAGRES APÓS O TERREMOTO DE ANSEI-EDO DE 1855

Cláudio Augusto Ferreira (USP)<sup>1</sup>

Lara Oushi Escobar (USP)<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

Na metade do século XIX, emergiu por um breve momento uma série de obras de arte *ukiyo-e* que retratavam divindades, bagres gigantes e pessoas comuns, todas centradas no tema do terremoto. Este estudo tem como objetivo examinar exemplares desse gênero pictórico, conhecido como *namazu-e*<sup>3</sup>, destacando suas características, origem e possíveis interpretações.

Além de esclarecer as circunstâncias que levaram o bagre a se tornar uma representação simbólica do terremoto e do sentimento coletivo do povo japonês diante dos desastres naturais, exploraremos também o papel crucial da arte pictórica na compreensão histórica e cultural da época.

---

1 Bacharel em Cinema e Vídeo pela ECA-USP (2003), Mestre em Letras (Língua, Literatura e Cultura Japonesa) pela FFLCH-USP (2014), Doutor em Meios e Processos Audiovisuais (História, Teoria e Crítica) pela ECA-USP (2022) e pesquisador do grupo “Pensamento Japonês: Princípios e Desdobramentos” (Núcleo “Natureza, o clima e desastres no Pensamento Japonês”).

2 Graduanda em Filosofia pela FFLCH-USP e pesquisadora do grupo “Pensamento Japonês: Princípios e Desdobramentos” (Núcleo “Natureza, o clima e desastres no Pensamento Japonês”).

3 *Namazu-e* (鯰絵, “desenhos de bagres”).

## O TERREMOTO DE ANSEI-EDO E O SURGIMENTO DOS NAMAZU-E

O Japão, devido à sua posição geográfica, enfrenta uma ampla variedade de desastres naturais, como inundações, tufões, erupções vulcânicas, tsunamis e terremotos. Localizado numa zona de subducção, isto é, em que as placas tectônicas se encontram, os sismos são frequentes e existe uma grande quantidade de vulcões ativos.

Enquanto os desastres causados pelo homem podem, em certas circunstâncias, ser evitados, os naturais resultam de uma interação complexa entre fenômenos naturais e o ambiente. Takada (1987) enfatiza que nos proteger desses desastres exigiria deter a ocorrência dos fenômenos naturais ou ser mais poderoso do que a natureza, o que, segundo ele, está além do alcance humano:

[O] poder humano atual é incapaz de deter a ocorrência de fenômenos naturais. Não importa quão avançada a ciência tenha se tornado, há limites para a extensão do pensamento e da ação humana. Em contraposição, a natureza pode exercer forças além de nosso alcance. Em última instância, trata-se de um confronto entre o poder finito do homem e o poder infinito da natureza, e como o finito é incapaz de conquistar o infinito, somos forçados a sofrer as catástrofes naturais. (Takada, 1987, p. 9) (tradução nossa)

Além das perdas materiais e de vidas, os terremotos (ou tsunamis) têm o potencial de causar feridas psicológicas individuais ou coletivas, levando a questionamentos sobre quem culpar. Embora a ciência moderna ofereça algumas explicações objetivas para a origem desses desastres tectônicos, no Japão pré-científico a interpretação desses eventos era moldada por filosofias como o confucionismo e o taoísmo. Essas filosofias propunham que os desastres naturais eram resultado de um desequilíbrio dos cinco elementos ou agentes do *yin-yang*, como água, fogo, metal, ar e madeira, e essa explicação permeava tanto a mente dos pensadores quanto o senso comum.

De acordo com Takada (1987), os antigos japoneses acreditavam que os deuses habitavam todos os elementos da natureza e tinham controle absoluto sobre os fenômenos naturais e a vida

humana. Na Era Yayoi<sup>4</sup>, por exemplo, era comum a crença de que qualquer desrespeito às divindades resultaria na ira delas, causando sofrimento humano. Para as pessoas daquela época os desastres naturais eram interpretados como uma forma de punição divina por transgressões humanas. Acreditava-se que ao rezar aos deuses, agradecer-lhes e submeter-se a eles sem resistência, as divindades concederiam bênçãos. Essas ideias acabaram sendo incorporadas à vida cotidiana na forma de festivais.

A visão japonesa sobre os desastres naturais, mantida com poucas variações ao longo da história, persiste ainda hoje. Durante o Período Tenpô (1830–1844), marcado por diversas calamidades, como desastres, epidemias e fome, o desequilíbrio é visto como um sinal de descontentamento divino, compreendendo-se a intervenção sobrenatural como direcionada a corrigir transgressões e erros humanos.

O período do fim do xogunato Tokugawa não apenas testemunhou turbulências diplomáticas, políticas, econômicas e sociais, mas também foi marcado por uma série de tremores. O Terremoto em Edo do Período Ansei, ocorrido em 11 de novembro de 1855, atingiu uma magnitude de 7,0 e resultou em centenas de vítimas, milhares de edifícios destruídos bem como num grande número de feridos e danos (Usami, 2003). Embora não tenha sido o terremoto mais forte<sup>5</sup>, sua ocorrência na capital intensificou seu impacto na psique japonesa, dando origem ao fenômeno das estampas *ukiyo-e* conhecidas como *namazu-e*.

O temor de novos tremores levou à venda de talismãs de imagens representando o deus Kashima subjugando um bagre gigante (ver figura<sup>6</sup>). O santuário Kashima Jingû, dedicado ao

4 Era que vai de 300 a.C. até o ano 250.

5 Um ano antes, os terremotos de Ansei-Sokkai e Ansei-Nankai foram de magnitude de 8,4 (Tsuchida, 2013).

6 *Kashima Myōjin ga jishin o okosu namazu o kaname-ishi de osetsukete iru* 鹿嶋明神が地震を起こす鯰を要石で押さえつけている (O Grande Deus Kashima segurando com a pedra de fundação o bagre que causa terremotos), 1855, Centro de Pesquisa Internacional para Estudos Japoneses. Disponível em: <[obakezuki.com/academic/articles/img/PJ01namazu01.jpg](http://obakezuki.com/academic/articles/img/PJ01namazu01.jpg)>. Acesso em: 22 jul. 2022.



deus que lhe dá nome, era visto como um elo entre o mundo humano e o divino, no qual a divindade guerreira Kashima mantinha um bagre gigante sob controle com uma rocha<sup>7</sup> pressionada sobre o peixe para evitar tremores.

Mas durante o décimo mês lunar<sup>8</sup>, quando muitos deuses estavam ausentes para uma convenção em Izumo, acreditava-se que o santuário de Kashima experimentava maior instabilidade porque divindades menores, como Ebisu, divindade do trovão, substituíam o guardião da pedra de fundação na tarefa de manter o bagre imobilizado e falhavam na empreitada (ver figura<sup>9</sup>).

Posteriormente, a rocha é substituída por uma espada (ver figura<sup>10</sup>), o que evoca a cena de Susanoo no Mikoto derrotando um dragão (ver figura<sup>11</sup>), estabelecendo uma conexão intertextual ou inconsciente entre as duas divindades salvadoras e as duas feras monstruosas.

Após o Terremoto de 11 de novembro de 1855, ocorrido no 10º mês lunar, surgem representações expressando a frustração com a aparente negligência dos deuses em proteger os humanos. Em uma estampa, o *namazu* provoca um tremor da terra, enquanto Ebisu, o deus do trovão, sonolento, descansa ao

7 *Kaname-ishi* 要石 (“pedra de fundação”).

8 Conhecido como *kannazuki* ou *kaminazuki* 神無月 (“mês sem divindades”).

9 *Namazu to kaname-ishi* 鯰と要石 (O Bagre e a Pedra de Fundação), 1855, Biblioteca Metropolitana de Tóquio. Disponível em: <obakezuki.com/academic/articles/img/PJ01namazu02.jpg>. Acesso em: 22 jul. 2022.

10 *Jishin o-mamori* 地震御守 (Talismã Contra os Terremotos), 1855, Museu da História e do Folclore do Departamento de Saitama. Disponível em: <obakezuki.com/academic/articles/img/PJ01namazu03.jpg>. Acesso em: 22 jul. 2022. Ver também a estampa *Namazu o Osaeru Kashima Daimyōjin* 鯰を押さえる鹿島大明神 (O Grande Deus Kashima que Pressiona o Bagre), 1855, Centro de Pesquisa Internacional para Estudos Japoneses. Disponível em: <obakezuki.com/academic/articles/img/PJ01namazu04.jpg>. Acesso em: 22 jul. 2022.

11 *Susanoo no Mikoto to Yamata no Orochi* 須佐之男命と八岐の大蛇 (Susanoo no Mikoto e Yamata no Orochi), 1855, estampa produzida por Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1798–1861), Museu Britânico. Disponível em: <obakezuki.com/academic/articles/img/PJ01namazu05.jpg>. Acesso em: 22 jul. 2022.

lado da pedra de fundação. Sobre a cabeça do bagre, vemos a cena de destruição causada pelo terremoto enquanto, à direita da estampa, Kashima retorna apressadamente montado em um cavalo. À esquerda, uma figura humana expele moedas junto com gases intestinais, ilustrando a relação ambígua dos japoneses com os desastres, vistos como fontes tanto de destruição quanto de riqueza.

Outra estampa mostra dois bagres sendo espancados por adultos e crianças no distrito de Yoshiwara<sup>12</sup>. Inicialmente, pode-se pensar que as cinco pessoas à esquerda no alto da imagem estão correndo para se juntar aos agressores, mas seus diálogos<sup>13</sup> revelam que são trabalhadores braçais com sentimentos ambivalentes em relação aos bagres: enquanto reconhecem o sofrimento e a destruição que estes causam, também enxergam a oportunidade de uma renda contínua durante meses.

## **IMPACTO SOCIAL DO TERREMOTO E IMPORTÂNCIA DAS NAMAZU-E**

No Japão, desde anos anteriores ao terremoto de 11 de novembro de 1855, ocorria uma afluência de desastres naturais, tais como incêndios, terremotos e tsunamis, que perduram nos anos seguintes. Tendo em vista a magnitude dos eventos em relação ao terremoto em si, o que o destaca entre os demais é seu local de ocorrência e suas consequentes expressões culturais, econômicas e sociais. Neste enquadramento, é atrativo examinar como funcionam os meios de transmissão de informações acerca dos eventos e o conteúdo que elas carregam, tanto as que visam instruir a população quanto as voltadas ao âmbito artístico. A primeira categoria abarca notícias e informações de cunho jornalístico, como atualizações estatísticas, medidas e decretos governamentais voltados

12 Yoshiwara, um distrito de Edo, era o mais famoso dos três *yûkaku*, zonas de prazeres licenciadas pelo xogunato nas quais eram permitidos a prostituição e os jogos de azar (as outras duas eram Shimabara em Quioto e Shinmachi em Osaka).

13 Disponível em: <[obakezuki.com/academic/articles/doc/PJ01namazu.pdf](http://obakezuki.com/academic/articles/doc/PJ01namazu.pdf)>. Acesso em: 22 jul. 2022.

para a assistência social. Ao passo que a primeira categoria se aproxima de um propósito pragmático e instrutivo, a segunda, na qual estão localizadas as gravuras com bagres, alvejam a esfera do subjetivo e de um inconsciente social.

As atmosferas social e psicológica da população face ao terremoto de 1855 não são nitidamente apresentadas pelo trabalho estatístico, mas pela produção de estampas *namazu-e*, pelas quais será possível examinar os pormenores dos pensamentos da sociedade japonesa e agitações de classe em uma situação de desordem social. As xilogravuras assumem um papel central de evidenciar uma dinâmica fundamental que surge em meio aos desastres naturais, a relação que os seres humanos têm com os desastres, essa que é fonte para a manifestação das mais diversas expressões de existência, como política, religião, crenças e condutas sociais.

O intervalo de produção dos *namazu-e* foi breve e vigoroso, durando apenas algumas poucas semanas até ser proibido pelo *bakufu*. Esse “surto” de produção é mais bem compreendido quando são entendidas as peculiaridades do consumo de gravuras nessa época. O mercado de gravuras em Edo é visto por Sean P. McManamon (2016) como o reflexo de um processo de modernização do Japão que paulatinamente se adapta a um consumo e um estilo de vida mais acelerados, pautando-se por tendências e modas corriqueiras. Para sustentar esse padrão de consumo, exige-se uma igualmente acelerada produção artística, encontrada no trabalho técnico de reprodução de gravuras que poderiam ser vendidas a preços mais baixos.

Além disso, a própria constituição física das gravuras colabora para esse estatuto casual por conta da facilidade de armazenamento, seu tamanho reduzido dispensa um *tokonoma*, o que torna sua exposição muito mais tangível. Desse modo, produções artísticas passam a ser vistas como bens de consumo acessíveis e não episódicos, porém ainda com a segurança de sofisticação e atemporalidade que acompanha a aquisição de uma obra de arte.

O *namazu-e* não é uma figura exclusiva do terremoto de 1855, aparecendo de variados jeitos ao longo da história do Japão. Sua

mais antiga aparição é no mapa de Kan'ei de 1624 (ver figura<sup>14</sup>), onde ele aparece como a cobra-dragão que margearia o país e seria o causador dos terremotos. As estampas de bagres vão reter essa representação imagética de coligação com desastres, substituindo a figura da cobra-dragão pela do bagre que, adicionalmente, também passa a ser representante de situações de anomia e instabilidade social.

Foi o antropólogo holandês Cornelis Ouwehand (1964) que inaugurou os estudos de *namazu-e* na arte japonesa. Ouwehand salienta a pertinência do *namazu-e* no que tange ao exame das mudanças de perspectiva das crenças populares e do relacionamento das pessoas com os desastres. O bagre na arte japonesa desempenha um papel mais metafórico do que explicativo acerca dos terremotos, como elucidado por Smits e Ludwin:

Primeiramente, é importante lembrar que ninguém sabia o que causava a maioria dos terremotos até a aceitação da teoria da tectônica de placas nos anos 1960. Teorias elaboradas e sofisticadas sobre terremotos existiam na China e no Japão e, embora a compreensão profunda delas fosse geralmente a província de estudiosos e outras pessoas altamente instruídas, as pessoas comuns estavam cientes da essência dessas teorias. [...] uma teoria de terremotos elaborada que se baseia em parte em noções chinesas de geomancia e em parte na ideia de um equilíbrio entre os cinco agentes do *yin* e do *yang*. [...] Para a maioria, o bagre era uma metáfora. (Smits; Ludwin, 2006, s/p; minha tradução)

A produção de gravuras *namazu-e* não deve ser analisada isoladamente, mas sim como parte de uma conjuntura de acontecimentos tangentes ao terremoto de Ansei-Edo. O sismo ocorreu por volta das 22h do dia 11 de outubro de 1855 e além da destruição originária do sismo por si só, houve pontos de incêndio em mais de trinta localidades. Apesar do horário avançado na noite, o *bakufu* prontamente emitiu notificações sobre o evento junto com medidas de auxílio à população,

14 *Dainihonkoku Jishin no Zu* 大日本国地震の図 (Mapa dos Terremotos do Grande Japão), 1624. 44 x 26,7 cm. Xilogravura encontrada na Coleção Masaaki Harada, pertencente à Prefeitura de Ishikawa. Disponível em: <[obakezuki.com/academic/articles/img/PJ01namazu07.jpg](http://obakezuki.com/academic/articles/img/PJ01namazu07.jpg)>. Acesso em: 22 jul. 2022.

estruturou centros de distribuição de alimentos para os mais afetados e classes sociais mais baixas, além de emitir uma ordem de veto ao aumento de preços e salários.

Aqueles mais afetados pelo terremoto contaram com doações de mantimentos daqueles com maior poder pecuniário. No entanto, Fukuda Amane (1987) assinala que essa ação era baseada na premissa de uma espécie de redenção social pelo acúmulo de capital que seria efetuada em um vínculo recíproco de benefício mútuo e um sentido ambíguo de servirem, na realidade, apenas como insígnia de riqueza. Já a ordem de proibição de aumento de preços e salários, apesar de ter seu propósito de controlar a economia, foi uma tentativa em vão no tocante a atuantes da área de construção e artesãos que enriqueceram em demasia perante a vasta destruição da cidade. Essa questão monetária e de classe social é um dos temas retratados nas estampas de *namazu* aparecendo na forma de crítica social. Diversas estampas mostram governantes e carpinteiros em condições amigáveis com o bagre ou esbanjando dinheiro enquanto um bagre gigante impõe destruição.

No cenário da política externa japonesa o bagre também faz aparições. No ano de 1854, o Japão passou por um período de pressão por parte da Rússia e dos Estados Unidos que resulta nos tratados de Kanagawa (1854) e Shimoda (1855) que conferem a abertura do Japão para os países estrangeiros. O bagre aparece como representante da insegurança sentida na época oriunda dessa instabilidade política, os *namazu* sendo figuras de representação dos navios de expedição pretos liderados pelo estadunidense Matthew Calbraith Perry. Os bagres nessa representação são vistos esbanjando dinheiro enquanto são atacados pela população. Muito mais do que uma representação de terremoto, a figura do bagre na arte japonesa é de um propulsor de instabilidade, insegurança social e caos generalizado os quais são fortalecidos com a ocorrência de desastres naturais.

## REFERÊNCIAS

BERNARDI-MOREL, Julien. *Cataclysmes et pouvoir politique dans l'imaginaire au Japon: l'exemple des namazu-e du séisme de l'ère Ansei (1855)*. *Ebisu: Études japonaises*, Tóquio, n. 47, p. 255-266, jun. 2012. Disponível em: <[journals.openedition.org/ebisu/516](http://journals.openedition.org/ebisu/516)>. Acesso em: 22 jul. 2022.

FUKUDA, Amane. *Namazu-e ni miru shinsai taiken no shinriteki kan'yo ni yoru imêji kakatei. Shiseigaku nenpô: Tôyô Eiwa Jogakuin Daigaku Kenkyûjo-hen*, Tóquio, vol. 10, p. 207-236, 2014. Disponível em: <[toyoeiwa.repo.nii.ac.jp/?action=pages\\_view\\_main&active\\_action=repository\\_view\\_main\\_item\\_detail&item\\_id=536&item\\_no=1&page\\_id=28&block\\_id=51](http://toyoeiwa.repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=536&item_no=1&page_id=28&block_id=51)>. Acesso em: 6 fev. 2022.

McMANAMON, Sean P. *Japanese Woodblock Prints as a Lens and a Mirror for Modernity. The History Teacher*, vol. 49, n. 3, p. 443-464, mai. 2016.

OUWEHAND, Cornelis. *Namazu-e and Their Themes: An interpretative approach to some aspects of Japanese folk religion*. Leiden: E. J. Brill, 1964.

SMITS, Gregory; LUDWIN, Ruth. *Evolution of the Catfish (namazu) as an earthquake symbol in Japan. Seismological Society of America*, 2006. s/p. Disponível em: <[library.wisn.org/2015/07/24/evolution-of-the-catfish-namazu-as-an-earthquake-symbol-in-japan/](http://library.wisn.org/2015/07/24/evolution-of-the-catfish-namazu-as-an-earthquake-symbol-in-japan/)>. Acesso em: 6 fev. 2023.

TAKADA, Masao. *Shizen saigai zakkô. Kyôto daigaku bôsei kenkyûjo nenpô*, Quioto, v. A, n. 30, p. 9-19, 1987. Disponível em: <[dpri.kyoto-u.ac.jp/nenpo/no30/30a0/a30a0p02.pdf](http://dpri.kyoto-u.ac.jp/nenpo/no30/30a0/a30a0p02.pdf)>. Acesso em: 19 mar. 2022.

TSUCHIDA, Hiroshige. *Egakareta Edo no oojishin: Ansei Edo Jishin to namazu-e o yomitoku. Kanda gaigo daigaku nihon kenkyûjo kiyô*, Tóquio, n. 5, p. 58-65, ago. 2013. Disponível em: <[id.nii.ac.jp/1092/00000797/](http://id.nii.ac.jp/1092/00000797/)>. Acesso em: 20 ago. 2022.

UNNO, Kazutaka. *Maps of Japan used in prayer rites or as charms. Imago Mundi: The International Journal for the History of*

*Cartography*, Londres, vol. 46, n. 1, p. 65-83, 1994. Disponível em: <[jstor.org/stable/1151188](https://www.jstor.org/stable/1151188)>. Acesso em: 5 fev. 2023.

USAMI, Tatsuo. *Nihon higai jishin sôran*. Tóquio: Kôwa Shuppan, 2003.

# MOTIFS DE ABJEÇÃO: A VIOLÊNCIA AUTOINFLIGIDA EM IKICHI, DE TOSHIKO TAMURA

Daniela M. Patrocínio (USP)<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Em um mundo com ausência de vozes femininas, escritoras como Toshiko Tamura levantaram as suas, colocando-se no texto ao seu bem-querer, falando de seus anseios, medos e sentimentos, trazendo outras mulheres consigo, assim como afirma a ensaísta e poeta francesa Hélène Cixous:

É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto — como no mundo, e na história —, por seu próprio movimento. (Cixous, 2022, p. 41)

Toshiko Tamura<sup>2</sup> (田村俊, 1884–1945) foi o pseudônimo da poeta e escritora japonesa Toshi Satô (佐藤とし). Nascida no popular bairro de Asakusa, um famoso reduto boêmio que concentrava teatros em Tóquio, local que preservou a cultura da Era Edo (1600–1868), acabou ganhando o apelido de *edokko* (filha de Edo) dos seus colegas do universo literário provenientes de camadas mais altas da sociedade.

Seu contato com artistas e gueixas era diário, assistir às

---

1 Mestranda no programa de Língua, Literatura e Cultura Japonesa no DLO/FLCH/USP. Pesquisadora do grupo “Pensamento Japonês: Princípios e Desdobramentos” (Núcleo “Toshiko Tamura: tradução de contos”).

2 Para o presente artigo optou-se por colocar a ordem dos nomes na forma ocidental (prenome, sobrenome), em vez da japonesa (sobrenome, prenome). O sobrenome Tamura veio de seu primeiro marido, Shôgyo Tamura, o qual abandonou. Ao longo de sua vida, usou diversos pseudônimos, a maioria usando Toshiko, por conta disso, optou-se também por chamá-la de Toshiko ao longo do texto.



apresentações de teatro *kabuki* com o avô na infância era comum. Assim, a música, o teatro e a arte se tornaram uma grande influência.

Enquanto jovem, frequentou a universidade feminina *Nihon Joshi Daigaku*, que se alinhava à linha conservadora do *ryôsai kenbo* (“boa esposa, mãe sábia”) propagandeada pelo governo da época. Tal ideologia, segundo Kawana (2022), defendia que a educação feminina deveria se voltar para a formação de boas administradoras do lar, e que as mulheres deveriam conceber e educar os filhos para que se tornassem cidadãos exemplares.

Estudou, durante um ano, literatura japonesa, mas abandonou os estudos, tornando-se discípula do escritor Rohan Kôda (幸田露伴, 1867–1947), publicando seu primeiro conto *Tsuyuwake Koromo* (“O quimono para andar no orvalho”) em 1903 com o pseudônimo de Roei (露英). Por não se identificar com o estilo clássico de seu mestre, em 1906 abandonou o círculo de escrita de Rohan Kôda, começando uma carreira como atriz de teatro, e integrando o movimento *shingeki* (“Novo Teatro”), inspirado no teatro ocidental, que trazia enredos imbuídos de críticas sociais.

Durante sua estadia nos palcos, não abandonou a escrita, publicando ensaios focados no teatro e na arte. No entanto, embora sua atuação tenha sido elogiada, sua carreira no teatro foi breve — as críticas negativas sobre sua aparência a levaram a realizar uma cirurgia plástica no nariz.

Em 1909, casou-se com Shôgyo Tamura (1874–1948), com quem teve um relacionamento conturbado. Não tendo sucesso como escritor, Shôgyo pressionava a esposa a escrever para ajudar no orçamento da casa, forçando-a também, em 1910, a participar do concurso literário do jornal *Asahi Shinbun*, concurso que Toshiko venceu com o romance *Akirame* (“Resignação”), publicado no ano seguinte, obtendo, assim, consagração no mundo literário.

Após vencer o concurso, pôs um fim definitivo à sua carreira no teatro, dedicando-se exclusivamente à escrita. Suas obras, assinadas com o sobrenome de Shôgyo, tornaram-se muito populares, fazendo com que se tornasse uma das primeiras escritoras a se sustentar unicamente com a escrita. Enquanto isso, a carreira de Shôgyo Tamura caiu no ostracismo — não conseguindo mais publicar seus textos, ele passou a ser sustentado pela esposa até abrir um negócio próprio em 1916.

Os textos de Toshiko fizeram sucesso, principalmente, entre o público feminino: debatendo problemas matrimoniais, traziam questões autobiográficas, questionamentos e sentimentos de Toshiko, expondo questões de gênero, e discutindo o papel da mulher na sociedade japonesa. Por causa disso, sua obra foi relacionada com o conceito de *atarashii onna* (“nova mulher”). Esperava-se que as escritoras escrevessem somente sobre temas considerados “femininos”, limitando-as, no entanto. Embora escrevesse sobre temas “femininos”, as personagens de moralidade questionável para a época e a carga dramática de seus textos causaram reações ambivalentes no mundo literário.

A beleza de minha arte estava na sua filosofia da decadência. Eu escrevia exclusivamente sobre a deterioração natural dos sentidos femininos, sobre os sentimentos femininos, sobre os problemas femininos e sobre o amor feminino. Eventualmente, cheguei a um impasse em minha arte. (Tamura, 2015, p. 63–64, *apud* Kawana, 2022, p. 152)

Em 1917, ela envolveu-se romanticamente com o jornalista Etsu Suzuki (1886–1933). Abandonando Shōgyo Tamura, o relacionamento entre escritora e jornalista “foi considerado escandaloso, pois ele era casado e fazia parte do círculo de conhecidos do casal Tamura” (Kawana, 2022, p. 149–150). Tal escândalo parece ter sido o estopim para que Etsu aceitasse um emprego em Vancouver, no Canadá, no jornal *Tairiku Nippō*, e passando por uma crise criativa, Toshiko o acompanhou em 1918 com recursos próprios.

Por não falar inglês, sua adaptação ao novo país foi difícil, mas aos poucos foi se integrando, publicando poemas em uma coluna de jornal sob o pseudônimo de *Tori no ko* (Kawana, 2022).

Em 1933, Etsu Suzuki morreu, em decorrência de uma apendicite em uma viagem ao Japão, e Toshiko foi para Los Angeles, nos Estados Unidos, onde permaneceu durante três anos publicando artigos em jornais. Em 1936, ela retornou ao Japão, sofrendo um choque ao se deparar com um novo Japão militarista e com a censura do Período Shōwa (1926–1989). Embora tivessem se passado muitos anos, foi bem recebida pelo público, que esperava que escrevesse com o mesmo estilo que a consagrou, fato que não ocorreu. Mudada, optou por escrever

sobre as dificuldades e conflitos dos *niseis* no Canadá e nos Estados Unidos, publicando cerca de cinquenta ensaios e nove contos sobre o tema (Kawana, 2022), até partir para Xangai, na China, no final de 1938.

Em Xangai, escreveu para a revista *Chûô Kôron* e, em 1941, tornou-se editora chefe da revista feminina *Nûsheng*, na qual trabalhou até o final de sua vida. Na fachada, a revista era controlada pelo governo japonês, mas grande parte de seus membros eram filiados ao Partido Comunista Chinês, recrutados pela assistente de Toshiko, a escritora Guan Lu. Embora o posicionamento político de Toshiko não seja conhecido, o Partido Comunista Chinês a considerava uma simpatizante socialista Wu (2005).

Em 1945, Toshiko faleceu em decorrência de uma hemorragia cerebral. Como não deixou herdeiros, seus amigos criaram um prêmio literário para reconhecer textos escritos por mulheres com os *royalties* da escritora, sendo a primeira ganhadora Harumi Setouchi, com um livro que reunia ensaios sobre a própria Toshiko (Kawana, 2022).

Toshiko Tamura, ou simplesmente Toshi Satô, performática, brilhante e polêmica, deixou seu legado trazendo para a luz figuras e conflitos femininos em um mundo patriarcal, impositivo e desigual. No entanto, foi ofuscada por outras figuras literárias — para Fowler (2006, p. 339), Toshiko nasceu “tarde demais para ser citada entre os pioneiros literários da Era Moderna [...] e cedo demais para que sua visão radical da identidade feminina se consolidasse durante sua vida”<sup>3</sup>.

## **A ABJEÇÃO E A VIOLÊNCIA AUTOINFLIGIDA EM IKICHI (1911)**

O conto *Ikichi* (生血, “Sangue vivo”) de Toshiko Tamura foi publicado no ano de 1911, na edição inaugural da revista feminina *Seitô*<sup>4</sup>. Dividida em duas partes, a história gira em

3 Em inglês: [Too] late to be numbered among the literary pioneers of the modern era [...] and too early for her radical vision of female identity to take hold during her lifetime. Todas as traduções, a menos que explicitamente mencionado, são nossas.

4 Primeira revista feminista do século XX (Nakao, 2022).

torno da luta interna de Yûko, uma jovem que acabara de perder a virgindade com Akiji. Depois disso, os dois saem da pousada em que passaram a noite, caminham pelas ruas de Asakusa e assistem a um espetáculo, no qual Yûko observa uma jovem acrobata.

Os acontecimentos do conto parecem corriqueiros, no entanto, a percepção que a protagonista Yûko tem deles é o que guia a história. Narrado em terceira pessoa, tudo é centralizado em Yûko, suas percepções, interior e mundo imaginário: “Para começar, em *‘Ikichi’*, há representações onipresentes de como Yûko sente o mundo junto com a paisagem delineada a partir de sua interioridade”<sup>5</sup> (Nakao, 2022, p. 20).

O conto tem início com Yûko e Akiji em uma pousada. Em nenhum momento é dito qual o status de relacionamento entre os dois ou o que aconteceu naquele quarto, mas por meio das imagens relacionadas à Yûko, apreende-se que os dois tiveram relações sexuais:

Sob a luz do céu, as flores vermelhas e brancas voavam por todos os cantos do jardim, e suas pálpebras pesavam absortas, a envolvendo assim como na noite passada antes de ter suas roupas finas despidas.<sup>6</sup> (Tamura, 1994, p. 7)

Em nenhum momento é explicitado qual o relacionamento entre os dois, mas o medo de Yûko, ao se dar conta, após a chegada da empregada, que a pousada fica na rua principal e que ela poderia ser vista, implica que os dois não são casados:

No momento em que o barulho estridente do bonde passando soou, Yûko lembrou assustada que aquela pousada ficava de frente para a rua principal. Por onde deveria sair? Devia pedir para a empregada

5 Em inglês: *To start, in ‘Ikichi’ there are ubiquitous depictions of how Yûko senses the world along with the landscape delineated from Yûko’s interiority.*

6 Em japonês: 昨夜寝るとき引き被いだ薄ものをまだ剥ぎ切らない様な空の光りの下に、庭の隅々の赤い花白い花がうっとりと臉をおもくしている。(Todos os trechos do conto *Ikichi* citados aqui são de nossa tradução, que recebeu o título de “Sangue vivo”, realizada no Grupo de Pesquisa “Pensamento Japonês: Princípios e Desdobramentos”).

tirá-la pela porta dos fundos?<sup>7</sup> (Tamura, 1994, p. 11-12).

Refletindo sobre o período de publicação, o começo do século XX, as mulheres estavam sujeitas a um sistema familiar e patriarcal opressivo — o governo Meiji (1868–1912) fez uma forte campanha promovendo papéis de gênero bem delineados, com o homem sendo o cidadão público produtivo e a mulher a “boa esposa e mãe sábia” (*ryōsai kenbo*). A sexualidade feminina era extremamente policiada, sendo aceita apenas sexualidade reprodutiva dentro do casamento (Nakao, 2022). O sexo para o prazer era considerado masculino e o sexo para a reprodução, feminino. Segundo Nakao, as mulheres que buscavam o prazer sexual eram consideradas prostitutas e imorais.

Novamente, em nenhum momento é dito que essa foi a primeira vez de Yūko, mas a simbologia em volta da cena em que ela pega o peixinho dourado do aquário e o espeta com um alfinete nos leva a essa interpretação.

Quando mirou no globo ocular do tamanho de uma semente de gergelim e o perfurou com a ponta do alfinete, o peixinho dourado bateu as nadadeiras contra seu pulso. Os respingos da água malcheirosa caíram na faixa roxa de Yūko. Quando o alfinete foi pressionado no interior do peixinho dourado, Yūko fincou a ponta do alfinete na ponta do próprio dedo indicador. Rente à unha, uma singela gota de sangue, vermelha como rubi, formou-se rapidamente.<sup>8</sup> (Tamura, 1994, p. 9–10)

Percebe-se que a cena remete ao ato da penetração e ao rompimento do hímen. Yūko, ao sentir o “cheiro de homem”, estremece, enfia o alfinete no olho do peixinho dourado e, ao penetrar a carne deste, acaba furando seu próprio dedo. Se voltarmos alguns trechos, Yūko nomeia cada um dos peixes

7 Em japonês: 電車のおとがきいと鳴って通ったとき、ゆう子はこの宿が大通りの内に家並を向けていることを思いだして恐ろしくなった。此家を出るのに何所から出たらいいだろう、女中に頼んで裏口から出して貰おうか [...]。

8 Em japonês: 胡麻粒のような目の玉をねらってピンの先きを突きさすと、丁度手首のところで金魚は尾崎をばたばたきせた。生臭い水のしぶきがゆう子の藤鼠色の帯へちった。金魚をピンの奥へよせる時、ピンの尖(さ)きでゆう子は自分の人差指の先きを突いた。爪ぎわに、ルビーのような小さい血の玉がぼっとふくらんだ。

no aquário: “Manchas Carmesins, Escamas Escarlate, Aurora, Flocos de Neve”<sup>9</sup> (Tamura, 1994, p. 8).

Ela lhes dá nomes referentes a estampas de quimonos femininos. Fujiwara (2017) chama a atenção para o fato de o peixinho furado ter uma silhueta feminina e escamas brilhando em azul com manchas vermelhas, lembrando a cor do crepe roxo azulado que a própria mulher veste. Assim, o peixinho dourado teria a imagem visual de um corpo feminino e de um corpo masculino olfativo, “carregando imagens de corpos masculinos e femininos, também pode ser lido como uma metáfora da experiência sexual. Em outras palavras, um peixinho dourado não se limita a uma única imagem de um homem ou de uma mulher, mas pode ser lido em múltiplas camadas”<sup>10</sup> (Fujiwara, 2017, p. 52).

Ao longo do conto, o termo “violada” (蹂躪, *jūrin*) é usado, o que pode transmitir uma nuance de que Yūko não desejava ter relações sexuais com Akiji. Fujiwara (2017), no entanto, afirma que não há nenhum fator que leve à interpretação de que foi um ato não consensual. Nas imagens narradas, vemos um homem sorridente e uma mulher chorando, “mordendo a ponta do mosquiteiro em crepe vermelho”, o que poderia representar o ato da mulher contendo a dor ou o próprio prazer. O próprio fato dos dois terem saído juntos da pousada e passeado pela cidade sugere que ocorreu um ato consensual, o que leva Fujiwara (2017) a propor que o termo “violada” seja usado para indicar que foi um acordo passivo e que a mulher não estava ativamente envolvida na atividade sexual.

Yūko não mostra o que realmente aconteceu ou como realmente se sentiu, mas sim o que a sociedade demanda das mulheres na época — ela descreve-se como uma pessoa suja e contaminada, e a todo o momento age em estado de luto pelo corpo que nunca mais retornará “à sua forma original”<sup>11</sup> (Tamura, 1994, p. 11): “Mesmo se enfiasse a agulha em cada poro, um por um, e escavasse a carne fina, pedaço por pedaço, não

9 Em japonês: 「紅しぼり — 緋鹿の子 — あげぼの — あられごもん」[...]。

10 Em japonês: 男女両方の身体のイメージを帯びている金魚は、性的経験の暗喩とも読める。つまり、金魚は男性や女性という1つのイメージにとどまるものではなく、多層的に読むことができるものである。

11 Em japonês: 自分の身体はもとに戻らない。

conseguiria apagar a sujeira em que, uma vez, submergiu<sup>12</sup>.

No entanto, o pesar que sente é pelo próprio corpo e não pelo ato em si. Em nenhum momento ela dá a entender que repudia o ato, todas as descrições sensoriais — a lembrança do calor, o estremecimento ao sentir o cheiro do homem — são aparentemente positivas.

Yûko, que não conhecia aquele odor, inspirou-o profundamente.  
— Cheiro de homem.

Ao pensar nisso, Yûko ficou enojada e estremeceu, como se algo a percorresse, pulsando da ponta dos seus dedos das mãos até os dedos dos pés, por cada centímetro de sua pele.

— Não, não, não.<sup>13</sup>

(Tamura, 1994, p. 9)

Na primeira parte do conto, Toshiko relaciona as flores com os sentimentos da protagonista. Um fator interessante é que apenas uma delas é nomeada, as flores de cinerária roxa ao lado do aquário, flor que pode simbolizar a proteção, prazer e o deleite:

Yûko arrancou uma das flores de cinerária roxa que estavam enfileiradas ao lado do aquário e a atirou na água. Assim que um peixinho vermelho vivo, que ainda não havia sido nomeado, tocou a pétala da flor com sua pequena boca, se assustou e, agitando suas grandes nadadeiras, mergulhou em direção ao fundo.<sup>14</sup> (Tamura, 1994, p. 8)

O que Yûko realmente repudia são os próprios sentimentos: sua reação, ao contrário da do peixinho dourado que fugiu

12 Em japonês: 毛孔に一本々々針を突きさして、こまかい肉を一と片ずつ挟りだしても、自分の一度浸った汚れは削りとることができない。(ibid.)

13 Em japonês: 何の匂いとも知らずゆう子はじっとその匂いを嗅いだ。いつまでも、いつまでも、嗅いだ。「男の切い。」ふんと思ってゆう子はぞっとした。そうして指先から爪先までちりちりと何かが伝わってゆく様に震えた。「いやだ。いやだ。いやだ。」

14 Em japonês: ゆう子は鉢のわきに並べてあった紫のシネリヤの花を、一とつ摘んで水の中にこぼした。真っ赤なまだ名を付けなかった金魚が、小さなお壺口を花片にふれると、すぐ驚いたように大きな尾鰭を振り動かして底の方へ沈んでゆく。

assustado ao se ver diante da flor de cinerária, é de permanência. Admitir que sentiu prazer sexual com a perda de sua virgindade a tornaria um ser estranho e destoante dentro da sociedade que a rotularia como imoral e como prostituta. Yûko internalizou os papéis sociais e sofre por eles, então se sente na obrigação de pensar no que aconteceu na noite anterior, se forçando a sofrer e a permanecer em silêncio, por medo de não se enquadrar no que a sociedade deseja. A ideologia dessa sociedade é lida entre as linhas do conto: “Assim que se lembrou de que havia algo pelo qual deveria estar sofrendo, ela sentiu vontade de falar”<sup>15</sup> (Tamura, 1994, p. 17).

O que Akiji está pensando? O que as pessoas nas ruas de Asakusa pensam ao ver o casal? O conto não nos diz, nem Yûko sabe. Tudo o que é mostrado é o que Yûko inconscientemente quer mostrar, a visão dos outros é condicionada a ela, tudo parte do interior dessa mulher, ela mesma se rejeita e abjeta e, conseqüentemente, abjeta os outros (Nakao, 2022).

Abjeção, segundo Kwon (2015, p. 84, apud Nakao, 2022, p. 19) “opera além do espectro de gênero; todos aqueles que são liminares ou fora dos limites estabelecidos pela comunidade caem na categoria do abjeto”<sup>16</sup>.

Ao sair nas ruas, “sentia que o próprio corpo não era livre, como se suas mãos e pés estivessem presos com algemas de ferro”<sup>17</sup> (Tamura, 1994, p. 13), ela se sente presa, restringida e fisicamente constrangida (Nakao, 2022).

Ela sente a reminiscência do cheiro de um peixe podre no próprio corpo, retomando o peixinho dourado, implicando que o cheiro de homem — cheiro do próprio Akiji —, ainda está em seu corpo: “Assim que expôs o corpo, que não fora lavado das impurezas da noite passada, àquele sol escaldante, sentia que exalava um odor semelhante ao de um peixe apodrecendo

15 Em japonês: 自分は何か悲しまなければならなかったことがあったの  
にと思う傍から、[...]と云い度い気がする。

16 Em inglês: *Abjection operates beyond the gender spectrum; all those who are  
liminal to or outside of the boundary established by the community fall into the  
category of the abject.*

17 Em japonês: 両手も両足もきつい鉄輪をはめられたように、少しも  
身体が自由にならなかった。



sob a luz do sol”<sup>18</sup> (Tamura, 1994, p. 14). Assim, Yûko sente o seu próprio corpo apodrecendo, como remete ao termo 腐った (*kusatta*), contaminado pelo cheiro do homem. No entanto, o cheiro não está a contaminando externamente, mas sim internamente, através de seu sangue: “De repente, teve a mão tomada pelo homem. Naquele momento, percebeu que o papel que havia enrolado na ponta de seu dedo indicador havia se soltado sem que notasse. Ela sentiu um cheiro desagradável”<sup>19</sup> (Tamura, 1994, p. 17).

No momento em que o curativo que envolvia o ferimento em seu dedo cai, ela sente o cheiro desagradável de peixe, indicando que seu sangue está contaminado. Fujiwara (2017) diz que um dos argumentos pró-castidade difundidos na época era de que ocorre uma mudança no sangue da mulher quando ela vivencia o ato sexual e entra em contato com o esperma do homem, causando mudanças negativas em sua constituição, caráter e espírito, tal “manchas de sangue” poderiam fazer com que crianças se tornassem delinquentes. No início da segunda parte, Toshiko usa o termo やくざ (*yakuza*): “Os dois apenas continuavam caminhando docilmente como dois **delinquentes** sob o sol escaldante do meio-dia, espancados pelo sol ardente”<sup>20</sup> (Tamura, 1994, p. 12, grifo nosso).

Yûko acredita que seu próprio sangue mudou, que seu corpo foi sexualizado através do sangue. Essa percepção se dá quando se depara com duas garotas que encontra ao longo de sua caminhada. A suposta aprendiz de gueixa com os pés descalços que ela observa: “contemplou fixamente a bela e inocente figura que reluzia sob o céu cintilante arrastando as longas e finas mangas de seu quimono. E então a invejou”<sup>21</sup> (Tamura, 1994, p. 14).

---

18 Em japonês: こうして昨夜の身体をその儘炎天にさらして行く自分には、日光に腐爛してゆく魚のような臭気も思われた。

19 Em japonês: 男に手を取られてはっとした。その時の先きに巻いてあった紙がいつの間にか取れてしまったのに気が付いた。生臭い匂いがぶんとした。

20 Em japonês: 熱い日に叩き立てられるように、やくざな恰好をして二人は真昼の炎天をただ素直にあるいてゆく。

21 Em japonês: 薄い長い袂が引ずるような、美しい初々しい姿をゆう子はぎらつく空の下でしみじみと眺めた。そうして羨しかった。

E, principalmente, a acrobata vestindo um *furisode* e um *hakama* amarelo que mexeu com ela: “o coração de Yûko certamente estava sendo tocado pela música do *shamisen* da área reservada onde habilidosas mãos tocavam as cordas em um rápido e incessante vai e vem”<sup>22</sup> (Tamura, 1994, p. 17).

Yûko sente inveja da figura virginal da suposta aprendiz de gueixa, ao mesmo tempo que observa a “delicada nuca” e os seus “pés descalços”. Quanto à acrobata, assim como o resto da plateia, ela fica hipnotizada pela pequena figura, e a descreve de uma forma sensual, falando de seus “pulsos e pescoço finos”, dos “volumosos cabelos” e do “penteadado desfeito”, e quando percebe o que faz se abjeta. Yûko, que teve o próprio corpo sexualizado dentro dessa sociedade, sexualiza outra jovem mulher com seu olhar.

Durante toda a segunda parte do conto, Yûko deseja deixar Akiji, mas não consegue fazê-lo, pois abandoná-lo seria como dizer que o usou apenas para o próprio prazer sexual, o que a tornaria uma mulher imoral e malévola naquela sociedade. Em vista disso, parece desejar que Akiji a abandone, jogue-a fora assim como ela fez com o corpo do peixinho dourado. Ser abandonada é uma solução para seu conflito interno, pois a transformaria em uma mulher enganada e usada por um homem, uma vítima na sociedade: “Yûko desejava que uma pessoa, qualquer pessoa, agarrasse seu corpo e o jogasse fora”<sup>23</sup> (Tamura, 1994, p. 14).

E como se libertar dessas amarras? Toshiko não dá nenhuma pista — assim como suas outras protagonistas, Yûko não consegue se libertar, há uma resistência, uma tentativa de respirar, mas não uma libertação, somente angústia: “as personagens de Tamura são incapazes de se libertarem do sistema familiar porque elas percebem a que ponto elas estão presas à família. Elas podem resistir, mas, como uma teia de aranha, o sistema familiar as prende, tornando a fuga impossível” (Larson, 2005, p. 44, apud Kawana, 2022, p. 167).

---

22 Em japonês: その時の下座の三味線の、糸を手繰っては纏らせ、纏らせては手繰りよせるような曲がゆう子の胸をきつと絞った。

23 Em japonês: ゆう子は自分の身体を誰かに摘みあげて抛り出してもらい度いような気がした。

## CONCLUSÃO

Este artigo analisou a violência autoinfligida e a abjeção apresentada no conto *Ikichi* da escritora Toshiko Tamura. Estudos anteriores focaram em analisar o sentimento de vergonha da protagonista pelo ato sexual, mas, recorrendo a Nakao (2022) e a Fujiwara (2017), analisamos a sexualidade feminina, a moral social e a subsequente pressão internalizada pela protagonista, que gerou um sentimento inconsciente de repulsa, vitimização e silêncio, pelo medo de não se encaixar dentro de uma sociedade patriarcal. Yûko internalizou o papel de gênero imposto às mulheres, vendo-se como uma vítima, buscando sua autoidentidade. Luta contra os acontecimentos da noite anterior, anulando seu desejo sexual, pois admitir seu desejo por um parceiro com o qual não é casada seria admitir sua anormalidade perante a sociedade, tornando-se uma prostituta. Sofre por se desviar das normas de “desejo sexual correto” de sua época e por sentir seu sangue contaminado.

Toshiko, através de sua escrita sensorial, expressa as vontades, afetos e sensações que Yûko não consegue verbalizar. Símbolos como o peixinho dourado mostram seu mundo interior, colocando a mulher no centro do texto e, usando entrelinhas, o discurso da época mostra o abismo das relações de poder entre homens e mulheres no Período Meiji, e como essa desigualdade é punitiva e nociva.

## REFERÊNCIAS

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. São Paulo: Bazar Cultural, 2022.

FOWLER, Edward. Tamura Toshiko (1884–1945). In: *The Modern Murasaki: Writing by Women of Meiji Japan*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2006. p. 339-374.

FUJIWARA, Maiko. *Tamura toshiko 'ikichi' ni okeru jiko dôitsu-sei no hyôshô*. Rikkyôdaigaku jendaafôramu nenpô. In: *Gender*, vol. 19, 2017, p. 47 - 58. Disponível em: <[rikkyo.repo.nii.ac.jp/records/17673](http://rikkyo.repo.nii.ac.jp/records/17673)>. Acesso em: 4 nov. 2023.

KAWANA, Karen Kazue. *Toshiko Tamura: sobre a escritora e a resistência possível para as protagonistas de suas obras*. In: *Prajna: revista de culturas orientais*. Londrina, Vol 3, No. 5. 2022. Disponível em: <[revistaprajna.com/ojs3/index.php/prajna/article/view/63](http://revistaprajna.com/ojs3/index.php/prajna/article/view/63)>. Acesso em: 3 nov. 2023.

NAKAO, Atsumi. *Crossing the boundaries: rewriting the female self in Tamura Toshiko's "Ikichi" (Lifeblood, 1911)*. Thesis (Master of Arts). University of British Columbia. 2022. Disponível em: <[open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/24/items/1.0412862](http://open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/24/items/1.0412862)>. Acesso em: 4 nov. 2023.

SOKOLSKY, Anne. *From new woman writer to socialist: the life and selected writings of Tamura Toshiko from 1936-1938*. Leiden: Brill, 2015.

TAMURA, Toshiko. Ikichi. In: *Miira no kuchibeni, Hakai suru mae*. Tóquio: Kôdansha, 1994. p. 7-20.

WU, Peichen. Satô (Tamura) Toshiko's Shanghai Period (1942-1945) and the Chinese Women's Periodical "Nü-Sheng." In: *U.S.-Japan Women's Journal*, 28, 2005, p. 109-124. Disponível em: <[jstor.org/stable/42771929](http://jstor.org/stable/42771929)>. Acesso em: 5 maio 2023.

# REPRESENTAÇÃO E PRESSUPOSTOS DE AGÊNCIA, A PARTIR DO VALOR, EM ARISHIMA TAKEO E HIRABAYASHI HATSUNOSUKE

Fabio Pomponio Saldanha (USP)<sup>1</sup>

## DUAS PALAVRAS SOBRE O MÉTODO

Uma maneira um tanto resumida de definir o objeto que rege o texto a seguir e as reflexões que se desenrolam exige uma breve introdução, talvez por conta do espaço que a discussão em si toma, ou talvez pela densidade do tema, mas que sempre deixa algo de abertura para um ponto a ser desenvolvido em outro lugar, também não necessariamente por quem assina este texto. Ao invés de uma parte introdutória na qual se acate certa teoria como dada (e, logo, transparente) e que se busca aplicar, o foco a ser desenvolvido neste texto se torna uma análise da teoria em si e de seus pontos a serem tensionados. Logo, esta introdução segue dois caminhos: a delimitação de dois termos (*Vertretung*, *Darstellung*) que sustentam a base do problema a ser apresentado nos textos escolhidos para leitura, e o problema que reside como questão derivada de uma linha de força paralela (a própria noção de literatura adjetivada como proletária). O que se fará com isso segue explicado logo a seguir, fornecidas as bases teóricas a serem o reflexo da discussão metateórica em torno dos textos de Arishima Takeo e Hirabayashi Hatsunosuke.

Revisitando uma conversa publicada entre Michel Foucault e Gilles Deleuze, em torno da possibilidade de se entender a

---

1 Desenvolve pesquisa de Doutorado no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC), na Universidade de São Paulo (USP), com financiamento concedido pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo 2022/15480-7. É graduado em Letras (Português-Japonês) pela mesma Universidade. Membro do Grupo de Pesquisa “Pensamento Japonês” (Núcleo “Literatura proletária”).

forma como, no momento enunciativo, já se entendia na crítica da época a aceitação de que não existiria mais a necessidade (ou possibilidade) de representação, e que teoria e prática estariam desassociadas, quando se falasse do movimento operário, dos trabalhadores, assim como de questões relacionadas ao movimento de exploração capitalista, Gayatri C. Spivak estabelece o seguinte ponto:

**Considerando que o verbalismo do mundo teórico e seu acesso a qualquer mundo definido em oposição a ele como “prático” é irreduzível, tal declaração favorece apenas o intelectual ansioso por provar que o trabalho intelectual é exatamente como o trabalho manual.** Os deslizos verbais acontecem quando se deixa os significantes agirem por si mesmos. O significante “representação” é um exemplo típico. No mesmo tom desqualificante que rompe a ligação da teoria com o significante, Deleuze declara: “Não há mais representação, não há nada além da ação” — “a ação da teoria e a ação da prática, que se relacionam entre si e forma redes” [...] No entanto, um ponto importante é levantado aqui: **a produção de uma teoria abstrata “pura” e prática concreta “aplicada” é um tanto apressada e descuidada.** (Spivak, 2014, p. 38–39; destaques nossos)

O ponto a ser complicado a partir do raciocínio de Spivak é, então, a dupla noção de representação, que parece ser subsumida perante a ideia atualizada dos herdeiros de Marx, na qual só haveria uma forma de representação e esta seria a direta, ou seja, que os trabalhadores poderiam se representar, sendo sujeitos de si, agentes em sua própria história, encontrando como contrapartida uma certa ideia de teoria que se distancia da prática. Spivak destaca, no mesmo texto, que não é essa a configuração estabelecida pelo teórico alemão, por representação ser entendida por dois termos diferentes: *Vertretung*, a representação política, na qual um fala pela voz de muitos e *Darstellung*, representação como nas artes e na filosofia, que assumiria o papel de falar como alguém, no sentido no qual a produção ali transcrita tem trabalho na linguagem, a retirar a relação direta entre produtor do discurso e seu papel na sociedade.

As complicações dos usos e das confusões apressadas que Spivak vê na ideia da criação de um sujeito completamente

capaz de falar, a partir de seu local de subalternidade, depende do deslize dos significantes *Vertretung* e *Darstellung*, assim como da imagem de intelectualidade que tal disparidade entre teoria e prática cria para o próprio estabelecimento do que a autora passa a caracterizar como um intelectual transparente (Cf. Spivak, 2014, p. 41). Um ponto a mais, no entanto, pode ser destacado dentro das complicações às quais se dedica Spivak em outro texto, *Scattered Speculations on the Subaltern and the Popular* (2012), ao revisitar as ideias de *Pode o Subalterno falar?* e indicar que a duplicidade da ideia de representação implica na diferença também entre quem se encontra entendido pelo regime da subalternidade e pelo da agência. Vai diferenciar a autora:

Subalternidade é uma posição sem identidade. É, de certa forma, tal qual a compreensão estrita de classe. Classe não é uma origem cultural, ainda que exista a cultura da classe trabalhadora, mas sim um sentido de coletividade econômica, de relações sociais de formação como base de ação. Gênero não é diferença sexual vivida, mas um sentido da negociação social coletiva de diferenças sexuais como base da ação. Raça supõe racismo. A subalternidade ocorre onde as linhas sociais de mobilidade, estando em outro lugar, não permitem a formação de uma base de ação reconhecível. Os primeiros subalternistas analisaram exemplos nos quais a subalternidade foi levada à crise e uma base para a militância foi formada. Mesmo então a historiografia colonial e nacionalista não a reconheceu como tal. O subalternizado poderia falar, então? Poderia ter sua insurgência reconhecida pelos historiadores oficiais? Mesmo quando, a rigor, eles romperam os limites da subalternidade? Este último ponto é importante. Nem os grupos celebrados pelos primeiros subalternistas, nem Bhubaneswari Bhaduri,<sup>2</sup> na medida em que romperam seus laços de resistência, estavam na posição de subalternidade. Ninguém pode dizer “sou um subalterno” em qualquer língua. E os estudos subalternos não se reduzirão ao relato histórico dos detalhes da prática de grupos privados de direitos e continuarão a ser um estudo do subalterno, no sentido no qual o termo agora é útil. Subalternidade ocorre onde as linhas sociais de mobilidade, estando em outro lugar, não

---

2 Para quem, porventura, estiver familiarizado com *Pode o Subalterno Falar?*, Bhubaneswari Bhaduri é quem tem a história de seu suicídio recontada por Spivak, a partir do testemunho materno.

permitem a formação de uma base de ação reconhecível. Tanto Gramsci quanto Guha insinuam isso, é claro. Mas cheguei a isso através de Marx. (Spivak, 2012, p. 431; tradução nossa)

As consequências disso se mostram mais adiante, quando:

Marx chega à conclusão de que os pequenos proprietários camponeses na França são uma classe, para usar a linguagem contemporânea, como um constatativo, mas não como um performativo. É nesse sentido que ele escreve: “Eles não podem representar a si mesmos; eles devem ser representados”. Essa passagem, sobre a diferença entre as duas formas de ser uma classe, foi o que me deu uma noção do que mais tarde aprendi a chamar de diferença entre subalternidade e agência. **Agência** foi o nome que dei à **ação validada institucionalmente, assumindo a coletividade**, distinta da formação do sujeito, que ultrapassa os contornos da intenção individual. **A ideia de subalternidade ficou imbricada com a ideia de não reconhecimento da agência**. Marx pretendia isso? Creio que sim. (Spivak, 2012, p. 432; tradução e destaque nossos)

Revisitar os próprios termos escolhidos, quase como uma tentativa de criação de um prolegômeno para seus próprios argumentos, está evidenciado no que Spivak conclui em seu próprio texto aqui citado: a metáfora da fala, ou da ausência da mesma, pressupondo todas as consequências possíveis sobre o que parecia ser indicado a partir da ideia pela qual o subalterno teria algo de fala, ou possibilidade de tal ação, mais gerou entendimentos confusos sobre o que de fato estava em jogo do que produzira lógicas de leitura proveitosas que levassem em consideração o raciocínio da autora (Cf. Spivak, 2012, p. 432). As confusões, todavia, seguem também como herança, talvez, restrita do texto spivakiano sem consideração aos escritos posteriores (ainda, possivelmente sem a ciência deles). Este prolegômeno, aqui, portanto, também busca tentar evidenciar os contingentes em jogo quando a autora reforça como a dupla ideia de representação tem correlação com as diferenças entre relações de agência e subalternidade, assim como as duas precisam ser entendidas, de certa maneira, pelo próprio *double bind* que formam: se existem juntas, uma depende da outra pela própria construção já derivada da diversidade do sentido de



representação.

As duas acepções apresentadas de representação, quando pensadas em um contexto de se criar uma imagem de trabalhadores que conseguiriam ser entendidos como Sujeitos de seus próprios interesses e desejos (i.e., agentes, não subalternos), criam, dentro dos estudos de literatura que se tornam herdeiros de uma interpretação dos textos marxianos, um divisor naquilo a ser considerado como o sujeito ideal de enunciação dentro da literatura, quando a mesma passasse a tratar do sujeito trabalhador: a literatura proletária.

Aqui não se escolherá uma definição de antemão do que é a literatura proletária, mas se indicará que a própria acepção do conceito causa divisão dentro do campo de estudos, que de forma alguma circunda somente a área de Estudos Japoneses. Movimento literário desprezado por grandes nomes de estudiosos da literatura japonesa, como Donald Keene (1998), entende-se que a definição deste campo se encontra cindida por se pesarem dois tópicos diferentes: o que importaria seria a descrição do cotidiano do trabalhador de forma que se conseguisse, pensando na recepção dos leitores, a conscientização do que acontecia no chão da fábrica, as dificuldades, seus dilemas, de modo que se pudesse, por fim, libertar a sociedade das amarras do capitalismo (Bowen-Struyk; Field, 2016) *versus* uma literatura que teria esse mesmo papel, mas devendo, por obrigatoriedade, ser escrita somente por trabalhadores (Nillson; Lennon, 2016). Implicar ou insistir nessa dicotomia, de fato, parece levar qualquer tipo de consequência que previsse, talvez, que a recepção das obras não precisaria também ser levada em consideração: o foco principal tanto no sujeito-escrevente quanto na consequência direta do conteúdo escrito parece pressupor, de certa maneira, que não há desejo senão o da conscientização por parte do primeiro polo, assim como não haveria outra forma de entender (e, quiçá, explicar) os motivos pelos quais alguém leria o conteúdo ali redigido senão pelo próprio “engrandecimento” de si enquanto sujeito cognoscente do/no mundo.

Esse mesmo debate está parafraseando a possibilidade de se pensar, por fim, se há espaço para a literatura, valor na produção literária, quando se imagina quais seriam as formas de ação social: direta, sem representação (em um mundo sem

*Darstellung* nem *Vertretung*, logo, sem literatura proletária, assim como sem necessidade de literatura alguma para a mudança social, em Arishima Takeo), ou com representação (no qual a literatura assume um papel decisivo, como *Darstellung*, em Hirabayashi Hatsunosuke). A literatura proletária, que ganha maior força nos anos posteriores à publicação dos textos que serão discutidos, passa por diversas mudanças tanto no contexto de produção (Karlsson, 2016; Nakamura, 1968), quanto no que deveria importar dentro da própria ideia do a dever ser valorizado (Bowen-Struyk; Field, 2016) entre os grandes polos que, em análises literárias, ganham força em tensionamento: a obra, o autor, o mundo e o leitor. Sendo assim, essa aproximação a partir dos primeiros debates tenta apresentar um campo ainda em construção, o qual já tinha em si tensões cindidas para as decisões que pareciam visar um ponto em comum, a libertação e o fim da opressão vista no sistema capitalista.

As análises dos textos escolhidos se dão de forma separada, sendo que dados mais relevantes para se entender os objetos de matização, dentro dos argumentos selecionados dos autores, como o contexto social japonês na virada do século XX e o aprofundamento das questões aqui pinceladas, encontram-se na própria análise que virá a seguir, apresentado tanto o argumento quanto a matização em conjunto. As considerações finais se dão aliadas à análise do texto de Hirabayashi Hatsunosuke, que segue a de Arishima Takeo, tanto pelo texto ter sido publicado após o de Arishima, quanto também pela forma na qual se estrutura o argumento já de maneira comparativa, tomando como imperativo que as contextualizações feitas na segunda parte sejam carregadas para a terceira, amarrando ali o texto.

## **UMA TEORIA DA NEGATIVA**

Arishima Takeo (1878–1923) foi romancista e ensaísta, sendo reconhecido, por pares da época, como assíduo crítico social. Frequentou a antiga Universidade Agrícola de Sapporo (atual Universidade de Hokkaidô) e desde 1910 já tornava públicos os textos a comporem sua obra literária. Escreveu para o *Mainichi Shinbun* como correspondente jornalístico nos Estados Unidos, em 1903, e renunciou, em 1922, a fazenda recebida de herança

paterna, vinda de Arishima Takeshi. Seu “Manifesto” a ser aqui discutido foi publicado nesse ínterim, dada a decisão de renunciar sua posição de classe. A obra em questão tem a seguinte abertura:

O fenômeno que mais deve chamar atenção no Japão contemporâneo, um fenômeno surgido da união entre pensamento e vida real e que sempre traz à tona, na sua forma mais pura, a unicidade da vida humana é o fato de que o movimento em torno das questões sociais – seja enquanto (caracterização de) problemas, seja como (apresentação de) soluções – afasta-se se das mãos dos chamados estudiosos, ou ainda também dos pensadores, passando gradativamente para a mão dos trabalhadores. Os que aqui me refiro enquanto trabalhadores são as pessoas designadas como Quarto Estado, a quem são endereçadas as questões trabalhistas, que, por sua vez, deveriam ocupar a posição mais importante nas questões sociais. De forma ainda mais precisa, refiro-me às pessoas do Quarto Estado que vivem na cidade. (Arishima, 2023, p. 217)

Nakamura Mitsuo (1968, p. 33, tradução nossa) entende os movimentos propostos por Arishima neste texto como uma negativa, declaração segundo a qual o que se propaga é “a autonegação [*self-denial*] da classe intelectual. Tal negativa, no caso de Arishima, é o lado reverso da racionalização de sua existência”. O que gostaria de sugerir, talvez um pouco com e contra a interpretação de Nakamura, é que a negação de Arishima se baseia em uma concepção um pouco incompleta de representação e ação dentro daquilo a poder ser entendido, a partir da teoria marxiana, e do que herdeiros do marxismo, por vezes, tomaram como a contradição da representação e da agência dentro do mundo capitalista. Para isso, sigamos a argumentação de Arishima.

