

Estudos Japoneses

Nº40 – 2018

ISSN 2447-7125

ESTUDOS JAPONESES

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Vice-Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

Chefe: Profa. Dra. Safa Alferd Abou Chahla Jubran

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

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

Diretor: Prof. Dr. Wataru Kikuchi

Vice-Diretora: Profa. Dra. Junko Ota

Comissão Editorial:

Eliza Atsuko Tashiro Perez (FFLCH-DLO-USP)

Geny Wakisaka (FFLCH-DLO-USP)

Junko Ota (FFLCH-DLO-USP)

Koichi Mori (FFLCH-DLO-USP)

Leiko Matsubara Morales (FFLCH-DLO-USP)

Luiza Nana Yoshida (FFLCH-DLO-USP)

Neide Hissae Nagae (FFLCH-DLO-USP)

Shirlei Lica Ichisato Hashimoto (FFLCH-DLO-USP)

Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki (EACH-USP)

Wataru Kikuchi (FFLCH-DLO-USP)

Conselho Editorial Científico:

Alexandre Ratsuo Uehara (ESPM)

André Fontan Kohler (USP)

Cecilia Onaha (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Eli Aisaka Yamada (UFRJ)

Elisa Massae Sasaki (ILE-UERJ)

Elza Taeko Doi (Unicamp)

Ernani Shoití Oda (Unifesp)

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

João Marcelo Amaral Reimão Monzani (UFRJ)

Laura Tey Iwakami (UECE)

Makiko Matsuda (Kanazawa University, Japão)

Márcia Hitomi Namekata Marcia (UFPR)

Maria Fusako Tomimatsu (UEL)

Masato Ninomiya (FD-USP)

Michiko Okano (Unifesp)

Mina Isotani (UFPR)

Monica Setuyo Okamoto (UFPR)

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

Rafael Shoji (PUC, São Paulo)

Sakae Murakami Giroux (Université de Strasbourg, França)

Seiichi Nakai (Toyama University, Japão)

Shinji Sato (Princeton University, EUA)
Shozo Motoyama (FFLCH-DH-USP)
Tae Suzuki (UnB)
Yoshio Watanabe (Kokugakuin University, Japão)
Yuki Mukai (UnB)
Yumi Garcia dos Santos (FAFICH-UFMG)
Yuriko Sunakawa (University of Tsukuba, Japão)

Editora Responsável:

Leiko Matsubara Morales

Editores:

Junko Ota
Leiko Matsubara Morales
Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki

Revisão do inglês da *author guidelines*:

Regiani A.S. Zacarias

Capa:

Larissa Casteliani Marinho Falcão

Seleção e tradução do poema:

Luiza Nana Yoshida

Organização:

Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo – CEJAP-USP
Curso de Língua e Literatura Japonesa – DLO-FFLCH-USP
Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa – DLO-FFLCH-USP

Toda correspondência deverá ser enviada ao
CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Av. Lineu Prestes 159
Cidade Universitária
05508-900 São Paulo Brasil
Fone: (00XX11) 3091-2426/2423
e-mail: estudosjaponeses@usp.br

Copyright © 2018 autores

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

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

Semestral.

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

Descrição baseada em: n. 25 (2005).

ISSN 1413-8298

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

CDD 895.63
495.65
306.952

Coordenação Editorial
Leiko Matsubara Morales
Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki

Diagramação
Simonia Fukue Nakagawa MTb 0010837/PR

Revisão
Autores

ISSN 1413-8298

e-ISSN 2447-7125

ESTUDOS JAPONESES

FFLCH / USP

Estudos Japoneses, São Paulo, n. 40, 2018

SUMÁRIO

EDITORIAL	9
PRODUÇÃO COLETIVA REELABORADA EM ESCRITA AUTORAL: A ESTRUTURA FORMAL DE <i>TAKETORI MONOGATARI</i>	11
<i>Thiago Cosme de Abreu</i>	
TESOURO NACIONAL: A CRIAÇÃO DE BENS CULTURAIS NA ERA MEIJI	23
<i>Naoko Ando</i>	
A ESCRITA FEMININA JAPONESA: UM BREVE PANORAMA DAS PRODUÇÕES CLÁSSICAS ÀS CONTEMPORÂNEAS	35
<i>Joy Nascimento Afonso</i> <i>Priscila Yamaguchi Leal</i>	
IMIGRAÇÃO JAPONESA PARA O AMAZONAS NO PÓS-GUERRA SOB A PERSPECTIVA DOS HÁBITOS ALIMENTARES: (1953-1967)	49
<i>Linda Midori Tsuji Nishikido</i>	
<i>YŪSOKU KOJITSU</i> AND JAPANESE LINGUISTICS – FROM THE NATIVISM TO THE LINGUISTIC	67
<i>Isao Santo</i>	
UMA ANÁLISE DE VALORES ESTÉTICOS JAPONESES DO PERÍODO HEIAN: <i>MIYABI E MONO NO AWARE</i>	81
<i>Waldemiro Francisco Sorte Junior</i>	
A CONTRIBUIÇÃO NARRATIVA DOS ELEMENTOS VISUAIS NA FORMAÇÃO DE ESPAÇOS FÍLMICOS EM <i>SEGUINDO EM FRENTE</i> (ARUITEMO ARUITEMO)	101
<i>Mari Sugai</i>	

EDITORIAL

É com imensa satisfação que os organizadores vêm apresentar esta 40ª. edição do periódico Estudos Japoneses, cujo passo inicial foi dado em 1979, quando a temática relacionada ao Japão estava ainda no início de seu desenvolvimento no Brasil. Não foram poucos os esforços envidados de todos os editores e colaboradores para se chegar a este número, que vem brindar os leitores com artigos relacionados a literatura, cinema, arte, imigração e à filosofia ligada ao chamado “nativismo”, ou “*kokugaku*” no Japão.

O primeiro artigo, ligado à literatura clássica japonesa, é **PRODUÇÃO COLETIVA REELABORADA EM ESCRITA AUTORAL: A ESTRUTURA FORMAL DE *TAKETORI MONOGATARI***, da autoria de Thiago Cosme de Abreu, docente substituto da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A obra aqui analisada se trata do texto mais antigo das narrativas chamadas *monogatari*, e um dos primeiros textos literários em prosa do período Heian, de séc. VIII a XII. Suas características tradicionais e ao mesmo tempo inovadoras prenunciam novas formas de fazer literário de sua época, e o autor tem como proposta elucidar a estrutura formal da narrativa da obra, que instiga o leitor até hoje.

Em seguida, o artigo **A ESCRITA FEMININA JAPONESA: UM BREVE PANORAMA DAS PRODUÇÕES CLÁSSICAS ÀS CONTEMPORÂNEAS**, de Joy Nascimento Afonso e Priscila Yamaguchi Leal, docente e discente, respectivamente, da Universidade Estadual Paulista “Julio Mesquita Filho”/Assis, propõe traçar um panorama das obras de autoria feminina na literatura japonesa traduzidas para o português, desde o período clássico até o contemporâneo, e em especial focando-se nas produções de escritoras atuais, Yoshimoto Banana e Kawakami Hiromi.

O artigo da autoria de Naoko Ando, mestre pela Tokyo University of Foreign Studies, Japão, e pela Universidade de São Paulo, **TESOURO NACIONAL: A CRIAÇÃO DE BENS CULTURAIS NA ERA MEIJI**, discute a respeito da formação do Tesouro Nacional (*kokuhô*) do Japão, que representa as particularidades da política nacional de preservação de patrimônio cultural daquele país. A origem e o conceito de Tesouro Nacional, a composição e a classificação de obras de arte que compõem seus itens, além da política de proteção aos bens culturais, no contexto do Japão, são elucidados neste trabalho.

Outro artigo relacionado à arte ou à estética é **UMA ANÁLISE DE VALORES ESTÉTICOS JAPONESES DO PERÍODO HEIAN: *MIYABI* E *MONO NO AWARE***, de Waldemiro Francisco Sorte Junior, do Ministério do Planejamento, Desenvolvimento e Gestão, doutor pela Universidade de Nagoya. O autor tem como proposta analisar os valores estéticos tradicionais japoneses que são fundamentados em quatro elementos, segundo Donald Keene, intimamente ligados que se configuram como ideal de beleza cultuado na corte do período Heian.

Com o artigo **IMIGRAÇÃO JAPONESA PARA O AMAZONAS NO PÓS-GUERRA SOB A PERSPECTIVA DOS HÁBITOS ALIMENTARES: (1953-1967)**,

a autora Linda Midori Tsuji Nishikido, docente substituta da Universidade Federal do Amazonas, reconstrói e reinterpreta a história da imigração japonesa no Amazonas, de 1953 a 1967, centrada nos estudos de hábitos alimentares adotados em terra com condições climáticas e geográficas bastante diversas das de sua terra de origem. Considerando a alimentação como prática carregada de simbologias que representam a identidade étnica, a autora faz, baseada em relatos orais da memória dos informantes da comunidade, uma releitura da sociedade e cultura que os imigrantes passaram a construir na nova terra onde passaram a habitar.

O artigo **YŪSOKU KOJITSU AND JAPANESE LINGUISTICS – FROM THE NATIVISM TO THE LINGUISTICS**, de Isao Santo, professor titular da Osaka Prefecture University, aborda o conhecimento clássico chamado “Yūsoku kojitsu”, que estuda a etiqueta ou o conjunto de regras da corte imperial e elite aristocrática e militar do Japão, cuja origem remonta ao período Heian. O autor analisa como o mesmo se tornou institucionalizado no séc. XVIII com o Nativismo (tradução de Kokugaku, literalmente “Estudos Nacionais”) – movimento intelectual da época que consistiu na busca do Japão autêntico através de estudos clássicos, de textos dos períodos Nara e Heian. Ainda, o autor discute como os Estudos Linguísticos Vernaculares (tradução de Kokugogaku), estudo que surge no fim do séc. XIX, herda ou descarta valores contidos em Yūsoku kojitsu, dentro do contexto de forte afirmação nacional, em plena época de modernização do país no período Meiji.

Por fim, o estudo na área de cinema, **A CONTRIBUIÇÃO NARRATIVA DOS ELEMENTOS VISUAIS NA FORMAÇÃO DE ESPAÇOS FÍLMICOS EM SEGUINDO EM FRENTE (ARUITEMO ARUITEMO)**, de Mari Sugai, pós-doutoranda da Universidade de São Paulo, traz uma contribuição sobre a composição visual, um ponto em comum entre pintura e cinema, do filme do diretor japonês Koreeda Hirokazu. A autora debruça sobre diferentes recursos visuais na obra do diretor, além de perspectiva, ponto de fuga, questões de espacialidade, que constituem elementos ativos para auxiliar no desenvolvimento da narrativa.

Com os artigos acima relacionados, os organizadores esperam fazer chegar às mãos dos leitores mais um volume do periódico Estudos Japoneses, mas desta vez como um marco de nosso trabalho que resulta na quadragésima edição.

Junko Ota

**PRODUÇÃO COLETIVA REELABORADA EM ESCRITA
AUTORAL: A ESTRUTURA FORMAL DE *TAKETORI
MONOGATARI*¹**
**COLLABORATIVE WORK TURNED INTO AUTHORIAL
WRITING: THE FORMAL STRUCTURE OF *TAKETORI
MONOGATARI***

*Thiago Cosme de Abreu*²

Resumo: A narrativa intitulada *Taketori monogatari* (A Narrativa do Cortador de Bambus, século IX ou X) é o exemplar mais antigo das narrativas ditas *monogatari* e um dos primeiros textos literários em prosa produzidos durante a Corte Heian (794-1185), considerada a época áurea das letras clássicas japonesas. Todavia, trata-se de uma obra singular dentro da produção literária de Heian, uma vez que é paradoxalmente arcaica e inovadora, conservando estruturas formais que remetem a tradições literárias anteriores, ao mesmo tempo em que antecipa novos procedimentos. Pretendo, neste trabalho, evidenciar o lugar peculiar que a narrativa ocupa na tradição literária japonesa, abordando algumas de suas estruturas formais e discutindo de que maneira elas contribuem para o desenvolvimento do enredo tal como ele se apresenta.

Palavras-chave: *Taketori monogatari*. Narrativas *monogatari*. Morfologia do conto maravilhoso. Framing-stories Framed-stories. Inserted-stories.

Abstract: The narrative named *Taketori monogatari* (The narrative of the Bamboo Cutter, Century IX or X) is the oldest representative of the so-called *monogatari* genre and one of the first pieces of work in prose written during Heian Court (794-1185), regarded as the brightest moment of Japanese Classical Literature. Moreover, *Taketori monogatari* is a unique piece of work even within Heian Literature, being seen as archaic and groundbreaking, because it displays, at the same time, conservative procedures, from previous and older literary traditions, and innovative procedures, that will become usual in the coming literature. In this paper, I intend to spotlight the

1 Artigo submetido em 23/11/2017 aceito em 17/1/2019.

2 Professor substituto do setor de Letras Japonesas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil; tchagoabreu@gmail.com (ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2095-7227>).

distinctive position that *Taketori monogatari* holds in Japanese Literary Tradition, discussing a few of its structural procedures and how they aid the development of the story.

Keywords: *Taketori monogatari*. *Monogatari* narratives. Morphology of the folktale. Framing-stories. Framed-stories. Inserted-stories.

1. Introdução

Em 794, sob o governo do Imperador Kanmu (737-806), iniciou-se o período da Corte Heian (794-1185), com o reassentamento da capital em novo local, distante das antigas capitais da Corte Nara (710-794). A decisão foi uma tentativa de afastar a máquina pública da influência dos mosteiros budistas, que desastrosamente interferiram nos assuntos políticos durante a administração anterior, culminando no escândalo protagonizado pelo monge Dōkyō, que tentara usurpar o trono com o apoio da então Imperatriz em exercício, Kōken (718-770) (HALL, 1973, p.54-55).

Além da mudança da capital, Kanmu adotou uma política isolacionista em relação às nações estrangeiras, concentrando todos os aspectos da vida social e política dentro dos muros da nova capital (KATÔ, 2011, p.24). Tais medidas representaram um rompimento com a política do intercâmbio de bens e conhecimento, da qual a corte japonesa se beneficiara até então. Todavia, o isolamento acabou contribuindo para a construção da identidade nacional, uma vez que permitiu aos japoneses aprimorarem o conhecimento que haviam adquirido (HALL, 1973, p.64; KATÔ, 2012, p.162 e MINER, 1985, p.26-27).

As ‘letras’ chinesas, denominadas *kanji* no Japão, foram um dos conhecimentos fundamentais adquiridos no exterior e posteriormente aperfeiçoados pelos japoneses. A escrita, essencialmente ideogramática, foi adaptada em dois sistemas de escritas fonéticos que, em conjunto com os *kanji*, registravam com maior precisão a língua japonesa (KATÔ, 2011, p.127). O impacto do aprimoramento da escrita se fez sentir, sobretudo, no aspecto cultural da vida na Corte Heian. A prática da escrita fora da esfera administrativa e religiosa se tornou popular e permitiu que surgissem muitos textos de natureza artístico-literária. Ainda que nos dois primeiros séculos da Corte Heian predominasse a produção poética, o gosto pela escrita criativa estimulou o surgimento de gêneros literários em prosa, que, a partir do século XI, tornar-se-iam igualmente populares (KATÔ, 2011, p.25; MINER, 1985, p.27). Um dos gêneros surgidos durante esse período de efervescência literária foi o gênero *monogatari*.

O termo *monogatari*, formado pela justaposição dos termos *mono* (coisa/ assunto) e *katari* (forma substantiva do verbo *kataru*, narrar), e, portanto, ‘coisa/ assunto que se narrar’ (SIEFFERT, 1992, p.75) ocorre pela primeira vez na coletânea poética *Man’yōshū* (Coletânea de milhares de folhas, século VIII), mas só reaparece como indicador de um novo gênero literário com o surgimento de *Taketori monogatari*, já entre os séculos IX e X. Inicialmente, o termo designaria

um estilo novo de narrar, mais sofisticado e que não se assemelharia às antigas histórias denominadas *katari goto*, de provável origem chinesa (MASUDA, 1997, p.-14-15 e MITANI, 1957, p.3-5).

A produção do gênero parece ter atingido picos de produtividade em um curto espaço de tempo. Minamoto no Tamenori, nobre do fim do século X, registrou em uma de suas obras que, em seu tempo, havia mais narrativas *monogatari* do que ‘grãos de areia na praia e folhas de árvore na floresta’³ (SAKAKURA, 1970, p.5). Nos séculos seguintes, as narrativas *monogatari* continuaram a ser produzidas, com temáticas cada vez mais diversas (SHIMAUCHI Yūko, 2013, p.14). Dentre essas narrativas, a mais celebrada – talvez, de toda a Literatura clássica japonesa – é *Genji monogatari* (As histórias de Genji, 1008), de autoria da dama Murasaki Shikibu, que, junto com Sei Shōnagon (966-1025) e seu *Livro do travesseiro*, inauguraram o período em que as mulheres assumiram a vanguarda da produção literária no Japão (MINER, 1985, p.26).

A despeito da alta produtividade durante todo o período clássico, o gênero permanece carente de uma descrição que privilegie a estrutura formal. As definições do gênero *monogatari* de que dispomos parecem se esgotar na análise do conteúdo, limitando-se a dizer que se trata de ‘narrativas em prosa de vários tipos, que frequentemente contêm poemas’ (MINER, 1985, 290).

2. A obra

Taketori monogatari é uma obra de um período pouco conhecido da literatura da Corte Heian, uma vez que poucas obras produzidas entre os séculos IX e X chegaram aos dias de hoje. No tocante a temas como datação, autoria e manuscrito, bastante do que se propõe até hoje, com mais ou menos evidências, é especulativo e, portanto seguem como objetos de debate.

Estudos desenvolvidos desde o século XIX têm proposto datas tão diversas para o surgimento da narrativa, que chegam a abranger um período de mais de cem anos entre a data mais antiga (806) e a mais recente (956). A ocorrência de vocábulos inexistentes antes de uma determinada data ou a referência a tópicos que haviam caído em desuso na Literatura Japonesa do século IX estabeleceriam as datas mais antigas, enquanto a menção a *Taketori monogatari* em obras posteriores (e, portanto, mais contemporânea) estabeleceria as datas mais recentes (NANBA, 1967, p.9-14). No que diz respeito à autoria, as especulações são mais inconsistentes e com frequência tentam associar a obra a escritores proeminentes do período inicial da Corte Heian, sem haver, no entanto, nenhuma evidência documental que comprovaria as teses propostas (MINER, 1985, p.198; NANBA, 1967, p.27-28).

O trabalho com o texto de *Taketori monogatari* é dificultado não apenas pela ausência de evidências documentais com as quais poderíamos cruzar informações, mas também pela ausência de um manuscrito que ao menos pertencesse ao mesmo período

3 A respeito das palavras de Tamenori, é também digno de nota que ele atribui às narrativas *monogatari* o poder de mexer com o coração (e a mente) das mulheres (NOGUUCHI, 1970, P.4-5).

histórico. Ainda que se fale em duas linhagens de manuscritos, *kohon* (livros antigos) e *rufubon* (vulgatas), o manuscrito completo mais antigo é do século XVI (NANBA, 1967, 35; NOGUCHI, 1993, p.38 e SAKAKURA, 1970, p.10-11).

No que diz respeito ao enredo, *Taketori monogatari* seria uma versão de um mito mais antigo, denominado *Taketori no densetsu*, de onde derivariam as demais versões da história que se conhece hoje, em grande parte, pelo trabalho do folclorista Yanagita Kunio, que viajou pelo interior do Japão na primeira metade do século XX, registrando as narrativas que durante séculos circularam apenas na oralidade. À exceção da narrativa *setsuwa*⁴ número 33, que consta no tomo XXXI de *Konjaku monogatarishū* (Coletânea de narrativas de ontem e hoje, século XII), não haveria relação de parentesco entre as versões conhecidas do mito (NANBA, 1967, p.5 e 17).

A narrativa apresenta nove episódios, em que se narra a história de Kaguyahime, encontrada, ainda bebê, dentro de uma vara de bambu pelo Cortador de Bambus (O *taketori*, do título da narrativa), que a adota como filha. No brevíssimo episódio um, narram-se as circunstâncias do surgimento de Kaguyahime e o que sucede ao casal de idosos que a adota. No episódio dois, é narrado o desenvolvimento de Kaguyahime, que, ao se torna uma jovem de beleza sobrenatural, atrai a atenção de ‘todos os homens do mundo’, dentre eles, cinco nobres, que resistem à indiferença da moça e só partem quando ela resolve propor-lhes desafios que, caso sejam satisfeitos, fará com que ela se case com o vitorioso. Do episódio três ao sete, são narradas as provas pelas quais cada um dos pretendentes tem de passar para obter o que lhes foi pedido. Tendo derrotado os pretendentes, no episódio oito, narra-se, finalmente as circunstâncias que levaram Kaguyahime ao mundo humano e o súbito interesse do Imperador por ela, que, dentro de suas limitações, ela o corresponde. No nono episódio, são narradas as circunstâncias épicas em que Kaguyahime parte de volta para a Lua, deixando para trás, um elixir que concederia imortalidade e uma carta, ambos endereçados ao Imperador, que posteriormente transformar-se-iam na fumaça incessante que subiria do Monte Fuji, marcando sua passagem pela Terra.

3. A estrutura da narrativa

O enredo de *Taketori monogatari* seria essencialmente a reelaboração do mito que os folcloristas japoneses chamam de *Taketori no densetsu* e que seria muito anterior à Corte Heian (NANBA, 1967, p.5 e 17). Nesse mito, tal qual nas versões da lenda que circulam na tradição oral do interior do Japão, o protagonista seria o Cortador de Bambus, não Kaguyahime. Além disso, o ofício dele – cortar bambus – não seria uma ocupação exercida pelas camadas mais humildes. Pelo contrário, os *taketori* eram reverenciados como se fossem sacerdotes, pois eles forneciam à corte a matéria-prima de diversas atividades fundamentais no período anterior à Corte Heian (MITANI, 1957, p.22 e YANAGITA, 1963, p.179-180). Portanto, a inserção da personagem Kaguyahime

4 Narrativas breves, muitas vezes de teor moralizante e linguagem simplificada.

no enredo de uma narrativa mítica já bastante familiar à Corte Heian, além de roubar o protagonismo do personagem-título, representaria uma novidade em termos de reelaboração criativa de um tópico popular.

Todavia, a presença e o protagonismo de uma personagem feminina poderosa o suficiente para recusar abertamente a corte amorosa da mais alta nobreza não seria a única novidade no enredo. Kaguyahime, que seria um resquício de uma tradição mítica anterior, em que as personagens femininas ainda não estavam irremediavelmente submetidas às restrições da etiqueta social da corte (TAKAKAZU, 1993, p.86), mede forças com cinco personagens que também não pertenceriam ao enredo do mito *Taketori no densetsu*. Os cinco pretendentes de Kaguyahime seriam, na verdade, os elementos que os estudiosos concordam serem produtos inéditos, apresentados pela primeira vez em *Taketori monogatari*.

Os episódios protagonizados pelos cinco pretendentes só existem em *Taketori monogatari* e na narrativa *setsuwa* que faz parte de *Konjaku monogatarishū*⁵, que os estudiosos acreditam estarem relacionadas. No entanto, há ainda quem conteste a tese, advogando que apenas os dois primeiros episódios, protagonizados pelos príncipes Ishitsukuri e Kuramochi, seriam criações propriamente inéditas, uma vez que os demais episódios, protagonizados, respectivamente, pelo Ministro-da-direita Abe, pelo Médio-conselheiro Isonokami pelo Alto-conselheiro Ōtomo, poderiam ser apenas paródias de episódios das biografias destes, que foram figuras proeminentes da Corte Asuka (592-710) (NISHIMOTO, 1990, p.231-232 e UMEYAMA, 1991, p.32-36).

Em todo caso, não é meu objetivo discutir a originalidade dos episódios em questão. O que eu gostaria de expor é o significado mais profundo dessas inserções e como elas colaboram para o desenvolvimento do enredo e garantem a *Taketori monogatari* um lugar único na tradição literária do período clássico.

Quando Kaguyahime propõe os desafios que devem ser concretizados para revelar quem, dentre os cinco pretendentes, é verdadeiro em suas intenções, eles voltam para suas casas e só então, partem em jornadas individuais para obter os itens que lhes foram pedidos:

Ao príncipe Ishitsukuri, ela (Kaguyahime) pediu: “Em Tenjiku, há uma relíquia conhecida como a Sagrada Tigela de Pedra de Buda. Pegai-a e trazei-a para mim”. Ao príncipe Kuramochi: “Há no mar do leste uma montanha chamada Hōrai e nela, cresce uma árvore cujo tronco é dourado, as raízes são prateadas e possui joias brancas por fruto. Quero que arranqueis um ramo e o tragais para mim”. Agora, ao ministro-da-direita Abe, ordenou o seguinte: “Trapei-me o manto feito da Pele de Rato-de-Fogo que há em Morokoshi”. Por fim, ao alto-conselheiro Ōtomo, disse: “Há no pescoço do dragão uma joia cujo brilho reflete variedade de cores. Arrancai e trazei-a para mim.”, e ao médio-conselheiro Isonokami: “Pegai uma das conchas koyasugai que as andorinhas carregam no ventre e trazei-a para mim”.

5 E mesmo assim, em *Konjaku monogatarishū*, são apenas três pretendentes.

(...)

Quando o Velho Cortador de Bambus disse aos príncipes e demais nobres: “Será desta forma. Trazei o que ela deseja, conforme vós fostes instruídos”, eles responderam: “Seria melhor que nos tivesse dito sinceramente: ‘Não quero nem mesmo vê-los andando nas imediações’”. Frustrados, todos voltaram para suas casas⁶.

Nesse momento, o foco narrativo é desviado de Kaguyahime para os pretendentes em questão, para que possamos acompanhar o desenrolar de suas aventuras. O foco narrativo só volta para Kaguyahime quando o pretendente da vez retorna, com o suposto objeto de desejo da jovem⁷. Na ocasião, Kaguyahime, direta ou indiretamente, revela a falsidade do objeto apresentado e desmascara o pretendente, que vai embora, desolado (e enfurecido, conforme sucede ao Alto-Conselheiro Ōtomo, cujos apuros passados o enfureceram de tal maneira, que ele sequer voltou para se justificar diante de Kaguyahime).

O procedimento é o mesmo nos cinco episódios: o foco narrativo se desloca de Kaguyahime para o pretendente, que assume o protagonismo do episódio, e só retorna para Kaguyahime quando ela o ‘derrota’ e segue adiante com a narrativa de sua vida. Destarte, temos uma narrativa principal (a história de Kaguyahime) e narrativas secundárias (os episódios dos cinco pretendentes), que ocorrem paralelamente à narrativa principal e por um tempo menor. Em outras palavras, tratam-se de pequenas narrativas concorrendo dentro de uma narrativa maior.

Em estudo publicado em 1963, sob o título de *The art of story-telling: a literary study of the thousand and one nights*, Mia Irene Gerhardt discutiu a estrutura formal do *Livro das mil e uma noites*. De acordo com a autora (1963, p.388-390), as narrativas que compõem o *Livro das mil e uma noites* estariam organizadas da seguinte forma: 1) uma *framing story*, isto é, uma narrativa moldura, em que se narra a famosa história de Šahrazad e as circunstâncias que a levaram a narrar todas as noites para o rei Šahriyar; 2) várias *framed stories*, narrativas encaixadas, que corresponderiam às histórias que Šahrazad conta ao rei; e 3) *inserted stories*, narrativas que são inseridas pelos personagens das narrativas contadas por Šahrazad, que podem ocorrer em diversos níveis dentro de uma única *framed story*. A respeito das *framed stories* e *inserted stories*, Gerhardt observa que a diferença fundamental entre elas seria a proporção e a relevância dessas narrativas para a coerência da obra. As chamadas *framed stories* seriam mais longas, atuando como centro gravitacional da trama por um período, enquanto as *inserted stories*

6 Tradução minha, publicada na dissertação *Taketori Monogatari: a obra e o discurso (pretensamente) amoroso*, disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-09052016-125013/pt-br.php>

7 Os objetos são sempre entregues a Kaguyahime por intermediários. Os pretendentes nunca chegam a vê-la pessoalmente.

seriam mais breves e raramente seriam de grande relevância para o desenvolvimento dos acontecimentos narrados nos níveis mais superficiais.