O desenrolar de seu manifesto imbrica outros argumentos que estão, de maneira geral, condensados nesse primeiro parágrafo citado. A ideia de que a vida passa a ser vista como uma teorização da prática cria uma primeira dicotomia dentro do argumento de Arishima: aqueles a, de alguma forma, teorizarem a vida conforme a vivem (trabalhadores) e os a se manterem somente no domínio das ideias (pensadores, filósofos e artistas).

O que aqui pode ser entendido como certa “ilustração” do

povo com as mudanças ocorridas no Japão entre os Períodos Meiji e Taishô, dada a intensa industrialização do país, em um curto período de tempo, a colocar a nação como uma concorrente direta de “rivais” ocidentais, que levaram muito mais tempo para atingir tal posição (Gordon, 2003), no texto de Arishima se parece supor que, dado isso como bom (ou seja, a industrialização, a modernização), o outro lado da moeda (ou seja, a exploração, a desigualdade) atinge seu lado mais permissivo e, ao mesmo tempo, sua possibilidade de rompimento. Dado que certo tópos do movimento marxiano passa a ser a junção de “capitalismo = história” (Spivak, 2022; Ruggieri, 2022), a forma segundo a qual só se pode entender um mundo com o fim dos grilhões e da exploração de uns perante outros é após a entrada no regime capitalista e, dado que a nação de Arishima estaria já inserida neste círculo, seria possível o fim da estrutura possibilitadora da manutenção da exploração e da hierarquização entre detentores e não detentores dos meios de produção.

Ao mesmo tempo em que as contradições entre as duas classes aumentariam, seria possível já ver, a partir do movimento surgido em revoltas nas fábricas japonesas, sinais de que a mudança final necessária já estaria em curso, ou ao menos estaria em seu percurso de existência, dado que o porvir só poderia garantir, através da qualificação que iguala o Quarto Estado à classe trabalhadora urbana, uma chance de se encerrar tanto o capitalismo, quanto a estrutura mantenedora de certa posição de desigualdade, a representação, no rumo que a escrita da própria vida dos trabalhadores tomava até então.

Destaco outros pontos do texto de Arishima que comprovariam tal teoria, como a conversa relatada pelo autor com o economista Kawakami Hajime:

Registrei na memória a seguinte fala dele: “Não consigo sentir nada além de desprezo por aqueles que, tendo um certo tipo de relação com a Filosofia ou as Artes, têm orgulho em se descrever como filósofos e artistas. Eles desconhecem o que quer que seja a atualidade. Se o sabem e, mesmo assim, seguem imersos na filosofia e nas artes, são incompetentes que pertencem ao passado, deixados para trás pelo presente. Não é que seja imperdoável que digam “Lidamos com a Filosofia e as Artes porque não podemos fazer outra coisa. Por favor, deixem-nos em nosso canto”. No

entanto, ao afirmarem com tanta veemência e convicção suas posições de filósofos e artistas, o que fica aparente é o seu completo desconhecimento do que elas significam”. Naquela época, eu não pude aceitar acriticamente suas palavras. Assim, respondi da seguinte maneira a suas colocações: “Se os filósofos e artistas são imbecis que pertencem ao passado, também o são os pensadores que não viveram o cotidiano do trabalhador. Em resumo, a diferença é pouco significativa.” O Sr. Kawakami, então, retrucou: “Isso é verdade. É exatamente por isto que não acho que tenho a melhor das vidas enquanto pesquisador de questões sociais. Continuo empregado enquanto me sinto culpado perante algumas pessoas. Eu sempre tive um profundo apego às artes e até mesmo já pensei que realizar algum trabalho relacionado às artes poderia ter sido o melhor dos mundos para mim. Entretanto, minhas necessidades internas procuravam um caminho diferente do que o que eu buscava.” Com isso, cubro quase em sua totalidade o essencial de nossa conversa, mas quando nos encontramos mais uma vez, o Sr. Kawakami, entre risos, disse: “Uma certa pessoa me falou que eu digo as coisas que digo enquanto estou debaixo de um kotatsu e ela acertou em cheio. Você certamente também é do tipo de pessoa que diz as coisas enquanto está do lado de um aquecedor, não é?” — eu não pude deixar de concordar. [...] Atualmente, é da seguinte maneira que eu interpreto as palavras do Sr. Kawakami: “Tanto eu quanto o Sr. Kawakami somos similares na medida em que ambos, em escalas distintas, vivemos em esferas muito diversas das do Quarto Estado. Tal qual o Sr. Kawakami, eu, a bem da verdade, também não possuo nenhum ponto de contato com o Quarto Estado. Se eu por acaso pensar que posso sugerir algo para o Quarto Estado, isso não passaria de falácia de minha parte e, por outro lado, se o Quarto Estado por acaso sentir que foi afetado por algumas de minhas palavras, isso não passaria também de um erro de cálculo deles. Nós que nascemos e fomos criados sob um pensamento e um meio totalmente diverso daquele em que o Quarto Estado foi criado só podemos, em resumo, negociar com as pessoas que não pertencem ao Quarto Estado. Não estamos dizendo as coisas diante de um aquecedor, não é isso. Nós, de fato, não estamos dizendo absolutamente nada”. (Arishima, 2023, 218–219)

Arishima tanto nega acima, quanto, mais para o fim de seu texto, reforça sua posição contra a possibilidade de representação como *Vertretung* e *Darstellung*, ao também associar uma falta de necessidade para a existência de manifestações

(e do debate em si) a respeito da produção literária que se chamaria de proletária:

Há algo no mundo chamado de literatura dos trabalhadores que está ganhando ênfase, assim como uma crítica que a enfatiza e a defende. Dotados de formas de expressão, concepções e escritas inventadas por pessoas de outras classes sociais que não as do Quarto Estado, eles retratam o que viria a ser a vida dos trabalhadores de forma desconexa. Dotados de métodos de investigação, ideologia e lógica inventadas por pessoas de outras classes sociais que não as do Quarto Estado, eles encaram obras literárias e classificam o que é ou não literatura dos trabalhadores. Eu definitivamente não consigo tomar uma atitude como essa. (Arishima, 2023, p. 221)

Se os intelectuais não podem mais cumprir a função de representantes do povo (*Vertretung*) e tampouco se pode representar, como em um palco, ou, nesse caso, literariamente (*Darstellung*), para Arishima a classe trabalhadora constituiria tanto a única forma de representar os interesses que possuem, assim como seria a melhor classe para que as transformações sociais em curso chegassem a uma resolução a beneficiar as partes envolvidas, sem manter a estratificação ali presente. No entanto, a possibilidade de aposta na ideia de que o sujeito é capaz de falar por si, sem que isso já estabeleça qualquer tipo de relação através da representação, parece fantasiar certa noção que, como ressalta Spivak (2014), esconde o correlato de, para a completa representação do sujeito capaz de falar por si e ser considerado como agente, se torna necessário estabelecer também aqueles a quem tal capacidade não está atribuída. Afinal, a classe, a unir e tornar o sujeito um sujeito-agente, nessa concepção derivada de certo entendimento da fortuna marxiana que interpreta de um jeito obtuso as posições a respeito da representação, como já destacado anteriormente, e como se conclui mais uma vez, tem, como correlato, a seguinte demarcação teórica: “a subalternidade se configura quando não se permite a formação de uma base de ação reconhecível.” (Ruggieri, 2022, p. 4)

Assim, os fatores eclipsados, subsumidos a partir do resumo perante a categoria da classe trabalhadora, que seria capaz de mudar a situação atual do Japão, retiram de cena aquilo que passará a ser tensionado a partir de agora: as complicações

de gênero e raça que estão foracluídas da classe (Spivak, 2022) e do próprio espaço possível para se pensar a agência e a consequência disso — a fala enquanto capacidade de ação coletiva, capaz de mudar o espaço público e as configurações de poder (Spivak, 2014; Selis, 2019) — assim como a própria necessidade de se revisitar o que, de fato, se constitui enquanto subalterno. Se trabalhadores estão sendo descritos como uma classe possibilitada de ação e ciência de si, quem estaria, assim, sendo obliterado da equação enquanto subalternos?

Gordon (2003) demonstra, por exemplo, que a jornada de trabalho feminina nas fábricas chegava a ter, diariamente, mais de 4 horas de diferença da masculina: além de trabalharem mais, mulheres dificilmente se demitiam com a frequência na qual homens realizavam tal ato, dado que a concepção dos motivos para trabalhar eram diferentes. Enquanto mulheres ajudavam na renda familiar até certo ponto (a maior parte encerrava sua jornada, até certo momento do Período Taishô, para casar e assumir outro papel, o de esposa e mãe), homens trocavam de trabalho com maior frequência por dois motivos: um era para adquirir maior “habilidade” em setores diversos, pois não viam as escolhas como “únicas”, e também para poder construir seu próprio negócio um dia — vale destacar, além disso, que a participação política feminina era proibida por lei. Além do conceito de classe usada por Arishima impedir, por exemplo, que se vissem as diferenças entre o trabalho de homens, mulheres e imigrantes nas fábricas japonesas, um outro grupo responsável por diversas revoltas no período de modernização e implementação do capitalismo no Japão fica de fora da possibilidade de serem vistos como agentes sociais da mudança: o campesinato (Gordon, 2003).

A foraclusão da raça pode ser percebida em reflexos argumentativos que relembram o movimento eugenista, dentro de um sistema de pensamento da virada do século XIX para o XX, em que o visto é um reforço da equalização deslocada da identidade, com uma definição da racialidade do outro, neste caso, da negritude, como fonte de doenças e mazelas que seriam associadas à falta de higiene (argumento presente, por exemplo, também nas campanhas sanitaristas no Brasil) no qual o critério racista passa a ser elidido, em defesa de uma possível melhoria de vida, sendo a não comprovação da

associação “negritude-doença” o ponto a ser problematizado (Cf. Silva, 2020). Em argumentos como “[não] importa por quais mudanças minha vida passe no futuro, no fim, o fato inegável de eu ser fruto de até então membros de uma classe dominante se assemelha ao fato de que um negro não perderá sua negritude mesmo que seja inúmeras vezes cuidadosamente lavado com sabão” (Arishima, 2023, p. 221), o teor a ser tensionado é que (1) classe, como já dito, não compõe identidade da mesma forma como raça; (2) a própria pressuposição da categoria fixa da classe econômica como vínculo social elide a repressão racial elaborada e aprofundada também pelo capitalismo (Spivak, 2012; 2014) e (3) ao tomar os fatores como categorias estanques, se igualariam formas de opressão que não são iguais, além de se basear em um critério, como já dito, derivado de teorias de supremacia racial.<sup>3</sup> Tendo como conhecimento dado, por fim, que mulheres, crianças e imigrantes não possuíam as mesmas jornadas de trabalho que homens, muito menos tinham uma relação idêntica à masculina com a própria ação de trabalhar nas fábricas (Gordon, 2003), além dos problemas argumentativos em torno da equalização de classe à raça, o espelho que Arishima parece usar para pensar um futuro para o Japão continua marcado a partir de uma figura em específico, ainda que em um primeiro momento parecesse abarcar uma categoria monolítica como o todo: o homem japonês trabalhador de fábrica. Isso porque a caracterização de filósofos e pensadores como aqueles responsáveis até então pela representação político-literária dos trabalhadores se dava pelos meios da intelectualidade recém-formada no Japão, a partir dos grupos de intelectuais (homens), enviados a outros países para aperfeiçoamento profissional-acadêmico, com posterior retorno ao país.

Exemplos de casos como esse resumem a grande história do cânone literário do Período Meiji, assim como das tomadas de decisões políticas do período (Mori Ôgai, Natsume Sôseki, o próprio Arishima Takeo, Mori Arinori, entre outros, por

3 Quando tive a oportunidade de voltar, nos ajustes finais, a este texto, me chegou em mãos a tradução de Gustavo P. Katague ao texto de Akutagawa Ryûnosuke, *Discussões sobre a literatura proletária* (1924/2023), no qual as mesmas questões, permeadas por certo ideal eugenista, podem ser vistas, ao tentar descrever problemas de classe e, ao mesmo tempo, confundir categorias de identidade, classe, ontologia etc.



exemplo). O espelho passa de um esquema masculino para outro, pois a

crítica da constituição ideológica do sujeito no contexto das formações estatais e dos sistemas de economia política pode agora ser descartada, assim como a prática teórica ativa de “transformação da consciência”. Revela-se, assim, a banalidade das listas produzidas pelos intelectuais de esquerda nas quais nomeiam subalternos politicamente perspicazes e capazes de autoconhecimento. Ao representá-los, os intelectuais representam a si mesmos como sendo transparentes. (Spivak, 2014, p. 40–41)

A literatura, por fim, enquanto sistema de representação, não só parece ser negada por Arishima, como também sua própria utilidade parece ser questionada, como se entrar na discussão a respeito dos frutos possíveis da literatura proletária japonesa fosse, para o autor, uma querela sem valor real para a mudança social. O que se nota é a utilização da ideia de valor como se tal fosse, de certa forma, intrínseco ou estabelecido como uma única acepção. Diferentemente disso, o que se observa é que a própria noção de valor é também *Darstellung*, criada a partir de certa concepção de representação (Spivak, 1985; 2014).

Como já dito, a relação real-representado parece supor que a acepção de realidade a partir da classe é a única e a verdadeira possibilidade de execução de mudança, a não precisar de qualquer base/trabalho na linguagem. Isso se mostra, como já dito, também fantasioso e criado a partir de um local a executar certas tendências de representação. Se a classe não forma identidade geral, há ali também representação, fantasia, *Darstellung*, ainda que não se creia na mesma. Impossibilitar a forma literária como dispositivo capaz de transformação social é, de certa forma, uma negação também performativa, implicando algo na maneira de se entender o que é a própria capacidade de ser agente e de ter ciência do próprio papel dentro de um mundo etapista, no qual uma dicotomia real/imaginado, prático/teórico, continua cravada enquanto pressupõe, como prolegômeno, uma série de afirmações que são também representação, *Vertretung* e *Darstellung*, por caracterizarem o homem trabalhador de fábrica como o único sujeito (logo, Sujeito) capaz de narrar e testemunhar a própria história, assim como mudá-la; como se isso, por fim, não fosse

também representação, *Vertretung* e *Darstellung*.

Para outras matizações necessárias, passemos ao texto de Hirabayashi Hatsunosuke.

## **OS PARES PARTICIPATIVOS BEM-INTENCIONADOS**

Hirabayashi Hatsunosuke escreveu algumas das primeiras obras baseadas no materialismo dialético no Japão. Entre suas publicações, destacam-se 無産階級の文化 (*Musan kaikyû no bunka*, *A cultura da classe proletária*, 1923, reunião de artigos) e 政治的価値と芸術的価値 (*Seijiteki kachi to geijutsuteki kachi*, *Valores políticos e literários*, ensaio de 1929). Sendo também publicado em 1922, com apenas alguns meses de diferença do manifesto de Arishima Takeo, *Movimento literário e movimento dos trabalhadores* (文藝運動と労働運動, *Bungeiundôto rôdôundô*) já parte de outras premissas para poder avaliar tanto quem pode participar como agente de um futuro diferente para o Japão, assim como por quais formas seria possível chegar em tal momento. Observemos alguns pontos importantes de seu texto:

O movimento literário desde o Período Meiji era uma disputa entre uma escola e outra. Isto é, uma disputa entre um grupo e outro, simplesmente reunidos por coisas como a personalidade, os gostos, os laços escolares antigos e as relações interpessoais de cada indivíduo. Os pontos de discussão limitavam-se principalmente às formas de representação, à estilística e, nos melhores casos, às formas de apreciação dos valores artísticos e às diferenças de concepções sobre a vida. (Hirabayashi, 2023, p. 223)

O movimento ao qual Hirabayashi gostaria de se opor é o, como descrito acima, de círculos sociais que se utilizavam da literatura como mecanismo/instituição de controle e, de certa forma, autopromoção para interesses circunscritos a determinados indivíduos que, depois de obterem reconhecimento na comunidade literária, gostariam de assim permanecer, incentivando certa lógica de favor e favoritismo para que, entre os seus, tudo pudesse ser garantido. A tal sistema, diversas críticas já foram feitas e reafirmadas como tal lógica resumida no período acima, quase como uma lógica do favor, destacando-se, por exemplo, as críticas de Mori Ôgai

(1909) a certa resistência dos círculos sociais/literários japoneses e a própria criação atribuída a Tsubouchi Shôyô a essas tensões, garantindo o entendimento prévio de tais círculos como um espaço de segregação: *bundan*, 文壇 (Cf. Kapur, 2018; Miller, 2021). Ser contra tal mecanismo de favoritismo e exclusão mediante a própria lógica na qual o *bundan*, de certa forma, reincorpora e rememora os princípios de exclusão e valorização de uns em detrimento de outros perante o capitalismo, para Hirabayashi, passa pela construção de um movimento outro, cujas bases precisam ser estabelecidas, já de antemão contrárias à lógica acima referida e referendada pelos seus pares de época.

Tendo este cenário já como espelho para propor aquilo que está caracterizando como movimento literário proletário, Hirabayashi deixa suas indicações e expectativas do que entende por isso da seguinte maneira:

O Movimento Literário do Proletariado deve ter em mente, em primeiro lugar, a articulação proletária em detrimento da caracterização artística, logo, seu maior foco deve continuar sendo as ambições proletárias, não a plataforma literária. A libertação do proletariado é a única ambição do movimento literário dessa classe. Tudo aquilo a ser ambicionado que estiver fora desse escopo deve, mais uma vez, se afastar do apoio ao movimento proletário e ir em direção às classes superiores. Somente aqueles a reconhecerem a luta de classes subsumida às disputas literárias, assim como a presença por trás da sombra e as raízes que sustentam os caules e folhas é que se tornarão soldados deste movimento artístico da luta de classes. (Hirabayashi, 2023, p. 224)

Dando a entender que, em caso de dissenso, aqueles “que pensam que um movimento que só possui significância relativa não tem validade alguma são de mais valia nos movimentos literários puristas. Uma vez lá, que tentem matar deus. Que tentem apagar o sol” (Hirabayashi, 2023, p. 225), o autor encerra seu texto propondo uma forma de unir, em mais de um caso e em mais de uma forma, diferentes versões de interpretação para uma possível nova teoria da representação, segundo a qual:

O Movimento Literário do Proletariado não é determinado por preferências estéticas ou características próprias. Não precisamos nem mencionar que também não é algo que devemos confundir com

caprichos momentâneos. O caminho a frente é tortuoso. O futuro reserva escuridão, espinhos e arames farpados. Além disso, não é um movimento aprazível. É mesmo uma espécie de movimento sem a força necessária para o embate final, um movimento de suporte, do tipo de contenda. Os que estão envolvidos neste Movimento não devem superestimar seus papéis. Mas não é uma honra fazer parte do movimento do povo, do movimento dos oprimidos nem que seja somente como uma pequenina porção ou como parte das linhas de frente? Principalmente se for o caso de sermos estes últimos, haveria, por acaso, trabalho mais gratificante? (Hirabayashi, 2023, p. 225–226)

Aqui se nota que o movimento duplo de Hirabayashi, ao continuar dando noção de valor para a literatura enquanto *Darstellung*, amplia as possibilidades de participação em uma luta por algo a ser chamado de justiça social para além da classe trabalhadora, ainda que sempre se tenha que ter em mente a desigualdade de classe, mesmo nos momentos em que tal luta pudesse assumir o papel de *Vertretung* e *Darstellung*, a partir de um local enunciatário político de outras camadas sociais. Não só, para o autor, permanece como existente o mundo que permite a ideia de representação, como também parece ser possível ver em Hirabayashi a ideia de que a mudança também poderia acontecer a partir do mesmo local no qual a representação se dava enquanto manutenção da desigualdade: ao lembrar as classes que mantiveram para si o poder político após a reforma Meiji, tomando para si e para os seus o controle político e a circulação literária (assim como aquilo a definir o que é a literatura, cujo valor parecia garantido), o autor também aponta para a própria instabilidade da tentativa de ler todos esses como iguais, idênticos, homogêneos. Se a classe trabalhadora não é constituinte identitária suficiente para garantir relação, a dos detentores do poder tampouco seria, o que permite ação de dentro, força implosiva capaz de se conectar a um momento maior da história, a ainda ser escrita no cenário japonês pós-Meiji.

Assim, se para Arishima o que importaria em sua argumentação poderia ser descrito como a inscrição de uma categoria menor como uma universalização da diferença, que considera o homem-trabalhador-de-fábrica como o símbolo da mudança e o único agente possível nessa nova escrita da história

japonesa, Hirabayashi poderia já ser visto como o expoente daquilo a tomar de fato a descrição de uma estratégia a poder vir a ser suplementada. Dando como subentendido que o jogo, tanto político, quanto representativo (na literatura e no embate entre correntes literárias), se dá em diversos níveis do poder, e da possibilidade de falar ou não por si e por seus iguais, caberia aos dispostos e àqueles com a capacidade organizacional a tentativa de garantir, através tanto de *Vertretung* e *Darstellung*, que aquilo a ser observado a partir dali seria a tentativa de mudança social, dado como certo que subjaz a tudo isso uma disputa entre os possuidores de algo que outros não têm. A força da literatura, o valor da prática representativa em falar como alguém, estaria exatamente no exercício imaginativo que, através da linguagem, tem função ali estabelecida para conseguir atingir determinado objetivo final, importando menos o ponto de partida da enunciação (e até mesmo o conteúdo, ou a forma escolhida para a transferência da mensagem) e mais aquilo que tal narrativa deve ter como força motriz tanto em sua criação, reprodução e efeito final, já imaginado como certo para acontecer.

As esferas do poder, assim, ainda que sempre cercadas do signo da classe, mostram-se como estruturas já permeadas pela diferença, dando a entender a possibilidade de ver, no que a diferença tem de diferente, diversas forças de ação. Se, mesmo em Hirabayashi, com uma possibilidade de abertura maior para os eixos de força capazes de mudar a estrutura do Japão, há de se perceber uma chave de leitura que garanta que não estamos saindo completamente do eixo homem-trabalhador-de-fábrica, é pela forma na qual se estabelece a abertura para a construção de um porvir que se veria a capacidade de criação de agência e plataforma de mudança social, através da representação, por exemplo, como *Darstellung*.

Afinal, se a literatura proletária é também falar como um outro fabulado e criar, a partir de uma nova elaboração da linguagem, alguma espécie de conteúdo que faça da luta e da possibilidade de cisão com a dominação de classe um fim em si, não haveria como prever que só e somente só através desse mesmo linguajar se chegaria ao fim da dominação, muito menos que outras formas de subalternização não poderiam também ser questionadas e colocadas em suspeição, como dependentes também da forma agravada segundo a qual o

capitalismo implica certa exploração, como as desigualdades de gênero, a exploração de crianças e imigrantes, como já mencionado anteriormente, e como passa a ocorrer através dos anos em que tal produção literária (como defendia Hirabayashi, partindo de vários locais de enunciação) de fato testemunhara (Bowen-Struyk; Field, 2016).

Nomes como Nakamoto Takako, Wakasugi Toriko, Sata Ineko, Hirabayashi Taiko, Murayama Kazuko, Yi Tong-gyu, Matsuda Tokiko, Chang Hyök-chu, Miyamoto Yuriko, Kim Tu-yong, entre outros, não seriam possíveis e não teriam reconhecimento, por exemplo, caso a história e a historiografia da construção da mudança social por algum tipo de representação seguisse o tipo de dupla negativa sugerido por Arishima Takeo. Dado, então, ainda que não necessariamente previsto por aquilo defendido também por Hirabayashi, o surgimento de uma nova classe média tanto consumidora de literatura, quanto produtora da mesma, a ponto de esgotar exemplares em questões horas, antes que a censura do período conseguisse impedir a circulação dos mesmos (Bowen-Struyk; Field, 2016), parece também ser possível a sugestão de que, se o que importa é o valor atribuído a uma obra de comover e criar algum tipo de ponte com algum leitor possível que possa se mover, a partir dali, o que se tem é o próprio imponderável, não circunscrito a um tipo de recorte teórico que não se assuma também suplementável e, por assim ser, lidar já com a chance do inimaginável em sua própria gênese a partir da diferença (Cf. Spivak, 2012).

Deste encontro de imprevistos impossíveis de cálculo, a não ser a partir do próprio acontecimento em si, entre texto literário e leitor, para outros termos pensados em uma justiça social do porvir, é nesse *modus operandi* da literatura proletária, como representação do possível, do testemunho de quem também não estava previsto como sujeito agente e, ainda assim, se constrói enquanto tal, que a abertura dada pela possibilidade de se imaginar um futuro diferente, o trabalho mais gratificante com o qual Hirabayashi encerra seu texto, deixa de ser uma amarra definitiva e se torna a possibilidade suplementar necessária para o que acontece a partir dos anos 1925 até 1935: o *boom* da literatura proletária feita a partir de locais enunciatários diferentes, assim como de temas diversos, os quais buscavam, de certa forma, os mesmos fins — a conscientização das

agruras do capitalismo via vertentes marxistas, mesmo se um-a-um, daqueles a quem a possibilidade de fala, agência e noção dos próprios caminhos ainda não se encontrariam garantidos, ou mesmo da própria ampliação do que eram os pontos-cegos infligidos pelos sistemas de dominação ainda em voga naquele momento.

## REFERÊNCIAS

- AKUTAGAWA, Ryûnosuke. Discussões sobre a literatura proletária. Tradução de Gustavo P. Katague. *Brasil Nikkei Bungaku*, n. 73, p. 72–77, jul./2023.
- ARISHIMA, Takeo. Manifesto (1922). Tradução de Fabio P. Saldanha; Felipe C. G. Pinto, Gustavo P. Katague e João M. A. R. Monzani. *Magma*, n. 18, p. 217–222, 2023.
- BOWEN-STRUYK, Heather; FIELD, Norma (Eds.). *For dignity, justice, and revolution: an anthology of Japanese proletarian literature*. Chicago, Londres: University of Chicago, 2016.
- GORDON, Andrew. *A Modern History of Japan: from Tokugawa times to the present*. Oxônia: Oxford University, 2003.
- HIRABAYASHI, Hatsunosuke. Movimento literário e movimento dos trabalhadores (1922). Tradução de Fabio P. Saldanha; Felipe C. G. Pinto, Gustavo P. Katague e João M. A. R. Monzani. *Magma*, n. 18, p. 223–226, 2023.
- KAPUR, Nick. *Japan at the Crossroads: Conflict and Compromise after Anpo*. Nova Iorque: Harvard University, 2018.
- KARLSSON, Mats. The proletarian literature movement. In: HUTCHINSON, Rachael; MORTON, Leith (Eds.). *Routledge Handbook of Modern Japanese Literature*. Oxônia: Routledge, 2016.
- KEENE, Donald. *Dawn to the West: Japanese literature in the Modern Era — Fiction*. Nova Iorque: Columbia University, 1998.
- MILLER, J. Scott. *Historical Dictionary of Modern Japanese Literature and Theater*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2021.

MORI, Ôgai. *Resignation no setsu (Resignationの説)* (1909). Disponível em: <aozora.gr.jp/cards/000129/files/45272\_19217.html>. Acesso em: 14 dez. 2021.

NAKAMURA, Mitsuo. *Japanese fiction in the Taisho era*. Tóquio: Kokusai Bunka Shinkokai, 1968.

NILLSON, Magnus; LENNON, John. Defining Working-Class Literature(s): A Comparative Approach Between U.S. Working-Class Studies and Swedish Literary History. *New Proposals: Journal of Marxism and Interdisciplinary Inquiry*, v.8, n. 2, 2016, p. 39–61.

RUGGIERI, Mariana. A abstração da inequivalência: subalternidade e escravidão. *Gragoatá*, v. 27, n. 59, set.–dez. 2022.

SELIS, Lara M. R. *At the edge of language: rereading subalternity through misrecognition and sinthome*. Tese (Doutorado em Relações Internacionais). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2019. Orientador: Paulo Luiz Moreaux Lavigne Esteves.

SILVA, Priscila Elisabete da. *As origens da USP: raça, nação e branquitude na universidade*. Curitiba: Appris, 2020.

SPIVAK, Gayatri C. Scattered Speculations on the Question of Value. *Diacritics*, v. 15, n. 4, p. 73–93, 1985.

\_\_\_\_\_. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Nova Iorque: Harvard University, 2012.

\_\_\_\_\_. *Pode o Subalterno Falar?*. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. *Crítica da razão pós-colonial: por uma história do presente fugidio*. Tradução de Lucas Carpinelli. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2022.



# A FLOR ANÁRQUICA DA TERRA DO SOL NASCENTE: UM BREVE HISTÓRICO DO MOVIMENTO ANARQUISTA JAPONÊS

Felipe Chaves Gonçalves Pinto (UT)<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Este texto busca apresentar um desenvolvimento histórico e cronológico do anarquismo japonês. Para tanto, contextualizaremos brevemente o cenário econômico, cultural e político do Japão interligando esse cenário ao desenvolvimento do anarquismo no país. O texto justifica-se pelo intuito de sistematizar e congregar em um único espaço os principais acontecimentos que sustentaram a introdução e o desenvolvimento dessa ideologia no Japão.

Essa sistematização e congregação em um texto específico para esse objetivo em língua portuguesa é relevante ainda pela escassa produção sobre o tema em nosso país. As principais referências ao tema em língua portuguesa estão contidas, principalmente, na (1) autobiografia de Ôsugi Sakae, *Memórias de um anarquista japonês* (2002), traduzida a partir de uma tradução anglófona; em (2) “*A expansão da vida: os anarquistas do Japão pós-II Guerra Mundial*”, texto de Luíza Uehara de Araújo (2017a) publicado em anais de congresso; em (3) “*Romper as fronteiras: conexões entre anarquistas na Rússia e no Japão*”, também de Araújo (2017b), publicado na revista *Ecopolítica*; e, por fim, na (4) tese de doutorado, também de Araújo (2019), *Práticas libertárias no Japão imperial*.

O (1) não passa de uma aproximação pessoal de Ôsugi sobre os acontecimentos em que estava inserido e, portanto, não abrange uma contextualização mais sistemática. Já os textos de Araújo são uma contribuição valorosa para os estudos

---

<sup>1</sup> Doutorando pela Universidade de Tsukuba (UT). Membro do Grupo de Pesquisa “Pensamento Japonês” (Núcleo “Literatura proletária”).

do anarquismo japonês. O (2) e (3) apresentam, sob recortes diversos, traços de uma cronologia do movimento. O (2), através do conceito de “expansão da vida” desenvolvido por Ôsugi, foca-se principalmente na apresentação dos anarquistas do pós Segunda Guerra. Apesar de referenciar pontualmente o desenvolvimento do movimento pré-guerra, não é este o foco e, em certos momentos, algumas informações incorretas relacionadas a esse período são veiculadas. Por exemplo, a autora afirma que Kanno Sugako teria tirado a própria vida em cárcere (Araújo, 2017a, p. 8) quando, na realidade, ela morreu devido a execução de sua pena capital. O erro provavelmente não passa de uma confusão entre as figuras de Kaneko Fumiko, outra importante anarquista do período, e Kanno Sugako. O (3) é principalmente um levantamento das intersecções anarquistas entre Rússia e Japão e de um primeiro tomar de consciência do “ocidente” pelos movimentos sociais no Japão. Apesar de conter, pela natureza do trabalho, questões semelhantes às que tratamos aqui, estas limitam-se a exemplificações das questões levantadas sem tratar o assunto em uma perspectiva mais sistematizada. Já o (4) é um extenso e relevante texto sobre o anarquismo no Japão, com foco, devido ao recorte teórico utilizado pela autora (“expansão da vida”), na vida de figuras proeminentes do movimento anarquista dos períodos analisados; uma análise que lida belamente com a subjetividade desses anarquistas e ao funcionamento interno dos grupos que integravam. O texto ainda apresenta uma pesquisa material de fontes primárias primorosa, em concordância com sua posição retórica.

Nesse cenário, nosso trabalho apresenta-se como oportunidade de sistematizar e congregar em um mesmo espaço uma cronologia histórica do movimento em intersecção com os principais acontecimentos sociais, econômicos e políticos do país até, principalmente, a segunda década do século XX.

Para tanto, antes de iniciarmos o apanhado geral sobre a implementação e disseminação do anarquismo em solo japonês, traçaremos uma correlação ideológica que possa indicar um contínuo de ideias entre o passado recluso do Japão, a Era Edo (1603–1868), e os períodos subsequentes. Para tanto, elencaremos uma linha autóctone do pensamento japonês que

teve sua origem na Era Edo e que dialoga com o anarquismo. Proporemos, assim, que essa linha de pensamento funciona, retoricamente, como uma semente *possível* para a propagação do anarquismo no país.

Em seguida, elencaremos os acontecimentos que sustentaram o surgimento do anarquismo enquanto ideologia estrangeira. Focaremos principalmente em aspectos político, culturais e econômico do final do Período Meiji (1868–1912) e início do Período Taishô (1912–1926).

Para justificar e contextualizar o anarquismo nesse período, passaremos pelas formas que o movimento assumiu durante sua propagação e, paralelamente, apresentaremos alguns dos principais precursores dessa ideologia no país dando especial atenção às figuras e pensamentos de Kôtoku Shûsui (1871–1911) e seu “sucessor” Ôsugi Sakae (1885–1923). Discutiremos também as reações do Estado japonês diante do movimento anárquico e seus efeitos colaterais. Por fim, seguindo para um fechamento, passaremos rapidamente pelos acontecimentos referentes ao anarquismo pós Ôsugi Sakae.

## **BREVE INTRODUÇÃO AO ANARQUISMO**

Sendo o objetivo deste texto fazer um apanhado geral do movimento anárquico japonês, iniciamos apresentando uma breve introdução a essa ideologia.

Anarquia, etimologicamente, vem do grego “an-arquia” e quer dizer, simplesmente, para além de acepções positivas ou negativas: “sem-governo”. Mas com o tempo, o termo extrapolou a sua etimologia. Nildo Avelino e Loreley Garcia, por exemplo, lembram que:

Parece ter-se evadido da memória dos homens o fato de que um dia, por volta do século VI a.C., um certo Maiândrios, tendo recebido do tirano Polícrates a autoridade (arché) da Cidade de Samos, decidiu depô-la no centro (meson), erigir um altar ao deus da liberdade (zeus eleutérios) e proclamar a igualdade (isonomía) entre os homens (cf. Heródoto, 1988). Com esse gesto, não apenas rejeitava o despotismo (tyrannía), mas também prenunciava a vocação democrática, exortada por Péricles em seu “discurso fúnebre” (cf. Tucídides, 2001), que se tornaria o exemplo invejado,

e jamais imitado, pelas democracias modernas. Com seu gesto inaugural, primeiro registro em nossa cultura de reivindicação igualitária e libertária, Maiândrios logrou dar ao poder um tratamento inédito: a arché não deve mais ser a propriedade exclusiva de nenhum grupo ou indivíduo, não deve ser assunto privado ou particular, mas diz respeito a todos que, a esse respeito, tornam-se semelhantes (hómoioi).

Conhece-se o ódio que Platão nutriu por essa vocação democrática primeira. Dia veio em que, vingando a morte de seu mestre, o filósofo colocará um fim definitivo a esse culto à liberdade: desqualificando-a como anarquia, asseverou que “da mais extrema liberdade é que nasce a maior e mais rude escravidão”.

(Avelino; Garcia, 2012, p. 13)

É, então, a partir e através da filosofia de Platão que a anarquia passa a ser valorizada negativamente. O “sem-governo” passa a ser sinônimo de caos e daquilo que leva à “mais rude escravidão”. Acepção essa que, devido à imensa influência platônica na filosofia eurocêntrica, ainda hoje encontra-se presente no cerne dos Estados contemporâneos.

Contudo, no início do século XIX, a “anarquia”, escapando momentaneamente das correntes platônicas, é ressignificada. Pierre-Joseph Proudhon (1806–1865) foi o responsável pelo surgimento do movimento anarquista tal como hoje é conhecido. Nesse momento, a teoria anarquista começa a ser desenvolvida com foco na área econômica e, com o passar do tempo, graças aos incontáveis anarquistas que surgiram após Proudhon, o escopo anárquico torna-se cada vez mais amplo e, oscilando entre os desejos de destruição/negação e construção, acaba por dividir-se em dois grandes polos agregadores: os coletivistas (revolucionários) e os individualistas (insurrecionistas).

São com os coletivistas que encontramos modelos ideológicos que propõem sociedades horizontais e sem qualquer tipo de opressão. Estes, costumeiramente, autodenominam-se, por exemplo, como anarco-comunistas e anarco-sindicalistas. Já os individualistas acreditam que a liberdade está, invariavelmente, no desejo de cada pessoa e cada pessoa possui o direito de ter e fazer o que quiser. Os individualistas, ao contrário dos coletivistas, não creem necessariamente na necessidade da abolição do Estado, em uma revolução coletiva, como único

meio para seu objetivo. Advogam que negar, individualmente, o Estado e viverem como bem desejarem é o suficiente para alcançar a liberdade, deixando, assim, a destruição do Estado para quando, de fato, sentirem-se obrigados a tal ação, para quando o Estado tentar suprimir sua recém-descoberta liberdade.

E é nas semelhanças compartilhadas por esses dois polos que encontramos o conjunto de princípios, valores e comportamentos anarquistas. O anarquismo, desde sua etimologia, caracteriza-se por ser negativo, ser *anti-*. É só através da destruição ou negação do que existe no momento que a (re)construção é possível. Destruir/negar e construir, para os anarquistas, são ações inseparáveis. O alvo da destruição/negação anárquica, desde Maiândrios, é o poder, a autoridade, o domínio, em suma: tudo aquilo que oprime e impede o ser humano de ser completamente livre. O anarquismo, em linhas gerais, é uma ideologia libertária radical que, tendo a liberdade de todos os seres vivos como objetivo, desenvolveu diversas vertentes de ação ao longo do tempo.

## **UM LIBERTÁRIO RADICAL ANTES DO ANARQUISMO**

O anarquismo, em linhas gerais, caracteriza-se por ser uma ideologia que, agindo de forma radical (através da negação e/ou da destruição que tem como horizonte de realização a construção de algo novo), busca a liberdade incondicional para todos e por todos. Nesta seção argumentaremos que, mesmo antes do anarquismo ser implementado sistematicamente no Japão, existiu, no mínimo, uma ideologia que, tida como autóctone do Japão, dialogava com os ideais libertários que configuram o anarquismo.

Considerado um dos mais enigmáticos filósofos da Era Edo (1603–1868), Andô Shôeki (1703–1762), permaneceu desconhecido até o início do século XX quando Kanô Kôkichi (1865–1942) adquiriu/descobriu um manuscrito do *Shizen shin'idô*. Neste manuscrito, Andô Shôeki registrou sua profunda aversão aos “ismo” que permeavam o Japão de sua época (Confucionismo, Budismo, Daoismo/Taoismo, Xintoísmo e

Militarismo), seu desprezo por governadores, imperadores, religiosos, professores, mercadores, artesãos ou qualquer outra pessoa que se alimentava sem ajudar efetivamente na produção dos alimentos; sua descrença na escrita, a qual acreditava ser uma ferramenta para a opressão; e seu desejo de ver instaurada uma espécie de radical e igualitário “comunismo” agrário, apesar do termo anacrônico. O autor e sua obra, no entanto, não foram logo estudados por Kanô graças ao crescente conservadorismo e à intolerância, conquanto bem diversa da Era Edo, despertada também no Período Meiji que, constitucionalmente, considerava o Imperador sagrado e inviolável.

Andô, apesar de já em sua “descoberta” ser tratado, principalmente entre os estudiosos do dito ocidente, com certa irrelevância, como uma espécie de anomalia filosófica, atualmente dispõe de muitos interessados e pesquisadores que trabalham com sua obra. Mais recentemente, e tendo como principal catalisador acontecimentos relativamente próximos (como o desastre nuclear de 2011 e as drásticas mudanças climáticas), seus textos têm servido de base para debates que alardeiam um “retorno à natureza” e que dialogam abertamente com as elaborações presente na filosofia utópica do autor.<sup>2</sup>

Para este trabalho, a existência da figura de Andô Shôeki, uma espécie de “libertário radical”<sup>3</sup> em plena Era Edo, é de suma importância. Primeiramente para destruir/negar o estereótipo que, ainda hoje, é largamente disseminado no imaginário popular, a saber: a suposta passividade e conformidade do povo “comum” japonês (Okano, 2018, p. 1353–1365). Secundariamente, para estabelecermos um núcleo comum, um contínuo visível de pensamentos entre um Japão que existia, segundo sua própria política de Estado, só para ele mesmo e um Japão que passou a, abruptamente, existir para além de suas fronteiras.

Se pouco, Andô Shôeki mostra-nos que, independentemente

---

2 Informações obtidas e resumidas a partir de Tucker (2013) e Yan; Kataoka (2021). Para aprofundamento, conferir essas referências.

3 Usamos o termo cientes de sua inadequação tanto conceitual quanto cronológica. O intuito, contudo, é apenas ilustrativo. Não devemos ignorar todas as diferenças entre o pensamento de Andô e a ideologia anarquista, mas os pontos de contato são igualmente relevantes e dignos de nota.

do tempo e do espaço, seres humanos inconformados com a situação em que vivem tendem à insurreição, não importa o quão oprimidos sejam, não importa com qual ideologia foram educados, não importa qual sistema de governo enfrentam, seres humanos são, no fim das contas, animais de uma mesma espécie que dividem traços ontológicos muito similares. A opressão, invariavelmente, gera nesses seres laivos insurrecionistas. Mesmo que tais laivos sejam reprimidos em alguns, eles ainda tendem a se manifestarem em outros. Esses outros se não caem logo no esquecimento, são efetivamente silenciados e tidos por anomalias ou excentricidades. *Andô Shôeki*, como tantos antes e depois dele, não foge à regra, ao contrário, a reforça: tido como uma excentricidade da Era Edo é constantemente lido em sua irreverência somente e, conseqüentemente, não serve como base para um estudo de um determinado povo.

## **FLOR ANÁRQUICA**

Aqui, faremos um apanhado sobre a implementação do anarquismo do Japão, o seu desenvolvimento, as constantes tentativas de aniquilá-lo e sua resiliência.

### **PREPARAÇÃO DO SOLO: CENÁRIO POLÍTICO E ECONÔMICO**

No início do Período Meiji, o governo japonês, composto por muitos jovens samurais que, na prática, eram quem realmente governava a nação (Sansom, 1977, p. 315–338), objetivava formar um forte estado militarista, centralizado, internacionalmente relevante e que possuísse uma economia baseada na produção industrial. Objetivos, por eles mesmos, um tanto ambiciosos principalmente se levada em conta a posição tanto territorial quanto econômica do Japão daquele momento. Para tentar concretizar esses objetivos o governo precisaria impelir o seu povo a um estado de aceitação e conformidade tão completo que mesmo as decisões e ações nocivas a esse mesmo povo fossem acatadas sem questionamentos. Uma das estratégias usadas para tanto foi a disseminação de uma ideologia forte que apregoava o orgulho nacional e a lealdade ao imperador,

que era entendido como uma espécie de “pai” para toda a nação. Essa disseminação ideológica funcionou, principalmente, como uma espécie de arma persuasiva que levou o povo a colocar os desejos do Estado em níveis acima dos seus próprios desejos.

Mas, a despeito dos planos governamentais, os japoneses ainda, em sua maioria, eram camponeses e, conseqüentemente, a agricultura ainda era a base da economia do país. Tendo em vista que um dos objetivos do governo era transformar o Japão em uma economia industrial, o Estado necessitava da força dos camponeses dentro das fábricas, dos estaleiros navais e das minas que foram criados a partir do encorajamento e financiamento estatal. Para responder a esse problema, o Estado impôs altos impostos aos camponeses. O efeito foi o esperado: com a impossibilidade de muitos camponeses se manterem no campo por conta dos aumentos nas taxas de impostos, a população agrícola começou a minguar e as indústrias passaram a ganhar a mão de obra que necessitavam.

Próximo ao final do século XIX, as primeiras organizações trabalhistas surgiram com essa emergente classe de agricultores socioeconomicamente oprimidos e coagidos a vender sua força de trabalho nas novas fábricas. Para contornar esse novo contratempo, o Estado promulgou no ano de 1900 a Lei Policial de Paz Pública que funcionava principalmente como recurso fiscalizador das atividades dos trabalhadores e dos ativistas sociais (Duus; Scheiner, 1988, p. 666).

Os objetivos do Estado, contudo, iam muito além da transformação do Japão em um estado sustentado pela economia industrial, pois visava também transformá-lo em uma potência militarista. Seguindo por esta linha, o Estado começa a agir intensivamente no âmbito educacional, moldando, disciplinando e sintonizando o povo à ideologia estatal desde a escola elementar até, para os homens, o serviço militar. Nessas instituições militares os cidadãos eram obrigados a memorizar e repetir um édito imperial que dizia que a primeira e mais importante obrigação dos soldados era ser leal ao imperador, ser fisicamente fortes, moralmente puros e desejosos de sacrificar suas próprias vidas pelo bem dos anseios da nação (Waswo, 1988. p. 559–566). Já na área da educação elementar, temos como exemplo dessa estratégia o édito imperial da educação, pronunciado pelo imperador em 30 de outubro de 1890, que,



à semelhança do édito apresentado aos cidadãos em serviço militar, dizia que deveriam observar as leis, oferecer seu auxílio corajosamente ao Estado caso alguma emergência surgisse e terminava com uma apelação para que agissem de acordo com a honra de seus antepassados e que, assim, seriam mais do que súditos, mas também dignos dessa mesma honra (Borton, 1970, p. 205).

Esse édito era mantido nas escolas e proclamado aos alunos uma vez por ano durante uma cerimônia oficial e, naturalmente, teve um forte impacto na formação das crianças de então (Waswo, 1988, p. 563).

Alguns camponeses e tantos outros garotos e garotas da classe trabalhadora escaparam dessa lavagem cerebral estatal por não poderem frequentar compulsoriamente esses espaços já que a escola elementar no Período Meiji não era gratuita (Taira, 1971, p. 371–394). Mas, ainda assim, muitos homens, obrigados a servir o exército e que não tinha outra escolha senão obedecer e tantas outras mulheres obrigadas, pelo peso da tradição, a tornarem-se, como queria o bordão da época, “boas esposas e mães sábias” (Kurazumi, 2008, p. 49–57), acabaram, esses também, encaixando-se no sistema de engrenagens elaborado pelo Estado.

Desse modo, os objetivos do governo foram, em grande parte, alcançados e muitos japoneses conformaram-se com a situação vigente. Mas existiriam também aqueles que, diante de uma ulterior revolta e insubmissão, lutariam contra o poder estatal. Esses embates entre os inconformados e o Estado, enquanto propagador ideológico, foram ainda mais intensos, violentos e marcantes, já que o poder estatal não deixava margem para (re)ação e exigia obediência e lealdade absoluta. Some-se a isso a guerra Russo-Japonesa (1904–1905) que afervorou a indignação nesses mesmos inconformados e temos a composição perfeita do solo, já fértil pelos acontecimentos passados, no qual a flor anárquica pôde brotar.

## **PRIMAVERA E VERÃO: A IMPLEMENTAÇÃO E O DESENVOLVIMENTO DO ANARQUISMO**

Kôtoku Shûsui (1871–1911) foi uma personagem importante na introdução do anarquismo, enquanto ideologia sistematizada,

no Japão. Politicamente engajado, foi, em 1898, colaborador em um jornal comunista, *Yorozu Chôhô*. Em maio de 1901, integrou um pequeno grupo que almejava criar um Partido Social-Democrata só para vê-lo rapidamente banido pelo governo. Com a aproximação da guerra Russo-Japonesas, o *Yorozu Chôhô* começou a mudar suas diretrizes ideológicas e Kôtoku, por isso, recusou-se a continuar escrevendo para o referido jornal. Sem uma ocupação formal, fundou junto a um colega de trabalho e simpatizante ideológico, Sakai Toshihiko (1871–1933), um jornal mais radical do que o *Yorozu Chôhô* em seus tempos de oposição, que batizaram como “O jornal do povo” (*Heimin Shinbun*). O jornal publicou seu primeiro volume, que se destacava por sua forte oposição à guerra e ao governo, em novembro de 1903 e seguiu funcionando até janeiro de 1905 quando foi forçado a encerrar suas atividades sob a acusação de infração das leis de imprensa e de efetivamente ter seus editores e jornalistas presos. Em fevereiro do mesmo ano, Kôtoku, um dos detidos, começava o cumprimento de sua pena de cinco meses de encarceramento.

Cabe ressaltar que o *Heimin Shinbun* não era um jornal propriamente anarquista. Era, no máximo, um jornal comunista/socialista com vieses mais radicais do que o *Yorozu Chôhô* e que, de certa maneira, dialogava com os ideais por trás da falha tentativa empregada por Kôtoku e um pequeno grupo de pessoas na organização do Partido Social-Democrata. Em novembro de 1904, por exemplo, imprimiu-se nas páginas do *Heimin Shinbun* a primeira tradução para o japonês, feita por Kôtoku e Sakai, do *Manifesto Comunista* de Karl Marx e Friedrich Engels e, coincidência ou não, três meses depois o governo baniria o jornal.

Em julho de 1905, Kôtoku, logo após o término de sua pena, deixaria registrado em carta que havia passado por uma transformação política. Alegava ter sido encarcerado como um socialista marxista e que, após sua libertação, voltava como um anarquista radical preocupado com a propagação dessa causa (cf.: Shiota, 1965, p. 433). Kôtoku, durante a prisão, teria lido

*Campos, fábricas e oficinas*, de Piotr Kropotkin<sup>4</sup>, e dedicado um tempo considerável na reflexão sobre a posição do Imperador na sociedade japonesa. A conclusão alcançada foi a de que o capitalismo só encontraria seu fim quando a instituição imperial fosse abolida. Abolição que, se dependesse dos democratas sociais, não aconteceria tão cedo. Kôtoku, movido por essas inquietações revolucionárias, decidiu deixar o Japão e ir para os Estados Unidos em novembro do mesmo ano para criticar com mais liberdade (e segurança) o Estado japonês e sua ideologia estruturante (cf.: Shiota, 1965, p. 434).

Até junho de 1906, Kôtoku permaneceu em solo americano acumulando experiências e absorvendo influências dos operários estadunidenses. Esse período foi de suma importância para que Kôtoku maturasse as ideias que começou a desenvolver em cárcere enquanto lia Kropotkin. Nos Estados Unidos entrou em contato com membros da *Industrial Workers of the World*<sup>5</sup>, dentre os quais muitos eram anarquistas e outros tantos comunistas que buscavam uma forma direta e mais efetiva de ação. Esse contato, somado às antigas experiências vividas por Kôtoku, foi a base para a formulação e introdução, como manifestação de uma ideologia vinda de fora — mas que sempre esteve em germe dentro de todos — do movimento anárquico no Japão. O anarquismo de Kôtoku distinguia-se do socialismo japonês por, principalmente, pregar a necessidade de ações diretas e pelo receio de que uma vez estabelecida a ditadura proletária ela se transformasse, ao contrário do que se espera, em nova classe burguesa. Diferenças, a bem da verdade, em sintonia com as preocupações anarquistas difundidas pelo mundo naquela época.

Kôtoku e o seu anarquismo pregavam como forma de ação direta atos de greves e sabotagens nas fábricas e minas que, em uma nação que começava a se desenvolver industrialmente, eram de grande impacto. Mas graças à Lei Policial de Paz Pública, já mencionada anteriormente, movimentos desse

4 Piotr Alexeyevich Kropotkin (1842–1921), um dos principais anarquistas russos do século XIX e considerado um importante articulador do anarco-comunismo (comunismo libertário).

5 Organização de trabalhadores que tem como aparato ideológico a teoria sindicalista revolucionária.

gênero estavam sendo duramente combatidos pelas forças estatais. Diante desse cenário, muitos anarquistas se voltaram para a vertente de ação ainda mais direta do movimento: o dito terrorismo. Era, de certa forma, essa a oportunidade que o governo tanto ansiava para justificar uma ação muito mais enérgica e tentar suprimir de uma vez o movimento anarquista e socialista do país.

Deste modo, em 1910, o governo, após prender um punhado de anarquistas por supostos atos terroristas, criou um caso em que 26 anarquistas e simpatizantes, entre esses Kôtoku Shûsui e sua então companheira Kanno Sugako, foram acusados de conspirar contra a vida do imperador, configurando, assim, um crime de alta traição que, em um Estado em que a figura do imperador concentrava todo o poder estatal, naturalmente deveria ser punido com a morte. Em dezembro do mesmo ano, dos 26 acusados, 24 foram sentenciados à pena de morte e dois à prisão perpétua. Enquanto aguardavam a execução da pena capital, outros doze acusados tiveram as penas revogadas à prisão perpétua. Entre os doze restantes, Kôtoku e outros dez acusados foram executados no dia 24 de janeiro de 1911. Kanno Sugako foi executado no dia seguinte.<sup>6</sup>

Com a morte de Kôtoku e tantos outros influentes anarquistas, o Japão entrou no que ficou conhecido como *fuyu no jidai*, período de inverno, dos movimentos radicais de esquerda. Durante esse período, o Estado estava determinado a fechar todos os jornais e suprimir todas as formas de encontros que os anarquistas, os socialistas e simpatizantes tinham até então. Nessas duras condições, muitos ativistas desses movimentos decidiram ir para o interior do país e outros tantos por saírem do Japão com perspectivas de retorno para quando a situação melhorasse.

Assim, a flor anárquica, considerada morta pelo Estado, entrou em estado de letargia e durante todo esse período de inverno acumulou forças para voltar, mais forte do que nunca, na primavera seguinte nas mãos de, principalmente, Ôsugi Sakae e seus não menos importantes companheiros.

---

6 Conferir Tanaka (2018) para aprofundamento.

## OUTONO E INVERNO: LETARGIA ANÁRQUICA

Durante os anos de 1912–1936, duas correntes anarquistas predominantes dividiram espaço no Japão, o anarco-sindicalismo e o anarco-comunismo. O primeiro teve seu auge durante a primeira metade do período, enquanto Ôsugi ainda estava vivo, e o segundo durante a segunda metade, após a morte de Ôsugi.

Crump, em seu *The anarchist movement in Japan*, nos dá uma série de razões pelas quais o anarco-sindicalismo predominou neste primeiro momento (Crump, 1996, Capítulo 2, n.p.). A primeira e mais imediata se dá a partir da observação de que durante o período de inverno, que durou até o ano de 1918, os anarquistas e simpatizantes viam-se indefesos diante da força estatal que, se fosse o caso, legitimava mesmo o assassinato com o intento de suprimir o movimento. Acrescenta-se a isso o fato de as organizações trabalhistas ainda estarem proibidas pela Lei Policial da Paz Pública. Como resultado, obtemos um meio propício onde surgiram vários inconformados nos seios das fábricas prontos para se organizarem em sindicatos radicais. Secundariamente, não se pode ignorar que após a execução de Kôtoku, Ôsugi passou a ser percebido como o mais desenvolvido articulador anarquista daquele período. Ôsugi, por sua vez, era fortemente influenciado pelo sindicalismo francês e, portanto, foi principalmente nessa linha que o anarquismo voltou a tomar forma no Japão.

Ainda no período de inverno, em que os movimentos radicais estavam sendo brutalmente contidos, os grandes trunfos anarquistas foram a publicação mensal do *Kindai Shisô* (*Pensamento moderno*). Teve sobrevida de dois anos, 1912–1914, num período em que a maioria dos jornais com teor radical eram fechados e seus editores eram presos em poucos meses. Outro trunfo foi a criação de um grupo de estudo sindicalistas que promoveu encontros de 1913 a 1916. A iniciativa para a formação de ambos passou por Ôsugi Sakae e Arahata Kanson (1887–1981), então seu companheiro ideológico.

Em 1918, o período de inverno teve seu inevitável fim graças à crescente indignação do povo diante do que ficou conhecido como *Komesôdô* (*Revolta do Arroz*). Em decorrência das limitações comerciais impostas durante os anos da Primeira Guerra

Mundial e do vertiginoso crescimento capitalista por qual o Japão estava passando, a inflação no país cresceu repentina e aceleradamente. Esse fato jogou o preço do arroz, alimento básico da nutrição do povo japonês (principalmente dos que ainda viviam nos campos), nas alturas. Indignados com a situação, um pequeno grupo de pessoas em uma vila pesqueira em Toyama iniciou em 23 de julho de 1918 uma corrente de ira e insurreição que se espalhou pelo Japão nos meses subsequentes. Uma escala inapreensível e fora de controle gerou contramedidas estatais que mobilizou sua força policial e militar (Nakayama, 2001, p. 35–34; Hase, 2021, p. 196–197).

Essa era a exata oportunidade pela qual a flor anárquica esperava para sair de sua hibernação e fazer-se presente mais uma vez. O Estado, com tantas insurreições acontecendo ao mesmo tempo, já não possuía controle algum e o máximo que podia fazer era suavizar os protestos, não os impedir de fato. E mesmo que a Lei Policial de Paz Pública ainda continuasse em vigor, o movimento anarquista agora podia se articular com mais liberdade junto ao povo japonês na luta por seus direitos.

O período que sucedeu a passagem do *fuyu no jidai* foi marcado pela criação de diversas organizações trabalhistas que, apesar de ainda proibidas por lei, existiam como uma assustadora realidade para o Estado e chegou a contar, já em 1918, com mais de 66 mil trabalhadores engajados e organizados (Crump, 1996, Capítulo 2, n.p.). É claro que grande parte dessas organizações não possuíam teor anarquista e estavam imediatamente preocupadas em conquistar uma posição melhor para os trabalhadores dentro do próprio sistema capitalista. Contudo, apesar de não serem maioria, surgiram também organizações anárquicas como a *Shinyūkai* e a *Seishinkai*.

Outra organização que surgiu como consequência dos acontecimentos que encerraram o período de inverno foi o *Rôdô Undô* (*Movimento Proletário*). Tanto uma organização trabalhista como um jornal, a *Rôdô Undô* caracterizava-se não por pregar o sindicalismo anárquico como forma de ação, mas sim por reportar e analisar os enfrentamentos que, por vezes, assumiram um caráter anarquista, não distinguindo sindicalistas de não-sindicalistas. É desta maneira que essa vertente finalmente deixou o campo teórico para adentrar na realidade palpável.

## A RENOVAÇÃO DO ANARQUISMO: A NOVA PRIMAVERA

A Revolução Russa de 1917 teve forte impacto também no Japão. Para os radicalistas de todo o mundo, entre eles também os anarquistas, os bolcheviques foram alvos de admiração. Muitos anarquistas japoneses, como Arahata Kanson e Sakai Toshihiko, após exercerem um papel importante na disseminação do movimento anárquico japonês (apesar de o último nunca ter se autodenominado “anarquista”), acabaram migrando, movidos pelo sucesso da Revolução Russa, ao socialismo bolchevique. Contudo, apesar da grande popularidade que o comunismo passou a ter naquela época ainda existiam muitos anarquistas que não se dobraram ao peso daquela ideologia. Ôsugi Sakae é um exemplo desse tipo de anarquista.

Independentemente das diferenças ideológicas, tanto o comunismo quanto o anarquismo, inicialmente, lutaram juntos na linha de frente pelos ideais proletários. Mas essa cooperação durou somente até a chegada no Japão das notícias sobre as barbáries do regime de Lênin. Após isso, a tensão entre as duas correntes ideológicas começou a crescer notavelmente.

A *Rôdô Undô*, que chegou a publicar artigos comunistas durante o ápice da cooperação entre os dois movimentos, passou, após as notícias desanimadoras vindas da Rússia, a caracterizar-se como um jornal totalmente anarquista que se opunha veementemente ao bolchevismo. Desse período em diante, em consequência da crescente hostilidade que surgiu entre os movimentos, qualquer associação entre o partido comunista e o anarquismo tornou-se insustentável.

Mas um impacto muito mais desestabilizador do que as rixas entre bolcheviques e anarquistas foi o assassinato, em setembro de 1923, de Ôsugi e sua família após o Grande Sismo da Região de Kantô que ocorreu no dia primeiro de setembro daquele ano. Milhares de vidas foram perdidas no terremoto e os incêndios subsequentes inflamaram ainda mais o pânico e a confusão das pessoas que experienciaram de alguma forma a tragédia. Reflexo desse caos foi a perseguição que os coreanos então residentes no Japão sofreram. Centenas de coreanos, tidos enquanto amotinados, foram assassinados por forças civis e militares durante os dias que sucederam o terremoto em uma

verdadeira demonstração de barbárie.

O Estado não deixou de agir diante de tamanha calamidade. Ao notar a oportunidade única de eliminar discretamente seus inimigos ideológicos, as autoridades competentes, aproveitando todo o caos instaurado, assassinaram brutalmente Ôsugi, sua companheira Itô Noe (1895–1923) — outra importante figura do anarquismo da época —, e seu sobrinho de seis anos de idade, Tachibana Munekazu, no que ficou conhecido como *Amakasu jiken* (Caso Amakasu) (Takata, 1932, p. 289–296). Os assassinatos foram julgados pelo Estado e o capitão da unidade de polícia militar, Amakasu Masahiko (1891–1945), foi responsabilizado pelos crimes e sentenciado a dez anos de prisão. Entretanto, após somente três anos de pena foi colocado novamente em liberdade.

Não é de se surpreender que, pouco tempo após o assassinato do mais renomado anarquista japonês daquela época, surgissem aqueles que buscariam vingança a todo o custo. A corrente de ódio foi renovada e a vertente anárquica terrorista só foi parcialmente detida quando vários anarquistas foram sentenciados ou à morte ou à prisão perpétua. Mas essa vertente nunca cessou de fato, mesmo diante das constantes falhas. E talvez seja graças a esses anarquistas que a flor anárquica não apodreceu de vez em um solo que, graças às intervenções estatais, já não lhe oferecia os nutrientes necessários para sua existência.

## ANARQUISMO PÓS ÔSUGI SAKAE: A PRESERVAÇÃO DA FLOR ANÁRQUICA

O anarquismo pós Ôsugi foi marcado principalmente pela mudança ideológica ocorrida dentro da esfera teórica anárquica japonesa, pelos acontecimentos que antecederam a Segunda Guerra Mundial e que acarretaram a quase aniquilação da flor anárquica e pela sua vacilante e fraca recuperação após a guerra.

Em 1926 surgiram duas grandes organizações anárquicas: *Kokuren* (*Kokushoku Seinen Renmei*, *Liga da Juventude Negra*) e *Zenkoku Jiren* (*Zenkoku Rôdô Kumiai Jiyû Rengôkai*, *Federação Nacional das Associações Sindicais Libertárias*), que, inicialmente, carregavam viés tanto anarco-sindicalista como anarco-comunistas. Mas, graças às influências de dois grandes



anarco-comunistas, Hatta Shûzô (1886–1934) e Iwasa Sakutarô (1879–1967), que professavam uma profunda descrença no anarco-sindicalismo, a inclinação dessas duas organizações foi acentuando-se cada vez mais para o lado do anarco-comunismo até o ponto de os próprios anarco-sindicalista e os sindicalistas propriamente ditos desvencilharem-se, entre 1927 e 1928, por completo dessas organizações<sup>7</sup>.

Após a grande depressão econômica em 1929 e a crise capitalista decorrente desse evento, o sistema capitalista precisava reinventar-se para sustentar seu poderio. Diante desse cenário, as organizações radicais de então passaram, como nunca, a ser combatidas ferozmente. Em 1931 a *Kokuren* foi descontinuada por forças estatais. Presenciando esse cenário, a *Zenkoku Jiren* e os antigos anarco-sindicalistas e sindicalistas resolveram relevar suas diferenças para, mais uma vez, juntarem forças e tentarem sobreviver ao avassalador avanço estatal. Mas resistir ao Estado era tarefa deveras complicada e em 1934 o número de associados, que já tinha alcançado as cifras de vinte mil, mingou para somente duas mil pessoas.

Ainda em 1931 a flor anárquica, em novo arroubo de forças e mudança de ares, encontrou novas formas de sobrevivência com a fundação, em fevereiro de 1931, da *Nôseisha* (*Nôson Seinen Sha*, *Associação da Juventude Rural*). A Associação era uma rede de comunidades anarquistas que se caracterizava por levar a ideia de descentralização ao limite, fato que dificultava um ataque direto e efetivo do Estado. Em 1932 essa organização também foi dissolvida. Em parte, devido à pressão estatal que havia capturado diversos anarquistas dessa associação que viviam em Tóquio e, em parte, para preservar aquilo que eles haviam alcançado nesse pouco espaço de tempo. Mas mesmo essa dissolução não salvaria diversos anarquistas de serem, eles também, detidos e encarcerados. Após 1932 a repressão estatal só aumentou e nos meses finais de 1935 a polícia chegou a prender cerca de quatrocentos anarquistas. Tal acontecimento levou à inevitável dissolução da última organização anárquica restante, *Zenkoku Jiren*, no início de 1936.

---

7 Para mais detalhes sobre esse período e sobre o anarquismo de Hatta, conferir Crump (1993), mais especificamente o terceiro e quarto capítulo desta obra.

Após essa data, organizações radicais tornaram-se inviáveis e naquele momento os anarquistas restantes não tinham, se quisessem sobreviver, chances de espalhar a ideologia que professavam. Nos anos seguintes, muitos acontecimentos com os quais estamos familiarizados amontoaram-se e culminaram na rendição completa do Estado japonês na Segunda Guerra Mundial após o fatídico e cruel bombardeamento das cidades de Hiroshima e Nagasaki.

Após a Segunda Guerra, o anarquismo voltou a se estruturar como uma organização em 1946 com a *Nihon Anakisuto Renmei* (Federação Anarquista do Japão), com um especial cuidado para evitar as já conhecidas desavenças entre o anarco-sindicalismo e o anarco-comunismo. Mas o tempo e a falta de sucesso mostraram-se mais fortes e em 1950 o antagonismo entre as duas linhas ideológicas culminou, finalmente, em nova separação. Dessa separação surgiram o *Anaruku Sanjikiristu Gurûpu* (Grupo Anarco-sindicalistas), e o *Nihon Anakisuto Kurabu* (Clube Anarquista do Japão). A *Nihon Anakisuto Renmei* seguiu “funcionando” até 1968 quando, após reencenar os anos de 1928–1934 com os mesmos atores principais — Iwasa Sakutarô, do lado anarco-comunista e Ishikawa Sanshirô (1876–1956), do lado anarco-sindicalista — resolveu, enfim, encerrar seu funcionamento. Após a dissolução da Federação, diversos outros grupos de anarquistas surgiram e desapareceram, alguns duraram meses, outros anos. Contudo, o que importa ressaltar é que o anarquismo em si, durante todo esse tempo, nunca chegou a conhecer seu fim derradeiro.

Por fim, em 1988 uma nova *Nihon Anakisuto Renmei* foi criada e continuou publicando seus jornais e artigos até, se pouco, por volta do fim do século passado (Crump, 1996, Capítulo 3, n.p.), prova flagrante que a flor anárquica continua viva, embora debilitada.

## **FRAGMENTOS CONCLUSIVOS**

O foco deste trabalho foi realizar um levantamento histórico e cronológico do movimento anarquista japonês em diálogo com os aspectos sociais, políticos e econômicos da época. Interligamos a inserção do anarquismo enquanto ideologia estrangeira a uma forma de pensamento autóctone japonês na figura de Andô Shôeki a fim de propor que alguns dos preceitos

que definem a ideologia anarquista já estavam presentes no país, ainda que em germe e não sistematizados enquanto tal. Nesse sentido, o anarquismo japonês não é uma concepção completamente estranha ao pensamento desenvolvido no país, mas sim uma reconfiguração daquilo que já se havia aventado enquanto horizonte.

O levantamento cronológico e mais geral da inserção do anarquismo e de seu desenvolvimento foi realizado até, principalmente, o momento imediatamente seguinte ao assassinato de Ôsugi Sakae e sua família pelas forças estatais. Devido ao objetivo deste texto, concentramos a atenção principalmente na figura de Kôtoku e de Ôsugi e o papel que desempenharam no movimento.

A forte opressão exercida pelo Estado ao movimento é notória. As principais figuras representativas do movimento no Japão ou foram assassinadas legalmente, através da pena de morte em julgamentos que assumiam escalas desproporcionais (e.g.: Kanno Sugako, 1881–1911, Kôtoku Shûsui, 1871–1911, Furuta Daijirô, 1900–1925), ou ilegalmente, em bárbaros atos postos em prática por forças policiais que agiam, segundo o próprio Estado, sem que nenhuma ordem do tipo tenha sido dada (e.g.: Ôsugi Sakae, 1885–1923, Itô Noe, 1895–1923). Muitos daqueles que não chegaram a perecer diretamente pelas mãos do Estado, escolheram tirar a própria vida já em cárcere (e.g.: Kaneko Fumiko, 1903–1926, Wada Kyûtarô, 1893–1928) ou morreram vítimas de doenças também já encarcerados (e.g. Muraki Genjirô, 1890–1925). Da breve apresentação de um obituário que é muito mais extenso e sangrento, é fácil perceber que o Estado não estava disposto a suportar a ideologia que o movimento anarquista e seus simpatizantes defendiam. E se a flor anárquica japonesa, mesmo que debilitada, ainda sobrevive, é, sobretudo, a despeito dos desejos do Estado e graças ao incansável senso de ação desses ativistas em difundir suas convicções no seio da sociedade.

Contudo, essa sobrevivência do anarquismo japonês não representa também a irrelevância social do movimento atualmente? Se ainda há aqueles que se autodenominam anarquistas, o fazem principalmente enquanto posicionamento ético e não mais de ação social direta (pelo menos não no nível

do que se viu 100 anos atrás<sup>8</sup>). Então, que legado é este que o anarquismo deixou no Japão? É, propomos, principalmente o legado do exemplo oferecido pelos mais famosos anarquistas e suas teorias de vida. A biografia de dezenas de anarquistas ainda hoje é campo de fascínio social e são material para inúmeras obras de mídia, além de pesquisas acadêmicas. Seja no âmbito privado (entre romances, traições, práticas de amor livre, manifestações pouco ortodoxas de afeto etc.), seja no âmbito público (organização, formas de ação direta, confrontos inimagináveis etc.), essas figuras ainda ocupam um espaço considerável no imaginário popular. Obras deixadas por esses ativistas também seguem circulando, ainda que em baixa quantidade, pelo país. Falar de anarquismo hoje, então, é sobretudo falar de um movimento que age no campo da formatação de pensamentos. Nesse sentido, o papel de embate que o movimento vem empregando é o de (re)construir uma memória acerca do passado anarquista japonês. É aí também que as principais linhas de pesquisas sobre o movimento ou seus integrantes surgem.

Temos, recentemente, por exemplo, o *Kazarazu, itsuwarazu, azamukazu*, de Tanaka (2016) que debate assuntos referentes à vida de Kanno Sugako e Itô Noe, ou ainda o *Kanno Sugako to Taigyaku jiken*, organizado pela Kanno Sugako Kenkyūkai (2016), que reúne uma série de artigos atuais que tematizam principalmente a vida e obra de Kanno Sugako. Em inglês, temos o já clássico *Treacherous women of imperial Japan*, de Hélène Bowen Raddeker (1997), que faz uma leitura discursiva da produção e vida de Kanno Sugako e Kaneko Fumiko. Um traço comum entre todos estes livros é a preocupação com a figura e história que foi e é difundida sobre essas personagens. Já que se trata de figuras marginalizadas e que sofreram muita difamação no correr dos anos. Portanto, uma das tendências mais notórias dos estudos anarquistas sobre o Japão é justamente essa.

Um outro aspecto que, julgamos, pode ser muito proveitoso para manutenção e sistematização de uma história anarquista japonesa é o que busca investigar o movimento através das produções literárias anarquistas que nos chegaram. Nesse

8 Os maiores encontros no Japão hoje acontecem anualmente e não reúnem mais de 20 ativistas (Araújo, 2019, p. 311).

sentido, temos a indispensável *Anakizumu bungakushi*, de Akiyama Kiyoshi (2006). Em inglês poderíamos citar a tese de doutoramento de Stephen M.A. Filler, *Chaos From Order: An Anarchism in Modern Japanese Fiction, 1900–1930* (2004). Ambos os textos, principalmente o de Akiyama, passam pormenorizadamente por diversos momentos e gêneros da produção literária anarquista e levantam pontos interessantes sobre como essas obras se relacionavam com as demais produções e ao contexto sociocultural da contemporaneidade de qual que faziam parte.

Uma possível continuação para este trabalho histórico introdutório que apresentamos, portanto, passa pelo aprofundamento das questões apresentadas.

## REFERÊNCIAS

AKIYAMA, Kiyoshi. *Anakizumu bungakushi*. In: *Akiyama Kiyoshi chosakushû*, vl. 11, Tóquio: Paru Shuppan, 2006.

ARAÚJO, Luíza. U. A expansão da vida: os anarquistas no Japão pós - II Guerra Mundial. In: XXIX Simpósio Nacional de História, 2017, Brasília. *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia*, 2017a.

\_\_\_\_\_. Romper as fronteiras: conexões entre anarquistas na Rússia e no Japão. In: *Ecopolítica*, vl. 19, p. 62–78, 2017b.

\_\_\_\_\_. *Um anarquismo menor: práticas libertárias no Japão Imperial*. Tese para obtenção de doutorado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2019.

AVELINO, Nildo; GARCIA, Loreley. Apresentação: acerca dos Estudos Anarquistas Contemporâneos. In: *Revista de Ciências Sociais Política & Trabalho*, n.36, p. 13–18, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, p. 277–326, 1997.

BORTON, Hugh. *Japan's Modern Century*. Nova Iorque: Ronald Press, 1970.

CRUMP, John. *Hatta Shûzô and pure anarchism in interwar Japan*. Nova Iorque: St. Martin's Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *The anarchist movement in Japan*. In: *Anarchist Communist Federation*, ACE Pamphlet No. 8, 1996. Disponível em: <[theanarchistlibrary.org/library/john-crump-the-anarchist-movement-in-japan-1906-1996](http://theanarchistlibrary.org/library/john-crump-the-anarchist-movement-in-japan-1906-1996)>. Acesso em: 21 mar. 2022.

DUUS, Peter; SCHNEIDER, Irwin. Socialism, liberalism, and Marxism, 1901-1931. In: *The Cambridge History of Japan*, Volume 6: The Twentieth Century. Cambridge: Cambridge University, p. 654-708, 1990.

FILLER, Stephen M.A. *Chaos From Order: An Anarchism in Modern Japanese Fiction, 1900-1930*. Tese para obtenção de doutorado pela Universidade do Estado de Ohio, 2004.

HASE, Tomoka. Toyama ken niokeru komesôdô to Shinbun hôdô. In: *Chûkyô Daigaku Bungakukai Ronsô*, vl. 7, p. 195-219, 2021.

KANNO SUGAKO KENKYÛKAI (org.). *Kanno Sugako to Taigyaku jiken: jiyû, byôdô, heiwa wo motometa hitobito*. Osaka: Seseragi shuppan, 2016.

KURAZUMI, Yuko. Kindai joshi dôtokukyôiku no rekishi: ryôsaikenbô to joshi tokuseiron toiu futatsu no isô. In: *Kenkyûshitsu kiyô*, vl. 34, p. 49-57, 2008. DOI: <[doi.org/10.15083/00017511](https://doi.org/10.15083/00017511)>.

NAKAYAMA, Hiroaki. Rakushu to komesôdô: kiki no jidai no tanka. In: *Nihonbungaku*, vl. 50, n. 2, p. 34-44, 2001. DOI: <[doi.org/10.20620/nihonbungaku.50.2\\_34](https://doi.org/10.20620/nihonbungaku.50.2_34)>.

OKANO, Ken'ichiro. Passivity, non-expression and the Oedipus in Japan. In: *The International Journal of Psychoanalysis*, vl. 99, n. 6, p. 1353-1365, 2018. DOI: <[doi.org/10.1080/00207578.2018.1533375](https://doi.org/10.1080/00207578.2018.1533375)>.

ÔSUGI, Sakae. *Memórias de um Anarquista Japonês*. Tradução de Ludimila Hashimoto Barros. São Paulo: Conrad Editora do

Brasil, 2002.

RADDEKER, Hélène Bowen. *Treacherous women of imperial Japan: Patriarchal fictions, patricidal fantasies*. Londres: Routledge (edição digital publicada pela Taylor and Francis e-Library, 2005), 1997.

SANSOM, G.B. *The Western World and Japan: A study in the interaction of European and Asiatic Cultures*. Tóquio: Charles E. Tuttle Company, 1977.

SHIOTA, Shôbee. *Kôtoku Shûsui no Nikki to Shokan*, Tóquio: Miraisha, 1965.

STANLEY, Thomas. *Ôsugi Sakae: Anarchist in Taishô Japan*. Boston: Harvard University Asia Center, 1982.

TAIRA, Koji. Education and literacy in Meiji Japan: An interpretation. In: *Explorations in Economic History*, vl. 8, n 4, p. 371–394, 1971.

TAKATA, Giichirô. *Kyôki ranbu no bunka*: Meiji, Taishô, Shôwa ansatsushi. Tóquio: Seishinsha, 1932.

TANAKA, Nobumasa. *Kazarazu, itsuwarazu, azamukazu: Kanno Sugako to Itô Noe*. Tóquio, Iwanami, 2016.

\_\_\_\_\_. *Taigyakujiken: shi to sei no gunzô*. Tóquio: Iwanami, 2018

TUCKER, Jhon A. Andô Shôeki's Agrarian Utopianism: An East Asian Philosophical Contextualization. In: *Taiwan Journal of East Asian Studies*, Vol. 10, No. 1 (Artigo 19), p. 53–86, 2013.

WASWO, Ann. The Transformation of Rural Society, 1900–1950. In: *The Cambridge History of Japan, Volume 6: The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, p.541–604, 1990.

YAN, QiuJun. KATAOKA, Ryû. Jinrui no kakumei ni mukiau nihonteki tokusei: Kanô Kôkichi (Andô Shôeki); Miyazaki Tôten (kakumei mondai) wo chûshin ni. In: “*Reisei*” to “*Heiwa*”, vl. 4, p. 65–76, 2019.

# UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DO TRAUMA ATRAVÉS DO NAMAZU-E (XILOGRAVURAS DO BAGRE)

Fernanda Kaory Ikegami Sato (USP)<sup>1</sup>

Tayanna de Melo Barbosa (UFRJ)<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

O desenho do *ônamazu* (大鯰) está presente na cultura pop japonesa, a qual é também consumida pelo restante do mundo em razão da divulgação dessa cultura em nível global. Observamos referências ao *namazu* — um monstro causador de terremotos representado pela imagem de um grande bagre — em personagens de animes, jogos, rótulos de garrafas de cerveja, estampas de roupas e muitos outros produtos no mercado atual. O que a maioria do público não sabe é sobre sua origem de longa data e sua importância para analisarmos como funcionava o pensamento japonês há dois séculos.

O *namazu*, criatura sobrenatural (*yôkai*<sup>3</sup>) do folclore japonês que vivia sob a superfície da terra, era visto como um grande causador de terremotos ao balançar sua cauda nas profundezas do mundo subterrâneo, quando o deus Kashima não estava

1 Graduada em Letras (USP), integrante do Grupo de Pesquisa “Pensamento Japonês” (Núcleo “Natureza, o clima e os desastres no pensamento japonês”).

2 Graduada em Letras (UFRJ), integrante do Grupo de Pesquisa “Pensamento Japonês” (Núcleo “Natureza, o clima e os desastres no pensamento japonês”).

3 *Yôkai* (妖怪) é um termo amplo e vago formado pelos ideogramas de calamidade e mistério, que representa os monstros folclóricos japoneses que faziam parte das histórias sobre os fenômenos peculiares do mundo. Durante a Era Edo (1603–1868) tiveram o aumento de sua popularidade, incluindo o próprio *namazu* (Meyer, s.d.).



presente. De acordo com a lenda, o deus Kashima, responsável por aprisionar e vigiar o grande peixe, vai para uma convenção de divindades em Izumo no 10º mês lunar, deixando sua função para o deus menor do trovão, Ebisu. Assim, com a distração deste último, o bagre acaba escapando da pedra que o imobilizava (*kaname-ishi*) e começa a provocar tremores na terra.

A história do *namazu* tem sua origem na China e possui versões com algumas distinções, permanecendo, entretanto, sua associação com o terremoto. Embora suas narrativas sejam bem anteriores ao século XIX, a popularização de sua imagem se consolidou a partir de 1855, com o terremoto de Ansei-Edo. Diante desse desastre natural, inicia-se um processo psicológico generalizado pela população como reação à destruição presenciada. O abalo psicológico causado pelo terremoto pode ser compreendido através da forte produção de pinturas da criatura mítica logo após o evento. Suas representações nos revelam traços fundamentais da maneira de pensar dos japoneses da época e de como acompanhou a reabilitação mental das pessoas com relação à experiência traumática.

O uso da imagem do *namazu* como forma de recuperação psicológica foi abordado no trabalho de Fukuda Amane (2014), e serve como ponto de partida para este estudo, que tem como objetivo analisar a construção do imagético do terremoto por meio do *namazu-e* e, assim, não somente gerar a reflexão sobre as fases de recuperação pós-trauma, mas contribuir para o melhor entendimento do comportamento japonês diante dos desastres naturais. Portanto, a elaboração do presente artigo se torna necessária devido à escassa publicação de pesquisas sobre o tema, sobretudo em língua portuguesa, nos possibilitando compreender aspectos culturais e comportamentais de uma determinada sociedade a partir de tópicos não tão óbvios, no caso a relação entre o trauma e o *namazu-e*. Assim, ao observamos a análise das imagens, também é possível assimilarmos questões referentes a nossa própria cultura e sociedade, uma vez que olhar para o outro nos fornece uma melhor consciência de nós mesmos.

## CONTEXTO HISTÓRICO — A RETIFICAÇÃO DO MUNDO (YONAOSHI)

A associação do bagre gigante com o terremoto surge no Japão durante o final do século XVI, na região do Lago Biwa — o maior lago de água doce do país, localizado na Província de Shiga, e um dos mais antigos do mundo (Bunkyo, 2022). No final do século XVIII, essa relação já estava enraizada no imaginário popular, mas foi na metade do século seguinte, com a produção de xilogravuras (*ukiyo-e*) sobre o *namazu*, que essa ligação passou a se disseminar em uma grande proporção, razão pela sua forte presença até hoje no folclore popular japonês (Smits, 2009).

O terremoto do Período Ansei, ocorrido em 11 de novembro de 1855 em Edo (atual Tóquio), embora tenha apresentado uma baixa escala de fatalidade, gerou entre 7.000 e 10.000 mortes, inúmeros feridos, incêndios e a destruição de pelo menos 14.000 estruturas (Smits, 2006). Após dois dias do choque principal, começaram a ser produzidos panfletos relacionados ao terremoto e, dentre eles, alguns possuíam estampas com bagres gigantes, cujo gênero passou a ser chamado de *namazu-e*. O terremoto de Ansei veio como uma grande surpresa, pois a última vez em que um grande abalo sísmico havia atingido a capital foi no final de 1703 e, por nove dias desde o abalo inicial, até 80 tremores secundários ocorriam diariamente. Segundo Smits (2006, p. 1), além dos danos materiais, o risco constante de mais vítimas na capital, devido ao longo período de tremores secundários, também desestabilizou o psicológico das pessoas.

Observar a conjuntura da Era Edo (1603–1868), portanto, torna-se fundamental para entendermos as possíveis motivações da tamanha popularidade do *namazu-e* durante o terremoto de Ansei. Segundo Smits (2006, p. 1), os *namazu-e* de 1855 são uma janela para o consciente político e social dos residentes de Edo nas décadas finais do governo Tokugawa. O terremoto de 1855 não foi visto como um evento aleatório e, somado a outros acontecimentos no país, foi considerado como um ato de *yonaoshi* ou “correção do mundo” (Smits, 2006).

A ideia de retificação do mundo é intensificada por conta do ano de peregrinação que ocorre em um ciclo de 12 anos, coincidindo com o ano de 1855. Massas, formadas majoritariamente por agricultores, peregrinavam pelas cidades

e vilarejos, contribuindo na criação de narrativas sobre uma divindade que iria colocar em ordem o “mundo caótico”. Era comum no século XIX a crença de que os Céus se comunicavam a partir de símbolos e eventos como desastres naturais, sendo um indício de um governo inepto e a necessidade de reformas (Smits, 2006).

O Japão passou por inundações, epidemias e safras foram prejudicadas, ocasionando a Grande Fome de Tenpô, que durou de 1833 a 1837, e, conseqüentemente, gerou revoltas em Edo. A chegada do comodoro Matthew Perry em 1853 representou a abertura do país após 214 anos de isolamento. A presença estrangeira era indesejada principalmente por aqueles que detinham o poder e era retratada de forma hostil. Não obstante, a imprensa popular também associou o *namazu* com os navios a vapor americanos de Perry e com a deidade da boa fortuna *Daikoku*, sendo responsáveis por trazer riqueza. A ocorrência de terremotos ao longo do território, logo após as visitas de Perry, não foi vista como mera coincidência. As calamidades que assolavam o país eram interpretadas como uma admoestação divina, seja para afastar os estrangeiros, seja para demandar mudanças internas no país (Smits, 2006).

Com o terremoto de Ansei, além de possivelmente colaborar para o aumento dos níveis de ansiedade do *bakufu* e da população, Edo, que até então não apresentava interesse nos acontecimentos fora da capital, passou a relacionar os outros terremotos como parte de algo maior. Isso pode ser observado com a produção de *namazu-e* que conectavam uma série de terremotos severos desde 1847 (terremoto de Zenko-ji em Nagano). Em razão da forte censura<sup>4</sup> sob o regime Tokugawa, o *namazu-e* também foi uma forma de protesto e crítica, que indiretamente permitia o entendimento de que os desastres naturais são uma resposta do descontentamento dos Céus com a sociedade em desequilíbrio e, sobretudo, com o arranjo político. Não à toa, a maior parte das gravuras são de autoria anônima (Smits, 2009).

A necessidade de reequilibrar a sociedade coloca o bagre

---

4 O governo Tokugawa possuía uma forte censura e, devido ao teor crítico de algumas xilogravuras do *namazu*, rapidamente proibiu sua produção em dezembro de 1955.

gigante como uma balança, pela qual parte da população passa a ser beneficiada pelo grande terremoto, enquanto a outra é desfavorecida. Embora muitos tenham sofrido com os choques sísmicos, conforme a passagem dos mesmos, tornou-se gradualmente mais visível a diferença entre aqueles que passaram a enriquecer, como carpinteiros, médicos, artesãos, vendedores de comida etc., e nobres ricos que empobreceram por precisarem arcar com os danos. Grandes comerciantes também foram desfavorecidos e eram vistos pelo povo como responsáveis pela manipulação dos preços e estagnação da moeda, desequilibrando a sociedade (Smits, 2006).

A crença de que bens materiais devem circular em uma sociedade saudável da mesma forma como a energia e fluidos vitais devem circular pelo corpo era reivindicado por boa parte dos intelectuais confucionistas e das pessoas comuns. Em alguns *namazu-e*, o bagre é visto como uma espécie de medicina enviada pelos Céus para restaurar a saúde econômica e combater a disparidade social. Nesse sentido, observamos que o *namazu* pode carregar diferentes significados para as pessoas, de acordo com o grau de impacto que a vítima recebeu, sua classe social, ocupação profissional e intervalo de tempo pós-trauma.

Assim, a partir do contexto histórico e da figura do *namazu*, inferimos alguns aspectos do comportamento e pensamento dos japoneses da época em questão. As diversas representações e sentidos do bagre nas xilogravuras podem apresentar estágios distintos do psicológico dos indivíduos frente ao desastre natural. Apesar de se tratar de um nicho muito específico, é possível relacionarmos os tipos de reação daquela sociedade com sintomas encontrados em pessoas que passaram por eventos traumáticos, independentemente do período e lugar. Mais do que isso, há uma conexão entre o processo de recuperação mental de vítimas de estresse pós-traumático e a imagem do bagre gigante, como apontado no artigo de Fukuda (2014) que irá ser retomado posteriormente.

## O TRANSTORNO DE ESTRESSE PÓS-TRAUMÁTICO E A LUDOTERAPIA

Em primeiro lugar, para melhor compreensão da recuperação psicológica por meio da imagem, mostra-se necessária uma breve elucidação a respeito do transtorno de estresse pós-traumático, conhecido como TEPT. De acordo com a publicação de Maria Helena Varella Bruna (2011), esse transtorno é um distúrbio de ansiedade caracterizado por um conjunto de sintomas físicos, psíquicos e emocionais, que se manifesta em decorrência de o portador ter sofrido experiências de atos violentos ou de situações traumáticas. Os principais sintomas são geralmente agrupados em três categorias:

**Reexperiência traumática:** a pessoa portadora de TEPT revive o trauma por meio de pesadelos e flashbacks. De forma recorrente e intrusiva, pensamentos e certos estímulos externos desencadeiam uma intensa reação do paciente, que tem a mesma sensação de dor e sofrimento, como se estivesse naquele exato momento traumatizante. Por exemplo, fogos de artifício podem remeter à lembrança de explosões vividas por um veterano de guerra com TEPT;

**Esquiva e isolamento social:** a pessoa foge de situações, contatos e atividades que possam reavivar as lembranças dolorosas do trauma. Ela pode, por exemplo, evitar frequentar lugares que lembram ou onde sofreu o trauma, e deixar de conversar sobre o episódio. A depressão também é um sintoma comum, fazendo com que o indivíduo demonstre menos interesse por atividades que gostava e na formação de relações interpessoais;

**Hiperexcitabilidade psíquica e psicomotora:** o paciente pode apresentar taquicardia, sudorese excessiva, tonturas, dores de cabeça, distúrbios do sono, dificuldade de concentração, irritabilidade e hipervigilância.

O evento traumático que causa o TEPT pode ocorrer em diversas formas, como através de uma agressão física, acidente, guerra ou, no caso em destaque deste artigo, por meio de um desastre natural. O terremoto de 1855 em Edo foi, como observado, um fator de grande comoção e angústia para a população. Dessa forma, a disseminação do *namazu-e* após o desastre torna-se um aspecto importante para análise de como

estava o estado mental daquelas pessoas e qual foram suas respostas ao lidar com o trauma generalizado.

Um dos possíveis tratamentos para o transtorno de estresse pós-traumático ocorre através da ludoterapia, na qual o uso de imagens pode fazer parte. Segundo Fukuda Amane (2014), esse tratamento aparece como resposta à defesa emocional encontrada em crianças que passaram por experiências traumáticas e demonstraram estar atipicamente imersas na brincadeira ou história que as fazem lembrar da experiência. Durante essa imersão anormal, podem ficar com o rosto rígido, tenso e com uma aparência de desconforto. A brincadeira, que, em condições normais antes do trauma, representava um momento de expressão e liberação de emoções, passa a ser uma mera repetição crua e não processada da memória traumática, não aliviando a dor. Assim, a terapia lúdica, por meio do jogo, vai transformando memórias dissociativas e fragmentárias em memórias triviais.

Nela, o trauma é recriado em um espaço seguro e protegido pelo terapeuta e o paciente vivencia a experiência como um ser ativo, diferente do que acontece em uma situação de reexperiência traumática, quando o portador de TEPT é passivo diante das lembranças intrusivas. Ou seja, o envolvimento psicológico com o trauma evolui de uma posição de exposição unilateral ao dano para uma relação proativa com a experiência traumática, liberando assim emoções e sensações dissociadas, fazendo sentido narrativo de memórias díspares e as transformando em algo significativo, controlável, retido ou esquecido. A reconstituição do trauma, através da ludoterapia, passa a ter uma narrativa integrada, onde é possível liberar novamente as emoções e sensações que estavam bloqueadas, transformando o trauma em uma memória normal, em que podemos esquecer e lembrar das coisas sob nosso controle, tornando-se algo do passado.

O trauma pode ser tratado diretamente por meio da expressão verbal sobre a experiência, mas dependendo da situação, o tratamento pode se dar por meio de expressões indiretas que simbolizam o trauma, como brincar, desenhar e contar histórias. Fukuda (2014) afirma que esses mecanismos e técnicas de tratamento utilizados atualmente não são invenções recentes, mas foram descobertos através da observação de

um processo orgânico de recuperação de pessoas que tiveram experiências traumáticas. Portanto, o *namazu-e* pode ser visto também como uma expressão imagética, ou seja, como uma expressão indireta para simbolizar o trauma vivenciado no terremoto de 1855 e, a partir daí, essa representação pode ser vista, então, como um processo de envolvimento psicológico das vítimas com aquele desastre natural, para conseguir lidar com o evento traumático.

## **REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DO TERREMOTO**

Sendo assim, o estudo das xilogravuras produzidas após a tragédia de 1855 pode contribuir não somente para um melhor entendimento acerca da visão japonesa sobre os desastres naturais, como também nos fornece um meio para observar o processo de recuperação de um trauma causado por tais calamidades. Então, utilizaremos a classificação apresentada por Fukuda Amane (2014), em que há uma conexão entre as temáticas presentes no *namazu-e* e a evolução do estado psicológico das vítimas, a fim de analisar as diferentes representações imagéticas do terremoto. Assim, analisaremos as imagens disponibilizadas no site Arte e Sociedade<sup>5</sup> para constatar a divisão dos quatro estágios principais do desenvolvimento psicoterapêutico:

Em um primeiro momento, o terremoto é um acontecimento recente e a população continua a presenciar todos os danos ocasionados por ele, seja pelas construções destruídas, indivíduos lesionados ou eventuais falecimentos anunciados. Por esse motivo, podemos ver a representação de uma memória vívida do trauma que ainda não foi processada, sendo uma expressão direta de uma experiência pessoal. Neste estágio, não há o uso de simbologias — consequentemente, a imagem do bagre gigante não é representada — e o conteúdo das xilogravuras ilustra apenas cenas gráficas das catástrofes que acreditavam terem sido causadas pelo monstro *namazu* (Fukuda, 2014).

Um dos exemplos dessa fase é a xilogravura observada na

---

5 Link do site de autoria própria: <msha.ke/literaturaepensamentojap#top-picks>.

figura 1, que pertence à obra “Registro do grande terremoto do Período Ansei” (*Ansei no Daijishin no kiroku*, 安政の大地震の記録), a qual contém um conjunto de imagens que documentam situações observadas durante o terremoto. Nela, podemos enxergar o desespero de uma família que vê sua filha ser morta pela queda de um dos destroços. Ao lado direito da imagem, há uma casa que se encontra já muito danificada, e em toda sua volta podem ser vistas as ruínas de outras construções; também é possível observar um homem e uma mulher que olham, com angústia, em direção a uma menina que está sendo esmagada por um pedaço de outra propriedade. É possível constatar, pelo conteúdo sensível apresentado, os diversos danos físicos e psicológicos gerados pela tragédia, e os sentimentos de caos e sofrimento são transmitidos perfeitamente pela composição da cena.

Outro representante desse momento também está presente na obra citada anteriormente e pode ser analisado na figura 2, na qual podemos ver uma mulher a proteger o cadáver de seu marido. Na imagem, há o cenário de casas em desmoronamento, e o céu avermelhado com ondas de fumaça indica os incêndios que ocorriam concomitantemente ao terremoto. Além disso, é possível observar duas pessoas que correm para proteger suas vidas e seus pertences, enquanto uma mulher, no lugar de carregar seus bens materiais, procura escudar o cadáver de seu marido. Então, com essas duas imagens, somos capazes de compreender que, em um estágio inicial, o terremoto é representado pelos danos materiais e psicológicos causados, servindo como documentação mais fidedigna do desastre.

Já em um segundo estágio, as vítimas começam a procurar um meio de restabelecer uma sensação fundamental de segurança e de exteriorizar todo luto, raiva e indignação provocados pelo desastre. Como consequência, buscam uma razão mística para o que aconteceu e culpabilizam o *namazu* pelo terremoto, representando sua figura de modo a ser controlada ou exterminada. Assim, a maioria dos *namazu-e* desse período contém a presença de deuses, principalmente do deus Kashima, punindo o bagre, o que fazia essas xilogravuras simbolizarem um aspecto de proteção mágica e, por isso, eram frequentemente utilizadas como um amuleto.

Em “O extermínio do bagre gigante” (*Namazu taiji*, 鯰退治)



(figura 3), a característica mágica do *namazu-e* é explícita, já que estão escritos um encantamento em sânscrito para a prevenção de novos desastres e uma explicação do uso da imagem como talismã — este pode ser visto no canto superior esquerdo e aquele está destacado pelo quadrado amarelo. Aqui, o *namazu* serve como bode-expiatório, alvo da catarse dos sentimentos das vítimas que, nessa xilogravura, são as responsáveis pela eliminação do monstro. Podemos ver o bagre que está cercado por diversos tipos de pessoas — artistas, marceneiros, idosas etc. — que utilizam suas ferramentas, desde facas até leques, para atacar o corpo do animal.

Essas características também estão presentes na obra “Ilustração verdadeira da pedra fundamental de Kashima” (*Kashima kaname ishi shinzu*, 鹿島要石真図) (figura 4) que ilustra o deus Kashima pressionando o *namazu*, logo, controlando o terremoto e eliminando o medo iminente. Na parte superior da imagem, é possível enxergar o santuário *kashima* e a pedra *kaname* que, segundo a mitologia, impedia que os movimentos do bagre gigante provocassem um terremoto. Em seguida, uma linha branca que tem seu início na pedra *kaname* segue até a parte inferior da imagem, onde o deus Kashima pressiona o *namazu* com um artefato dourado e, em sua volta, caem diversos objetos como moedas, martelos, madeiras, entre outros. Neste *namazu-e*, a contenção do causador dos terremotos não somente produz o sentimento de proteção e modela um imaginário de vitória contra o bagre, como também apresenta o começo de uma concepção do desastre como forma de redistribuição de renda, fato que pode ser comprovado pelos objetos que circulam o *namazu*, os quais incluem instrumentos de marcenaria, símbolos da classe que mais foi “beneficiada” pelo acontecimento. No entanto, essa ideia aparece com maior frequência no momento seguinte.

Na terceira etapa do processo de recuperação psicológica, a vítima começa a possuir maior controle sobre o trauma e sua memória passa a ser processada de forma que outras temáticas relacionadas a tragédia possam ser debatidas. Aqui, o *namazu* não é visto apenas como um “vilão”, mas sim como um representante da restauração do mundo (*yonaoshi*), pois, como citado anteriormente, o terremoto possibilitou que outras camadas sociais produzissem renda por meio dos

acontecimentos. Sendo assim, o trauma é minimizado e a figura do bagre, que anteriormente era representada como um monstro gigante, agora é ilustrada de maneira antropomórfica, o que facilita a produção de maior empatia com sua imagem e demonstra a diminuição do medo do terremoto. Por conseguinte, com o uso do humor, muitas produções irão transmitir certa gratidão pelo terremoto, enquanto outras irão contrastar os dois extremos da sociedade pós-desastre.

A construção imagética formada pelo *namazu-e* “A doença do milionário” (*Chôja no yamai*, 長者の病ひ) (figura 5) consegue transmitir outra ideia amplamente representada nas xilogravuras desse período, a qual é baseada na concepção do *namazu* como um “remédio purgativo” enviado pelos céus para que fosse possível ocorrer a distribuição de riquezas. A imagem apresenta um bagre antropomórfico com traje de doutor, que auxilia três homens a eliminarem o excesso de metal em seus corpos, motivo pelo qual causaram o desequilíbrio dos cinco elementos e ficaram doentes. Essas pessoas, que aparentam ter boas condições financeiras, vomitam e excretam moedas ao lado dos destroços de uma construção, sendo uma clara simbologia do *yonaoshi*.

A representação da parcela da população que acabou por conseguir se beneficiar do terremoto também pode ser analisada em “A brincadeira do *namazu* milionário” (figura 6) (*Namazu daijin no asobi*, 鯰大尽の遊び), porém, ela apresenta um tom mais crítico direcionado àqueles que lucraram com o desastre. Nela, ao lado direito, há um bagre com características humanas, aparentemente poderoso, sentado à frente de artesãos e artistas, os quais lhe oferecem um banquete. No entanto, quando lemos os escritos, percebemos que, ao receberem a ordem do bagre para lhe fazerem algo interessante, os artesãos parecem incomodados, o que pode indicar que eles sentem certo mal-estar por pensarem que tiraram proveito da situação lamentável de outras pessoas.

Já no estágio final, a memória do desastre torna-se uma lembrança distante, havendo total controle sobre o trauma e sua conseqüente dissipação, o que contribui para a formação de um imagético de recuperação e restauração. Assim, é possível observar, nessas xilogravuras, a manifestação de planos para o futuro e o fim da dualidade da simbologia presente nas

impressões. Em suma, o uso da imagem do bagre como meio da produção de catarse dos sentimentos negativos causados pelo terremoto não ocorre mais, e há apenas a tentativa de retomar o modo de vida existente antes da catástrofe.

Apesar de serem poucas as produções que se enquadram nesse estágio, o *namazu-e* “Respeitável deus Kashima” (*Kashima Osore*, 鹿島恐) (figura 7) traz consigo a ideia do *namazu* como restaurador do mundo, que remete à lembrança das consequências do terremoto. Essa concepção é representada de maneira extremamente sutil, pois também forma críticas ao governo da época, que perdeu grande parte de sua força devido ao terremoto. A imagem ilustra sete homens dançando ao redor de um *namazu* vestido como representante do santuário de *kashima*, enquanto segura um bastão com um disco vermelho que tem a figura de um coelho. Tais características do disco, a presença do bagre e o fato de que o ano de produção desse *namazu-e* também era influenciado pelo *okage-doshi*<sup>6</sup> fazem com que essa xilogravura transmita um desejo de restauração político-social.

Nesse último momento, a imagem do bagre passa a simbolizar inteiramente a ideia do *yonaoshi*, o que faz com que a duplicidade de sentido — relacionada aos dois extremos do desastre: aqueles que foram beneficiados e as vítimas — não ocorra mais. Podemos contrastar a figura 5, que traz a concepção do *namazu* como restaurador do mundo, e a xilogravura “A prosperidade do Período Ansei” (*Yo wa ansei tami no nigiwai*, 世ハ安政民之賑) (figura 8), que trabalha com o mesmo conceito, porém, não apresenta a mesma representação dúbia. Enquanto, na primeira, nós observamos as vítimas que tiveram de usar suas riquezas para a reconstrução de suas vidas e a simbologia daqueles que se beneficiaram com esse fato, a segunda obra ilustra apenas o *namazu* punindo as pessoas que, por terem tanta riqueza, deixaram a sociedade “doente”.

Assim, a xilogravura mostra, ao lado direito, um grande bagre,

6 O *okage-doshi* é considerado um ano de ação de graças que ocorre a cada 60 anos e, tradicionalmente, apresenta peregrinações para o santuário de Ise em busca de demonstrar gratidão ao deus Amaterasu. Essas peregrinações tinham a característica de ocorrerem sem a permissão de autoridades — como dos chefes de trabalho ou dos pais — e continha um aspecto carnavalesco, com danças e músicas (Smits, 2006).

que tem a pedra *kaname* amarrada em suas costas, e ele enforca, com seus bigodes, um homem rico. Já à esquerda, vemos a figura de dois homens que, ao ocorrer o terremoto, procuraram salvar seus bens materiais e, por isso, recebem um sermão do *namazu*. Essa imagem trabalha com a teoria de que os deuses não deixaram, por acidente, o terremoto ser ocasionado, mas sim que permitiram que isso ocorresse, atribuindo ao peixe-gato a missão de trazer novamente o equilíbrio à sociedade ao punir aqueles que se aproveitavam da situação das outras camadas sociais.

Com isso, podemos constatar que as temáticas presentes no *namazu-e* conseguem ser relacionadas com o estado psicológico das vítimas e sua conseqüente relação com o trauma, o que faz com que a representação imagética do terremoto ocorra de variadas formas. Além disso, também é possível constatar uma certa peculiaridade ao ser percebida uma concepção boa do terremoto: diferentemente de ser apenas uma tragédia que causou muito sofrimento, ele pode ser visto como um acontecimento que trouxe a salvação.

## **O DESASTRE COMO ALGO INEVITÁVEL, MAS NECESSÁRIO**

O aspecto sociocultural é inevitavelmente responsável pela construção de um subconsciente em determinado povo. Conseqüentemente, as crenças da população exercem uma influência direta no modo como ela irá lidar com os diversos acontecimentos da vida. Dessa forma, ao refletirmos sobre a construção do imaginário do terremoto, somos capazes de relacioná-la com duas características da sociedade japonesa: a convicção na impermanência do mundo e a percepção da relação dos seres humanos com o divino.

O planeta está sempre em um processo de incontrolável mudança e, por isso, deve-se viver o presente com extrema dedicação. Essa é a ideia apresentada pelo conceito budista do *mujô*, que, ao expressar a transitividade natural de todas as coisas, faz com que as transformações sejam necessárias para o equilíbrio do mundo. Sendo assim, os desastres, de tempos em tempos, voltarão a ocorrer e, como é impossível impedi-

los, devemos aceitar suas consequências como parte do nosso destino. O provérbio japonês “perdoar e esquecer” (*mizu ni nagasu*, 水に流す, “deixar a água levar”) exprime a necessidade de aceitação dos acontecimentos dolorosos da vida, que tem suas raízes no *mujiô*, e é um caminho concebível para o melhor entendimento da progressão imagética do *namazu-e*.

No entanto, se a ocorrência de desastres está em constante iminência, como é possível haver a reconstrução pós-desastre e superação do trauma? Isso pode ser explicado por uma tendência humana, existente desde seus primórdios, de buscar, na cosmologia, alguma razão. No caso dos terremotos, como visto na análise das imagens, foi moldada a crença da punição divina por meio do bagre gigante. Porém, a percepção oriental da punição divina, segundo Maebayashi Kiyokazu (2016), distingue-se da visão ocidental, que, por ser baseada no cristianismo, a percebe como um castigo sofrido por não seguirem as regras de Deus. Por sua vez, ela concebe a punição como um meio de equilibrar os cinco elementos — metal, fogo, ar, água e terra — e, conseqüentemente, de curar o mundo. Por conseguinte, essa pode ser uma das possíveis causas da representação positiva do terremoto, já que as mudanças não são somente inevitáveis, como também trazem o sofrimento indispensável para a salvação de todos.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Para Noguchi Takehiko, “os desastres naturais geralmente servem como catalisador, acelerando e trazendo à tona as contradições e tensões sob uma superfície aparentemente calma das sociedades” (apud Smits, 2006, tradução nossa). Nesse sentido, o terremoto de Ansei trouxe uma maior consciência da população de Edo com relação ao *status quo* da sociedade como um todo, indicando grandes mudanças e problemas sociais pelos quais as pessoas estavam passando. O desastre natural que atingiu a capital em 1855 evidenciou as deficiências de um governo — com mais de dois séculos e já enfraquecido — não apenas no sentido material, mas moral. A chegada de frotas estrangeiras, intempéries que prejudicaram as colheitas, epidemias e fome, somaram-se à destruição generalizada pelos abalos sísmicos ocorridos ao longo do território, e passaram a

ser interpretados como uma insatisfação e um castigo divinos devido ao desequilíbrio da sociedade.

Em um cenário já caótico, a iminência constante de novos tremores na terra contribuiu para o choque psicológico dos residentes, que estavam à mercê dos Céus e do desconhecimento científico. Com o decorrer do tempo, vimos como a forma em que a população enxergava o terremoto de Edo se transformou e se ressignificou a partir da análise das imagens com o bagre gigante. Essas mudanças de sentido no *namazu-e* são capazes de nos revelar importantes aspectos do processo mental daquelas pessoas e, ainda, indícios de um método inconsciente de recuperação pós-trauma.

Assim, a análise da evolução psicológica observada por meio do *namazu-e* comprova-se necessária não apenas para os estudos da psicologia direcionados à eficácia da ludoterapia, mas também para uma melhor reflexão sobre a construção do pensamento japonês relacionado aos desastres, pois o modo com que as vítimas lidam com seus traumas acaba por exteriorizar questões socioculturais da população em questão. Sendo assim, as diferentes representações do terremoto apresentam uma visão do desastre como algo que, apesar de inevitavelmente trazer sofrimento, pode ser visto positivamente, já que será o responsável por restaurar o equilíbrio do mundo. Em conjunto a essa visão, também é possível perceber a popularização do mito do *namazu* e a forma como a mitologia era utilizada para fornecer uma explicação ao acontecimento, enquanto auxiliava a sociedade a se reestabelecer.

Em uma terra onde há uma maior propensão para ocorrência de desastres naturais, principalmente em épocas em que a tecnologia não era avançada, o meio encontrado para superação de tais eventos é baseado na resiliência da população e, conforme o que foi apresentado, somos capazes de refletir sobre o modo de pensar dos japoneses e a sua reação para com os desastres naturais.

## **REFERÊNCIAS**

**Acesso às imagens:** <[msha.ke/literaturaepensamentojap#top-picks](http://msha.ke/literaturaepensamentojap#top-picks)>.

BRUNA, Maria Helena Varella. *Transtorno do estresse pós-*

*traumático*. [S. l.], [20--?]. Disponível em: <drauziovarella.uol.com.br/doencas-e-sintomas/transtorno-do-estresse-pos-traumatico/>. Acesso em: 31 jan. 2023.

BUNKYO (org.). *Visite o Museu do Lago Biwa*. [S. l.], 2022. Disponível em: <bunkyo.org.br/br/2022/02/tour-virtual-no-museu-do-lago-de-biwa-shiga/>. Acesso em: 31 jan. 2023.

EARTHQUAKE RESEARCH INSTITUTE, UNIVERSITY OF TOKYO (org.). 安政江戸地震と鯰絵. [S. l.], [20--?]. Disponível em: <eri.u-tokyo.ac.jp/tosho/panko2020/works.html>. Acesso em: 28 jan. 2023.

FUKUDA, Amane. 鯰絵にみる震災体験の心理的関与によるイメージ化過程. 死生学年報, [s. l.], 2014. Disponível em: <toyoeiwa.repo.nii.ac.jp/?action=pages\_view\_main&active\_action=repository\_view\_main\_item\_detail&item\_id=536&item\_no=1&page\_id=28&block\_id=51>. Acesso em: 28 jan. 2023.

MAEBAYASHI, Kiyokazu. 災害と日本人の精神性. 現代社会研究, 2016. Disponível em: <kobegakuin-css.jp/wp-content/uploads/2016/04/JCSS02\_6.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2023.

MEYER, Matthew. *Introduction to Yōkai: What Yōkai Are/Aren't*. [S. l.], [20--?]. Disponível em: <yokai.com/about/>. Acesso em: 31 jan. 2023.

MISHIMA KOHO (org.). (No. 291) *Registros de terremotos no período Edo "Observações Ansei"*. [S. l.], 1 ago. 2012. Disponível em: <city.mishima.shizuoka.jp/ipno17338.html>. Acesso em: 28 jan. 2023.

MUSEU DE PREVENÇÃO DE INCÊNDIOS E DESASTRES. 百万遍と地震の話. Disponível em: <bousaihaku.com/fireillustration/14363/>. Acesso em: 28 jan. 2023.

SMITS, Gregory. *Shaking Up Japan: Edo Society and the 1855 Catfish Picture Prints*. *Journal of Social History* 39.4: 1045-1077. 2006.

\_\_\_\_\_. *Warding off Calamity in Japan: A Comparison of the 1855 Catfish Prints and the 1862 Measles Prints*. *EASTM* 30: 9-31. 2009.

# INFÂNCIA, EXPLORAÇÃO E FEMININO EM “DA FÁBRICA DE CAMELOS”, DE SATA INEKO

Joy Nascimento Afonso (UNESP Assis)<sup>1</sup>

Beatriz Morelato (USP)<sup>2</sup>

Melissa Eiko Watanabe (UNESP Assis)<sup>3</sup>

## A AUTORA: INEKO SATA

Ineko Sata nasceu no ano de 1904, na cidade de Yaoya, na província de Nagasaki. Filha de pais ainda colegas, foi criada por sua avó sem que fosse registrada como filha do casal até o ano de 1906. Aos 7 anos de idade, sua mãe biológica faleceu e posteriormente, foi obrigada a largar os estudos e se mudar para Tóquio diante da escolha do pai em se desligar da empresa que trabalhava em um estaleiro de navios.

Aos 11 anos, Sata foi obrigada a abandonar seus estudos e foi enviada para trabalhar em uma fábrica de produção de doces, situação em que se baseou para escrever sua primeira obra ficcional, “Da Fábrica de doces” (*Kyarameru kôjô kara*, 1928). Mesmo assim, aproveitou todas as oportunidades que possuía para ler escritores dos mais diversos no pouco tempo que frequentou a escola.

1 Doutora em Literatura Comparada pela UNESP. Lotada como professora assistente doutora no Departamento de Letras Modernas, na Área de Japonês, da mesma universidade. Integrante do Grupo de Pesquisa “Pensamento Japonês” (Núcleo “Literatura proletária”).

2 Bacharela em Letras (Português-Japonês) na USP. Integrante do Grupo de Pesquisa “Pensamento Japonês” (Núcleo “Literatura proletária”).

3 Graduada em Letras - Português e Japonês pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Atua como professora de japonês no Centro de Estudos de Línguas (CEL) do Estado de São Paulo, na cidade de Jacareí/SP. Integrante do Grupo de Pesquisa “Pensamento Japonês” (Núcleo “Literatura proletária”).



Se desvincilhando da fábrica, aos 16 anos, passou a trabalhar em um restaurante localizado no Parque Ueno, local bastante frequentado por autores como Akutagawa Ryûnosuke (1892–1927), Kikuchi Kan (1888–1948) e Uno Kôji (1891–1961), o que possibilitou desenvolver relações de amizade com estes famosos escritores do Período Taishô. Pouco depois, entre 1921 e 1924, como vendedora da famosa livraria Maruzen, beneficiou-se com o enorme acervo do espaço, onde pode ler obras estrangeiras de grandes nomes da literatura universal recém traduzidas para a língua japonesa, como Shakespeare e Victor Hugo.

Em 1924, Sata Ineko vivenciou um casamento bastante conturbado, dando à luz a sua primeira filha, que necessitou ficar aos cuidados de sua madrasta enquanto trabalhava no café Hongo, que ficava próximo a Universidade de Tóquio. Neste emprego, Sata conhece o escritor e crítico literário Tsurujirô Kubokawa (1903–1974), com quem veio a ter seu segundo casamento, assim como outras celebridades literárias, iniciando então sua colaboração para o movimento da literatura proletária e o processo de publicações de suas obras em revistas como a “Artes Proletárias” (*Purotetaria Geijutsu*), “Primavera e outono nas Artes Literárias” (*Bungei Shunjû*) e “Burro” (*Roba*).

Sua primeira publicação, pouco conhecida, foi a coletânea de poemas “Poesia e vida” (*Shi to jinsei*), em 1922, que diferente de outras escritoras da época, não contava com a figura de um homem, normalmente um escritor famoso, apresentando-a à comunidade literária da época.

Sua segunda obra, a primeira em prosa, sob orientação de Kubokawa, que a aconselha a usar “como material sua experiência de trabalho infantil” (Rubio, 2021, p. 449), acontece pela revista “Artes Proletárias”, com a obra “Da fábrica de caramelos (1928)”, trazendo para dentro da produção personagens baseados em seus familiares e suas vivências durante o trabalho que foi submetida enquanto criança, transpondo as condições reais em que a sociedade era sujeita. Sata Ineko compartilhava muitos problemas de sua vida, afirmando que em todas as instâncias via-se “um reflexo das condições sociais” daquela época, e considerava que os autores da literatura proletária tinham por tarefa:

Nós, escritores proletários, mesmo quando lidando com algo que

aconteceu em um único lar ou com um indivíduo, não apenas tocamos a superfície de um evento como se tivesse ocorrido isoladamente. Ao invés disso, nós nos comprometemos a discernir a necessidade social da ocorrência, e então lhe damos expressão concreta. (Field, 2016, p. 15, tradução nossa)

Para Rubio (2021), é “a autora mais estritamente associada ao movimento japonês de literatura proletária. De fato, sua produção literária como romancista — também escreveu poesia —, nitidamente autobiográfica, possui um notável valor como apelo social. Seu compromisso com o feminismo foi igualmente destacável” (p. 449, tradução nossa). Dessa forma, mais que apenas influenciar sua obra, a infância da autora e seus anos de exploração como trabalhadora refletem em seu estilo de escrita.

No começo dos anos 30, a repressão do governo sobre escritores afiliados ao partido comunista aumenta, e vários escritores são presos, como Miyamoto Yuriko (1899–1951), editora da revista “As trabalhadoras” (*Hataraku fūjin*), levando Sata a assumir a edição da revista por um breve período, apesar de também ter ficado presa por 24 horas, após sua filiação com o partido comunista japonês. Em 1935 voltou a ser detida por 2 meses. Essas experiências, assim como “os detalhes de seu matrimônio, outra vez infeliz, com Kubokawa, serão material literário para seu importante romance seguinte, “Cor carmim” (*Kurenai*), publicada e serializada durante 1936” (Rubio, 2021, p. 450, tradução nossa), na revista “Opinião feminina” (*Fujin kôron*).

Após a Segunda Guerra, a autora se viu abandonada por seus companheiros de luta e de ideologia proletária, por ter colaborado com o governo militarista japonês, ao viajar para a Manchúria em 1941, região chinesa ocupada pelo exército japonês, sob convite de um periódico que apoiava o governo. No mesmo ano, visitou outra região da China ocupada, desta vez com o patrocínio do importante jornal Asahi.

No ano seguinte, viajou com um grupo de outros escritores a Singapura e a Sumatra — onde viveu seis meses com todas as comodidades, enquanto no Japão o povo sofria as penúrias da guerra, e muitos de seus camaradas comunistas lutavam na clandestinidade —, e logo outra vez à China, com a missão de, indiretamente, convencer o povo japonês com seus escritos sobre a inevitabilidade desta “guerra santa” que tinha como

propósito libertar a Ásia da presença dos ocidentais colonialistas (Rubio, 2021, p. 451).

Anos depois, a autora reflete sobre esse momento em sua obra “Desengano” (*Kyogi*, 1948), explicando a polêmica de seus atos, com: “Me entreguei ao *pathos* da guerra, ou talvez ao sentimentalismo evocado pelo campo de batalha” (Sata *apud* Rubio, 2021, p. 451, tradução nossa). Dessa forma, seguindo um princípio ideológico, ou até mesmo devido às pressões sofridas pelo governo japonês, que a havia obrigado a se desligar do partido comunista, Sata foi vista por muitos anos como traidora da causa, e mesmo sendo readmitida tempo depois, foi novamente expulsa em 1964 por suas críticas à cúpula do partido.

Outras obras suas foram “Meu mapa tokiota” (*Watashi no Tōkyo chizu*, 1946-1948), sobre suas atividades durante os anos de guerra, “Juventude entre máquinas” (*Kikai no naka no seishun*, 1954), “Alojamento feminino” (*Onna no yado*, 1963), “A torrente da montanha” (*Keiryū*, 1964), que documenta o Japão dos anos cinquenta, “Imóvel no tempo” (*Toki ni tatsu*, 1976), onde reúne suas memórias, entre elas, a morte de seu segundo marido Kubokawa. A sombra da velha culpabilidade havia se dissipado da consciência de Sata, então, ainda em 1983, no discurso de agradecimento ao receber o Prêmio Asahi por toda a sua obra literária, expressou publicamente seu pesar por ter colaborado no esforço de guerra quarenta anos antes. (Rubio, 2021, p. 451, tradução nossa)

Esse seu discurso, o último feito publicamente, nos dá a entender que apesar da vasta produção de Sata, assim como do importante debate sobre a mulher na sociedade japonesa pré e pós-guerra em seu lugar de trabalho ou em sindicatos proposto em seus romances, a autora ainda se via na necessidade de justificar seus atos de 40 anos antes, tendo em vista uma elite literária masculina que ainda a cobrava por uma posição social moral eterna. A autora falece em 1998, com 94 anos de idade, devido à sepse.

A produção de Sata pode ser vista como muito de sua experiência pessoal mesclada à tradição feminina dos diários clássicos — em que as vivências femininas das damas da corte em um contexto ficcional eram mais “aceitas”, lidas e discutidas na corte de Heian (Afonso, 2022) — ao novo gênero moderno

do “Romance do eu”, em que as experiências reais dos autores também eram reescritas no romance, sendo alvo de discussões críticas e estéticas. Vale ressaltar que os autores atrelados a esta linha romanesca eram tidos como a elite da época. Sendo assim, a escritora, embora não tivesse tido a mesma formação escolar que seus pares masculinos, consegue representar a vida da mulher proletária, não necessariamente atrelada à ideologia circundante, mas sim, por ter a perspectiva daquelas que desde tempos imemoriais ainda continuavam sendo a base da hierarquia social e da exploração física e mental: as mulheres. Sua escrita traz a visão da modernidade para as mulheres, sensível à desigualdade de classes, que vinham do interior para a cidade grande, Tóquio, a fim de uma vida melhor, mas onde se mantinha o pensamento militar moralizante, de que às mulheres só havia um espaço possível: estar à margem da sociedade em crescimento.

## **O MOVIMENTO: LITERATURA PROLETÁRIA**

Assim como outras nações mundiais, o Japão atravessa uma forte depressão econômica após a Primeira Guerra Mundial, além de vivenciar um imenso esforço social para se manter em posição de nação de dominância frente a outros países asiáticos, agindo com toda força imperialista contra os seus vizinhos. Resultado disso foi a exploração dos trabalhadores braçais, os agricultores, que passavam por situações de extrema pobreza, tendo em vista a diminuição de trabalhadores no campo e os baixos preços pagos por sua produção, e os trabalhadores das fábricas, muitos advindos do campo para a cidade a fim de conseguir um futuro melhor para os seus, se deparavam com uma conjuntura pior àquela de sua terra natal.

A condição feminina no mercado de trabalho também não era nada melhor do que nos anos iniciais do Período Meiji — ainda sem muitas leis trabalhistas voltadas apenas para as mulheres, muitas se submetiam a horas sem alimentação em ambientes insalubres, para receber o mínimo no final do mês.

Segundo Sardegna (2020), devido a essas muitas questões sociais, econômicas e militares, houve um “processo de industrialização que foi seguido por uma deterioração das condições de trabalho” (p. 7; tradução nossa), por isso, as massas

trabalhadoras se organizaram em sindicatos inspiradas nos acontecimentos da União Soviética. As artes como reflexo dessas lutas e distensões sociais atreladas ao partido comunista criam o que ficou conhecido como “Literatura proletária” (*Puroretaria bungaku*). Essa literatura significava literalmente uma literatura dos trabalhadores ou daqueles que representavam as dores e flagelos dos mais pobres. No Japão, no entanto, essa produção se dá principalmente antes da Segunda Guerra Mundial, tendo como nome mais famoso Kobayashi Takiji (1903–1933), com seu romance baseado na exploração dos trabalhadores da pesca de caranguejo, “*Kanikōsen: o navio caranguejeiro*” (*Kanikōsen*, 1929)<sup>4</sup>.

Embora essa produção tenha tido grande repercussão social e grandes autores, é importante ressaltar que muitos dos famosos autores desse período (década de 30) eram contrários ao debate social dentro da literatura. Muitos, como Tanizaki Jun'ichirō e Nagai Kafū, defendiam uma literatura sem política ou ideologias. Ao contrário:

Os escritores que haviam recorrido ao comunismo depois de uma infância de pobreza ou por uma simpatia que sentiam por aqueles menos afortunados, ofereceram as críticas mais sustentadas ao imperialismo japonês, a sua relação com o capitalismo, à cumplicidade do aparelho de Estado e ao fardo desigual suportado pelos trabalhadores explorados. (Sardegna, 2020, p. 8, tradução nossa)

Dito isso se faz importante, também, nos debruçarmos sobre as obras ligadas a essa vertente literária, pois embora tenha sido precursora de temas muito atuais, ficou atrelada a apenas um partido político, e quase nunca é citada em livros didáticos como representativa.

Para Sardegna (2020), a literatura proletária “tinha um objetivo de agitação e propaganda, buscando “organizar a vida das massas na direção da verdadeira emoção, pensamento e força de vontade proletária” (Kurahara *apud* Sardegna, 2020, p. 9; tradução nossa). Desta feita, as produções literárias atreladas a esse pensamento deveriam ter como enfoque principal o trabalhador, suas lutas e possibilidades de deter o capitalismo

4 A edição brasileira, intitulada *Kanikōsen: o navio caranguejeiro*, tem tradução de Ivan Luis Lopes e foi publicada pela Editora Aetia (2022).

imperialista.

No entanto, nas palavras de Sardegna (2020),

Sob essas condições, pode-se pensar que a literatura proletária apresenta certas limitações que são inerentes a sua própria percepção. Essa intenção de intervir na realidade para provocar uma mudança no mais imediato possível poderia derivar em textos que podem ser efetivos de um ponto de vista político e problemáticos do ponto de vista literário. (Sardegna, 2020, p. 9, tradução nossa)

O que significa que muitas vezes tendo como enfoque principal uma literatura voltada para um público específico algumas questões estéticas podem ficar em segundo plano. Para além das questões de estilo, entendemos também que a representação das mulheres trabalhadoras, assim como as autoras atreladas a esse grupo, também ficou em segundo plano, posto que se valorizava, assim como em outros países, a luta masculina dos trabalhadores.

Essa produção também tinha como enfoque estético algo que pudesse ser lido enquanto os trabalhadores caminhavam para a fábrica, um texto curto, com ilustrações que eram colados em paredes de livre acesso, conhecidos como ficção de parede (*kabe shôsetsu*). Histórias que “raras vezes passavam de dez páginas, publicadas em lugares de alta concentração de trabalhadores, como cafeterias, corredores e salas de reuniões de empregados, ruas e praças públicas” (Sardegna, 2020, p. 11, tradução nossa). O acesso livre e gratuito ao texto fez com que muitos dos escritores envolvidos no movimento não tivessem uma preocupação tão grande com a construção das personagens, mas sim de que a narrativa tivesse como objetivo levar o leitor-trabalhador a refletir sobre a exploração vivida e lutasse contra isso. Outra característica estética da literatura proletária colada nesses espaços era de que a leitura poderia ser coletiva. “Aqueles que liam juntos esses contos de parede podiam discutir a história. Os textos promoviam a fraternidade, com leitores que se apoiavam para compreender melhor e encontrar respostas” (Sardegna, 2020, p. 11, tradução nossa).