A tese proposta por Gerhardt dá conta não apenas da organização das narrativas que estruturam o *Livro das mil e uma noites*. Trata-se de uma proposta que, conforme apontarei mais a frente, revela um procedimento que parece ser comum às narrativas ditas arcaicas, ainda fortemente atreladas à produção coletiva, de natureza mítica e oral, das antigas sociedades tribais.

Destarte, compreendo a ‘saga’ de Kaguyahime como uma *framing story*, dentro da qual concorreriam cinco *framed stories*, protagonizadas, cada uma por um pretendente, cujas implicações incorreriam na encenação da *framed story* seguinte. Isto é, a história de Kaguyahime, que corresponderia a *framing story* em que tudo mais é narrado, é interrompida sempre que uma *framed story* se inicia e é retomada brevemente quando Kaguyahime volta à cena para avaliar a autenticidade do objeto apresentado e conclui que se trata de uma falsificação, fazendo com que a *framing story* seja novamente interrompida para contar o que aconteceu ao príncipe seguinte.

Chamo a atenção também para a possibilidade de se verificar a ocorrência – ainda que sem o mesmo nível de elaboração das histórias do *Livro das mil e uma noites* – de uma *inserted story*, no episódio do príncipe Kuramochi, em que a narrativa da viagem que ele diz ter empreendido para recuperar o ramo de joias é tão longa – ao menos, para as proporções do texto de *Taketori monogatari* – e repleta de pormenores, que interrompe a narrativa principal do episódio, de modo que só retornamos ao nível em que se narra a conversação entre o Príncipe e o Cortador de Bambus, quando a narrativa menciona a emoção que o relato provocara no segundo:

– Em que tipo de lugar se encontra tal árvore? – Perguntou o Velho [Cortador de Bambus], dirigindo-se ao príncipe. – [O ramo] é incrivelmente belo e maravilhoso.

O príncipe respondeu, fazendo o seguinte relato:

– Por volta do décimo dia do segundo mês, três anos atrás, subi ao barco e parti de Naniwa, rumo ao mar. Lembro-me de que não sabia qual direção seguir, mas pensei que se as coisas não saíssem como imaginava, o que faria, vivendo neste mundo? Não obstante, segui adiante, confiando meramente nos ventos passageiros. Pensei comigo: “Se eu morrer, não tem o que ser feito, mas enquanto eu estiver vivo, seguirei navegando, e um dia, encontrarei a montanha chamada Hōrai”. Assim, vaguei pelos mares e distanciei-me de minhas terras. Houve uma ocasião em que, sacudido pelas ondas, certamente eu teria sido lançado ao fundo do mar, ou então, soprado pelos ventos para terras desconhecidas, donde criaturas semelhantes aos *oni* surgiriam e tentariam me matar. Uma vez, aturdido pelo mar, fiquei sem saber aonde ia dar a direção tomada. Em outro momento, tendo se esgotado as provisões, fiz de alimento as raízes da grama. Houve também ocasião em que seres indescritivelmente horrendos surgiram, tentando me devorar. Aconteceu também de sobreviver apanhando ostras no mar. Longe de casa, sem ninguém

que me ajudasse e acometido por diversas enfermidades, desconhecia até meu paradeiro. À deriva, à mercê do navegar do barco, avistei ao longe, por volta da hora do dragão do quingentésimo dia, uma montanha no meio do mar. Todos do barco a observaram. A montanha que flutuava sobre o mar era enorme. Ela tinha a aparência grandiosa e magnífica. Pensei: “Esta deve ser a montanha que busco”. Mesmo assim, sentia-me temeroso e a observamos, remando ao redor da montanha por dois ou três dias, quando uma mulher com veste celestial surgiu do interior da montanha, trazendo uma tigela de metal, recolhendo água. Ao vê-la, desci do barco e perguntei: “Esta montanha, como a chamam?”, e ela me respondeu: “Esta é Hōrai”. Ao ouvir isso, senti-me imensamente feliz. “E quem és tu?”, eu quis saber. “Chamo-me Ukanruri”, respondeu, desaparecendo rapidamente para o interior da montanha. Olhei em volta, mas não havia forma de escalá-la. Caminhando pela base do paredão de rocha, vi que se erguiam árvores cujas flores eram inigualáveis no mundo. As águas desciam da montanha, cintilando em cores ouro, prata e lápis-lazúli. Sobre elas, uma ponte multicolorida, incrustada com pedras preciosas possibilitava a travessia. Nesse lugar, erguiam-se também árvores que irradiavam luz. Dentre elas, esta que aqui trago era uma das piores, pois achei que vos causaria incômodo, caso vos trouxesse uma que fosse melhor, mas que não correspondesse exatamente ao vosso pedido. Assim, apanhei esta e a trouxe. A montanha é deveras interessante. Não há nada comparável no mundo, mas como acabei por apanhar este ramo, senti-me intranquilo, e embarquei de volta numa jornada de mais de quatrocentos dias, levado por ventos favoráveis. Creio que graças ao poder das orações, parti ontem de Naniwa e já hoje me encontro na capital. Vim direto para cá, sem ao menos trocar a roupa encharcada de água do mar – concluiu.

O Velho, tomado por grande admiração, compôs os seguintes versos (...).

Por outro lado, a narrativa de Kaguyahime, isto é, seu surgimento, a razão pela qual ela é enviada ao mundo dos humanos (mas não pode se tornar parte dele) e sua redenção/partida, é também uma narrativa que existe dentro do mito primordial do Cortador de Bambus (*Taketori no densetsu*). Portanto, o *Taketori no densetsu* corresponderia a *framing-story* dentro da qual se narraria a *framed-story* de Kaguyahime, e as cinco narrativas dos pretendentes corresponderiam a *inserted stories*. Notem que nesta hipótese, a proposta de Gerhardt permanece válida, uma vez que as a história de Kaguyahime tem alguma implicação no nível mais superficial do enredo, mas as narrativas dos pretendentes, não.

4. Considerações finais

O argumento que propus até aqui, isto é, a compreensão da estrutura formal da narrativa *Taketori monogatari* nos termos de *framing-story*, *framed-stories* e *inserted-stories* não tem por objetivo assinalar as semelhanças no processo criativo de obras que, embora sejam mais ou menos contemporâneas, foram produzidas em espaços distintos,

por culturas que não estabeleceram contato. A análise da estrutura narrativa de *Taketori monogatari* à luz das categorias propostas por Gerhardt revela a natureza paradoxal da obra, que a caracterizaria como um produto dos entretempos, isto é, uma narrativa ainda atrelada a tradições arcaicas, mas que esboçaria, ao mesmo tempo, procedimentos que caracterizaria o surgimento de um novo gênero, cujo alicerce seria a produção criativa, de caráter individual.

A respeito das narrativas antigas que, assim como *Taketori monogatari*, seriam estruturadas sobre procedimentos que remeteriam a tradições narrativas distintas, Vladimir Iákovlevitch Propp, estruturalista russo cujo trabalho se encontra publicado, principalmente, em sua obra fundamental, *Morfologia do conto maravilhoso* (1928), esclarece que os contos maravilhosos da antiguidade eram predominantemente sincréticos, no sentido de que ainda conservavam traços das narrativas míticas. No mito, estaria incluída uma consciência etnográfica, de modo que o que se ganhava ao fim da narrativa era de valor coletivo (o manuseio do fogo, o uso da escrita, etc.). Por outro lado, o conto, quando desligado do mito, ele apresentaria uma tendência consciente para a invenção, isto é, para o trabalho criativo (PROPP apud Meletínski, Neliúdob, Nóvik e Segal 2015, p.17-19).

Os episódios que fazem parte de *Taketori monogatari* o qualificariam como o conto maravilhoso da antiguidade, caracterizado pelo sincretismo de formas, conforme observado por Propp. Ao mito, correspondem, naturalmente, os episódios que protagonizam O Cortador de Bambu e Kaguyahime, elementos que pertencem a tradições arcaicas, estranhas à Corte Heian, mas que no fim, entregam aquilo que é de valor comum – que é familiar – ao povo japonês. Isto é, a narrativa se encerra com a queima dos presentes deixados por Kaguyahime para seus pais adotivos e o Imperador. A fumaça imortal, resultante da queima, deveria subir para sempre, dando à montanha mais famosa do Japão o nome que tem em japonês: *Fujisan* (sendo *fuji*, uma corruptela de *fushi*, ‘imortal’ e *san*, ‘montanha’). Além disso, Kaguyahime nunca vem a se casar, o que é compreensível dentro de uma tradição em que a prioridade seria o ganho coletivo⁸. Ao conto, corresponderiam os episódios protagonizados pelos cinco pretendentes, porque neles, é evidente o trabalho criativo, sobretudo, na paródia que se faz dos pretendentes. Eles cumprem as etapas prototipicamente associadas à jornada do herói do conto: Os protagonistas revelam suas intenções ao se mostrarem irredutíveis diante da casa de Kaguyahime (prova preliminar), aceitam buscar aquilo que lhes foi pedido (prova principal) e ainda tentam assegurar que aquilo que trazem foi conseguido com o esforço deles (prova suplementar) (PROPP apud Meletínski, Neliúdob, Nóvik e Segal 2015, p.25-27). Todavia, eles são a antítese daquilo que deveriam representar na qualidade *irogonomi* – amantes ideais. Não só o estereótipo do homem cortês de Heian é parodiado, mas a própria etiqueta amorosa é atacada, quando todos os elementos e rituais

8 O casamento impediria que Kaguyahime partisse e, portanto, anularia os acontecimentos decorrentes de sua partida.

que lhes são peculiares são deturpados pelos pretendentes e pela própria Kaguyahime⁹. É interessante notar que, ainda que correspondam ao aspecto inovador de *Taketori monogatari*, mesmo os episódios dos pretendentes têm dificuldades de se desassociar da estrutura do mito, uma vez que eles, diferente do que Propp verifica no conto de magia clássico, são independentes entre si, não configurando uma condição para o acontecimento do episódio seguinte. Essa independência, ou ausência de hierarquias entre as narrativas, seria uma característica mítica.

A leitura de *Taketori monogatari* em contraste com as demais narrativas ditas *monogatari* causa sempre uma sensação de estranheza e deslocamento, principalmente se essas obras forem as mais representativas do gênero, como *Genji monogatari* e *Heike monogatari* (Crônicas da família Taira, século XIV). Tratando-se da ‘mais antiga’¹⁰ narrativa do gênero, é evidente que ela seria diferente das demais, mas essa constatação não dá conta de responder o porquê da estranheza. Penso que o grande mérito de *Taketori monogatari* não é unicamente a primogenitude, conforme propôs Miner (1985, p.245). A narrativa é fruto dos séculos IX e X, período do qual sabemos pouco, ao menos, no tocante à Literatura. Trata-se de um período de transição entre as Cortes Nara e Heian, cujas mentalidades eram substancialmente distintas. Nesse sentido, é lícito compreender *Taketori monogatari* como a narrativa sincrética dos primeiros tempos, de que fala Propp.

Referências Bibliográficas

- GERHARDT, Mia Irene. **The Art of Story-telling: A Literary Study of the Thousand and One Nights**. Leiden: E. J. Brill, 1963.
- HALL, John Whitney. El Imperio japonés, **Historia Universal**, vol.20. Madri: Siglo XXI, 1973.
- JAROUCHE, Mamede M (tradutor). **Livro das mil e uma noites**, volume I: ramo sírio. 3ed. São Paulo: Globo, 2006.
- KATÔ, Shūichi. **Nihon Bungakushi Jotsetsu Jō** (Introdução à História da Literatura Japonesa - vol. 1). Quioto: Chikuma Gakugei Bunko, 2011.
- _____. **Tempo e Espaço na Cultura Japonesa**. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- MASUDA, Shigeo. Monogatari Bungaku wa Naze Heianchō de Kaikashita ka (Por que a Literatura Monogatari Floresceu na Corte Heian?). **Kokubungaku** (Literatura Japonesa), Tóquio, vol.42, n.2, p.13-19, 1997.
- MELETÍNSKI, E. M. et al. **A estrutura do conto de magia**. Organização de Aurora Fornorni Bernardini e S.I. Nekliúdob. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.
- MINER, Earl; ODAGIRI, Hiroko e MORRELL, Robert E. **The Princeton Companion to Classical Japanese Literature**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1985.

9 A respeito dessa questão, a discussão se encontra na referida dissertação, publicada em 2016.

10 Atribuição presente no tomo *eawase*, de *Genji monogatari*.

- MITANI, Eiichi. **Nihon Koten Kanshō Kōza**: Taketori Monogatari Ise Monogatari (Curso de Apreciação de Literatura Clássica Japonesa: Taketori Monogatari e Ise Monogatari). Kadokawa Shoten, 1957.
- NANBA, Hiroshi et alii. **Nihon Koten Zensho**: Taketori Monogatari Ise Monogatari (Coleção Completa de Literatura Clássica Japonesa: Taketori Monogatari e Ise Monogatari), vol.22. Tóquio: Asahi Shinbunsha, 1967.
- NISHIMOTO, Kyōko. Taketori Monogatari - Kyūkon nandaitan o tsūjite (Teoria sobre Taketori Monogatari a Partir dos Episódios dos Cinco Pretendentes). **Meiji Daigakuin Kiyō** (Boletim Informativo da Pós-Graduação da Universidade Meiji), Tóquio, vol.27, p.229-244, 1990.
- NOGUCHI, Motohiro. **Kodai Monogatari no Kōzō** (Estrutura dos Monogatari Antigos). Tóquio: Yūseido Shuppan, 1970.
- _____. Taketori Monogatari no Honbun (O Texto de Taketori Monogatari). **Kokubungaku** (Literatura Japonesa), Tóquio, vol.38, n.4, p.38-43, 1993.
- SAKAKURA, Atsuyoshi (Ed.) et alii. **Nihon Koten Bungaku Taikei**: Taketori Monogatari Ise Monogatari Yamato Monogatari (Organização de Literatura Clássica Japonesa: Taketori Monogatari, Ise Monogatari e Yamato Monogatari), vol.9. Tóquio: Iwanami Shoten, 1970.
- SIEFFERT, René (Trad.). **Le Conte du Coupeur de Bambous**. França: Publications orientalistes de France, 1992.
- _____. (Trad.). Murasaki Shikibu **Le Dit Du Genji**. França: Editora Verdier, 2011.
- SHIMAUCHI, Keiji. Ai no Bungaku (A Literatura do Amor). In: SHIMAUCHI, Yūko. **Nihon no Monogatari Bungaku** (Literatura Monogatari do Japão). Tóquio: Foundation for the Promotion of the Open University of Japan, 2013.
- SHIMAUCHI Yūko. Monogatari Bungaku e no Izanai (Convite à Literatura Monogatari). In: **Nihon no Monogatari Bungaku** (Literatura Monogatari do Japão). Tóquio: Foundation for the Promotion of the Open University of Japan, 2013, p.11-23.
- UMEYAMA, Hideyoshi. **Kaguyahime no Hikari to Kage: Monogatari no Hajime ni Kakusareta Koto** (A Luz e a Sombra de Kaguyahime – O que se esconde no Surgimento do Monogatari). Tóquio, Jinbun Shoin, 1991.
- YANAGITA, Kunio. Taketori no Okina (O Velho Cortador de Bambus). In: **Teihon Yanagita Kunio** (Coletânea dos Manuscritos de Yanagita Kunio), v.6. Quioto: Chikuma Shobō, 1963, p.153-185.

TESOURO NACIONAL: A CRIAÇÃO DE BENS CULTURAIS NA ERA MEIJI¹

NATIONAL TREASURY: CREATION OF CULTURAL PROPERTY AT MEIJI PERIOD

Naoko Ando²

Resumo: O presente artigo analisa a formação do Tesouro Nacional, os bens culturais de maior importância no Japão. Sendo a sua grande maioria obras de arte, pode-se considerar que o tombamento do Tesouro Nacional representa as particularidades da política japonesa de preservação do patrimônio cultural. Dessa forma, este artigo pretende revelar o desenvolvimento do conceito de Tesouro Nacional e analisar a origem da sua particularidade, desde o início da proteção de objetos antigos até a publicação da primeira lei, ocorridos na Era Meiji.

Palavras-chave: Tesouro Nacional, bens culturais, Era Meiji, cultura japonesa, política de patrimônio cultural.

Abstract: This article analyzes the creation of the National Treasure, the most important cultural heritage in Japan. The majority of the National Treasure are art works, which represents the peculiarities of the Japanese policy of preserving cultural heritage. Therefore, this article intends to reveal the development of the National Treasury concept and analyze the origin of its particularity, from the beginning of the protection of ancient objects until the publication of the first law, occurred in the Meiji period.

Keywords: National Treasure, cultural property, Meiji period, Japanese culture, cultural heritage policy.

1 Artigo submetido em 24/05/2018 e aceito em 10/06/2018.

2 Mestre em Estudos Regionais pela *Tokyo University of Foreign Studies* (TUFS), Tóquio, Japão e Mestre em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil; branaoko@gmail.com (ORCID iD <http://orcid.org/0000-0002-9680-4278>).

1. Introdução

Nos dias atuais, podemos apreciar diversos bens culturais ou visitar e conhecer algum patrimônio cultural. No Japão, como a Figura 1 mostra³, os museus nas principais cidades fazem frequentemente exposições especiais, reunindo bens culturais, chamados de Tesouro Nacional (*Kokuhô*) ou Bens Culturais Importantes (*Jûyô Bunkazai*)⁴, conceitos que são muito comuns entre o povo japonês. Também existem vários templos budistas e xintoístas que possuem esculturas, pinturas e construções tombadas em todo o país, sendo foco de turismo para quem procura conhecer história e arte japonesa.



Figura 1. Pôster de exposição “Tesouro Nacional do Japão - Oração e a força de fé”

Fonte: Tokyo Nacional Museum

https://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=1648#top

No entanto, essa oportunidade de observar as obras religiosas é uma tendência relativamente contemporânea. Muitas esculturas que hoje podemos encontrar nos museus, até a Era Meiji, estavam preservadas no fundo de santuários e recebiam apenas

3 Pôster da exposição realizada no Museu Nacional de Tóquio em 2014, que mostra duas estátuas budistas consideradas Tesouro Nacional. O evento reuniu cerca de 120 peças de Tesouro Nacional e recebeu mais de 300.000 visitantes durante dois meses.

4 Trata-se de duas classificações de tombamento. Entre os objetos tombados como Bens Culturais Importantes, os reconhecidos pelo seu valor de extrema importância são selecionados e denominados de Tesouro Nacional.

visitas de religiosos. Em outros casos, estavam trancadas em altares como estátuas secretas por sua alta divindade. O tombamento de objetos religiosos possibilitou o acesso ao público devido à política de preservação que visa ao aproveitamento de bens tombados como meio de educação e divulgação da história e da arte do país. E a designação de Tesouro Nacional garante a maior importância dos objetos e serve como referência ao reconhecimento de valor das obras.

O objetivo deste artigo é analisar esse sistema de tombamento do Tesouro Nacional, focando na formação do seu conceito no período Meiji (1868-1912) quando foram estabelecidas as primeiras normas jurídicas sobre proteção de bens culturais no Japão.

2. Tesouro Nacional e suas particularidades

Há estudos que descrevem as características da política japonesa sobre a preservação do patrimônio cultural. A maioria destaca o patrimônio imaterial, ou seja, o patrimônio intangível, conceito incluído na legislação japonesa desde 1950. Saitsu (2013), por exemplo, defende que esse conceito antecede a desmaterialização do patrimônio cultural estabelecida pela UNESCO nas últimas décadas.

Por outro lado, Ogawa (2011) admite a influência japonesa na introdução do conceito de patrimônio imaterial da UNESCO e afirma ainda que a maior característica da política do país é a designação do Tesouro Nacional. Segundo Ogawa, a Mona Lisa de Leonardo da Vinci, uma das obras mais conhecidas da França, não consta do inventário de bens tombados, enquanto as pinturas de Sesshu⁵, feitas na mesma época do século 15 a 16, são consideradas Tesouro Nacional.

A política brasileira assim como a francesa, também não adota o sistema de tombamento de obras individuais. As peças de pintura ou escultura são tombadas como conjunto de acervo ou coleção de museus e igrejas.

Tanaka, ex-presidente do Instituto Nacional de Bens Culturais de Nara também ressalta que não há uma política de preservação parecida com a do Japão, que inclui obras de arte no seu inventário de patrimônio cultural. Assim como o Gráfico 1 mostra, no Japão, a grande maioria dos bens tombados de Tesouro Nacional é peça individual, ou seja, bem móvel. Apenas 20% são bens imóveis, tais como construções históricas ou religiosas.

5 Monge e artista da Era Muromachi, mais conhecido por suas obras de Sumi-ê.



Gráfico 1. Classificação de Tesouro Nacional

Fonte: Ministério da Cultura. Elaborado pela autora a partir de dados fornecidos em 30/10/2018

Entretanto, esses apontamentos não explicam a justificativa da particularidade do sistema japonês de preservação. Isto posto, o artigo visa analisar por qual motivo as peças artísticas se tornaram o maior foco do tombamento no Japão.

O inventário atual do Tesouro Nacional vem sendo elaborado pela legislação em vigor desde 1950. Porém seu conceito foi estabelecido anteriormente, em 1897 na Era Meiji, com a promulgação da Lei de Preservação de Templos Antigos (*Koshaji Hozonhō*). Como estudiosos (Tanaka e outros) apontam, foi essa lei que deu base para a política japonesa de preservação de bens culturais. Dessa forma, é válido observar o processo de formação das primeiras normas jurídicas da época para entender a particularidade do Tesouro Nacional.

3. Início da preservação de objetos antigos

Para entender a institucionalização da questão patrimonial, Fonseca (2009:59) explica na sua pesquisa sobre trajetória da política de patrimônio no Brasil que a noção de patrimônio se insere no projeto mais amplo de construção de

uma identidade nacional e passa a servir ao processo de consolidação dos Estados-Nações modernos. No caso do Japão, isto corresponde ao período Meiji, quando houve a grande mobilização da sociedade com o término do chamado *Sakoku* (política de relação estrita internacional) e a modernização consequente da abertura do país.

Com a Restauração Meiji, o país passou pela reforma dinâmica não apenas no âmbito do Estado, mas também na vida cotidiana do povo japonês sob o lema “abertura para a civilização” (*Bun’mei Kaika*).

Nesse ambiente da modernização do país rumo ao modelo europeu, juntamente com a ruptura do sistema feudal, muitos edifícios foram destruídos e objetos e obras antigas foram vendidos. A situação desfavorável aos monumentos históricos tornou-se irremediável quando o governo promulgou a Ordem de Separação do Budismo e do Xintoísmo (*Shin’butsu Bun’ri Rei*) no dia 28 de março de 1868. O objetivo dessa ordem era proibir a mistura das religiões a fim de que o país adotasse o xintoísmo como uma única religião oficial nacional. Porém essa ordem resultou no movimento violento de característica anti-budista chamado de *Haibutsu Kishaku*, literalmente “destruição de Buda e abandono da doutrina budista”.

Embora o movimento tenha durado somente os primeiros anos da Era Meiji, o dano espalhou-se por todo o país e foi necessária uma medida urgente para a proteção dos bens históricos e religiosos. Perante a situação, o governo Meiji publicou o Édito para a Proteção de Antiguidades e Objetos Antigos (*Koki Kyūbutsu Hozon Kata*) no dia 23 de maio de 1871 como segue abaixo:

Apesar da sua importância para estudar a trajetória da história e reconhecer a transição do sistema institucional e de costumes populares do tempo, os monumentos históricos e antigos, lamentavelmente, estão em plena destruição e perda devido à tendência corrente de preferir novidades e desprezar antiguidades.⁶

Essa nova política obriga os templos budistas e xintoístas, assim como proprietários particulares, a realizarem inventários de bens de valor histórico conforme a lista de indicação. A lista consiste em trinta e uma categorias, como armas, artigos de rituais, ferramentas agrícolas, cerâmicas, caligrafias e pinturas, instrumentos musicais, moedas, indumentárias, brinquedos, entre outros. Pode-se notar que, para a autoridade neste momento “os objetos a serem preservados” incluem não apenas as obras artísticas, mas também os artigos relacionados com costumes e práticas da vida cotidiana do povo japonês. O fato implica que nessa época não havia ainda a definição do conceito de “arte”, cuja importância é destacada nas políticas de patrimônio subsequentes. A proteção dos bens culturais foi realizada por seu valor histórico ou folclórico.

6 Fonte: Nacional Diet Library. <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/787951/145>. Acesso em 13/01/2018.

4. Reconhecimento da arte japonesa

4.1. Coleção e exposição de objetos

Suzuki (2005: 50) aponta que houve grande modificação do significado de objetos antigos ao longo da Era Meiji desde que sua proteção foi inserida nos projetos do Estado. O primeiro projeto do governo Meiji em torno do assunto foi a realização de exposições (*Hakuran-kai*) e a criação do Museu Nacional. A partir de 1872, o Departamento de Museus (*Hakubutsu-kyoku*) do Ministério da Educação (*Monbu-shô*) realizou exposições domésticas.⁷ O *Hakubutsu-kyoku* considerava a realização de exposições como processo de criação do museu. Hisanari Machida, funcionário do departamento, estudou na Inglaterra e, assim que retornou ao Japão no início da Era Meiji, entregou ao governo um projeto para a criação de museus. O projeto do Machida era coletar os objetos antigos de diversas regiões nas exposições e guardá-los para o futuro acervo do primeiro Museu Nacional. No entanto, o governo via outro objetivo importante nas exposições: incentivo da indústria nacional. O “desenvolvimento industrial” (*shokusan kôgyô*) é conhecido amplamente como a política mais importante do governo Meiji e as produções culturais foram consideradas uma das principais mercadorias. É importante entender que as exposições da época possuíam característica mais comercial do que artística. Conforme Ichikawa (2007:113), nas exposições, “com a interferência do Estado, foram examinados itens adequados / não adequados para promover a fabricação e assim elas tiveram o papel de impressionar profundamente os visitantes, pessoas comuns, mostrando a direção da modernidade”.

Nessa época, o governo decidiu a primeira participação oficial na Exposição Mundial (*Ban'okoku Hakuran-kai*) de Viena para apresentar a cultura japonesa em esfera internacional. Foi nesse momento que ocorreu a criação de uma nova palavra, “*bijutsu*” (belas-artes), como tradução do termo em alemão. A participação do Japão na Exposição Mundial estimulou o “japonismo”, a influência da arte japonesa no mundo ocidental que tinha surgido na França na década de 1870. Essa fascinação pela arte japonesa entre os estrangeiros proporcionou aos políticos e intelectuais japoneses a conscientização sobre a relevância da própria cultura nipônica. Porém, o novo conceito de *bijutsu* ainda não tinha sido estabelecido amplamente entre o povo japonês. Suzuki (2005: 49) observa que esse conceito extremamente contemporâneo não chegava a enriquecer a forma do lazer ou o conhecimento do povo em geral. Segundo ele, era mais a ferramenta de reprodução do valor significativo para consolidar o novo Estado-Nação japonês construído na Era Meiji.

Com o sucesso da Exposição de Viena, aumentou a procura pelas obras artísticas e históricas. Nessa época não havia sistema legislativo de proteção de bens culturais e muitos objetos antigos ou artísticos foram vendidos, caindo nas mãos de colecionadores

7 Considera-se o ano 1872, quando foi realizada a primeira exposição no bairro de Yushima, como o ano da fundação do Museu Nacional de Tóquio.

estrangeiros. Alguns estudiosos mencionam as políticas culturais da época. Por exemplo, Nishimura (1984: 103) aponta que houve objetivos incompatíveis na realização de exposições; promover o comércio e preservar as antiguidades. E disse que, devido à ação contraditória do governo, “ironicamente, a medida pública resultou na provocação de escoamento de bens culturais na maior escala de toda a história do país”. Assim, para o governo japonês, além de promover o comércio no mercado internacional, foi necessária uma nova estratégia para prevenir a saída de obras preciosas ao exterior.