A literatura proletária surge então no momento em que o Japão passava por uma forte industrialização e, por consequência,

vinha necessitando um maior número de operários, que sofriam micros e macros explorações, concretizando-se como uma literatura de trabalhadores para trabalhadores.

### **“DA FÁBRICA DE CAMELOS”<sup>5</sup>**

O conto escolhido de Sata Ineko para apresentarmos nesse trabalho é sua primeira publicação em prosa, “Da fábrica de caramelos” (*Kyarameru kôjo kara*), de 1928, publicado na revista atrelada ao movimento proletário “Artes proletárias” (*Puroretaria Geijutsu*). Diferentemente das características do movimento, apresentadas no tópico anterior, que em sua maioria eram “publicados” como manifestos colados em paredes públicas, a obra de Sata foi editada em uma revista e teve como enfoque principal a vida da mulher trabalhadora. O conto é dividido em oito partes e é narrado em terceira pessoa. Um narrador onisciente, que acompanha a jovem protagonista.

“Da fábrica de caramelos” se inicia com a protagonista Hiroko, uma jovem de 13 anos, saindo apressadamente de sua casa com medo de que chegasse atrasada na fábrica que produzia balas de caramelo, optando até mesmo por deixar de fazer sua refeição matinal preparada pela avó para não correr este risco.

Baseando-se na própria vivência da autora quando criança, Sata narra como a jovem Hiroko foi obrigada pelo pai a abandonar seus estudos e ir trabalhar na fábrica, com o intuito de levar dinheiro ao lar da família. No entanto, mesmo com seus esforços dentro de condições precárias e muito sobrecarregada, era incapaz de atingir a quantidade de produção necessária para isso, considerando o baixo salário oferecido.

Sobre o conto, nas palavras de Rubio (2021),

Suas páginas, que contêm a amarga condenação de um sistema político que tolerava o trabalho infantil escravo, têm a vivacidade e o frescor de quem já viveu tudo o que importa. Por exemplo, a crueldade com que a tratava seu pai, que zombava dela por não

---

5 A tradução de “Da fábrica de caramelos” (*Kyarameru kojô kara*) para a língua portuguesa do Brasil foi feita em grupo, por Ludmila Vieira (cap. 1 e 2), Joy Afonso (cap. 3), Beatriz Morelato (cap. 4, 5 e 6) e Melissa Watanabe (cap. 7 e 8), sob orientação da professora Joy Afonso pelo grupo de pesquisa “Literatura Proletária”.

conseguir embrulhar doces suficientes para que ela pudesse pagar a viagem de bonde de casa até a fábrica. (p. 451, tradução nossa)

Refletindo as diversas condições insalubres e as explorações a que crianças eram submetidas durante o período de alto crescimento industrial, a obra evidencia o constante incentivo quanto à competição entre as funcionárias visando uma maior resposta financeira para a indústria. Além disso, a autora também faz transparecer questões familiares dentro da obra quanto à relação do pai com a sua mãe, a avó da protagonista, que apesar da muita idade também é explorada pelo filho, realizando trabalhos manuais para manter a casa enquanto ele depende das mulheres — sua mãe e sua filha — para sustentá-lo.

O conto foi traduzido por quatro pesquisadoras atreladas ao Núcleo de Pesquisa “Literatura Proletária”, em que se pode observar o tom autoral de cada uma das pesquisadoras nas partes divididas para cada uma. É importante ressaltar que traduzir literatura não implica somente uma série de procedimentos específicos que permitem a transposição da língua de partida para a de chegada — implica também certo fazer poético, uma abordagem sensível do que a autora constrói com cada escolha de palavras. Nesta tradução, houve uma busca pelo equilíbrio entre o traduzir *enquanto mecanismo* e o traduzir que muito se aproxima do *ofício literário*. Houve, nestes termos, uma tentativa de dar sobrevida a imagens intensamente poéticas, intrínsecas ao léxico e à sintaxe particulares da língua original. Cada detalhe da tradução de “Da fábrica de caramelos” se encontra neste limiar entre o que é bastante familiar — para quem consome literatura em língua portuguesa — e o que causa certo estranhamento linguístico, em função da tentativa de preservar o máximo possível dos meandros da língua que compõe o conto original.

Em japonês, este conto de Sata é permeado por capítulos curtíssimos — condição que reflete também na maior parte das sentenças. A estória é cadenciada de uma maneira que acaba por deixar entrever significados, isto é, a escassa presença de sentenças longas revela a crueza e a crueldade que decorrem do trabalho infantil. Uma labuta intensa, mecanizada, desumanizadora, traumática e que não abre brechas para



divagações acerca de subjetividades.

A protagonista, Hiroko, bem como suas colegas de trabalho, são tão somente crianças. Algumas são tão despersonalizadas que sequer possuem nome — a “garotinha do tracoma” (originalmente *torakôma no musume*) é apenas uma menina cujos olhos estão acometidos de uma terrível doença. Sua subjetividade surge como vítima de seu trabalho: ela não existe para além de sua doença e seu ofício.

Esta tradução almeja, principalmente, preservar estes subtextos, que vão para além do simples espelhamento do japonês e do português. Os parágrafos mais longos, como os presentes no capítulo seis, tiveram sua extensão preservada. Vestimentas específicas e utensílios também foram preservados, apenas com a adição de suas significações genéricas em português, para tornar o termo mais familiar — “calças *momohiki*”, a exemplo, assim como termos e expressões mais conhecidas por falantes do português brasileiro, foram integralmente preservadas, tais como *kimono* e *bentô*.

Outra escolha do grupo em relação à tradução foi manter o discurso de Hiroko aludindo a sua idade, ou seja, com um certo tom infantil, com marcações que o leitor brasileiro pudesse depreender que a personagem é uma menina jovem, e não uma mulher adulta. Isso foi feito a fim de reforçar a exploração infantil sofrida por ela, como no início do conto, quando ela se nega a tomar café, pois se preocupa em se atrasar e não conseguir pegar o bonde para o trabalho a tempo:

— Não terminou não. Vá em frente e coma mais uma tigela, não é tão tarde ainda, vamos.

— Mas eu *num consigo* comer rápido.

Hiroko disse com a voz chorosa, enquanto entregava a tigela de arroz para sua avó.

(Sata, 2022, p. 1, tradução de Ludmila Vieira, grifo nosso)

Ou ainda, quando a protagonista já no bonde tem um breve diálogo com um senhor que cede lugar para ela, e ele arguindo sobre onde estaria pai da jovem, ela envergonhada responde que o pai está desempregado:

— Impressionante, mocinha! Até onde você vai?

Disse o senhor que lhe cedera o lugar.  
— Pra onde foi seu pai?  
— Ele *num tem* emprego.  
Hiroko sentiu vergonha ao dizer isso.

(Sata, 2022, p. 2, tradução de Ludmila Vieira, grifo nosso)

Em ambos os excertos procuramos acentuar a jovialidade de Hiroko em oposição às cobranças da vida adulta. Assim, reforçamos a oposição sugerida no próprio título da obra — “fábrica de caramelos”, em que temos o apagamento da docilidade e leveza da infância com “caramelos”, versus a dureza da vida adulta relacionado ao trabalho na “fábrica”.

Hiroko, desde o momento que acorda, é lembrada, seja pelos sons da vizinhança, seja pela pressa em sair de casa, que o trabalho a chama. Que mesmo sendo uma jovem, ela já precisa agir como uma adulta.

Ela atrasou-se pela primeira vez quatro ou cinco dias antes. E na fábrica dela, não havia atrasos. O fechamento dos portões da fábrica ocorria pontualmente às sete horas. Naquele dia, atrasada, a menina teve o dia inteiro de folga contra a sua vontade. Porque subtrair as porções do pouco salário diário delas por um mero atraso era um incômodo.

Naquela manhã, dentro do trem, ela sentiu que iria se atrasar. As mulheres bem-vestidas começaram a embarcar, e as vestidas como trabalhadoras desapareceram. Ela correu os olhos inquietamente, como se tentasse ver as horas pela atmosfera do veículo. Finalmente, ela foi até a entrada da fábrica. Naquele momento, o condutor, que havia tirado o relógio do peito com uma mão, virou e enganchou a placa de descontos que estava pendurada ali.

(Sata, 2022, p. 1, tradução de Ludmila Vieira)

Embora Hiroko seja vista como uma menina socialmente, diante do estado ela é apenas mais uma trabalhadora, e por isso, caso não cumpra seus horários, seu salário lhe é descontado. Essa posição é ressaltada no parágrafo seguinte, ao compararmos a perspectiva da protagonista em relação às mulheres que embarcavam no mesmo bonde. As roupas das mulheres marcam seus status — “bem-vestidas” versus “vestidas como trabalhadoras” — mas também demarcam a

posição da jovem que parece não fazer parte de nenhum dos dois grupos. Num trecho seguinte, a frieza da sociedade é frisada novamente:

Ela saiu de casa enquanto ainda estava escuro. A passagem de trem dela eram as moedas de cobre recolhidas da família. Contudo, os portões metálicos de aço estavam bem fechados diante dela. Ela não conseguiu chegar a tempo. A hora de fechamento dos portões era sete horas em ponto. Ela passou por ali sorrateiramente. Ela abraçou firmemente a caixa de *bentô* sob sua capa com as duas mãos, pressionou-a sobre o peito e caminhou. Ela estava à beira das lágrimas. O tráfego de pedestres foi aumentando. O movimento das manhãs dela mudou para o de uma manhã diferente.

Hiroko temia mais o atraso do que congelar.

(Sata, 2022, p. 1, tradução de Ludmila Vieira)

A narradora de Sata descreve de maneira única para o leitor a dureza que envolvia a vida da menina. Ela teme mais a figura do trabalho, que é vista como um espaço de tirania, do que ficar doente, e suas manhãs, que deveriam ser um momento para ir à escola, são de total ansiedade e medo.

Na segunda parte do conto, vamos entender como se deu a configuração dessa família. Nos é informado que o pai, desejo de galgar status social de forma mais rápida, renuncia a seu emprego fixo para tentar a vida na capital. Seu segundo casamento, com uma mulher que tinha acesso ao espaço burguês, devido a sua formação com o ensino de *koto* e *ikebana*, havia feito com que ele acreditasse que em Tóquio seria muito mais reconhecido do que em uma cidade pequena. Entretanto o narrador nos alerta:

Eventualmente, as aparências já não o permitiram mais continuar assim. As crianças deveriam entrar na escola. Será que a renda dele suportaria? Um funcionário de escritório não teria chance de subir na vida. Ele não sabia que, não importando o que eles fizessem, não teriam chance de subir na vida. Ele reuniu sua família, e foram para a capital. O divórcio com a segunda esposa fortaleceu essa determinação, e a doença de seu irmão mais novo, que estudava sob difíceis condições financeiras em Tóquio, acelerou a execução do plano. Contudo, a ida dele para a capital era pelas aparências e para fugir de seus arredores. Também não havia um único plano ou

proposta. (Sata, 2022, p. 2, tradução de Ludmila Vieira)

Nos alerta de que o objetivo do pai, diferentemente do que poderíamos pensar, não é o bem-estar da família, mas sim manter as aparências de um homem que podia se vestir à moda ocidental e frequentar espaços de hábitos estadunidenses como outro qualquer, como um homem solteiro. Nos alerta para o fato de que essa ida afetaria principalmente às mulheres da família, sua mãe e filha, que passariam a trabalhar para manter “o sonho” do pai, e apesar do esforço de todos, a voz narrativa de Sata é categórica: “não importando o que eles fizessem, não teriam chance de subir na vida”. Quem acabaria “pagando” por esta decisão equivocada seria Hiroko e a avó, já que o pai, não acostumado ao trabalho braçal, acaba ficando doente.

Nesse meio tempo, o pai tornou-se trabalhador em uma empresa de cerveja, e também trabalhava como faz-tudo em um armazém, pois ele era próximo do dono. Porém seus ombros e pés ficaram inchados, então ele parou. O bico que a avó fazia era exaustivo. Na época, Hiroko estava no quinto ano do fundamental. (Sata, 2022, p. 2, tradução de Ludmila Vieira)

Diferente do trabalho, mais confortável que exercia na terra natal, o pai de Hiroko é forçado a assumir trabalhos braçais, possivelmente os únicos empregos disponíveis para alguém sem formação específica como ele, e ele sem aguentar o cansaço acabou deixando o trabalho, fazendo com que sua mãe passasse a fazer trabalhos manuais em casa para ajudar na renda familiar, e com que Hiroko abandonasse a escola. No excerto seguinte, temos o diálogo do pai com Hiroko, sugerindo-a que largue a escola para tentar uma das vagas para meninas na fábrica de caramelos.

— O que houve, Hiroko?

Depois de uma pausa, disse o pai, sorrindo levemente.

— Mas e a escola...

As lágrimas caíram enquanto ela falava isso.

— Ah, coitadinha...

— Você, cale a boca!

O pai interrompeu a avó. Por vezes, o irmão mais novo de Hiroko, com um olhar reconfortante, a observava furtivamente. Na cama, o

adoentado estava virado para cima, de olhos fechados.

(Sata, 2022, p. 3, tradução de Ludmila Vieira)

No contexto supracitado, é colocado sobre a figura delicada de Hiroko a responsabilidade de assumir parte da família, em forte oposição à figura do pai — que havia decidido pela jovem o que ela faria em relação ao seu futuro; à figura de seu irmão mais novo — que talvez nos anos vindouros seria quem assumiria esse fardo; e de um terceiro homem — que durante todo o texto é chamado apenas como “adoentado”. Tomando essas descrições de maneira comparativa, são as personagens masculinas que são vistos como frágeis, jovens demais ou ainda sem condições de exercer sua força de trabalho diante da jovem Hiroko. A narradora confronta a força masculina frente à fragilidade e à juventude de Hiroko, reforçando o pensamento patriarcal de que as mulheres deveriam obedecer, seja ela jovem, como Hiroko, ou já idosa — como a mãe, que ouve do filho “cale a boca!”.

No final da segunda parte, assim como sobre a decisão de abandonar a terra natal para se viver em Tóquio, o narrador de Sata deixa evidente o quanto o pai de Hiroko não se preocupava com o bem-estar da filha, ou até mesmo se o valor de seu salário ajudaria efetivamente nas despesas da casa, tendo em vista que seu pagamento diário sequer cobria seu transporte. Ele pensava apenas no status social que isso poderia gerar a ele.

Na terceira parte do conto temos acesso à rotina de trabalho de Hiroko, já como trabalhadora da fábrica. Sua função, que se resume a embalar balas de caramelo em latas, que serão vendidas nas grandes docerias do centro de Tóquio, revela as muitas camadas de exploração que muitas jovens — assim como a própria autora — passavam.

Em oposição às outras meninas, que tinham mais tempo de trabalho, a jovem protagonista não conseguia se adaptar ao ritmo da labuta e às cobranças de produção, sendo exposta em uma lista afixada todos os dias durante o expediente, revelando quem eram as melhores funcionárias e as piores. Hiroko sempre estava no último grupo. Para além da humilhação diária, as jovens também não possuíam tempo hábil para se alimentarem ou até mesmo para suas necessidades básicas. Era um ambiente

análogo à escravidão, onde corpos, principalmente de mulheres periféricas, eram explorados.

Hiroko lembrou-se da escola. Na escola, também havia uma lista de meninas que era postada na parede. Entretanto, na escola, não havia uma lista à parte com as piores alunas.

Hiroko, por mais que tentasse, não ficava boa e nem ágil em seu trabalho. Enquanto as outras meninas conseguiam fazer cinco latas, Hiroko não conseguia fazer mais do que duas e meia. Mesmo que ela achasse que poderia fazer melhor, ao chegar na última hora do turno, ela só tinha feito duas e meia.

Hiroko estava com pressa. De todo jeito ela queria tirar seu nome da lista das piores funcionárias. Todas continuavam a trabalhar avidamente. Era uma competição. As meninas feriam seus pequenos corpos até o limite para constarem dessa lista.

(Sata, 2022, p. 4, tradução de Joy Afonso)

No trecho supracitado, fica clara a oposição entre os espaços de saber, de viver a infância, como a escola, onde Hiroko se destacava e era feliz, do espaço de trabalho, onde a fim de “motivar” o aumento da produção era enfatizada a competição entre as meninas, assim como a humilhação daquelas que não conseguiam se adaptar à maioria.

A descrição do espaço de trabalho, com ricos detalhes, demonstra não apenas a vivência da autora, mas também seu estilo realista com traços de niilismo, conforme trecho a seguir:

O fundo do ambiente de trabalho das garotas localizava-se defronte ao rio. Ali, durante o dia inteiro, nem sequer um raio de sol as alcançava. A entrada do tal recinto transpassa uma passagem escura por dentro da fábrica, e só se vê luz pela janela em direção ao rio. Desta mesma janela, conseguia-se ver apenas os fundos das decrepitas casas ao outro lado do rio — extremamente fedorento, abarrotado de barcos. Alguns carregavam barris vazios, outros transportavam lixo, vagorosamente, o dia inteiro. Durante todo o dia, a luz se projetava sobre grandes painéis publicitários, empesteados de fuligem, que anunciavam coisas como sabonetes e bebidas alcoólicas. (Sata, 2022, p. 5, tradução de Beatriz Morelato)

A oposição da escuridão imposta a essas meninas que lutavam por sua sobrevivência é oposta a uma luz que ressalta a

realidade dura, suja e que lá elas também não cabiam. E ao fazer referência aos grandes painéis de propaganda, revela o foco dessa burguesia em ascensão: mostrar seu poder de compra.

Na quinta parte do conto, temos um breve diálogo entre as meninas, durante seu horário de almoço, em que se discute sobre a perspectiva de futuro que elas tinham, e que se revelará extremamente realista, já distante da juventude das “modern girls” que se via nas revistas do Período Shôwa, e nas lojas caras que eram inauguradas em Ginza.

Logo, o entorno do braseiro — além de cercado por reclamações típicas das garotas — ficou abarrotado de marmitas de alumínio que, montadas às seis da manhã, estavam totalmente desmanteladas e congeladas por dentro.

— Minha mãe vai ter outro filho. Contando comigo, já tem um monte... E eu sou obrigada a cuidar deles quando volto para casa. É muito melhor vir para o serviço, mesmo.

— Não vou conseguir comprar nada no ano novo. Que chato.

— Eu também estou pensando em procurar mais um serviço. Como só eu e minha mãe estamos trabalhando, preciso de um emprego de fábrica que dê mais dinheiro.

— Vai virar *geisha*?

— Ei! Não, não vou virar *geisha*.

— Entendi, mas minha irmã volta para casa usando uns *kimono* tão bonitos...

— É, mas não quero usar *kimono* bonitos...

A garota com tracoma e Hiroko ouviam à conversa junto às outras.

— Você não quer ir à escola?

Perguntou Hiroko à menina, em um murmuro.

— Meus olhos não prestam, então é perda de tempo.

(Sata, 2022, p. 5, tradução de Beatriz Morelatto)

Embora muito jovens, as trabalhadoras já compreendem como a sociedade funciona de maneira a não favorecê-las. Seja ajudando em casa com seus irmãos, seja tentando ter mais um emprego, ou até mesmo aceitando se tornarem acompanhantes de homens ricos, não havia um caminho “fácil” e acessível, qualquer escolha as levaria a duplas ou triplas jornadas de trabalho — além da estigmatização da mulher periférica, que ao não ter opções para sobreviver, torna-se uma profissional do

sexo, e será sempre vista como tal. Hiroko, diferente das suas colegas, sugere uma terceira opção: a escola. E então temos apenas a resposta da jovem conhecida apenas como “menina do tracoma”, que seria uma “perda de tempo”. A cena revela ao leitor que, naquele período, mesmo a escolaridade não era algo acessível às classes mais baixas, principalmente, às mulheres.

Na sexta parte do conto, o dia de visita da esposa do chefe é um outro ponto de tensionamento entre patroa e empregada. Isso porque a classe social é o que vai guiar o olhar do narrador. Sendo a esposa do dono da fábrica uma dama fina, e sendo ela mulher, Hiroko esperava mais consideração com outras mulheres. Porém, diante dessa mulher da alta sociedade, as trabalhadoras representavam apenas força de trabalho:

— Boa tarde.

Responderam em uníssono, curvando-se. Todos os dias, ou o patrão, ou sua esposa vinham inspecionar o trabalho; por vezes, vinham juntos. Silenciosamente, a patroa dirigiu-se para o centro da sala, parando de supetão. Ela, com as mãos atrás das costas, usava um *kimono* de seda de Ôshima. Uma graciosa empregada a seguia; e, como sempre cuidava, de perto, das necessidades da patroa, precisava se manter a postos e limpa. A líder cordialmente apresentou um relatório a elas. A patroa ouvia com o nariz em pé, rindo entre os dentes, satisfeita — as meninas continuavam a trabalhar obedientemente, como sempre. Então, como se não bastasse, cada uma das garotas tinha as mangas, bolsos e marmitas revistados por um indivíduo ao fim do expediente, na saída da fábrica; e lá todas esperavam o vigia chegar, expostas ao vento.

(Sata, 2022, p. 6, tradução de Beatriz Morelatto)

O final do parágrafo deixa clara a diferença entre classes sociais, onde embora as meninas trabalhassem arduamente para essa família rica, ao final do expediente eram vistas como possíveis ladras, sendo revistadas diariamente, expostas a adultos que não as viam como indivíduos.

Na sétima parte do conto, em mais uma situação de humilhação e exploração, as meninas são forçadas a lavar as embalagens de vidro com água gelada durante o inverno, e se unem para reclamar e pedir água quente. A líder, uma jovem não tão mais velha que as outras, ouvindo suas reclamações sai



em busca de água quente.

As meninas reprimiam e abafavam seus sentimentos, enquanto enxaguavam as pequenas garrafas uma a uma. Quando retiravam as mãos da água por alguns instantes, as mãos doíam, sentindo que queimavam e rapidamente rachavam. E então, desesperadamente, as meninas colocavam de novo as mãos dentro da água.

Enquanto Hiroko lavava as garrafas silenciosamente, via-se lágrimas escorrendo até a ponta de seu nariz.

(Sata, 2022, p. 7, tradução de Melissa Watanabe)

A descrição dolorida das pequenas mãos das meninas em oposição ao vidro e a água gelada nos sugere a metáfora da frieza do capital, do mercado financeiro, da dureza das máquinas, evidenciando a exploração infantil e o conseqüente apagamento da humanidade dessas trabalhadoras. Não havia a preocupação com o ambiente, com o corpo dessas moças, pois não as viam como pessoas, mas sim como máquinas.

Na oitava e última parte do conto, Hiroko que já trabalhava há um mês na fábrica de caramelos, havia voltado a pé para casa pois não tinha mais dinheiro para a passagem. Ao se deliciar com o mingau quente feito pela avó, é humilhada pelo pai, pois não consegue produzir muitas caixas de doces e, devido a uma mudança no sistema da empresa, passava a ganhar muito menos, pois as meninas passaram a ganhar pela quantidade de balas embaladas. A avó, ao compreender a exploração também vivida pela neta — e endossada pelo pai — faz uma analogia com seu trabalho manual:

— Então é isso né.... Até mesmo os patrões não dão ponto sem nó...

A avó bufou, e enquanto virava o chapéu de trabalho do avesso, disse:

— Até mesmo para fazer um pequeno buraco, é preciso pagar por ele, e as linhas de hoje em dia sendo ruins, tenho medo de continuar, e logo o buraco se abrirá novamente.

— Mãe, você está falando do seu trabalho, né? A propósito, Hiroko, você acha que pode melhorar se continuar desse jeito? — dizia o pai enquanto acendia um cigarro.

- Sim...estou fazendo o melhor que posso.  
— De um jeito ou de outro, acabe logo com isso — disse o pai, como se fosse algo insignificante.

(Sata, 2022, p. 8, tradução de Melissa Watanabe)

No discurso da avó, temos o resumo da vida que a neta vivia, onde havia maior cobrança para uma produção maior, porém sem acesso ao mínimo para que esse trabalho pudesse ser desenvolvido. É interessante pensar que é no discurso da segunda mulher presente no conto que teremos uma reflexão mais concreta de como a sociedade via o trabalhador, apenas como uma “linha fraca” que nunca consegue “tapar o buraco” social do mercado financeiro. Ao trabalhador é sempre cobrado que se faça mais, pois caso não faça é visto como preguiçoso ou como aquele que desdenha do emprego; por outro lado, tanto o dono da fábrica como as grandes companhias, enriquecem explorando a necessidade do proletariado.

Ao final do conto, Hiroko consegue uma vaga de emprego em um restaurante de *soba* chinês no bairro em que mora, por meio de uma agência de empregos, onde também, por mais que se esforce, não consegue produzir como o esperado pelo chefe e pelo pai. Certo dia, recebe uma carta de sua professora, da cidade natal.

Estava escrito que já não era necessária uma grande quantidade de dinheiro, caso Hiroko conseguisse de alguma forma arranjar alguém para cobrir suas despesas escolares, pois seria importante que ao menos conseguisse se formar na escola primária.

Quando a carta chegou ao restaurante de *soba* chinês, Hiroko já era uma empregada fixa do local — ela rasgou o envelope e correu para o banheiro. Ela releu a carta. Estava tão escuro que ela não conseguia ler com clareza. Sem precisar realmente ir ao banheiro, ela ficou de cócoras na latrina escura e chorou.

(Sata, 2022, p. 8-9, tradução de Melissa Watanabe)

Deste melancólico excerto fica clara para o leitor a estratégia narrativa de opor novamente os sonhos da protagonista — ir à escola e se formar — à enfática e escura realidade que lhe era imposta, quando Hiroko se esconde dentro do banheiro sem

nenhuma estrutura sanitária básica para ler uma carta que marcaria seu destino.

Não temos acesso a resposta de Hiroko, mas todo o ambiente que a rodeia quando recebe a carta já responde a premissa de que, assim como muitas jovens, ela abandonaria a escola para poder manter as despesas da casa. Hiroko deixara de viver a infância, a escola, o sonho de poder fazer algo diferente para si mesma, e segue as estatísticas, tornando-se mais uma operária da grande fábrica social, dando status à economia japonesa como um grande país desenvolvido. Mas, desenvolvido à custa de quem?

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O conto “Da fábrica de caramelos”, de Sata Ineko, embora curto, carrega em cada parágrafo e discurso camadas de reflexões, críticas ao capitalismo em ascensão no Japão, mas principalmente, é revelador sobre a exploração das mulheres frente a essa nova ordem econômica que se estabelecia. É importante lembrar que em muitas antologias e estudos sobre a literatura proletária, a autora ainda é pouco citada, tendo em vista seu apoio ao estado durante a guerra, apagando toda a luta e crítica desenvolvida por ela. O texto escolhido revela o quanto a própria autora, assim como suas personagens, por ser mulher, ficou à sombra das decisões e determinações morais das figuras masculinas, que decidiam quem “era ou não era” comunista e proletário.

Embora ainda hoje o Japão seja difundido nas mídias sociais como um país onde a meritocracia é defendida, pois alcançável, fica claro no texto de Sata que esse ideal de estabilidade financeira é para poucos, ou ainda, para aqueles que já nascem herdeiros desse capital acumulado resultante da exploração de uma grande maioria que não tem acesso ao básico. O texto deixa claro para o leitor quais corpos serão mais explorados, sendo negado a eles o direito de poder ter acesso à formação escolar, e conseqüentemente, para além de um cargo ou emprego melhor, ter acesso a uma infinidade de reflexões e conhecimento.

Todo o discurso do texto é construído em tensões: a infância *versus* a vida adulta; a docilidade da juventude *versus* a dureza do

trabalho diário; a escuridão insalubre da fábrica *versus* a pouco luminosidade do aconchego do lar; as críticas do pai *versus* a docilidade da avó — vista como a única que apoia a neta — acentuam a dramaticidade da vida da jovem Hiroko e da luta social que muitas outras trabalhadoras vivenciavam, mas que por vezes ficava à sombra da ideologia política dominada por homens.

Essas tensões também revelam as muitas camadas de exploração das mulheres, que assim como Hiroko, passam primeiro a serem exploradas dentro de suas casas e são “usadas” como peça de troca na engrenagem capitalista, ora como funcionárias, ora como prostitutas — muitas jovens advindas do interior do país eram vendidas por seus familiares para casas de prostituição —, e ora por seus maridos, em uma dupla jornada no cuidado da casa e dos filhos. Em qualquer ambiente, as mulheres sem a consciência de sua classe e de sua individualidade ficam à mercê do patriarcado.

O olhar final que temos de “Da fábrica de caramelos” é que, para se ter caramelos doces e chamativos aos olhos dos clientes, pequenos corpos são violentados e explorados. Para se ter a doçura, a inocência e juventude, uma grande parte da população é oprimida.

## REFERÊNCIAS

AFONSO, Joy Nascimento. As mais finas flores: Panorama singular da literatura japonesa feminina. In: AFONSO, Joy N. *Entre memória e viagem, tradição e contemporaneidade — uma leitura de América Latina: traição e outras viagens (Furin to Nanbei), de Banana Yoshimoto*. 2022, 328 f. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2022.

FIELD, Norma. Labor and Literature. In: BOWER-STRUYK, Heather; FIELD, Norma. *For Dignity, Justice and Revolution: an anthology of Japanese Proletarian Literature*. Chicago: The Chicago University Press, 2016, p. 184-233.

KEENE, Donald. Proletarian Literature of the 1920s. In: KEENE, Donald, *Dawn to the West — Japanese Literature of the Modern Era*. New York: Henry Holt and Company, 1984, p. 594-627.

RUBIO, Carlos. In: RUBIO, Carlos. La segunda floración de autoras: Toshiko Tamura, Yaeko Nogami, Kanoko Okamoto, Ineko Sata, Taiko Hirabayashi Y Sakae Tsuboi. In: *Mil años de literatura femenina en Japón*. Barcelona: Satori Ediciones, 2021, p. 439-456.

SARDEGNA, Miguel. ¡Proletarios del mundo, uníos!. In: *Bajo un cielo oscuro cargado de nieve*. Trad. Masako Kano y Mariana Alonso. Buenos Aires: También el Caracol, 2020, p. 7-36.

SATA, Ineko. Kyarameru kôjô kara (“Da fábrica de caramelos”). In: *Sementodaru no naka no tegami hoka puroretaria bungaku. Kyôkasho de yomu meisaku, Chikuma Shobô, 41-6* (“Cartas em barris de cimento e outras obras da literatura proletária. Lendo obras primas em livro didático”). Tóquio: Chikuma, 2017, p.35-58.

# RETRATOS DA AUTORA, ALTER EGOS E “MULHERES COMUNS” NA OBRA DE MIYAMOTO YURIKO

Karen Kazue Kawana (Unicamp)<sup>1</sup>

## A AUTORA: VIDA E OBRA

Miyamoto Yuriko (1899-1951), cujo nome de nascimento é Chûjô Yuri, nasceu em Tóquio, filha de Sei'ichirô, um arquiteto formado na Universidade Imperial de Tóquio, que também passou algum tempo em Cambridge para aprofundar os estudos. O avô paterno da autora possuía uma grande propriedade rural na província de Fukushima, que ela costumava visitar no verão quando jovem. O conto *Mazushiki hitobito no mure* (“Um bando de pessoas pobres”) é inspirado em sua observação da miséria de um vilarejo rural feita durante essas visitas. Ele foi publicado na revista *Chûô Kôron* em 1916, quando Yuriko era adolescente, e a lançou no universo literário. Sua mãe, Yoshie, era filha de Nishimura Shigeki (1828-1902), intelectual que desempenhou um papel importante na reforma educacional do Período Meiji (1868–1912). Segundo Hirabayashi (2003), Yoshie era uma mãe zelosa e exigente, que não media esforços para educar a filha e cultivar seu talento literário. Oriunda de uma família de classe social abastada, Yuriko recebeu uma educação muito superior à média para uma mulher da época, lendo obras traduzidas de autores estrangeiros como Wilde, d'Annunzio, Poe, Tolstói, Kipling, Nietzsche etc. Também autores japoneses clássicos e contemporâneos como Saikaku Ihara, Monzaemon Chikamatsu, Mimei Ogawa, Saneatsu Mushanokôji, Sôseki Natsume, Ôgai Mori etc. Sua formação literária já era vasta quando concluiu os estudos secundários. A leitura de Tolstói e o humanismo deste, em particular, influenciaram Yuriko

1 Doutoranda em Teoria e História Literária (Unicamp). Integrante do Grupo de Pesquisa “Pensamento Japonês” (Núcleo “Literatura proletária”).

ao escrever *Mazushiki hitobito no mure* (Hirabayashi, 2003, p. 171). A preocupação com a dignidade e o desenvolvimento das capacidades do ser humano estiveram sempre presentes ao longo de sua carreira de escritora e, provavelmente, foi esse humanismo que a levou a abraçar os ideais do comunismo mais tarde.

Depois da publicação do conto, Yuriko abandonou os estudos na *Nihon Joshi Daigaku* (Universidade Feminina do Japão) para se dedicar à literatura. A *Nihon Joshi* foi a primeira universidade voltada para mulheres, fundada pelo educador Naruse Junzô (1858-1919). Sua proposta de oferecer educação superior para as mulheres era inovadora na época, porém, ele simpatizava com a ideologia do *ryôsai kenbo*, ou da “boa esposa, mãe sábia”, propagandeada pelo governo. Ela pregava que o papel da mulher como “boa esposa” era cuidar da casa e do marido para que este pudesse trabalhar para a nação, enquanto, como “mãe sábia”, ela geraria e educaria filhos que também se tornariam bons cidadãos. Essa ideologia era aceita por algumas mulheres que se julgavam contempladas com um papel específico na sociedade; outras, no entanto, rejeitavam-na por ser muito restritiva e encerrá-las praticamente dentro de casa. A educação oferecida pela *Nihon Joshi Daigaku*, portanto, ao se pautar nessa visão do papel feminino, não deixava de ser bastante tradicional. De qualquer forma, escritoras como Tamura Toshiko (1884-1945) e Hiratsuka Raichô (1886-1971) passaram por suas salas<sup>2</sup>.

Em 1918, Yuriko acompanhou o pai aos Estados Unidos e permaneceu no país para assistir a aulas na Universidade de Columbia como ouvinte e praticar inglês. Foi nesse período que conheceu Araki Shigeru (1884-1932), um pesquisador de língua persa antiga, quinze anos mais velho do que ela, com quem se casou enquanto ainda estava nos Estados Unidos. Eles retornaram ao Japão em 1919, porém, os atritos entre Yoshie, mãe de Yuriko, e Shigeru, bem como o desapontamento com a personalidade do marido, acabaram por transformar o casamento em desilusão para Yuriko. A separação ocorreu em 1924, depois que ela conheceu Yuasa Yoshiko por intermédio da escritora Nogami Yaeko (1885-1985). Yuasa era uma estudiosa de literatura russa e tradutora que, na época, atuava como

---

2 Toshiko Tamura não chegou a concluir os estudos.

editora da revista *Aikoku Fujin* (*Mulher Patriota*). Assertiva e inteligente, uma mulher que gostava de se vestir com roupas masculinas e usar expressões comumente empregadas apenas pelos homens, Yuasa era o exemplo de que uma mulher poderia ser independente e se realizar fora do casamento. As duas simpatizaram de imediato e passaram a viver juntas.

Foi durante esse período que Yuriko escreveu *Nobuko*, romance autobiográfico serializado entre 1924-1926 e publicado sob a forma de livro em 1928, no qual descreve a experiência da protagonista homônima com o casamento. A viagem aos Estados Unidos, o encontro com o homem que se tornaria seu marido e o desapontamento com a vida conjugal constituem material para o romance. Nobuko é uma jovem que decide se casar por amor com o homem que escolhe, algo pouco comum na época. No entanto, seu casamento com Tsukuda a sufoca tanto que afeta até mesmo sua escrita, seu trabalho — algo que, desde o início seria inadmissível para ela. Quando se declara para Tsukuda e diz que os dois deveriam se casar, umas de suas condições era que ele não a impedisse de escrever:

Este é um capricho meu, no entanto, você não se importa se sua esposa não souber cuidar da casa e gostar de estudar? Eu o amo de verdade. Porém, também amo meu trabalho. Tanto quanto você! Falando, parece não ser nada demais, mas se passarmos a viver juntos, isso pode se tornar um problema, é o que penso. — Nobuko se esforçava para não perder a coragem e, agarrada ao braço de Tsukuda, disse: — Acho que não posso voltar a ser quem era antes de conhecê-lo. Por isso, decidi cultivar este sentimento e levá-lo até o fim... Assim mesmo, não vou abandonar meu trabalho, ouviu? Isso eu não posso fazer. Mesmo que nunca mais escreva grande coisa, não posso abandonar a escrita. Se tiver que fazer isso... eu... só me restará dizer-lhe adeus. (Miyamoto, 1986b, n.p.)<sup>3</sup>

Tsukuda concorda com a condição da esposa e, de fato, não impede que ela faça o que tem vontade. Mas ele não era o companheiro intelectualmente estimulante idealizado por Nobuko. Era um homem que apreciava sua rotina, que saía para dar aulas na universidade e não abria nenhum livro durante

---

3 Todas as traduções para o português, a menos que especificadas, são nossas.



o dia. Um tipo de pessoa totalmente desinteressante para a jovem Nobuko, que descreve o casamento como um pântano. O encontro com Motoko, alter ego de Yuasa Yoshiko, é que lhe dá coragem para deixar o marido e sair do impasse em que se via. O romance não recebeu grande atenção quando foi publicado, mas passou a atrair leitores ao final dos anos 1940, quando mais mulheres pareciam questionar os valores da sociedade e buscavam independência.

O relacionamento com Yuasa, por sua vez, não poderia ser mais estimulante do ponto de vista intelectual para Yuriko. Foi Yuasa quem a introduziu ao marxismo e à língua russa e, quando ela foi à União Soviética em 1927 para aprofundar seus conhecimentos, Yuriko a acompanhou. Nessa época, ela já era uma escritora conhecida que publicava em revistas literárias de prestígio. As duas passaram três anos na União Soviética e a experiência influenciou os rumos que sua escrita e sua vida tomariam ao retornar ao Japão.

Durante sua estadia nesse país, ela estudou a sociedade soviética, leu autores socialistas e clássicos do marxismo. Aproximou-se de membros da Internacional Comunista e chegou a receber um convite para continuar no país como escritora da organização. As mudanças pelas quais a sociedade soviética passava naquele momento a impressionaram. Yuriko ficou entusiasmada com a participação das mulheres na construção de uma nova ordem social, na qual haveria igualdade de direitos entre os sexos, proteção para a maternidade e para as crianças, e na qual as mulheres eram encorajadas a trabalhar e a desenvolver suas capacidades. Yuriko e Yoshiko viajaram extensivamente pela União Soviética durante esse período e visitaram outras capitais da Europa na companhia da família Chûjô em 1929.

Durante essa viagem, Yuriko pôde observar a situação precária da classe trabalhadora nos países europeus pelos quais passou pouco antes da queda da bolsa, o que reforçou sua adesão às ideias socialistas e sua decisão de se comprometer com a ação política para tentar mudar a sociedade japonesa. O suicídio do escritor Akutagawa Ryûnosuke (1892-1927) e de seu próprio irmão, Hideo, pouco depois de sua chegada à União Soviética, também fizeram com que ela concluísse que havia algo errado com seu país e acreditasse que somente uma revolução poderia

mudá-lo e corrigir suas injustiças.

Yuriko retornou ao Japão no final de 1930 e entrou na Federação Artística Proletária Japonesa (NAPF<sup>4</sup>) em seguida, dedicando-se a escrever textos nos quais apresentava a União Soviética aos japoneses. A NAPF foi reorganizada pouco depois e passou a se denominar Federação Cultural Proletária Japonesa (KOPF<sup>5</sup>). Yuriko foi eleita para integrar o comitê central e o comitê feminino da organização, tornando-se também a editora da revista *Hataraku Fujin* (*Mulher Trabalhadora*) junto com a amiga e escritora Sata Ineko (1904–1998). Ela entrou para o Partido Comunista por volta da mesma época, algo revelado mais tarde, pois ele já se encontrava na ilegalidade e a repressão aos movimentos e às atividades de esquerda havia se acirrado a partir de 1928. Foi nesse período que Yuriko conheceu Miyamoto Kenji (1908–2007), escritor e crítico literário de esquerda dez anos mais jovem. Ela deixou Yuasa Yoshiko, e os dois se uniram em 1932, porém, o registro formal do casamento só ocorreu em 1934. O casal, juntamente com o escritor Kobayashi Takiji (1903–1933), eram figuras centrais da KOPF e se dedicavam a escrever textos de caráter instrutivo para a conscientização das massas.

Yuriko foi presa pela primeira vez em abril de 1932, dois meses depois da união com Kenji, e permaneceu presa por oitenta dias, fato narrado em seu conto *Senkyûhyaku sanjûninen no haru* (*Primavera de 1932*). Kenji entrou na clandestinidade em seguida. A repressão se tornou ainda mais violenta no final desse mesmo ano. Kobayashi Takiji foi preso em 1933 e morto em circunstâncias suspeitas na prisão. Miyamoto Kenji também foi detido e sentenciado à prisão perpétua por seu suposto envolvimento na tortura e na morte de um informante da polícia política, sendo libertado apenas ao final da Segunda Guerra pelo governo de ocupação americano. Yuriko, por sua vez, foi presa e liberada várias vezes até 1942, quando sofreu uma severa insolação no cárcere. Praticamente dada como morta, ela foi mandada para a casa do irmão, mas se recuperou, embora sua saúde nunca mais fosse a mesma depois disso.

Durante os anos de separação forçada, Yuriko e Kenji trocaram um grande número de cartas que foram posteriormente

4 Acrônimo de *Nippona Artista Proleta Federacio*, em esperanto.

5 Acrônimo de *Federacio de Proletaj Kultur Organizoj Japanaj*, em esperanto.

publicadas na coletânea *Jûninen no tegami* (*Doze anos de cartas, 1950–1952*). Enquanto muitos líderes e membros do Partido Comunista cederam e renegaram sua ligação com a esquerda publicamente para se livrarem da prisão e da perseguição da polícia política, prática conhecida como *tenkô*, o casal nunca abjurou os laços com a esquerda e sua resistência foi reconhecida pela opinião pública no pós-guerra.

De 1932 a 1945, Yuriko teve pouco menos de quatro anos em que conseguiu publicar algum texto com liberdade. Ela recorria a traduções, à crítica literária e a artigos jornalísticos para se manter nesse período. É quando escreve os artigos da série *Fujin to bungaku* (*Mulheres e literatura*), nos quais faz um levantamento das escritoras japonesas desde o Período Meiji. Eles foram publicados entre 1939–1940 e reunidos em livro mais tarde.

O registro oficial do casamento com Miyamoto Kenji ocorreu em 1934, e Yuriko adotou o sobrenome do marido. Em 1937, este sugeriu que ela passasse a assinar suas obras como Miyamoto Yuriko<sup>6</sup> (Meza, 2017), algo que, a princípio, recusou, por julgar que isso seria o mesmo que perder sua identidade, no entanto, acabou por ceder para demonstrar solidariedade com Kenji, que estava na prisão. Tanto a adoção do sobrenome do marido quanto o fato de Yuriko passar a assinar suas obras com ele foram alvo de críticas por parte das intelectuais feministas da época.

Yuriko se esforçou para impulsionar a democratização do Japão ao final da guerra, e as obras escritas a partir de então refletem seu amadurecimento como escritora. Sua carreira recebeu um novo impulso com o sucesso tardio de *Nobuko* e, em 1947, ela recebeu o Prêmio Cultural Mainichi (*Mainichi bunka shô*) pelos romances *Banshû heiya* (*Planície de Banshû*) e *Fûchisô* (*Erva ao vento*), escritos em 1946. *Banshû heya*, começa com a declaração de rendição incondicional feita pelo imperador Hirohito no dia 15 de agosto de 1945, motivo de desmoralização e um duro golpe para o povo japonês, cuja dor e sofrimento vividos durante a guerra pareciam ter sido vãos. Por meio do olhar de Hiroko, a protagonista, Yuriko descreve as marcas de destruição e o desconcerto da população, especialmente das mulheres, que perderam filhos e maridos, e precisavam reconstruir suas

6 Até então, ela assinava os textos como “Chûjô Yuriko”.

vidas sozinhas. Em *Fûchisô*, a mesma Hiroko se reencontra com Jûkichi, o marido, preso por suas atividades políticas, depois de doze anos de separação. As dificuldades pelas quais passaram, as suas diferenças, os ajustes necessários na vida conjugal e seu esforço conjunto para reorganizar o movimento de esquerda no pós-guerra são temas da obra.

Segundo Meza (2017), passagens de *Fûchisô* que descrevem o relacionamento de Hiroko e Jûkichi já prenunciariam a separação de Yuriko e Kenji. Depois da decepção com o casamento com Araki Shigeru e do desconforto que parecia experimentar na relação com Yuasa Yoshiko, da qual começou a se afastar emocionalmente durante a estadia na União Soviética, Yuriko procurou realizar, com Kenji, seu ideal de casamento como a união de um homem e de uma mulher com objetivos e sentimentos comuns, no qual um auxiliaria o outro a crescer e a atingir seus objetivos. Na vida real, entretanto, Kenji teria se envolvido com a secretária de Yuriko e saído de casa pouco antes da morte da esposa.

Yuriko tomou parte em diversas atividades públicas no pós-guerra. No entanto, sua saúde entrou em declínio em 1947, e ela se retirou para se dedicar à literatura. *Futatsu no niwa* (1948) (*Dois jardins*) e *Dôhyô* (1950) (*Pontos de referência*) são seus dois últimos romances. No primeiro, a autora retoma a trajetória de Nobuko após o divórcio e o relacionamento com Motoko, alter ego de Yuasa Yoshiko, e com sua própria família; já no segundo, ela trata da estadia da mesma protagonista na União Soviética e das viagens pela Europa que terminariam por transformá-la em uma escritora e intelectual envolvida com as atividades de esquerda. Yuriko escreveu extensivamente sobre cultura, sociedade e questões de gênero antes de morrer em consequência de uma meningite em janeiro de 1951.

Miyamoto Kenji e o crítico literário marxista Kurahara Korehito (1902-1999) se esforçaram para defender o legado de Yuriko dos ataques dos críticos da própria esquerda que procuravam invalidar sua importância como autora de literatura proletária devido à sua origem burguesa.

## ALTER EGOS DE YURIKO E OUTRAS FIGURAS FEMININAS DE SUAS OBRAS

Mulheres são protagonistas de grande parte das obras de Miyamoto Yuriko e, como podemos inferir pelas breves sinopses de romances e textos mais conhecidos mencionados antes, como *Nobuko*, *Banshû Heya*, *Fûchiso*, *Futatsu no niwa* e *Dôhyô*, pode-se dizer que, em geral, elas são alter egos da autora, mesmo que os nomes sejam diferentes. Os acontecimentos narrados também correspondem a acontecimentos vividos pela autora. Segundo a escritora e crítica Hirabayashi Taiko (2003):

No caso da autora, descrever a realidade como ela era nos romances, a fixação dessa noção, não existia desde o princípio. Porém, [enquanto?] *Negisama Miyata* (1917), *Kaze ni nottekuru koroppokuru* (1918), *Utsukushiki tsukiyo* (1951), *Zurakkata Shinkichi* (1931), entre outros textos de conteúdo objetivo foram fracassos totais, seus romances de conteúdo confessional, ao contrário, tiveram muito sucesso e ela acabou por seguir esse rumo. Com esse fôlego, os romances da autora acabaram por se basear na realidade. (p. 206)

Entretanto, cabe observar que, como muitas vezes as obras foram escritas vários anos após os fatos narrados, os sentimentos ou pontos de vista da autora sobre eles podem não corresponder àqueles experienciados na época, e que, portanto, falar em realidade pode ser algo questionável e bastante relativo. Além disso, a própria autora revela seu descontentamento em ter seus textos lidos como se fossem uma descrição de sua vida:

Detesto que leiam o que escrevo com um interesse particular mais do que qualquer outra coisa. Mesmo que eu também, às vezes, leia as obras de outros autores com esse tipo de interesse. Em outras palavras, a menos que a pessoa que lê uma obra a compreenda, é desagradável que esta seja lida e associada aos acontecimentos da realidade<sup>7</sup>. (Miyamoto, 2023, p. 98)

---

7 MIYAMOTO, Yuriko. *Mulheres sobre as quais desejo escrever: coletânea de textos de Yuriko Miyamoto*. Organização de Bruna Tiemi Ogawa e Karen Kazue Kawana. Traduções de Bruna Tiemi Ogawa, Karen Kazue Kawana, Luciana Miho Kawasaki, Luis Libaneo, Pedro Malta, Takeshi Ishihara e Tauanny Falcão. Rio de Janeiro: Desalinho, 2024.

Por outro lado, é difícil negar que *Nobuko*, *Futatsu no niwa* e *Dôhyô* não constituem uma trilogia de conteúdo autobiográfico que se inicia com a ida de Nobuko, alter ego de Yuriko, aos Estados Unidos, e termina com a estadia na União Soviética e as viagens pela Europa com a família. Em conjunto, de certa forma, essas obras traçam a trajetória de uma garota ingênua e de vida privilegiada que se desilude com o casamento e se transforma em uma intelectual disposta a lutar por seus ideais. O entusiasmo e a dedicação a uma causa são temas constantes na vida e obra de Yuriko. Seja sua crença no poder do amor e na realização por meio do casamento, seja sua aderência ao comunismo stalinista mais tarde.

Podemos dizer que a primeira fase de sua escrita se inicia com a publicação de *Mazushiki hitobito no mure* (1916), enquanto a publicação de *Nobuko* (1924) constitui outro marco. Já seu retorno da União Soviética em 1930 e a adesão ao comunismo é outra demarcação, e talvez indique a maior ruptura de sua escrita, pois seus textos passam a servir praticamente de propaganda das ideias do partido e de meio de instrução e conscientização das massas, bem como de instrumento de denúncia do militarismo e do autoritarismo do governo japonês que se encaminhava para a Segunda Guerra Mundial. No pós-guerra, depois dos duros e longos anos de repressão, nos quais é proibida de escrever, Yuriko retoma seu papel de crítica da condição social, especialmente das mulheres, e seu posicionamento também é mais conciliatório, apoiando a democratização do país. Com os dois últimos romances autobiográficos, *Futatsu no niwa* e *Dôhyô*, ela conta sua trajetória e processo de transformação em intelectual e escritora.

Como muitas protagonistas de seus textos podem ser associadas à própria autora, elas possuem algumas características em comum com esta, como o fato de serem mulheres educadas e que trabalham geralmente em atividades que envolvam a escrita ou como escritoras de fato. *Nobuko*, o romance “pré-proletário” de Yuriko, como vimos, trata das descobertas e do amadurecimento da protagonista por meio de seu relacionamento com o marido, de quem acaba se divorciando; de seu desejo de buscar uma identidade própria, questionando os valores da época (os anos 1920) sobre o amor,

o casamento, a família e o divórcio. O romance foi serializado entre 1924-1926 e editado pela própria Yuriko para ser publicado sob a forma de livro em 1928. É interessante observar as alterações feitas porque elas revelam como as mudanças de posicionamento da própria autora se imiscuem no texto, transformando a personagem e a forma como o leitor interpreta suas atitudes.

Suzuki (2010) observa que o enredo é o mesmo, mas que há trechos inteiros do início do romance, nos quais Nobuko acredita no poder transformativo do amor e justifica sua escolha de se casar usando esse sentimento como argumento, que foram omitidos no livro. Na versão serializada, a protagonista acredita no conceito do casamento por amor e no casamento como uma forma de promover o crescimento mútuo do marido e da esposa.

Cabe observar que, apesar do casamento por amor ser uma novidade no Japão da época, esse discurso também era usado pelo conservadorismo que, ao incentivar a ideia desse tipo de casamento, visava reduzir o número de divórcios, malvistas nas primeiras décadas do século XX:

Ao se casar por amor, Nobuko havia almejado completar a si mesma e progredir como um indivíduo. A suposição implícita aqui é a de um aprimoramento moral, de avanço em termos de relações entre homens e mulheres. O casamento por amor, com sua ênfase na igualdade e em um eu superior, era frequentemente percebido como uma prevenção do divórcio, que era considerado o resultado da falta de escolha e de práticas não esclarecidas. (Suzuki, 2010, p. 93)

Porém, o conceito de divórcio que, pouco antes, era visto como uma prática “libertina”, pois permitia que os casais se unissem e se separassem com facilidade, e como um recurso que debilitava a esposa que não podia protestar caso o marido a abandonasse, começava a ser redefinido na modernidade como uma forma de a mulher expressar sua vontade ao deixar um casamento insatisfatório, sem amor ou igualdade. Para Nobuko, deixar Tsukuda não era um retrocesso, mas uma forma de colocar a si mesma em primeiro lugar, já que o relacionamento lhe fazia tanto mal que ela se sentia doente, infeliz e incapaz de escrever, ou seja, prejudicava seu próprio trabalho. Depois de muitos

conflitos internos e indecisões, Nobuko enfim decide se separar de Tsukuda encorajada pela amizade com Motoko.

Na cena final do romance, Tsukuda corta a tela metálica da gaiola na qual criava passarinhos, e o casal observa as aves saírem voando:

— Isto já não tem qualquer utilidade! — murmurou Tsukuda, começando a cortar a tela com o alicate.

De onde estava sentada, Nobuko viu um canto da tela se levantar. Os passarinhos, assustados com os movimentos repentinos, juntavam-se em um canto e emitiam ruídos tristes. Quando um grande buraco se abriu, Tsukuda bateu na parte detrás da tela. Como um projétil, um manon saiu pela brecha e voou para o jardim. Depois os bengali-vermelhos e os manons restantes. Alguns pousaram sobre os ramos da touceira de dafne logo abaixo da varanda. Outros, voaram até a copa de uma ameixeira distante e cantavam como se não acreditassem na imensidão do céu e na liberdade ao serem soltos de repente. Então, por algum motivo, um manon retornou até a varanda. Ele inclinou a cabeça várias vezes observando o buraco aberto na tela e, com um pequeno salto, voltou para o interior da gaiola. Tanto Tsukuda quanto Nobuko estavam absorvidos na observação dos movimentos do pássaro, mas, ao verem o inesperado retorno do manon, Tsukuda agarrou a mão de Nobuko de súbito como se fosse despedaçá-la.

— Ah, até esse passarinho voltou, mas você... você...

Com o coração cheio de repulsa, Nobuko desviou o olhar. Não suportaria ser um passarinho criado em uma gaiola. Foi o que sentiu.

(Miyamoto, 1986b, s/p)

Segundo Suzuki (2010), a versão serializada do texto apresenta uma descrição mais detalhada do relacionamento do casal, especialmente em relação ao ideal de casamento e de amor, quando comparado com a versão revisada de 1928. A grande questão da obra serializada era saber se um casal poderia buscar a realização mútua por meio do casamento e por que o divórcio seria justificado quando isso não ocorria. Suzuki responde à questão do que teria levado a autora a cortar várias partes do texto que ressaltam o ideal do casamento por amor do período inicial do romance do casal sugerindo que a omissão refletiria duas coisas: “uma mudança nos discursos mais amplos sobre amor e casamento, e a insatisfação cada vez maior de Miyamoto



com a sociedade burguesa e suas preocupações” (p. 99).

Se, por um lado, a ideologia do casamento por amor parecia concentrar a decisão na escolha individual, indo contra a instituição da família, do *ie seidô* japonês, que submetia os membros da família ao patriarca, ao irmão mais velho, ou, mais raramente, a uma viúva; por outro, perto da época em que Yuriko revisou seu romance para transformá-lo em livro, o casamento por amor começava a ser questionado e considerado um tanto ingênuo, já que casar por amor significava que duas pessoas tiveram liberdade para escolher seus parceiros, mas não garantia muito mais do que isso, como relações de gênero mais igualitárias, por exemplo.

Na edição de 1928 de *Nobuko*, as múltiplas referências ao discurso do casamento por amor foram apagadas, emudecendo a crença otimista de Nobuko na instituição do próprio casamento — um elemento do enredo que não existe de forma alguma na versão de 1924-1926 [...]. Nobuko sugere que a identidade de “esposa” pode ameaçar apagar o sentido de “identidade” individual de uma mulher. (Suzuki, 2010, p. 101)

A segunda versão do romance também procurava incorporar uma crítica às instituições e à sociedade burguesa, refletindo as mudanças de posicionamento da própria autora. O casamento por amor começava a ser cada vez mais associado com o individualismo “burguês” e, como vimos, a trajetória da autora se move progressivamente para a crítica da sociedade burguesa e para o engajamento com os movimentos de esquerda, algo que será retomado nas sequências da história de Nobuko escritas no pós-guerra. Mais tarde, ela criticaria as ideias da jovem protagonista ao afirmar que a verdadeira realização pessoal só seria possível por meio do marxismo e do movimento proletário (Suzuki, 2010, p. 103), descolando-se dos discursos feministas que prezavam a individualidade e a busca da realização pessoal.

Os contos e textos mais curtos de Yuriko retomam muito dos temas dos romances em menor escala e, mesmo que os nomes das protagonistas mudem, é possível perceber que os eventos narrados foram vividos por ela. *Ippon no hana* (1927) (*Uma flor*) é um conto publicado na revista *Kaizô*, escrito pouco depois de *Nobuko* e antes da viagem de Yuriko à União Soviética com Yuasa

Yoshiko. Nele, acompanhamos alguns dias na vida de Asako, outro alter ego de Yuriko, editora da revista de uma associação filantrópica feminina que vive com a amiga Sachiko, alter ego de Yuasa Yoshiko, desde a morte do marido há pouco mais de um ano. Asako tem cerca de vinte e cinco anos, Sachiko é um pouco mais velha, e suas atitudes sugerem que é uma mulher de personalidade forte e mais decidida do que a amiga, mais sensível e reflexiva.

Apesar de a associação para a qual Asako trabalha ter a finalidade de ajudar mulheres carentes, o conto revela que essa seria somente uma espécie de fachada, pois há dinheiro sendo desviado para outras finalidades e as relações de trabalho ali não são as mais saudáveis, com disputas de poder, intimidação, suborno e mesmo assédio.

Yuriko já se preocupava com o significado do trabalho, especialmente feminino, antes de ir à União Soviética. E isso se reflete na obra. Por exemplo, quando duas ex-alunas de Sachiko a procuram em busca de conselho, esta última lhes pergunta o que gostariam de fazer, mas elas não têm qualquer ideia, e Sachiko as aconselha a continuar os estudos. Os tempos estavam mudando, as mulheres não queriam simplesmente ser sustentadas por seus maridos. Por outro lado, Asako não vê muito sentido em um emprego que seja apenas um meio de obter um salário; para ela, o que faz deve ter uma finalidade que vá além disso:

— É por isso que, para mim, só porque recebo um salário de 90 ienes e consigo editar uma revista, isso não significa que esteja vivendo ou que tenha um emprego. Se tivesse clareza sobre que tipo de revista editar e o motivo que me leva a fazer isso, talvez finalmente pudesse dizer que tenho um emprego humano...

Os olhos peculiares de Ôhira emitiam um brilho penetrante e intenso e, como se escarnecesse de Asako ou zombasse de si mesmo, murmurou:

— Quer dizer que, em sua teoria, nosso trabalho de funcionários nas empresas, em suma, é como ficar girando a pedra de um moinho para extrair um salário, certo?

(Miyamoto, 2024, p. 143)

Além desse tipo de discussão e reflexão sobre o trabalho,

também há alusões ao casamento, visto como algo um tanto negativo por Asako. Quando ela visita um escritor para lhe pedir um manuscrito para a revista, ela observa o relacionamento do casal e o compara a um “pântano”, já conhecido também por ela durante o casamento com o marido morto, descrição semelhante ao de Nobuko. O relacionamento com Sachiko, por outro lado, é descrito como baseado em “apoio mútuo” e talvez mais do que isso:

Asako amava Sachiko. Ela conhecia seus menores hábitos, seus defeitos, bem como seu caráter bom e belo. Quando Sachiko tinha explosões de raiva, o que acontecia de vez em quando, ela investia contra Asako com um semblante bastante assustador. Assim mesmo, quando se recordava da expressão de Sachiko nessas ocasiões — que seria vergonhosa em público — Asako achava graça e, feliz, chegava a rir com gosto. (Miyamoto, 2024, p. 149–150)

Embora o relacionamento entre as duas mulheres pareça ideal para Asako, já que ambas são independentes e têm interesses intelectuais comuns, ela se surpreende quando vê seu desejo ser despertado por Ôhira, primo de Sachiko, que as havia ajudado a encontrar a casa onde moravam. Ele também vive sozinho depois de se separar da esposa e corteja abertamente Asako. No entanto, nenhum deles quer um relacionamento sério — a proposta de Ôhira é que os dois se divirtam sem compromissos. Asako, porém, sente-se confusa. A natureza do relacionamento entre ela e Sachiko é o de duas intelectuais independentes, que se estimulam a crescer e a aprender coisas novas, com valores e ideais parecidos, ou seja, o oposto do casamento de Nobuko e Tsukuda. Também sugere que o relacionamento entre as duas seria mais do que uma simples amizade, então, a confusão de Asako em relação aos sentimentos despertados nela por Ôhira talvez se devesse à atração sexual que sente por este, aspecto que não seria contemplado na relação com Sachiko, mas isso não passa de uma especulação que ultrapassa o âmbito do texto e abarca a intimidade de Yuriko e Yuasa Yoshiko.

As demais figuras femininas que surgem no conto, em geral, são descritas de modo negativo, elas não são necessariamente independentes ou felizes. Como Fukiko, ex-colega de escola que Asako encontra na plataforma da estação de trem quando se

despede de Sachiko que vai visitar a irmã grávida. Fukiko está casada e tem filhos. Ela havia ido à estação para se despedir de alguém no lugar da mãe. As duas amigas tomam café e conversam um pouco, ficamos sabendo que o marido de Fukiko está viajando a trabalho e que Fukiko e os filhos estão na casa dos pais desta até seu retorno. Ela reclama dessa espécie de vigilância e inveja a liberdade de Asako.

Kubo, por sua vez, é uma mulher mais velha que trabalha em uma creche. Seu grande feito é ter conseguido “domesticar” um garoto que era irascível, arrancava os cabelos e não obedecia a ninguém. Ela também reclama das outras funcionárias da creche e da vida que leva: “Kubo parecia reduzir o fato de não ter um lar, saúde e consolo, bem como o sofrimento de sua vida, à sua natureza obstinada, era com essa energia que parecia fazer com que as crianças e as colegas se mexessem” (Miyamoto, 2024, p. 160). O conto termina com Asako dentro do bonde, lembrando os fatos do dia e olhando para um homem que examina um estojo de pó compacto na calçada.