4.2. Pesquisa de tesouros

A abertura do país trouxe novas influências para a sociedade japonesa. Os estrangeiros especializados na área científica multidisciplinar, principalmente da Europa e dos Estados Unidos conhecidos amplamente como “*Oyatoi Gaikoku-jin*” (estrangeiros contratados), começaram a chegar ao Japão a partir do fim do período Edo. Entre eles, uma figura que exerceu a maior influência sobre a conceituação da política de preservação de patrimônio cultural no Japão.

O americano Ernest Francisco Fenollosa chegou ao Japão em 1878 e lecionou filosofia e economia na Universidade de Tóquio. Embora a arte não fosse sua área, uma viagem para Nara e Kyoto despertou seu interesse pela arte japonesa, tornando-o grande apreciador e colecionador de obras. Entre seus alunos da universidade, Fenollosa conheceu Kakuzo Okakura (mais conhecido pelo nome de Ten’shin Okakura), com quem compartilhou o interesse pelo reconhecimento do valor da arte japonesa. Okakura nasceu na família de um comerciante de exportação e importação em Yokohama e desde a sua infância aprendeu a falar inglês, fato que o levou a acompanhar as viagens do seu professor como intérprete. A parceria continuou depois que Okakura começou a sua carreira profissional no Ministério da Educação.

Após a publicação do Édito para a Proteção, o governo iniciou um projeto de pesquisa geral dos objetos importantes existentes no país. Anos depois, o projeto foi oficialmente iniciado com a criação de um novo órgão, o Departamento Provisório de Pesquisa de Tesouros (*Rinji Hómotsu Torishirabe Kyoku*) no âmbito da Secretaria da Casa Imperial. Em uma série de pesquisas, foram investigados e catalogados vários objetos e construções históricos. Consignado nesta missão, Okakura realizou viagens de pesquisa na década de 1880 junto com Fenollosa. O episódio mais conhecido dessas viagens foi uma pesquisa realizada no templo Hôryu-ji. Diferente das pesquisas realizadas por seus colegas, Okakura e Fenollosa não apenas catalogaram e fotografaram as obras históricas, mas também conseguiram abrir as portas de um dos santuários trancadas por mais de um século. Nesse santuário *Yumedono*, cuja abertura das portas era considerada tabu até então, foi descoberta uma estátua secreta de tamanho real do príncipe *Shôtoku Taishi*. Hoje a estátua é Tesouro Nacional (Figura 2), uma das obras mais conhecidas do templo e a sua exposição ao público é realizada em determinada época do ano.



Figura 2. Guzezan'non Bosatsuzô, Hôryûji (Yumedono)
Tesouro Nacional, Século 7 (Era Asuka)

Fonte: Hôryûji Ôkagami vol. 51, Coleção Digital de Nacional Diet Library
<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1014625>
Acesso em 13/01/2018

Esse episódio explica bem a atitude dos dois apreciadores da arte. Pode-se considerar que foi o momento de introdução do valor artístico aos monumentos religiosos. Okakura, além de se dedicar à divulgação da arte japonesa nas exposições mundiais ao longo da sua carreira, teve importante papel na formação da política de proteção do patrimônio. Ele entregou um relatório de uma pesquisa realizada na região Kinki intitulado “Opiniões referentes à preservação de obras artísticas” (*Bijutsu-hin hozon ni tsuki iken*), no qual fez sugestões sobre como preservar as obras. De acordo com esse relatório, Okakura sentia que os proprietários dos objetos religiosos, na maioria das vezes, entidades budistas ou xintoístas, não reconheciam o valor artístico dos próprios bens culturais. Ele ressaltava a importância da iniciativa do governo na preservação de obras religiosas e também defendia a necessidade de auxílio financeiro público para a

manutenção das obras nos templos. Miwa (2017: 138) acredita que esse relatório foi definitivo para direcionar o projeto de pesquisas dos tesouros e também serviu como anteprojeto para a formação da política de patrimônio do país.

Em cerca de 10 anos de atividade, o Departamento Provisório de Pesquisa de Tesouros realizou um grande trabalho de documentação. E os objetos catalogados chegaram a 215.091 itens, cujos registros foram classificados conforme a avaliação da sua importância.

5. Criação do Tesouro Nacional

5.1. Rumo ao Ultranacionalismo

Em meados da Era Meiji, o conceito de *bijutsu* atingiu uma tendência do nacionalismo, excluindo elementos ocidentais. Um dos exemplos significativos foi a criação de uma associação de arte *Ryûchi-kai*, em que se reuniram políticos e intelectuais. O grupo foi formado a fim de promover o reconhecimento da arte tradicional japonesa. Em 1882, Fenollosa recebeu um convite do grupo para dar uma palestra na qual defendeu a superioridade da pintura japonesa à pintura a óleo. Essa palestra foi publicada mais tarde com o título de “Verdadeira discussão de arte” (*Bijutsu Shinsetsu*) e o livro foi considerado uma “bíblia da crítica de pinturas do estilo ocidental” (Sato, 1991:158).

Alguns anos depois, Okakura foi nomeado como presidente da Escola de Arte de Tóquio (*Tôkyô Bijutsu Gakkô*) com 29 anos de idade. A política educativa dessa escola foi ensinar exclusivamente as técnicas tradicionais do Japão nas áreas de pintura e escultura.

Suzuki (2005) aponta que essa tendência nacionalista aparece bem na postura de Ryûichi Kuki, chefe do Departamento Provisório de Pesquisa de Tesouros que posteriormente tomou o cargo de secretário geral do Museu Imperial. Segundo Suzuki, Kuki considerava as obras de arte como “cristais”, resumo de toda a história da civilização do Estado-Nação. E assim “os objetos antigos, uma vez que foram alvos de salvaguarda, passaram por seleções de acordo com a visão artística. Aqueles não considerados arte foram esquecidos, abandonados ou simplesmente chamados de ‘antiguidades’” (2005: 54).

5.2. Lei de Preservação dos Templos Antigos

Em 1897, o governo promulgou o decreto-lei nº 49, a “Lei de Preservação de Antigos Templos Budistas e Xintoístas” (*Koshaji Hozonhô*), a primeira lei abrangente da questão patrimonial nacional. A lei era bastante inovadora comparado com o Édito principalmente em dois pontos: determinava a criação do tombamento de Tesouro Nacional (*Kokuhô*) e de Edifícios Especiais para a Proteção (*Tokubetsu Hogo Kenzôbutsu*) e a obrigação de atender à chamada para exposição dos bens tombados nos museus públicos. E na condição de que a obrigação fosse cumprida,

garantiu que os proprietários dos bens tombados recebessem subsídios financeiros para sua manutenção e restauração. Na sua 4ª cláusula, determina:

Quanto às construções de templos budistas e xintoístas e aos tesouros móveis, quando reconhecido seu valor pelos testemunhos da história nacional ou pelas obras de valor referencial artístico, receberão certificado de Edifícios Especiais para a Proteção ou Tesouro Nacional através de consulta à Comissão para a Preservação de Antigos Templos Budistas e Xintoístas e aprovação do Ministro de Assuntos Internos.

Ao mesmo tempo da publicação da lei, foi formado o órgão executivo “Comissão para a Preservação de Antigos Templos Budistas e Xintoístas” (*Koshaji Hozonkai*) na qual se reuniram os mesmos membros do Departamento Provisório de Referências de Tesouros, entre eles, Ten’shin Okakura sob a direção de Ryûichi Kuki.

Como o próprio nome indica, a lei objetivava a proteção das propriedades de templos e não incluía propriedades particulares. E a sua cláusula define claramente a importância do valor “artístico” dos objetos religiosos. Nishimura (1984) fez uma observação interessante sobre o conceito dessa lei. Na sua pesquisa sobre o tombamento das construções, afirmou:

A proteção de edificações foi estabelecida com a lei. Porém, as “construções” nesse caso devem ser entendidas como “sistema” e não como “obra”. Em outras palavras, o que deveria ser protegido na época eram instituições religiosas e, para isso, era necessário preservar suas estruturas, que são construções. (1984:108)

Nota-se que os objetos e as construções recebiam designação diferenciada.

Apenas bens móveis foram tombados como Tesouro Nacional. Posteriormente, a designação foi unificada em 1929 (Era Showa), com a publicação de uma nova lei, a “Lei de Preservação de Tesouro Nacional”. Durante todo esse tempo, os Tesouros Nacionais eram exclusivamente bens móveis.

6. Considerações finais

Pode-se considerar os três importantes fatores na formação do Tesouro Nacional. Em primeiro lugar, a preservação de bens culturais iniciou-se no Japão para proteger propriedades dos templos budistas, como estátuas e pinturas religiosas que sofriam destruição no início da Era Meiji. A primeira norma jurídica anunciada nessa época, apesar de sua insuficiência como política pública, como Dangi (1999: 8) também ressalta, tem a sua importância significativa histórica.

O segundo ponto importantíssimo foi a introdução da visão artística aos objetos histórico e religiosos. Com a criação de uma nova palavra *bijutsu*, as propriedades dos templos começaram a ser reconhecidas pelo seu valor artístico. Para Ogawa (2001: 113) foi o momento de “redefinição sistemática dos objetos religiosos dentro de nova categoria de arte”. Personalidades como Okakura e Fenollosa tiveram influência definitiva nessa transformação, principalmente na orientação do projeto de pesquisa dos tesouros. Os objetos estudados no projeto foram classificados conforme a sua importância artística e histórica. Como Miwa (2017: 154) aponta, a avaliação feita nessa pesquisa influenciou posteriormente na seleção dos Tesouros Nacionais.

Por último, é necessário lembrar que as políticas de proteção de bens culturais e de desenvolvimento de indústria foram desenvolvidas juntamente no Japão. O elevado interesse pela arte japonesa resultou ao escoamento de obras preciosas ao exterior e consequentemente, necessitou protegê-las pela lei, através o ato de tombamento de peças importantes.

Assim, na Era Meiji, em 30 anos depois da publicação do Édito, os objetos antigos foram reconhecidos, selecionados e chegaram a ter designação de Tesouro Nacional e o seu conceito é definido como “tesouro de todo o povo japonês”⁸ nos dias atuais.

Referências Bibliográficas

- AOYAGI, N.; IWATSUKI, N.; FUJIOKA, Y. Bunkazaihogohô seiteigo no kokuhô kenzôbutsu shiteihoushin to sengo “kokuhô” gainen no keisei. **Nihon Kenchikugakkai Keikakukei Ronbunshû**, v. 678, p. 1997-2005, 2012.
- DANGI, Kazuyuki. Bunkazai Hogohô Seitei Izen: Bunkazai no kyôtsû rikai no tameni. **Housei Shigaku**, v. 52, p.4-11, 1999.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo** : trajetória da política federal de preservação no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- ICHIKAWA, Yuki. “Kôgei” oyobi “Shokunin” gainen no rekishiteki hen’sen ni kan’suru kôatsu. **Takasaki Keizai Daigaku Chiiki Seisaku Kenkyû**, v. 10, p.109-128, 2007.
- JAPÃO. Édito (1871). **Koki Kyûbutsu Hozon Kata**. [Édito para a Preservação de Antiguidades e Objetos Antigos]. Gabinete Ministerial, 1871.
- JAPÃO. Lei nº 49, de 10 de junho de 1897. **Koshaji Hozonhō**. [Lei de Preservação de Antigos Templos Budistas e Xintoístas]. Gabinete Ministerial, 1897.
- KUSUMOTO, Machiko. Okakura Ten’sin ni miru ban’koku hakuran’kai to ibunka kôryû. **Gengo Bunka**, v.9, p.71-80, 2001.
- MIWA, Shizuka. Rinji Zenkoku Hômonsu Chôsa-kyoku no katsudô to sono eikyô: hakubutsukan to sono shûhen no dôkô kara. **Ochanomizu Shigaku**. 2017. Disponível

8 Artigo 27-2, *Bunkazai Hogohô* (Lei de Proteção de Bens Culturais), 1950. <http://www.tcp-ip.or.jp/~syaraku/hogohou.htm>. Acesso em 13/01/2018.

em: http://133.65.151.33/ocha/bitstream/10083/61390/1/60_5_p.115-162.pdf. Acesso em: 18/01/2018.

- NAMIMATSU, Nobuhisa. Kin'dai nihon ni okeru hakubutsu-kan seisaku no ten'kai. **Kyoto Sangyô Daigaku Nihon Bunka Kenkyu-jo Kiyô**, v.21, p.252-291, 2016.
- NISHIKAWA, Kotaro. Fukuzawa Yukichi to bunkazai hogo. **Booklet**, v.17, p.48-56, 2009.
- NISHIMURA, Yukio. Kenzô-butsu no hozon ni itaru Meiji zen'ki no bunkazai hogo gyôsei no ten'kai. **Nihon Ken'chiku Gakkai Ron'bun Houkoku-shû**, v.340, P.101-110, 1984.
- OGAWA, Nobuhiko. Takaramono, Kokuhô, Bunkazai: mono to shôchô no politikusu/poetikusu. In: **Bunka no Shakaigaku** : kioku, , media, shin'tai. Kyoto: Bunri kaku, 2009. p.71-89.
- OGINO, Masahiro. Bunka isan heno shakaigakuteki apurôchi. In: _____ **Bunka isan no Shakaigaku** : rûburu bijutsu-kan kara genbaku dômu made. Tôquio: Shin'yo-sha, 2002. P.1-33.
- SAITSU, Yumiko. Sekai isan to nihon no bunka isan. **21 seiki Higashi Ajia Shakaigaku**, v.5, p. 117-130, 2013.
- SATO, Michinobu. Meiji bijutsu to bijutsu gyôsei. **Bijutsu Kenkyû**, v. 350, p. 152-165, 1991.
- SUZUKI, Hiroyuki. Meiji-ki ni okeru mono no kachi to Ninagawa Noritane. **Meiji Shôtoku Kinen Gakkai Kiyô**, v.41, p.44-62, 2005.
- TANAKA, Migaku. Gendai shakai to bunka isan. In: AMINO, Y.; GOTO, M.; IINUMA, K.(org). **Hito to Kankyô to Bunka Isan** : 21 seiki ni nani wo tsutaeruka. Tôquio: Yamakawa shuppan-sha, 2000. P. 4-20.
- WADA, Katsuhiko. Bunkazai seisaku no hen'sen. In: KAWAMURA, Tsuneaki (org.). **Bunkazai Seisaku Gairon**. Tôquio: Tôkai Daigaku shuppan-kai, 2002. P.39-72.

A ESCRITA FEMININA JAPONESA: UM BREVE PANORAMA DAS PRODUÇÕES CLÁSSICAS ÀS CONTEMPORÂNEAS¹

THE JAPANESE WOMEN'S WRITING: A BRIEF SURVEY FROM CLASSIC TO CONTEMPORARY WORKS

Joy Nascimento Afonso²
Priscila Yamaguchi Leal³

Resumo: Quando observamos a produção literária japonesa contemporânea notamos que as publicações de mulheres têm se quantificado proporcionalmente a dos homens. Mas qual têm sido as características dessas produções? Há características em sua escrita que as distinguem dos homens? Neste trabalho, nosso objetivo é disponibilizar um panorama sucinto dessas obras de autoria feminina vertidas para o português e entender baseando-nos na produção das autoras Banana Yoshimoto e Hiromi Kawakami quais são as características dessa escrita feminina e como ela se dá no âmbito dos estudos japoneses. Tentando entender essa produção não somente como um reflexo da sociedade atual japonesa, mas também como forma de ver o homem universal em seu processo contínuo de se entender.

Palavras-chave: Yoshimoto Banana, Kawakami Hiromi, escrita feminina, literatura japonesa contemporânea, identidade feminina.

Abstract: When we look at contemporary Japanese literature, we notice that publications of women have been quantified to the proportion of men. But what are the characteristics of these productions? Are there features in their writing that distinguish them from men? At this work,

1 Artigo submetido em 21/09/2018 e aprovado em 09/12/2018.

2 Doutoranda em Literatura Comparada e Professora Assistente Mestre no Departamento de Letras Modernas, Área de Japonês, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Assis, Brasil; joynafonso@gmail.com (ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-0994-5524>).

3 Graduanda em Letras – Português/Japonês pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis (UNESP – FCL/Assis, Assis, Brasil; priscilayamaguchileal@gmail.com (ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-0415-2461>).

our goal is to provide a brief overview of the female authors translated into Portuguese and understand, based on the production of the authors Banana Yoshimoto and Hiromi Kawakami, what are the characteristics of women's writing and how it's done within the Japanese studies. Trying to understand this production not only as a reflection of the current Japanese society, but also as a way to see the universal man in his continuous process of self-understanding.

Keywords: Yoshimoto Banana, Kawakami Hiromi, feminine writing, Japanese contemporary literature, female identity.

1. Introdução

Quando observamos a produção literária japonesa contemporânea notamos que as publicações de mulheres têm se quantificado proporcionalmente a dos homens. Estas são reconhecidas internacionalmente por meio de prêmios literários, fator este que tem levado o mercado editorial ocidental a traduzir muitas dessas obras.

Mas quais são as características dessas produções? Há características em sua escrita que a distingue dos homens? E ainda quem são as escritoras e obras que já foram traduzidas para a língua portuguesa? Neste trabalho, nossa proposta é disponibilizar um panorama sucinto dessas obras de autoria feminina vertidas para o português. Nosso percurso inicia-se no Período Clássico, período no qual as damas da corte de Heian, além de desenvolverem uma escrita feminina que deu origem ao Hiragana, produzem as primeiras obras consideradas romances. Já no Período Meiji as mulheres retomam a visibilidade no âmbito literário, em um momento propício visto que elas contavam com mentores, como é o caso da escritora Ichiyô Higuchi. No pós-segunda guerra mundial destacamos a figura de Sawako Ariyoshi, com traços de uma literatura engajada de crítica social. Para finalizar, passamos para as autoras contemporâneas Banana Yoshimoto e Hiromi Kawakami, momento em que analisaremos a questão da escrita feminina propriamente dita em suas características.

2. A escrita e o período clássico

A produção de autoria feminina japonesa perpassa em muitos momentos pela própria organização da escrita no país. Em torno do século V, os japoneses passam a ter os primeiros contatos em massa com a escrita chinesa por meio de tratados oficiais e símbolos religiosos. Esta escrita contou com a contribuição de “chineses e coreanos radicados no Japão [...] que eram requisitados pela corte para a elaboração de textos oficiais” (SUZUKI, 1985, p.56). Dessa forma a escrita japonesa surge baseada na grafia chinesa, isto é os ideogramas chineses passam a ter sons próprios da língua nipônica.

Foram necessários vários séculos até a escrita ideográfica se prestar a expressar a língua japonesa, [...] Tendo sido assimilada por homens da nobreza, foi por suas mãos reproduzida em preceitos legais, ordens imperiais, comunicados oficiais,

escritos em estilo chinês. Com o tempo, os ideogramas vão sendo adaptados à língua japonesa até poderem expressar o espírito japonês, como ocorreu com os poemas do séc. VIII. (Idem, p.58).

No início do período Heian (794-1192), baseando-se nos ideogramas, desenvolve-se paralelamente dois sistemas de escrita. Uma criada pelos Bonzo, que os auxiliava na leitura dos sutras sagrados chamada de *katakana*, e a outra pelas damas da corte, em estilo cursivo, denominado *hiragana*.

2.1. Período clássico: primeiras produções

Entende-se por período clássico os anos que antecedem a instauração Meiji, ou seja, até fins do Período Edo (1603–1868). É neste período de acesso às letras e consequentemente de desenvolvimento de uma escrita feminina - *onnamoji* (*letra mulher*), que surgem as primeiras obras de autoria feminina. Dentre as de maior destaque e, que possuem tradução para a língua portuguesa, temos do início do século XI a obra *O livro do travesseiro* (*Makura no Sôshi, 2013 para o português*) escrito pela dama da corte Sei Shônagon, que inclui cerca de 300 ensaios em que ela registra “ao sabor da pena, as suas perspicazes impressões e observações referentes à natureza, à vida da corte, sobre o mundo que a rodeia” (YOSHIDA, 1999, p.64).

A segunda obra mais conhecida é a narrativa ficcional *Genji Monogatari* (*O Romance de Genji – trad. português lusitano, 2008*), da também dama da corte Murasaki Shikibu, obra que foi concluída por volta de 1008 e possui 54 tomos. A obra através dos vários relacionamentos amorosos do príncipe Hikaru Genji e de seus descendentes aborda “as ‘questões existenciais, religiosas ou filosóficas enfrentadas pelo mundo da aristocracia’ em que a autora vivia” (YOSHIDA, 1999, p.65), descrevendo de forma minuciosa ambientes e trajes da época.

Das obras destacadas observamos que a temática volta-se para os ambientes internos da vida palaciana e do dia a dia das damas da corte que acompanhavam a consorte real, vivendo em função da vida dos soberanos, sob forte influência religiosa.

Do período clássico até o período Meiji a produção de autoria feminina sofreu certo “silenciamento” devido ao advento do período Kamakura, conhecido como a época dos samurais. O poder centralizava-se na figura masculina que era reconhecida pela força militar e pela extensão das propriedades. Além disso, a “herança que era dividida igualmente entre todos os filhos até aproximadamente o século XIV, passa a privilegiar apenas o primogênito, evitando, assim, o esfacelamento das propriedades e o conseqüente enfraquecimento do poder econômico” (YOSHIDA, 1992, p.63), deixando à incumbência da mulher o dever de gerar um filho homem para dar continuidade à linhagem da família, restringindo a figura feminina somente ao âmbito doméstico, subordinada ao homem. Essa ideia é reforçada pelo budismo que influenciou os grandes governantes do Japão, e também pelo pensamento do *ryôsai-kenbo* (boa esposa, mãe

sábria) “a mulher devotada exclusivamente ao lar, que advém com Reforma Meiji, em 1868” (Idem, p.64), pensamento esse que nos permite identificar a imagem que se tem cristalizada até os dias de hoje da mulher japonesa submissa e frágil.

3. Período Meiji: literatura feminina viabilizada por mentores

Do período Meiji (1868- 1912) destacamos a escritora Ichiyô Higuchi (1872-1986). De prenome original Natsu, foi a quarta filha de uma típica família em decadência diante do novo regime político e social da era Meiji. Ichiyô inicia sua produção literária instruída por um mentor, o mestre Nakarai Tôsui, que a orienta a popularizar sua forma de escrita a fim de atingir a grande massa por meio dos periódicos, muito populares naquele período.

Sobre este estilo que mesclava o clássico ao popular, Takehara (1993) destaca que:

Em um estilo neoclássico, que a aproximava da literatura clássica japonesa, criou textos com estrutura sintática complexa, muitas vezes fora da norma, obedecendo ao fluxo da consciência e escrevendo em linguagem falada, veloz, com pontuação pouco clara e parágrafos bastante longos (TAKEHARA, 1993, p.20).

A fim de ajudar os jovens aspirantes a romancistas, seu mentor funda o periódico *Musashino*, no qual publica a primeira obra de Higuchi – *Yamizakura* (1982, *Flor de cerejeira na escuridão*) que passa a assinar com o pseudônimo que a tornaria conhecida. A revista, no entanto, teve somente três números publicados. Segundo Hagino (2007) a fundação da revista por Nakarai tinha por objetivo tornar Ichiyô reconhecida, visto que seu mentor nutria sentimentos profundos pela escritora.

Sobre as escolhas de Higuchi como escritora, Tetsuya Hatori (2001) destaca que a autora possuía características que ele chama de “anti-carreirista” por escrever sobre o que lhe convinha e não sobre temas que possivelmente lhe trariam dinheiro. Dedicando-se a literatura não havia como sustentar sua família, o que a levou à falência e morte aos 24 anos por tuberculose.

Em português temos o conto *Caminhos Opostos* (*Wakaremichi*) que está inserido na coletânea de contos da Era Meiji organizado pelo Centro de Estudos Japoneses da USP em 1995, e o romance *Nigorie* (*Enseada de águas turvas*) traduzido e analisado por Rika Hagino (2010) em sua dissertação de mestrado.

4. Período Pós-Segunda Guerra: literatura feminina socialmente engajada

Após o fim da Segunda Guerra Mundial até início dos anos 1990, momento no qual o país se via mergulhado em tristeza, surgem mulheres que se propõem a refletir socialmente sobre a guerra, suas perdas e a sociedade de Shôwa (1926-1945). É neste contexto que se insere a autora Sawako Ariyoshi (1931-1984).

Apesar de nascida no Japão, desde muito cedo muda-se com seu pai para Java na Indonésia, e mesmo quando retorna ao país de origem torna a mudar-se, dessa vez indo para os Estados Unidos. Mais tarde é convidada a estudar na China, onde posteriormente retorna e adquire sua formação em Nestorianismo pela Universidade de Pequim em 1965.

A autora é reconhecida por seu engajamento social devido aos temas discutidos em suas obras, como poluição, preconceito racial, miséria, contaminação de alimentos e tabus sócio-político japoneses de armamento e problemas enfrentados pelos idosos. No que diz respeito aos problemas femininos, a autora estava décadas à frente.

Uma de suas obras mais conhecidas é *Hanaoka Seishû no Tsuma (The Doctor's Wife, 2004 para o inglês)* uma ficção histórica baseada em fatos reais que discute a relação entre a mãe e a esposa do médico Seishû Hanaoka (1860-1835), médico que utilizou a anestesia antes de qualquer outro país como procedimento científico.

Em português temos a antologia de contos *O Canto da Terra (Jiuta- 1956 em japonês)* de 1994, que foi a primeira obra lançada pela autora, obra que lhe rendeu o prêmio Akutagawa de autora revelação em 1956. Neste conto o pai e sua filha tentam manter viva uma arte tradicional que está desaparecendo. Isto porque o título deste conto remete a arte tradicional do “canto local” de uma região, tocado em *koto*, normalmente apresentado por um grupo de deficientes visuais no Período Edo.

5. Período contemporâneo: uma nova geração de escritoras

No final do Período Meiji apesar da política do *ryôsai-kenbo* (boa esposa e mãe sábia), de mãe, casada e dona de casa, que tinha como finalidade reforçar “modelos de comportamento considerados exemplares” (FUJINO, 2002, P.105) , surge o que ficou conhecido como *Onna no Jidai* (Período Feminino), momento que a mulher japonesa, influenciada pelos ideais feministas ocidentais que eram disseminados por várias revistas de moda, passa a exercer de fato seu poder na sociedade. A mulher passa a escolher entre se casar ou continuar morando com os pais, trabalhando e com isso sendo financeiramente independente. As que decidem se casar e que não raramente o fazem mais tarde, passam a opinar na formação do lar, decidindo entre ter ou não filhos. O retorno da política de *ryôsai-kenbo* nos anos 1960 destaca ainda mais o trabalho de escritoras como Taeko Kono (1926), Takako Takahashi (1932- 2013), e Yumiko Kurahashi (1935-2005), autoras relevantes no período, atuaram como eco de vozes que resistiam a esse ressurgimento. Foi por meio da literatura que cada uma dessas escritoras demonstrou, em suas protagonistas e histórias de vida, que as mulheres não precisavam se formar cristalizadas como “boa esposa e mãe sábia”.

É importante perceber que as escritoras dos anos de 1960 e as que se destacaram nos períodos subsequentes, configuram-se em uma condição financeira e intelectual privilegiadas. Suas formações acadêmicas em escolas de alto padrão e as oportunidades de viajar e conhecer outras culturas, parecem ser uma característica comum a essas

autoras. Em um contexto de independência financeira e consequentemente intelectual, é que surgem muitas escritoras com princípios feministas – e aqui compreendemos por princípios feministas o que concerne a “todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo” (DUARTE, 2003) – declarados em sua escrita. Para análise sob essa perspectiva escolhemos duas autoras traduzidas para a língua portuguesa: Banana Yoshimoto e Hiromi Kawakami.

Banana Yoshimoto, ou Mahako Yoshimoto, nasceu em Tóquio em julho de 1964, filha do famoso crítico literário e poeta Takaaki Yoshimoto e irmã da desenhista de *mangá* Haruno Yoiko, a escritora cresceu em uma família vista como liberal. Ainda com 16 anos resolveu sair de casa para morar com o namorado e na Universidade de Tóquio (*Nippon University*), onde cursou Artes, abriu mão da ajuda financeira familiar indo trabalhar de garçomete em uma lanchonete, onde se inspirou para escrever seu primeiro romance *Kitchen* (*Kichin - A Cozinha*, 1988), traduzido para o português do italiano em 1995.

Quanto ao seu pseudônimo – banana, “ora ela explica que o escolheu por gostar de beleza das flores de bananeira, ora afirma que foi por seu lado engraçado e andrógino” (LECLERQ, 2006, p.242). Já neste aspecto a dualidade de signos que irá se refletir na obra de Yoshimoto Banana é sentida.

O romance *Kitchen* (formado por dois contos) foi sua primeira obra traduzida para o português no Brasil. Pelo conto, recebeu o prêmio Kaien para escritores iniciantes em 1987. *Kitchen* foi lançado em forma de romance com a inserção do conto *Moonlight Shadow* (*Mûn raito shadô*) que recebeu o Prêmio Izumi Kyôka em 1988, por abordar a temática do mistério e da morte. O sucesso do romance foi tamanho que os críticos passaram a chamar esse boom de “Bananamania”, tendo em vista que a obra foi aclamada não somente pelo público como também pela crítica, que passava a sentir uma produção escrita de autoria feminina discutindo temas tabus como o ato de transvestir-se ou novas concepções familiares de forma muito característica. A obra também foi adaptada para a televisão japonesa em 1990 por Morita Yoshimitsu e para o cinema por Ho Yim, em Hong Kong, em 1997.

Em língua portuguesa lusitana temos ainda a tradução das obras *Adeus Tsugumi* (Tsugumi, 2004), *A última amante de Hachiko* (*Hachiko no saigô no koibito*, 2005), *Arco-íris* (*Niji*, 2006) e *Lua de mel* (*Hanei môn*, 2007), todas publicadas pela editora Cavalo de Ferro. No Brasil, a obra foi publicada em 2015, traduzida pela professora Lica Hashimoto.

Sobre o estilo de escrita da autora temos em língua portuguesa dois artigos que abordam a produção de Banana, em um deles é discutida a obra publicada no Brasil – *Kitchen* (*A Cozinha*) em 1995. Segundo Yoshida (1990) o estilo da autora é moderno e desprezioso, não deixando de provocar polêmica entre os críticos, “mas quase todos são unânimes em reconhecer que Banana foi capaz de captar, na medida exata e de maneira lúcida, o *feeling* da jovem geração japonesa” (p.58).

Para Leclerq (2006) as obras de Banana versam principalmente sobre: a perda, o luto, a família (embora não no formato tradicional), a sexualidade, o suicídio, a identidade e a solidão. E suas histórias “tratam geralmente de uma busca de si mesmo, do sentido da vida, de uma mudança na vida, frequentemente após um trauma, e levando à transformação [...] A literatura de Yoshimoto fala de desencanto, não de desespero” (p.242). Baseada nesta temática a autora cria personagens que precisam da ajuda externa para superar suas dores e traumas.

Quanto à atual produção de Banana, a autora publica de duas a três obras em média por ano, ressaltando um contexto de apoio financeiro e intelectual para suas obras, visto que publica pela mesma editora há mais de dez anos. Outro sinal de que o estilo da autora está mais amadurecido e firmado são o número crescente de seus romances traduzidos para outras línguas que a tem tornado conhecida também em contexto internacional devido aos vários prêmios recebidos.

No que diz respeito às características de sua escrita, notamos de forma geral alguns temas recorrentes em suas obras mais recentes. Como observa Leclerq, as obras de Banana ressaltam processos que levam à transformação. Sob nossa ótica muito desses processos refletem processos de amadurecimento, de entendimento de si mesma frente às mudanças sociais e perdas familiares ou, ainda, processos de recomeço como sociedade.

Em se tratando de retomar a vida e encontrar perspectivas para o futuro, é possível encontrar essa abordagem em *Kitchen* (1995), na qual a protagonista, Mikage, se vê órfã na idade adulta e para recomeçar tem como apoio uma família que não segue a formação comum e com quem não tem laços sanguíneos. Em *Arco-íris* (2006), a jovem Eiko parte sozinha para Tóquio, onde inicia uma nova fase da sua vida após a morte da sua mãe e da sua avó. Em Tóquio trabalha no Arco-íris, um restaurante polinésio. É no restaurante que a jovem acaba por se envolver de forma involuntária nos problemas e confusões do casal de proprietários. Porém, antes que os dramas alheios a sufocem decide fazer a viagem dos seus sonhos, e assim parte para o Taiti. Em ambas as obras uma nova concepção familiar – a família de Eriko (*Kitchen*) e a “família” do restaurante Arco-íris tornam-se a base do processo de recomeço para as protagonistas que, para encontrarem perspectiva para o futuro, enfrentam a dor aceitando ajuda e apoio de estranhos.

Há ainda a retomada da vida tendo como pano de fundo tragédias de âmbito nacional, como é o caso da obra *Lake* (*Mizûmi*, O Lago, 2005) na qual a protagonista, após a morte de sua mãe, muda-se para a capital Tóquio desejando tornar-se uma artista gráfica, mas ao contrário disso passa dias observando as ruas e conhece um rapaz com quem tem um romance, e que havia sofrido um trauma na infância, indo com ele visitar alguns amigos que vivem uma vida reclusa junto a um lago, local esse que servirá como base para estranhos cultos religiosos revelando o real problema do passado de seu namorado. A obra faz referência a seita Aum Shinrikyo (Ensino da Verdade Suprema) que em 1995 efetuou um ataque com gás sarin ao metrô de Tóquio matando 12 pessoas e ferindo 6.000 de forma indireta, tornando-se o pior atentado terrorista da

história do Japão. Os membros da seita em sua maioria jovens de classe média e alta que estudavam em grandes universidades prezavam a vida ascética e reclusa propagando rituais de purificação. Nesse caso, um passado misterioso e mal compreendido pode revelar um lado oculto e, por vezes perigoso, da alma humana.

Em *Sweet Hereafter* (*Sûito Hiâfutâ*, Doce Depois, 2011) após sobreviver a uma experiência de quase morte, um acidente de carro que leva seu noivo à morte, a protagonista da obra tem a visão do mundo pós morte, onde se encontra com seu pai já falecido e com o cachorro que teve no jardim de infância. Após acordar do coma, sentindo que a vida real não mais existe, ela passa a ver e a conversar com fantasmas. Ela viaja para Okinawa a fim de melhor entender tal plano espiritual e tudo o que lhe aconteceu, entrando em uma misteriosa viagem entre os dois mundos: real e pós-morte. Tendo como pano de fundo a catástrofe de fevereiro de 2011, a autora retoma por meio da religião e da espiritualidade o processo de reconstrução da vida após um grande abalo social, tentando trazer ao leitor conforto por meio da leitura da obra.

Dessa forma, tanto em *Lake* (*Mizûmi*, O Lago, 2005) quanto em *Sweet Hereafter* (*Sûito Hiâfutâ*, Doce depois, 2011) novamente a temática da morte, da partida, de entendimentos dos grandes traumas sociais como reinício, como forma de recomeço frente a uma tragédia de âmbito nacional é proposta como solução, como forma de conforto. Nas duas obras retomar lembranças e ficar na linha tênue entre o mundo dos vivos e dos mortos significa entender que quem se ama às vezes se vai para sempre porém, sempre se pode ter contato com eles por meio do sentimento que é eterno e, entendendo a morte, sentir-se mais esperançoso para retomar a vida.

Hiromi Kawakami, ou Hiromi Yamada, nasceu em Tóquio em 1 de abril de 1958, graduada em Ciências Biológicas na Universidade Feminina de Ochanomizu (*Ochanomizu University*). Iniciou na literatura utilizando seu nome de nascença Hiromi Yamada, na revista NW-SF em 1980, com o conto *Sôshimoku* (*Diptera* em inglês). Teve sua reestreia no mundo literário, já como Hiromi Kawakami, com a coletânea de contos *Kamisama* (*The God of Bears*, 2011), em 1994. A autora recebeu o prêmio Akutagawa em 1996 por *Hebi o Fumu* (*Tread on a Sneake*, 1996), e o prêmio Tanizaki em 2001 por *A Valise do Professor* (*Sensei no Kaban*), vertido e publicado no português por Jefferson José Teixeira. Em 2010 também para o português, teve traduzido e publicado *Quinquilharias Nakano* (*Furudoku Nakano Shoten*), pelo mesmo tradutor. Para o português lusitano, além de *Sensei no Kaban* (traduzido como *Os Anos Doces*), foi traduzido também *Manazuru* (*Manazuru*), com o título mantido como o original. Ambos os livros publicados pela editora Relógio D'Água.

O livro de estréia da autora no Brasil, *Quinquilharias Nakano* (*Furudôgu Nakano Shôten*, 2010) conta as memórias de Hitomi do período que trabalhou na loja do senhor Nakano. A narradora homodiegética nos conta que conheceu Takeo, um jovem que tem aproximadamente a sua idade e é uma espécie de “faz tudo” na loja. É também na loja que conhece Masayo, irmã do senhor Nakano, que exerce a profissão de artista plástica. Durante o tempo trabalhado na loja de quinquilharias, Hitomi e Takeo tem

um envolvimento romântico, porém não se torna um relacionamento sério. Boa parte da narrativa é composta pelo envolvimento dessas duas personagens, todavia, também observamos as relações que ocorrem entre as personagens que constroem essa lembrança.

É característico neste e em outros livros da autora a retomada do passado como uma construção da memória, que posta em ordem escrita torna-se ferramenta para um autoconhecimento e perspectiva para o futuro, como vimos que é prática exercida também por Banana e alguns de seus livros. Não há tom de saudosismo, mas sim de busca e superação. Não à toa, a narrativa de Hitomi termina quando a personagem já está empregada em outro local e reencontra seus companheiros na nova loja do senhor Nakano, agora um antiquário. A loja parece ser a ambientação que atua como reflexo das relações que se dão entre as personagens, um local simples e com peças que não valem tanto quanto as de um antiquário. As relações que se constroem parecem todas acabarem da mesma forma que acaba a loja, em um processo de lento desgaste. Já as relações que não tem um fim propriamente dito passam por um processo de amadurecimento, de melhora, como a de quinquilharias para antiquário.

O segundo livro publicado no Brasil, *A Valise do Professor (Sensei no Kaban, 2012)* tem por início o reencontro de Tsukiko e seu antigo professor do ensino médio, Harutsuna. A maior parte do livro versa sobre os encontros entre Tsukiko e seu professor no bar de Satoru. A atenção aos detalhes é o que dará o tom da narrativa, assim como as reflexões de Tsukiko quanto ao seu relacionamento com o professor, a qual não possui nomenclaturas explícitas e nem parece ter a necessidade de tal. Uma característica que pode ser vista como razão para destaque na escrita de Kawakami é o tratamento natural dado a situações que são tratadas socialmente em tom de polemismo. E, apesar da relação sexual entre os dois personagens não ser o centro desse envolvimento, a autora trata com suavidade, em tom romântico sem pedantismo, uma sensualidade que perpassa seus encontros. Com tamanha naturalidade que, talvez, não fosse de se esperar.

Manazuru (2012 na edição lusitana, 2001 na nipônica) é o livro que contará as constantes idas de Kei à cidade litorânea de Manazuru e o único vestígio que seu desaparecido marido deixou: a palavra escrita em um diário. Os momentos apresentados com certa recorrência remetem a situações do passado que giram em torno das relações familiares: as lembranças do seu marido e dela mesma, o relacionamento com sua mãe e com a filha que, assim como ela, também foi deixada. A personagem parece passar por uma busca de sua identidade e um encerramento quanto à memória de seu marido, deixando em aberto se tanto uma questão quanto a outra são resolvidas. E essa parece ser uma característica das duas contemporâneas aqui citadas. O que parece algo a ser solucionado, concluído de alguma maneira, causa uma impressão incerta de conclusão, mas a certeza fica a cargo daquele que lê.

Não somente as protagonistas de seus livros como as personagens em geral, tanto as de Kawakami como as de Banana, representam mulheres que não identificam a imagem de submissa e frágil que costumeiramente é dita como a mulher japonesa, que

segundo Yoshida (1992) é “uma tendência comportamental de determinados períodos” (p. 63) e acabou por cristalizar-se na imagem da mulher padrão japonesa. É feita a quebra de paradigmas tais como relacionamento entre pessoas de níveis hierárquicos e de diferentes idades, como em *A Valise do Professor*; ou a constituição de uma família não tradicional, como em *Kitchen*; as formas de lidar com a perda e as emoções que envolvem aqueles que ficam, utilizando a escrita e a lembrança, forma pela qual suas histórias chegam até nós. Outra característica que identificamos é a da fala dessas personagens em torno do sentimento tão difundido na cultura literária mundial: o amor que é uma fala de naturalidade. A naturalidade que torna a perda desse componente em suas vidas uma situação a ser vivida. É o *como* viver que dará vida à suas histórias.

6. Escrita: feminino e identidade

A literatura de autoria feminina (ou escrita feminina) e seus temas podem ser postos como aqueles que possuem “um tom, uma dicção, um ritmo, uma respiração próprios” (BRANCO, 1991, p. 13). Ao adjetivar essa escrita como “feminina” aqui não falamos apenas daquilo que é escrito pelo feminino, por mulheres, mas sim algo que tem de relativo às mulheres. Em sua própria forma, se pensarmos na sua construção linguística. Segundo Ostermann & Fontana (2009) na introdução da obra *Linguagem, gênero, sexualidade: clássicos traduzidos*, “gênero não é algo com que se nasce, nem algo que se possui, mas algo que se faz” (p. 15) esmiuçando propriamente a ideia de gênero, que é para Judith Butler “algo que se desempenha por meio da linguagem” (Idem, p. 15). Da mesma forma para Duarte (2003) já no séc. XIX a escritora Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885) antecipava a noção de gênero ao dizer que mulheres “são diferentes no corpo, mas isto não significa diferenças na alma” (p. 153), o que os linguistas farão na década de 1970 e suas subseqüentes é dizer que também por meio do comportamento linguístico encontramos vestígios dessas diferenças que não tem fundo biológico.

Por esse motivo trazemos à luz dos estudos literários as características vistas nas autoras contemporâneas japonesas. Porém, mantendo em mente que as características dessa literatura não se encontram em uma nacionalidade, mas sim em escritas que revelam uma identidade. Segundo Magalhães (2004), em suas considerações sobre as identidades femininas enunciadas por mulheres, a autora búlgaro-francesa Julia Kristeva elucida aquilo que seria “uma espécie de milenar memória feminina que diz respeito às respostas que as mulheres, apesar de toda a sua diversidade, deram à vida” (p. 15), o que justificaria por consequência uma identidade feminina. É o que, no caso de poetisas brasileiras, Branco (2004) chama de “um diálogo de surdas” (p. 97) e transferimos para um diálogo universal na “linguagem das mulheres”⁴.

4 Robin Lakoff em “Linguagem e Lugar da Mulher” (1973) traduzido por Adriana Braga e Édison Luis Gastaldo, publicado na coletânea *Linguagem. Gênero. Sexualidade: Clássicos traduzidos* em 2010 pela editora Parábola. Trata de um efeito geral da “linguagem das mulheres” e descreve o que nos parece

Enquanto pensamos em escrita feminina não há como não pensar no porque essa escrita se dá, visto que desde anos atrás observamos dificuldades na produção feminina de todas as sociedades. Apesar de notarmos o aumento na produção de autoria feminina nos dias atuais, assim como a recepção junto ao público e a crítica, entendemos que essa posição foi alcançada com muito esforço não somente por escritoras feministas, mas por todas aquelas que buscam manter o papel de liberdade da escrita, talvez da melhor maneira que se possa fazer: escrevendo.

Baseando-nos neste papel exercido pela literatura que possibilita que a voz feminina seja ouvida, observamos uma identidade própria desta escrita, que se dá no caso das autoras japonesas escolhidas, por meio das temáticas abordadas em suas obras: a busca de entender a si mesma diante dos processos, das transformações propiciadas pela vida ou pela morte. A escrita dessas mulheres revela as características não somente das orientais, mas sim de mulheres que ao escrever descrevem a vida com suas dificuldades e dores de forma delicada, tocando em temas como o sofrimento e a perda. Dessa forma, revelam não somente temas universais, sentidos por todo ser humano, mas também a delicadeza da poesia japonesa sentida em sua escrita, por meio da escolha de vocabulário. Escolha essa que é vista muitas vezes como simplista demais, e muitos críticos ainda veem essas produções como uma leitura superficial e dramática, mas que na realidade exprimem uma das maiores características da cultura japonesa: a beleza da simplicidade, do instante.

Uma cultura que busca a perfeição nos detalhes da simplicidade devido à forte influência nas artes do budismo e xintoísmo que remete a natureza sazonal revela-se por meio da escrita de autoria feminina na beleza de um vocabulário que exprima sensações, cheiros, lembranças do dia a dia com a pessoa amada, ambientes domésticos e memórias que fazem referência a morte, ou a um mundo em que a morte não é o fim, mas sim recomeço.

7. Conclusão

Com o objetivo de fornecer um panorama geral das produções de autoria feminina vertidas para língua portuguesa, perpassamos as obras japonesas nos deparando com uma quantidade considerável de produções, ressaltando que desde os clássicos até a contemporaneidade as mulheres têm se mostrado presente. Observando a produção de escrita feminina identificamos algumas características nessa “escrita” que resvalam não somente na questão de gênero, mas sim na forma de abordagem de alguns temas. Para melhor observar essa questão escolhemos as autoras Banana Yoshimoto e Hiromi Kawakami, como mulheres contemporâneas que possuem traços semelhantes em suas obras.

conveniente também às considerações sobre identidade feminina. O autor afirma que essa linguagem “significa tanto a linguagem restrita ao uso das mulheres quanto a linguagem descritiva das mulheres simplesmente” e pontua os efeitos gerados e seus reflexos na posição da mulher nas relações sociais.

Ambas reconhecidas no exterior devido aos prêmios recebidos e pelo reconhecimento da crítica literária tendo em vista a recepção junto ao público leitor, sua notoriedade também é notada pela intensa produção escrita que as autoras acumulam, o que revela um momento propício para as produções literárias de autoria feminina.

Baseando-nos principalmente em obras traduzidas para a língua portuguesa notamos que ambas, por meio de um vocabulário simples, direto, mas minuciosamente escolhido abordam temas como a morte e os relacionamentos familiares sob uma ótica delicada e cheia de espiritualidade. O que demonstra não somente características de uma escrita feminina, com a recorrência a temas ligados ao lar, à família, aos relacionamentos e ao corpo feminino, como também revelam uma identidade feminina japonesa notada em uma escrita que faz referências ao clima, às estações do ano e ao misticismo.

Dessa maneira temos autoras que abordam temas universais como a morte, a perda e a dor, mas também, nos possibilita notar a delicadeza e simplicidade típica da cultura japonesa ao abordar esses temas. Elaborar tais questões não significa necessariamente resolução, mas sim dar a chance de se respirar, retomar a vida, lembrar com saudade de quem se ama e principalmente permitindo que a memória seja a base de construção do futuro. Para os leitores, acreditamos que essa escrita enriquece a leitura, promovendo um olhar da cultura do outro como se estivéssemos olhando a nós mesmos.

Referências Bibliográficas

- BRANCO, Lucia Castello. **O que é Escrita Feminina**. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. Coleção Primeiros Passos, vol. 251.
- BRANCO, Lucia Castello. A escrita mulher. In: BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. Capítulo 2, p. 97-215.
- DUARTE, Constância Lima Duarte. Feminismo e literatura no Brasil, 2003. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, set/dez, 2003.
- FUJINO, Yoko. O Corpo Feminino Descoberto: Análise da sereia de Takeuchi Keishû no contexto editorial da Era Meiji. In: **Revista de Estudos Japoneses**, n. 22, pp. 103 – 111, 2002.
- HAGINO, Rika. Hongô Kikuzakachô: Primeiro amor e o percurso até o romance (setembro de 1890 – junho de 1893). In: HAGINO, Rika. **Considerações Sobre a Obra Nigorie (Enseada de Águas Turvas) e Sua Autora Higuchi Ichiyô (1872-1896)**. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo (USP) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Departamento de Letras Orientais (DLO). São Paulo: 2007. Capítulo 2, subcapítulo 2.2, p. 37-42
- HATORI, Tetsuya. Literatura Moderna Japonesa: a genealogia do anti-carreirismo. **Anais do XII ENPULLCJ/II EEJ**. Rio Grande do Sul: UFRGS, p. 31-46, 2001.
- LAKOFF, Robin. Linguagem e lugar da mulher (1973). In: Organização e tradução Ana Cristina Ostermann, Beatriz Fontana. **Linguagem. Gênero. Sexualidade: clássicos traduzidos**. 1ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. Capítulo 2, p. 13-30.

- LECLERCQ, Laurence. As mulheres na produção literária japonesa contemporânea: uma atuação de destaque. **Anais do IV CIEJB/XVIII ENPULLCJ**. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses – USP, p. 239-247, 2006.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro. Diferenças Sexuais na Escrita: ao contrário de Diótima. In CIEG (Centro Universitário de Estudos Germanísticos) – **Actas do Colóquio “Escrita de Mulheres”** – Coimbra: Universidade de Coimbra, 2004, nº 19, p. 09-23.
- SUZUKI, Tae. A Escrita Japonesa. **Revista de Estudos Japoneses**. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses – USP, nº 5, p. 53-61, 1985.
- TAKEHARA, Margarete Mitico. Introdução de Caminhos Opostos. In: **Contos da Era Meiji**. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da USP, 1993. p. 21-34.
- OSTERMANN, Ana Cristina & FONTANA, Beatriz. **Linguagem, gênero, sexualidade: clássicos traduzidos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- YOSHIDA, Luiza Nana. Kitchin e o fenômeno Banana. **Revista de Estudos Japoneses**. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses- USP, nº 10, p. 57- 68, 1990.
- YOSHIDA, Luiza Nana. A personagem feminina de Konjaku Monogatari – A juventude e a decrepitude. **Revista de Estudos Japoneses**. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses - USP, nº 12, p. 63-74, 1992.
- YOSHIDA, Luiza Nana. A Época Clássica Japonesa e Suas Manifestações Literárias. **Revista de Estudos Japoneses**. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses – USP, nº 19, p. 59-75, 1999.

IMIGRAÇÃO JAPONESA PARA O AMAZONAS NO PÓS-GUERRA SOB A PERSPECTIVA DOS HÁBITOS ALIMENTARES: (1953-1967)¹

JAPANESE IMMIGRATION FOR THE AMAZONAS IN THE POST-WAR ON THE PERSPECTIVE OF FOOD HABITS: (1953-1967)

*Linda Midori Tsuji Nishikido*²

Resumo: Esta investigação visa reconstruir e reinterpretar a história da imigração japonesa para o Amazonas no pós-guerra, por meio dos hábitos alimentares, com enfoque para a Colônia Bela Vista e Colônia Efigênio de Salles, do período que compreende entre a retomada da imigração japonesa (1953) e a implantação da Zona Franca de Manaus (1967). Empregou-se como método a história oral, realizando as entrevistas como meio para coletar as informações. Como fundamentação teórica, adotou-se os preceitos de Jacks Le Goff que alça discussões sobre Memória e História, elementos norteadores da investigação. A importância da temática está atrelada ao fato de que alimentar-se para o ser humano não se resume apenas em saciar a fome, mas encontra-se carregada de simbologias que culminam na identificação de uma etnia. Nesse sentido, desenvolveu-se, por meio dos hábitos alimentares, aspectos relativos a sociedade e cultura dos imigrantes japoneses no Amazonas, estruturados nas práticas alimentares.

Palavras-chave: imigração japonesa; Amazonas; hábitos alimentares; imigrantes.

Abstract: This research aims to reconstruct and reinterpret the history of Japanese immigration to the Amazon in the post-war period, through eating habits, focusing on the Bela Vista Colony and Efigênio de Salles Colony, the period that included the resumption of Japanese immigration (1953) until the establishment of the Manaus Free Trade Zone (1967). Oral history was used as method, conducting interviews as a means to collect information. As a theoretical basis, the precepts of Jacks Le Goff were adopted, which

1 Artigo submetido em 30/03/2018 e aprovado em 24/11/2018.

2 Professora Substituta do Departamento de Línguas e Literatura Estrangeira, Faculdade de Letras (FLet), Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Manaus; Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo; lindanishikido@ymail.com (ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-9193-8712>).

raises discussions on Memory and History, guiding elements of the investigation. The importance of the theme is linked to the fact that food for the human being is not just about satisfying hunger, but is loaded with symbologies that culminate in the identification of an ethnicity. In this sense, aspects related to the society and culture of Japanese immigrants in the Amazon were developed through eating habits.

Keywords: immigration; Amazonas; eating habits.

1. Introdução

De modo geral, classifica-se a inserção da imigração japonesa para o Amazonas no pós-guerra conforme três categorias espaciais: Região do Baixo Amazonas, Colônia Bela Vista e Colônia Efigênio de Salles. O pioneiro grupo, de caráter dirigida, seguiu para a Região do Baixo Amazonas, em março de 1953, ficando conhecido como *juto imin*, literalmente imigração de juta, pois tinha como objetivo trabalhar na produção de juta, nas propriedades das fazendas dos imigrantes japoneses assentados antes da guerra. Em setembro de 1953, com administração regida pelo governo federal, iniciou-se o assentamento de imigrantes japoneses na região denominada Colônia Bela Vista, atualmente pertencente ao município de Iraduba. A partir de novembro de 1958, grupos de imigrantes adentraram no trecho da rodovia Manaus-Itacoatiara, sob a jurisdição estadual, com o intento de desenvolver a produção agrícola no estado.

Este estudo irá abordar temática relacionada aos hábitos alimentares dos imigrantes, das circunstâncias que compreende entre a retomada da imigração japonesa (1953) e a implantação da Zona Franca de Manaus (1967), baseada em relatos orais das pessoas que vivenciaram o fenômeno. A importância da periodização está atrelada ao fato de que os imigrantes ousaram de criatividade na cozinha, reinventando culinárias ditas japonesas empregando ingredientes do lugar imigrado, tendo em vista que não havia, na época, recursos próprios para o preparo de iguarias tradicionais japonesas, como a soja, base para o *shôyu* e *miso*³, em razão de fatores como a inadequação e aridez do solo. Além disso, mesmo havendo recursos semelhantes, o seu uso diferia, seja no paladar e no modo de preparo, se comparado a cultura alimentar do receptor. Tal diferença ocasionou estranhamento, a princípio, cuja reação não foi de passividade, isto é, procuraram reinventar e ressignificar culinárias japonesas com o que havia disponíveis, nomeando-as com termos híbridos, tais como *shôyu* de tucupi, *miso* de feijão de praia, *tsukemono* de mamão verde etc. Infere-se que a não passividade representa uma característica comportamental dos imigrantes japoneses possível de se identificar em outros setores da sociedade.

3 Pasta homogênea geralmente empregada no *misoshiru*, em temperos de legumes e verduras, e ainda como pasta de base para fazer *tsukemono*.