Um conto que, por sua vez, traz uma protagonista que não é uma alter ego da autora, é *Koiwai no ikka* (*A família Koiwai*), publicado pela primeira vez na revista *Bungei* em janeiro de 1934, já na fase de engajamento de Yuriko com a literatura proletária. O conto foi republicado seis vezes durante a guerra, com várias partes censuradas; no pós-guerra, Yuriko alegou que a versão original foi perdida, reescreveu o conto e o republicou várias vezes. No entanto, após sua morte, o manuscrito de 1934 foi encontrado e se tornou a versão publicada nas *Obras Completas* da autora (Bowen-Struyk, 2004).

Bowen-Struyk (2004) observa que há diferenças entre a versão do conto publicado em 1934 e aquele do pós-guerra. No primeiro, emprega-se o *fuseji*, uma forma de contornar a censura substituindo palavras que poderiam ser “sensíveis” por símbolos ou letras, o que já revelava a pressão do governo enfrentada pelos editores e escritores nos anos 1930. Essa primeira versão também denunciava mais abertamente a perseguição da polícia política à esquerda. Já o conto reescrito pela autora no pós-guerra (ao qual não tivemos acesso) seria muito mais brando nesse sentido.

Como vimos anteriormente, nas alterações feitas pela autora quando republicou o romance *Nobuko*, Bowen-Struyk observa

que a análise das alterações feitas no conto *Koiwai no ikka* no pós-guerra revelaria que ela procurou readequá-lo de acordo com seus posicionamentos ideológicos do momento:

O retrato de Yuriko que emerge de um exame da versão de 1934 é o de uma guerreira cultural, de alguém que se arrisca e está disposta a escrever sobre a possibilidade de mudança social e sugere o papel que a organização proletária devia tomar no exato momento histórico em que era mais perigoso fazer isso. Em contraste, o retrato de Yuriko que emerge de um exame da versão do pós-guerra é o de uma porta-voz cultural e democrática que busca mudança, mas que está disposta a trabalhar com as autoridades. [...] A diferença deriva em grande parte das mudanças que ocorreram entre 1934 e 1947: ela não estava mais lutando com uma organização de literatura proletária que foi abatida, mas apoiava as promessas de mudança e democracia da ocupação americana. (Bowen-Struyk, 2004, p. 496)

Assim, o posicionamento e a visão da própria autora estariam sujeitos a serem interpretados de maneiras diferentes dependendo da versão do conto lido, lembrando que nem autores, nem textos são imutáveis: “as diferenças entre as versões textuais deveriam servir para nos lembrar que textos e autores significam diferentes coisas em diferentes momentos” (Bowen-Struyk, 2004, p. 497). Como tratamos de representações de alter egos da autora em suas obras, é importante observar como estas também mostram reflexos da própria autora e que estes mudam ao longo do tempo. Ressalvas feitas, a versão do conto *Koiwai no ikka* sobre a qual nos debruçaremos é a das *Obras Completas*, baseada no conto de 1934, mas sem o emprego dos *fuseji*.

No período em que ele foi escrito, quase todos os autores de literatura proletária já estavam presos ou vivendo na clandestinidade devido à repressão do governo japonês. Bowen-Struyk lembra que o fato de Yuriko descrever o desenvolvimento da consciência revolucionária de uma família é incomum em obras de literatura proletária, pois a família tradicional não seria propícia para isso por seus valores servirem à lógica do capitalismo e do discurso imperialista: “Famílias — quando chegam a aparecer na literatura proletária — são incansavelmente antirrevolucionárias” (Bowen-Struyk, 2004, p.

485).

Como a ideologia do *ryôsai kenbo* (“boa esposa, mãe sábia”) que atribuía um papel útil para a mulher dentro da nação, o sistema familiar, *ie seidô* ou *kazoku seidô*, era um conceito jurídico do Código Civil de 1898, que também foi usado para reforçar o sentimento de lealdade à nação. Ele preservava a linhagem e o patrimônio familiar ao atribuir o papel de chefe da família ao membro do sexo masculino mais velho, ou a uma viúva, algo mais raro, como já mencionamos, que tinha o direito de decidir sobre questões familiares como casamento, divórcio e propriedade:

O *ie* é o mecanismo para a transferência de propriedade, ou a ausência desta, de uma geração para a seguinte. Em troca da lealdade ao *ie* e ao chefe da família, o *ie* vela por seus membros, em particular pelos idosos e enfermos. Em suma, a responsabilidade do *ie* é perpetuar-se ao cuidar dos membros que estão vivos, lembrar dos mortos e produzir uma nova geração, garantido, assim, sua continuidade. (Bowen-Struyk, 2004, p. 483)

A família representava, em microcosmo, a nação em macrocosmo, com o imperador como chefe da nação a quem os cidadãos deviam ser leais e servir. A manutenção e zelo pela propriedade privada e as relações hierárquicas do sistema familiar se refletia na continuidade das estruturas de classe na sociedade e na preservação do *status quo*. Assim, não é difícil concluir que os pensadores proletários não considerassem a família como o ambiente propício para o desenvolvimento da consciência revolucionária.

Apesar do título, *Koiwai no ikka* é focada em Otome, casada com Tsutomu, um poeta proletário que realiza atividades clandestinas para o partido comunista. O casal mora em Tóquio, onde Tsutomu trabalha em uma gráfica que publica textos de esquerda. O conto começa com o casal sentado em sua casa fria. Tsutomu recebeu uma carta do pai, Teinosuke, que diz que uma família de cinco pessoas está passando fome em uma cidade do norte do Japão e que, como filho mais velho, ele tem a obrigação de fazer alguma coisa para os ajudar. No final da carta, ele ameaça enviar Mitsuko, a filha do casal que havia sido deixada com os avós, de volta:

Sobre a mesa, havia uma carta de Teinosuke, escrita grosseiramente à tinta em um papel tão fino quanto papel higiênico. Sem nenhuma expressão típica para introduzir a carta, algo que provavelmente os mais velhos fariam, ele entrava direto no assunto. Dizia que já havia escrito várias e várias cartas e perguntava quando eles enviariam dinheiro. “Não sei quais são suas nobres atividades aí em Tóquio, mas, aqui, uma família de cinco está prestes a morrer de fome. E você, o filho mais velho, não vai fazer nada? Se não for mandar dinheiro, vou mandar esse estorvo que é Mitsuko de volta, nem que seja pelo correio. Não duvide de mim!” (Miyamoto, 2024, p. 214, tradução de Bruna Tiemi Ogawa)

Em resposta, Tsutomu decide chamar os pais e os dois irmãos mais novos para virem morar com eles em Tóquio. Otome questiona como eles conseguirão alimentar mais cinco pessoas — os pais, Teinosuke e Maki; os irmãos mais novos, Aya e Isamu; e Mitsuko — quando os dois mal conseguem se aquecer, mas Tsutomu acha melhor que seus pais vejam como eles vivem para entender sua realidade.

No início, a convivência de Tsutomu com o pai, Teinosuke, é difícil, pois este último considera que o dever do filho para com a família está acima de suas atividades políticas para transformar a sociedade em um lugar mais igualitário. Ele espera que Tsutomu encontre um emprego “decente” e ajude a sustentar os pais idosos, Aya, a irmã doente, além dos demais membros da família. Teinosuke passa o dia sem fazer nada, esperando que algo aconteça. Maki, a matriarca, é uma mulher ativa que cuida da casa como já estava acostumada a fazer antes. Isamu, irmão mais novo de Tsutomu, encontra um emprego como moço de recados de uma empresa. No começo, a situação não parece tão ruim, no entanto, a saúde de Aya piora, ela necessita de cuidados médicos, e a família se vê obrigada a pedir um empréstimo para uma parente em melhor situação financeira, Ishi, que os despreza. Otome também começa a trabalhar como atendente de um bar depois que Tsutomu aluga um quarto em outro lugar para não colocar a família em risco devido a suas atividades de esquerda. Apesar do tratamento, Aya morre e a família precisa recorrer novamente a Ishi para pagar pelo enterro, endividando-se ainda mais. Ishi se aproveita desse fato fazendo com que Maki e Otome realizem trabalhos de costura para ela. Teinosuke passa a sair com um carrinho de bebê para

vender doces na vizinhança.

A vida da família é tão precária que a pequena Mitsuko lamenta que a urna com as cinzas de Aya não contenha comida. A morte da filha, as dívidas e a situação de indigência em que se veem faz com que a consciência de classe de Teinosuke comece a despertar. Otome procurava instruir o sogro sobre as atividades do filho e, ao final, ele parece ter compreendido que sua situação não mudará sem uma transformação da sociedade:

— Será que não existe um sindicato dos vendedores de doces?

Otome levantou as sobrancelhas, atrapalhando-se ao ouvir aquela pergunta repentina.

— Hum, eu não sei.

Ele se pôs em silêncio outra vez por algum tempo, mordendo o cachimbo. Então tirou-o da boca e bateu-o com força no cinzeiro, dizendo:

— O mundo tem que virar logo aquele que Tsutomu fala!

Havia um tom de “se isso não acontecer, isso vai causar problemas para mim” na fala do avô, mas Otome sentiu que aquilo era um grande avanço.

(Miyamoto, 2024, p. 238, tradução de Bruna Tiemi Ogawa)

Apesar desse despertar da consciência de Teinosuke, ele ainda continua sendo o patriarca da família. Já em relação às mulheres, não se pode dizer que elas fujam de um papel tradicional. Maki, a mãe de Tsutomu, é uma mulher inteligente, que sempre trabalhou e cuidou de todos com diligência e sem reclamar. Uma mãe exemplar que conseguia arrumar ingredientes para preparar a comida e alimentar a todos.

Ishi era a terceira esposa de Kankichi, tio de Teinosuke. Ela se mostrava superior aos “parentes pobres”, mas ela própria havia sido atendente de bar e não tinha uma boa reputação na vizinhança. Quando aparecia na casa dos Koiwai, ela se aproveitava do trabalho das mulheres e se comportava de modo vulgar, pedindo que lhe comprassem bebida barata e frituras que comia dando arrotos.

Otome, que o leitor acompanha ao longo do texto, é descrita como uma “lebre assustada”, tímida e com o hábito de lamber os lábios ressecados. Ela se mostra incapaz de atender aos clientes com descontração quando vai trabalhar no bar para



ajudar as finanças da família. Apesar de simpatizar com os ideais de esquerda e procurar instruir o sogro sobre eles, não se pode dizer que ela seja uma companheira em pé de igualdade com o marido. Na verdade, ela compreende que, se não o apoiasse e abraçasse seus valores, ele a deixaria. Então sua aderência ao comunismo é um tanto questionável. Apesar de pertencerem a gerações diferentes, o papel de Maki, a sogra, e de Otome, também não são muito diferentes. E, ao contrário das protagonistas que representam alter egos da autora, seus papéis se resumem a zelar pela casa e pela família.

O conto seria inspirado na família de Konno Dairiki (1904-1935), poeta de literatura proletária de quem Yuriko se aproximou na época em que ela editava a revista *Hataraku Fujin* (*Mulher Trabalhadora*). Ele foi preso pela polícia política em 1932. A tortura à qual foi submetido nessa ocasião debilitou sua saúde. Apesar disso, ele continuou se dedicando às atividades do movimento de esquerda com zelo e morreu em 1935, aos trinta e um anos, deixando Hisako, sua esposa, e uma filha.

Em 1940, Yuriko escreveu o conto *Asa no kaze* (*Vento matinal*) na revista *Nihon Hyôron* (*Crítica Japonesa*), no qual volta a mencionar Koiwai Otome, e ficamos sabendo o que ocorreu com ela depois da morte de Tsutomu, ou Dairiki. Segundo Kamimura (2014), esse conto geraria um questionamento sobre a visão da autora sobre a “mulher comum”, a mulher da “massa”, em contraposição às protagonistas que seriam seus alter egos. Como vimos, em *Koiwai no ikka*, Otome é uma mulher que coloca a fidelidade ao movimento e a obediência ao marido em primeiro plano e que se sacrifica para cuidar da filha, dos sogros e da cunhada doente. Ficamos sabendo que Tsutomu lhe dava livros para ensiná-la sobre as ideias marxistas quando eles se conheceram e que ele provavelmente a deixaria se ela não as abraçasse. Na época, Tsutomu teria se recusado a realizar um casamento formal, seguindo os costumes locais, como desejava a mãe de Otome. Esta acabou deixando a família e indo ao encontro de Tsutomu em Tóquio, onde os dois iniciaram sua vida em comum.

Os acontecimentos narrados em *Asa no kaze* também se passam em Tóquio, três anos depois da morte de Tsutomu/Dairiki, quando o país se encaminhava para a Segunda Guerra. A protagonista é Sayo, um alter ego de Yuriko, cujo marido,

Jûkichi, estava na prisão, como ocorria de fato com Miyamoto Kenji. Otome é mencionada em uma conversa de Sayo com a amiga Tomoko. Esta pergunta se Otome teria se esquecido da cerimônia de três anos da morte de Tsutomu. A família do marido queria que ela se tornasse seu arrimo, mas isso parecia ter se tornado um fardo para ela, que saiu da casa levando a filha. Segundo boatos, Otome teria se envolvido com outros homens depois disso. Um deles era um pintor, antigo conhecido de Tsutomu.

Sayo relembra uma conversa entre as três mulheres; na ocasião, Tomoko sugeriu que Otome fosse morar com Sayo quando esta encontrasse uma casa. As duas se sentiam um pouco responsáveis por Otome, uma vez que esta foi casada com um companheiro do movimento. Otome, de corpo pequeno, vestindo uma roupa vistosa, arqueia as longas sobrelanceiras e diz que a ideia é boa, mas, logo em seguida, completa:

Porém [...] vocês se importam se eu morar sozinha? Você e Sayoko conseguem crescer mesmo em tempos assim, mas eu sou uma mulher comum e, independentemente do que faça, continuarei sendo uma mulher comum. (Miyamoto, 1986a, s/p)

Sayo fica triste com essa resposta e por Otome colocar essa distância entre ela e as amigas. Ao final do conto, Sayo se encontra na sala de espera de um hospital aguardando o nascimento da primeira filha de sua irmã mais nova. Ela folheia algumas revistas para passar o tempo e se depara com um desenho de Otome, nua, feito pelo artista com quem ela mantinha um relacionamento. Sayo novamente sente uma espécie de tristeza que logo é substituída pela alegria de receber a notícia do nascimento da sobrinha.

Há muitas leituras possíveis para essa oposição da “mulher comum”, a mulher da massa, em contraposição a intelectuais como Miyamoto Yuriko. Otome parece sugerir que ela não teria a capacidade de crescer, de se desenvolver e de se tornar uma mulher como Sayo por mais que tentasse. Kamimura (2014) lembra que a ideia de “crescimento”, “ilustração” das massas, e principalmente das mulheres, é cara para Yuriko, o que explicaria a tristeza de Sayo ao ouvir as palavras de Otome/Hisako. E também sua tristeza ao ver o quanto Otome, que foi

casada com Tsutomu, alguém que se sacrificou pelo movimento, se distanciou dos ideais do marido.

Por outro lado, talvez seja possível ler o comportamento de Otome, depois de viver servindo ao marido e à família deste, como uma espécie de declaração de independência. Ela se afasta do mundo e das atividades de Tsutomu para viver sua própria vida, mesmo que Sayo e Tomoko, ex-companheiras de movimento deste, possam não ver sua atitude com bons olhos. Apesar de ser Otome quem se refere a si mesma como “mulher comum”, poderíamos até questionar se essa descrição estaria tão distante assim da forma como alguém como Sayo/Yuriko a via. Em leituras de obras nas quais há protagonistas que são alter egos da autora — com exceção de outras intelectuais que fazem parte do movimento ou de alter egos de Yuasa Yoshiko —, em geral, as demais mulheres são alunas, aprendizes ou pessoas que a protagonista procura conscientizar sobre sua posição social ou instruir de alguma forma; essas mulheres não parecem estar no mesmo patamar que ela e, nesse sentido, seriam todas “mulheres comuns”.

Como vimos, quando buscamos um “retrato” da autora em sua obra, obtemos uma “colagem” que lhe é remanescente, já que seus posicionamentos são mutáveis ao longo do tempo, e porque quem escreve já realiza uma espécie de edição quando narra um fato. Da mesma forma, uma personagem como Otome, inspirada em alguém que pertenceu ao círculo de relações de Yuriko, não passaria de uma colagem feita de recortes pela autora.

Kamimura (2014, p. 42) menciona que em 1940, mesmo ano da publicação de *Asa no kaze*, a escritora Tsuboi Sakae (1899–1967) publicou o conto *Rôka* (“O corredor”) na revista *Bungei*, igualmente inspirado na família Konno. Ele também é narrado do ponto de vista da esposa, Shizue. Nele, a relação do casal não é harmoniosa e o marido, Kanji, é retratado como um homem intransigente que não demonstra consideração para com a esposa. Outra diferença notável entre *Koiwai no ikka* e *Rôka* consistiria na relação entre Hisako/Otome/Shizue e a filha, chamada de Mitsuko no conto de Yuriko.

Enquanto em *Koiwai no ikka* a relação entre mãe e filha é quase ignorada, com Mitsuko mais apegada à avó, Maki, do que à própria mãe, que se devota ao marido e deixa a filha em

segundo plano; no conto de Sakae, Shizue é uma mãe que sente pena da filha, de corpo emaciado, e que lhe compra guloseimas e sandálias escondidas do marido. Cada autora emprega o mesmo tema como material para suas obras, mas conta a história de seus próprios pontos de vista.

No início dos anos 1930, quando Yuriko estava envolvida com atividades da KOPF, uma de suas atividades, além de editar a revista *Hataraku Fujin*, era promover a formação de círculos literários entre os trabalhadores; em particular, entre as mulheres que trabalhavam nas tecelagens, onde eram maioria e as condições eram precárias, pois tinham horários rígidos e não costumavam ver a cor do dinheiro, já que o salário era pago diretamente aos pais que assinavam os contratos no lugar das filhas.

A ideia da Federação Cultural Proletária era conscientizar as massas sobre sua condição por meio da arte e da literatura, bem como estimular os trabalhadores a escreverem sobre suas vidas, dando-lhes voz. Yuriko era chamada de *sensei*, ou “professora”, e parecia ter a função de mentora dessas mulheres. E é essa a impressão que seus alter egos transmitem em seus contos de literatura proletária. No conto *Chibusa (Mamas)* de 1935, Hiroko, outro alter ego de Yuriko, trabalha como pajem de uma creche financiada pelo partido comunista, já na ilegalidade, que atende aos filhos das famílias carentes. Além desse trabalho, ela também participa das atividades do movimento proletário, pede donativos, realiza discursos em reuniões de trabalhadores e visita o marido que está preso por seu envolvimento com a esquerda. Suas atividades são clandestinas, e a creche é alvo da polícia política. Tamino é uma colega de trabalho de Hiroko na creche, e também realiza as atividades que lhe são designadas pelo partido. Ela é mais jovem, e Hiroko lhe dá conselhos. Quando há uma sugestão de que Tamino constitua uma célula com um membro do movimento do sexo masculino, ou seja, viva com ele como se fosse sua esposa, ela expressa seu desagrado:

Hiroko sentiu transbordar seu intrincado afeto pela jovem e honesta Tamino. É provável que Usui tenha dito algo a ela que a fez pensar em assumir um papel de maior relevância do que as atividades em uma fábrica. Há muito tempo que Hiroko era um pouco cética em relação aos papéis que as jovens ativistas

acabavam desempenhando por conveniência, como governantas ou secretárias. Hiroko refletiu ainda mais e, torcendo o lábio inferior com a mão, comentou devagar:

— Lá, parece que dizem ser errado fazer com que as camaradas mulheres assumam papéis como governantas e secretárias sob o pretexto de viverem junto com os camaradas homens e chegarem a ter relações sexuais com eles. Li isso em algum lugar.

Quando Hiroko e suas companheiras diziam “lá”, elas sempre estavam se referindo à União Soviética.

(Miyamoto, 2024, p. 288–289, tradução de Tauanny Falcão)

Em outro momento, Hiroko é convidada a falar em uma reunião do sindicato dos funcionários do bonde de Tóquio. Ela se decepciona com as discussões que se produzem ao seu redor e que não levam a nada, e sente que foi usada, já que seu discurso não teve qualquer repercussão. Em seu trabalho na creche, ela cuida de crianças cujos pais trabalham o dia todo, mas mal conseguem alimentar adequadamente os filhos com o que ganham.

Os textos de literatura proletária de Yuriko são diferentes daqueles dos escritores de esquerda do sexo masculino por trazerem mulheres como protagonistas, uma vez que essa vertente literária era conhecida por ser majoritariamente constituída por escritores do sexo masculino, além de as lideranças do partido também serem compostas por homens. As mulheres, em geral, tinham papéis secundários e muitas vezes ambíguos, tornando-se secretárias ou empregadas dos homens do movimento, quando não acabavam vivendo com eles como “esposas” que também prestavam favores sexuais — algo que Yuriko critica, mencionando que essa prática não seria vista com bons olhos pelas lideranças soviéticas como na conversa de Hiroko com Tamino.

Segundo Coutts (2013, p. 9), “mulheres sempre tiveram uma posição ambígua em relação aos intelectuais de esquerda do sexo masculino, que tinham bem pouco interesse em políticas de gênero e tendiam a explorar sexualmente as mulheres que se juntavam a seus movimentos”. Embora fossem simpáticas à ideologia marxista e se identificassem com as massas, as mulheres também tinham lutas próprias que não eram contempladas pelos movimentos de esquerda, como o voto e a

independência feminina. Elas continuavam sujeitas ao sistema do *ie* e não tinham direitos políticos: “Isso era composto pelo fato de a ideologia de esquerda considerar o individualismo como burguês e exigir que aqueles que se engajavam na luta política sujeitassem suas necessidades e seus desejos individuais àqueles das massas” (Coutts, 2013, p. 9).

*Nobuko* é um romance no qual uma protagonista busca sua individualidade e autonomia, então, não surpreende que tenha sido posteriormente condenado como um romance “burguês”, e usado para questionar a importância de Yuriko como escritora de literatura proletária por alguns intelectuais de esquerda. Isso não ocorria por ela ser mulher, pois, segundo Dobson (2014), desde o retorno da União Soviética, ela fazia parte do movimento de literatura de esquerda e foi perseguida e censurada por ser uma escritora comunista, não por ser uma mulher: “Desde sua primeira publicação, ela era parte da corrente literária dominada pelos homens. Suas obras não eram categorizadas sob a rubrica de definição limitadora *joryû bungaku*” (Dobson, 2014 p. 39).

*Joryû bungaku*, literalmente “literatura feminina”, era uma forma de chamar a literatura produzida por mulheres, assim como *joryû sakka*, “escritora”, era usada para designar as mulheres que escreviam; enquanto os termos *bungaku* (literatura) e *sakka* (escritor), sem o adjetivo, designavam respectivamente a literatura produzida por homens e os escritores do sexo masculino (lembrando que, na língua japonesa, os substantivos não possuem gênero). Havia uma conotação um tanto pejorativa nos termos *joryû bungaku* e *joryû sakka*, pois sugeriam que seria uma literatura inferior comparada àquela produzida por suas contrapartes masculinas.

O questionamento da legitimidade da inclusão de Yuriko no rol dos escritores de esquerda era feita por facções de esquerda que lhe eram contrárias. Durante sua carreira, ela também teria pisado em muito calos ao, segundo Hirabayashi (2003), criticar escritores e intelectuais mais experientes e que já estavam há muito mais tempo do que ela no movimento e no partido. Estes a criticariam por sua origem burguesa, não por ser mulher.

No entanto, Dobson (2014) observa que, depois do despertar de sua consciência política, a própria Yuriko raramente representaria a si mesma como alguém da classe média.

E, quando o fazia, era para fazer uma crítica e indicar sua mudança de rota. Em vez de se identificar com sua família, ela se identificaria com o projeto soviético e a Rússia. Paradoxalmente, ela também buscaria a liberação como mulher no comunismo, dominado pelos homens:

Sua percepção do status e liberdades das mulheres soviéticas reforçaram suas aspirações pré-existentes para a realização feminina, sob a forma de relacionamentos heterossexuais igualitários e a habilidade de levar uma vida de trabalho pública. Entretanto, Yuriko não se identificava com mulheres como uma escritora ou uma intelectual, preferindo se alinhar com homens. Sua atitude em relação a mulheres individuais em seus diários é geralmente crítica e condescendente, e ela demonstra desdém pelo ativismo político feminino individual. (Dobson, 2014, p. 194)

Para Dobson, os alter egos de Yuriko, em geral, são descritos como mulheres sensíveis e quase ingênuas nos romances, o que não corresponderia à intelectual agressiva que se revelava nos diários da autora. Acreditamos que seja possível perceber essa discrepância também na relação entre seus alter egos e as demais mulheres descritas em seus textos. Estas não parecem ser consideradas como se estivessem no mesmo patamar de conscientização política e de capacidade intelectual das protagonistas. Elas são as “mulheres comuns” que devem ser instruídas. Porém, quando essas mulheres comuns rejeitam sua tutela e agem de acordo com suas próprias volições, ou seja, não colocam o projeto coletivo em primeiro lugar, expressando sua autonomia, há um sentimento de frustração da parte desses alter egos da autora, o que sugere certa intransigência de sua parte.

Desde o início, a maior parte das obras de Miyamoto Yuriko têm um objetivo instrutivo, revelam uma intelectual com o projeto de educar o leitor sobre os problemas da sociedade e promover uma reflexão. Os posicionamentos e temas que lhe são caros podem sofrer alterações de um texto ao outro, de um momento a outro, mas não podemos dizer que ela não seja fiel a si mesma. E, mesmo que a forma como se posicione nos textos, e como se revela em seus diários, não a torne uma figura necessariamente simpática (mas escritores precisam ser simpáticos, ou agradar aos leitores?), isso não reduz sua importância na história e na literatura japonesas.

## REFERÊNCIAS

- BOWEN-STRUYK, Heather. Revolutionizing the Japanese Family: Miyamoto Yuriko's "The Family of Koiwai". *Positions: East Asia cultures critique*, [S.l.] v. 12, n. 2, p. 479–507, 2004.
- COUTTS, Angela. Aftermath: Fujin Bungei and Radical women's fiction after the downfall of the proletarian literature movement in Japan. *Japanese Studies*, Sheffield, v. 33, n. 1, p. 1–17, 2013.
- DOBSON, Jill. *Self and the city: a modern woman's journey. Miyamoto Yuriko in the Soviet Union and Europe, 1927–1930*. 2014. Tese (Doutorado) — School of East Asian Studies, University of Sheffield, Sheffield, 2014. Disponível em: <theses.whiterose.ac.uk/7927/7/FINAL%20DRAFT%20corrected%2020%20July%202015.pdf>. Acesso em: set. 2023.
- HIRABAYASHI, Taiko. *Hayashi Fumiko — Yuriko Miyamoto*. Tóquio: Kôdansha, 2003.
- KAMIMURA, Kazumi. "Meta puroretaria bungaku" ni miru undo no shûen: Yuriko — Ei ga egaita josei hyôshô wo chûshin ni. *Nihon Bungaku*, [S. l.], v. 63, n. 11, p. 34–45, 2014. Disponível em: <jstage.jst.go.jp/article/nihonbungaku/63/11/63\_34/\_article/-char/ja/>. Acesso em: out. 2023.
- MEZA, Virginia. Introducción. In: MIYAMOTO, Yuriko. *Una flor*. Tradução de Hiroko Hamada e Virginia Meza. Espanha: Satori, 2017.
- MIYAMOTO, Yuriko. Asa no kaze. In: *Miyamoto Yuriko Zenshû*, volume 5. 5. ed. Tóquio: Shin Nihon Shuppansha, 1986a. Disponível em: <aozora.gr.jp/cards/000311/files/2008\_6542.html>. Acesso em: out. 2023.
- \_\_\_\_\_. *Mulheres sobre as quais desejo escrever: coletânea de textos de Yuriko Miyamoto*. Organização de Bruna Tiemi Ogawa e Karen Kazue Kawana. Traduções de Bruna Tiemi Ogawa, Karen Kazue Kawana, Luciana Miho Kawasaki, Luis Libaneo, Pedro Malta, Takeshi Ishihara e Tauanny Falcão. Rio de Janeiro: Desalinho, 2024.



\_\_\_\_\_. Nobuko. In: *Miyamoto Yuriko Zenshû*, volume 3. 5. ed. Tóquio: Shin Nihon Shuppansha, 1986b. Disponível em: <[aozora.gr.jp/cards/000311/files/2015\\_42509.html](http://aozora.gr.jp/cards/000311/files/2015_42509.html)>. Acesso em out. de 2023.

SUZUKI, Michiko. *Becoming modern women*. Stanford: Stanford University, 2010.

# O TANABATA E SUA SEQUÊNCIA POÉTICA NA ANTOLOGIA KOKIN'WAKASHŪ<sup>1</sup>

Laura Venzon Francisco Grandó (UFRGS)<sup>2</sup>

## OS WAKA E O KOKIN'WAKASHŪ

Segundo Cunha (2019, p. 15), “a poesia japonesa tem uma história de, no mínimo, 1.200 anos. Os primeiros poemas registrados datam do século VII, mas acredita-se que uma tradição poética oral já existia há muito mais tempo”. A primeira antologia de poesia japonesa chama-se *Man'yōshū* (万葉集, “Coletânea da Miríade de Folhas”) e foi compilada c. 759, durante a Era Nara (710–794).

Antes e durante a “era” do *Man'yōshū*, a maior parte da produção literária no território nipônico dava-se por meio da utilização dos caracteres chineses, os *kanji* 漢字, que eram utilizados tanto para a escrita no próprio chinês quanto para representar sons da língua japonesa, formato de grafia chamado *man'yōgana* (万葉仮名). A cultura do Japão ainda estava em desenvolvimento, e muito daquilo que se produzia no país era fortemente influenciado pela China, que já era uma grande potência com muitos séculos de desenvolvimento (Shively; McCullough, 2008). A produção literária era majoritariamente feita por homens na corte imperial e consistia, entre outras coisas, em poemas chamados *kanshi* (漢詩, “poema chinês”), pois eram feitos nos moldes da poesia clássica chinesa, com a qual seus criadores tinham amplo contato.

Porém, uma outra tradição poética viria a emergir no

1 O conteúdo do presente artigo faz parte do meu trabalho de conclusão de curso, intitulado “A progressão temporal na sequência poética do Tanabata da antologia *Kokin'wakashū*, com uma proposta de tradução comentada”.

2 Graduada em Letras – Português/Japonês na UFRGS. Integrante do Grupo de Pesquisa “Pensamento Japonês” (Núcleo Vocabulário do *waka*).

Japão: a composição de *waka* (和歌, “poema/canção japonês”). Conforme Duthie (2023, p. 189), os primeiros registros de *waka* são encontrados no *Kojiki* e no *Nihon Shoki*, no início da Era Nara. Comparando a grafia dos nomes, o caractere *kan* (漢) de *kanshi* (漢詩) significa “China”<sup>3</sup>, enquanto o *wa* (和) de *waka* (和歌) representa “Yamato”, nome pelo qual o território japonês era conhecido na época. Duthie (2023, p. 187) afirma que uma das maiores diferenças entre os *kanshi* e os *waka* não está exatamente entre os idiomas em que eram entoados, mas sim na grafia com a qual eram escritos: os primeiros eram substancialmente compostos no próprio chinês, ainda que por poetas japoneses; já os segundos eram compostos com o novo silabário nipônico, chamado *hiragana* (平仮名). Isso lhes dava a característica de serem poemas “verdadeiramente” japoneses — pois só seriam compostos no Japão —, enquanto a produção de *kanshi* também ocorria em outros países da Ásia, como no reino coreano de Silla<sup>4</sup>.

O *hiragana* surgiu no Japão durante a Era Heian (794–1185) e é considerado a primeira forma de escrita realmente japonesa, ao passo que o *man'yōgana*, embora usado para representar sons do japonês, não deixava de ser uma importação da escrita chinesa (Shively; McCullough, 2008). Wallace (2005) aponta a criação do silabário *hiragana* como um dos grandes motivos para a explosão na produção literária que irrompeu na corte entre o final do século IX e o começo do século X, a partir da qual a literatura ali produzida passou a ter um caráter muito mais nacional<sup>5</sup>. Os *waka* encontrados no *Man'yōshū* ainda eram representados em *man'yōgana*, mas as obras que o sucederam, em especial a partir do século X, adotaram o *hiragana* como sua forma de representação gráfica predominante.

3 漢, *lato sensu*, significa China; *stricto sensu*, porém, refere-se à Dinastia Hân, dinastia chinesa que durou de 202 a.C. a 220 d.C.

4 Junto de Silla (57 a.C.–935), Goguryeo (37 a.C.–668), ou Goryeo, e Baekje (18 a.C.–660) formavam os Três Reinos da Coreia, que ocuparam a Península Coreana e a Manchúria. A China teve grande influência nas suas histórias, especialmente na do reino de Silla.

5 Em Grandó (2023), trato com mais detalhes da forma como a criação do *hiragana* impactou a corte e o cenário literário do Japão, bem como da importância da figura das damas de corte em tal processo.

Dentro da denominação *waka*, encontram-se diversas formas de poesia. São duas as principais: os *tanka* (短歌), poemas curtos de cinco versos de 5-7-5-7-7 sílabas poéticas<sup>6</sup>, e os *chôka* (長歌), poemas longos que também possuem disposição métrica alternando 5-7 sílabas poéticas, mas que apresentam mais versos que os *tanka*. A palavra *waka*, porém, pode ser considerada sinônima de *tanka*, pois é essa a forma métrica que mais representa esse gênero poético, ganhando tal significado *lato sensu* (Cunha, 2019; Nakaema, 2012). Neste trabalho, farei uso desse hiperônimo, pois todos os poemas de que falarei e que analisarei são *waka* na forma métrica do *tanka*.

A função social dos *waka* contribuiu fortemente para que a tradição de compor tais poemas tenha sido iniciada em tempos remotos e para que a forma do *tanka* tenha prevalecido em relação a outras formas métricas. Na corte, as relações interpessoais se valiam da mídia poética, fosse em cenários de cortejo romântico, fosse como forma de entretenimento — as competições poéticas, chamadas *utaawase* (歌合), eram um passatempo muito apreciado pelos nobres e resultaram na produção de um grande volume de *waka*, especialmente durante a Era Heian (Grandó, 2023). Cunha (2020) apresenta uma descrição interessante sobre a função social que esses poemas tinham nesse momento da história japonesa:

A poesia, no contexto da vida aristocrática da Era Heian, tinha uma função social diferente da verificada em outros lugares e épocas. Como a música ou a dança em algumas culturas, o teatro em outras, ou ainda o esporte, a poesia gerava a possibilidade de se vir a ser notado em espaços públicos (não só em eventos em que se compunha poesia, mas também por meio da divulgação de exemplos de excelência, quando ocorriam); de se adquirir informações sobre a vida privada de outros (por meio das alusões que se acreditava encontrar nos poemas que muitas vezes eram objeto de discussão, boatos e rumores); e, principalmente, de se animar relacionamentos de ordem privada (a poesia fazendo as

---

6 O termo correto para as sílabas poéticas é “mora”, definido por Doi (1998, p. 102) como “uma unidade de duração e como a menor unidade de que os falantes da língua [japonesa] têm consciência”. É uma unidade parecida com a sílaba, cujas diferenças podem ser consultadas em maiores detalhes no referido artigo e/ou, para um comentário mais acessível, em Cunha (2019, p. 15–16).

vezes da correspondência romântica — e mesmo de diversos outros tipos de correspondência). (Cunha, 2020, p. 31)

Conforme tal descrição, pode-se inferir que a produção de *waka* era substancial, já que a poesia não apenas servia como um elemento literário, mas também como meio de comunicação e interação humana muito usado dentro do ambiente da corte.

Trazendo maior contextualização histórica, pode-se dizer que, durante a Era Heian, houve uma grande mudança nas relações entre China e Japão, depois de séculos de um tratamento de influência e submissão. Uma das principais causas dessa mudança foi a ascensão do clã Fujiwara<sup>7</sup> ao poder (Cunha, 2020; Nakaema, 2012). Mesmo antes da Era Nara, o Japão tinha a China como autoridade nas mais variadas áreas e mantinha contato com o país por diversos meios, mas pelas missões diplomáticas em particular. Estas consistiam no envio de estudiosos japoneses para aprender o idioma chinês, além de outros elementos, como política, literatura e o budismo, e em trazer esse conhecimento para o território nipônico. Tais missões ocorreram, em sua maioria, entre 630 e 834 e contribuíram para o desenvolvimento de uma cultura japonesa fortemente baseada nos ideais estéticos da China Táng<sup>8</sup> (Nakaema, 2012).

Durante esse período, tratando-se particularmente da literatura, tudo o que se produzia no Japão era espelhado no que era produzido na China: os escritos eram feitos ou em chinês, ou em *man'yôgana*, como dito no item 1.1; a poesia mais

7 O clã Fujiwara foi uma família que dominou o Japão ao longo de aproximadamente 300 anos, durante a Era Heian. Para se manterem no poder, casavam as mulheres do clã com os imperadores, gerando descendentes que eram, simultaneamente, membros da família Fujiwara e da família imperial. Os imperadores ficavam em segundo plano; aqueles que de fato envolviam-se com a política do país eram os homens Fujiwara, que ocupavam posições de regência imperial. Muitos dos maiores poetas da Era Heian e da Era Kamakura (1185–1333) faziam parte desse clã.

8 Referente à Dinastia Táng (唐朝), dinastia e império chinês que durou de 618 a 906. É considerada por muitos estudiosos a “dinastia de ouro” da história da China, pelo grande desenvolvimento econômico, político, artístico e cultural ocorrido nesse período.

apreciada era a escrita na forma *kanshi*; e os *waka* serviam para o uso privado, como para a comunicação entre amigos e amantes (Cunha, 2020, p. 14). É nesse cenário que o *Man'yôshû* é compilado — apesar de ter sido desenvolvido sob forte influência chinesa, apresenta um grande número de *waka*, os quais tinham então seu primeiro momento de destaque.

Algumas décadas depois, iniciava-se a Era Heian, e os ideais chineses seguiam em alta, tanto nas artes como na política do país. Por vários anos, os *waka* foram deixados de lado, e a preferência por *kanshi* era clara (Konishi, 1986). Porém, ao longo do tempo, a Dinastia Táng foi enfraquecendo, as missões diplomáticas à China foram encerradas, e o clã Fujiwara viu uma oportunidade de ascender política e socialmente na corte imperial. Com o desenvolvimento do *hiragana* e “a partir da ascensão do clã Fujiwara ao poder, observou-se uma transformação gradativa na poesia japonesa, uma vez que o *kanshi* passou a ser desvalorizado, enquanto o *waka* recebeu mais atenção” (Nakaema, 2012, p. 40).

É nesse momento, no início do século X e já na metade da Era Heian, que a compilação do *Kokin'wakashû* (古今和歌集, “Coleção de poemas antigos e contemporâneos”) acontece. O nome da coletânea não é por acaso: a obra foi finalizada em 905, porém conta com *waka* compostos logo depois da compilação do *Man'yôshû*, ainda no século VIII — que seriam os “poemas antigos” —, e com *waka* escritos mais próximo do fim de sua organização, inclusive pelos próprios compiladores — os “poemas contemporâneos” (Duthie, 2023).

## **NOTAS PRELIMINARES EM RELAÇÃO À TRADUÇÃO**

Há diversos manuscritos do *Kokin'wakashû*, os quais possuem diferenças entre si quanto à grafia das palavras (contendo apenas *hiragana* ou valendo-se da mistura destes com *kanji*) e quanto a qual linhagem pertencem, isto é, quem produziu tal manuscrito (Nakaema, 2012). Neste trabalho, utilizei um material conhecido como *Teikabon* (定家本), redigido e organizado originalmente por Fujiwara no Teika (藤原定家). Esse famoso calígrafo, poeta e antologista viveu entre 1162 e 1241 e é autor da cópia mais conhecida do *Kokin'wakashû*. Adotei a versão de tal manuscrito publicada em 1994 como volume 11 da

coleção *Shinpen Nihon Koten Bungaku Zenshū* (新編日本古典文学全集), da editora Shōgakukan — trata-se de uma edição crítica da obra, com comentários de Ozawa Masao e Matsuda Shigeo.

Para transliterar os textos do japonês para o português, usei o sistema de romanização Hepburn, respeitando a pronúncia original, especialmente ao transcrever a leitura dos *waka*. Para o som de vogais longas, emprego o acento circunflexo em oposição ao macron, conforme a convenção da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Os nomes próprios foram mantidos na ordem do japonês — isto é, sobrenome antecedendo o nome.

Quanto às traduções propriamente ditas, esclareço minha posição de manter o número de versos dos *waka* conforme o original, mas abrindo mão do número de sílabas poéticas, buscando dar destaque ao significado do poema em oposição à métrica.

## O AMOR NOS WAKA DA ERA HEIAN

A forma como o amor progride na poesia clássica japonesa não é aleatória nem meramente ficcional: no Japão Heian, havia uma sociedade poligâmica “unilateral”, na qual a mulher devia se casar com apenas uma pessoa e o homem tinha liberdade para ter uma esposa principal e amantes em paralelo, restando a ela ficar em casa na espera das ocasionais visitas do marido. Esse tipo de relação matrimonial, comum durante as eras Nara e Heian, chama-se *tsumadoikon* (妻問婚), uma espécie de casamento “duo-local”, seguindo um sistema em que o casal mora em locais separados.

Para descrever a situação dos casais da época, Brower e Miner (1961, p. 431, tradução minha) utilizam a seguinte metáfora<sup>9</sup>: “o homem tinha a mobilidade de uma abelha; a mulher estava enraizada como uma flor em sua casa”<sup>10</sup>. Segundo os autores, o amor estava fadado a ser infeliz pois, devido à natureza poligâmica daquela sociedade, as visitas do homem tornavam-se menos frequentes, a mulher ficava apreensiva, e o homem distanciava-se dela, trazendo fim ao relacionamento e condenando-a à solidão e ao lamento (p. 392). Cunha (2020,

9 Todas as traduções, a menos que indicado, são de minha autoria.

10 *A man had the mobility of a bee; a woman was rooted like a flower in her house.*

p. 21), por sua vez, diz que “a narrativa do relacionamento amoroso é como a encenação da tragédia anunciada do luto e da solidão a que cada vida humana está condenada”, confirmando a previsibilidade do final trágico.

A forma de casamento vista no Japão durante esse período pode ser particular do país; porém, o “código do romance”, ou seja, as regras que regiam a conduta dos relacionamentos amorosos, possui semelhanças com aquele visto na Europa medieval, assemelhando-se ao amor cortês encontrado na literatura europeia da idade média (Brower; Miner, 1961, p. 391). Segundo os autores, em ambas as sociedades o desenvolvimento do romance era baseado na paixão, tinha estágios de sua progressão muito bem definidos, possuía um código de conduta e comportamento e era vigente apenas dentro do meio aristocrático, excluindo os cidadãos comuns. Além disso, Brower e Miner (1961, p. 391–392) também apontam que tanto o “código de romance” do Japão quanto o da Europa medieval possuíam certo idealismo em relação ao amor — essa idealização fez com que o romance na poesia japonesa se tornasse cada vez mais distante da realidade com o passar do tempo.

Como tal “código do romance” foi, ao longo dos anos, cada vez mais difundido e estabelecido dentro da cultura de corte nipônica, muitos elementos tornaram-se “lugares comuns” na poesia amorosa:

E para os poetas japoneses, as convenções (na poesia) lhes permitiam, com uma palavra ou com uma frase, indicar todo o padrão do amor cortês, elevar a imagem do todo ao tratar de uma parte do caso amoroso e estabelecer uma situação com as menores sugestões. Mencionar o anoitecer era indicar que o momento da visita do amante estava próximo, e falar de tristeza era o suficiente para indicar que a mulher havia sido traída. (Miner; Brower, 196, p. 392–393<sup>11</sup>)

O Tanabata, descrito em detalhes no próximo item, tem

---

11 *And for the Japanese poets, convention enabled them to suggest with a word or phrase the whole pattern of courtly love, to raise the image of the larger whole by treating a part of the affair, and to establish a situation with the merest of hints. To mention dusk was to suggest that the time for the lover's visit was at hand, and to speak of sadness was enough to tell that the woman had been betrayed.*



uma relação bastante íntima com a conduta e a progressão do relacionamento amoroso na poesia japonesa. Por se tratar de uma história de amor, sofreu adaptações ao ser inserido no contexto do Japão, devido precisamente aos ideais românticos da cultura de corte das eras Nara e Heian, conforme exposto na sequência.

## O TANABATA

O Tanabata (七夕 ou 棚機, “Sétimo Anoitecer”) é um festival que ocorre anualmente no Japão, hoje em dia comemorado no dia sete de julho. Baseado em uma lenda e um festival de origem chinesa, ele celebra a história de amor das estrelas Altair e Vega. É também conhecido como o “Festival das Estrelas”.

Na China, o festival é chamado de *Qīxī* (七夕) e está associado a uma história que tem seus primeiros registros no *Shījīng* (詩經 ou, em japonês, 詩經, “Clássico da Poesia”) — a mais antiga antologia poética chinesa, datando da dinastia Zhōu (c. 1046–256 a.C.). A história também é citada posteriormente no *Wén Xuǎn* (文選), outra importante antologia poética, com composições de aproximadamente 300 a.C. até 500 d.C. (Sugimoto, 2006, p. 101).

Existem distintas versões da lenda tanto na China quanto no Japão; todas narram a história de amor das estrelas Vega e Altair. Vega, a dama do conto, é conhecida como “Tecelã”, significado de seus nomes em japonês: *Shokujo* (織女) ou, mais popularmente, *Orihime* (織姫). Já Altair é chamado de “Vaqueiro”, pelo mesmo motivo que a Tecelã: em japonês, chama-se *Kengyū* (牽牛) ou *Hikoboshi* (彦星).

O cerne da narrativa, independentemente do país de origem ou de sua versão, é a trágica separação do casal. Foram apartados pela Via Láctea e podem se encontrar apenas uma vez ao ano, na noite do sétimo dia do sétimo mês do calendário lunissolar (a questão dos calendários será abordada de forma mais detalhada ainda nesta seção). Vários elementos da narrativa, porém, diferem entre si: segundo Sugimoto (2006), as maiores discrepâncias em relação às versões da história são quanto ao *background* dos personagens, ao motivo que causa a separação e à forma como o reencontro acontece.

Nas versões chinesas da lenda, a Tecelã é geralmente tida

como uma ninfa, filha do Imperador de Jade<sup>12</sup>. Não há muitos detalhes sobre o Vaqueiro; apenas sabe-se que o homem vive em um reino diferente do de Orihime, tido como a Terra, e que é acompanhado de um boi. O animal é a encarnação de um boi mágico, que vem do reino dos céus, assim como a ninfa. A história conta que, certo dia, o boi pede que o Vaqueiro esconda as vestes de brocado vermelho da Tecelã, que veio à Terra para se banhar junto de suas irmãs. Quando ele o faz, Orihime é impedida de retornar aos céus, tendo assim que permanecer na Terra junto de Hikoboshi. Os dois se apaixonam, tornam-se um casal e têm dois filhos. O Imperador de Jade, ao saber disso, fica irado, descendo à Terra para procurar por sua filha. Temendo sua raiva, o boi, que está moribundo, ordena que o Vaqueiro use seu couro para cobrir o casal, prometendo que assim estarão seguros. Porém, a Rainha-Mãe do Oeste<sup>13</sup> os descobre, criando a Via Láctea — um imenso rio — entre eles, separando-os e levando Orihime de volta consigo. Ao retornar para os céus, a Tecelã fica muito triste, estando longe de seus filhos e de seu amado. Com pena da ninfa, a Rainha-Mãe convence o Imperador a permitir que o casal possa se encontrar uma vez ao ano, na noite do sétimo dia do sétimo mês. O Imperador de Jade concede a permissão, e a Rainha-Mãe então ordena que as pegas<sup>14</sup> da Terra criem uma ponte com suas asas, para que o Vaqueiro e a Tecelã possam se encontrar no meio da Via Láctea.

É importante notar que a introdução da data (sétimo dia do sétimo mês) é posterior à lenda, sendo sua primeira menção no *Jīngchǔ suìshíjì* (荆楚歲時記), um livro chinês de registro de festivais e feriados composto durante o século VI (Sugimoto, 2006, p. 103). Ainda tratando-se da China, Shirane elucida sobre

12 *Gyoku Kōjōtei* (玉皇上帝) em japonês, *Yùhuáng Dàdì* (玉皇大帝) ou somente *Yùdì* (玉帝) em chinês, é uma entidade divina suprema do taoísmo.

13 *Seiōbo* (西王母) em japonês, *Xīwángmǔ* (西王母) ou *Wángmǔniángniáng* (王母娘娘), em chinês, é uma deidade imortal da mitologia chinesa, famosa por sua beleza, também associada ao taoísmo.

14 A pega (*Pica pica*) é uma ave da família Corvidae, de cabeça e cauda preta, barriga branca e asas azuladas, comum na Europa e na Ásia. Em japonês, chama-se *kasasagi* (鵲).

as tradições relacionadas ao festival na antiguidade:

No sétimo dia do sétimo mês, as duas estrelas tinham permissão para se encontrarem por apenas uma noite, e nesse dia as mulheres rezavam por melhores habilidades na tecelagem e na costura. Na China antiga, o Vaqueiro era associado à agricultura, e a Tecelã, à sericultura, à linha e à agulha. O costume de compor poemas na noite do sétimo dia do sétimo mês já havia se desenvolvido na Era das Seis Dinastias na China (220–589 d.C.), e a mesma tradição começou durante a Era Nara (710–794 d.C.) no Japão. (Shirane, 2012, p. 159<sup>15</sup>)

Também há múltiplas versões da lenda no Japão, que seguem majoritariamente a seguinte linha: a Tecelã, uma princesa, filha do Imperador dos Céus, tecia belos brocados para seu pai, sendo sempre muito zelosa com seu trabalho. Porém, conforme os anos passavam, ela ia ficando cada vez mais triste devido à sua solidão, pois passava dia após dia tecendo sozinha. Seu pai, com pena ao ver a filha apenas trabalhando, introduziu o Vaqueiro em sua vida, para ser seu noivo (assim como nas versões chinesas, quase não há informações sobre Hikoboshi, e o boi mágico não aparece nas lendas japonesas). O Vaqueiro e a Tecelã apaixonaram-se, casaram-se e foram tão felizes que deixaram o trabalho de lado, tornando-se negligentes em suas profissões — ela parou de tecer, e ele deixou os bois fugirem. O Imperador dos Céus, então, como punição, decidiu separá-los, obrigando-os a morarem em margens opostas da Via Láctea, que também é tida como um rio, em japonês chamado *Amanogawa* (天の川, “Rio dos Céus”). Entretanto, a Tecelã ficou muito triste, e seu pai, vendo a filha infeliz novamente, agora devido à falta que sentia de seu amado, permitiu que, uma vez ao ano, na noite do sétimo dia do sétimo mês, o Vaqueiro atravessasse de barco a Via Láctea para encontrá-la. Quando chove, o encontro não acontece, e o casal deve esperar o ano seguinte para novamente

---

15 *On the seventh day of the Seventh Month, the two stars were allowed to meet for one night only, and on this day women prayed to improve their skills in weaving and sewing. In ancient China, the Herdsman was associated with agriculture, and the Weaver Woman with sericulture, thread, and needle. By the Six Dynasties period (220–589) in China, the custom had developed of writing poems on the night of the seventh day of the Seventh Month, and the same tradition began in the Nara period (710–784) in Japan.*

tentarem se reunir (Cunha, 2020).

Sugimoto (2006), assim como Shirane (2012), acredita que a lenda tenha sido introduzida no Japão até o início da Era Nara, pois os primeiros registros da história da Tecelã e do Vaqueiro são do *Man'yôshû* (c. 759), que conta com mais de 130 poemas no tomo de poesias de outono sobre esse tópico. Feng (2022) credita a presença expressiva da lenda do Tanabata na coletânea ao fato de que, na época em que os poemas foram compostos e a antologia foi compilada, os clássicos da literatura chinesa eram amplamente consumidos pelos estudiosos japoneses: “é muito provável que, ao comporem os primeiros poemas japoneses sobre o Tanabata, as pessoas do período do *Man'yôshû* tenham consultado os primeiros poemas sobre a lenda presentes no *Wén Xuǎn*” (Feng, 2022, p. 84<sup>16</sup>). Sugimoto (2006, p. 107) sugere também que a lenda do Tanabata tenha sido introduzida no território japonês por meio das missões diplomáticas à China realizadas na mesma época. Tais visitas eram organizadas com o intuito de adquirir conhecimentos e tecnologias chinesas ainda desconhecidas no Japão, de modo que proporcionavam acesso a livros chineses e, conseqüentemente, aos poemas sobre o casal de estrelas, assim como a relatos sobre o *kikôden* (乞巧奠), o festival predecessor do Tanabata chinês. Conforme Shirane (2012, p. 158), a lenda foi celebrada pela primeira vez na corte imperial nipônica em 755, o que condiz com a época de elaboração do *Man'yôshû*.

Tanto Feng (2022) como Sugimoto (2006) falam em uma “japonização” da lenda. A primeira autora aponta que as versões japonesas da história não adotaram a imagem do encontro do casal no meio da Via Láctea sobre a ponte de pegas (*kasasagi no hashi*, 鵲の橋), mas, em vez disso, o Vaqueiro vai de barco até a margem onde mora a Tecelã para passar a noite com ela, e ela o espera ansiosamente. Segundo Feng (2020, p. 84), isso seria uma adaptação ao costume matrimonial japonês das Era Nara e Heian, o *tsumadoikon*. A segunda autora, por sua vez, argumenta que a “japonização” do Tanabata foi um processo crucial para a disseminação da lenda no Japão, visto que as versões adaptadas são encontradas em plenitude nos *waka* (Sugimoto, 2006, p.

16 万葉人が初期七夕歌を創作する際に『文選』に収められている初期七夕詩を参照する可能性を極めて高ろう。

108). Sakurai (1993, p. 153) chega a conclusões semelhantes àquelas apontadas por Feng (2022):

Na China, quem atravessa a Via Láctea é a Tecelã, e em poemas chineses, como nos da Dinastia T'ang, há menções de que ela a cruza pela “ponte de pegas”. Nos *kanshi* de Tanabata do *Kaifūsō*<sup>17</sup>, encontramos poemas que falam sobre atravessar a Via Láctea pela ponte de pegas; entretanto, no *Man'yōshū*, a travessia é feita de barco, e tal ação é majoritariamente feita pelo Vaqueiro — naquela época, os casamentos no Japão eram do tipo *tsumadoikon*; assim, houve uma adaptação no papel de Altair, que agora vai até o encontro de Vega. Além disso, a mudança para a travessia de barco pode também ser influenciada pelos sentimentos dos emissários japoneses, que cruzavam o oceano em missões diplomáticas à China. Essa diferença na representação entre os poemas chineses (*kanshi*) e os poemas japoneses (*waka*) pode ser atribuída à necessidade de adaptar a cultura chinesa ao contexto japonês, uma vez que os *kanshi*, por serem de origem chinesa, poderiam valer-se da lenda “original”, enquanto os *waka*, sendo japoneses, demandavam uma adaptação “japonizada”.<sup>18</sup>

Quanto às tradições japonesas vinculadas à lenda, há o costume, iniciado na Era Heian, de escrever poemas em folhas de *kaji* (*Broussonetia papyrifera*, “amoreira-do-papel”) em oferta ao casal de estrelas. Segundo Shirane (2012, p. 159), essa prática se dá pois o nome da planta é homônimo de “remo”

17 O *Kaifūsō* (懷風藻) é a mais antiga antologia japonesa de poemas chineses. Foi compilada na Era Nara, entre os anos de 751 e 752. Por se tratar de uma coletânea de poemas chineses, ainda que compostos no Japão, é natural que a imagem da ponte de pegas apareça, pois os poetas que compuseram tais *kanshi* tinham como objetivo seguir e emular os ideais e tradições poéticas da China.

18 中国にあっては、天の川を渡るのは、織女であり、唐詩などでは「鵲の橋」を渡るという。『懷風藻』の七夕詩には「仙車鵲の橋を渡り、神駕清き流れを越ゆ」などとみえるが、『万葉集』では船を漕ぎ、あるいは瀬を渡るのであり、それは牽牛であることが圧倒的に多い。日本では妻問婚の時代であるから、牽牛が通って行くと読みかえたのである。それはまた海を渡って唐にいる遣唐使たちの思いでもあったことだろう。この漢詩と歌の相違は、中国の文化を受容するのに、もともと中国の詩である漢詩にはそのままのかたちで表現されるのに対して、日本の歌が受容するには日本化が必要だったのであろう。

em japonês, fazendo referência ao barco que atravessa a Via Láctea. Com isso, pode-se inferir que a preferência pela folha de *kaji* foi decorrente da adaptação acima descrita por Sakurai (1993), já que essa tradição não existe na China. Ao longo dos séculos, esse costume se modificou: originalmente, apenas a nobreza celebrava a lenda; foi somente durante a Era Edo que o festival se tornou oficialmente uma data comemorativa e se disseminou para a população em geral. Desde então, as folhas de amoreira foram substituídas por *tanzaku* (短冊, tiras verticais de papel cartonado colorido), e os poemas, por desejos — prova de que até os dias de hoje o Tanabata segue passando por mudanças.

Uma outra mudança na tradição do Tanabata que se relaciona ao mundo da poesia foi o deslocamento da data de celebração para outra estação do ano: até o século XIX, o Japão utilizava um calendário lunissolar derivado do calendário chinês, introduzido no território nipônico via Baekje durante o século VI (Mitsusada; Brown, 2008, p. 171), no qual, assim como na China, o sétimo dia do sétimo mês caía no outono. Entretanto, no final do ano de 1872, em decorrência da ocidentalização promovida pela Restauração Meiji (1868), o calendário gregoriano foi introduzido no país e, até 1911, as antigas datas do calendário lunissolar foram sendo todas “transferidas” para o novo calendário solar (Sukehiro; Wakabayashi, 2008, p. 471). A conversão da data do festival do calendário lunissolar para o solar foi evitada, e ela apenas passou de “sétimo dia do sétimo mês” para “sete de julho”, mantendo o evento no dia “7/7”, mas no verão.

Apesar de a mudança de calendários ter ocorrido há mais de cem anos, são poucos os *saijiki*<sup>19</sup> que consideram o Tanabata como elemento do verão (Shirane, 2012, p. 214–215), pois a tradição de celebrar o festival no outono, ainda que antiquada, foi soberana durante mais de mil anos e conta com centenas de poemas contextualizando o encontro do casal na época em que as folhas ficam alaranjadas, o que criou uma forte ligação entre a estética outonal e o amor entre Orihime e Hikoboshi.

---

19 歳時記, dicionários de tópicos e elementos sazonais, muito utilizados na poesia, especialmente na composição de haicais.

## A SEQUÊNCIA DE POEMAS DE TANABATA DO KOKINSHŪ EM TRADUÇÃO

POEMA 173

秋風の 吹きにし日より 久方の 天の河原に たたぬ日  
はなし  
*akikaze no / fukinishi hi yori / hisakata no / ama no kawara ni / tatanu hi  
wa nashi*

desde que os ventos de outono  
começaram a soprar  
não houve um só dia em que  
não te esperei na beira  
da vasta Via Láctea

Autoria desconhecida

Este *waka*, prenunciando a chegada do outono na coletânea, inaugura a sequência de poemas do Tanabata. Assim como o poema seguinte, é composto do ponto de vista de Orihime, que espera a chegada de seu amado, Hikoboshi, no sétimo dia do sétimo mês. Como, no calendário lunissolar, o outono inicia no primeiro dia do sétimo mês, é possível concluir que o eu lírico do *waka* está esperando pelo Vaqueiro desde que a estação iniciou, indo todas as noites até a beira da Via Láctea para aguardá-lo, ainda que saiba que ele só chegará na sétima noite (Konishi, 1986). Há uma *makurakotoba*<sup>20</sup> neste poema: *hisakata no* (久方の), que antecipa substantivos como “céu”, “lua”, “nuvens” — neste caso, o *ama* (天, literalmente “céu”) de *ama no kawara* (天の河原, “beira da Via Láctea”) —, trazendo a ideia de imensidão ao substantivo.

---

20 *Makurakotoba* (枕詞, “palavras-travesseiro”) são elementos poéticos que consistem em expressões fixas, geralmente de cinco moras, que formam um verso antecedente a substantivos específicos, muitas vezes atribuindo qualidades a estes, como o exemplo *hisakata no*, presente nos poemas 173 e 174. Essas expressões frequentemente têm significados abstratos quando observadas individualmente, mas, no contexto dos *waka* e dos substantivos aos quais são atribuídas, têm significado fixo.

POEMA 174

久方の 天の河原の わたしもり 君渡りなば 楫かくし  
てよ

*hisakata no / ama no kawara no / watashimori / kimi watarinaba / kaji  
kakushite yo*

se com ele atravessares  
a vasta  
Via Láctea  
esconde teus remos,  
barqueiro!

Autoria desconhecida

Possivelmente fazendo referência ao poema anterior, este *waka*, que fala sobre o tão aguardado momento em que o Vaqueiro cruzará de barco a Via Láctea, é uma ordem da Tecelã ao barqueiro com quem ele realizará a travessia: “estando ela completa, esconde teus remos, barqueiro, para que meu amado não possa deixar-me nunca mais!”. Novamente, o eu lírico é Orihime, que espera Hikoboshi na outra margem da Via Láctea. Supõe-se que a repetição da frase *hisakata no ama no kawara* (久方の天の河原, “a vasta Via Láctea”), a qual aparece no poema 173, no terceiro e quarto versos e, neste, no primeiro e no segundo, é intencional, pois há outros exemplos no *Kokin'wakashû* que se valem da mesma técnica poética (Ozawa; Matsuda, 1994). Devido a essa repetição, a *makurakotoba* do poema anterior também se encontra neste.

POEMA 175

天の河 紅葉を橋に 渡せばや たなばたつめの 秋をし  
も待つ

*amanogawa / momiji wo hashi ni / watasebaya / tanabatatsume no / aki  
wo shimo matsu*

esperará a Tecelã  
especialmente por quando as folhas  
tingem-se em outono  
e como uma ponte atravessam  
a Via Láctea?

Autoria desconhecida



Diferentemente dos poemas anteriores, o de número 175 parte do ponto de vista de um observador, sem assumir a posição de Orihime ou de Hikoboshi. Konishi descreve o eu lírico deste *waka* como “um ser humano, que olha para cima e vê um galho de árvore adornado com folhas de outono, que parece formar uma ponte que atravessa a Via Láctea” (Konishi, 1986, p. 229<sup>21</sup>). *Tanabatatsume* (たなばたつめ) é uma forma antiga de se referir à Tecelã. O questionamento feito neste poema é em relação ao quão ansiosa estará Orihime para a noite do sétimo dia do sétimo mês, quando, nesta versão, as folhas alaranjadas da estação pairarão sobre a Via Láctea, criando uma ponte que servirá de caminho para o encontro dela com seu amado Vaqueiro.