Com a implantação da zona de livre comércio, em 1967, iniciou-se o processo de transformação significativa nos hábitos alimentares dos imigrantes, tendo em vista que o comércio de Manaus passou a dispor de produtos industrializados oriundos diretamente do Japão, assim afirma o colaborador Bruno Huang, empresário pioneiro na venda de produtos alimentícios importados do Japão, na década de 70: “Nori e biscoito né. E *konbu*. Aquela época saía muito *konbu*, daqui para São Paulo né.” Entre os de gêneros alimentícios, produtos como *shôyu*, *miso*, *nori*, *konbu*, *wakame*, e biscoitos como *okaki* e *senbei*, poderiam ser facilmente adquiridos nas lojas importadoras da cidade, o que provocou uma diminuição na elaboração da culinária japonesa ressignificada, empregando ingredientes locais. Ademais, nesse mesmo período, os imigrantes japoneses encontraram alternativa de melhoria na produção de pimenta-do-reino, o que resultou na mudança de atividade econômica, da produção de farinha para produção de pimenta do reino. Esse procedimento resulta na diminuição da matéria-prima para a elaboração do *shôyu* à base de tucupi e a conseqüente interrupção do mesmo.

Assim, as riquezas alimentares reinventadas nos períodos iniciais encontram-se guardadas apenas na memória dos que realmente vivenciaram o período da imigração, tendo em vista que na atualidade, raramente se preparam tais culinárias.

Portanto, reconstruir a história da imigração japonesa no Amazonas por meio de hábitos alimentares, significa trazer à tona quesitos concernentes à vida cotidiana dos imigrantes, entrelaçando fatos e ações recheados de valores afetivos, além de permitir uma proximidade maior sobre o fenômeno da imigração.

Como método de investigação, adotou-se a história oral, cuja relevância, segundo Chiapetti (2010, p. 145):

[...] está na subjetividade do sujeito, que fornece às fontes orais elementos que nenhuma outra fonte seria capaz de dar, pode revelar sentimentos, significados, simbolismos e, até, a imaginação das pessoas. A riqueza de uma pesquisa com esta metodologia está na ênfase e na importância atribuídas aos sujeitos da pesquisa, construtores de seu destino, entre possibilidades e limites.

Assim, buscou-se principalmente os relatos orais das pessoas que realmente vivenciaram o fenômeno da imigração, sejam imigrantes, descendentes e não descendentes, devidamente autorizados pelos sujeitos entrevistados, conforme assinatura no Termo de Autorização elaborada pela pesquisadora. No caso da maioria dos imigrantes, a língua empregada foi o *koroniago*, visando a fluidez na entrevista.

A importância da temática está vinculada ao fato de que alimentar-se não constitui somente ato de saciar as necessidades biológicas. Para o ser humano, o alimentar é também um ato cultural, vez que é possível perceber aspectos que caracterizam a identidade de um grupo étnico. É como afirma Pacheco (2008, p. 219), baseado nos postulados de Mintz:

Para os seres humanos, alimentar-se nunca é uma atividade puramente biológica, vez que, ela tem relação com o passado, com as diversas técnicas empregadas para encontrar, processar, preparar, servir os alimentos, atividades essas, que variam culturalmente e tem histórias próprias, condicionadas pelo significado que a coletividade lhes atribui.

Assim, quando as pessoas resolvem migrar para outras regiões, carregam na memória as lembranças gustativas que se apresentam fortemente marcadas, visto que envolvem as funções sensitivas. Significa afirmar que o ser humano adquire os seus hábitos alimentares junto a família, na infância, definindo as tendências alimentares, assim assevera Corner (2014, p. 263) “é na infância que o gosto é definido propiciando aceitação e recusa de pratos e de ingredientes, ou seja, os que fazem parte dos costumes e que a memória faz com que estejam presentes por estarem incorporados na cultura”.

Desta forma, alguns questionamentos foram levantados: Como os imigrantes procederam ante a diferença nos hábitos alimentares? Quais hábitos alimentares foram adotados para se adaptar ao meio? Quais razões levaram os imigrantes japoneses a adotarem os hábitos alimentares ditas “japonesas” no Amazonas? Quais aspectos sociais e culturais encontram-se entrelaçados aos hábitos alimentares? São questionamentos que serão aclarados ao longo da pesquisa.

Como fundamentação teórica adotou-se os postulados teóricos de Jacks Le Goff (1990) que alça discussões a respeito de memória e história, elementos fundamentais que norteiam esta investigação. A inter-relação memória e história se deve, graças à evolução na concepção tanto da memória, quanto da história, isto é, hoje a ciência reconhece a importância atribuída a memória individual como fonte de investigação e a história, outrora restrita a narrativa cronológica, explora a história do tempo cíclico. Nesse sentido, para a história, os relatos orais buscados na memória, representam tanto como fontes primárias quanto objetos de investigação, pois o seu caráter subjetivo e dinâmico revestido de imperfeições, ao contrário de constituir em obstáculo, passa a ser tratado como recursos, permitindo fazer reflexões relevantes, inerentes aos aspectos sociais e culturais, com vistas a reconstituir valores e estabelecer identidades.

2. Culinária dos imigrantes: criatividade e ressignificação.

Na modernidade, a acessibilidade aos meios de comunicação e de transportes parece ter encurtado as fronteiras entre os países. No que cerne as culinárias, é possível hoje obter ingredientes e produtos da culinária japonesa nas prateleiras dos supermercados e lojas especializados em produtos japoneses ou pratos prontos para serem consumidos. As “culinárias japonesas” comercializadas como *fast food* são encontradas em diversos pontos da cidade, de modo que se podem consumir com frequência, pratos como *sushi*,

sashimi, temaki, yakissoba etc. Entretanto, quando os primeiros imigrantes do pós-guerra adentraram no Amazonas, não havia ingredientes para a elaboração de culinárias tradicionais japonesas, como a soja, assim como fator solo não se apresentava propício para desenvolver a cultura em questão. Recorreram-se, desta forma, aos recursos existentes no lugar imigrado, como o tucupi derivado da mandioca para fazer o shôyu, a macaxeira que resultava no bolinho semelhante ao *mochi*, as frutas tropicais como mamão verde serviu como *tsukemono*, a banana maturada para elaborar a pasta base de *tsukemono*, entre outros.

Nesse sentido, este capítulo busca apresentar as culinárias praticadas pelos imigrantes japoneses no Amazonas e analisar as razões que levaram a tais práticas, destacando os comportamentos dos imigrantes frente ao primeiro encontro com a alimentação do receptor e os primeiros anos da imigração no pós-guerra, tecendo considerações relevantes sobre aspectos históricos, sociais e culturais desses imigrantes no novo espaço.

2.1. Trajetória Belém-Manaus: o primeiro encontro com as culinárias do receptor

Para os imigrantes japoneses que adentraram no Amazonas, o primeiro encontro com a culinária local se deu durante a trajetória Belém-Manaus, dentro da embarcação brasileira, um convívio que durou cerca de uma semana a dez dias, tempo relativamente curto, porém suficiente para compreender a diferença cultural existente entre as duas etnias. A reação imediata foi de estranhamento, seguida de resistência, sobretudo para aquelas iguarias cujo paladar encontra-se cristalizado na tradição japonesa, por exemplo, o feijão doce em vez de salgado. A entrevistada Michiko Yano, no primeiro encontro com o feijão salgado, reagiu com reprovação, e não hesitou em acrescentar açúcar que sobrou do café da manhã. Por outro lado, a refeição como café da manhã foi aceita desde o primeiro momento, sendo adotada pela maioria dos imigrantes que substituiu a refeição matutina tradicional à base de *gohan, misoshiru, tsukemono* e *okazu* pelo café, leite e pão. Embora leve em consideração a subjetividade do sujeito, deduz-se que para as iguarias não habituadas no Japão, o nível de aceitabilidade foi maior, enquanto que para as culinárias em uso desde a infância, como o feijão adocicado, a aceitabilidade ao paladar local foi menor, como no caso do feijão salgado. São possibilidades recorrentes, pois “o homem se alimenta de acordo com a sua cultura e sociedade a que pertence, valorizando alguns ingredientes e desprezando outros” (CORNER, 2014, p. 262)

De qualquer modo, entre percalços e estranhamento, o encontro inicial com a cultura local representou para muitos, o princípio de uma aventura na selva amazônica, princípio este recheado de sabores exóticos que permeiam a trajetória desses imigrantes.

2.2. Hábitos alimentares no Barracão: o primeiro espaço

O barracão foi o primeiro espaço onde temporariamente, os imigrantes fixaram residência por um período de aproximadamente dois meses até a construção de moradia nos terrenos concedidos pelo governo brasileiro. Durante esse período, as famílias compartilharam, na cozinha coletiva, conhecimentos culinários valorizando a convivência em grande família. Assim, a imigrante Michiko Yano relembra sobre o recheio de *gyôza*⁴ à moda chinesa, com carne de cutia: “Cheguei a comer carne de cutia⁵ que foi preparada como recheio de *gyoza*, por uma das senhoras imigrantes repatriadas de Manchúria, o que, portanto, conhecia o modo de fazer comida muito gostosa à maneira tipicamente chinesa” (tradução nossa).⁶ Percebe-se no fazer culinário, a riqueza cultural envolvendo um prato de origem chinesa, feitas pelas mãos da imigrante japonesa, com ingrediente da região amazônica, de modo que o pastel batizado como chinesa apresenta-se carregado de valores multiculturais. São características comparáveis ao povo judeu no que cerne à acumulação de riqueza cultural, pois sendo povo de caráter nômade, seus pratos são constituídos de mescla de ingredientes de diversos países (CORNER, 2014, p. 265).

Outrossim, encontram-se associados à prática alimentar os casos de doenças infantis assim comenta Sugako Nozawa, da primeira imigração na Colônia Efigênio de Salles. Ela afirma que o arroz trazido do Japão pela sua família⁷ e preparada na forma de *okayu*⁸ ajudou sobremaneira na recuperação de crianças imigrantes abaixo de 10 anos que tiveram sintomas de febre alta, referindo-se a esses sintomas como sendo uma doença causada por ocupação de um espaço intacto, não habitado:

as crianças que vieram para o Brasil, os que vieram aqui, abaixo de 10 anos, todos adoeceram com febre alta. Deve ser porque vieram para um lugar ainda desabitado, no espaço novo. Eu tinha 11 anos e então não adoeci, mas as crianças com idade abaixo de mim, todos adoeceram com febre altíssima. Como se diz essa doença mesmo? Então, as crianças que vieram na segunda e terceira levadas, não ficaram doentes. Então, como não tinha nada, preparou *okayu* e parece que o arroz trazido do Japão foi a salvação. (Sugako Nozawa, tradução nossa)⁹

4 Espécie de pastel.

5 Animal selvagem que vive na região, uma espécie de roedor.

6 合宿所で、クチアの肉をぎょうざのぐとして食べたことがある。あのおばさん満洲の引揚者だったから、よく美味しい中国料理の作り方していたもの。

7 A imigrante refere-se a família Miyamoto, seu sobrenome de solteira.

8 Espécie de mingau de arroz, cozido somente com água.

9 お米はね、ブラジルに来た子供、ここに来た10歳以下の子供がみんな、高熱だったのよ。やっぱり新しい土地に入ると、ひとが住んでなかった所に入ると、なんか熱がきたのよね。私は11歳なってたから、ならなかったけど、その下の子供達、みんな高い熱だったの。なんか、何病って言うのかね。それでね、二次、三次の人はならなかった。それで、

O relato da entrevistada perpassa a crença de que as crianças mais novas recebem influência do lugar desabitado, quando acontece o primeiro encontro com o novo espaço, manifestada com sintoma de febre alta, o que invoca no falar, os preceitos da cultura religiosa xintoísta, os quais todo ser é possuidor de espírito. Não obstante a pesquisadora tenha indagado sobre as causas da doença, a entrevistada não soube responder, pois não se realizou consulta médica ou exame laboratorial na época, mas deduz-se que o clima quente do Amazonas tenha contribuído para tal sintoma.

Pode-se afirmar que no geral, a convivência no barracão configurou-se como a vida em grande família, onde observa-se ajuda mútua, compartilhando circunstâncias de doenças e questões relacionadas à alimentação, um começo em que todos se encontravam no mesmo patamar, se observada pela ótica de concessão de terras.

2.3. O passadio no lugar imigrado

Para o imigrante, o distanciamento com a sua pátria suscita a percepção da identidade étnica e nesse processo, a alimentação é a primeira a ser evocada, pois se apresenta impregnada no organismo e na memória, sendo as comidas tradicionais, uma das principais formas de entrelaçamento com a terra pátria. É por isso que determinados ingredientes ou culinárias identificam a cultura de um país. No caso da cozinha espanhola, é marcada com azeite e alho, a cozinha italiana, o tomate e o orégano, a cozinha portuguesa, batata portuguesa e o louro, (CORNER, 2014, p. 270) e a cozinha japonesa pontua com o *shôyu*¹⁰ e *miso*¹¹. Significa que as alianças familiares com o país de origem permanecem coesas ao longo dos anos através de inúmeros elementos culturais, como os hábitos alimentares, a língua, os costumes, assim revela os estudos de Yans-McCloughlin (1990), numa abordagem fenomenológica e hermenêutica: o indivíduo, ao imigrar, não rompe os laços familiares, pelo contrário, fortalece o laço com a sua pátria. Da mesma forma, Táli Almeida (2014, p. 211) afirma:

As pesquisas etnográficas têm demonstrado que o imigrante está distante de ser o sujeito que rompe com as suas origens. Ao contrário, mantém viva e ativa a sua identidade com o país de origem por meio de uso corrente de língua materna e da culinária, da celebração de festas e datas comemorativas típicas do país de onde veio, juntamente com seus compatriotas.

子供たちが何もないから、おかゆ作るでしょう。で、その日本から持ってきたお米が助かったみたい。

10 Molho à base de soja

11 Pasta à base de soja.

Nesse sentido, o distanciamento com a pátria não significa esquecimento da cultura procedente. Pelo contrário, estar fora da fronteira territorial ativa ainda mais o desejo de pertencimento e de se identificar com a origem, de modo que as culinárias que remetem à pátria, apresentam um sabor especial, retrato simbólico de resistência e identidade. Entretanto, esse ideal identitário nada mais é do que o nascimento de uma nova forma de cozinha¹², estabelecendo uma especificidade culinária, própria do lugar imigrado.

Assim, na ausência de ingredientes para a elaboração de culinária tradicional japonesa, considerando neste contexto o shôyu, *miso* e *tsukemono*, o imigrante passa a reproduzir iguarias que assemelham ao menos no visual, com os ingredientes da região receptora, por meio de experimentos e inovações.

O shôyu, normalmente preparado tendo como matéria-prima a soja, foi ressignificada com o líquido tucupi, extraído da mandioca. Segundo a colaboradora Tatsuko Tsuji: “Fazia shôyu com o tucupi extraído da mandioca, cozinhava, cozinhava e assim ficava com coloração escura como a de shôyu. Havia quem afirmasse que era mais gostoso do que o shôyu do Japão” (tradução nossa).¹³ Entretanto, durante a pesquisa bibliográfica a respeito do tucupi, descobriu-se que, na cozinha indígena, já se podia apreciar um molho semelhante, de sabor ímpar e de teor nutritivo, denominado *tucupi pixuma*, assim assevera Cascudo (2011, p. 588), consubstanciado nas afirmações de Alfredo da Matta (MCMXXXIX) e Stradelli (1929):

“[...]*Tucupi pixuma*, quando reduzido o volume à metade, sob a ação do calor e que torna o tucupi excelente e muito apreciado. Amazônia” (449)¹⁴. Stradelli era apaixonado pelo *tucupi pixuna*, “tucupi negro”. É o sumo da mandioca fresca apurado ao fogo, até tomar a consistência e a cor do mel de cana. Para o meu gosto é o rei dos molhos, tanto para as caças, como para o peixe, devendo-se acrescentar que é aconselhado para a cura do beribéri, na dose de um cálice depois de cada refeição, e que se lhe atribuem curas extraordinárias (313)¹⁵.

Apesar da culinária indígena apontar a elaboração de molho semelhante ao produzido pelos imigrantes japoneses, observou-se que estes se referiam ao termo com certa naturalidade, mas nenhum dos entrevistados soube explicar quando emergiu a história do molho denominado shôyu de tucupi (*tsukupi no shôyu*). Assim, consciente ou não relativo ao preparo indígena, eles o empregavam em substituição ao molho de

12 Cozinha, neste contexto, está no sentido de arte de preparo das culinárias.

13 しょうゆはマンジオッカしぼったしるで、炊いて、炊いて、そうしたらしょうゆの色になるの。むしろ、日本のしょうゆより美味しいって言う人もおった。

14 Número onde consta a referência de Alfredo da Matta.

15 Número onde consta a referência de Ermano Stradelli.

soja, especialmente pela semelhança visual. Deduz-se que fatores como a quantidade deveras do líquido extraído da mandioca para a produção da farinha, a característica perecível do tucupi, a carência dos meios de transporte para a comercialização do líquido fez com que os imigrantes encontrassem um meio para evitar o desperdício, resultando no molho denominado de *tsukupi no shôyu*. Quando havia em excesso, utilizava o tucupi *in natura* nas casas de saúva, para o extermínio da mesma, pois o tucupi em estado natural contém um veneno letal, o ácido cianídrico, de maneira que procurava encontrar utilidade para o líquido. Há de se vislumbrar, por meio do uso de tucupi, a cultura do *mottainai*, termo outrora frequentemente empregado no Japão, sobretudo no período de escassez. Um dos significados está associado à questão cultural, em que se preservam valores como cuidado, zelo e sentimento de tudo que circunda o homem, seja bens materiais ou culturais. Por conseguinte, abarcam quesitos como disciplina, perseverança e responsabilidade, revelando a essência do pensamento do povo nipônico (NISHIKIDO, L., no prelo). Essa característica cumulativa apresenta-se notória na própria história japonesa, conforme assevera Yamashiro (1987, p. 20) consubstanciado nas afirmações de John Whitney Hall¹⁶: “[...] o processo evolutivo do povo nipônico não tem sido cíclico e sim linear e de crescimento cumulativo”.

Outra culinária dependente de soja é *miso*, pasta que serve para fazer *misoshiru*¹⁷ ou como tempero para inúmeras iguarias. Na ausência de soja, empregou-se o feijão de praia, denominado pelos imigrantes como *miso* de feijão de praia. Infere-se que tal escolha do cereal deve-se ao fato de que o grão se assemelhava, ao menos aparentemente, à soja.

Outrossim, a escassez de verduras e legumes na região levou os imigrantes a recorrer para outros recursos que satisfizesse a necessidade do verde. Um deles foi o mamão, no seu estágio verde. Abundante nas terras amazônicas, a adaptação teve boa aceitação entre os nipônicos que rememoraram com saudosismo diversas culinária, tais como *tsukemono*, *okazu* e *sunomono*. O *tsukemono* de mamão era curtido à base de pasta de banana madura acrescida de sal¹⁸, cujo resultado tinha um sabor peculiar, salgado- adocicado, sendo o adocicado provido da banana. O *okazu* de mamão podia ser apreciado somente com óleo e sal, ou com outros temperos. O *sunomono* era preparado com mamão no estado verde-amadurecido, como afirma Tatsuko Tsuji: “Fazia *sunomono*¹⁹ com mamão verde, um pouco amadurecido, descascava, cortava bem fino, deixava um pouco de molho no sal e depois lavava, colocava um pouco de vinagre e comia” (tradução nossa).²⁰ Do mamão, até a raiz foi aproveitada em substituição ao

16 Historiador que estudou sobre o Japão desde os tempos antigos até moderno, registrado em sua obra *Japan From Prehistory to Modern Times*.

17 Espécie de caldo à base de *miso*.

18 Vide na descrição sobre banana.

19 espécie de salada, normalmente empregando pepino ao vinagre

20 すものは、マモンの青いのや、少しうれたのを皮向いて、細かく切って、塩もみして、少しおいて、そして水で洗って、酢入れて食べた。

*kinpira gobo*²¹, assim comenta Michiko Yano: “Fiz *kinpira* com a raiz de mamão. Lava a raiz, corta assim fininho, igual *kinpira gobo*. Coloca shôyu, tempera de modo salgado-adocicado, coloca pimenta e frita, fica igual bardana” (tradução nossa)²². É possível perceber que as experiências realizadas com mamão verde e a sua raiz são frutos do desejo de obter culinárias que remetessem à sua pátria e nesse processo reinventaram, na realidade, novos pratos tomados pelos sentimentos de saudade e vontade de consumir o que estavam habituados.

Outra forma de satisfazer a necessidade do verde, enquanto as plantações de sementes de hortaliças trazidas do Japão ainda não se encontravam no ponto de colheita, foi a coleta de broto de samambaia (*warabi*), dente de leão (*burajiru tampopo*), folha de vinagreira, palmito, cogumelos (*kinoko*) etc., embrenhando-se nas áreas desmatadas. No caso da Colônia Bela Vista, tinha ainda a opção de adquirir as verduras e frutas como tomate, maxixe, quiabo, laranja, jerimum, deslocando-se no final de semana até as várzeas próximas a região de Caldeirão²³, a pé, a uma distância de 3 a 6 quilômetros, onde moradores da região comercializavam os produtos, assim comentam os imigrantes: Shigueko Kina: “Carregava (frutas e verduras)... japoneses iam em carência de frutas e verduras, aos sábados, iam a pé”; Hiromitsu Shishido: “Início não tinha verduras, as mulheres iam até várzea do Caldeirão para comprar verduras a pé” (tradução nossa)²⁴. Nesse sentido, imaginar as pessoas, sobretudo as mulheres, carregando laranjas, jerimum, maxixe e quiabo, andando uma distância de quatro a seis quilômetros, há de se vislumbrar a dificuldade no regresso às casas e o esforço para saciar o desejo enraizado no organismo e na memória.

Dentre as opções de hortaliças recorrentes no Amazonas, o talo de inhame (*zuiki*) guarda na memória um sabor especial, assim comenta Hideko Sadahiro:

O que eu achei mais gostosa é o talo de inhame que fervido, descascado e secado tira-se todo o travo. Nisso, acrescenta-se o tempero como açúcar, sal, pinga, é realmente saborosa. No Japão, nunca havia consumido, e sabe, sinto muita saudade daquilo. Era realmente saborosa, secando até ficar crocante, tirando -se o travo, embora aparente um tom enegrecido. (tradução nossa)²⁵

21 Culinária japonesa à base de bardana.

22 マモンの根っこでキンピラ作ったもん。根っこを洗って、こうして細く切って、ごぼうといっしょ。しょうゆ入れて、甘辛くして、それにピメンタ入れてフリッタして、ごぼうといっしょ。

23 Uma das regiões de assentamento pertencente à Colônia Bela Vista.

24 最初は、野菜が少ないから、ママイたちがバルジャまで野菜買いに行きよった。歩いて。

25 番美味しいと思ったのはサトイモのずいきをねインニャメを湯がいて、皮むいて、干したらあくが全部抜けてしまう。そしてそれをね、こんどあの、おさとう、しお、ピングなどで炊いて、本当においしい。日本では食べたことが無かったけど。私、でも今あれが懐か

Observa-se no excerto que, para a imigrante, não havia uma frequência em consumir talo de inhame em sua pátria, mas durante a investigação, observou-se que há referência ao produto na primeira obra literária do gênero diário, *Tosa Nikki (Diário de Tosa)*, escrita em 935 por Kino Tsurayuki no período Heian conforme excerto da tradução a seguir:

Ano novo. Ainda continuamos no mesmo lugar.

O remédio seria apenas para aquela noite, de modo que foi colocado sobre a cobertura do barco. Aos poucos, foi se deslocando do local até cair no mar e não foi possível bebê-lo. Além de não haver **talo de inhame** e alga, típicos de ano novo, não haveria nada de consistente que pudesse servir para fortalecer os dentes e aumentar a longevidade. (NAGAE, 2014, informação pessoal, grifo nosso)²⁶

Nota-se que o talo estava associado ao consumo no período do Ano Novo e, portanto, um alimento especial. No lugar imigrado, a escassez de verduras fez buscar na memória um ingrediente que faz parte da culinária milenar, cuja recriação une as fronteiras entre as etnias. É como afirma Delgado (2006, p. 17): “[...] o tempo de memória ultrapassa o tempo de vida individual e encontra-se com o tempo da História, visto que se nutre, por exemplo, de lembrança de família, músicas, filmes, tradições, histórias escutadas e registradas”. Significa afirmar que a memória se encontra em constante diálogo, não somente com o passado vivido, mas em conjunto com as reminiscências registradas nos lugares da memória.

Na época, a parca opção de hortaliças no Amazonas se explica pelo desconhecimento do povo interiorano no consumo desses alimentos, cujo prato principal consistia em peixe com farinha, conforme atesta Cascudo (2011, p. 493):

Toda população do interior do Brasil proscovia de sua mesa as saladas, ervas, hortaliças, legume. No máximo, consentia os *cheiros* para a panela, os *verdes* decoradores da carne e do peixe. Feijão, milho, macaxeira, batatas. A farinha de mandioca, eram as concessões ao bom gosto dos velhos brasileiros.

Em outros termos, pode-se dizer que enquanto as verduras constituíam um dos pratos indispensáveis para os imigrantes japoneses, para os amazônidas, tinham apenas a função de tempero ou de decorador dos alimentos, simbolizando o

しい。ほんとうに美味しいいんだから、カリンカリンに干すのよね。そしてあくが全部無くなってしまふ。いろはちょっと黒くなるけどね。

26 NAGAE, Neide. **Diário de Tosa**. Arquivo pessoal recebida por e-mail neidenagae@gmail.com em 25 fev. 2016.

quanto diferem na cultura alimentar. Além disso, nota-se, neste primeiro momento, a necessidade fisiológica da alimentação atuando como fator fundamental, talvez uma das primeiras necessidades sentidas pelo organismo.

Não menos importante, a constância de peixes de água doce auxiliou sobremodo o cotidiano alimentar dos imigrantes. Vale salientar que o consumo tradicional de peixes entre os moradores locais se resumia em assado, frito ou cozido, fresco ou salgado, acompanhado de farinha, assim como assevera Costa (1943, p.215): “Com pirarucu, tambaqui, tucunaré, pescada, e outros peixes, e ainda tartaruga e jacaré, preparam-se os pratos principais de alimentação do homem amazônico. Completam-nos a farinha-dágua, o feijão e a macaxeira”. Durante o processo de adaptação, os imigrantes japoneses aprenderam a consumir à moda da casa, mas não deixaram de buscar na memória, conhecimentos de sua pátria, elaborando em forma de peixe cru (sashimi), massa de peixe (*kamaboko*), sardinha ao vinagre (*sunomono* de sardinha), espécie de piracuí (*tsukudani*) etc.

O sashimi, se comparado com os peixes do mar, diferiam no trato pela quantidade excessiva de espinhas²⁷, tendo que cortar as tiras numa espessura mais delgada. O sabor e a textura, bem como o visual também eram peculiares da região. A massa de peixe (*kamaboko*) era normalmente preparada com peixes de tamanhos maiores como o pirarucu e dourado, cujos espinhos eram fáceis de se retirar. Na época, empregava-se o moedor manual (*minchi*) para obter a massa. Nela, acrescentava-se ovos, trigo, sal e açúcar à gosto, adicionavam temperos verdes como cheiro-verde e cebolinha que depois de frito eram apreciados como tira gosto ou consumido no cotidiano. Nas festas como de casamento, podiam se desfrutar dessa iguaria, assim comenta Shizuko Kashimura (2015) que se casou em 1970: “Quem cozinhava eram todos *issei*. Não tinha nem *miso*, nem *shōyu*. No meu casamento fizeram *kamaboko*. A minha sogra comprou pirarucu fresco e fez *kamaboko*”. (tradução nossa)²⁸ Assim, até hoje esse hábito de fazer a massa com peixe da região é mantido entre os imigrantes e seus descendentes, considerado como mais saborosa do que a industrializada.

Em se tratando de Colônia Bela Vista, as proximidades dos rios e lagos, bem como a presença de pescadores ambulantes, permitiam obter peixes frescos, tais como jaraqui, pacu, sardinha, tucunaré, assim como atesta Nobuyoshi Tsuji: “Como comia peixes, pois vinham vender de Caldeirão” (tradução nossa)²⁹. Cabe salientar que a presença de pescadores oferecendo peixes em domicílio, auxiliou sobremaneira os imigrantes japoneses da região que nos primeiros anos, não dispunham de meios de

27 De acordo com o livro Associação Koutaku do Amazonas, 2011, p. 60) “a grande quantidade de espinhas em “Y” e de diferentes tipos, dificultava o consumo. Houve quem enviasse espinhas em “Y” para os parentes no Japão dentro da carta, pois era uma coisa inusitada”.

28 作る人はみんな一世だった。味噌もしょうゆもなかった。わたしの結婚式にかまぼこ作っていた。樫村のお母さんはピラルクフレスコを買って作った。

29 ペイシはよう食べた。カウデイロンからよう売りにきよったから。

transportes adequados, assim como atesta Nishikido, L et al. (2016, p.200) “O acesso ao pescado facilitava a vida dos imigrantes, pois na época não havia meio de transporte disponível”. No caso da colônia Efigênio de Salles, havia um japonês veterano, de nome Mogui, que em seu jipe vendia peixes frescos e outros produtos, logo nos primeiros anos da colonização (Ken Nishikido, 2015). Assim, os peixes em estado viçoso permitiam consumir à moda de sua terra, o sashimi, seja de jaraqui, tambaqui, dourado, tucunaré, entre outros. Vale salientar que os japoneses têm certa resistência em consumir os peixes do rio *in natura*, por alegar existência de microrganismos nocivos à saúde humana. Contudo, transpondo esse saber ou essa crença, os imigrantes e seus descendentes no Amazonas consomem com naturalidade o *sashimi* de peixes dos rios..

Havia quem temperasse os peixes com sal e *mirin*³⁰ ou pinga, conservando posteriormente com a pasta *miso*, conforme relata Hideko Sadahiro:

Como os peixes daqui são diferentes do mar, lavava-se com limão, temperava com *mirin*³¹. Quando não tinha *mirin* substituía com pinga, acrescentava sal e conservava no *miso*. Deixando descansar por um dia, pode-se fritar assim mesmo, mas em geral, eu lavo, retirando o excesso. Coloca na frigideira, um pouco de óleo e frita, mas fica saboroso também, assado no carvão. É um sabor salgado (tradução nossa)³².

Observa-se no relato, a alternância do tempero mirim ou pinga, além do uso de *miso* para dar ao peixe da região, um sabor que lembra a culinária nipônica. Esse modo de preparo exprime o novo, pois a combinação dos ingredientes resulta numa iguaria peculiar da região amazônica. Deduz-se que no manejo peculiar da imigrante em preparar o peixe local com *miso* e pinga ou *mirin*, estão imbuídos sentimentos como saudades e recordações de sua terra pátria, porém nota-se também a identificação com o espaço imigrado no uso da pinga como forma de tempero.

Outro ingrediente, a princípio, de difícil aceitação pelos imigrantes japoneses foi a farinha. Apreciado na região como acompanhamento obrigatório de culinárias com peixes, a farinha foi adaptada e reinventada adequando ao paladar nipônico, transformando-se, nas mãos dos imigrantes, em novas iguarias. Assim, por exemplo, colocava-a sobre o arroz quente e deixava amolecer, formando uma consistência macia e viscosa, recorda Tatsuko Tsuji:

30 Espécie de sakê adocicado para culinária

31 Tempero com teor alcóolico usado na culinária japonesa.

32 貞弘秀子—あれはいったんきれいにしてね、ここのペイシは海のと違うから、リモンで洗ってから、切ってそしてお味噌にねすこしみりんとか、みりんがなかったら、ピングとか、そして塩もまぜたり、そして味噌につけて、一日おいたら、洗わなくてもそのまま焼いてもいいけど、私一応洗うね。でフライパンに焼いて、あの油をしいて焼くとか。それから、墨で焼いても美味しいけども。塩辛い味。

Farinha foi difícil. Cozinhava o arroz, colocava em cima do arroz, lavava a farinha, então retira-se a parte que flutua, colocava em cima do arroz. Ficava viscoso, macio e assim, comia com arroz. Não dá para se comer puro por ser seco. Hoje não penso assim, até acho gostoso comer puro, bem diferente (Tatsuko Tsuji, tradução nossa)³³.

Nota-se que a imigrante se refere a farinha seca, cuja matéria-prima, a mandioca, não passa pelo processo de fermentação, resultando numa consistência seca, de difícil consumo, a princípio. Igualmente, misturou-se à farinha, açúcar e água, de modo que formava uma massa homogênea e quando aquecido numa frigideira untada de óleo, elaborava uma iguaria de consistência pegajosa, semelhante ao *mochi*³⁴, nomeada de *dango*³⁵, apreciada no lugar do pão, conforme observa Shizuko Kashimura (2015):

Meu pai fazia *dango* e comia no lugar do pão. Misturava-se água e o açúcar, esperava tufar, colocava no fogo, ficava macio e até que era gostoso. Ele dizia “ eu gosto é disso né”. Colocava na frigideira um pouco de óleo, pra dizer a verdade um pouco parecido com o *pé de moleque*³⁶ daqui. Fazia em formato de *dango* e como fazia no lugar do pão. Aliás, achava mais gostoso do que o pão. Colocando açúcar, tinha uma consistência de *mochi* (bolo de massa de arroz) (tradução nossa)³⁷.

Observa-se, pelo relato, que o pai da entrevistada tinha preferência pelo bolinho de farinha, não por questão de economia, mas fazia lembrar a iguaria tradicional japonesa, “o *mochi*”. Tal passadio remete aos primeiros imigrantes do *Kasato Maru* que preparavam o café da manhã com bolinho frito à base de farinha de mandioca ou milho. Porém, segundo Handa (1987, p. 62), o preparo tinha a intenção de conter as

33 ファリニャがジフィシウだった。ご飯炊いて、ご飯の上に、ファリニャ洗って、そしたら上に木が浮くでしょう。それを、ちょっとやわいのご飯の上に乗せてベタベタになって、やわくなって、そしてご飯と食べた。そのまんま、パサパサして食べられないの。今はそんなことないけど。今はそのまんまのほうがおいしい。ゼンゼン違うからね。

34 Há de se registrar a variação na elaboração do *mochi* que em regiões como São Paulo empregava arroz próprio, tipo *mochi*, o *mochigome*.

35 Bolinho de massa

36 Iguaria do norte à base de farinha de puba.

37 私の父はファリニャを団子にして、ぱんの代わりに焼いて食べてた。ファリニャに水と、お砂糖も混ぜて、ふやかして、結構おいしかった。「俺はこれが好きでね」って言っていた。フライパンに油をちょっとしいて、ここで言えば、ペデムレッケに似たような物が出来てた。団子にしてね。よく作ってた。パンの代わりに食べてた。パンよりあっちの方が好きだった。美味しいのは美味しかった。お砂糖入って、こねてると団子になっちゃう。だから、もちもちするね。

despesas: “Comia arroz três a quatro vezes ao dia, mas por motivo de economia, pois as refeições limitadas ao arroz pesavam demais no orçamento, passavam a usar farinha de milho ou mandioca, fazendo bolinho frito para come-los na hora do café da manhã”.

A farinha foi empregada também em conjunto com a pasta de banana para fazer a conserva de verduras e legumes (*tsukemono*), conforme relata a entrevistada Shizuko Kashimura:

A banana fermenta né. Então, as verduras soltam um liquido ne, e aí fica tudo ensofado, não é? Aí você coloca farinha e aí fica tudo durinho. Então, coloca-se o sal e deixa fermentar as verduras. Até hoje faço isso. Farinha d’água, seca, qualquer coisa. Coloca-se novamente a farinha, sal e as verduras. Por isso, vai acumulando né, mas o sabor não muda. Se o sabor adocicado da banana estiver fraco, põe-se mais banana. Não estraga porque fica azedo e assim as bactérias fogem, não aguentam (tradução nossa)³⁸.

Vale ressaltar que, em termos de produção agrícola, a farinha representou, no início da colonização, como uma das poucas alternativas que denotou resultado satisfatório, visto que o cultivo de mandioca pode ser desenvolvido mesmo em terras áridas e sem técnicas refinadas (AGUIAR, 1982, p. 21). Além disso, a farinha, produto final derivado da mandioca, constitui acompanhamento necessário em iguarias à base de peixes e, portanto, possuindo ampla aceitação no mercado. Contudo, os imigrantes não deram continuidade na produção, pois transferiu-se para a atividade de pimenta-do-reino, em alta na década de cinquenta.

De modo geral, as reminiscências dos períodos iniciais da imigração são tomadas pelo sentimento de saudosismo pelos colaboradores, pois passados mais de sessenta anos, as experiências deixaram marcas indeléveis na memória, marcas estas constituídas de sabores, saberes, recriação, ressignificação, concomitante com as circunstâncias de grandes desafios e dificuldades, pois a memória traz à tona fatores como o estranhamento do lugar, trabalho árduo e as diferenças culturais. Pode-se inferir que esse conjunto de sentimentos e ações configurou como uma experiência ímpar, permeado e moldado pelas práticas e pelos hábitos alimentares.

38 バナナは発酵するでしょう。そしたら、野菜から出る水分があるでしょう。それがベチャベチャになるでしょう。そしたら、ファリニャを入れて、すいぶんを吸い取ると、カチカチにまるでしょう。また、そこに塩を入れて、発酵するの。私、今でもしていますよ。ファリニャダグア、セッカ、クァウケルコイザ。そして、また塩を入れて、また次を入れる。だから、たまってくるよね。味は変わらない。甘みがなくなったら、またバナナを入れる。腐らない。酸っぱくなると、菌が逃げちゃうの。ナウンアグェンタ。

3. Conclusão

O imigrante, ao sair de sua pátria, carrega consigo, além dos bens materiais, os bens culturais que identificam a sua etnia. Hábitos alimentares fazem parte do rol de bens culturais, talvez um dos primeiros a se manifestar dentro do território imigrado. Entretanto, a inexistência de ingredientes apropriados leva o imigrante a encontrar outras alternativas para elaborar culinárias de sua terra natal. Assim, ao observar os hábitos alimentares dos períodos iniciais da imigração japonesa no Amazonas, no pós-guerra, nota-se a riqueza na elaboração de iguarias tradicionais japonesas, empregando os elementos da região amazônica. Resultou, nesse processo, a ressignificação de culinárias japonesas, tais como shôyu à base de tucupí, *miso* de feijão de praia, *tsukemono* de mamão verde, pasta para *tsukemono* empregando banana madura etc. São culinárias híbridas que atingiu seu auge no período entre a retomada da imigração, em 1953, e a implantação da Zona Franca de Manaus, em 1967, quando produtos importados do Japão passa a oferecer gêneros alimentícios apropriados e os hábitos alimentares recheados de criatividade perdem a força. Outro fator de redução na elaboração do shôyu de tucupí se encontra na mudança de atividade econômica, ou seja, da produção de farinha para produção de pimenta do reino. Esse procedimento resulta na redução da matéria-prima, tucupí, e a consequente diminuição do shôyu à base de tucupí. São criatividade que se encontram em fase de esquecimento, uma vez que são práticas culinárias guardadas basicamente na memória dos imigrantes, estes atualmente na terceira idade, o que requer emergência em registrar tais ocorrências.

Outrossim, estudar os hábitos alimentares consiste em observar os aspectos sociais e culturais do povo imigrado, pois alimentar-se para o ser humano é também um ato cultural, isto é, não somente satisfaz a fome, mas por meio dele revela outros valores integrados, tais como as práticas sociais, os eventos comemorativos etc., possibilitando vislumbrar a vida cotidiana dos imigrantes japoneses no Amazonas.

Referências bibliográficas

- AGUIAR, Pinto de. **Mandioca**: pão do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1982.
- ALMEIDA, Táli Pires de. Migração Internacional feminina: trajetórias entre Bolívia, Paraguai, Peru e Brasil. In HIRANO, Sedi; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Histórias migrantes**: um mosaico de nacionalidades e múltiplas culturas. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2014, p.205-232.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. **História da Alimentação no Brasil**. 4ª. ed. São Paulo: Global, 2011.

- CHIAPETTI, Rita Jaqueline Nogueira. Pesquisa de campo qualitativa: uma vivência em geografia humanista. In **GeoTextos**. Bahia: vol. 6, n. 2, dez. 2010, 139-162. Disponível em: < <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/geotextos/article/viewFile/4834/3583>>. Acesso em: 24 fev. 2016.
- CORNER, Dolores Martin Rodriguez. A cozinha étnica espanhola nos restaurantes de São Paulo. In: HIRANO, Sedi; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Histórias migrantes**: um mosaico de nacionalidades e múltiplas culturas. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2014, p. 261-287.
- COSTA, Angyone. **Indiologia**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde. 2ª. edição, 1943.
- HANDA, Tomoo. **Memórias de um imigrante japonês no Brasil**. Tradução de Antônio Nojiri. São Paulo: T.A. Queiroz, Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1980.
- _____, Tomoo. **O Imigrante Japonês**: história de sua vida no Brasil. São Paulo. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1987.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução: Bernardo Leitão ...[et al]. 5ª. Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.
- NAGAE, Neide. **Diário de Tosa**. Arquivo pessoal recebida por e-mail neidenagae@gmail.com em 25 fev. 2016.
- NISHIKIDO, Linda Midori Tsuji. Mottainainismo: Aspecto Cultural do povo nipônico. 2015. Anais do Simpósio Internacional de Língua Japonesa como Língua Global/ III Encontro de Pós-Graduandos em Estudos Japoneses. São Paulo: USP, 2015, no prelo.
- NISHIKIDO, Linda Midori Tsuji et al. Encontro dos povos no Encontro das Águas: Oriente e Ocidente no Amazonas. In CHAVES, Maria do Perpétuo Socorro Rodrigues; CARVALHO, Nerine Lúcia Alves de. (orgs.). **Economia Criativa**: a experiência do observatório estadual de Economia criativa do Amazonas. Manaus: EDUA, 2016, p. 191-207.
- PACHECO, Sandra Simone Morais. O hábito alimentar enquanto um comportamento culturalmente produzido. In FREITAS, Maria do Carmo Soares; FONTE, Gardênia Abreu Vieira; OLIVEIRA, Nilce de. **Escritas e narrativas sobre alimentação e cultura**. EDUFBA, 2008, p. 218-223. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/9q/13>. Acesso em: 08 jul. 2015.
- YAMASHIRO, José. **História dos samurais**. 2ª. edição, Aliança Cultural Brasil-Japão/Massao Ohno Editores, São Paulo: 1987.
- YANS-MCLAUGHLIN, Virgínia. Metaphors of Self in History: Subjectivity, Oral Narrative, and Immigration Studies. In **Immigration Reconsidered**: History, Sociology, and Politics. New York: Oxford University Press, 1990.

有職故実と国語学—国学から国語学への展開をめぐって—¹

YŪSOKU KOJITSU AND JAPANESE LINGUISTICS – FROM THE NATIVISM TO THE LINGUISTICS

山東 功²

Abstract: *Yūsoku kojitsu* is a classical knowledge whose purpose was to study the etiquette of the imperial court and the aristocratic and military nobility of Japan. The translation by the term «etiquette» is not adequate because the broad and deep knowledge covered by the expression *Yūsoku kojitsu* does not fit in that word. Indeed, the *Yūsoku kojitsu* is studies on the positions and functions of the imperial administrative structure and the nobility titles; the architecture of palaces and other buildings; the dress of the nobles according to the positions occupied; the armaments that nobles of different degrees should or could carry; the commemorative activities of the year and the celebrations, etc. This article relates this ancient study, which emerged in the Heian period and which became an institutionalized knowledge in the second half of the 18th century with the Nativism, with studies on Japanese language, literature and history that would be constituted at the end of 19th century. The term Nativism refers to the *Kokugaku* (in literal translation: National Studies) which was an intellectual movement to search for authentic Japanese through studies of genuinely Japanese works, among which the literary texts of the Nara and Heian periods. We try to demonstrate what Japanese Linguistics called *Kokugogaku* inherited and discarded from *Yūsoku kojitsu* in the process of its formation as a science during the Modernization.

Keywords: ancient noble usages and practices; Japanese Linguistics; Nativism

1. 有職故実と国学

国学の大成者の一人である本居宣長は、1798（寛政10）年刊行の『うひ山ぶみ』において、学問を修めるにあたっての留意点を述べるとともに、学びの対象について次の4点を挙げている。

1 Article received 21 October 2018 and accepted 21 November 2018.

2 Doutor; Professor titular da Osaka Prefecture University, Osaka, Japão, i-santo@21c.osakafu-u.ac.jp (ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-0255-7772>).

まづ神代紀をむねとたて、道をもはらと学ぶ有、これを神学といひ、其人を神道者といふ、

官職儀式律令などを、むねとして学ぶあり、又もろもろの故実、装束調度などの事を、むねと学ぶあり、これらを有職の学といふ、

上は六国史其外の古書をはじめ、後世の書共まで、いづれのすぢによるともなくて、まなぶもあり、此すぢの中にも、猶分ていはば、しなじな有べし、

又、歌の学び有りり、それにも、歌をのみよむと、ふるき歌集物語書などを解きキ明らむるとの二やうあり、

(大野編 (1968) p.3より整理)

宣長自身も「そもそもむかしより、たゞ学問とのみいへば、漢学のことなる故に」と述べるように、近世に至るまで日本における学問の中心は漢学(儒学)であり、それとの区別のために「国学」や「和学」といった語が用いられていた。しかし、学問(「物まなび」)とは「道」を学ぶことであり、「皇国の学」こそが「学問」である以上、わざわざ「国」学というように、学びの対象を先に明示する必要はないと、宣長は主張する。これを受けて、先に見た4点の学びの対象を示しているのであるが、興味深いのはその具体的な内容である。「上は六国史其外の古書をはじめ、後世の書共まで、いづれのすぢによるともなくて、まなぶ」を仮に「史学」としておくと、宣長のいう学びは「神学、有職の学、史学、歌の学び」ということになるが、神道の領域である「神学」を除けば、残りについては明治以降に展開された「国語・国文・国史」の研究対象と、多くの点で一致する。「神学」に関しても、神道思想の研究という意味で広く捉えるとすれば、「国語・国文・国史」の一環と見なすこともできるだろう。その意味で、宣長の示した学びのあり方は、明治以降における学知の形成と密接なつながりをもっているとも考えられるのである。実際、東京帝国大学国文学講座の教授であった芳賀矢一は、「国学とは何ぞや」(1904)において、以下のように述べている。

国学は日本といふことを基礎としてやらなければならぬものである。国学とは国語国文に基礎を置いて、すべての学科を研究して行くべきものである。国学は西洋の文献学と均しいものである。またこれからの国学者は、古人の研究を基礎として、尚新しい方法によつて研究して行かなければならない。

(芳賀檀編 (1937) p.71)

また、国語学者の山田孝雄も「国学とは何ぞや」(1934)において、「国学はその研究の基礎を国語と古典とにおいて、国史を通じて古代より今

日までの文化を通じて見、以て、わが国家の特性本質を明かにし、わが国民精神をさとり、更に古今を通じて存する一貫の道を明かにするを目的とする。」(山田(1942)所収)と述べているが、山田の場合は「国史」についても明確に言及している。

ところが、宣長の示した学びの中でも「有職の学」については、明治以降の学問分野で直接的な継承先が見当たらない。宣長は具体的に「官職儀式律令などを、むねとして学ぶ」、「もろもろの故実、装束調度などの事を、むねと学ぶ」の2点を挙げているが、これをもう少し詳しく見ていくと、前者については次のような学問であるとされる。

官職のことは、職員令をもととして、つぎつぎに明らむべし、世の学者、おほく職原抄を主とする事なれども、かの書は、後世のさまを、むねとしるされたる如くなるが、朝廷のもろもろの御さだめも、御世々々を経るまゝに、おのづから古へとは変り来ぬる事ども多ければ、まづその源より明らむべき也、

(大野編(1968) p.8)

次いで、後者の方は以下のような内容となっている。

さて装束調度などのことは、世にこれをまなぶ輩は、おほくは中古以来の事をのみ穿鑿して、古へさかのぼりて考える人は、すくなし、これも後世の書ども、いとあまたあれども、まづ古書より考ふべし、此古書は、まづ延喜式など也、さては西宮記北山抄、此二書は、装束調度などの学のみにはかぎらず、律令官職儀式、其外の事、いづれにもわたりて、おほよそ朝廷のもろもろの事をしるされたり、かならずよくよむべき書なり、(大野編(1968) p.8)

近世において『職原抄』などの有職故実書が重視されていたことは、多くの注釈書が著されていることから明らかであるが、中世に著された有職故実書とともに、「まず古書より考ふべし」というように、それ以前へと遡っていくことの必要性を宣長は強調している。先例を重視する有職故実であっても、その先例自体に時代の変化が含まれている以上、やはり原点に戻らなければならない、ということである。実際、有職故実は近世以降、大きく「公家有職」と「武家有職」とに分かれていくように、それぞれの時代に応じた型として機能し、ある意味において極めて実用的なものであった。それゆえに、有職故実のみにより「古へ」の世界を知るということは、おのずと限界がある以上、他の学びの重要性が浮き上がってくるのである。

ところで、近世の有職故実については、寛永年間のもの(「寛永有職」と)、元禄以降のものに分けられるが、寛永有職については「儀式作法はやや

復旧したけれど、錯誤失考が多かった。」（河鱒（1960）p.20）と指摘されるように、旧習の復元段階にあったとあってよい。これが元禄以降になると、壺井義知、多田義俊、野宮定基、新井白石、賀茂真淵、田安宗武、荷田在満、松平定信、伊勢貞丈、塙保己一といった名が知られるように、多くの有職故実学者が現れる。（1）ただし、新井白石、田安宗武、松平定信を例に出すまでもなく、こうした有職故実学者は国学の範疇を大きく超え、政治の世界とも密接に結びつきつつ、儀式全般に通じ得た教養人としての側面を有している。それゆえに、有職故実に関する著述などから国学者として規定を行うことは、やや一面的であるとも言えよう。（2）

それでも、近世において有職故実の一つの学問として、重要な位置を占めていたことは間違いない。そして、そこには儀典の挙行という極めて実用的な側面を有していたが、これが、明治以降になると、学問としての体系性が失われ、いわば補助学として完全に後景化する。このことは、近代以降に成立した「国語・国文・国史」の学、とりわけ日本語について学問である「国語学」とどのような関係にあると考えられるだろうか。

本稿は、これまであまり注目がなされてこなかったように思われる、国語学の成立と有職故実との関係について、特に国学から国語学への流れとともに、有職故実研究が国語学的にどのような意味を持つのかという点をふまえて、考察を試みるものである。

2. 有職故実と古記録研究

そもそも、「有職故実」と呼ばれる学問の内実は、「先例に立脚する伝統的信念の発露」（鈴木（1985）p.120）にあり、重要なことは時宜相応の例示であった。その意味で、文物や記録、伝承そのものの可否を問うことよりも、実際に伝えられた具体物の方が重視される。このことは、近代において有職故実を学問として研究する際にも受け継がれており、結果として、厳密な資料批判の上に展開される史学的研究や、解釈の多様性を認める文学研究などとは、少し異なった立場にある。河鱒（1960）には、有職故実学の研究資料として以下の5点が挙げられているが、これらは、資料の扱い方が極めて特徴的である。

(一)記録（特に日記・秘記）、文書

(二)遺物（衣服とか裂地のごときもの）、遺構（例えば建築物のごときもの）、遺跡

(三)遺風（現行の神社等の行事、衣紋「着装法」）

(四)標本（実物を象ったものである。例えば絵巻物、肖像画、古神像、その他の肖像彫刻）

(五)伝説及び口伝（口伝とは有職家、例えば山科家とかいうごとき家に

伝わる、衣紋法あるいは行事上の奥伝のごときものである)

(河鱒 (1960) p.16)

中でも(五)に至っては、歌学秘伝に似た様相を示しており、まさに近代以前の学芸のあり方を象徴しているとも言える。実際、有職故実の実用的側面とともに、国学において極めて重要な意味をもっていた。それは、文献の読解に資するというだけではなく、古典世界に関する追体験機能として、また、古典理解における権威的機能を有していたからである。前者においては、遺物や遺風が往時を偲ぶ縁となり、文物の復元や行事の再現を可能にする効果をもたらした。例えば、寛政(1790)年度復古の清涼殿造営などは、裏松古禅(光世)の有職故実研究が大きく関与している。(3) 後者については、有職故実への理解があればこそ読解が可能な文献が存在する以上、それらの知識の有無は、当然のことながら、正当性の根拠へとつながっていく。極端な場合、知識の有無そのものが問われるということになる。

ところで、学のあり方としての「有職故実」を別において、有職故実学の知見については、現在も極めて有益であることが多い。有職故実は「先例の記録」に立脚している以上、その「記録」そのものが重要な意味をもつからである。具体的には平安朝貴族が残した日記類がこれに相当するが、以下のように、資料研究の分野ではこれを「古記録」として扱っている。この古記録が、その当時の言語を知る上で、いわば語学研究としての一次資料となることは言うまでもない。

古記録とは、個人がその経験した事項を後日の記憶に備へんがために、若しくは子孫の参考に資せんがために、文字を以て書き留めたものをいふのである。而してこれを月日に係け、その事実を経験した日若しくはこれと程遠からざる日に於いて、逐次書き連ねたものが古日記である。

(斎木一馬(1947)「日本古記録学の提唱 附日記研究の主要論文目録」(斎木(1990)所収))

また、日本語研究においては、「古記録」に用いられた文体を、以下のように「記録体」として位置付けることもある。

〈記録体〉は、同じく変体漢文の下位概念とするが、日本史学における「記録」の概念規定に準拠して、変体漢文のうち、特に朝廷・幕府などで作成された公式の日記、それらと関係の深い貴族・武士・僧侶などが個人で記した私的な日次記、またそれらの記事のうち、恒例・臨時の儀式、年中行事などのそれを分類編纂した部類記、更にそれら

を基に朝廷の制度・典礼などを述べた有職故実書、その他これに準ずる文献に用いられた文章様式を指す称とする。(峰岸(1986a) p.47)

記録体は日本語史的に見ても興味深い点が多く、それ以前には見られない語法を多く含んでいる。このことに関しては、すでに本居宣長が、『玉勝間』(1799(寛政11)年)の中で「たふとみて令(シメ)といふ詞」(巻九)として、次のような言及を行っている。

古語に、人の事をたふとみて、行をゆかす、立ツをたゝなどいへるを、中昔には、ゆかせ給ふ、たゝせ給ふなどいひ、記録ぶみなどには、令メレ行カ給フ、令メレ立給フなど書り、此たぐひの令といふことばは、いとふるくは見えざることなるに、万葉十四の、上野ノ国の歌に、安思布麻之牟奈とあるは、いとめづらし、かの集のころの歌、他はみな、あしふますなどいへる例也、(大野編(1968) p.272、下線は引用者)

確かに、峰岸(1986a)において「助動詞では、尊敬のそれに「令...給(シメたまふ)」がある。○御前御心地頗令落居給、(水左記、承保四年八月十五日)」(p.91)と指摘されているように、宣長が「記録ぶみ」と呼ぶ古記録(古日記)には、万葉集には見られない語法が含まれている。その意味で古記録は、有職故実研究の資料としてのみならず、日本語の歴史的研究においても重要な役割を果たすものであると言える。ここに、宣長の先見性を見出すことも可能であろう。

しかしながら、これまで記録体資料への注目が十分であったかという点、そうとは断言できない。記録体資料の研究史については、峰岸(1986a)において以下のように指摘されている。