POEMA 176

恋ひ恋ひて 逢ふ夜は今宵 天の河 霧立ちわたり あけ  
ずもあらなむ  
*koikoite / au yo wa koyoi / amanogawa / kiri tachiwatari / akezu mo aranan*

a tão ansiada noite  
de nosso aguardado encontro  
enfim chegou  
ó, neblina, cubra a Via Láctea  
para que o dia nunca chegue!

Autoria desconhecida

Por ser um *waka* de linguagem simples, acredita-se que seja uma composição antiga, pertencente a algum poeta da primeira fase do *Kokin'wakashū*, mais próximo da época da compilação do *Man'yōshū* (Ozawa; Matsuda, 1994). Não há como saber se o eu lírico do poema é Orihime ou Hikoboshi, mas sabe-se que é um dos dois, pois ambos aguardam com empolgação pela única noite do ano em que podem se encontrar — a noite que, enfim, chegou. O poema expressa o desejo de que essa noite, tão desejada, não acabe; por isso o direcionamento à neblina — “seria tão bom se a Via Láctea ficasse completamente encoberta

21 [But in 175 the speaker] is a human being, who looks up at a branch adorned with Autumn leaves, and it seems to form a bridge spanning the Milky Way.

por cerração... Assim, a noite jamais clarearia, e nosso encontro não chegaria ao fim”.

POEMA 177

寛平御時、なぬかの夜、「うへにさぶらふをのこども、歌奉れ」とおほせられける時に、人にかはりてよめる  
天の河 浅瀬しらなみ たどりつつ 渡りはてねば 明け  
ぞしにける

*amanogawa / asase shiranami / tadoritsutsu / watarihateneba / akezo  
shinikeru*

COMPOSTO NA SÉTIMA NOITE DO SÉTIMO MÊS, DURANTE O PERÍODO KANPYÔ, NO LUGAR DE OUTRA PESSOA, QUANDO O IMPERADOR ORDENOU AOS HOMENS DA CORTE: “CORTESÃOS, APRESENTEM SEUS POEMAS”

vaguei pela Via Láctea  
brancas ondas eu atravessei  
seus baixios, desconhecia  
sem chegar ao outro lado  
o dia amanheceu

Ki no Tomonori  
紀友則

O Período Kanpyô durou de 889 a 898, e o Imperador em questão era o Imperador Uda. Ele e seu filho, Imperador Daigo, estiveram envolvidos na encomenda do *Kokin'wakashû* — acredita-se que tenha sido Daigo quem o requisitou, mas algumas teorias defendem que foi Uda quem deu a ordem. Ki no Tomonori, o compositor deste *waka*, foi um poeta que viveu entre o final do século IX e o começo do século X e foi um dos quatro compiladores do *Kokin'wakashû*. Sabe-se que ele escreveu este poema às pressas, pois o prazo para a sua entrega já estava sendo extrapolado (já que foi escrito na própria noite do Tanabata, e não anteriormente), e que ele provavelmente o compôs no lugar de outro nobre com posição social mais elevada (Ozawa; Matsuda, 1994).

Hikoboshi, o Vaqueiro, sem saber onde estavam os baixios (bancos de areia) da Via Láctea, atravessou-a com dificuldades, sendo surpreendido por ondas brancas, que foram

contratempos para sua travessia. Sem que conseguisse chegar ao outro lado da margem, onde Orihime estaria esperando-o, a noite acabou, dando a entender que o encontro anual não pôde acontecer. É curioso como o conteúdo do *waka* se relaciona com a situação de Tomonori, que quase não conseguiu entregar sua composição a tempo para o Imperador. Há uma *kakekotoba*<sup>22</sup> neste poema: *shiranami* (しらなみ), no segundo verso, pode ser lido tanto como “ondas brancas” (白波) quanto como “não saber” (知らなみ).

#### POEMA 178

同じ御時、後の宮の歌合の歌  
契りけむ 心ぞつらき たなばたの 年にひとたび 逢ふ  
は逢ふかは  
*chigiriken / kokoro zo tsuraki / tanabata no / toshi ni hitotabi / au wa au  
ka wa*

#### COMPOSTO EM UM CONCURSO DE POESIAS NO PALÁCIO IMPERIAL, TAMBÉM NO PERÍODO KANPYÔ

como é frio o coração  
da Dama do Tanabata  
promete somente um encontro  
ao ano, uma só vez  
será mesmo isso amor?

Fujiwara no Okikaze  
藤原興風

Composto para uma competição poética que ocorreu na mesma era da do poema anterior, o de número 178 oferece uma visão diferente do Tanabata — aqui, Orihime é vista como cruel, pois promete a Hikoboshi apenas um encontro no ano, fazendo com que pareça indiferente a ele. O poema questiona, “podemos

22 *Kakekotoba* (掛詞, “palavra-pivô”), é um elemento poético muito comum na poesia japonesa. Trata-se de uma brincadeira com o som das palavras: muitas têm sons iguais ou semelhantes, embora tenham grafias diferentes quando escritas em *kanji*. Os *kanji*, então, podem ser dispensados, e cria-se uma ambiguidade quanto ao significado da palavra, proporcionando mais de uma camada de sentido ao poema.

mesmo chamar isso de amor, se o encontro ocorre apenas uma vez? Como é fria a Tecelã...”. Fujiwara no Okikaze, o compositor deste poema, viveu no começo do século X, e 38 *waka* de sua autoria podem ser encontrados no *Kokin'wakashû*.

POEMA 179

七日の日の夜よめる  
年ごとに逢ふとはすれど 織女の寝る夜のかずぞす  
くなかりける  
*toshigoto ni / au to wa suredo / tanabata no / nuru yo no kazu zo /*  
*sukunakarikeru*

COMPOSTO NA NOITE DO SÉTIMO DIA DO SÉTIMO MÊS

todos os anos ela  
se encontra com seu amado  
mas as noites que com ele  
dorme a Tecelã  
são tão poucas

Ôshikôchi no Mitsune  
凡河内躬恒

Diferentemente do poema 178, o compositor deste *waka* se solidariza com Orihime. Assim como Ki no Tomonori, Ôshikôchi no Mitsune foi um poeta que viveu no começo do século X, tendo também participado da compilação do *Kokinshû*.

POEMA 180

織女に かしつる糸の うちはへて 年の緒長く 恋ひや  
わたらむ  
*tanabata ni / kashitsuru ito no / uchihaete / toshi no o nagaku / koi ya*  
*wataran*

assim como a linha  
que ofereci à Tecelã  
meu amor  
também deverá estender-se  
por anos a fio

Ôshikôchi no Mitsune  
凡河内躬恒

Quando o Tanabata começou a ser celebrado no Japão, era comum que as mulheres oferecessem linhas de costura e agulhas a Vega e Altair, pedindo que suas habilidades na tecelagem e outros trabalhos manuais melhorassem, assim como era costume na China. Neste *waka*, o eu lírico, que, portanto, é uma moça, não somente deixa implícito que um de seus desejos é a aquisição de melhores habilidades na costura como também aponta que, assim como a linha que ofereceu às estrelas deve se estender por uma grande distância, seu amor também deverá perdurar. Há o uso de *engo* (縁語), vocabulários associados, neste poema: *ito* (糸, “linha”) e *o* (緒, “corda”), que foram simulados no português por meio da tradução literal da primeira palavra e pelo uso da expressão “por anos a fio”, emulando o significado em japonês de *toshi no o nagaku* (年の緒長く) e mantendo, assim, a relação entre os dois substantivos.

#### POEMA 181

今宵こむ 人には逢はじ 織女の ひさしきほどに 待ち  
もこそすれ

*koyoi kon / hito ni wa awaji / tanabata no / hisashiki hodo ni / machi mo  
koso sure*

nesta noite  
espero não o encontrar  
temo que como a Tecelã  
eu passe a esperá-lo  
por tempo demais

Monge Sosei  
素性法師

Assim como o poema 180, este *waka* também é escrito da perspectiva de uma mulher. Aqui, o eu lírico teme encontrar seu amado na noite do Tanabata, com medo de que seu destino seja o mesmo de Orihime: condenada a esperar seu amante por longos períodos, assim como a Tecelã. O Monge Sosei foi um poeta e monge budista que viveu na mesma época dos compiladores do *Kokin'wakashû*.

POEMA 182

七日の夜の暁によめる  
今はとて 別るときは 天の河 わたらぬさきに 袖ぞ  
ひちぬる

*ima wa tote / wakaruru toki wa / amanogawa / wataranu saki ni / sode zo  
hichi nuru*

POEMA COMPOSTO NAS ÚLTIMAS HORAS DO SÉTIMO DIA

agora então  
*é a hora de partir*  
a Via Láctea sequer  
atravessei de volta  
mas minhas mangas já pingam

Minamoto no Muneyuki  
源宗于朝臣

Este poema é composto do ponto de vista de Hikoboshi, o Vaqueiro: ele, que atravessou a Via Láctea para encontrar sua amada Tecelã, está infinitamente triste, pois sabe que, quando for embora, cruzando para a outra margem do rio, só poderá vê-la no ano seguinte. Sua tristeza é tão grande que, antes mesmo de entrar na água novamente, suas mangas já estão molhadas — porém, de lágrimas de saudade antecipada. Minamoto no Muneyuki, poeta que viveu no início da Era Heian, tem outros cinco poemas no *Kokin'wakashû*.

POEMA 183

八日の日よめる  
今日よりは 今こむ年の 昨日をぞ いつしかとのみ 待  
ちわたるべき

*kyô yori wa / ima kon toshi no / kinô wo zo / itsu shika to nomi / machiwataru  
beki*

## POEMA COMPOSTO NO OITAVO DIA DO SÉTIMO MÊS

de hoje em diante  
só me resta esperar  
que o amanhã do próximo ano  
torne-se logo  
no dia de ontem

Mibu no Tadamine  
壬生忠岑

Composto no dia seguinte ao Tanabata, quando a espera pelo próximo encontro, que só acontecerá no ano seguinte, inicia-se novamente, é possível supor que o eu lírico deste poema seja Orihime, visto que, na versão japonizada da lenda, ela é quem espera pela vinda de Hikoboshi. Aflita com o tão longo período que deverá esperar até o momento em que se encontrará novamente com seu amado, deseja que o “amanhã” do novo ano de espera logo se torne o sétimo dia do sétimo mês, a data da noite que acabou de passar.

Este parece ser um *kinuginu uta* (後朝歌), um *waka* composto e enviado na manhã seguinte de um encontro noturno entre amantes, hábito muito comum na corte da Era Heian (Ozawa; Matsuda, 1994). Mibu no Tadamine foi um importante poeta deste mesmo período e também participou da compilação do *Kokin'wakashû*.

## **SOBRE A SEQUÊNCIA DE POEMAS DE TANABATA DO KOKINSHÛ**

Ao analisar a sequência de Tanabata do *Kokin'wakashû*, pode-se observar que os *waka*, enquanto constroem o romance entre as estrelas, seguem a narrativa típica encontrada na poesia clássica japonesa de amor. Apesar de não progredir de forma totalmente linear, já que no *waka* 177 o encontro anual não ocorre, ao passo que os outros poemas levam a crer que o casal pôde sim se reunir, vê-se que a história se desenrola na seguinte forma:

Os poemas da sequência são ordenados para formar uma narrativa: os amantes antecipam a noite de Tanabata; o outono se aproxima;

finalmente chega o sétimo dia; eles passam a noite juntos — ou, alternativamente, chove, e eles não podem se encontrar; a aurora se anuncia; os amantes pressentem a separação; com o raiar do dia, vem o adeus; e, no dia seguinte ao do festival, percebe-se que chegou definitivamente o outono. (Cunha, 2020, p. 99)

Além de apresentarem tal formato narrativo, a presença da “japonização”, descrita por Sakurai (1993), Sugimoto (2006) e Feng (2022) e aprofundada em parte anterior deste artigo, é evidente nos poemas da sequência de Tanabata devido a dois principais aspectos: tem-se Orihime ocupando o papel da mulher que espera a visita de seu amante, nos *waka* 173, 174, 175, 180, 181 e 183; e tem-se Hikoboshi indo ao seu encontro de barco, nos poemas 174, 177 e 182. Ambos esses elementos são exclusivos da versão japonesa da lenda, já que, na versão chinesa, a Tecelã e o Vaqueiro se encontram no meio do rio da Via Láctea, e o caminho até lá é feito pela ponte de pegas.

O único *waka* da sequência que foge do padrão “japonizado” é o de número 175, que apresenta a imagem de uma ponte. Ozawa e Matsuda (1994, p. 91) especulam que, em algum momento, houve uma corrupção na escrita desse poema e que, originalmente, as folhas vermelhas e laranjas de outono não formariam uma ponte, e sim um barco, conforme a versão japonesa mais tradicional da lenda. Entretanto, não há como saber se a intenção por trás do *waka* era de se assemelhar mais com os *kanshi*, optando então pela versão da história mais popular na China, se foi uma questão de preferência do autor, ou se houve, de fato, uma corrupção na escrita ao longo dos anos.

Independentemente, a narrativa romântica da sequência progride conforme o esperado dos *waka* de amor da Era Heian, servindo como um ótimo recorte desse tipo de poesia. É interessante notar que, ainda que se trate de poemas que são unidos devido a uma história de amor, estão localizados no livro Outono 1 (秋歌上) do *Kokin'wakashû*, fazendo parte dos livros de poesia das quatro estações, e não dos livros de poesia de amor. Tal questão é esmiuçada em meu trabalho de conclusão de curso, intitulado “A progressão temporal na sequência poética do Tanabata da antologia *Kokin'wakashû*, com uma proposta de tradução comentada”, cujo conteúdo serviu, em parte, para montar este artigo.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, trouxe uma breve contextualização sobre os *waka* da Era Heian, a antologia *Kokin'wakashû* e o amor na poesia clássica japonesa, para então chegar em seu cerne — a história do Tanabata, sua origem e sua adaptação ao ser assimilada à cultura japonesa. Meu interesse nesse tópico surgiu por dois motivos: pela beleza da lenda, bastante romântica e querida pelo festival que simboliza, e pela falta de literatura em língua portuguesa que trouxesse detalhes sobre sua elaboração. Penso que trazer esse conteúdo é de suma importância, pois não só o Tanabata é um dos mais importantes festivais no Japão, como também é celebrado em várias das colônias japonesas no Brasil. Devido à sua relevância, justifico a necessidade de colaborar com a produção intelectual que circunda o tópico, tanto para elucidar aqueles que têm vontade de saber mais sobre a lenda e o festival como para contribuir para sua divulgação em território brasileiro, berço da maior comunidade nipônica fora do Japão do mundo.

Junto dos tópicos de *waka*, *Kokin'wakashû*, amor e do Tanabata, trouxe a sequência poética da lenda encontrada na antologia, bem como traduções comentadas dos onze poemas, para elucidar os temas então abordados. Minha intenção com tais traduções é aproximar o leitor, já apresentado ou não a tais assuntos, da poesia clássica japonesa, trazendo contexto suficiente para que os *waka* possam ser compreendidos e apreciados.

Reitero, por fim, a importância da produção bibliográfica em língua portuguesa relacionada à literatura e à tradução, especialmente na área dos estudos japoneses, que merecem ser compartilhados com todos que têm curiosidade em conhecê-los, assim como os que ainda não sabem que têm tal interesse por falta de contato com a área.

## REFERÊNCIAS

BROWER, Robert. H.; MINER, Earl. *Japanese Court Poetry*. Redwood City: Stanford University Press, 1961.

CUNHA, Andrei. *Cem Poemas de Cem Poetas: a mais querida antologia poética do Japão*. Porto Alegre: Bestiário; Class, 2019.

CUNHA, Andrei. *Poemas do Japão antigo: seleções do Kokin'wakashû*. Porto Alegre: Bestiário; Class, 2020.

DOI, Elza. T. O papel da sílaba e da mora na organização rítmica do japonês. *Sínteses*, [Brasil], v. 3, p. 101–113, 1998.

DUTHIE, Torquil. *The Kokinshû: selected poems*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2023.

FENG, Xia. 『万葉集』と『玉台新詠』の比較文学的研究 馮, 霞, 2022, 『万葉集』と『玉台新詠』の比較文学的研究 初期七夕歌と七夕詩を中心に [Man'yôshû to Gyokudai Shinei no hikaku bungakuteki kenkyû: Shoki Tanabata uta to Tanabata shi wo chûshin ni]. *Meiji Daigaku Kenkyû Ronbunshû*, [Japão], n. 57, p. 83–99, set. 2022.

GRANDÓ, Laura. V. F. *As Memórias de Izumi Shikibu: contexto da obra e cinco poemas*. *Revista Ideias UFSM*, [Santa Maria], n. 33, p. 28–42, dez. 2023.

GRANDÓ, Laura. V. F. *A progressão temporal na sequência poética do Tanabata da antologia Kokin'wakashû, com uma proposta de tradução comentada*. 2023. 39 f. TCC (Bacharelado em Letras – Tradutor Português e Japonês) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2023.

HIRAKAWA, Sukehiro; WAKABAYASHI, Bob. T. *Japan's turn to the West: teachers of "arts and sciences"*. In: JANSEN, Marius. B. (ed). *The Cambridge History of Japan: the nineteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. v. 5, p. 432–498.

KATÔ, Shûichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. Traduzido por Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KONISHI, Jin'ichi. *Association and progression: principles of integration in anthologies and sequences of Japanese court poetry*. Traduzido e adaptado por Robert Brower e Earl Miner. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, [Cambridge, USA], v. 21, p. 67–127, Dec. 1958.

KONISHI, Jin'ichi. *A history of Japanese literature: the early Middle Ages*. Editado por Earl Miner, traduzido por Nicholas Teele. Princeton: Princeton University, 1986. v. 2.

MCCULLOUGH, Hellen. C. *Brocade by night: "Kokin Wakashu" and the court style in Japanese classical poetry*. Redwood City: Stanford University, 1985.

MITSUSADA, Inoue; BROWN, Delmer. M. The Century of Reform: *the Asuka enlightenment*. In: BROWN, Delmer. M. (ed). *The Cambridge History of Japan: Ancient Japan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. v. 1, p. 163–220.

NAKAEMA, Olivia. *Os recursos retóricos na obra Kokin'wakashû (Coletânea de poemas de outrora e de hoje): uma análise de morfossintaxe e do campo semântico do recurso kakekotoba*. 2012. 247 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

OZAWA, Masao; MATSUDA, Shigeo. (orgs.). 新編日本古典文学全集: 古今和歌集 [*Shinpen Nihon Koten Bungaku Zenshû: Kokin'wakashû*]. Tóquio: Shôgakukan, 1994. v. 11.

SAKURAI, Mitsuru. *Sekku no koten: hana to seikatsubunka no rekishi*. Tóquio: Yûzankaku, 1993.

SHIRANE, Haruo. *Japan and the culture of the four seasons: nature, literature and arts*. New York: Columbia University Press, 2012.

SHIVELY, Donald. H.; MCCULLOUGH, William. H. (ed). *The Cambridge History of Japan: Heian Japan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. v. 2.

SUGIMOTO, Taeko. 七夕伝説の比較文化-中国、日本、韓国朝鮮、ベトナムの比較 [*Tanabata densetsu no hikaku bunka: chûgoku, nihon, kankoku chôsen, betonamu no hikaku*]. In: *Ibaraki Daigaku Jinbungakubu Kiyô Communication Gakka Ronshû*, [Japão], n. 19, p. 101–118, mar. 2006.

WALLACE, John. R. *Objects of discourse: memoirs by women of Heian Japan*. Michigan: Center for Japanese Studies of The University of Michigan, 2005. v. 54.

# UTAMAKURA EM OKU NO HOSOMICHI: UM ESTUDO SOBRE A INTERTEXTUALIDADE NO SISTEMA LITERÁRIO JAPONÊS

Leonardo Pinto dos Reis (UFRGS)<sup>1</sup>  
Andrei dos Santos Cunha (UFRGS)<sup>2</sup>

## SOBRE OKU NO HOSOMICHI

Escrito por Matsuo Bashô (1644–1694) em finais do século XVII, *Oku no hosomichi* (奥の細道) é um relato da viagem realizada pelo poeta em 1689, indo da cidade de Edo (atual Tóquio) à região de Michinoku (correspondente, nos dias de hoje, a parte da região de Tôhoku, localizada no nordeste de Honshû, a maior ilha do Japão). Entre as prováveis figuras que inspiraram essa empreitada está o Monge Saigyô (1118–1190), poeta do final da Era Heian (794–1192) cujo estilo de vida e viagens a regiões distantes da capital se tornaram tão conhecidos quanto sua obra. À imagem de Saigyô, Bashô constrói, em *Oku no hosomichi*, a *persona* de um poeta peregrino: acompanhado de seu discípulo, Sora, visitou algumas das localidades famosas por suas menções dentro da tradição literária, tendo entre seus intuítos ressignificar as conotações

- 1 Mestrando em Letras (Literatura — Teoria, Crítica e Comparatismo) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mesma instituição em que obteve sua graduação em Letras (Tradutor Japonês e Português). Integrante do Grupo de Pesquisa “Pensamento Japonês” (Núcleo Vocabulário do *waka*).
- 2 Professor de Língua e Literatura Japonesa do Bacharelado em Letras (Tradutor Japonês e Português) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e atuante na linha “Teoria, Crítica e Comparatismo” do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade. Integrante do Grupo de Pesquisa “Pensamento Japonês” (Núcleo Vocabulário do *waka*).

poéticas consolidadas desses locais de interesse, refazer os passos de poetas do passado e renovar suas próprias inspirações artísticas. Tal movimento composicional reflete as próprias bases da literatura do Japão, na qual encontramos constantes alusões a obras, temáticas e figuras poéticas canonizadas estruturando uma teia intertextual que integra composições de diferentes épocas e produz novas semânticas através dos diálogos entre textos e intertextos. Nessa conjuntura, os lugares consagrados por suas menções em poemas se constituem como um *topos* da literatura japonesa: compor sobre eles significa dialogar com os autores anteriores que também compuseram sobre os mesmos temas, assegurando uma posição dentro da linha de tempo da tradição literária por meio de uma retomada de uma imagem poética já estabelecida.

Tida como uma das obras mais emblemáticas da literatura clássica japonesa (Shimon, 2016, p. 7), *Oku no hosomichi* é também considerada a obra central de Bashô dentro de sistemas literários que não o japonês, tendo sido traduzida para diversos idiomas, como português, alemão, espanhol, italiano, chinês, inglês e outros. No Brasil, existem três traduções da obra: *Sendas de Oku* (1983), traduzida do espanhol por Olga Savary; *Trilha estreita ao confim* (1997), com tradução do japonês realizada por Kimi Takenaka e Alberto Marsicano; e *Trilhas Longínquas de Oku* (2016), em edição bilíngue, traduzida por Meiko Shimon — sendo esta última aquela da qual retiramos os trechos apresentados no presente estudo. Do ponto de vista formal, *Oku no hosomichi* é um *kikô* (紀行, “relato de viagem”), gênero bastante apreciado no contexto da literatura japonesa pré-moderna. Além disso, é também um *haibun* (俳文, “prosa haikai”), gênero literário japonês que, fazendo interagir elementos do cânone com aqueles da cultura urbana da Era Edo (1600–1868), combina haicais e trechos narrativos em prosa, gerando variados efeitos estéticos.

Na época de Bashô, tais obras literárias híbridas já gozavam de uma longa tradição que datava da Era Heian e tinha como um de seus primeiros representantes o *Ise monogatari* (final do século IX). Incluso na categoria dos *utamonogatari* (“narrativa com poemas”), essa obra de autoria anônima apresenta episódios da vida de um homem também não nomeado dentro de um arranjo no qual as seções em prosa, além de assegurarem

a unidade temática do texto, contextualizam as circunstâncias em que os poemas foram compostos. O *Tosa nikki*, escrito por Ki no Tsurayuki em 935, também lança mão da interação entre seções narrativas e líricas, apresentando ainda um diferencial: trata-se de um dos marcos iniciais da tradição dos *kikô* (Shirane, 1998, p. 213), relatando acontecimentos ocorridos durante o percurso realizado pelo governador de Tosa (região que atualmente corresponde a parte da ilha de Shikoku, no sul do Japão) entre sua província e a capital Heian (atual Quioto).

Composições dessa natureza ainda eram produzidas mesmo durante as Eras Kamakura (1192–1333) e Muromachi (1333–1573), períodos da história japonesa caracterizados por intermitentes conflitos armados em busca do controle territorial do arquipélago. Literatos foram forçados a transitar pelo interior do Japão em busca de lugares distantes das batalhas, condição que ia ao encontro da criação de obras como *Shirakawa kikô* (1468), em que o poeta Sôgi (1421–1502) relata sua peregrinação à região de Shirakawa, em Tôhoku. Na Era Edo, o gênero *kikô*, já estabelecido como um elo para a transmissão da tradição poética e literária (Shirane, 1998, p. 232), é adotado por Bashô, que o adequa ao paradigma estético do período histórico em que vivia — o chamado *haikai* (俳諧).

Considerada como um gênero literário e também como uma abordagem poética característica da Era Edo, a literatura *haikai* buscava a aproximação entre o cânone e as temáticas contemporâneas através de relações de transformação, renovação, desconstrução e interação, criando novas possibilidades artísticas — como, por exemplo, o desenvolvimento do gênero *haibun*. Contudo, esse caráter de continuidade e reinterpretação da tradição poética de *Oku no hosomichi* tende a ser sobreposto por outros aspectos. No Brasil, por exemplo, a obra é comumente destacada como a narrativa de viagem de um poeta peregrino com aguçado senso de observação e elevada espiritualidade. Tal condição também impacta na construção do “autor Bashô” nesse sistema literário: o haicaísta é lido como um misto de eremita e mestre zen, que viajava pelo arquipélago japonês dotado de poucas posses, alheio às demandas da sociedade e compoendo haicais sobre os lugares por que passava (Cunha; Buss; Oliveira, 2021).

Com relação a isso, o presente trabalho, ao se debruçar

sobre três dos *topoi* aludidos pelo poeta em seu texto (*Sue no Matsuyama*, *Shirakawa no Seki* e *Yugyô Yanagi*), oferece uma nova perspectiva de *Oku no hosomichi* e também de Bashô dentro do contexto brasileiro. Além disso, abre caminhos para a observação do funcionamento de um procedimento poético característico da literatura japonesa e do papel fundamental da intertextualidade na constituição desse mecanismo produtor de significados. Para Kamens (1997, p. 52), as repetições e retomadas de elementos familiares, em suas variadas abordagens, conferem à literatura do Japão sua vitalidade e longevidade, sendo componentes fundamentais dessa tradição literária. Assim, o estudo aqui proposto permite ir além de Bashô: através da interação entre presente (o próprio texto do haicaísta e o devir da viagem em que ele se desenrola) e passado (o cânone mobilizado através da menção aos lugares consagrados), revelam-se peculiaridades estruturais e poéticas do sistema literário japonês como um todo. Entretanto, como veremos a seguir, para que tais características possam ser observadas de modo mais abrangente, certo paradigma da teoria literária dita “ocidental” precisa ser problematizado: é preciso tomar a “alusão” como um ato deliberado do autor; isto é, como um procedimento poético intertextual intencional.

## **ALUSÃO, INTERTEXTUALIDADE E O SISTEMA LITERÁRIO JAPONÊS**

No contexto atual dos estudos literários, segundo a tradição ocidental, a utilização do termo “alusão” na análise de processos intertextuais é tida como discutível. Considerando, em sua própria definição, um autor que propositalmente constrói significados a partir da recuperação de elementos presentes em outro(s) texto(s) e que pressupõe o reconhecimento desses elementos pelo leitor, o conceito de alusão coloca em cena a questão da intencionalidade do autor. Contudo, tal intenção é tida como inapreensível e de ordem subjetiva (Prata, 2017, p, 130) — ponto de vista embasado na impossibilidade de o autor transferir para seu texto, e para a mente do leitor, exatamente aquilo que “quis dizer”.

Dentro dessa conjuntura, a própria instância em que ocorre a significação é alterada. Não mais definido *a priori* no momento



da escrita, o significado se constitui nas relações construídas entre textos: cada texto seria uma espécie de mosaico de citações formado a partir dos processos de absorção e transformação de outro(s) texto(s) (Samoyault, 2008, p. 16). Nesse cenário, o leitor tem papel imprescindível: ele é quem elabora e opera com as relações entre textos das quais se origina o sentido. A significação passa, então, da esfera da *intenção do autor* para aquela da *interpretação do leitor*; logo, não poderia mais se falar em “alusão”, mas em “intertextualidade”:

[A] intertextualidade elimina a problemática implicação do termo alusão, a subjetividade presente na figura do autor, pois não é ele quem cria e põe em funcionamento o jogo ao aludir de forma consciente e intencional, mas o leitor no momento da leitura. (Prata, 2017, p. 130)

Dentro dessa perspectiva, teóricos como Barthes e Foucault, dentre outros, retiram a soberania do significado do escopo do autor, tornando esse último um componente do sistema textual que “não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo [...] [mas] é apenas a projeção [...] do tratamento que se dá aos textos” (Foucault, 1969 [1983], p. 276). Na mesma direção, Barthes afirma:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida<sup>3</sup> por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. (1988, p. 66)

A polêmica levantada por Barthes nesse texto de 1967 é legítima — trata-se de uma reação a certo tipo de trabalho acadêmico sobre a literatura (a *explication de texte*), da maneira como isso era feito na França, desde a segunda metade do século XIX até, digamos, os anos 1960 (mas essa modalidade de análise existe até hoje, ainda que modificada). No entanto, esse tipo de crítica só é aplicável a textos nos quais a divisão escritor/livro/sociedade seja clara (ou tratada como clara). O gênero ideal para aplicação dessa teoria é a narrativa de ficção; no caso da poesia, contudo, é necessário fazer uso de conceitos como

3 O texto francês é menos peremptório, pois a expressão *sans doute*, traduzida aqui como “sem dúvida”, pode também significar “talvez”.

“eu lírico”, “gênio” ou “inconsciente”, para separar de alguma forma o autor de seu texto (Bellei, 2014). Tal concepção de autor nunca funcionou muito bem para textos autobiográficos ou para literatura de testemunho, por exemplo. No entanto, na Europa, o problema não estava no centro da discussão, porque as memórias, a correspondência, o ensaio e o diário eram considerados como gêneros menores (isso quando eram admitidos como sendo literatura). Para uma grande parte da teoria literária, o “romance” (europeu) serve (até hoje) como metonímia para “literatura”.

É claro que o “autor” a que se refere Barthes não é apenas um nome — trata-se de uma maneira de entender o texto, conforme também foi sugerido por Foucault dois anos depois. Ora, os diários poéticos, dentre outras formas japonesas em que há um amálgama de texto poético com prosa autobiográfica, vêm equipados com anedotas biográficas e descrevem, por exemplo, os eventos que determinaram a composição dos poemas. Tudo isso é considerado como parte integrante e indispensável da obra. Assim, podemos ver como essa definição “ocidental” de autor se desenvolve de maneira diferente daquela da literatura japonesa. Tal contraste é de nível conceitual, uma vez que as poéticas do Japão e da China se fundam na lírica, e não no drama (Miner, 1990). Na literatura chinesa, encontramos a noção de intencionalidade, por exemplo, já na página de abertura do “Grande prefácio” do *Shijing*<sup>4</sup>:

A poesia é a direção em que vai a vontade do espírito. A vontade habita o coração e, ao ser expressa em palavras, torna-se poesia. A emoção nasce dentro de nós e toma a forma de palavras. Quando as palavras não bastam, podemos suspirar; quando suspirar não resolve, cantamos; se nem isso é suficiente, movemos ritmados as mãos e os pés e dançamos. As emoções se expressam pela voz e, quando a voz se forma em frases, dizemos que elas são “melodias”<sup>5</sup>. (Cunha, 2020, p. 25–26)

4 “Grande prefácio” do *Shijing* (China, séculos XI a VI a.C.). Atualmente, acredita-se que a autoria do “Grande prefácio” seja de Wei Hong (século I d.C.).

5 詩者，志之所之也。在心為志。發言為詩。情動於中，而形於言。言之不足，故嗟歎。嗟歎之不足，故永歌之。永歌之不足知，手之舞之，足之蹈之也。情發於聲，聲成文，謂之音。

O princípio poético da literatura que vem “do coração” — o qual, por sua vez, torna incongruente a existência de uma instância como a do “eu lírico” — é retomado pelos japoneses, que se apropriam do discurso chinês para afirmar a sua autonomia estética frente a essa mesma civilização<sup>6</sup>. Miner propõe uma comparação entre a *Poética* de Aristóteles (séc. IV a.C.) e o “Prefácio”<sup>7</sup> de Ki no Tsurayuki (séc. X d.C.), com o objetivo de destacar qual seria a hierarquia de gêneros nos dois tratados. Aristóteles teria feito a escolha consciente de privilegiar o drama ateniense em detrimento da épica (a *Odisseia*); Tsurayuki, por sua vez, estava criando uma programática da poesia nacional, em oposição à literatura de prestígio (a chinesa clássica), e alinhando-a com o poder simbólico e religioso da Corte Imperial de Yamato<sup>8</sup>. Eis o parágrafo de abertura do “Prefácio”:

A poesia japonesa brota do coração humano, que é a sua semente, e suas folhas crescem como dez mil palavras. Neste mundo, as pessoas têm muitos interesses diferentes. Aquilo que pensam em seu coração, expressam em poesia, quando falam sobre as coisas que viram e escutam. Basta ouvir o rouxinol do Japão, que canta em meio às flores, ou a voz do sapo que vive na água, para entender que todos os seres vivos produzem algum tipo de poesia. A poesia é aquilo que, sem esforço, move o céu e a terra e emociona até os ogros e deuses que nossos olhos não podem ver. Ela harmoniza as relações entre homem e mulher e consola mesmo o coração de ferozes guerreiros<sup>9</sup>. (Cunha, 2020, p. 46)

6 Na releitura japonesa, encontramos forte presença da religião local, com sua ênfase na ligação entre natureza e humanidade.

7 O “Prefácio” aqui referido é o “*Kanajo*” (仮名序, “prefácio em *hiragana*”), de autoria de Ki no Tsurayuki, da antologia poética *Kokin'wakashû*. Cf. Cunha (2020, p. 45–64).

8 Corte Imperial de Yamato foi o nome dado ao centro administrativo do território japonês que surge em meados do século V, na então chamada região de Yamato (atual Província de Nara).

9 やまとうたは、人の心を種として、万の言の葉とぞなれりける。世の中にある人、ことわざ繁きものなれば、心に思ふことを、見るもの聞くものにつけて、言ひ出せるなり。花に鳴く鶯、水に住む蛙の声を聞けば、生きとし生けるもの、いづれか歌を詠まざりける。力をも入れずして天地を動かし、目に見えぬ鬼神をもあはれと思はせ、男女の中をも和らげ、猛き武士の心をも慰むるは歌なり。

Pode-se notar aqui uma deliberada confusão entre o mundo humano, o dos animais, o das plantas e mesmo o mundo sobrenatural: todos pertencem ao mesmo *continuum* e produzem (ou são sensíveis à) poesia — em evidente contraste, a tradição ocidental-aristotélica se funda numa clara e intransponível divisão do mundo em humano e animal. No Japão, a poesia é um “canto”, como as vozes dos bichos, e a composição de poesia seria algo “natural” para os humanos. O sapo e o rouxinol são tópicos consagrados da poesia clássica e considerados como possuidores de “belas vozes”. O prefácio de Ki no Tsurayuki enfatiza o papel central da natureza, tanto como estímulo para a criação de poesia, como quando afirma que a poesia é uma forma de expressão natural ao ser humano.

Segundo Miner, com duas exceções (a europeia, que se funda no drama, na representação e na mimese; e a hindu, que é “complexa”), “todas as poéticas emergiram, em geral de forma implícita, por definição, a partir da lírica” e são originalmente *afetivo-expressivas* (Miner, 1990, p. 24). “Apenas o eurocentrismo justifica que se nomeiem as poéticas dos outros — as poéticas do mundo, fora a nossa — como não miméticas”; o contrário é verdadeiro, e a poética ocidental é que deveria ser definida negativamente<sup>10</sup> (id.). A essa centralidade do lírico no caso japonês, vem-se somar uma concepção clássica daquilo que venha a ser literatura bastante distinta da ocidental e que tem uma importante consequência para a noção de autoria: as obras de não ficção, como registros históricos e tratados religiosos, assim como textos de cunho confessional, como as memórias e os diários (incluído aí o gênero *kikô*), fazem parte incontestada e não marginal do cânone *literário* japonês (uma herança da poética chinesa que é o exato oposto de um equivalente europeu). Ao contrário da lírica ocidental moderna e contemporânea, que, por sua afinidade com o drama, às vezes se comporta como se a poesia fosse a fala de uma personagem, a poesia chinesa opera

10 Miner está se referindo aqui ao que ele chama de “poéticas fundacionais” ou “poéticas originativas” (*foundational, originative*); além disso, dois tipos de poética estão sendo tratados juntos: a poética como documento (como a de Aristóteles, a de Tsurayuki, e ainda a chinesa) e as que emergiram “de forma implícita” (ou seja, conjuntos de práticas e de valores não explicitados autonomamente, tais como no caso persa, árabe, egípcio, das civilizações pré-colombianas, etc.).

como se lidasse com  *fatos*, e “a interpretação deriva de uma firme crença no intencionalismo” (Miner, 1990, p. 112). Isto é, a crítica literária chinesa parte do pressuposto de que a voz que fala no poema é sim a do autor, e de que a experiência relatada é algo que realmente aconteceu<sup>11</sup>.

No Brasil, no início do século XXI, é muito difícil imaginar que possa haver uma teoria literária sofisticada que admita a identidade do autor com o eu lírico, ou que trate o poema como verdade factual. É como se o leitor ocidental fosse incapaz de ler literatura sem passar pelo vestibulo da *suspension of disbelief*, um momento em que o contrato ficcional entre leitor e texto se estabelece, o primeiro concordando em acreditar no que o texto tem para lhe dizer (ao menos pela duração da leitura), desde que o segundo não lhe exija crédito de veracidade depois de fechado o livro. No entanto, em clara oposição à crítica ocidental contemporânea, “a compreensão literária na Ásia Oriental sustenta que o autor está falando diretamente ao leitor, como se não houvesse eu lírico, ou narrador de uma história”, uma noção “de tal maneira contrária a ideias ocidentais modernas que, para alguns, ela parecerá simplesmente errada” (Miner, 1990, p. 30). A menos que seja dito expressamente o contrário, “presume-se que os poetas falam *in propria persona*”, e os trechos de narrativas nos quais se encontram comentários ou intervenções daquele que um ocidental chamaria de narrador são denominados, “em uma tradição de séculos, como ‘palavras do autor’ (*sakusha no kotoba*)<sup>12</sup>” (Miner, 1990, p. 30).

Tais considerações ajudam a entender a construção do autor Matsuo Bashô como poeta eremita e monge zen. Surgindo em um contexto histórico no qual o maior interesse pela literatura entre as classes populares já permitia que um autor fosse conhecido não apenas através da sua própria obra, mas também por descrições de terceiros (Keene, 1976, p. 71–72), Bashô é amplamente reconhecido como o principal nome do *haikai*, tendo parte significativa desse prestígio relacionada ao seu construto enquanto *autor*. Conforme explica Shirane

11 Isso não equivale a dizer que não existam poemas chineses escritos “como se fossem ditos por uma personagem”. O foco de Miner repousa sobre a não dissociação, na maioria dos casos, entre voz e poeta.

12 *Sakusha no kotoba* (作者の言葉).

(1998, p. 30–31), em vida, Matsuo Bashô foi um dentre vários haicaístas e esteve longe de ser aquele com o maior número de seguidores; contudo, após sua morte, a atuação de seus discípulos na promoção de sua obra e de seus preceitos poéticos foi um diferencial para o estabelecimento do “autor Matsuo Bashô”. Associado a Saigyô e outros poetas do passado que constantemente peregrinavam pelo arquipélago japonês, o Bashô “mito” foi sendo construído como o poeta recluso, cujas obra e biografia se confundiam (refletindo o pressuposto da não diferenciação entre autor e eu lírico), e cujo fazer artístico era também meio de refinamento espiritual.

Ecoss dessa representação chegaram aos sistemas literários ocidentais, porém dialogando com perspectivas orientalistas que envolveram as primeiras recepções da arte do leste da Ásia no Ocidente em uma aura de exotismo e deslumbramento (especialmente, a *chinoiserie* nos séculos XVII e XVIII e o *japonisme* no século XIX); condição que explica o teor da conceituação do “autor Bashô” em sistemas literários como o brasileiro. Assim, vemos que não são acidentais as conotações que pairam sobre seus escritos: em *Matsuo Bashô* (1983), o poeta Paulo Leminski apresenta um haicaísta observador de preceitos samurais e zen-budistas, muitas vezes transmitindo seus ensinamentos em espécies de parábolas (p. 21–22); de modo similar, em *Haikai* (1996), Franchetti, Doi e Dantas (p. 22–23), declaram que, quando Bashô afirmou “O que diz respeito ao pinheiro, aprenda do pinheiro; o que diz respeito ao bambu, aprenda do bambu”, estava se referindo a uma poética que valoriza a observação direta da cena e a eliminação da “visão própria” — espécie de “apagamento do eu” que, ainda que dialogue com preceitos zen-budistas, reverbera ideais de precisão descritiva os quais, por sua vez, se originam de interpretações de cunho orientalista a respeito do poema haikai. Kawamoto (2000, p. 64), por outro lado, apresenta uma interpretação diferente: destacando a dinâmica de interação entre temas clássicos e contemporâneos que caracteriza a poesia de Bashô, o teórico japonês explica que o aprendizado com o pinheiro e o bambu se refere a uma abordagem criativa das semânticas consagradas dessas imagens naturais — e não a certo comportamento “zen” que direcionaria a composição poética. Devido a um conhecimento mais amplo do funcionamento do sistema literário japonês,

Kawamoto constrói o seu “autor Bashô” observando a presença do cânone intertextual com o qual o haicaísta dialoga e no qual se insere.

A partir desses exemplos, percebemos como a compreensão do autor enquanto função textual construída histórica e culturalmente permite melhor entender nuances de leituras construídas em diferentes contextos — e, por extensão, nuances da recepção de uma literatura/cultura por outras. Porém, ainda que possibilitando variadas reflexões no campo da criação, teoria e crítica literária, tal ponto de vista não concebe a existência de um sistema literário no qual as relações entre textos possam ser efetivamente elaboradas por autores conscientes: os significados do texto e o próprio autor são concebidos no âmbito da recepção. Mas e se determinado sistema literário, dado seu arranjo específico, permitisse a ocorrência mútua da intertextualidade no momento da leitura e da intertextualidade no momento da escrita? Para que isso ocorresse, precisaríamos trazer o autor “de volta à vida”, junto de sua intencionalidade: seria necessário localizar elementos corroborando o fato de que determinado texto foi composto tendo em vista outro pré-existente e pressupondo o reconhecimento dessa relação intertextual intencional por parte do leitor. Mas como, visto não ser possível garantir que os efeitos mobilizados durante a composição cheguem ao momento de recepção e tampouco que o autor seja exatamente o mesmo para diferentes leitores?

A fim de desenhar esse cenário, lançamos mão das quatro condições elencadas por Preminger e Brogan (1993) para a ocorrência da alusão enquanto procedimento poético. De início, vejamos as duas primeiras: “(1) realizações ou eventos *a priori*, considerados como fontes de valor; (2) leitores que têm um conhecimento compartilhado com o poeta” (p. 39)<sup>13</sup>. A primeira proposição aponta para a existência de uma espécie de arquivo de acontecimentos prévios cuja elaboração é realizada intencionalmente, uma vez que esses episódios são vistos de modo valorativo: as realizações são o cânone literário; e os eventos *a priori*, as vidas dos autores, seus feitos, suas obras, suas interações — a literatura do passado interpretada como

---

13 (1) *prior achievements or events as sources of value*; (2) *readers sharing knowledge with the poet* (nossa tradução).

fato histórico. A segunda, por sua vez, atesta a necessidade da identificação conjunta desse repositório; isto é, escritores e leitores compartilhando o conhecimento do cânone. A partir dessas condições, começa a se configurar um sistema literário cujo grau de sistematização permite que escritores retomem elementos de outros textos pressupondo a compreensão desse gesto pelos leitores — arranjo que mostra agentes de produção e recepção em posições próximas, pois haveria a garantia de que seriam capazes de pôr em funcionamento conhecimentos mútuos e de estabelecer relações de analogia entre textos.

Essa organização se assemelha àquela descrita por Kamens (1997) a respeito do sistema literário japonês — estruturado na reutilização de motivos, temáticas, estilos e expressões de obras canonizadas. Considerando a questão da intenção durante o processo de composição, o estudioso fala da existência de uma intertextualidade “intencional”, pela qual os autores preveem o reconhecimento e a apreciação das retóricas intertextuais por parte dos leitores (Kamens, p. 32). Logo, podemos supor que, quando Bashô, em *Oku no hosomichi*, se refere a poetas e composições do passado através das menções aos lugares consagrados em poesia, ele antecipa que seu público irá não só reconhecer tais associações, mas também tomá-las como ações deliberadas para a elaboração de significados:

[Na] tradição [japonesa], entendia-se que grande parte do trabalho do poeta era a engenhosa reconfiguração de materiais [preexistentes] na criação de novos poemas, que mostrassem de forma transparente os pontos de contato com, assim como os desvios de, poemas anteriores<sup>14</sup>. (Kamens, 1997, p. 2)

Além de vincular a remissão a textos anteriores ao trabalho criativo do autor, a citação acima ainda descreve as relações entre texto alusivo e texto aludido em termos de aproximação e distanciamento, dinâmica que vai ao encontro das últimas duas premissas apontadas por Preminger e Brogan (1993) a respeito da ocorrência da alusão: “(3) incorporação de

14 [To] a great extent, the work of the poet in this [Japanese] tradition, it was understood, was the ingenious rearrangement of materials into new poems that transparently displayed their points of contact with, as well as departures from, earlier poems (nossa tradução).



elementos suficientemente conhecidos e que tivessem, além disso, características distintas e (4) fusão dos elementos incorporados aos incorporantes” (p. 39)<sup>15</sup>. Em (3), temos que o elemento aludido (o intertexto, elemento incorporado) deve apresentar peculiaridades que permitam sua identificação, mas também sua diferenciação, em relação ao novo contexto (o texto, componente incorporante) ao qual é integrado; em (4), que texto e intertexto(s) devem estar integrados. Voltando para *Oku no hosomichi*, vemos nas localidades mencionadas em poemas antigos elementos intertextuais que se encaixam nas condições acima: familiares pelas reiteraões ao longo do cânone, mas diferenciando-se pelos novos contextos em que se apresentam a cada menção, os topônimos, quando inseridos no texto de Bashô, interagem com o seu sistema ao gerar significados. A partir disso, podemos dizer que, no contexto da literatura do Japão, é relevante pensar em “alusão” *tanto quanto* em “intertextualidade” (Kamens, 1997, p. 6): esta última de caráter hermenêutico, situada no âmbito da recepção; a primeira de caráter poético, localizada na esfera da criação.

## OS UTAMAKURA

Descrita a peculiar estruturação do sistema literário japonês em relação aos conceitos de autoria, alusão e intertextualidade, cabe agora observar as condições que permitem aos lugares consagrados por suas menções em poemas se estabelecerem como procedimentos poéticos. Chamados *utamakura* (歌枕, “travesseiros de poemas”), esses topônimos são, de fato, “travesseiros do texto”; seus significados sustentam o da composição na qual aparecem devido às grandes capacidades intertextual e conotativa que possuem — Kamens (1997) os descreve como “a fundação para a criação de poemas [...] *loci* de referência e estabilidade nos esquemas associativos que os poetas constroem entre poemas” (p. 8)<sup>16</sup>, sendo que a simples menção de determinados nomes de lugares do arquipélago

15 (3) *incorporation of sufficiently familiar yet distinctive elements and (4) fusion of the incorporated and incorporating elements* (nossa tradução).

16 [Foundations] *for poem designs [...] loci of reference and reliance in the elaborative associative schemes poets forge among poems* (nossa tradução).

nipônico já é suficiente para conjurar os poemas, narrativas, autores e outras associações atribuídas à palavra. A partir dessas características, podemos associar os *utamakura* aos chamados *hon'i* (本意, “essência poética”):

As associações estabelecidas para um determinado tópico, com origem no precedente dos clássicos, e reconhecidas normalmente como as mais apropriadas e essenciais para aquele tópico em específico<sup>17</sup>. (Shirane, 1998, p. 295)

Assim, um *utamakura* se mostra constituído de uma parte *denotativa*, que se refere a determinada localidade no arquipélago japonês, e de outra *figurativa*, que carrega os significados consagrados pelo uso recorrente do termo dentro do sistema literário. Sob essa configuração, o *utamakura* se mostra funcionando como *tropo* — ou seja, um termo que recebe conotações adicionais, a partir das quais é capaz de gerar significados e efeitos estéticos. Tomemos, por exemplo, *Yoshino*, *Yoshino Yama*, *Yoshino no Yama* (吉野, 吉野山, よしのの山; “Yoshino”, “monte Yoshino”, “monte de Yoshino”). Situado cerca de quarenta quilômetros ao sul da cidade de Nara, o local é famoso por sua beleza natural há pelo menos mil e cem anos, com suas primeiras menções em poemas datando do *Man'yōshū* (c. 780). Por volta dos séculos IX e X, a sensação de encantamento suscitada pela beleza das suas vistas (que atualmente atraem turistas nacionais e internacionais) passou a compor de modo prescritivo o *hon'i* desse *utamakura*. Logo, sempre que o monte Yoshino aparece em uma composição literária, automaticamente agrega ao texto essa conotação — condição que possibilitou aos poetas produzirem retóricas antevendo a apreensão, pelos leitores, dos significados canonizados. O poema a seguir, considerado o primeiro a atribuir a beleza de Yoshino às cerejeiras (Keene, 1993, p. 275), exemplifica tal dinâmica:

---

17 *The established associations of a particular topic, derived from classical precedent and commonly recognized as the most appropriate for and essential to that particular topic* (nossa tradução).

やまとに侍りける人につかはしける  
こえぬまはよしのの山のさくら花人つてにのみききわたる  
かな

*yamato ni haberikeru hito ni tsukahashikeru*  
*koenu ma wa / yoshino no yama no / sakurabana / hitosute ni nomi /*  
*kikiwataru kana*

#### PARA ALGUÉM QUE ESTÁ EM NARA

até que eu veja  
as cerejeiras  
e suas flores  
do monte Yoshino  
só ouço rumores

紀貫之  
Ki no Tsurayuki

(*Kokin'wakashû*, livro 22, “Amores II”, poema 588 [*Kokin'wakashû*,  
1994, p. 233]; tradução de Leonardo Reis)

O texto mostra um poeta que preferiria ter a efetiva experiência de olhar as cerejeiras ao invés de ouvir sobre a paisagem; contudo, uma vez que a paisagem é aquela de Yoshino, as emoções são intensificadas: a localidade é deslumbrante; logo, apenas ouvir falar de Yoshino, sem ir lá, é algo difícil de ser tolerado. Ou seja, Ki no Tsurayuki se mostra cansado de ser apenas informado por terceiros a respeito da beleza de Yoshino, desejando estar efetivamente junto dela. O diferencial, aqui, é que Ki no Tsurayuki sabe que seu leitor irá compreender a menção a Yoshino como produtora do sentido adicional — a ênfase no componente emotivo — que sustenta a composição.

Ainda que existam ocorrências em composições de períodos anteriores, a sistematização do *utamakura* enquanto procedimento poético na literatura japonesa acontece justamente no século X, na época do *Kokin'wakashû* (Suzuki, 2016, p. 229). No âmbito da poesia, esse foi um momento histórico em que a pura adoção de modelos oriundos da China deu lugar ao uso de tais inspirações em conjunto com temáticas e motivos japoneses. Conforme conta Shirane (2012, p. 25–26), essas influências vindas do continente diziam respeito

a preceitos literários da época das Seis Dinastias (222–589), os quais favoreciam a expressão indireta de sensações e sentimentos através de cenas e paisagens. Nesse contexto, a ocorrência dos *utamakura* se mostra ainda mais relevante, pois integram localidades do arquipélago japonês ao cânone literário e produzem significados figurativos, adequando-se poética e esteticamente aos princípios que passavam a ser observados.

Mais de setecentos anos separam esse momento de início da sistematização dos *utamakura* do período histórico em que Matsuo Bashô partiu em viagem para visitar lugares consagrados, compor sobre eles e renovar suas conotações poéticas — condições que mostram como tais topônimos mantiveram seus status de *topos* (pois ainda são consagrados no cânone) e de *tropo* (já que seguem possuindo conotações poéticas) dentro do sistema literário. Ao mesmo tempo em que estão atrelados à poética intertextual intrínseca à literatura japonesa, os *utamakura* ajudam a construí-la, aproximando os textos nos quais estão presentes. Essa dinâmica propicia que textos distantes entre si no tempo estabeleçam relações. Assim, quando o haicaísta Teishitsu — que foi contemporâneo de Bashô — compõe sobre o monte Yoshino, seu texto não só está embebido no *hon'i* desse *utamakura* como também traz à baila poemas anteriores que falam da localidade:

よしのにて  
これは / \ とばかり花の芳野山  
*yoshino nite*  
*kore wa kore wa / to bakari hana no / yoshino yama*

EM YOSHINO

“ah!...”  
é só o que posso dizer  
cerejeiras de Yoshino

貞室  
Teishitsu

(*Aranoshû*, livro 1, poema 1 [*Kakei*, 1689, s/p; Reis, 2022, p. 34];  
tradução de Leonardo Reis)

Ao mencionar Yoshino, Teishitsu traz ao seu texto a incomparável beleza da localidade. Contudo, enquanto esse encantamento estético instiga Ki no Tsurayuki a escrever sobre a localidade mesmo não estando nela, para Teishitsu, o lugar famoso por inspirar poemas deixa o poeta “sem palavras”, incapaz de se expressar, tamanho o deslumbramento que mobiliza. A presença do topônimo permite a Teishitsu antever como sua argumentação será recebida pelos leitores do sistema literário; esses, por sua vez, ao se depararem com o monte Yoshino enquanto *topos*, também ativarão seu significado enquanto *tropo*, reconhecendo a retórica do texto, elaborada em uma dinâmica de desconstrução e interação com o cânone amparada pelo *hon'i* do *utamakura*. Integrado à estética do seu tempo, Bashô também toma os *utamakura* através dessa ótica da literatura *haikai* — isto é, dentro da dinâmica de transformação, renovação e desconstrução em relação ao cânone, a obra *Oku no hosomichi*

adota uma abordagem revisionista com relação ao *utamakura*; a obra não segue simplesmente as associações poéticas estabelecidas, indo além e explorando tanto o espaço físico quanto as suas raízes históricas, em uma tentativa de renovar e dar nova forma à paisagem cultural<sup>18</sup>. (Shirane, 1998, p. 232)

Tal abordagem só é possibilitada pelo fato de Bashô ter ciência de que suas menções aos *utamakura* estabelecerão relações intertextuais com textos anteriores nos quais esses termos também estão presentes e que, junto disso, serão interpretadas pelos leitores como gestos intencionais para a produção de significado. Construída fora dos paradigmas atualmente observados pela teoria literária de matriz ocidental, essa conjuntura, além de corroborar a relevância da intenção do autor na literatura do Japão, assegura a definição da alusão como um procedimento poético. Contudo, para que tais processos de significação se mostrem de modo mais explícito para leitores pouco familiarizados com o sistema literário

18 [It will] take a revisionary approach to *utamakura*; it will not simply follow the established poetic associations, but explore both the physical place and its historical roots in an effort to renew and recast the cultural landscape (nossa tradução).

nipônico, uma observação mais detalhada de particularidades referentes à composição, ao estabelecimento e à utilização dos *utamakura* e de seus *hon'i* se mostra relevante. Assim, com o intuito de viabilizar leituras que reconheçam as *intertextualidades intencionais* mobilizadas por Bashô, descrevemos a seguir três *utamakura* aludidos em *Oku no hosomichi: Sue no Matsuyama*, *Shirakawa no Seki* e *Yugyô Yanagi*.

## SUE NO MATSUYAMA

*Sue no Matsuyama* (末の松山, “Montanha de Pinheiros de Sue”) é um *utamakura* cujo *hon'i* expressa uma jura de amor: o significado agregado relativo aos pinheiros (松, *matsu*) — longevidade e fidelidade conjugal (Cunha, 2019, p. 108) — recebe nova conotação a partir do cenário no qual é representado. Estilizado como incólume em relação à ação das ondas (波, *nami*) — as quais, por sua vez, apresentam a semântica de algo que perturba negativamente os sentimentos —, *Sue no Matsuyama* concentra o significado de garantia da perenidade do amor. Tal retórica pode ser observada no poema abaixo:

君をおきてあだし心をわがもたば末の松山波も越えなむ  
*kimi wo okite / adashi kokoro wo / wa ga motaba / sue no matsuyama /*  
*nami mo koenan*

sob as ondas a Montanha  
de Pinheiros de Sue  
ficará  
só naquele dia em que  
meu amor por ti acabar

Autoria desconhecida

(*Kokin'wakashû*, livro 20, “Poemas do Departamento Imperial de Poesia”, poema 1093 [Nishiki, 2017, p. 47; *Kokin'wakashû*, 1994, p. 414]; tradução de Leonardo Reis)

Presente no *Kokin'wakashû*, essa composição não só teria estabelecido a associação poética entre a imagem das ondas e a de *Sue no Matsuyama* (Nishiki, 1991, p. 188), como também oferece indícios das possíveis origens dessa relação. Nishiki (2017, p. 48)

destaca a existência de uma composição oral que, através de sua adequação à forma do *waka* (cinco versos na métrica 5-7-5/7-7), teria sido assimilada ao cânone literário, resultando no poema acima. Oriunda da então região de Michinoku, essa composição sugere que a localidade de *Sue no Matsuyama* possivelmente se situa nesse local; contudo, não revela sua localização, tampouco as motivações para suas conotações poéticas. Sobre isso, Matsumoto (2014, p. 100) menciona a possibilidade de que um terremoto ocorrido em 869 e que atingiu Michinoku tenha influenciado na criação da imagem poética da Montanha de Pinheiros de Sue açoitada pelas ondas, uma vez que o *tsunami* ocasionado pelo abalo sísmico teria quase alcançado a região. Essas informações ajudam a localizar *Sue no Matsuyama* na província de Miyagi; mais especificamente, na atual cidade de Tagajô, situada próxima à costa atingida por esse *tsunami* — vínculo estético reconhecido pelo menos desde o início da Era Muromachi (1336–1573) (Nishiki, 2017, p. 53) — isto é, mais de quatrocentos anos depois da compilação do *Kokin'wakashû*.

A partir dessa breve contextualização, temos que a associação da Montanha de Pinheiros de Sue a uma localidade real se deu em um momento posterior à sua integração ao sistema literário como *utamakura*. Tal cenário converge com a abordagem poética realizada pelos poetas contemporâneos do *Kokin'wakashû*, os quais, vivendo no âmbito da corte de Heian, não precisavam visitar o lugar físico, mas apenas fazer referência ao *utamakura* conforme estipulava a tradição (Shirane, 1998, p. 235). Isso não significa que *Sue no Matsuyama* era puramente um lugar imaginado, mas indica que a falta de associação a um referencial real era compensada pelos efeitos figurativos e intertextuais. É o caso do seguinte poema, no qual a Montanha de Pinheiros de Sue sustenta a retórica do texto mesmo não sendo mencionada diretamente, mas aludida por meio de palavras associadas ao seu campo semântico:

春のためあだし心のたれなれば松がえにしもかかる藤波  
*haru no tame / adashi kokoro no / tarenareba / matsu ga e ni shimo / kakaru*  
*fujinami*

como pode...  
é primavera mas  
o coração vacila  
cobrindo os pinheiros  
as ondas de glicínias

紀貫之  
Ki no Tsurayuki

(*Tsurayukishû*, livro 3, poema 303 [Nishiki, 2017, p. 48]; tradução  
de Leonardo Reis)

A ideia de jura de amor, *hon'i* de *Sue no Matsuyama*, aparece na presença dos pinheiros (松, *matsu*) e das “ondas de glicínias” (藤波, *fujinami*) — sendo esse último um *tropo* que, enquanto descreve o modo como as flores dessa planta trepadeira costumam pender das árvores nas quais se sustenta, também aponta, associado a *matsu*, para a semântica de “ondas atingindo os pinheiros” —, arranjo imagético a partir do qual a Montanha de Pinheiros de Sue é aludida no texto. Reverberando a intertextualidade intrínseca ao cânone, o poeta também (re) utiliza a expressão *adashi kokoro* (あだし心, traduzida como “o coração vacila”) presente no poema que inseriu *Sue no Matsuyama* no sistema literário, lançando mão de outro procedimento poético da literatura japonesa: o *honkadori* (本歌取り, “tirado de uma canção anterior”), que descreve a utilização de um ou mais versos de um poema previamente existente em uma nova composição (Cunha, 2019, p. 34).

Na época de composição de *Oku no hosomichi*, por outro lado, a localidade em Tagajô já vinha sendo relacionada a *Sue no Matsuyama* há cerca de um século. Além disso, a própria vivência dos *utamakura* em suas fisicalidades também fazia parte das poéticas observadas por Bashô (Shirane, 1998, p. 235). Esse cenário permite que o haicaísta utilize um método diferente daquele escolhido por Ki no Tsurayuki: no capítulo “Sue-no-Matsuyama”, Bashô não associa o *utamakura* às ondas, mas a elementos procedentes da sua vivência do local:



末の松山

[...] 末の松山は、寺を造て末松山といふ。松のあひあひみな墓はらにて、はねをかはし枝をつらめる契りの末も、終はかくのごときと、悲しさも増さりて

*sue no matsuyama*

[...] *sue no matsuyama wa, tera wo tsukurite masshōzan to iu. matsu no ahiahi mina haka hara nite, hane wo kawashi eda wo tsurameru chigiri no sue mo, tsui ni wa kaku no gotoki to, kanashisa mo masarite*

#### SUE-NO-MATSUYAMA

[...] Na montanha próxima, chamada de Sue-no-Matsuyama [Monte-Pinheiros-do-Fim], há um templo de mesmo nome, Masshōzan. Os espaços entre os pinheiros eram tomados por túmulos; uma tristeza sobreveio ao pensar que mesmo os mais duradouros juramentos de devoção entre esposo e sua amada, cantados em poemas antigos: “como os pássaros que sobrepõem as asas” ou “os ramos unidos das árvores”, terminem assim dessa forma.

(Bashō, 2016, p. 77; tradução de Meiko Shimon)

Tomando os *utamakura* como “agentes facilitadores, loci de contato através dos quais as potencialidades se realizam” (Kamens, 1997, p. 2)<sup>19</sup>, podemos considerar que, mesmo que a tradicional associação “pinheiros-ondas” não esteja presente, a Montanha de Pinheiros de Sue incide sobre o texto o seu *hon'i*. Dessa forma, quando Bashō focaliza os túmulos localizados entre os pinheiros (松のあひあひみな墓はらにて, *matsu no ahiahi mina haka hara nite*), mobiliza as semânticas presentes em *Sue no Matsuyama* sob um novo ângulo, o qual sobrepõe a finitude da vida ao amor jurado e duradouro: os amantes, ainda que tenham permanecido íntegros em suas promessas, não são capazes de vencer a morte; os pinheiros, mesmo que inatingíveis pelas ondas, então rodeados de túmulos. Assim, a definição de uma localidade correspondente ao *utamakura* surge como possibilitadora da elaboração de novas retóricas, as quais são construídas justamente a partir da observação desse referente do mundo.

19 [Facilitating] agents, loci of contact through which rich potentialities may be realized (nossa tradução).

O *utamakura Sue no Matsuyama* foi visto em três diferentes contextos: a imagem tradicional, estabilizada no poema do *Kokin'wakashû*; a descrição indireta de Ki no Tsurayuki, mobilizada pelas “ondas de glicínias sobre os pinheiros”; e o enfoque de Bashô, observando características do referente factual (os “túmulos em volta dos pinheiros”). Essas abordagens revelam particularidades dos *utamakura*: à medida que um nome de lugar recebe determinado *hon'i* e passa a funcionar como *tropo*, suas abordagens são condicionadas por tal semântica consagrada; essa, por sua vez, age na construção dos elos intertextuais que estabelecem a genealogia de textos nos quais o *utamakura* está presente. Uma vez constituída, essa rede associativa é trazida à tona sempre que o *tropo* é utilizado:

Sempre que um conjunto de materiais textuais de uso comum em um dado grupo é celebrado através do gesto da alusão, e sempre que uma disjunção de materiais ou tratamentos perturba a ilusão de continuidade textual harmônica, ocorre uma produção de significado. Ou seja, o ato de se fazer [...] uma alusão, assim como o ato de se participar de uma relação de intertextualidade, ao se posicionar um texto em alguma relação de semelhança ou de diferença com um texto em específico, ou com todos os outros textos, são atos que, por si só, têm significado<sup>20</sup>. (Kamens, 1997, p. 6)

As diferentes manifestações de *Sue no Matsuyama* aqui apresentadas mostram como o jogo intertextual se constitui e é utilizado em interação pelos autores para formar novos significados e ampliar a teia alusiva formada em torno do *utamakura*. Não se trata apenas de construir novos textos em torno da ideia da “jura de amor”, mas de utilizar esse *hon'i* de um modo que é ao mesmo tempo familiar e inédito, enriquecendo as associações poéticas do próprio *utamakura* e produzindo novas possibilidades estéticas.

20 *Whenever a commonality of textual material is celebrated through the gesture of allusion, and whenever a disjuncture of materials or treatments disrupts the illusion of harmonious textual continuity, significations are produced. That is to say, the act of making [...] an allusion, as well as the act of participating in an intertextuality by positioning a text in some relationship of similarity to or difference from any or all other texts, are acts that in themselves have significance* (nossa tradução).

## SHIRAKAWA NO SEKI

Situada a cerca de seiscentos quilômetros da então capital Heian (Quioto), na atual cidade de Shirakawa (província de Fukushima, na região de Tōhoku), a “Barreira de Shirakawa” (*Shirakawa no Seki*, 白河の関) foi uma fortificação que marcava a fronteira entre o território controlado pela corte japonesa (ao sul da barreira) e aquele ainda dominado por povos autóctones (Michinoku, ao norte). A fortificação desempenhou essa função entre a Era Nara (710–794), época em que foi construída, e meados da Era Heian, quando foi desativada; sendo que tais características históricas se refletem no *utamakura*, que apresenta em seu *hon’i* “a essência poética da viagem, ou seja, as saudades da capital que sente o viajante” (Shirane, 1998, p. 235)<sup>21</sup> e as semânticas de lugar longínquo e de transição entre o familiar e o estrangeiro. O poema abaixo, compilado na coletânea *Shūiwakashū* (1005) e considerado o primeiro a mencionar a localidade (Shirane, 1998, p. 233), explora tais conotações poéticas:

たよりあらばいかで都へ告げやらむ今日白河の関は越えぬ  
と  
*tayori araba / ika de miyako e / tsugeyaramu / kyō shirakawa no / seki wa  
koen to*

tivesse comigo  
um mensageiro  
avisaria a capital  
que hoje a atravessai  
Barreira de Shirakawa

平兼盛  
Taira no Kanemori

(*Shūiwakashū*, livro 6, “Adeuses”, poema 339 [Toyama, 1978, p. 116]; tradução de Leonardo Reis)

*Shirakawa no Seki* era um ponto limítrofe, e atravessá-la era um acontecimento relevante, pois significava adentrar um mundo a

21 [The] poetic essence of travel, that is, the traveler’s longing for the capital (nossa tradução).

respeito do qual os moradores da capital muito pouco sabiam; ademais, a alusão empresta ao texto a conotação de “saudades de casa”. Essas características do *utamakura* são consideradas por Bashô no “Prefácio da edição original” de *Oku no hosomichi*, no qual a Barreira de Shirakawa é descrita como elemento decisivo para o início de sua jornada:

春立てる霞の空に、白川の関こえんと、そゝろ神の物につ  
きて心をくるはせ、道祖神のまねきにあひて取るもの手に  
つかず

*haru tateru kasumi no sora ni, shirakawa no seki koen to, sozoro gami no  
mono ni tsukite kokoro wo kuruhase, dôsojin no maneki ni ahite toru mono  
te ni tsukazu*

Ao imaginar-me transpondo a Barreira de Shirakawa, ainda em tempo ameno, sob o céu de neblina primaveril, tornei-me como que possuído pelos espíritos, que instigavam uma vontade louca para viajar, e não pude dominar meus pensamentos.

(Bashô, 2016, p. 15; tradução de Meiko Shimon)

Ao utilizar tal retórica, o haicaísta não só agrega a seu texto as conotações do *hon'i* de *Shirakawa no seki* como instaura sua composição na cadeia intertextual tecida pelo *utamakura*. Assim, o texto de Kanemori ecoa no de Bashô: enquanto o poeta do *Shûi-wakashû*, por estar em Shirakawa, deseja informar a capital Heian sobre sua viagem, Bashô, ainda em Edo, anseia por viajar ao lembrar da Barreira. O âmbito intertextual desse trecho não se resume ao poema de Kanemori; quando menciona o “céu de neblina primaveril”, Bashô dialoga com um *waka* composto por Nôin (988–1052):

都をば霞と共に立ちしかど秋風ぞ吹く白河の関  
*miyako wo ba / kasumi to tomo ni / tachishikado / akikaze zo fuku /  
shirakawa no seki*

névoa da primavera  
parti da capital  
chegando na Barreira  
de Shirakawa sopra

o minuano de outono<sup>22</sup>

能因

Monge Nôin

(*Goshûiwakashû*, livro 9, “Viagens”, poema 518 [Toyama, 1978, p. 106]; tradução de Leonardo Reis)

Utilizando a imagem natural da primavera dentro do mesmo contexto de início de viagem apresentado no poema do monge, o haicaísta põe em evidência mais um elo que seu texto estabelece com o cânone: a Barreira de Shirakawa à qual Bashô se dirige não é meramente a localidade em Tôhoku, mas também o *topos* consagrado, elaborado esteticamente no decorrer da tradição. O *waka* de Nôin, ao explorar a transição das estações, enfatiza a distância entre a capital e Shirakawa, operando com o *hon'i* do *utamakura*. Tal retórica também está presente em *Oku no hosomichi*, construída a partir da interação entre o excerto do “Prefácio da edição original”, destacado anteriormente, e o trecho abaixo, presente no capítulo “Barreira de Shirakawa”:

白河の関にかゝりて旅心定まりぬ。[...] 秋風を耳に残し  
*shirakawa no seki ni kakarite tabikokoro sadamarinu. [...] akikaze wo mimi ni nokoshi*

chegando à Barreira de Shirakawa senti-me acalmar a ansiedade da viagem. [...] Apesar de estarmos no verão, escutei os ventos outonais.

(Bashô, 2016, p. 47; tradução de Meiko Shimon)

Quando Bashô chega à localidade, é verão; contudo, ecoando a mudança das estações ocorrida durante a peregrinação descrita no texto de Nôin, o poeta escuta os ventos outonais. De modo explícito, Bashô observa prescrições do *hon'i* e privilegia as semânticas consagradas, em oposição às condições que experiencia de modo objetivo. Efetivamente, na Era Edo já não havia resquícios da Barreira de Shirakawa no lugar onde a edificação fora construída (Vozábal, 2020, p.

22 Tratando-se de um vento específico do estado do Rio Grande do Sul, a escolha por “minuano” neste poema visa reforçar a imagem de Shirakawa como um lugar “distante da capital”.

33); porém, tal condição não impede que o haicaísta se inspire nas conotações literárias associadas ao local, uma vez que características intrínsecas aos próprios *utamakura* — e à poética tradicional japonesa como um todo — permitem que a falta de verossimilhança externa se converta em elemento estético:

As vibrações e ressonâncias que eles [*utamakura*] produzem também retornam repetidamente para se fazerem vistas ou ouvidas através de vastos espaços e tempos textuais. Cada vez que um *utamakura* aparece, ou ressoa no texto, é simplesmente parte de um *continuum*, remontando a momentos anteriores de uso e abrindo caminho para futuros momentos de reutilização. [...] cada poema é um espaço e um momento nos quais os depósitos de tempo e memória ficam expostos à vista<sup>23</sup>. (Kamens, 1997, p. 22)

Assim, vemos a teia intertextual produzida pelos *utamakura* como possibilitadora do retorno a momentos do passado, estabelecidos na tradição literária; esses, por sua vez, se inserem no presente do texto e produzem significados através dessa dialética temporal. A Barreira de Shirakawa é então estilizada conforme seu *hon'i*, mesmo em uma conjuntura histórica na qual as características factuais não mais correspondem àquelas do *tropo*. Bashô também retoma nesses termos o poema de Kanemori anteriormente comentado:

「いかで都へ」と便求しも断也。中にも此関は三関の一にして、風騒の人心をとゝむ。  
*ika de miyako e to tayori motomeshi mo kotowari nari. naka ni mo kono seki wa san kuwan no itsu ni shite, fûsô no jinshin wo todomu.*

Entendo agora o que o poeta quis dizer com “se pudesse, contaria às pessoas da capital” ao cruzar essa barreira. Entre todas as barreiras, esta era uma das três mais célebres da região norte, e muitos poetas e homens de espírito refinado registraram os sentimentos suscitados neste lugar.

---

23 [The] ripples and the resonances they [*utamakura*] produce also repeatedly return to make themselves seen or heard across vast spans of textual space and time. Any single moment of such appearance, or resonance, is simply part of a continuum, reaching back to prior moments of usage and laying the way open for future moments of re-use. [...] each poem is a space, and a moment, in which the deposits of time and memory lie exposed to view (nossa tradução).

(Bashô, 2016, p. 47; tradução de Meiko Shimon)

Aludido por meio do *honkadori* — o trecho *ika de minato he* (“se pudesse, contaria às pessoas da capital”) —, o texto compilado no *Shûiwakashû* serve como mote para Bashô expressar sua sensação de deslumbramento ao atravessar a barreira. Além de ser uma localidade distante cuja ultrapassagem é digna de ser relatada (argumento ressaltado no poema de Kanemori), *Shirawaka no Seki* é descrita como um local que, por si só, estimula a composição poética, ainda que o haicaísta a tenha experienciado em condições bastante distantes daquelas vivenciadas por Kanemori.

As propriedades do *hon'i* da Barreira de Shirakawa mencionadas até aqui — local distante e limítrofe entre o conhecido e o desconhecido; local digno de menção e fonte de inspiração artística — exemplificam um dos processos de significação dos *utamakura*: aquele que se associa a características geográficas e históricas das localidades. Há ainda outro modo pelo qual esses procedimentos poéticos podem ser mobilizados: através de elementos puramente lexicais, que então reverberam nas imagens e retóricas construídas nos textos: “um jogo baseado na sonoridade, em geral figurativo (e, portanto, indireto) com aspectos do próprio nome (Kamens, 1997, p. 28)<sup>24</sup>. No caso de *Shirakawa no Seki* (白河の関), a ocorrência do *kanji* 白 (*shiro, shira-*, “branco”) faz com que esse *utamakura* esteja associado a essa cor. Bashô observa esse aspecto em *Oku no hosomichi*:

卯の花の白妙に、茨の花の咲そひて、雪にもこゆる心地ぞする。

*u no hana no shirotae ni, ibara no hana no saki soite, yuki ni mo koyuru kokochi zo suru.*

As alvíssimas flores de dêutzia, florescendo junto com rosas silvestres, competindo com sua brancura, faziam-me sentir como se cruzássemos a barreira na neve.

---

24 [An] aural-based and usually figurative (and hence not straightforward) play with aspects of that name itself (nossa tradução).

(Bashô, 2016, p. 47; tradução de Meiko Shimon)

O destaque de elementos associados ao branco — mesmo a neve, ainda que Bashô tenha chegado à localidade no verão — é mais uma forma de o haicaísta enriquecer a cena que constrói a partir do diálogo com as características intertextuais e figurativas do *utamakura*. Assim, enquanto insere seu texto na “linha evolutiva” do cânone literário, Bashô não só enriquece as conotações do procedimento poético como também propicia novas perspectivas de leitura para poemas anteriores que versaram sobre a Barreira de Shirakawa.

## YUGYÔ YANAGI

Presente em poemas desde o período do *Kokin'wakashû*, a árvore *yanagi* (柳, “salgueiro”) representa o início da primavera (Shirane, 2012, p. 35), trazendo consigo significações atreladas a essa estação — dentre elas, as ideias de recomeço e de retorno da vida, que podem ser observadas no poema abaixo:

西大寺のほとりの柳をよめる  
浅緑糸よりかけて白露を玉にもぬける春の柳か  
*saidaiji no hotori no yanagi wo yomeru*  
*asamidori / ito yorikakete / shiratsuyu wo / tama ni mo mukeru / haru no yanagi ka*

### SOBRE OS SALGUEIROS DO TEMPLO SAIDAIJI

claras gotas de orvalho  
como contas de cristal  
que alguém urdisse  
nos jovens verdes ramos  
dos salgueiros de primavera

僧正遍昭  
Monge Henjô

(*Kokin'wakashû*, livro 1, “Primavera”, poema 27 [Cunha, 2020, p. 72; *Kokin'wakashû*, 1994, p. 40]; tradução de Andrei Cunha)

Ainda contendo vestígios do inverno (representado nas gotas de orvalho), o salgueiro desse poema possui “jovens verdes



ramos”, os quais expressam a vivacidade da natureza após o fim da estação gelada. Tais conotações, como veremos, não se fazem presentes no *Yugyô Yanagi* (遊行柳, “Salgueiro do Peregrino”; também referido apenas como *yanagi*) — o qual, inclusive, também não está no Templo Saidaiji, mas no interior do distrito de Nasu, na província de Tochigi, porção norte da região de Kantô. Devido à sua localização, o *Yugyô Yanagi* funcionou como ponto de parada para os monges do Templo Yugyôji que seguiam em peregrinação ao norte do Japão, situação a partir da qual recebeu seu nome (Ooku, 2018, s/p). Contudo, a introdução da localidade ao sistema literário japonês e a suas possibilidades associativas, no âmbito da poesia, foi realizada por outro monge: Saigyô, que durante suas viagens pelo território japonês visitou a localidade. Utilizando-a como lugar de descanso, o poeta também a imortalizou em versos; além disso, situou o local no verão, estação diferente daquela associada à árvore *yanagi*:

道のべに清水ながるる柳かげしばしとてこそ立ちどまりつれ

*michi no be ni / shimizu nagaruru / yanagi kage / shibashi tote koso / tachidomaritsure*

beira da estrada  
escoa cristalina  
a água à sombra  
do salgueiro  
fiquei e nem vi

西行  
Saigyô

(*Shinkokin'wakashû*, livro 3, “Verão”, poema 262 [Toyama, 1978, p. 115; *Shinkokin'wakashû*, 1995, p. 91]; tradução de Leonardo Reis)

Saigyô descreve uma cena em que decide descansar brevemente à sombra do salgueiro, mas acaba perdendo a noção temporal devido à beleza e às sensações suscitadas pelo lugar. O poeta adiciona cargas de significado ao *Yugyô Yanagi*: às sugestões de descanso e de frescor que abriga do calor — relacionadas com o componente histórico do salgueiro como ponto de parada e com conotações intrínsecas ao verão dentro

do cânone literário (Shirane, 2012, p. 39) — se juntam as semânticas de relaxamento e contemplação da paisagem que agem perturbando a percepção da passagem do tempo. A partir do poema de Saigyô, o *Yugyô Yanagi*, que já era dotado de uma localização geográfica específica, recebe um *hon'i*, passando a possuir elementos que o aproximam da condição de *utamakura*:

[Ainda que] a ocorrência de *utamakura* em poemas seja sempre da ordem do figurativo, há também uma base real, ou ao menos plausível, para a maior parte desses exemplos de esquematização figurativa<sup>25</sup>. (Kamens, 1997, p. 27)

No capítulo “Pedras-que-Matam e o Salgueiro do Peregrino” de *Oku no hosonmichi*, Bashô relata sua passagem pelo local onde fica a árvore. O haicaísta não só mobiliza o *hon'i* elaborado a partir da retórica do poema de Saigyô como também retoma frases desse texto, estabelecendo o *honkadori* (destacado no excerto abaixo):

又、清水ながる々の柳は、蘆野の里にありて、田の畔に残る。[...] いづくのほどにやと思ひしを、今日此柳のかげにこそ立ちより侍つれ。

*mata, shimizu nagaruru no yanagi wa, ashino no sato ni arite, ta no kuro ni nokoru. [...]. izuko no hodo ni ya to omoi shi wo, kyô kono yanagi no kage ni koso tachiyori haberetsure.*

O salgueiro de onde “escoa a água cristalina” ficava perto da vila de Ashino, em uma passagem estreita que divide um arrozal do outro. [...] Eu imaginava onde ficaria e, agora, finalmente, pude parar na sua sombra.

(Bashô, 2016, p. 43–44; tradução de Meiko Shimon)

Trazendo ao texto as cargas semânticas do *Yugyô Yanagi*, Bashô apresenta um episódio da sua viagem enquanto também aponta para a rede intertextual da tradição literária e para as conotações emanadas pelo Salgueiro do Peregrino a partir da sua historicidade física e da historicidade de seu trato estético. Essa intertextualidade intencional em relação a Saigyô e os efeitos que dela decorrem se manifestam ainda no haikai que

25 *Though their [utamakura's] appearances in poems are invariably figurative, there is also some real or at least plausible basis [...] to most such instances of figurative scheming* (nossa tradução).

conclui o capítulo:

田一枚植えて立ち去る柳かな  
*ta ichimai / uete tachisaru / yanagi kana*

e já plantaram um arrozal  
é hora de seguir  
Salgueiro do Peregrino

芭蕉  
Bashô

(*Oku no hosomichi*, “Pedras-que-Matam e o Salgueiro do Peregrino” [Toyama, 1978, p. 116]; tradução de Leonardo Reis)

Nesse poema, Bashô, sob a ótica do *haikai*, renova e enriquece as associações relacionadas ao *Yugyô Yanagi*. A ideia de “pausa para descanso que dura mais do que o esperado” se repete, mas sob outra perspectiva: o poeta se dá conta de que o tempo passou rápido ao ver o campo de arroz já plantado, referindo-se indiretamente às semânticas de contemplação profunda e quietude. Tal dinâmica mostra o Salgueiro do Peregrino efetivamente agindo como um *utamakura*: dotado de *hon’i*, sustenta a retórica do texto em que aparece, fortalece sua teia alusiva dentro do cânone e recebe novas conotações.

Assim, quando o haicaísta Yosa Buson (1716–1781) apresenta o Salgueiro do Peregrino em uma cena de outono — representado pelo “salgueiro sem folhas” (柳ちり, *yanagi chiri*) —, os ecos intertextuais e o *hon’i* seguem atuando, ainda que as associações tradicionais da localidade sejam desconstruídas:

遊行柳のもとにて  
柳散清水涸石処どこ  
*yugyô yanagi no moto nite*  
*yanagi chiri / shimizu kare ishi / tokorodoko*

EMBAIXO DO SALGUEIRO DO PEREGRINO

pedras aqui e ali  
no leito seco sem folhas  
Salgueiro do Peregrino

蕪村  
Buson

(*Busonshû, Issashû*, livro 4, “Outono”, poema 164 [1983, p. 74];  
tradução de Leonardo Reis)

Mesmo que as imagens presentes no haikai não apontem para uma sensação de contemplação associada ao relaxamento, a potência semântica e alusiva do *tropo* permite que Buson expresse em seu texto as sugestões de apreciação da paisagem e de perturbação da passagem do tempo. Seis séculos depois de Saigyô, o Salgueiro do Peregrino é abordado em um novo contexto.

Estabelecido como *tropo* em um momento histórico posterior ao de *Sue no Matsuyama* e de *Shirakawa no Seki*, o Salgueiro do Peregrino começou a ser integrado ao sistema literário a partir da menção de Saigyô. Então, conforme foi reiterado — em composições que observaram suas conotações poéticas e a rede alusiva construída através dos textos em que está presente —, se constituiu como um *haimakura*, ou “lugares que, ainda que não apareçam na poesia clássica, tornaram-se tópicos estabelecidos no contexto da literatura *haikai*, ou seja, novos veículos de memória cultural” (Shirane, 1998, p. 242)<sup>26</sup>. No contexto deste estudo, tomamos o *Yugyô Yanagi* como um *utamakura*, uma vez que sua função é a mesma desse procedimento poético: atribuir ao texto semânticas oriundas das relações construídas entre determinada localidade do arquipélago japonês e o seu uso figurado e reiterado no devir do sistema literário.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abordar *Oku no hosomichi* a partir de três *utamakura* permite explorar características poéticas e estéticas da literatura japonesa que estão apenas começando a ser introduzidas ao âmbito da literatura e do repertório literário do Brasil. O conhecimento desses procedimentos poéticos intertextuais, através dos quais os poetas compõem uma rede associativa entre obras de diferentes períodos históricos, enriquece as possibilidades de leitura daqueles que se aproximam da

26 [Places] that do not appear in classical poetry and yet became established topics in haikai, that is, new carriers of cultural memory (nossa tradução).

literatura japonesa, fornecendo também novas perspectivas para a reflexão sobre a literatura em si mesma. Antiquada no contexto da teoria literária do Ocidente, a ideia da alusão como gesto intencional do autor é, em verdade, um elemento valioso para a compreensão da retórica da poesia japonesa e para a conceituação de *tropos* como o *utamakura*.

Ademais, observar as composições de Matsuo Bashô fora do âmbito idealizado no qual o haicaísta é comumente colocado ajuda a enriquecer a *persona* desse autor dentro do sistema literário brasileiro. Sua obra também ganha em nuances quando contextualizada junto ao cânone literário japonês e ressaltada pelos procedimentos poéticos dos quais se utiliza para produzir semânticas “intra-” e “inter-” textuais. O *utamakura* é apenas um dentre vários recursos retóricos da literatura do Japão, e sua descrição comentada permite descobrir novas perspectivas de se fazer e de se ler literatura.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.65–70.

BASHÔ, Matsuo. *Trilhas longínquas de Oku*. Tradução de Meiko Shimon. São Paulo: Escrituras, 2016.

BELLEI, Sérgio L. P. A Morte do Autor: um retorno à cena do crime. *Ver. Cria. Crít.*, São Paulo, n. 12, p.161–171, jun. 2014.

BUSONSHÛ, ISSASHÛ. *Kan'yaku Nihon no koten*, v. 58. Edição crítica de Kuriyama Riichi, Teruoka Yasutara, Maruyama Kazuhiko e Matsuo Yasuaki. Tóquio: Shôgakukan, 1983.

CUNHA, Andrei. *Cem poemas de cem poetas: a mais querida antologia poética do Japão*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2019.

CUNHA, Andrei. *Poemas do Japão antigo: seleções do Kokin'wakashû*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2020.

CUNHA, Andrei. *Poemas do Japão medieval: seleções do Shinkokin'wakashû*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2024.

CUNHA, Andrei; BUSS, Michelle; OLIVEIRA, Ariel. A invenção do haikai moderno. In: SCHMITT-PRYM, Roberto; CUNHA, Andrei. *Shiki, inventor do haikai moderno*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2021. p. 7–30.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema. Ditos e Escritos*, v. III. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264–298.

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur?. *Revue de Psychanalyse Littoral*, Paris, n. 9, p. 3–37. jun. 1983.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko; DANTAS, Luiz. *Haikai: antologia e história*. Campinas: UNICAMP, 1996.

KAKEI. Aranoshû, 1689. Disponível em: <[wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/bunko31/bunko31\\_a1631/index.html](http://wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/bunko31/bunko31_a1631/index.html)>. Acesso em: 10 abr. 2024.

KAMENS, Edward. *Utamakura, allusion and intertextuality in traditional Japanese poetry*. New Haven: Yale University, 1997.

KAWAMOTO, Kôji. *The poetics of Japanese verse: imagery, structure, meter*. Tradução de Stephen Collington, Kevin Collins e Gustav Heldt. Tóquio: Universidade de Tóquio, 2000.

KEENE, Donald. *World within walls: Japanese literature of the Pre-Modern Era, 1600–1867*. Nova Iorque: Groove, 1976.

KEENE, Donald. *Seeds in the heart: Japanese literature from earliest times to the late sixteenth century*. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1993.

KOKIN'WAKASHÛ. *Shinpen Nippon koten bungaku zenshû*, v.11. Edição crítica de Ozawa Masao e Matsuda Shigeo. Tóquio: Shôgakukan, 1994.

LEMINSKI, Paulo. *Matsuó Bashô, a lágrima do peixe*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MATSUMOTO, Akihiko. “Sue no Matsuyama” kô — “Nami ga kosu” to iu soji wo megutte. In: *Mie Daigaku kyôiku gakubu*

*kenkyû kiyô (jinbun kagaku)*, v. 65, p. 92–100, Tsu, 2014.

MINER, Earl. *Comparative Poetics: an intercultural essay on theories of literature*. Nova Jérsei: Princeton University, 1990.

NISHIKI, Hitoshi. Sue no Matsuyama. In: KUBOTA, Jun. *Hyakunin Isshu hikkei*. Tôquio: Gakutôsha, 1991. p. 188.

NISHIKI, Hitoshi. Utamakura wa jitsuzai suru ka — “Sue no Matsuyama” hoka. In: *Nihon bungaku*, v. 66, n. 5, p. 47–56, Tôquio, 2017.

OOKU no uta ga yomaretekita rekishi aru Nasu no meishôchi. *Nasu match*, 2018. Disponível em: <[nasumatch.com/special/0301537/](http://nasumatch.com/special/0301537/)>. Acesso em: 29 dez. 2023.

PRATA, Patrícia. Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos. In: *Phaos: Revista de Estudos Clássicos*, v. 17, n. 1, p. 125–154, Campinas, 2017.

PREMINGER, Alex; BROGAN, Terry Vance F. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Universidade de Princeton, 1993.

REIS, Leonardo. *Lugares de encontro entre bossa nova e haikai*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras — Tradutor Português e Japonês) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 44 p., 2022.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SHIMON, Meiko. Apresentação. In: BASHÔ, Matsuo. *Trilhas Longínquas de Oku*. Tradução de Meiko Shimon. São Paulo: Escrituras, 2016. p. 5–10.

SHINKOKIN WAKASHÛ. *Shinpen Nippon koten bungaku zenshû*, v.43. Edição crítica de Minemura Fumito. Tôquio: Shôgakukan, 1995.

SHIRANE, Haruo. *Traces of dreams — landscape, cultural memory and the poetry of Matsuo Bashô*. Stanford: Stanford University, 1998.

SHIRANE, Haruo. *Japan and the culture of four seasons*. Nova Iorque: Columbia University, 2012.

SUZUKI, Hideo. *Hyakunin issyu*. Tôquio: Chikuma Bunko, 2016.

TOYAMA, Susumu. *Bashô bunshû*. Tôquio: Shinchôsha, 1978.

VOZÁBAL, Matěj. “Oku no hosomichi” ni okeru utamakura no byôsha to sono umu ni tsuite no kôsetsu. In: *Hikaku nihongaku kyôiku kenkyû bumon kenkyû nenpô*, v. 16, p. 32–36, Tôquio, 2020.



# **FACETAS AUTOBIOGRÁFICAS NA FICÇÃO DE SHIGA NAOYA E TAMURA TOSHIKO: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE “AUTOR- PROTAGONISTA” NOS OLHOS DO PÚBLICO**

Mariane Andrade Marques (USP)<sup>1</sup>

Shiga Naoya (志賀直哉, 1883–1971) é considerado um dos grandes expoentes do Romance do Eu, sendo um dos propulsores desta modalidade e alvo de grandes estudos a esse respeito no Japão. É simples perceber em sua obra as características do romance introspectivo, além disso, suas ligações sociais e declarações deixam claro uma vontade de escrever de acordo com sua interioridade e chegar fielmente a um ideal de verdade. “Shiga era a divindade reinante da ficção em prosa, uma reputação conquistada ao escrever histórias que são, em sua maioria, tão puramente autobiográficas que os críticos se baseiam nelas ao narrar sua biografia” (Fowler, 1988, p. 189)<sup>2</sup>.

Já Tamura Toshiko (田村とし子, 1884–1945), pseudônimo de Satô Toshi (佐藤とし), teve seus escritos vistos principalmente

1 Mestranda em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela FFLCH-USP. Integrante do Grupo de Pesquisa “Pensamento Japonês” (Núcleo “Toshiko Tamura: tradução de contos”).

2 Em inglês: *Shiga was the reigning deity of prose ‘fiction’, a reputation he earned by writing stories that are for the most part so purely autobiographical that critics rely on them heavily when chronicling his biography.* [Tradução nossa]

a partir do prisma das questões de gênero e da discussão sobre o papel da mulher na sociedade japonesa da época. Sua obra e trajetória como escritora apresentam uma relação próxima com a discussão sobre o conceito de *new woman* — *atarashii onna*, em japonês —, um fenômeno social que estava ganhando tração dentro da mídia, sendo alvo de muito sensacionalismo e carregado de estereótipos de gênero. Tal termo ganhou atenção principalmente a partir de 1910, quando o fascínio público com o debate sobre o papel da mulher na educação e como parte da força de trabalho impulsionou jornalistas a criarem inúmeros artigos sobre o tema, em vistas principalmente de tirar proveito do interesse na vida privada de mulheres famosas (Yoshio, 2014, p. 215). A área editorial não ficou para trás nesta tendência:

Editores astuciosos cunharam o termo “literatura feminina” (*joryû bungaku*) como um guarda-chuva para mulheres escritoras — a despeito do fato de que as mulheres vinham praticando o ofício sem tal distinção desde o século X. Tamura Toshiko (1884-1945), que começou a publicar sob esta rubrica pouco após ela ser inaugurada, se tornou celebrada como uma das primeiras escritoras a ter sucesso comercial no Japão. [...] Assim, uma mulher escritora no Japão do final de Meiji subiu a um palco literário carregado de políticas de gênero. (Yoshio, 2014, p. 205)<sup>3</sup>

Estes dois autores são então analisados de formas diferentes, apesar de estarem ativos no mesmo período. Shiga é visto como parte da corrente *Shirakaba-ha*, humanista e idealista, enquanto Tamura é vista ou em conjunção com as escritoras da revista *Seitô* ou como parte da corrente *Tambi-ha*, que prezava a estética: em suas primeiras obras já estão presentes temas de autodestruição, masoquismo, decadência, sensualidade e performance dessa corrente (Yoshio, 2014, p. 224).

De fato, o estilo de escrita dos dois e seus tópicos são bastante

---

3 Em inglês: *It was at this time that savvy editors coined the term “women’s literature” (joryû bungaku) as a catchall for writing women – despite the fact that women had been actively pursuing the craft without such distinction since the tenth century. Tamura Toshiko (1884-1945), who began publishing under this rubric shortly after it was inaugurated, came to be celebrated as one of Japan’s first commercially successful female writers. [...] A woman writer in late Meiji Japan thus stepped onto a literary stage fraught with gender politics.* [Tradução nossa]

discrepantes. Porém, analisando a trajetória e a obra destes dois escritores percebe-se que há várias semelhanças entre eles, bastando apenas deixar de lado as diferenças superficiais. Principalmente, por parte de Tamura, que se aproxima do estilo de Shiga ao utilizar sua escrita para retratar acontecimentos de sua própria vida privada. O presente artigo busca mostrar esses pontos de semelhanças, sem no entanto completamente esquecer suas diferenças.

Como brevemente mencionado anteriormente, a literatura de Shiga Naoya se enquadra no gênero “romance do eu”, ou *watakushi shôsetsu*<sup>4</sup>. Essa expressão surgiu no começo do século XX e as obras denotadas por ela possuíam por característica um cunho autobiográfico (Isota, 1988). Sabe-se que ela se originou senão como resposta direta ao naturalismo japonês<sup>5</sup>, então pelo menos foi consequência direta deste, sendo mesmo considerado também como parte desta corrente literária, e mesmo seu gênero mais representativo (Nagae, 2006, p. 10). Visão compartilhada por Kitazumi e Kikuda (1968), que também consideram que houve um abandono da ficção para dar espaço a um foco na verdade da vida, resultando em um teor confessional, voltando-se para o desejo amoroso e as angústias da vida.

Porém vemos desentendimentos entre os críticos sobre a real natureza deste gênero (Ino, 1978). Odagiri (1958) já utilizava a unidade entre narrador-protagonista e autor para classificar uma dada obra como sendo pertencente a esse gênero ou não. Oikawa (1998, p. 358, apud Nagae, 2006, p. 5), por outro lado, o enquadra junto ao Romance de Formação alemão e do romance psicológico, de acordo com algumas semelhanças no campo da organização narrativa.

Por fim, Hirano Ken (1959, apud Nagae, 2006, p. 15) considera que o “romance do eu” somente se concretizou quando às características do naturalismo foram somados o individualismo e o humanismo, considerando-se então a

4 Também conhecido como *shishôsetsu* (私小説).

5 Aqui cabe ressaltar que este possui características próprias em relação ao que se entende como naturalismo europeu, como um interesse menor em descrever a faceta mais política da sociedade, focando, ao invés, nas ações individuais.

*Shirakaba-ha*, a corrente literária a que pertenceu Shiga Naoya, como a responsável pelo surgimento do Romance do Eu, tendo em vista a explícita convicção dela de seguir estes ideais. Ele também levanta considerações sobre a identidade do autor no protagonista e tece críticas a respeito de como a abordagem de autorrevelação, até o âmbito da ruína da própria reputação e privacidade de certos autores, fez com que houvesse um apagamento da linha entre autor e narrador por parte dos leitores. Sendo alguns escritores pertencentes a uma classe mais abastada da época, isso contribuiu para um interesse do público em suas vidas privadas.

Por essa breve caracterização, podemos ver que muito do que Tamura escreveu possui características semelhantes ao “romance do eu”. Em muitas de suas obras, ela utiliza fatos de sua própria vida, que poderiam ser reconhecidos pelo público da época, para convidar uma leitura autobiográfica de sua obra (Yoshio, 2014, p. 224). Por exemplo, muitos de seus escritos tratam sobre seu casamento com Tamura Sôgyo, como “A Escritora” (*Onna Sakusha*), ou sobre seu caso amoroso com Suzuki Etsu:

Shôgyo passou vários anos nos Estados Unidos e quando voltou em 1909, ele e Toshiko se casaram. No entanto, não foi um casamento harmonioso. Shôgyo não era um escritor de sucesso e Toshiko se ressentia do fato de ter que assumir a responsabilidade de sustentar os dois, já que nessa época ela estava desfrutando de um sucesso considerável como contista. Vários dos melhores trabalhos de Toshiko são, na verdade, baseados na avaliação incansável de seu relacionamento conturbado com Shôgyo. (Tanaka, 1993, p. 8)<sup>6</sup>

Entretanto, é impossível ignorar que Shiga e Tamura utilizaram a faceta autobiográfica de suas obras para fins diversos.

---

6 Em inglês: *Shôgyo had spent a number of years in the United States and when he returned in 1909, he and Toshiko were married. This did not turn out to be a harmonious marriage, however. Shôgyo was not a successful writer and Toshiko resented the fact that she had to shoulder the responsibility of supporting them both, since she was by this time enjoying considerable success as a short story writer. A number of Toshiko's better works are, in fact, based on her relentless evaluation of her troubled relationship with Shôgyo.* [Tradução nossa]

Tamura busca criar uma persona autoral que coincida com as expectativas carregadas pela figura da *new woman*. O início de sua carreira foi marcado pelo interesse da mídia em uma mulher escritora, que se enquadrasse nas expectativas de gênero de uma mulher independente e focada mais na carreira do que no lar. Essa figura também tinha elementos eróticos, que chamassem a atenção masculina da época, sendo vista como alguém capaz de usar a sedução como arma para alavancar sua carreira, além de expor ao escrutínio público seus escândalos amorosos. Tamura se mostra ciente do fato de que a mídia esperava ver esses elementos em suas aparições sociais, portanto não é difícil cogitar que ela tenha trabalhado tanto a sua obra quanto o seu comportamento público de modo a tirar vantagem disto e penetrar o mundo editorial com mais facilidade:

É notável que Tamura Toshiko mostre uma consciência aguda das tensões entre a mídia e a profissão literária nesta obra inicial [*Akirame*], que a empurrou para os holofotes da mídia na vida real. O sucesso deste romance foi decisivo para sua carreira. Longe de “desistir” e rejeitar o rótulo de mulher escritora, Toshiko passou, nos anos seguintes, a usar ativamente a mídia em seu benefício, moldando sua vida privada para criar a persona literária de uma mulher escritora que consegue navegar por uma esfera literária predominantemente masculina. [...] Talvez tenha sido a consciência precoce da conexão crucial entre literatura, mídia e performance de gênero que ajudou Toshiko a se tornar uma escritora e figura pública de sucesso, abraçando até mesmo o elemento de escândalo que ela havia previsto em seu romance. (Yoshio, 2014, p. 215)<sup>7</sup>

---

7 Em inglês: *It is notable that Tamura Toshiko shows an acute awareness of the tensions between the media and literary profession in this early work, which in reality pushed her into the media spotlight. The success of the novel became a turning point for her career. Far from “giving up” and rejecting the label of the woman writer, Toshiko proceeded in the following years to actively use the media to her advantage in fashioning her private life to create a literary persona of a woman writer who could navigate the male-dominant literary sphere. [...] It is perhaps the early awareness of the crucial connection between literature, media, and gender performativity that helped Toshiko become a successful writer and public figure, even embracing the element of scandal that she had foreseen in the novel.* [Tradução nossa]

Isto fica claro na leitura de suas obras, em que Tamura revela uma profunda consciência sobre a política de gênero do mundo literário durante o final do Período Meiji e início do Período Taishô, principalmente na obra *Akirame*. Ela também percebe como esse cenário se complica conforme uma mulher conquista mais espaço na esfera pública (Yoshio, 2014, p. 224).

Certas correspondências entre o enredo de *Akirame* e a trajetória de Tamura na mídia levam a crer em uma premeditação, por parte da autora, sobre como ela queria ser vista pelos olhos do público. Para tal fim, ela poderia ter criado uma persona autoral que se adequasse ao que era esperado dela. Há talvez um certo tom de resignação em tal escolha, visto que os jornais e revistas da época a apresentariam desta forma independentemente do que ela quisesse. Yoshio (2014) considera que Tamura se utilizou desta persona para fazer comentários críticos sobre a sociedade de sua época:

Através de uma exposição e dramatização da sua vida privada na sua ficção, Toshiko interpreta a persona literária da mulher escritora, ao mesmo tempo que questiona a natureza construída da identidade de gênero e faz comentários contundentes sobre a relação entre gênero e escrita. (Yoshio, 2014, p. 224)<sup>8</sup>

Já Shiga utilizou desta faceta autobiográfica para criar um tom de sinceridade em sua obra, Fowler (1988) considera que ele tem especial domínio do uso da “sinceridade” e da “fidelidade” como estilo literário. O crítico ainda ressalta que esse domínio não foi utilizado para descrever a sua vida tal qual ela se passou, mas sim para consolidar junto ao público uma imagem de integridade moral.

Fowler afirma que o realismo no “romance do eu” não se prendia à representação de “uma ampla tela social ou mesmo a acumulação de uma infinidade de detalhes naturalistas, mas antes a um registo metuculoso da própria experiência do autor”

8 Em inglês: *Through an exposure and dramatization of her private life in her fiction, Toshiko performs the literary persona of the woman writer, while calling into question the constructed nature of the gendered identity and giving poignant commentary on the relationship between gender and writing.*  
[Tradução nossa]

(Fowler, 1988, p. 188, tradução nossa)<sup>9</sup>. Este crítico considera que “fidelidade” seja nada mais do que um desdobramento do estilo de escrita do autor. Isto se deve à impossibilidade que o leitor encontra em saber com certeza se os eventos ali descritos são reais ou não, tornando-se dependente de quanto o autor consegue utilizar a verossimilhança e o tom de “sinceridade” em sua escrita (id.).

Neste quesito, Shiga foi um mestre na arte de trabalhar a sinceridade dentro de sua obra, como seu *modus operandi*. Ele foi capaz de entender como funciona e quais as limitações de uma “literatura da sinceridade” (uma literatura que se diz sincera, como se fosse o receptáculo fiel da vida do autor, sendo tal verdadeiro ou não, o importante é o impacto da “sinceridade” no leitor). Fowler (1988) considera que a literatura produzida por Shiga não seria necessariamente pessoal, mas sim uma literatura semiprivada, mas preocupada com a imagem que será passada ao leitor sobre a índole do escritor do que com o relato da verdade em si.

Deste modo, mesmo que com finalidades muito diferentes, os dois autores se utilizam da faceta autobiográfica de suas obras para criar no público uma imagem particular de si mesmos. Vale lembrar que em ambos os casos se trata de uma autobiografia que passou pelo prisma da ficção e, portanto, ainda possui seus temas, *motifs* e mensagens como qualquer ficção, não devendo ser lida somente como um documento detalhando a vida de uma figura histórica.

Outra semelhança entre estes dois autores são seus protagonistas. Eles são por muitas vezes indecisos e sofrem por não conseguir lidar com as escolhas a sua frente.

Os protagonistas de Shiga são um caso interessante. Sabemos muito a respeito de sua família, seus amigos, seus pensamentos e desejos. É em suas reações emocionais para com os ocorridos que o texto se detém com maior frequência. O foco quase sempre recai não sobre sua situação abastada ou em seu prestígio (ponto comum entre os protagonistas de Shiga, como em *Kozô no Kamisama* e *Ryûkô Kanbô*), mas em suas falhas humanas, suas fraquezas. É sua hesitação que move o enredo, é

9 Em inglês: [Realism] in the early twentieth-century Japanese context did not mean the depiction of a broad social canvas or even the amassing of a plethora of naturalistic detail but rather the meticulous recording of the author's own experience. [Tradução nossa]

sua necessidade de falar de seus sentimentos que nos apresenta a novos personagens.

Noguchi (1985) cita a crítica severa que Dazai Osamu (1909-1948) fez a Shiga para ilustrar este ponto. Um pouco antes de se suicidar, Dazai escreveu *Nyoze Gamon* onde tecia comentários polêmicos a respeito de Shiga. Sobre o conto *Kozô no Kamisama*, ele diz que retrata a fraqueza e crueldade do próprio Shiga, pois o protagonista, mesmo tendo muito dinheiro, hesita em alimentar uma criança pobre por vergonha, e que tal indivíduo ser endeusado pelo enredo do conto é ridículo. Ele também ataca “Lua cinzenta” (*Haiiro no Tsuki*), dizendo mais uma vez que há um descaso de Shiga a respeito daqueles que estão sofrendo, como é o caso do jovem à beira da morte dentro do trem. Essas críticas, em seu cerne, atacam a personalidade indecisa e tímida dos protagonistas de Shiga. Dazai deixa implícito uma vontade de que estes personagens fossem mais assertivos no combate às desigualdades sociais. Aqui também podemos ver que os contemporâneos de Shiga enxergavam a identidade autor-protagonista em suas obras, mesmo que essa identidade não dovesse ser vista como algo completamente verdadeiro.

Tamura sofre com críticas similares a respeito de suas protagonistas, mas dessa vez por não serem representações do ideal de mulher para as feministas da época. Assim como no caso de Shiga, alguns críticos esperavam que suas protagonistas fossem mais decisivas e apresentassem ao público um modelo de comportamento. Para Tamura, essas críticas foram mais pesadas devido a suas ligações com a revista *Seitô*:

Algumas escritoras, incluindo Raichô, criticaram o trabalho de Toshiko porque suas heroínas eram indecisas e ambivalentes e porque as histórias não tinham uma mensagem construtiva. Esses críticos reconheceram o domínio técnico de Toshiko, mas mesmo assim suas críticas não foram bem fundamentadas. Embora as histórias de Toshiko possam carecer de personagens determinados e resolutos e de temas claros, elas soam fiéis à vida como ela a viu. (Tanaka, 1993, p. 7)<sup>10</sup>

10 Em inglês: *Some women writers, including Raichô, were critical of Toshiko's work because her heroines were indecisive and ambivalent, and because the stories were without a constructive message. These critics did acknowledge Toshiko's technical mastery, but even so, their criticism was not well founded. Although Toshiko's stories may lack single-minded, resolute characters and clear themes, they do ring true to life as she saw it.* [Tradução nossa]



Vemos claros exemplos disso nas protagonistas de *Akirame*, *Ikichi* e *Onna Sakusha*, onde a indecisão marca o enredo de suas narrativas, levando a uma certa paralisia nestas últimas duas histórias. Muitos críticos analisaram essa irresolução como o fruto de mulheres se vendo em uma sociedade que poda suas possibilidades de escolha.

Shu (2007) sugere, de maneira indireta, que as protagonistas de Tamura não parecem saber qual posição social ou identidade elas poderiam tomar, sem ser aquelas que lhes foram forçadas pela sociedade. O principal dilema que elas enfrentam é não possuir ainda uma outra identidade que possam utilizar como alternativa. Tal identidade necessitaria ser criada, algo que leva tempo e esforço, ainda mais quando feito de maneira individual, sem a salvaguarda de um grupo. Enquanto esta outra identidade não é criada, resta a essas protagonistas ficar à deriva na angústia e hesitação. Situação essa a que elas tentam resistir de diferentes modos, mas em muitos casos essa resistência as leva a se tornar instáveis e voláteis (Shu, 2007, p. 490).

Mesmo em protagonistas mais firmes e ambiciosas, como é o caso de Harue em *Shigure no Asa*, vemos que elas estão também presas em situações semelhantes, onde seus sentimentos passam por rápidas mudanças, mesmo depois de ter conquistado a duras penas uma pequena paz de espírito:

Assim que ouviu isso, um sentimento detestável se apossou de Harue. O espírito de um casal que chorou miseravelmente um pelo outro ainda persistia ali. Isso fez com que o ânimo de Harue, que havia sido levantado a duras penas, despencasse de novo na depressão. (Tamura, 1994, p. 150)<sup>11</sup>

Tais episódios depressivos são também comuns nos protagonistas de Shiga. Por muitas vezes, sem causa clara, seus personagens caem em um labirinto íntimo, onde são perseguidos por sentimentos desagradáveis. Noguchi (1985) chega a dizer que a expressão *fukai* (“mal-estar”, em português)

11 Em japonês: 春枝はそれを聞くといやな心持になった。さんざん泣き合った二人の魂が、その儘ここに潜んでいるということが、春枝の折角浮いた気をおもく鬱陶しくおしつけた。[Tradução nossa]

é a marca registrada de Shiga, ela e seus sinônimos aparecem em muitas obras dele: *fukai na kanji* e *ya na kimochi* no conto *Abashiri made*; *fukai* no conto *Seigi ha*; *fukigen* no conto *Kamisoro*; e *fuyukai* no conto *Kurôdiasu no Nikki*. O aparecimento dessa palavra em obras não biográficas é especialmente interessante.

Noguchi (1985, p. 146) diz que embora seja fácil notar o uso desta palavra, e seus sinônimos, nas obras de Shiga, ela ganha uma potência diferente a depender de qual personagem a utiliza. Ainda assim, é necessário reconhecer um certo binarismo nos sentimentos dos personagens de Shiga, que parecem oscilar facilmente entre o “agradável” e o “desagradável”. O crítico se pergunta se os elementos que compõem o realismo da literatura de Shiga talvez sejam uma compensação pela desarticulação de tais emoções. A despeito das possíveis análises de como o sentimento de *fukai* se constrói dentro da sequência de contos de Shiga, o certo é que o modo como cada personagem chega a este estado é muito semelhante ao que acontece com as protagonistas de Tamura:

Fazer alguém feliz não é uma coisa ruim. Seria natural se ele sentisse uma certa alegria. Mesmo assim, por alguma razão, havia essa estranha solidão, uma sensação desagradável. Por que será? De onde será que veio? [...] Mas de qualquer forma, não havia praticado algo vergonhoso. Assim ele pensou que, pelo menos, isso realmente não precisava ter lhe deixado este sentimento desagradável. (Shiga, 2002, p. 25)<sup>12</sup>

A partir dessas comparações, vemos que a escrita de Tamura e de Shiga possuem muitas semelhanças, desde o modo como foram recebidas por seus leitores contemporâneos, passando pela forma como suas facetas autobiográficas levaram a uma identidade “autor-protagonista” (e à possível elaboração de uma persona autoral), até a personalidade e profundidade emocional de seus protagonistas.

Shu (2007, p. 488-9) reforça que Tamura Toshiko foi associada

12 Em japonês: 人を喜ばすことは悪いことではない。自分は当然、ある喜びを感じていいわけだ。ところが、どうだろう、この変に淋しい、いやな気持ちは。なぜだろう。何から来るのだろうか。[...]しかしとにかく恥ずべきことを行ったというのではない。少なくとも不快な感じで残らなくてもよさそうなものだ、と彼は考えた。 [Tradução nossa]

à tradição do Romance do Eu por alguns críticos, mas que tal categorização raramente foi além do reconhecimento do sofrimento da autora espelhado em suas protagonistas. Embora análises sobre este ponto sejam importantes, talvez haja mais valia em examinar como a sua escrita autobiográfica forma ou dispersa a sua subjetividade e o que tal formação ou dispersão pode implicar. O presente artigo busca mostrar que a comparação entre Shiga e Tamura pode ser um caminho possível para tal análise.

## REFERÊNCIAS

- FOWLER, Edward. *The Rhetoric of Confession: Shishosetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*. Berkeley: University of California, 1988.
- HIRANO, Ken. Watakushi Shôsetsu Ron (Teoria do Romance do Eu). In: HISAMATSU, Sen'ichi & YOSHIDA, Seiichi. *Kindai Nihon Bungaku Jiten*. Tóquio, Tôkyôdô, 1959.
- INO, Kenji. *Nihon Kindai Bungaku Daijiten* (Grande Enciclopédia da Literatura Japonesa Moderna), 1978.
- ISOTA, Kôichi (org.) et al. *Shinchô Nihon Bungaku Jiten* (Dicionário Shinchô de Literatura Japonesa). Tóquio: Shinchôsha, 1988.
- KARAI, Seiroku. “Manazuru” Shiron: Shiga Naoya to Eiga (Kaigaku 10 Jûnen Kinen Gô). In: *Shinwa Joshi Daigaku Kenkyû Ronsô*, n. 9/10, p. 175-184, 1976. Disponível em: <id.nii.ac.jp/1452/00001330/>. Acesso em: 4 nov. 2023.
- KITAZUMI Toshio; KIKUDA Shigeo. “Kindai bungei no keisei” (“Capítulo 30 – Formação da arte literária moderna”). In: ISHIDA, Ichirô. *Nihon Bunkashi Gairon*. (Introdução à História Cultural do Japão). Tóquio: Yoshikawa Hirofumikan, 1968, p. 503-518.
- ODAGIRI, Hideo. Watakushi Shôsetsu to Shinkyô Shôsetsu. (Romance do Eu e Romance Introspectivo) In: *Iwanami kôza nihon bungaku shi*, 12, Tóquio: Iwanami, 1958.

NAGAE, Neide Hissae. *A vida de Shiga Naoya*. Estudos Japoneses, [S. l.], n. 21, p. 65-89, 2001.

NAGAE, Neide Hissae. *De Katai a Dazai: apontamentos para uma morfologia do romance do eu*. 2006. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

NOGUCHI, Takehito. “Kozô no Kamisama” to “Shôsetsu no Kamisama” — Shiga Naoya no Sutôrii Teringu. In: *Kindai Shôsetsu no Gengo Kûkan*. Tóquio: Fukutake, 1985. p. 125-153.

SHIGA, Naoya. *Kozô no Kamisama Hoka Jippen*. Tóquio: Iwanami Shoten, 2002.

SHU, Kuge. Politics of Doodling: Tamura Toshiko’s “A Woman Writer”. In: *Positions: east asia cultures critique*, vol. 15 no. 3. Durham: Duke University, 2007, p. 487-509. Disponível em: <[muse.jhu.edu/article/224509](http://muse.jhu.edu/article/224509)>. Acesso em: 4 nov. 2023.

TAKAHASHI, Hideo. Shinkai Seibê to Hyôtan. In: *Shiga Naoya Miru Koto no Shinwa Gaku*. Tóquio: Ozawa, 1995. p. 160-170.

TAMURA, Toshiko. Shigure no Asa. In: *Miira no Kuchibeni — haikaisuru mae*. Tóquio: Kodansha, 1994. p. 137-152.

TANAKA, Yukiko. *To Live and to Write: Selections by Japanese Women Writers 1913-1938*. New York: Seal, 1993.

YOSHIO, Hitomi. Performing the Woman Writer: Literature, Media, and Gender Politics in Tamura Toshiko’s *Akirame* and “Onna sakusha”. In: *Japanese Language and Literature*, vol. 48, no. 2, 2014. p. 205-36.

# UM MAR DE PALAVRAS — REFLEXÕES INICIAIS SOBRE “PENSAMENTO JAPONÊS”

Neide Hissae Nagae (USP)<sup>1</sup>

Iniciar reflexões sobre o pensamento japonês (*nihon shisō*, 日本思想)<sup>2</sup>, com o intuito de divulgá-lo no Brasil, significa enfrentar um mar de palavras tanto em língua japonesa quanto em língua portuguesa. Além dos estudos necessários das áreas de conhecimento envolvidas nesses universos dos dois países, a utilização de bibliografia em língua japonesa é de suma importância. Isso implica em traduzir, no sentido mais amplo dessa palavra, linguística e culturalmente, o conteúdo pertinente pesquisado para o exercício de tais reflexões. Ou seja, lidar com os registros escritos, a começar pelos seus vocábulos, termos e expressões, em busca de uma adequação para compreender, analisar e divulgar os materiais de modo apropriado para o público brasileiro, pois há uma carência de bibliografia em língua portuguesa, lacuna que precisa ser cada vez mais preenchida. Assim, conhecer e entender o pensamento japonês em nosso país, em suma, consiste em uma triangulação necessária com a tradução da língua japonesa para a portuguesa, além de um envolvimento com a sua literatura de forma multidisciplinar, visando contemplar diferentes aspectos do pensamento nipônico. Embora isso pareça óbvio para se estudar qualquer cultura ou povo, cumpre ressaltar esse aspecto de um modo particular no caso de nosso objeto de estudo.

Entre as leituras possíveis sobre o Japão, o domínio da escrita é um dos que propicia um contato com uma grande quantidade de ideias que deram forma aos fenômenos japoneses, seus pontos em comum, suas diferenças e contrastes diacrônicos

1 Docente e pesquisadora aposentada pela USP com Mestrado pelo PPGLLCJ e Doutorado pela TLLC da USP. Líder do Grupo de Pesquisa “Pensamento Japonês”.

2 Para este trabalho, utilizamos o sistema Hepburn de romanização e os sobrenomes precedidos dos nomes.

ou sincrônicos. É preciso, por isso, lembrar da importância de tais questões por meio do mundo da escrita do Japão e de sua inserção no chamado universo da cultura “ideográfica”, pois ele sai de seu estado ágrafo a partir do contato com a cultura chinesa e desenvolve sua cultura letrada com a adoção da língua chinesa, passando por um período de leitura e escrita desse sistema estrangeiro com uma sintaxe diferente da língua nativa japonesa.

Os ideogramas chineses, portanto, foram fundamentais para a organização da língua japonesa e também do pensamento japonês que nela subjaz. Na adoção dos caracteres chineses, foram feitas várias adequações. Em geral e simplificando, cada ideograma passou a ser usado como se fosse o próprio japonês, a partir de um significado semelhante ao do chinês e mantendo também a pronúncia próxima da sua original chinesa. Por exemplo, o ideograma 川, que significa “rio”<sup>3</sup>, passou a ser lido em japonês como *kawa*, que era o seu correspondente semântico. Mas, ao invés de simplesmente substituir a forma como era lido em chinês, ela foi mantida em paralelo, com a pronúncia aproximada de *sen*, de modo que o ideograma 川 passou a ter duas leituras. Outros ideogramas receberam uma ou mais leituras em japonês e mantiveram suas leituras chinesas, além de serem adaptados para serem aplicados à língua japonesa e à sua sintaxe. Usado sozinho, 川 é lido *kawa*, mas nas combinações com outros ideogramas, receberá a leitura de acordo com o seu contexto de uso<sup>4</sup>. Existem quatro combinações básicas: a que segue o padrão *yutō*, quando a palavra japonesa correspondente é aplicada ao primeiro ideograma e ao segundo é aplicada a pronúncia chinesa adaptada, e a segunda, vice-versa, no padrão *jūbako*, além das combinações só com a leitura japonesa e as somente com a chinesa. Vocábulos chineses, assim, foram adotados em grande quantidade durante vários séculos e passaram a fazer parte do idioma do arquipélago nipônico.

Os diferentes registros de uso da língua japonesa em

---

3 O exemplo escolhido é de um substantivo, para simplificar a explicação.

4 Existem casos em que mesmo sozinho, o ideograma que não possuía correspondente direto com alguma palavra japonesa foi incorporado ao conjunto de seu léxico, mantendo-se o próprio som da pronúncia chinesa como é o caso de *shin* (心), que significa “miolo”.

cada época podem ser encontrados nas criações literárias, inicialmente com a adoção do chinês, seguida pela evolução para uma escrita japonesa propriamente dita, que preservaram, inclusive, cantigas e narrativas transmitidas oralmente até os dias de hoje.

Pode-se dizer que muito do léxico chinês foi introduzido como empréstimo, e os ideogramas foram aculturados para serem adequados às características da língua japonesa. Os chamados *man'yōgana* foram uma das aplicações dos ideogramas os quais, desprovidos de seus significados, representavam basicamente os sons semelhantes aos da língua japonesa, e, em alguns casos, já sendo empregados como correspondentes às palavras japonesas. Avançando nesse processo de aplicação dos ideogramas chamados de *mana* (真名) por serem considerados os autênticos, surgiram os fonogramas — *kana* (仮名), considerados provisórios — a partir da simplificação deles e subdivididos em dois tipos: *katakana* (片仮名) e *hiragana* (平仮名). Estes eram usados para grafar as palavras japonesas propriamente ditas e os complementos gramaticais da língua japonesa, e aqueles, para grafar os estrangeirismos, de um modo geral. No caso do *katakana*, ele foi desenvolvido pelos monges e utilizado mais em textos budistas, enquanto no caso do *hiragana*, a sua criação se deu pelas mãos das mulheres, e recebeu o nome de *onnade* (女手), em contraposição aos ideogramas, que eram usados predominantemente pelas mãos masculinas e chamados de *otokode* (男手)<sup>5</sup>. Nessa distinção, já é possível observar uma separação entre gêneros, seguindo-se uma visão confuciana que também transparece nos aspectos sociolinguísticos, como as marcas de respeito e modéstia nas expressões de tratamento usadas até hoje.

Com as diversas adaptações como as vistas acima por meio de um processo de adoção, adaptação e transformação, a escrita japonesa foi se consolidando com o emprego de vários registros.

A partir de meados do século XIX, aproximadamente, passam a ser usados os numerais arábicos e romanos e os sinais de pontuação, sendo que estes não existiam na chamada língua clássica e foram resultantes da chamada ocidentalização.

---

5 Tanto *onnade* quanto *otokode* são palavras japonesas atribuídas aos respectivos ideogramas.

Seguindo um processo semelhante ao ocorrido com a língua chinesa, surgiram os neologismos tradutórios (*hon'yakugo*)<sup>6</sup>. Palavras estrangeiras que não possuíam correspondentes no japonês foram compostas utilizando-se os ideogramas desprovidos de seus significados originais — algo semelhante ao que se procedeu na aplicação do já referido *man'yōgana*. A título de ilustração, citamos as palavras *shakai* (社会), que é a tradução de *society*, e *kaisha* (会社), de *company* — ambas compostas por dois ideogramas e que estão apenas com a ordem invertida e resultantes do neologismo tradutório<sup>7</sup>. Para a tradução de *society*, por exemplo, muitas outras palavras, como *kōsai* (交際), *nakama* (仲間), *kumi* (組), *renchū* (連中) e *shachū* (社中) eram usadas, até que o jornalista e literato Fukuchi Ōchi (1841–1906) utilizou os ideogramas 社会, acompanhados da leitura sobrescrita de ソサイチー no jornal *Hibishimbun* de Tóquio de 14 de janeiro de 1875. Inicialmente de uso mais restrito, essa palavra passou a ser usada no sentido mais amplo após cerca de dois anos<sup>8</sup>.

Obviamente, muitas palavras estrangeiras foram traduzidas de formas diferentes, até se consagrarem como a mais adequada e tendo seu uso consolidado, mas nem todas foram claras o suficiente quanto ao seu significado, como *kenri*, que é neologismo tradutório de *right* como consta no estudo feito por Nishimura Shigeki na revista *Meiroku* n. 42, em 1875 (Yamamuro; Nakamome, 2009). Apesar de em inglês ter as acepções de “lado direito” e de “direito”, apenas este último é representado. Deparamo-nos assim, com outro paradoxo,

6 No caso, trata-se de vocábulos criados a partir de ideogramas sozinhos ou em combinação como correspondentes de palavras estrangeiras ocidentais, e não de palavras que são utilizadas no ato de tradução.

7 Baseado no dicionário da Língua Japonesa da editora Shōgakukan. Em japonês: 『日本国語大辞典 第二版(全13巻+別巻)』小学館 [語誌] 蘭学書翻訳に際して日本で造られた訳語といわれる。「社会」と同様に、最初は①の仲間、結社の意味で用いられ、幕末・明治初期に *society* の訳語となる。しかし *society* の訳語としては「社会」が定着するに及び、「会社」は *company* の訳語として定着、もっぱら②の意味で使われるようになる。Disponível em: <kotobank.jp/word/%E4%BC%9A%E7%A4%BE-42462>. Acesso em: 15 abr. 2023.