明治時代に入って、榊原芳野『文藝類纂』(明治十一年一月刊)巻四・文志下でその文体が注目され、武藤元信「記録文の特色」(『東洋学芸雑誌』三三八、明治四十二年十一月)でその特色が記述されるなどのこともあったが、以後、等閑視せられていたかの如くであった。これらの資料を利用した研究は、殆ど進展を見ることがなかった。その本格的な研究は、漢文訓読語の研究との関連で、築島裕博士「変体漢文研究の構想」(『東大(ママ)人文科学科紀要』一三、昭和三十三年八月)が発表されて以降開始されたものと言うことができよう。(峰岸(1986a) p.4~p.5)

明治以降、宣長の言う「ふるき歌集物語書」などと異なり、「記録ぶみ」(記録体資料)については、扱われ方が粗略となった感が否めない。これは、「神学、有職の学、史学、歌の学び」という学びのあり方では起

こり得なかつた事態であるとも言える。確かに、資料性の判断として歌集や物語といった文学作品が優先されることは致し方ないとしても、そのことと古記録を等閑視することとは別の問題である。むしろ、近代以降において、国語・国文・国史の学を形成するに当たり、ある種の価値判断に基づいた資料の選択が図られた結果と見ることができよう。つまり、有職故実に関わる資料については、後景に退いたのである。しかし、このことは、明治維新とともに突然巻き起こった訳ではなく、維新直後では少し事情が異なる。この点をふまえ、明治以降の有職故実について、次に見ていくことにしたい。

3. 国語学・国文学・国史学の成立と有職故実

維新直後における学問の編制は、奈良時代の大学寮を範にするといったように、極めて復古的なものであった。1868（明治元）年に示された、学校掛による「学舎制案」には、大学では次のような学問を教授するとされていた。

本教学 神典、皇籍、雑史西土ノ謂ユル玄学及子史ノ類ヲモ兼習フヘシ、地志西土、経伝此ヲ別局トスヘシ

経世学 礼儀、律令、兵制此ヲ一字ニシテ兵法弓馬劍槍ヲモ教練セシムヘシ、貨殖

辞章学 歌詞天爾波並ニ音韻ヲ兼学フ、詩文、書法、図書

方伎芸術学或ハ利用学トモ可称カ 天文、医術、卜筮、音楽、律曆、算数

外蕃学 漢土、魯国、英国、仏国、阿蘭、天竺、三韓琉球ヲ兼

（教育史編纂会編（1938）p.89～p.92より整理）

ここでいう「本教学・経世学・辞章学」の3学は国学の対象とする内容とはほぼ一致するが、時代状況とあまりにも乖離した案であることから、審議も継続されなくなった。その後、文部省の設置と洋学者の台頭とが重なり合う中で、教育制度の整備とともに西洋近代学知の移入が図られ、国学は「国語・国文・国史」の学としての様相を帯びようになる。1878（明治11）年設置の東京大学文学部和漢文学科（1886（明治19）年まで）には、横山由清、黒川真頼、木村正辞、大沢清臣、飯田武郷、小中村清矩、本居豊穎といった学者が「和・漢」文学を講じており、復古主義的思潮の高まりを受けて、1882（明治15）年に設置された文学部附属古典講習科では、小中村清矩、木村正辞、本居豊穎、小杉楡邨、松岡明義、久米幹文、物集高見、佐々木弘綱、大和田建樹らが着任していた（古典講習科の設置は1888（明治21）年まで）。これらの学者の多くは、明治期における国学者と位置付けることができよう。一方、1886（明治19）年設置の帝国大学文科大学和文学科の教員は、小中村清矩（～1891（明治24）年、以

後講師)、物集高見、B.H.Chamberlain (～1890 (明治23)年)、久米幹文 (～1888)、木村正辞 (1891 (明治24)年～1893)、高津鋏三郎 (1891 (明治24)年～)となり、講座制に移行した1893 (明治26)年以降は、国語学国文学国史第一講座に栗田寛、国語学国文学国史第二講座に星野恒、本居豊穎 (1895 (明治28)年)、飯田武郷 (1896 (明治29)年～)、国語学国文学国史第三講座に、黒川真頼 (～1899 (明治32)年)、上田万年 (1899 (明治32)年～)、小杉楹邨 (1894 (明治27)年～)、黒川真道 (1894 (明治27)年～)、国語学国文学国史第四講座に物集高見 (～1899 (明治32)年)、高津鋏三郎、芳賀矢一 (1894 (明治27)年～)が、それぞれ着任している。1897 (明治30)年に、帝国大学は「東京帝国大学」に改称されるが、文科大学国文学科の教員は、上田万年 (第一講座教授 (1905 (明治38)年～1927 (昭和2)年)、保科孝一〔第一講座助教授兼担〕 (1902 (明治35)年～1929 (昭和4)年)、新村出〔第一講座助教授〕 (1904 (明治37)年～1907 (明治40)年)、橋本進吉〔第一講座助手・助教授・教授〕 (1909 (明治40)年～1943 (昭和18)年)、芳賀矢一〔第二講座教授〕 (1902 (明治35)年～1922 (大正11)年)、藤岡作太郎〔第二講座助教授〕 1900 (明治33)～1910 (明治43)年)、藤村作〔第二講座助教授〕 (1910 (明治43)年～、後に第三講座担当)となっている。ここにおいて国学者の寡占状態は完全に消失し、近代高等教育制度の下で学んだ者が中心となり、中には海外留学の経験者 (上田、芳賀、新村、保科) も含まれるようになる。これらの異動を見ると、1890年代後半頃 (明治30年代) に、国学から国語・国文・国史の学への移行が進んだことがうかがえる。

一方、明確な西洋近代学知移入に対する抵抗として、1882 (明治15)年に、神職の育成と国学の教授を目的とする「皇典講究所」がされるが、ここに属する教員は以下の通りであった。

文学部	矢野玄道 (部長)	修身科	久保季茲 (正科教授)、木野戸勝隆 (正科助教)、秋月胤永 (副科教授)
		歴史科	井上頼圀 (正科教授)、矢野万太郎 (正科助教)、秋月胤永 (副科教授)
		法令科	小中村清矩 (教授)
		文章科	権田直助 (正科教授)、林甕臣 (正科助教)、橋本寧 (副科教授)
作業部	橋本実梁 (部長)	礼式科	山田有年 (教授)、松岡明義 (教授)、平山省齋 (教授)、徳岡久遠 (助教)
		音楽科	東儀俊慰 (教師)、山井景順 (教師)、豊喜秋 (教師)
		体操科	大河内信古 (教師)、青戸波江 (教師)

(国学院大学編 (1982) p.29～p.30)

1890（明治23）年には「国学院」が設立され、市村瓊次郎、西村茂樹、飯田武郷、萩野由之、川田剛、阪正臣、高津楯三郎、畠山健、内藤耻叟、井上頼国、小中村義象、落合直文、有賀長雄、大瀬甚太郎、佐藤寛、久米幹文、木村正辞、黒川真頼、三上参次、島田重礼、小中村清矩、本居豊穎、物集高見らが教員として着任している。

以上の流れについて、「近代における国学」という観点に立てば、国学と国語・国文・国史の学との差異は、阿部（1984）が指摘するように、以下のようなものとなる。

近代の国学の流れは大別して二つある。一つは科学の府として新設された東京大学の文学部に和文学科として組み込まれた国学で、これは明治三十四（ママ）年国史学科・国文学科と分立するまでの間に、国学が包括していた政治・理財・法制史などを他に譲って、古道の学・有職の学を捨てた国学が国文学・国史学の学科を形成していた。科学としての組織することを考えたのである。（中略）もう一つの流れは、大学外にあった国学者で民間人・神職・修史局員・官吏などさまざまだが、これらの人人に大学の教官も加わって、明治十五年財団法人（ママ）皇典講究所を設立して、ここを国学本来の形のままに維持・展開させる場とし、年年学生を募った。（阿部（1984））

バジル・ホール・チェンバレンによる博言学（言語学）、ルードビッヒ・ルースによる実証史学といった、西洋近代学知の移入、さらには西欧帰朝後の上田万年や芳賀矢一がもたらした文献学的研究方法論は、国学における言語・文学・史学の側面を「国語学・国文学・国史学」へと転換させることにもなったが、そこで残されたものは、まさに「古道の学（神学）」と「有職故実」であった。ただし、古道については、神職養成という実用的側面もあることから、皇典講究所から国学院への流れの中で継承されていったと言える。その意味で、「学」としての体系から完全に取り残されたものが、有職故実であった点は、極めて重要な意味をもつ。それは、有職故実を支えるものの喪失である。

そもそも、国語・国文・国史の学としての展開とは、それらが今日まで連綿と継承されていくものという認識によって支えられている。その意味で、宗教的な分野である古道についても、信仰の継承という点では同一である。しかしながら、衣食住を中心とした生活様式のように、西洋近代化の流れを最も強く受け、明治以降に劇的な変化がもたらされた分野においては、継承の観点知識以上の意味をもたなくなる。それが現実の中で生きてこないからである。それゆえに、有職故実は国語・国文・国史の学における補助学的な立場として、それらの学に有益な知識を提供する学として進まざるを得なくなった。この点については、鈴木（1985）において以下のようにまとめられている。

明治以後の有職故実は、基本とする文献・遺品・絵画に面目を一新して、研究躍進の徴候を示したが、行事の西欧化とともに風俗史の一部門とするか、有職故実を細分して、制度史・典礼史・服飾史・工芸史などの範疇に入れて、本来の有職故実は、特殊の宮中の儀礼や神社の祭典にわずかに面影をとどめるにすぎなくなった。（鈴木（1985））

このことは、体系性をもった近代学知としての成立という学問上の側面と、有職故実を修めておくことの意義という実用的側面との二面において、有職故実の展開が難しくなったことを意味する。確かに、「明治の初めにおいては欧米の新学問の流入した結果、斯学は衰微したが、やがて近藤芳樹（「冠服考」）、小中村清矩（中略〈22名〉）の諸氏の出づるに及び、再び盛観を呈するに至った。」（河鱒（1960）p.22～p.23）と指摘されるように、小中村清矩といった学者の活躍を見ることはできるが、藤田（2007）の言うように「近代国学」という視点を設けない限り、小中村らの学者の位置付けは大変困難である。有職故実の存立根拠は、近代以降において極めて希薄となったことには変わりないのである。

4. 国語学と有職故実—おわりにかえて—

有職故実研究が、独立した学としてのあり方を示さなくなってからは、その研究意義についての力点も変化するようになった。すなわち、補助学としての独立性の主張である。この点について河鱒（1960）は次のように述べている。

近來は官職位階を除いては多くの学問の分野に属するものとなった。例えば、殿舎は建築史に、調度や武具や車輿等は歴史考古学に、服飾は服飾史に、饗饌は食物史に、年中行事や典礼や娯楽は民俗学に、書札礼節は古文書学に属することとなったが、これらの範囲のみをまとめて研究する一学も、日本史の研究や特に日本古典文学の研究に必要なから、独立した学としてこれらの諸学研究の補助学科たる有職故実学の存在の理由もなしとしない。いなむしろ大いに考究すべき価値を認める。
（河鱒（1960）p.15）

さらに河鱒（1960）では、補助学としてのみならず、次のように有職故実を日本文化史研究とみなすことによって、ある学問領域の一側面として捉えることも可能であるとしている。

有職故実学はある意味において日本文化史学の一分子と認められるから、その研究の方法は日本文化史研究の方法と同じであるが、その研究

資料には有形と無形との二面があるから、行事の研究及び実物の研究と文献の研究とを共に重んぜねばならぬ。(河鱈(1960) p.15)

確かに、有職故実が学として独立するにあたっては、先述のように実用性の側面を看過することができない以上、たとえ日本文化史研究であったとしても、体系性に欠いた知識伝承の具と化す危険性も存在する。この点については、例えば西洋における紋章学(heraldry)や旗章学(vexillology)等とも共通するところもあるが、今日においても伝統的な貴族制度を順守するイギリスにおいて紋章学が盛んな点を考えれば、実用性という点はやはり大きな意味をもっている。

それでは、有職故実と国語・国文・国史の学との乖離に全く問題はなかったと言えるだろうか。この点については、有職故実の資料である古記録に対する関心を取り上げてみれば明らかになる。例えば、日本史学者の齋木一馬は古記録の用語に関する国語学的考察の不備を、以下のように難じている。

史学研究者の時に逢会する困難の一つは、古記録・古文書等に於ける特殊にして且つ難解なる用語(詳しくは用字用語及び語法)である。これが正解を得ずしては、史実の正確なる把握は期し難い。然るに今日の国語辞書(字書も含めて)は、その最も権威ありとされるものに在つても、語辞を主として古典乃至は文学上の成書類に求め、古記録・古文書等の直接史料からは殆どこれを採集してゐないと云ふも過言でなく、従つてこれらの辞書に頼つては、記録文書の用語中には解読の不可能なるものが少なくない。(中略)又国語学者の語彙研究にしても、(中略)若し少しく記録文書中の用例にも接せられたならば、所説の遙かに正確且つ該切なるを得たものをと惜まれるのである。(齋木(1954))

そもそも、古記録の用語に対する注目は戦前にも存在しており、松本(1932)では以下のように「如泥」の用例について言及している。

日記は国史・国文を問はず、種々の方面より研究せらるべき性質を有してゐる。如泥の語は平安朝国文にはまれに見る語であつて、国文学上の難解の語である。今これを日記によれば、随所に散見され、平安朝時代には、普通に用ゐられてゐた言葉である。(松本(1932))

日本語研究史的に見て、こうした言及があまり顧みられなかったことは、先に見た峰岸(1986a)の指摘とおりが、その背景には、国語・国文・国史の学における有職故実との疎遠な関係という、明治以降の学術形成と無関係ではなかったと見るべきであろう。(4)

有職故実が明治以降の国語・国文・国史の学から放逐に似た扱いをされたことは、近代的な学問の成立においては必然的であったのかもしれない。しかしながら、有職故実として扱われた内容についての知識と関心が近代の学知において、不要であるということにはならない。有職故実の実用的側面が発揮できる場合は、すでに限られた領域にしか存在しないが、古記録をはじめとする有職故実の資料や、有職故実として継承された内容については、文化史的な側面のみならず、日本語史（国語史）資料として今後も大いに注目すべきものがあるだろう。ひいては、有職故実の思想とでも言うべきものを、そうした文物や言語から汲み取っていくことも可能かと思われる。本稿は、いわば今日における有職故実の可能性について、その一端を示したものであった。

注

- (1) ただし、有職故実に対して極めて深い関心を寄せた国学者が多いことは間違いない。例えば多田義俊などは、古田・築島（1972）でも指摘されているように、『伊呂波声母伝』において国学言語論において注目すべき「音義説」を展開していることでも知られている。具体的には「い 詞ノ上ニイトアルトキハ総テ息ニカハル訓ナリ、ろ ラリルレロコノ五音ハ詞ノ助ニシテ母トスルコトナシ、は コレハスヘテ初ニナル声ニテ、詞ノ上ニ、ハトサヘヲケバ、イツニテモ物ノ始ニナル心ヲ以テ訓シ分ヘシ」（米沢市立米沢図書館蔵本）といった言及が見られる。国学者の学問については、一側面のみを取り上げるのではなく、総体としての把握が望まれるが、例えば、有職故実説と音義説との間には、秘伝がどのように関係しているかなど、今後検討すべき課題は多い。
- (2) この点については、宣長の示した学びの定義と、有職故実に関する他の国学者の学問観との相違を見ておく必要がある。なお、本稿では「武家有職」について、国学との関係から特に言及していないが、近世における武家有職の位置については、検討すべき点も多い。さらに、有職故実の実践でもある「衣紋道（高倉流、山科流）」と国学者との関係（交流や影響など）についても、今後の課題である。
- (3) 清涼殿の近世復古については、島田（1987）を参照。
- (4) 古記録資料の国語学的研究については、総体として他の日本語史資料に比して少ないものの、峰岸（1986a）、小山（1996）、堀畑（2007）等、重要な研究も多く存在する。

参考文献

- 阿部秋生（1984）「国学」国史大辞典編集委員会編『国史大辞典 第五巻』吉川弘文館
- 石村貞吉（1956）『有職故実研究』学術文献普及会（嵐義人校訂（1987）『有職故実 上・下』講談社学術文庫）
- 井筒雅風他編（1976）『江馬務著作集 第十巻 有職故実』中央公論社
- 大野晋編（1968）『本居宣長全集 第一巻』筑摩書房
- 小山登久（1996）『平安時代公家日記の国語学的研究』おうふう
- 河緒実英（1960）『有職故実—日本文学の背景—』塙選書

- 教育史編纂会編（1938）『明治以降教育制度発達史 第一巻』龍吟社
- 国学院大学編（1982）『國學院大學百年小史』國學院大學
- 齋木一馬（1954）「国語史料としての古記録の研究—記録語の例解—」『國學院雜誌』55-2
- 齋木一馬（1989）『齋木一馬著作集1 古記録の研究上』吉川弘文館
- 島田武彦（1987）『近世復古清涼殿の研究』思文閣出版
- 鈴木敬三（1985）「有職故実」日本古典文学大辞典編集委員会編『日本古典文学大辞典 第六巻』岩波書店
- 築島 裕（1957）「変体漢文研究の構想」『東京大学教養学部人文科学科紀要』13（国文学・漢文学4、築島（1963）所収）
- 築島 裕（1963）『平安時代の漢文訓読語につきての研究』東京大学出版会
- 築島 裕（1970）「尊敬を表す「シメタマフ」の成立について」『帯広大谷短期大学紀要』8
- 林森太郎（1906）『有職故実』文会堂書店
- 藤田大誠（2007）『近代国学の研究』弘文堂
- 古田東朔・築島裕（1972）『国語学史』東京大学出版会
- 堀畑正臣（2007）『古記録資料の国語学的研究』清文堂
- 松本愛重（1932）「記録に見えたる如泥の語に就いて」『國學院雜誌』38・3
- 峰岸 明（1986a）『平安時代古記録の国語学的研究』東京大学出版会
- 峰岸 明（1986b）『国語学叢書11 変体漢文』東京堂出版
- 和田英松（1902）『官職要解』明治書院

付記

本稿は、龍谷大学仏教文化研究所2016年度第19回研究談話会（龍谷大学大宮キャンパス）において発表した原稿をもとに、2017年度サンパウロ大学日本語・日本文学・日本文化大学院での日本思想史講義の内容を加えて、再構成したものである。研究発表においては藤田保幸龍谷大学教授に、また、講義にあたっては森幸一サンパウロ大学教授、エリザ田代サンパウロ大学准教授に大変お世話になった。ここに深く感謝申し上げます。

UMA ANÁLISE DE VALORES ESTÉTICOS JAPONESES DO PERÍODO HEIAN: *MIYABI E MONO NO AWARE*¹

AN ANALYSIS OF JAPANESE AESTHETIC VALUES OF THE HEIAN PERIOD: *MIYABI AND MONO NO AWARE*

*Waldemiro Francisco Sorte Junior*²

Resumo: Este artigo dedica-se à análise de valores estéticos tradicionais japoneses, fundamentando-se em quatro elementos que, segundo Donald Keene, permeiam de forma geral as expressões artísticas japonesas, a saber: a simplicidade, a irregularidade, a sugestão e a perecibilidade. Foram examinados os seguintes valores estéticos, intimamente relacionados a esses quatro elementos, que se revelam como ideais ou qualidades essenciais na apreciação da beleza no Japão, sobretudo no período Heian: *miyabi*, ou refinamento e elegância da corte, que é observado sobretudo nos poemas incluídos na coletânea *Kokinshū*; e *mono no aware*, ou sensibilidade para com as coisas, valor que encontra na obra *O conto de Genji* sua expressão mais marcante.

Palavras-chave: valores estéticos, Japão, período Heian, *Kokinshū*, Budismo.

Abstract: This article is devoted to the analysis of traditional Japanese aesthetic values, based on four elements that, according to Donald Keene, pervade several artistic forms in Japan, namely: suggestion, irregularity, simplicity, and perishability. This present study explores the following aesthetic values, which are closely related to the aforementioned four elements and are instrumental in understanding the essential qualities and ideals of beauty in Japan, particularly during the Heian Period: *miyabi*, which refers to courtly refinement and elegance and is the prevailing tone of the poems in the *Kokinshū* collection; and *mono no aware*, or sensitivity to things, which is one of the main aesthetic values in the book *The Tale of Genji*.

Keywords: aesthetic values, Japan, Heian Period, *Kokinshū*, Buddhism.

1 Artigo submetido em 12/12/2018 e aceito em 15/01/2019.

2 Ministério do Planejamento, Desenvolvimento e Gestão, Brasília, Brasil; Doutor em Desenvolvimento Internacional pela Universidade de Nagoya; wald_russo@yahoo.com; waldemiro.junior@planejamento.gov.br (ORCID iD <http://orcid.org/0000-0002-0655-7999>).

1. Introdução

O presente artigo examina valores centrais na estética japonesa, discutindo alguns conceitos e qualidades apreciados nas expressões artísticas desse país. Serão apresentadas as quatro formas mais comuns de expressão dentro da estética japonesa, segundo a concepção de Keene (1969), a saber: a sugestão, irregularidade, simplicidade e perecibilidade. Também serão discutidos os valores estéticos *miyabi* e *mono no aware*, que exerceram forte influência em diversas expressões artísticas japonesas, sobretudo a literatura em prosa e poesia, durante o período Heian 平安時代 (794-1185).

O filósofo Nishi Amane 西周 (1829-1897), responsável pela introdução da filosofia ocidental como área do conhecimento científico no Japão durante o período Meiji 明治時代 (1868-1912), enfrentou dificuldades na escolha de caracteres japoneses para a tradução da palavra estética. Marra (2010: 30-36) afirma que, antes do estabelecimento de *bigaku* 美学 como termo padrão em japonês para a definição da estética, Amane havia previamente se utilizado, de forma experimental, dos termos *zenbigaku* 善美学, que além da beleza incluía o aspecto da virtude ou bondade, e *bimiyôgaku* 美妙学, que destacava o aspecto do esplendor, deslumbramento e fascínio, ao lado da beleza. Na verdade, no período em que o conceito de estética foi importado para o Japão, os intelectuais japoneses foram obrigados a rever sua herança cultural de modo a adequá-la a inúmeros conceitos europeus (MARRA, 2010: 27-28). Esse processo acabou por “redirecionar atividades que haviam se desenvolvido no Japão por milhares de anos em novos referenciais teóricos que utilizavam as ciências ocidentais como parâmetro para a discussão e avaliação de produtos culturais locais”. Marra (2010: 27-28) assevera que um termo plenamente adequado ao conceito ocidental de beleza era inexistente no Japão antes de 1796. Dessa forma, os esforços dos pensadores japoneses nesse período eram no sentido de adaptar as maneiras de transmissão da arte e do conhecimento que haviam se desenvolvido no Japão, conhecidas como *michi* 道, tais como a arte da cerimônia do chá (*chadô* 茶道) ou da poesia (*kadô* 歌道), às noções ocidentais de beleza.

Tal discussão sugere cautela na adoção de padrões estritamente ocidentais para apreciar expressões artísticas japonesas. Em seu livro *Elogio às sombras (In'ei Raisan* 陰翳礼讃), Tanizaki (1977: 18) afirma que os japoneses, tradicionalmente acostumados a viver em ambientes escuros, habituaram-se a descobrir a beleza nas sombras, a ponto de conseguirem direcionar a escuridão para a produção da beleza. Conforme o autor, “a qualidade daquilo que chamamos de beleza (...) sempre emana das realidades do cotidiano”. Isso induz à ideia de que para compreender e apreciar uma obra de arte é necessária certa empatia com os valores estéticos de determinada cultura. Por essa razão, é fundamental que se compreenda alguns aspectos relacionados aos principais valores estéticos japoneses como forma de defrontar com seriedade as expressões artísticas provenientes desse país. Procura-se apresentar nas seções seguintes uma breve discussão sobre estética japonesa e alguns dos seus principais valores, consagrados sobretudo a partir do período Heian.

Este artigo encontra-se dividido em quatro seções, incluindo esta introdução. A seção a seguir examina alguns aspectos básicos da estética japonesa, concentrando-se nas quatro formas mais comuns de sua expressão identificadas por Keene (1969). A seção três apresenta dois valores estéticos fundamentais para uma compreensão básica das expressões artísticas japonesas no período Heian, *miyabi* e *mono no aware*, seguida da conclusão.

2. A estética japonesa: uma discussão sobre seus aspectos básicos

Como forma de elucidar os principais aspectos básicos valorizados pelas manifestações artísticas tradicionais do Japão, Keene (1969) afirma que as formas mais comuns de expressão da estética japonesa podem ser sintetizadas em quatro: (i) sugestão; (ii) irregularidade; (iii) simplicidade; e (iv) perecibilidade.

A sugestão refere-se à tendência dos artistas japoneses de tentarem transmitir ao leitor ideias, sentimentos ou sensações que vão além do significado direto das palavras (KEENE, 1969: 294-299). Em vez da utilização de descrições literais ou mensagens claras e explícitas, os autores japoneses optam por insinuar os pensamentos ou as emoções que desejam expressar, deixando aos leitores o trabalho de interpretar e preencher as lacunas. Dessa forma, a beleza estética japonesa não se encontra somente no que está aparente ou visível, mas emana também daquilo que se encontra escondido ou até mesmo perdido nas entrelinhas. No caso da poesia japonesa, por exemplo, a beleza não está vinculada ao uso de palavras precisas que traduzam exatamente o sentimento do autor e sim na capacidade da obra de sugerir emoções, ideias ou pensamentos, a partir do emprego limitado de vocábulos. O próprio tamanho reduzido dos poemas japoneses demonstra a valorização desse ideal estético da sugestão. Dentro dos poemas tradicionais japoneses, denominados *waka* (和歌), o *tanka* (短歌) é um poema extremamente pequeno, composto por apenas 37 sílabas, e o autor normalmente procura criar uma atmosfera ou um estado emocional em vez de transcrever diretamente com palavras o que procura transmitir. Há o emprego de frases ambíguas e termos com sentidos múltiplos, de tal sorte que um pequeno poema consegue gerar diversas interpretações diferentes. Na verdade, no caso da estética japonesa, os poemas perdem a atratividade à medida que o autor realiza declarações mais diretas sobre sentimentos, e pode-se dizer que a beleza encontra-se naquilo que é sugerido e não explicitamente relatado.

Na pintura, a ausência de cores e a preferência por tons monocromáticos também demonstra a apreciação pelo caráter sugestivo das expressões artísticas japonesas, uma vez que a abstenção no emprego de cores possibilita que um indivíduo contemplando um quadro possa imaginar e construir por si só a coloração da imagem retratada (KEENE, 1969: 296-297). A técnica de pintura denominada *Sumi-e* (墨絵) pode ser apontada como exemplo de uma expressão artística que se utiliza de tons monocromáticos e se sustenta fortemente em seu aspecto sugestivo.

A sugestão implica também na apreciação da beleza que emana não somente da visão direta de paisagens ou do prazer da companhia de pessoas amadas, mas também da ausência daquilo que se estima ou deseja. Keene (1969: 299) afirma que Matsuo Bashô 松尾芭蕉 (1644–1694), poeta japonês responsável por elevar os poemas do estilo *Haiku* (俳句) a alto nível de elegância e refinamento, escreveu apenas um poema sobre o Monte Fuji, e tal poema descreve exatamente um dia no qual a neblina impede a visibilidade completa da montanha. O monge budista Yoshida Kenkô 吉田兼好 (1284–1350) questiona se realmente só seria possível apreciar a árvore de cerejeira (*sakura* 桜) quando se encontra no auge de sua florescência ou a lua quando está plenamente visível no céu. Para ele, a ansiedade para se ver a lua durante uma longa chuva ou a consciência de que há beleza em um galho de cerejeira que não mais está florido mostram-se como sentimentos ainda mais profundos e significativos (KENKÔ, 1914: 105). Na mesma linha, Kenkô (1914: 106) afirma que o amor entre um casal não se refere somente aos momentos em que se encontram juntos, desfrutando da presença um do outro, pois aquele que sofre por estar longe da pessoa amada ou em razão de um romance não concretizado, também conhece o que é o amor. Observa-se, portanto, que o caráter sugestivo da estética japonesa permite a apreciação daquilo que não está visível, mas que mesmo assim gera sentimentos igualmente intensos.