8 Dicionário *Seiseiban Nihon Kokugo Daijiten* da Editora Shōgakukan e outros.



pois muitas palavras grafadas com ideogramas, significam tão somente uma única acepção da palavra que pretendem traduzir (Katō, 1991). Talvez, por não serem tão reconhecíveis quanto os estrangeirismos que também foram sendo grafados com os fonogramas *katakana* ao estilo de empréstimos, esses neologismos acabaram não sendo mais reconhecidos como tais, e o estranhamento foi sendo ultrapassado com a consolidação do uso. No entanto, alguns deles são mais discutidos, como é o caso de *shizen* (自然), que gerou incongruências como tradução de *nature*, e mencionamos apenas para mostrar a complexidade e extensão dessa questão que se liga também a *jinen*, que se grafa 自然, e envolve a palavra japonesa *onozukara* (自ずから), apontando para outros significados que vão além do de “natureza”, ao navegar em nosso imenso “mar de palavras”.

Destacamos, ainda, a estrutura frasal da língua japonesa, que também recebeu influências estrangeiras da mesma época (Yanabu, 2004/2017) resultando na modificação da língua clássica<sup>9</sup>, no sentido de apontar para as peculiaridades decorrentes da ocidentalização japonesa no âmbito linguístico, uma vez que, em grande parte, os conhecimentos desde então são pensados e escritos por meio da língua japonesa resultante nessa época. Katō (1989) também menciona os reflexos das mudanças sociais do período inicial de Meiji na linguagem e no seu estilo de escrita. Por trás do estilo, transparecem as formas de se pensar e de agir da época. Isso é compreensível, se pensarmos na quantidade e na variedade de assuntos que foram traduzidos na época, essenciais para compreender as novas culturas estrangeiras, com as quais o Japão desejava se relacionar, e o estudioso ressalta a competência tradutória que os japoneses já possuíam pelos conhecimentos da língua holandesa que acumularam durante o período que antecedeu a abertura do país aos demais países ocidentais e que consistia basicamente na mesma técnica utilizada no enfrentamento com a língua chinesa nos primórdios.

A nosso ver, portanto, essa introdução de elementos

9 Detalhes podem ser obtidos no artigo “O pensamento japonês e a transformação da língua: panorama dos estudos da tradução e busca por identidade no Japão moderno”, publicado por Fernandes e Nagae na revista de Letras de Araraquara.

estrangeiros, adaptados às necessidades japonesas no âmbito linguístico, revelam um esforço em convertê-los a uma forma adequada para acrescentá-los e incorporá-los ao seu universo, resultando em um complexo e inusitado padrão. Faz-nos lembrar do adágio “Inovar a partir do que existe”, tal como consta nos *Analetos de Confúcio*<sup>10</sup>: *onkochishin* (温故知新), ou como dito mais popularmente em japonês: *furuki o tazunete atarashiki o shiru* (故きをたずねて新しきを知る), sendo guiado por esse modo de pensar e organizar a vida.

Nessa época de grandes transformações que marcaram o início de uma nova era, chegou-se a cogitar em substituir a língua japonesa por uma língua estrangeira, a exemplo da francesa, mas essa proposta não foi adotada por gerar grandes perdas culturais e históricas. O estrangeirismo, contudo, continua crescendo até o presente, e nesse contraste é possível observar que há uma tendência para a adaptação e incorporação, mas não para uma substituição ou invenção, pelo menos no aspecto linguístico.

Outro aspecto que compõe o “mar de palavras” no enfrentamento com o pensamento japonês diz respeito às práticas milenares e também às cotidianas. As atividades coletivas em torno a rituais baseados no animismo, as festas xintoístas *matsuri*, entre outros ritos e cerimônias realizadas junto a uma comunidade, apontam para a crença no poder da palavra.

Com a introdução do budismo e de templos em todo o território japonês, a crença nativa japonesa organiza-se como xintoísmo e desde então ambos se desenvolvem paralelamente em meio a diversos eventos anuais e a vida dos japoneses. As obras literárias registram esses fatos ligados ao nascimento, crescimento e morte, com detalhes das práticas realizadas no cotidiano e nas relações interpessoais. A postura em relação às

10 Nos *Analetos*, Iseidaini 11 為政第二 11 子曰く、故きをたずねて新しきを知れば、以て師たるべし. Disponível em: <[kanbun.info/keibu/rongoo211.html](http://kanbun.info/keibu/rongoo211.html)>. Acesso em 30 out. 2023. Popularmente, tem se usado apenas os quatro ideogramas simplificados 温故知新 子曰温故而知新 可以為師矣. Livro II 11. O mestre disse: “Merece ser um professor o homem que descobre o novo ao refrescar na sua mente aquilo que ele já conhece.” In: Confúcio. *Os Analetos*. Trad. do inglês de Caroline Chang; introdução e notas de D. C. Lau. Porto Alegre: L&PM, 2006. p. 70.

doenças e outras situações adversas como possessão de espíritos de pessoas vivas ou de assombrações de pessoas mortas, assim como a vida após a morte também são dignas de observação. As orações aos *bodhisatvas*, os rituais budistas, por vezes de exorcismos, além da construção de templos e santuários para apaziguar a ira de grandes personalidades históricas, assim como as tantas narrativas intrigantes de milagres também se fazem presentes. Essa mistura de crenças e superstições, entre outras práticas e costumes, revelam, naturalmente, aspectos importantes do pensamento japonês.

As fontes de influências, por sua vez, são marcantes desde os primórdios, e como não poderia deixar de ser, os japoneses importaram e absorveram os registros escritos do continente chinês das mais variadas áreas de conhecimento e teceram intertextualidades sem fim. Apenas a título de exemplo, lembremos de uma referência muito famosa que é citada até hoje. Trata-se do caso do amor do imperador Gensō (玄宗皇帝) e da imperatriz Yōkihi (楊貴妃), que teve consequências desastrosas para a dinastia de T'áng, presentes nos poemas de Bái Jūyì (白居易, 772–846) e teriam inspirado Murasaki Shikibu, dama que serviu à Imperatriz Shōshi, a inserir a trama na famosa obra do início do século XI: as *Narrativas de Genji*.

A relação intrínseca da literatura japonesa com os elementos da natureza como a flora e a fauna e as estações do ano é outro item que merece destaque no pensamento japonês e necessita de apresentações em língua portuguesa, inclusive pela questão do termo “natureza” que também precisa ser abordado em suas particularidades temporais e espaciais.

Embora a polissemia de muitas palavras e a questão do contexto seja muito comum nas línguas ou culturas existentes, gerando ambiguidade e imprecisão, no Japão, o uso da escrita chinesa como mencionado acima, resultou em casos interessantes e específicos. Exemplifico com uma já bem conhecida não só pela sua quantidade de acepções, como de expressões idiomáticas que a utilizam. Trata-se de *kokoro*. Entre suas acepções estão: “coração”, “sentimento”, “espírito”, “mentalidade” e “pensamento”, a depender do contexto de uso. Acrescento, apenas para referência, expressões como: *kokoro o kubaru* (心を配る), uma frase que equivaleria a “dar atenção”, ou em sua forma nominal *kokorokubari* (心配り, “atenção”); e

outras palavras que a incluem em sua composição: *kokorozashi* (志, “sentimento”); ou ainda formam palavras compostas: *magokoro* (真心, “sentimento verdadeiro”). Lembrando, ainda, que o seu outro uso como *shin* — enquanto palavra chinesa — aparece em combinação com outras palavras, posposto a elas como em *seishin* (清心, “sentimento tranquilo”), ou anteposto, como em *shinshin* (心身, “mente e corpo”). A lista é extensa, mas aqui, limito-me apenas a um número mínimo de exemplos.

A palavra “pensamento” (*shisō*, 思想) inclui crenças e superstições presentes no folclore, no budismo com suas ramificações, no *feng sui* do taoísmo, nas habilidades dos mestres do *ying-yang* (*onmyōdō*) ou dos poderes dos ascetas das matas (*shugendō*), entre outras formas do xintoísmo, que coexistem com o racionalismo e o cientificismo e reportam também às formas de pensar e agir de personalidades específicas. Enfim, um universo tão vasto quanto as manifestações observáveis em cada momento histórico no comportamento e nas ações e nas tradições e costumes. Formas de pensar nativas do Japão que remontam aos tempos primitivos e animistas, mixando-se em maior ou menor grau com as influências externas, até visões mais modernas e contemporâneas sobre o Japão.

Tudo isso é expresso em grande parte por meio da língua, da linguagem, e veiculado via registro escrito, e muitas vezes, acompanhado por ilustrações, pinturas entre outros materiais, transmitido entre as gerações e pelos mestres aos seus discípulos, via conhecimento e exercício prático, como a dança, o teatro, o canto, as habilidades com os instrumentos musicais, a caligrafia, a prática da artes florais, fragrâncias, do chá, da culinária, arquitetura, jardins, artesanatos e artefatos os mais diversos, assim como as artes plásticas. Percebe-se, desse modo, uma inadequação na compartimentação das áreas de conhecimento, dos saberes, e uma necessidade de se unir várias delas. Por isso, o “pensamento japonês” não é único e nem uniforme. Não seria possível apresentar, na íntegra, a totalidade de considerações a seu respeito. Nesse sentido, vive-se o paradoxo de ter que fazer compartimentações para estudá-lo e conhecê-lo e trabalhar em frentes diversas, multidisciplinares, assim como de realizar trabalhos em conjunto.

Dessa maneira, esse misto de vai-e-vem, inevitavelmente, aponta para as peculiaridades da cultura japonesa como um

todo em torno da língua japonesa e às questionadas teorias da “japonicidade”, de algo que seria peculiar ao Japão ou aos japoneses, e que devem ser vistas com o devido cuidado como identidade nacional ou unidade racial<sup>11</sup>.

Abordar o pensamento japonês implica, portanto, em trabalhar com as diversas manifestações humanas que vão desde as mais abstratas, metafísicas, até as mais concretas, físicas, empíricas, que se manifestam na língua e na literatura que também foram e são o seu repositório desse *modus vivendi* ou *operandi* do povo japonês.

Observemos um pouco mais a visão de alguns estudiosos no tocante à língua e ao pensamento japonês.

Katsumata (2015) considera difícil criar uma forma de “expressão neutra” no japonês, o que a torna uma língua desprovida de liberdade e cheia de insuficiências para se instaurar um diálogo de igual para igual, e sendo necessário uma autoconscientização e um autopolicimento para que ela não transpareça suas origens feudais e hierárquicas. Em sua visão, ela se transforma em uma consideração para com o outro, um tipo de afeto, quando se vai além da condição social e do poder, e não se prendendo a essas relações rígidas. E é curioso que, nesse sentido, em função do mecanismo da língua, o estudioso afirma que os japoneses dispensam falar o tempo inteiro “eu te amo”. De fato, os brasileiros usam muito essa expressão, seguindo uma tradição ocidental, mas é igualmente curioso que mesmo entre os nipo-brasileiros das gerações iniciais ela não seja tão usada, mostrando a preservação daquela cultura, apesar do uso da língua portuguesa.

No tocante à visão sobre a língua japonesa, Asari (2008, p. 160) aproxima-se de Katsumata ao pensar em discussões filosóficas, porque vê a necessidade de problematizar as diferenças da

11 Esse texto é basicamente resultante de três eventos online: a palestra em 04/05/21 “Traduzindo o Pensamento Japonês” realizada junto ao NihongoLab da Universidade Estadual do Ceará; da apresentação em 11/05/22 “Um mar de palavras — reflexões iniciais sobre o Pensamento Japonês”, e das considerações tecidas em 27/11/22 na Mesa “Ler o Japão: Interseções estéticas, históricas, literárias e culturais” realizadas respectivamente no I Encontro Interno do Grupo de Pesquisa CNPq Pensamento Japonês: Princípios e Desdobramentos (11 e 12/05/22) e em seu II Encontro Interno (27/11/22).

estrutura gramatical das línguas indo-europeias e das Ural altaicas como o japonês. E ele declara o quanto é difícil manter uma coerência e uma objetividade narrativa, mantendo um distanciamento adequado para se debruçar sobre os textos escritos pelos japoneses sobre o pensamento. Ou seja, o quão difícil é questionar, problematizar, lidar com o pensamento e a língua de modo a ir além dela, de superar suas características. Mesmo que a própria pessoa tenha consciência disso e se polície, acaba pendendo para essa atitude quando deveria se manter alerta e problematizar; sempre “duvidar”, e refletir mais profundamente. São questões difíceis de serem compreendidas e que necessitam de mais estudos e exemplos.

Satō Hiroo (2005) menciona que enquanto um primeiro par de oposição, o pensamento japonês *versus* a filosofia japonesa decorre da descoberta sobre as distinções do que era japonês e o que não era. Isso nos remete à antiga questão de expressões como “espírito japonês e conhecimento chinês” (*wakon kansai*, 和魂漢才), que na modernidade se transformou em “espírito japonês e conhecimento ocidental” (*wakon yōsai*, 和魂洋才). O estudioso entende que a tradição do pensamento japonês foi criada na modernidade japonesa, ou seja, a partir do final do século XIX, quando o Japão se abre para os países da Europa e para os Estados Unidos e afasta-se das nomenclaturas polêmicas de supremacia e uniformidade étnica que atravessaram épocas. Ao pesquisar as formas de conhecimento que as pessoas do arquipélago japonês possuíam no passado e quais foram os resultados obtidos por elas, ele relativiza o conhecimento básico que vem de fora sobre a história do pensamento japonês enquanto patrimônio intelectual e cultural, observando que os elementos estrangeiros como o confucionismo, o budismo e o cristianismo são esmagadoramente grandes e foram se transformando em um novo pensamento; daí decorre sua ideia peculiar de que o Japão está intimamente ligado ao mundo, com a particularidade de possuir um pensamento que se desenvolveu no arquipélago por meio de uma troca efetiva de ideias entre as pessoas e dos acontecimentos nesse processo de influências mútuas. Tal peculiaridade, diz Satō (2005), é sustentada pela língua, que, por sua vez, sustenta as atividades do pensamento humano. O ato de pensar e o que é pensado, em suma, o pensamento, existe com a língua.

Yanabu Akira (2004/2017, p. 233), por sua vez, também defende que as palavras e os fatos passaram a ser ainda mais distintos para os homens após a invenção das letras, da escrita. Podemos entender melhor com o exemplo dado pelo estudioso utilizando um famoso poema do Imperador Yūryaku, que retrata o momento em que ele encontra uma moça e pede a ela para dizer o seu nome, querendo com isso, demonstrar o seu interesse por ela e lhe pedir que seja sua mulher. Outro exemplo dado por Yanabu é o termo *koto*, que aparece em um dos registros poéticos mais antigos que é a coletânea *Man'yōshū* (“Miríade de folhas”, organizada no século VIII), que já pertence à literatura escrita. Ele retoma a questão do *koto*, que significava tanto a palavra, a língua, como o fato em si<sup>12</sup>, explicando que na língua moderna, são resquícios dessa época ler o ideograma de “fala, dito, palavra” (言) como *koto* — pela leitura semântica japonesa *kundoku* — e assim como o ideograma de “coisa, algo” (事) como *koto*, como se pode ver no poema 1521 da antologia de poemas *Man'yōshū*, onde コト está grafado 事 de “coisa”, quando para nós, hoje, deveria ser 言 de “fala”: 風雲は二つの岸に通へども吾が遠妻の事ぞ通はぬ (*kazekumo wa futatsu no kishi ni kayoedomo aga tōzuma no koto zo kayowanu*), cujo significado é: “Vento e nuvem transitam entre os dois lados da margem, mas não as palavras de minha esposa ao longe”<sup>13</sup>.

Yanabu menciona que os pesquisadores da antologia *Man'yōshū* costumavam explicar que se tratava de uma confusão na grafia, mas o fato é que o poeta Yamanoue no Okura deixou vários textos em chinês, e neles não se encontra confusões entre “palavra” (言) e “coisa” (事). Tal confusão, diz o estudioso, acontece somente no registro dos poemas que usam a língua de Yamato, *yamatokotoba*. E há muitos exemplos semelhantes na forma de grafia de Ōtomo no Yakamochi, entre outros poetas daquela época, sendo possível deduzir que para as pessoas da antiga Yamato *koto* コト era “palavra” (*kotoba*, 言葉), e também “fato” (*jijitsu*, 事実). Yanabu constata que, para as pessoas que não conheciam a escrita (assim como as crianças), as palavras

12 Essa questão foi trabalhada por Yanabu em *Hon'yakugo no ronri, A lógica do neologismo via tradução*, de 1972 e exposta de modo simplificado na obra de 2004/2017.

13 Extraído de *Nihon koten bungaku taikei* v.4 — Editora Iwanami.

e os fatos não eram duas coisas distintas. Algo incompreensível para nós, hoje, até para se imaginar.

Antigamente, o sistema da língua (*kotoba*, 言葉) não era fechado, abria-se para os fatos (*jijitsu*, 事実). A palavra atraía o fato, ou melhor, se transformava em fato, se concretizava. Por isso, *koto* (コト) era importante e tratado com o devido cuidado (Yanabu, 2004/2017, p. 232)<sup>14</sup>.

Outro aspecto que revela o pensamento na língua é o cuidado nas expressões japonesas que pode ser observado mais hodiernamente na propensão dupla da língua japonesa, de um lado com o nacionalismo, e de outro, com a incorporação da língua estrangeira sem muita hesitação, apontada por Katō Shūichi (2009, p. 234–236). O estudioso chama a atenção ao uso de eufemismos como “término da guerra” em vez de “derrota na guerra” ou “tropas avançadas” em vez de “tropas de ocupação”, revelando sua preocupação com uma atitude de conduzir as questões sem apreendê-las claramente pela linguagem, mas pela atmosfera que as envolvem, passando a impressão de que no Japão não existem muitas coisas ruins, ao ocultar assuntos desagradáveis como os mencionados. Lembra, ainda, que como disse Yanabu, no passado antigo, as palavras e os fatos tinham uma relação bem mais profunda, em função de seu significado mágico.

A cultura não letrada, que no Japão seria a dos grandes sepulcros, *kofun*, comparada à cultura letrada que se instaurou depois, parece algo muito básico e simplório, mas é um marco entre o silêncio ou a omissão em contraposição às multiplicidades de falas. E situando tudo isso no tempo, se a era da cultura das cerâmicas Jōmon foi há 12 mil anos, entre os tantos adventos, a escrita aconteceu 11 mil anos atrás. Sendo assim, a Antiguidade no Japão tem apenas mil anos, já que vai até o século XI, e a escrita não é um fenômeno tão antigo no caso japonês. Segundo os registros históricos chineses Hou-han-shu (後漢書) e *San-guo-zhi* ou *San-kuo-chih* (三国志), enquanto documentos escritos que restaram para a posteridade, a obra japonesa *Kojiki* — o “Registro” — criada no início do século VIII,

14 Outros estudiosos como Asari Makoto (2008) também abordam de modo semelhante a questão sobre *koto* こと em relação aos ideogramas de “fato” 事 e de “palavra” 言.



situa-se quase ao final de 11 mil anos desde a Idade da Pedra. Se pensarmos que a principal metodologia adotada na história do pensamento consiste em ler os documentos históricos escritos para esclarecer o modo de pensar, como diz Satō (2005, p. 3–4) a esse respeito, o fenômeno japonês é muito recente. Pela visão do historiador Sadao Nishijima, Satō expõe a importância do sistema de tributo/vassalagem que existia na China em relação às comunidades periféricas, entre as quais inclui-se o Japão. Esse sistema tributário conhecido pelos japoneses como *sakuhōtaisei* (冊封体制) ajudou a formar a área que compreende a cultura ideogramática. Satō apresenta, ainda, a visão de Atsuji Tetsuji de que esse universo teria se iniciado na Era Kan anterior (前漢, 206 a.C. a 8 d.C.), e continuado até a Era Qing (清, 1616–1912). Em poucas palavras, tratava-se de uma dominação pela língua escrita, uma vez que os tributos ou oferendas das comunidades do entorno destinadas ao Imperador se faziam acompanhar por um documento oficial do “país” e carimbado. Esse sistema necessitava de pessoas letradas, o que favoreceu o uso das letras e o surgimento de pequenos “reinos”, assim como dos registros e protocolos.

Há um grande espaço de tempo que separa o ingresso no sistema de tributos e a época em que se encontraram grande quantidade de documentos escritos, e o arquipélago japonês como um todo não chegou a ser incluído como domínio da cultura ideogramática. Criou-se um outro “reino” para que o uso das letras tivesse início. Um dos primeiros exemplos desse tributo é o famoso sinete de ouro *kin'in* (金印), com cinco ideogramas — 漢倭奴國王 — a ser lido como *kan no wa no na no kokuō* — que permitem interpretações variadas, mas supõe-se que tenha sido o início do tributo do Japão à China e oferecido pelo Imperador Kōbu (光武帝), o primeiro da Era Kan posterior, Dōnghàn (25–220), no ano 57 da Era Cristã e que reinou entre 25 e 57. A já mencionada obra chinesa *San-guo-zhi* também registra em seu volume 30 o episódio que fala sobre o povo de Wa (東夷伝倭人条, 魏志倭人伝), e que no ano 239, Himiko (卑弥呼) de Yamataikoku (邪馬台国) teria recebido do imperador chinês de Wèi (魏) o título de “soberana de Wa amiga de Wèi” (親魏倭王), além de espelhos de bronze e outros objetos (Satō, p. 6).

É extremamente interessante que a cultura da escrita ideogramática tenha se desenvolvido no leste asiático ao estilo

de suserania e vassalagem, mas compreensível, se pensamos nos acordos de cooperação e nos contratos que estabelecem relações das mais diversas naturezas no mundo hodierno e praticados há muito tempo. No que diz respeito ao Japão, é possível constatar, por meio desses estudiosos, que ele entrou para essa cultura da escrita muito recentemente. E, conforme apontado por Fernandes e Nagae (2019), passou por diversas etapas, que foram desde o aprendizado e a assimilação da língua chinesa até o desenvolvimento de uma engenhosidade para adotar a escrita chinesa adaptando-a à língua japonesa, a começar pela sua fonética e estrutura sintática e, como resultado, aplicar o seu uso para a produção de obras literárias que mostram essas diversas etapas ao longo dos séculos, introduzindo novidades à medida que diferentes línguas, como a portuguesa e a holandesa, vão chegando ao arquipélago após o século XVI, em que o Japão entra em um período de isolamento quase que total.

Com a abertura dos portos para os países ocidentais em meados do século XIX, novas mudanças são processadas na língua japonesa, conforme já visto. Como afirma Yanabu (2004/2017), a forma atual da língua japonesa foi criada por meio da tradução das línguas ocidentais para o vernáculo japonês durante o contato com essas novas influências e, conforme já apontado, os ideogramas exerceram um papel fundamental na constituição dos novos vocábulos. Por esse novo ângulo de visão das línguas estrangeiras, surgiram a narração em terceira pessoa, a vírgula, o ponto final, entre outros sinais gráficos para marcações de diálogos. A língua japonesa não possuía o conceito de sujeito, e ele foi criado pela tradução e passou a ganhar espaço na Era Moderna. Emulando os vocábulos ocidentais cujo pensamento está centrado nos nomes, passou, ela também, a expressar um pensamento organizado centrando-se nos nomes. Enquanto na cultura importada o que é importante vem no início da frase com começo e fim, na tradição japonesa, o que é importante deveria ficar oculto, e por isso o sujeito não é ou não era pronunciado, não fica ou ficava em evidência. O mesmo acontecia com o Imperador, cuja figura não era vista. Trata-se de uma cultura do “secreto”, do “oculto” (*hi no bunka*, 秘の文化, ou *hi no shisō*, 秘の思想). A ideia de Yanabu é pensar a cultura a partir da língua (*kotoba*) e quando se fica num beco-sem-saída,

pensar-se na língua, sendo que nesse movimento de vai-e-vem, de avanço e retrocesso periódico, por ele nomeado de efeito “porta-joias” ou “fita cassete”, sua teoria foi sendo aprofundada.

Trata-se de uma teoria centrada no vocábulo criado a partir da tradução, na morfologia (*goiron*, 語彙論), com pesquisas sobre teoria da tradução voltada para o vocábulo e, neste livro, Yanabu estende a questão para o problema da tradução centrado na estrutura, na sintaxe (*kōbunron*, 構文論).

Sintetizando sua teoria da estrutura da tradução<sup>15</sup>, ela encerra o desconhecido (*michi*, 未知), o incompreensível (*fukakai*, 不可解). Ou seja, trata-se de uma estrutura que aprisiona o significado.

Com a tendência de adoração ao mundo ocidental na dita modernidade, o Japão descobriu o sujeito e o inseriu na frase com a forma ...*wa* (～は). Embora haja reações contrárias por parte de linguistas como Mikami Akira, que defendia a abolição do sujeito (*shugohaishiron*, 主語廃止論), Tokieda Makoto, que defendia a sintaxe de formas encaixadas (*irekogata kōbunron*, 入れ子型構文論), na mesma época, na filosofia, Nishida Kitarō, Nakamura Yūjirō e Kimura Bin pregaram a teoria do predicado do Japão (*nihon no jutsugoronri*, 日本の述語論理) ou a lógica do local (*ba no ronri*, 場の論理) (Yanabu, 2004/2017, p. 152). A partir da teoria da tradução, Yanabu (2004/2017, p. 154), por fim, apresenta sua visão depois de falar sobre a visão de Kimura Bin de que o sujeito é algo individual, é descontínuo e independente, o que ele considera uma compreensão correta da teoria linguística ocidental. No entanto, afirma que o “sujeito” que entrou no Japão moderno não era assim. Diz que para Kimura Bin, “A” não precisa necessariamente ser “A”, e “A” e “não A” não são teorias contrárias (逆論理). Ou seja, “A” é “B” e “A” é “C”, e não é problema que “B” e “C” sejam contraditórios entre si. Pois a identidade do “sujeito A” é definida por “B” ou por “C”. Em suma, isso é a teoria do predicado (述語論), na língua japonesa, e predicado (述語) também é uma palavra criada a partir da tradução.

Na frase *wagahai wa neko de aru* (吾輩は猫である), o predicado é *neko* ou *neko de aru*? O estudioso diz que *de aru* surgiu pela

15 Detalhes podem ser vistos nos capítulos 8 e 9 de Yanabu, constante nas referências bibliográficas.

exigência da tradução e que Tokieda explica que a separação de enunciação (*chinjutsu*, 陳述) do predicado (*jutsugo*, 述語, está na diferença entre cópula e *de aru* (Yanabu, 2004/2017, p. 159–160). Quanto à forma terminativa em *-ru* (～る形) dos verbos<sup>16</sup>, como se pode ver na frase “ele viu a montanha” (*kare wa yama o mita*, 彼は山を見た), *-ta* é o que envolve o final e o resumo.

Yanabu apresenta, ainda, a visão de Ōno Susumu, que explana que *...wa*, enquanto morfema de ênfase com uso específico (*kakarijoshi*, 係助詞) era usado somente em uma estrutura e contexto definido, de modo que morfemas interrogativos e outros elementos linguísticos de pouca clareza não podiam ser usados nessa estrutura de uma concepção clara. No entanto, depois que *...wa* passou a ser usado para indicar o sujeito, a exemplo das línguas ocidentais, sua natureza mudou. O termo *...wa* passou a ser usado também com palavras indeterminadas, genéricas, como “O povo japonês...” (*nihonjinmin wa*, 日本臣民は); “O método para se descobrir a psicologia” (*shinri o hatsumei suru no hōhō wa*, 心理を發明する方法は); “Ele...” (*kare wa*, 彼は) ou “ela...” (*kanojo wa*, 彼女は), entre outras expressões que dependem de um conteúdo específico ou contexto que os define.

Desse modo, a estrutura *...wa* abarcou a ideia das culturas consideradas avançadas do ocidente, predominando no Japão moderno. E, com o predicado a envolvê-la, e mais tarde com verbos *dicendi*, elocuições e declarações como *de aru* e *-ta* foram formando novas sentenças japonesas. Há uma estrutura de encaixe duplo entre o sujeito e predicado e a elocução que criam expressões subjetivas e emotivas (Yanabu, 2004/2017, p. 161)<sup>17</sup>.

Embora complexa, expomos aqui a visão de Yanabu no tocante às transformações da língua japonesa por meio da tradução para demonstrar a relevância de seu papel frente às

16 Depreende-se, pela explicação dada por Yanabu, que tanto *ru* quanto *ta* são uma mesma forma “terminativa”, e não se está pensando na questão temporal, no exemplo dado.

17 Em japonês: 「～は」構文は近代日本の先頭に立って、西洋先進文化の概念を取り入れている。そして、それを、述語が包み、さらに「である」や「た」などの陳述が包んで新しい日本文をつくっていった。主語・述語・陳述という二重の入れ子構造があって、順次主体的、感情的表現を作っている。

influências estrangeiras e também da grandiosidade dessas influências das línguas ocidentais, que foram abraçadas pelos japoneses, revelando o lado da incorporação do estrangeirismo sem hesitação mencionado anteriormente por Katō.

Por fim, relativo às expressões subjetivas e emotivas, acima, é importante lembrar o senso estético sazonal dos japoneses trabalhado por Karaki (1970), destacando a notável sensibilidade do povo nipônico. Para tanto, o estudioso foca em diversas expressões que incluem a palavra *kokoro*, enquanto sentimento, espírito e coração, e que são distintos da mentalidade ligada mais à questão racional. Ele exemplifica essa sensibilidade por meio do poema do monge Saigyō que consta na *Nova Coletânea de poemas waka de agora e de outrora (Shinkokin'wakashū, de 1105)*: “Mesmo sem alma, o corpo se encanta com o alçar voo do *shigi* no lago, ao arrebol outonal” (*kokoronaki mi ni mo aware wa shirarekeri shigi tatsu sawa no aki no yūgure*).

Depreendemos, desse exemplo, que um cenário composto por um pássaro no lago ao final de uma tarde de outono, apesar de ser uma paisagem simples, consegue tocar qualquer pessoa, mesmo que ela seja desprovida de sentimentos propensos a alguma emotividade. Ele diz que é difícil ter uma ideia do que seria esse “coração” ou “sentimento” expresso pela palavra *kokoro*, mas tenta definir que antigamente se tratava de um sentimento que conhecia o *páthos* das coisas, ou seja, a beleza de algo que tem uma existência efêmera e que é encantadora, e justamente por isso, nos cativa; poderia ser, também, algo ligado profundamente às sensações, ao estado de espírito e às paixões, além de estar relacionado à vontade e à ação. Algo muito próximo ao espírito, e que ele considera que entre as sensibilidades, a mais aguçada seria aquela para com as estações do ano.

Dessa forma, as características e peculiaridades da língua japonesa que estão na base do que podemos reunir sob a “rubrica” de pensamento japonês, são observáveis pelos registros da literatura japonesa e foi por ela que começamos nossas reflexões, observando nela a presença da natureza. Ou seja, os elementos da natureza que entendemos hoje por algo próximo ao ecossistema constituído por uma fauna e flora própria do arquipélago japonês, com uma localização específica no globo terrestre, encontram-se expressos no poema japonês, que foi a

forma literária que marcou esse período clássico, permeando as obras literárias em prosa, ou de forma independente, por si próprias. Mas, obviamente, há muitas outras questões relevantes.

Portanto, ao fazer reflexões sobre o pensamento japonês em língua portuguesa, fica claro que é necessário trabalhar essas realidades com todas as diferenças que possuem entre si e, nesse sentido, ter consciência sobre os fenômenos que possuem tais particularidades, mesmo que não se queira seguir na linha da teoria da japonicidade (*nihonjinron*). Daí os grandes desafios na necessidade de muitos estudos, ainda, nesse trabalho com a língua, a literatura e o fazer tradutório, e uma busca por pontos em comum ao longo do tempo no caso do universo japonês, e em uma comparação com o Brasil, buscando também semelhanças e diferenças, pois o Brasil possui outras etnias exteriores que preservaram sua cultura em solo brasileiro, além dos povos originários. Nesse sentido, é uma longa jornada que se está apenas iniciando.

## REFERÊNCIAS

ASARI, Makoto. Nihongono shisō to nihongo no mondai. [Questões do pensamento japonês e da língua japonesa]. In: *Nihongo to nihon shisō – Motoori Norinaga, Nishida Kitarō, Mikami Akira, Karatani Kōjin* [Língua Japonesa e pensamento japonês – Motoori Norinaga, Nishida Kitarō, Mikami Akira, Karatani Kōjin]. Tóquio: 2008. v.5, p. 158-192.

CONFÚCIO. *Os Analectos*. Trad. do inglês de Caroline Chang; introdução e notas de D. C. Lau. Porto Alegre: L&PM, 2006. P. 70.

FERNANDES, Gabriel. O.; NAGAE, Neide. H. “O pensamento japonês e a transformação da língua: panorama dos estudos da tradução e busca por identidade no Japão moderno”. In: Dossiê O Pensamento Japonês. *Revista de Letras Unesp de Araraquara*, v. 59, n. 2, 2019.

KARAKI, Junzō. *Nihonjin no kokoro no rekishi jō e ge. Kisetsubikan no hensen o chūshin ni*. [História do sentimento humano – com foco nas transformações do senso estético sazonal, v. 1 e 2]. Tóquio: Chikuma, 1970.

KATSUMATA, Hiroshi. Nihongo toshite no “watakushi”. [O “eu” enquanto Língua Japonesa]. In: *Watakushi shōsetsu sennenshi – nikki bungaku kara, kindai bungaku made*. [Mil anos de história do “romance do eu” – da literatura dos diários até a literatura contemporânea]. Tóquio: Bensei, 2015.

KATŌ, Shūichi. Buntai [Estilo]. In: \_\_; MAEDA, Ai. *Nihon kindai shisō taikai*. Tóquio: Iwanami, 1989. p. 449-479.

\_\_. “Kaisetsu. Meiji Shoki no hon’yaku – naze, nani o, ika ni yakushita ka” [Comentário. A tradução no início de Meiji – por que, o que e como se traduziu]. In: \_\_; MARUYAMA, Masao. *Nihon kindai shisō taikai*. Tóquio: Iwanami, 1991. v. 15, p. 342-380.

\_\_ “Kotoba ni taisuru hokori” [Orgulho em relação à língua]. In: \_\_ *Watashi ni tote no nijūisseiki*. [O século XXI para mim]. Tóquio: Iwanami, 2009. p. 233-242.

NISHIMURA, Shigeki. “Kenri kai: Seigo jūni kaisan” [Entendimento sobre o “Direito” — Interpretações sobre doze termos ocidentais (III)]. Revista Meiroku n. 42 – 1/10/1875. P. 346-355. In: YAMAMURO, Shin’ichi, NAKANOME, Tetsu. *Meiroku Zasshi* (ge). [Revista Meiroku (III)] v. 29 a 43. Tóquio: Iwanami, 2009.

SATŌ, Hiroo (org.). *Gaisetsu Nihon shisōshi* [Pensamento Japonês – Visão Geral]. Quioto: Minerva, 2005.

YANABU, Akira. *Kindai nihongo no shisō – hon’yaku buntai seiritsu jijō* [Pensamento da língua japonesa moderna – condições da formação do estilo de tradução]. Tóquio: Hōseidaigaku, 2004/2017.

# TAMURA TOSHIKO E A NOVA MULHER

Thais Diehl Bresolin (USP)<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

No início do século XX, a “literatura feminina”, ou *joryû bungaku*, limitava as escritoras japonesas a um local secundário na literatura. Segundo Ericson (1996), os críticos literários modernos tratam essa categoria como se fosse um termo de valor neutro, porém assumem que a “literatura feminina” é um estilo literário específico das mulheres escritoras, caracterizado pelo lirismo sentimentalista e por observações detalhadas, mas não intelectuais. Esse termo, então, ao mesmo tempo que abrange diversos tipos de obras escritas por mulheres, as delimita a apenas serem obras escritas por mulheres. Nessa mesma época, também há a encenação de peças trazidas do exterior que apresentavam um novo tipo de heroína, como *Uma casa de bonecas*, do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828–1906). Escrita em 1879, mas encenada pela primeira vez no Teatro Imperial Japonês em 1911, a peça causou controvérsia porque a protagonista Nora percebe que vivia em uma posição inferior, sendo vista pelo marido, Torvald, como uma boneca. Não satisfeita em apenas ser esposa e mãe, ela abandona o lar em busca de liberdade e igualdade. Segundo Sokolsky (2015), a peça também chocou o público japonês ao trazer a atriz Matsui Sumako (1886–1919) no papel de Nora, porque mulheres não eram permitidas de atuar publicamente desde 1629. Isso só foi possível graças ao surgimento de um novo tipo de teatro, o *shingeki*, inspirado nas convenções teatrais ocidentais. A importação de peças ocidentais viabilizou a contagem de novas histórias mais realistas, com novas personagens e heroínas que enfrentavam problemas da sociedade moderna e que, por esse

1 Graduada em Letras Japonês-Português (UFRGS) e mestranda em Língua, Literatura e Cultura Japonesa (USP). Integrante do Grupo de Pesquisa “Pensamento Japonês” (Núcleo “Toshiko Tamura: tradução de contos”).



mesmo motivo, não tinham espaço no teatro tradicional. E esse novo tipo de heroína que buscava independência foi chamado de *atarashii onna* (“nova mulher”) pelos críticos e jornalistas.

Segundo Yamamura (2005), o *shingeki* está relacionado ao movimento feminista dos Períodos Meiji (1868–1912) e Taishô (1912–1926), porque questiona os papéis de homens e mulheres na sociedade. Porém, se por um lado as mulheres ganharam visibilidade ao subirem novamente aos palcos, por outro, precisavam interpretar a visão de diretores homens do que era um comportamento feminino. Tamura Toshiko (1884–1945), além de produzir literatura, também foi atriz e escreveu peças, como *Dorei* (“Escravo”) (1911), sobre uma escritora de sucesso, Fujiko, e seu marido desempregado, Shinnosuke. Além de sustentar a casa com o seu trabalho, a esposa também continua a realizar todos os afazeres domésticos. A ingratidão do marido pelo esforço de Fujiko resulta na expulsão de Shinnosuke de casa. Ao contrário de Nora, que deixa sua casa, dessa vez a mulher assume o controle do espaço doméstico. A peça termina com Shinnosuke implorando para voltar ao lar e concordando em ser escravo da esposa e acatar suas vontades. Tamura também escreveu diversos artigos e ensaios sobre o mundo teatral. Yamamura (ibid.) descreve o artigo *Ne hanashi* (“História de ‘ne’”) (1912) como um dos mais importantes escritos pela autora sobre gênero e *shingeki*. Nele, Tamura apresenta o que as mulheres devem fazer para revitalizar o teatro japonês e critica certas práticas do *kabuki*, como o *onnagata* (papéis femininos interpretados por atores homens), porque acredita que, se fossem escritos para serem interpretados por mulheres, seriam mais naturais e próximos da realidade. Tamura não apenas escrevia sobre teatro, mas estava envolvida nesse meio artístico. Ela era amiga de Shimamura Hôgetsu (1871–1818), que teve um papel importante para a primeira produção da peça *Uma casa de bonecas* no Japão. Em 1913, ele fundou a companhia de teatro Geijutsuza com Matsui Sumako, contribuindo para a popularização de peças modernas no país.

Ainda no ano de 1911, a revista literária feminista *Seitô* publicou sua primeira edição. Tamura participou da inauguração da revista com a história *Ikichi* (“Sangue vital”), sobre uma mulher que se arrepende de ter passado a noite com um homem. Com o objetivo de promover a igualdade dos direitos das

mulheres através da literatura e da educação, a revista tratava de temas como o sufrágio feminino e questionava a ideologia conservadora do *ryôtsai kenbo* (“boa esposa, mãe sábia”). Essa ideologia promovida pelo governo japonês, segundo Isotani (2021), separava os papéis dos cidadãos por gênero: os homens pertenciam ao espaço público e as mulheres pertenciam ao espaço privado, sendo responsáveis pela continuidade do povo nipônico. Porém a necessidade de mão de obra durante a modernização do Período Meiji (1868–1912) possibilitou que elas participassem do espaço público, pelo menos trabalhando.

Essas mulheres, que constituíam a força de trabalho ou que rejeitavam as imposições do governo, formavam uma nova categoria de mulher. Começava, então, a circular na mídia japonesa o termo *atarashii onna*, e suas variações, como *atarashiki onna*, *shinfujin* e *shin'onna*. É nesse contexto que Tamura publica o conto *Onna sakusha* (“A escritora”), em 1913.

## A NOVA MULHER

Para entender a construção da mulher japonesa moderna, precisamos observar o contexto histórico do país. O Japão havia sido obrigado a abrir seus portos depois de dois séculos de reclusão, resultando na atribulada Restauração Meiji de 1868 e na popularização do termo *ryôtsai kenbo*. Esse termo fazia parte da propaganda nacionalista japonesa, que considerava que as funções da mulher eram ser uma boa esposa e uma mãe sábia. Para que elas, responsáveis pela educação dos filhos, pudessem instruí-los com os ideais do governo, deveriam primeiro ser educadas, resultando no aumento do número de escolas femininas. Segundo Isotani (2021), além de ensinar disciplinas como matemática, história e língua japonesa, essas escolas também ensinavam como administrar a casa e a “modéstia feminina”. Já segundo Kanai (2009), o número de escolas femininas no Japão aumentou de 37, em 1899, para 313, em 1907, com o Decreto Imperial sobre Escolas Secundárias Femininas<sup>2</sup>.

2 Em japonês: 高等女学校令. Esse decreto entrou em vigor em abril de 1899 e estipulava a fundação de escolas secundárias para meninas, públicas ou privadas, para aquelas que tivessem completado dois anos do ensino primário.

E, apesar de as escolas secundárias começarem a se abrir para mulheres de classes mais baixas, a média nacional de meninas que continuavam os estudos não passava de 9,6%. A formação complementar, então, era quase que exclusiva das classes média e alta.

A abertura dos portos e o contato com a cultura ocidental também fez os japoneses repensarem o que era “ser japonês”, resultando em outra interpretação da sua identidade cultural. Ou seja,

[a] imagem da nova mulher japonesa é um exemplo dessa situação de revalidação de valores, pois ao mesmo tempo em que as mulheres foram fortemente oprimidas por regulamentações, desde a maneira como deveriam se vestir até a sua função como indivíduo social, conforme os conceitos do, já determinante, pensamento filosófico Confucionista como consolidador, em que a soberania do homem sobre a mulher persistiu, as transformações econômicas e sociais foram responsáveis pelo surgimento de um novo sujeito. (Isotani, 2021, p. 47)

Com a necessidade de rápida modernização do país, as mulheres, que inicialmente estavam designadas à esfera do espaço privado, eram agora necessárias para constituir a mão de obra em diversos setores. E a imposição da educação para formar boas esposas e mães sábias acabou permitindo que mulheres ocupassem melhores vagas de trabalho, pois possuíam mais qualificação que muitos homens para realizar certas tarefas. Com essa nova integração feminina na sociedade japonesa, também houve um aumento da demanda para discutir assuntos referentes a elas na mídia, que foram designados como *fujin mondai*, ou questões femininas. Essas questões foram abordadas tanto por homens, que queriam conservar o *status quo*, quanto por mulheres que criticavam e questionavam o papel da mulher na sociedade.

As feministas, que começaram a questionar a condição da mulher japonesa, também eram chamadas de *shin'onna* ou *atarashii onna*. Nesse momento, as discussões das questões femininas focavam-se na libertação das mulheres a partir da consciência de que eram indivíduos. Elas debatiam suas visões sobre casamento, maternidade e trabalho, mas também o que significava ser essa mulher moderna, quais eram

suas características, como elas se enxergavam e como eram representadas. Segundo Bardsley (2008), a comoção causada pelas feministas, especialmente por aquelas que integravam a revista *Seitô*, era tanta que, em 1913, o Ministro da Educação declarou que tomaria medidas para impedir que as *atarashii onna* corrompessem as mentes e a moralidade de homens e mulheres estudantes.

A mídia japonesa fomentou a curiosidade do público sobre essa nova figura feminina. Em 1912, o jornal *Yomiuri Shinbun* fez uma série de artigos, 25 ao todo, sobre novas mulheres de diversas áreas, desde literatura à medicina. As duas primeiras mulheres a serem apresentadas foram Yosano Akiko (1878–1942) e Tamura Toshiko. Yosano foi apresentada como antiquada ao mesmo tempo que moderna, trabalhadora e representante da ideologia “boa esposa, mãe sábia”. A poeta e escritora conquistou seu sucesso com a publicação da sua primeira coletânea de poemas, *Midaregami* (“Cabelos Desgrenhados”) (1901), mas também ganhou muito reconhecimento pela primeira tradução para o japonês moderno do clássico *Genji monogatari* (“O romance de Genji”) (1008), que recebeu o nome de *Shin'yaku Genji monogatari* (“Nova tradução do romance de Genji”), publicada em quatro partes de 1912 a 1913. Talvez por já ter sua carreira consolidada, Yosano foi escolhida como uma “boa representante” do que era ser uma *atarashii onna*. Em contraste, apesar de ser parabenizada pelo seu talento literário e ser considerada uma mulher escritora promissora, o artigo sobre Tamura foca-se na sua carreira de atriz e na sua aparência física, destacando a suposta personalidade sedutora e promíscua da autora.

Esse artigo não foi o único a caracterizar a escritora como uma mulher que rompia com a tradição. Segundo Yoshio (2014), o sucesso de Tamura deveu-se ao crescimento da indústria editorial e ao crescente interesse na nova mulher japonesa. Ela foi uma das primeiras mulheres escritoras a ter sucesso comercial, tornando-se o assunto de muitas reportagens que a colocavam como representante dessa mulher moderna que estava surgindo. Tamura soube usar a atenção da mídia a seu favor para promover seu trabalho, mas sem nunca deixar de criticar o tratamento que as mulheres recebiam dos próprios meios de comunicação e da sociedade.

Em 1910, Tamura atuou na peça *Nami* (“As ondas”). Sua atuação foi elogiada e ela foi comparada a Matsui Sumako. Posteriormente, em 1911, a autora também ganhou o concurso literário do *Osaka Asahi Shinbun* com a obra *Akirame* (“Resignação”), sobre uma jovem escritora que vence um concurso literário, mas é expulsa da faculdade porque sua exposição na mídia desafia os ideais de “boa esposa, mãe sábia”. Com a sua conexão com o teatro moderno, um dos motivadores da criação do termo, juntamente com a temática das suas obras, Tamura tornou-se a representação perfeita do que o discurso midiático da época entendia como uma mulher moderna.

A seguir, analisaremos o conto *Onna sakusha* e as questões de performance de gênero em relação ao conceito de *atarashii onna*.

## **A PERFORMANCE DO FEMININO EM ONNA SAKUSHA (1913)**

Tamura Toshiko começou a estudar literatura com o romancista Kôda Rohan (1867–1947). Em 1911, ganhou o primeiro lugar no concurso literário do jornal *Osaka Asahi Shinbun*, com o romance *Akirame*. Com a popularidade trazida por vencer o concurso, publicou diversos textos com a temática de conflitos entre homens e mulheres, até deixar o Japão em 1918, quando mudou-se para Vancouver e interrompeu sua carreira literária. A escritora só retornou ao Japão dezoito anos depois, em 1936, mas logo mudou-se novamente, desta vez para a China, em 1939, onde viveu até sua morte. Em Xangai, Tamura foi editora do jornal literário *Nüsheng* (“Vozes Femininas”). Após seu falecimento, foi estabelecido o Prêmio Literário Tamura Toshiko, que premiou autoras de 1961 a 1977.

Enquanto ainda se encontrava no Japão, ela escreveu sobre os problemas enfrentados pelas mulheres modernas japonesas e algumas obras que abordam essa temática são: *Kanojo no seikatsu* (“O dia a dia dela”) (1915), sobre uma aspirante a escritora que se vê entre a vida profissional e doméstica; *Ikichi*; *Onna sakusha*; e *Miira no kuchibenî* (“O batom da múmia”) (1913).

Aqui vamos nos deter no conto *Onna sakusha*, que explora o que é ser uma mulher escritora e os aspectos performativos da produção literária. A história narra as dificuldades da

protagonista para escrever, porque ela se sente pressionada a atender às expectativas dos seus editores. Ela tenta pedir ajuda do marido, que desconsidera suas preocupações dizendo que é muito fácil conseguir inspiração e que ela poderia escrever sobre qualquer situação da vida. Sofrendo com essas atribulações, a escritora relembra a visita que recebeu de uma amiga que fora contar que iria se casar, mas não moraria na mesma casa que o marido. Nas palavras da amiga: “Vou viver para mim mesma. Cada um é sua própria arte. Viver pela sua arte é o mesmo que viver para si mesma” (Tamura, 1994, p. 59, tradução minha)<sup>3</sup>. A protagonista, por sua vez, não se vê longe do marido, contrastando com a independência da amiga moderna.

Essa oposição entre a protagonista e a amiga pode ser entendida como a oposição entre uma mulher que segue as tradições e outra que está rompendo com essas tradições. A amiga tem sua independência em primeiro lugar e acredita que a arte é intrínseca do ser. Por outro lado, a protagonista se vê dependente do marido e daqueles que compram suas obras. Ela tenta se adaptar a eles como pode, sofrendo para criar uma arte que se encaixe na forma que esperam.

O dilema da protagonista de precisar performar o feminino nos seus textos como esperavam dela mostra como o mercado editorial japonês tinha uma visão estreita do que se encaixava na “literatura feminina”. Segundo Ericson (1996), Nakarai Tôsui, mentor da escritora Higuchi Ichiyô, editou as primeiras versões das histórias dela para que atendessem às expectativas do que seriam textos de uma mulher escritora, tanto em termos de uso de idioma quanto de caracterização da obra. É interessante destacar aqui que Higuchi não é comumente reduzida a essa categoria, sendo reconhecida como uma precursora da literatura japonesa da Era Moderna. Além disso, Higuchi se destacou como poeta por ter escrito quase quatro mil poemas tanka. Sua fama perdura até os dias de hoje: atualmente ela estampa a nota de cinco mil ienes, sendo a terceira mulher a receber essa homenagem, depois da Imperatriz Jingû e da também escritora Murasaki Shikibu. Em uma de suas obras

3 Em japonês: 私は自分に生きるんだから。自分はやっぱり自分の芸術と云えるわ。自分の芸術に生きると云う事は、やっぱり自分に生きるって事だわ。

mais importantes, *Nigorie* (“Enseada de águas turvas”) (1895), Higuchi escreve sobre a vida das mulheres que não tinham o prestígio de serem esposas e mães.

A protagonista de Tamura é apenas referida como *onna sakusha*, ou “escritora”, mas críticos sugerem que a personagem seria inspirada na própria autora. Segundo Yoshio (2014), eles associavam a estética decadente e a sensualidade dos textos com a própria autora, algo que não faziam com os escritores homens. Tamura utilizava fatos da sua vida para produzir uma ficção que convidava a uma leitura autobiográfica, mas suas obras de ficção eram frequentemente interpretadas como representações da experiência pessoal da autora, não como de uma persona literária dela. Não analisaremos o conto como uma representação factual da vida da autora, mas como uma representação da complexidade do ato da escrita, principalmente no que diz respeito às expectativas da crítica e do público.

Segundo Yoshio (2014), a obra foi publicada originalmente com o título de *Yûjo* (“Prostituta”). Esse título sugere a posição complexa que uma mulher escritora ocupa, sendo, ao mesmo tempo, objeto de desejo e de menosprezo. Posteriormente o título foi alterado e aquele que permaneceu, *Onna sakusha*, pode ser visto como uma alusão a *onna yakusha*, uma atriz que foi treinada profissionalmente para atuar em papéis de *onnagata*, que normalmente são interpretados por atores homens que encenam papéis femininos no teatro *kabuki*. Ou seja, uma referência a uma mulher que encena trejeitos femininos de forma caricata e idealizada. É interessante comentar que, segundo Bardsley (2008), alguns críticos consideravam que apenas os *onnagata* conseguiriam encenar adequadamente os papéis de mulheres modernas das peças ocidentais e que as atrizes japonesas eram muito femininas e delicadas para isso. Tamura, como vimos anteriormente, discordava. Para ela, apenas as atrizes eram capazes de fazê-la sentir as emoções que encenavam no palco. Segundo Yamamura (2005), a autora acreditava que apenas uma atriz poderia representar o momento de epifania da consciência de si mesma, porque apenas uma mulher conseguiria encenar a mudança da voz branda à fúria e transmitir essa emoção à audiência.

No trecho a seguir podemos observar a construção da

performance de escritora mulher através de um símbolo de feminilidade, a maquiagem:

Essa escritora maquiava-se mesmo em dias em que estava impaciente por não conseguir escrever de modo algum o texto que precisava escrever. Ela também tinha desenvolvido o hábito de apenas ter ideias interessantes sentada à penteadeira enquanto dissolvia o pó de arroz. Quando tocava com a ponta dos dedos frios a solução de pó e água, essa escritora conseguia sentir que estava tocando seu novo espírito. E, enquanto passava o pó de arroz no rosto, tecia pouco a pouco uma ideia. Isso acontecia com frequência. Os escritos dessa mulher geralmente nasciam do pó de arroz. Por isso, sempre cheiravam à maquiagem. (Tamura, 1994, p. 53–54, tradução minha)<sup>4</sup>

A metáfora do pó de arroz como inspiração artística pode simbolizar a construção do papel de mulher escritora pela protagonista-atriz. A necessidade da maquiagem para conseguir escrever pode ser lida como a necessidade de se preparar e se caracterizar para atuar como a personagem da escritora. Ciente que os críticos possuíam uma visão estereotipada do que era um texto de uma mulher na época, a protagonista prepara-se para encenar o papel de *joryū sakka* (“escritora mulher”). E, quando a inspiração não vem, mesmo maquiada, agonia-se, mas não por não ter ideias, e sim por não saber como satisfazer os critérios impostos por eles. Em vez de tratar a produção literária como uma criação natural, Tamura dá ênfase ao aspecto performativo da tarefa.

Essa obra pode ser entendida como uma crítica ao gênero “literatura feminina”, pois mostra que, apesar de a escritora ser mulher, não é uma tarefa natural para ela escrever o que o público quer ler de uma mulher. Mas também questiona o que

4 Em japonês: どうしても書かなければならないものが、どうしても書けない／＼と云う焦れた日にも、この女作者はお粧りをしている。また、鏡台の前に坐っておしろいを溶いてる時に限って、きっと何かしら面白い事を思い付くのが癖になっているからなのでもあった。おしろいが水に溶けて冷たく指の端に触れる時、何かしら新らしい心の触れをこの女作者は感じる事が出来る。そうしてそのおしろいを顔に刷いている内に、だん／＼と想が編まれてくる——こんな事が能くあるのであった。この女の書くものは大概おしろいの中から生まれてくるのである。だからいつも白粉の臭みが付いている。



caracterizava a *atarashii onna*. Os críticos consideravam a autora a representação perfeita de uma mulher moderna, contudo, também liam a sua obra, em particular o conto que analisamos, como uma reprodução da vida da autora. Porém, a protagonista não deseja a independência com a qual sua amiga conduz a vida e se considera uma mulher totalmente submissa, que aceita tudo que lhe dizem. Essa representação é a oposta daquela que a mídia fazia da autora autossuficiente.

Tamura questiona na sua obra o gênero como performance antes de Judith Butler questionar as construções de gênero na década de 1990. Em *Problemas de gênero*, provavelmente seu livro mais conhecido, Butler (2018) teoriza a identidade performativa, ou seja, para ela, a identidade de gênero é construída no e pelo discurso. Podemos dizer que a sujeita (ou sujeito) é uma atriz (ou ator) que encena a sua identidade. Mesmo antes das importantes discussões geradas pelas teorias de Butler, Tamura pensa no gênero como performance quando constrói uma personagem cuja inspiração artística e, conseqüentemente, os escritos compatíveis com uma mulher escritora estão profundamente conectados à construção de uma feminilidade artificial. A autora do conto trata da performance de maneira mais literal, trazendo a atuação não apenas na preparação da protagonista maquiando-se, mas também no jogo de palavras do título, que também remete à atuação.

De acordo com Butler (ibid.), o gênero é um processo que não possui origem ou conclusão, ou seja, é algo que “fazemos”, e não algo que “somos”. Novamente, para a protagonista, ser uma escritora mulher não é algo que ela é, exigindo um grande esforço mental, além de uma preparação cuidadosa maquiando-se com o pó de arroz. Para conseguir ter uma inspiração, ela precisa se caracterizar como uma escritora de literatura feminina, tal qual esperam os críticos, demonstrando que, para ela, esse não é um processo natural. Por ter sido atriz, Tamura estava familiarizada com o processo de construção de personagem pelo qual os atores passam antes de subir aos palcos. E, como escritora, soube representar a agonia de querer ser aceita e a necessidade de saber se adaptar ao mercado para isso.

O conto é concluído com a protagonista relembrando uma cena de uma peça em que a atriz prepara uma salada de nabo

no palco. Essa atriz representa uma “mulher ideal” da época. Novamente, Tamura destaca a performance do gênero com uma cena de trabalho doméstico estereotipada, onde é tarefa da mulher preparar as refeições do lar. Há muitas interpretações para esse pequeno trecho final. A protagonista pode estar pensando nela mesma como uma atriz, ou seja, como se preparar a salada de nabo fosse outro papel encenado por ela. A partir dessa perspectiva, a protagonista é uma mulher que aceita a pressão social para ser uma “boa esposa, mãe sábia”, mas também tem consciência disso. Outra interpretação possível é de que a protagonista está pensando, de fato, em uma outra atriz e numa cena que reproduz o cotidiano doméstico. Pensando assim, a atriz é mais uma representante de como o papel de gênero está ligado à performance, ou à atuação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O termo *atarashii onna* surgiu no início do século XX no Japão para designar uma nova “categoria” de mulheres que deixaram o espaço privado de seus lares para entrar no espaço público do mercado de trabalho. Esse termo também era utilizado para denominar as protagonistas fortes que surgiram no teatro japonês com o *shingeki*. Além de ter sido atriz, Tamura Toshiko foi uma das primeiras mulheres escritoras a ter sucesso comercial no Japão, tornando-se o assunto de muitas reportagens que a colocavam como representante dessa “nova mulher”.

A ideia do que é ou não “ser mulher” não é exclusiva do Japão, porém o país, principalmente com a difusão do conceito de *ryōsai kenbo*, possuía papéis muito bem definidos e distintos para mulheres e homens. E, com as mudanças econômicas e sociais que ocorreram no Período Meiji, as atribuições que se destinavam às mulheres começaram a ser questionadas por elas e aquelas que se atreveram a transgredi-las foram designadas *atarashii onna*.

Analisamos o conto *Onna sakusha*, no qual a autora explora o que é ser uma mulher escritora. A partir da performance de gênero teorizada por Butler, refletimos sobre a obra através do viés de criação de uma personagem para atuar em um papel definido por outros. Tamura explora o papel de escritora

construindo uma protagonista que só consegue inspiração artística após um processo de construção de personagem. Assim como as atrizes, que estudam um texto para entregar a melhor interpretação que têm dele e se caracterizam fisicamente para corresponder à personagem que deverão trazer à vida, a protagonista do conto também está ciente do papel que precisa encenar e de como ela é vista pela sociedade. Ela é uma mulher escritora, ou seja, deve escrever textos que se adequem a esse papel, mesmo que não sejam os textos que deseja escrever, ou os que lhe vem à mente mais facilmente.

## REFERÊNCIAS

- BARDSLEY, Jan. The New Woman of Japan and the Intimate Bonds of Translation. *Review of Japanese Culture and Society*, Honolulu, vol. 20, p. 206–225, dez. 2008.
- BULLOCK, Julia C.; KANO, Ayako; WELKER, James (ed.). *Rethinking Japanese Feminisms*. Honolulu: University of Hawai'i, 2018.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 16ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- ERICSON, Joan E. The Origins of the Concept 'Women's Literature'. In: SCHALOW, Paul Gordon; WALKER, Janet A. (org). *The Woman's Hand: Gender and Theory in Japanese Women's Writing*. Stanford: Stanford University, 1996. p. 74–115.
- IBSEN, Henrik. A Doll's House. Tradução de James McFarlane. In: *Four Major Plays*. Nova York: Oxford University, 2008. p. 1–88. Título em norueguês: *Et dukkehjem*.
- ISOTANI, Mina. *A mulher na literatura japonesa moderna*. 1ª edição. Curitiba: Appris, 2021.
- KANAI, Keiko. Hisagime no shuki. In: *Feminizumu Bungaku Hihyō*. Tóquio: Iwanami, vol. 11, p. 116–136, 2009. Título em japonês: 販女の手記.

MACKIE, Vera. *The New Woman*. In: *Feminism in Modern Japan*. New York: Cambridge University, 2003. p. 45–72.

IWABUCHI, Hiroko. *Feminizumu*. In: NIHON KINDAI BUNGAUKUKAI. *Handobukku Nihon Kindai Bungaku Kenkyû no Hôhô*. Tóquio: Hitsuji, 2016. p. 172–181. Título em japonês: フェミニズム.

RODD, Laurel Rasplica. *Yosano Akiko and the Taisho Debate over the “New Woman”*. In: BERNSTEIN, Gail Lee (org). *Recreating Japanese Women, 1600–1945*. California: University of California, 1991. p. 175–198.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Tradução de Guacira Lopes Louro. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SELDEN, Kyoko; MIZUTA, Noriko (ed). *More stories by Japanese women writers: an anthology*. Nova York: Routledge, 2015.

SOKOLSKY, Anne E. *From New Woman Writer to Socialist: The Life and Selected Writings of Tamura Toshiko from 1936–1938*. Coleção Brill's Japanese Studies Library, vol. 48. Boston: Brill, 2015.

TAMURA, Toshiko. *Miira no Kuchibeni — Hakai Suru Mae*. Tóquio: Kodansha, 1994. Título em japonês: 木乃伊の口紅・破壊する前.

VON FLOTOW, Luise; FARAHZAD, Farzaneh (ed). *Translating Women: Different Voices and New Horizons*. Nova York: Routledge, 2017.

YAMAMURA, Tim. *Forging “Home” on the Stage: Tamura Toshiko, Shingeki, and the New Woman*. *U.S.-Japan Women's Journal*, Honolulu, n. 28, p. 11–31, dez. 2005.

YOSHIO, Hitomi. *Performing the Woman Writer: Literature, Media, and Gender Politics in Tamura Toshiko's Akirame and “Onna sakusha”*. *Japanese Language and Literature*, Pittsburgh, v. 48, n. 2, p. 205–236, out. 2014.

**CEJAP**  
Centro de Estudos Japoneses  
FFLCH/USP

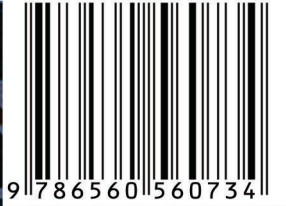


 **fflch** FACULDADE DE FILOSOFIA,  
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

  
**UFRGS**  
PPGLET  
PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

  
INSTITUTO  
DE LETRAS  
UFRGS

**USP**  
Universidade de São Paulo



9 786560 1560734



BESTIARIO