A segunda forma de expressão da estética japonesa apontada por Keene (1969: 299-301) é a irregularidade. A irregularidade está associada à valorização de concepções estéticas que não se mostram simétricas e uniformes. O próprio arranjo dos poemas *tanka*, cuja disposição dos versos obedece a um padrão de cinco, sete, cinco, sete e sete (5-7-5-7-7) sílabas, já demonstra a apreciação dos japoneses pela assimetria. Também na caligrafia japonesa, que constitui uma expressão artística denominada *Shodô* (書道), os caracteres normalmente possuem forma e tamanho assimétricos e são distribuídos irregularmente no papel. Igualmente, a arquitetura dos jardins japoneses preza pela sua irregularidade, havendo pouca apreciação por árvores enfileiradas ou artificialmente organizadas. Um outro exemplo marcante da irregularidade na estética japonesa são as cerâmicas utilizadas na cerimônia do chá, cuja forma não obedece a padrões simétricos. Destaca-se que não só as cerâmicas, como os demais utensílios empregados nessa cerimônia tradicional, são valorizadas à proporção que demonstram o desgaste natural de longos anos de uso, com consequente alteração na aparência como resultado da oxidação ou danificação do material. Assim, objetos antigos, desgastados e disformes são apreciados não somente em função da admiração por formas assimétricas e irregulares, mas também porque tais atributos dos utensílios mostram-se como evidência que de fato foram utilizados e que sofreram a ação do tempo. Portanto, essa apreciação pela irregularidade pode ser encarada como resultado da influência nas artes japonesas da doutrina da impermanência do Budismo (*mujô* 無常), que ressalta o aspecto efêmero da vida.

Como terceira forma de expressão estética no Japão tem-se a simplicidade, consubstanciada na utilização econômica de meios para se atingir determinado resultado e na manutenção dos objetos em seu estado natural ou original (KEENE,

1969: 301-304). A simplicidade como valor estético encontra-se no arranjo dos jardins japoneses, que preza pela manutenção das árvores, rochas e demais elementos em uma disposição próxima ao modo como são encontrados na natureza. A estética japonesa, portanto, valoriza uma rocha em seu estado natural mais do que uma pedra esculpida para ornamentar determinado local, procurando capturar a beleza da natureza na sua forma mais nativa. Muitas vezes, observa-se até mesmo uma tendência de não fazer uso de flores, a fim de manter o ambiente mais simples e não desviar a atenção do observador. Varley (2000: 5) assevera que o Japão manteve inalterados certos padrões estéticos desde os primórdios de sua história até a atualidade. No caso da cerâmica, por exemplo, a sua produção iniciou-se no período Jōmon 縄文時代 (14.000 A.C.-300 A.C.) e aprimorou-se durante o período Yayoi 弥生時代 (300 A.C.-250 D.C.). Apesar da introdução de estilos mais refinados da China em períodos subsequentes, observa-se que os japoneses mantiveram a sua admiração por cerâmicas com poucos adornos, aparência mais rudimentar, formato assimétrico e até apresentando algumas deformidades, que são largamente utilizadas até hoje, sobretudo na prática da cerimônia do chá. Essa apreciação de cerâmicas com aspecto rústico emana da valorização da naturalidade, ou seja, da “preferência pelos objetos em seu estado original e inalterado” (VARLEY, 2000: 6). Para o artesanato, essa naturalidade consubstancia-se na tentativa de permanecer o mais próximo possível ao estado original dos materiais utilizados. Os templos budistas e santuários xintoístas são exemplos dessa apreciação dos japoneses pela simplicidade e naturalidade, uma vez que tais construções, em sua maioria, deixam à mostra sua estrutura natural em madeira e seu interior é marcado pela escassez de ornamentos e decorações.

Também na cerimônia do chá a simplicidade é uma presença marcante. Sen no Rikyū 千利休 (1520-1591), personagem que teve papel central no desenvolvimento dos princípios básicos e valores estéticos da cerimônia do chá, rejeitava o luxo e a sofisticação (KEENE, 1969: 302). Sen no Rikyū realizava a cerimônia do chá em uma cabana simples, com quase nenhuma decoração e utilizando utensílios gastos, antigos e imperfeitos. O caminho que levava os visitantes até a cabana na qual seria realizada a cerimônia também era caracterizado pela simplicidade na organização do jardim (HANDA, 2013).

Keene (1969: 304-306) apresenta a perecibilidade como a quarta forma de expressão da estética japonesa. Por perecibilidade entende-se a consciência do caráter mortal do ser humano, do inevitável desgaste dos objetos e da impermanência da beleza na natureza. As expressões artísticas japonesas são marcadas pelo reconhecimento da condição perecível dos objetos, da natureza e da vida em si. Uma das flores amplamente citada na poesia tradicional japonesa do período Heian é a cerejeira, que somente pode ser vista por um curto espaço de tempo durante a primavera. Sob o ponto de vista da estética japonesa, portanto, a beleza da flor de cerejeira está exatamente na sua brevidade e transitoriedade. O arranjo de flores tradicional japonês, denominado *Ikebana* (生け花), pode ser apontado como um exemplo dessa valorização da perecibilidade. Enquanto

outras manifestações artísticas como a pintura ou escultura procuram criar uma obra duradoura que poderá ser apreciada por várias décadas, o *Ikebana* constitui uma arte elaborada para durar pouco tempo, dado o caráter perecível das flores.

A valorização da perecibilidade como forma de expressão estética no Japão parece ter emanado da doutrina da impermanência do Budismo. Tal doutrina está expressa na “convicção de que as coisas no mundo são evanescentes” e na ideia de que tudo se encontra em um processo constante de mutação (KEENE, 1993: 14). Na verdade, o Budismo foi oficialmente introduzido no Japão por via da Coreia aproximadamente no século VI (VARLEY, 2000: 20) e teve um impacto tão forte na literatura japonesa, que parece permear todas as formas de expressão artística, de tal sorte que Keene (1993: 14) afirma ser “impossível entender a literatura pré-moderna japonesa sem pelo menos um modesto conhecimento do Budismo”. O conceito budista da impermanência pode ser observado em temas que enfatizam o caráter transiente da vida, comuns na poesia tradicional japonesa, como é o caso dos poemas de Ono no Komachi小野小町 (825-900), que destacam a brevidade da vida e lamentam a perda da beleza (BRESLER, 1974; KEENE, 1988: 36). Um dos renomados poemas dessa autora será examinado mais adiante nesta seção.

Cumpram também destacar que a natureza possui presença marcante na poesia japonesa tradicional, o que pode ser considerado como uma influência do Budismo e Xintoísmo. A tendência dos japoneses de observarem os seres humanos como parte integrante da natureza, em vez de uma força externa que opera para alterar o ambiente, tende a ser um legado da filosofia budista (SUZUKI, 1956: 233-236). Não obstante, a ideia de que a natureza é sagrada e merece ser reverenciada encontra-se intrinsecamente relacionada ao Xintoísmo. Desde os primórdios da história do Japão, a filosofia xintoísta enfatiza o caráter divino da natureza, incluindo o culto a seres inanimados como pedras e montanhas, e essa mentalidade influenciou sobremaneira as artes japonesas. De acordo com Keene (1993: 14), “a veneração à natureza, que é um traço tão conspícuo no Xintoísmo, provavelmente é a razão para a atenção dada em todas as formas de literatura para as estações do ano, juntamente com suas flores e animais.”

Ao se tratar de manifestações artísticas tradicionais japonesas, cumpre também enfatizar o papel central desempenhado pelas mulheres na prosa e poesia do período Heian (KEENE, 1993: 8). Na verdade, a obra intitulada *O conto de Genji* (*Genji Monogatari*源氏物語), publicado na primeira metade do século XI e considerado o primeiro romance escrito no mundo, é de autoria de uma mulher da corte, chamada Murasaki Shikibu (紫式部). Outra obra influente do período Heian escrito por uma mulher é *O livro de cabeceira* (*Makura Sôshi*枕草子), de Sei Shônagon (清少納言). *O livro de cabeceira* enquadra-se em um gênero da literatura japonesa denominado *Zuihitsu* (隨筆), que se configura como uma coletânea de ideias fragmentadas e ensaios pessoais do autor que não possuem uma correlação direta entre si. Varley (2000: 67) afirma que o gênero *Zuihitsu* “reflete a preferência dos japoneses por formas artísticas ligadas de forma esporádica e

sem conexão direta, em vez de obras longas e homogêneas”. Pode-se dizer que a produção em prosa do período Heian concentrou-se em obras de autoria feminina, que se utilizavam do alfabeto silabário japonês, ou *kana* (仮名), em vez de caracteres chineses.

Enfatiza-se que a criação de um gênero literário peculiar ao Japão também é atribuída a mulheres. É o chamado diário ou diário literário (*nikki* 日記), que é caracterizado pelo “relato de eventos diários expressados de uma forma íntima e pessoal” (VARLEY, 2000: 61-62). Keene (1993: 8) destaca que, em uma sociedade na qual não era usual expor diretamente seus pensamentos, os diários constituíam uma maneira de exteriorizar sentimentos que não poderiam ser apresentados oralmente ou de forma aberta. Esse estilo literário retratava os pensamentos e emoções mais íntimos dos autores e muitas obras clássicas do Japão pertencem a tal gênero.

Interessante ressaltar que uma das obras mais famosas pertencentes ao gênero diário literário, intitulada *O diário de Tosa* (*Tosa Nikki* 土佐日記), foi escrita por um homem, o poeta Ki no Tsurayuki (紀貫之 872-945). Na verdade, como o gênero diário era tão intrinsecamente relacionado à forma feminina de expressão, o poeta optou por escrever essa obra de forma anônima, adotando a persona de uma mulher. Além disso, conforme destaca Varley (2000: 62-63), a forma adequada de escrita para os homens nessa época era por intermédio da língua chinesa, razão pela qual Ki no Tsurayuki também adotou tal artifício para justificar a composição de uma obra utilizando-se do *kana*. *O diário de Tosa* retrata uma viagem feita pelo poeta no ano de 935 de Quioto para a província de Tosa, região que atualmente corresponde à província de Kôchi, na ilha de Shikoku. Nessa obra, cumpre ainda enfatizar, observa-se um traço marcante e bem peculiar da literatura japonesa, que é a utilização conjunta de prosa e poesia numa mesma obra literária. Na verdade, a prosa muitas vezes se mostra como um elemento fundamental para transmitir ao leitor a ambientação ou as circunstâncias que levaram o autor a compor determinado poema (VARLEY, 2000: 62). Principalmente em função da forma compacta da poesia japonesa, informações adicionais sobre o poema se tornam fundamentais para permitir a sua interpretação. Por essa razão, desde o *Man'yôshû* (万葉集), que consiste na mais antiga coletânea de poesia compilada durante o período Nara 奈良時代 (710-794), os poemas já eram usualmente acompanhados de notas elucidativas.

Uma outra obra de grande importância no gênero diário literário foi escrita por uma mulher, conhecida apenas como “Mãe de Michitsuna” (藤原道綱母), por volta do ano de 970, sob o título *Diário de uma efeméride* (*Kagerô Nikki* 蜻蛉日記). Essa obra é relevante não só pela exploração de aspectos psicológicos de forma vívida, presentes nos relatos da autora sobre sua própria vida, mas também por funcionar como uma fonte de informações sobre as relações conjugais e sociais praticadas no Japão clássico. Segundo Keene (1993: 8), a dedicação da autora em narrar minuciosamente e de forma fiel os detalhes de sua vida matrimonial conturbada desperta uma grande sensação de intimidade com o leitor.

Como forma de ilustrar as discussões apresentadas acima, é interessante examinar um poema escrito no ano de 850 por Ono no Komachi, renomada poetiza japonesa do período Heian. Diz-se que Ono no Komachi era uma mulher de uma beleza inigualável que compôs celebrados poemas românticos durante sua juventude. Quando atingiu uma idade avançada, seus poemas eram igualmente famosos, mas se destacavam em função da melancolia.

No poema de Ono no Komachi apresentado a seguir estão presentes as quatro formas de expressão da estética japonesa discutidas nesta seção. O poema em apreço pertence ao gênero *tanka* e, conforme já apontado, possui uma estrutura de cinco linhas, com divisão silábica que segue o padrão 5-7-5-7-7, o que demonstra tanto a simplicidade de sua estrutura quanto a irregularidade da disposição das sílabas nas linhas do poema. Além disso, como se trata de um poema bastante curto, cada palavra, ou até mesmo sílaba, precisa trazer informações e exprimir sentimentos de uma forma condensada, recorrendo a aspectos sugestivos das palavras, em vez do sentido direto e literal. Por fim, o poema retrata o caráter efêmero da natureza e da própria vida humana, conforme se pode constatar pela sua leitura e discussão a seguir:

花の色は	hana no iro wa
うつりにけりな	utsurinikeri na
いたづらに	itazura ni
わが身世にふる	waga mi yo ni furu
ながめせしまに	nagame seshi ma ni

Ono no Komachi, Kokinshû, Livro II – Primavera 2, Poema nº 113

“Assim como a cor das flores se desvaneceu,
também eu deixei a minha vida passar em vão,
perdendo-me a olhar longas chuvas”.

Livre tradução do autor

Inicialmente, observa-se que a poetiza compara a flor de cerejeira a sua própria vida, como forma de mostrar como a existência humana é transitória. A flor de cerejeira era bastante apreciada pelos japoneses da corte Heian. Entretanto, sua floração ocorre por apenas algumas semanas durante a primavera. A ocorrência de chuvas tende a

reduzir ainda mais esse curto período de florescimento. Com o término da época de antese, a cerejeira perde a sua cor, tornando-se uma árvore normal. Além de mencionar a perda da coloração da flor, a poetiza também menciona a chuva, ressaltando que a beleza das flores se perdeu antes do tempo normal, como forma de realizar uma analogia com sua própria beleza, que teria se perdido em vão e de forma precoce, ou seja, antes que pudesse de fato usufruir plenamente dela.

O poema também explora diversos sentidos de um mesmo vocábulo, como forma de transmitir diversos significados com o uso de poucas palavras. Observa-se que em alguns momentos o poema utiliza-se do *hiragana* (平仮名) em vez do *kanji* (漢字), para permitir que um mesmo vocábulo promova diversas possibilidades de interpretação. Na verdade, o *kanji* possui um conteúdo semântico que permite limitar o significado de determinada palavra, enquanto que o uso do *hiragana* permite uma alusão a diferentes palavras homófonas. Assim, o verbo “*fururu*” (ふる) significa ao mesmo tempo chover (降る) e passar (経る), referindo-se tanto à chuva como ao passar do tempo e atingimento da longa idade. Já o vocábulo “*nagame*” (ながめ), pode ser interpretado tanto como “*naga-ame*” (長雨), que significa longa chuva, quanto como o verbo “*nagameru*” (眺める), que se refere à ação de observar (RODD e HENKENIUS, 2004: 80). Dessa forma, a poetiza transmite ao leitor ideias, sentimentos ou sensações que vão além do significado direto das palavras e consegue sugerir interpretações diferentes utilizando-se de um número bastante limitado de sílabas.

3. Os valores estéticos *miyabi* e *mono no aware*

As próximas subseções examinam dois valores estéticos centrais japoneses que se desenvolveram principalmente durante o período Heian: *miyabi*, ou refinamento e elegância da corte, e *mono no aware*, ou a sensibilidade para com as coisas.

***Miyabi*: o refinamento e a elegância da corte**

Miyabi (雅) refere-se à sensibilidade refinada, que se desenvolveu como valor estético na corte imperial no período Heian. Esse valor estético não apenas era visto como uma qualidade imprescindível nas expressões artísticas do período, mas também permeava as próprias interações cotidianas dos membros da corte (RODD, 2015: XIV). Por exemplo, entender a alusão a um *waka* ou conseguir elaborar versos de forma satisfatória eram qualidades essenciais à vida social da corte Heian (VARLEY, 2000: 58). Conforme destaca Varley (2000: 60) “todas as ações dos cortesãos do período Heian aspiravam ao alcance do *miyabi*”. Na verdade, mesmo após a ascensão da classe samurai nos períodos subsequentes da história japonesa, os guerreiros instintivamente “procuraram perpetuar a tradição da corte imperial, consubstanciada no *miyabi*” e, portanto, pode-se dizer que o *miyabi* é “o legado estético mais duradouro da era clássica japonesa”.

Conforme já destacado, o *Man'yōshū* constitui a primeira e mais antiga coletânea de poemas japoneses. Não obstante, os poemas mais famosos dessa coletânea envolviam temas como morte, pobreza e fome, os quais não se coadunavam com os ideais de requinte, elegância e refinamento da corte (VARLEY, 2000: 60). Como exemplo, pode ser citado o célebre poema de Kakinomoto no Hitomaro (柿本人麻呂), que versa sobre a morte de sua esposa, o de Yamanoue no Okura (山上憶良), que trata da pobreza, ou ainda o de Tanabe no Sakimaro (田辺福麻呂), que possui como tema o corpo de um homem morto avistado pelo poeta (KEENE, 1955, p. 37-38, 46-48, 51). Além disso, observa-se que os poemas do *Man'yōshū* comumente traziam “declarações diretas de sentimentos de amor e observações e descrições objetivas de aspectos da natureza que refletiam as emoções humanas” (RODD, 2015: XVII). Por essa razão, é a coletânea de poemas publicada aproximadamente no ano de 905, compilada por vários autores renomados tais como Ki no Tsurayuki e conhecida como *Kokinshū* (古今集, forma abreviada de *Kokin Wakashū* 古今和歌集) que “realmente estabeleceu os parâmetros da poesia clássica japonesa” (VARLEY, 2000: 58-59). Na verdade, o *Kokinshū* limitou a diversidade temática possível para os poemas japoneses e tentou ampliar o seu grau de refinamento. Segundo Varley (2000: 58-59), dentro do novo universo do *Kokinshū*, “o refinamento, a elegância e o decoro adquiriram precedência total sobre a expressão sincera e vigorosa de emoções”. Ademais, ao contrário do *Man'yōshū*, o *Kokinshū* coloca maior ênfase na apresentação indireta ou implícita das emoções humanas. Keene (1955: 76) destaca que o *Kokinshū* é de importância ímpar para a arte japonesa, uma vez que se manteve como principal modelo para as composições de *waka* até o século XVIII, ou seja, por aproximadamente mil anos.

Os princípios do *miyabi* foram pela primeira vez coligidos e consolidados no *Kokinshū* e os poemas dessa coletânea demonstram a preferência dos japoneses por formas artísticas elegantes, expressas de maneira comedida e que procuram sugerir, de modo sutil, sensações e emoções (VARLEY, 2000: 60). Assim, já se observa a presença dos aspectos básicos da estética japonesa discutidos na seção anterior, em especial a sugestão e simplicidade, no *miyabi*. Por essa razão, o *miyabi* possui considerável relevância na consolidação das qualidades fundamentais apreciadas pelos japoneses em suas expressões artísticas. O seguinte poema do *Kokinshū*, composto por Ōshikōchi no Mitsune (凡河内躬恒), pode ser apresentado como exemplo:

月夜には
それとも見えず
梅の花
香をたづねてぞ
しるべかりける

tsukiyo ni wa
sore tomo miezu
ume no hana
ka o tazunete zo
shirubekarikeru

Ôshikôchi no Mitsune, Kokinshû, Livro I: Primavera 1, poema n° 40

“Em uma noite de luar,
nada se vê,
as folhas de ameixa,
pelo perfume
posso encontrá-las”.

Livre tradução do autor

Primeiramente, cumpre destacar que há uma necessidade de se fazer referência à natureza, como forma de demonstração de elegância e requinte, na poesia japonesa. O próprio nome de vários livros que compõem o *Kokinshû* faz referência direta às estações do ano e observa-se que a citação de determinados tipos de flores, como as de cerejeira ou ameixa, permite fazer alusão à determinada estação do ano na qual florescem. Além disso, observa-se uma tentativa de criar uma ambientação, de modo que o sentimento não seja despertado pelo que se vê diretamente, mas pelo que está oculto e cuja presença se pode sentir em função de outros sentidos. Verifica-se também que o poema segue o padrão clássico de divisão silábica 5-7-5-7-7. Sensação semelhante pode ser apreciada de forma um pouco mais clara no poema seguinte da coletânea, do mesmo autor:

春の夜の
闇はあやなし
梅の花
色こそ見えね
香やは隠るる

haru no yo no
yami wa ayanashi
ume no hana
iro koso miene
ka ya wa kakururu

Ôshikôchi no Mitsune, Kokinshû, Livro I: Primavera 1, poema n° 41

“A escuridão da noite de primavera
é inócua.

Das folhas de ameixa
não se pode ver a cor,
mas não há como esconder o seu perfume”.

Livre tradução do autor

O poema a seguir também demonstra o aspecto sugestivo da poesia japonesa, pois o leitor é convidado a sentir a afeição do autor pela pessoa amada que se encontra ausente. O sentimento do autor é enfatizado em função da sua insistência em esperar por um encontro que provavelmente não se concretizará. Cumpre destacar, ainda, a referência à estação do ano, em função da menção ao canto das cigarras, que é mais claramente ouvido às proximidades ou durante o verão.

こめやとは
思ふものから
ひぐらしの
鳴く夕暮れは
立ち待たれつつ

kome ya to wa
omou mono kara
higurashi no
naku yūgure wa
tachimataretsutsu

Anônimo, Kokinshû, Livro XV: Amor 5, poema n° 772

“Mesmo sabendo
que ele não virá,
sob o canto das cigarras
ao entardecer
permaneço esperando”.

Livre tradução do autor

Além da referência à natureza e da forma sutil de sugerir em vez de expressar diretamente os sentimentos que se pretende exteriorizar, o poema abaixo de Ki no Tsurayuki ilustra, ainda, a relevância das notas explicativas para um entendimento mais aprofundado dos poemas japoneses:

人はいさ	hito wa isa
心もしらず	kokoro mo shirazu
ふるさとは	furusato wa
花ぞ昔の	hana zo mukashi no
かになほひける	ka ni nioikeru

Ki no Tsurayuki, Kokinshū, Livro I: Primavera I, poema n° 42

“Sobre o coração das pessoas
não posso saber ao certo,
mas nesta antiga e querida região,
esta flor ainda preserva
o perfume de outrora”.

Livre tradução do autor

Conforme destaca McCullough (1985: 22), esse poema foi escrito quando Ki no Tsurayuki retornou a uma pousada na qual costumava se hospedar no caminho para o templo Hasedera (長谷寺), localizado em Hase (初瀬), que não visitava há muito tempo. Apesar de sua longa ausência, o dono da residência afirmou que certamente havia um bom lugar preparado para o poeta se hospedar. Em resposta a tal comentário caloroso, Ki no Tsurayuki redigiu o poema em apreço. Assim, observa-se que, tendo em vista o caráter conciso dos poemas japoneses, a existência de notas elucidativas a eles associadas permite uma mais plena apreciação de sua mensagem.

Os poemas acima apresentados retirados do *Kokinshû* ilustram os aspectos básicos do *miyabi*, que se traduz como o refinamento e a elegância das expressões artísticas da corte imperial do período Heian. Tal valor estético, cabe enfatizar, transcendia a arte e permeava a própria interação social entre os cortesãos. A sensibilidade na escolha temática, a sutileza e o aspecto sugestivo do conteúdo dos poemas e a consolidação de normas para a composição do *waka*, que continuariam sendo utilizados por mais de mil anos, são algumas das características do *miyabi*. Tendo em vista que tais qualidades ainda gozam de amplo prestígio na avaliação de expressões artísticas na era contemporânea, pode-se dizer que o *miyabi* é um importante legado da corte Heian à estética japonesa.

***Mono no aware*: a sensibilidade para com as coisas**

Mono no aware (もののあわれ ou ものの哀れ) ou simplesmente *aware* (あわれ ou 哀れ) é um valor estético que, assim como o *miyabi*, se desenvolveu durante o período Heian. Varley (2000: 60-61) afirma que referências ao termo *mono no aware* podem ser identificadas já no período Nara, em poemas do *Man'yôshû*, mas esse valor estético somente se consolidou durante o ápice da cultura Heian, aproximadamente na era do *Kokinshû*.

Na verdade, no prefácio do *Kokinshû*, Ki no Tsurayuki descreve o espírito desse valor estético. Segundo o poeta, as pessoas são essencialmente seres emocionais e respondem intuitiva e espontaneamente criando melodias e versos quando percebem e comovem-se com alguma cena ou coisa. O sentido mais básico do *mono no aware* é exatamente essa capacidade de se emocionar com cenas da natureza, fenômenos, objetos ou com os sentimentos de outras pessoas (VARLEY, 2000: 60-61). Em outras palavras, o *mono no aware* está relacionado a um estado no qual o sujeito está tomado por emoções perante alguma coisa.

Assim, *mono no aware* refere-se a um estado de contemplação que procura apreender a essência ou “o encanto interior singular de cada coisa ou fenômeno existente” e no qual “a atitude emocional (*aware*) do sujeito se funde com o objeto (*mono*) que está sendo contemplado” (ANDRIJAUSKAS, 2003: 205-206). Na verdade, Varley (2000: 60-61) recomenda cuidado para uma tradução bastante utilizada de *mono no aware* como “o páthos das coisas”, porque poderia implicar em dizer que os fenômenos, coisas e objetos possuem um “páthos” em si mesmo, enquanto que a essência do *mono no aware* é o sentimento que se origina no sujeito, em relação a determinado objeto. Dessa forma, a beleza estética do *mono no aware* não se encontra presente no objeto, mas é despertada pelo próprio sujeito, em função de um sentimento de empatia com determinada cena, fenômeno, ser ou coisa.

Andrijauskas (2003: 206) corrobora esse entendimento, afirmando que o *mono no aware* refere-se a uma intensa experiência emocional, a qual apenas pode ser vivenciada na brevidade de um momento e por intermédio do sentimento de empatia do sujeito

em relação a determinado objeto. Assim, a beleza transcende o objeto, e emana da experiência como um todo, consubstanciada no intervalo de tempo em que o objeto está presente e em plena transformação (PRUSINSKI, 2012: 28).

Na literatura japonesa, essa empatia do *mono no aware*, caracterizada pela sensibilidade do sujeito em relação ao objeto observado, usualmente assume tons de comiseração. O poema de Ono no Komachi, apresentado na seção anterior, pode ser tomado como exemplo. Observa-se nos versos o sentimento de melancolia despertado na poetiza a partir da visualização da beleza extremamente volátil das flores de cerejeira durante a chuva. Por essa razão, Andrijauskas (2003: 206) afirma que o *mono no aware* encontra-se associado à melancolia e à consciência da efemeridade da existência. Heine (1991: 374) chega a afirmar que *mono no aware* remete à “tristeza comovente perante a transitoriedade das coisas” e que o “o sentimento refinado do *aware* desperta a apreciação melancólica da ‘beleza na morte’, simbolizada pelo definhamento e desvanecimento das cores do outono”. Para o famoso esteta japonês Ônishi Yoshinori, não importa se o conteúdo concreto do *mono no aware* é um evento feliz ou engraçado, ou mesmo uma ocasião jubilosa ou espetacular, uma vez que em seu âmago encontra-se sempre, como pano de fundo e de forma oculta, uma experiência passional sombria, solitária e profunda (ÔNISHI, 2002: 137). Portanto, pode-se dizer que há uma relação íntima entre o *mono no aware* e a valorização da perecibilidade na estética japonesa, oriunda da doutrina budista da impermanência.

A obra *O conto de Genji* é usualmente apontada pelos críticos japoneses como exemplo primordial do valor estético *mono no aware*. Segundo Rumánek (2003: 26), em *O conto de Genji*, *mono no aware* expressa “o ideal estético de forte sensibilidade em relação à beleza delicada e ligeiramente triste”. Varley (2000: 66) afirma que o termo *aware*, utilizado para expressar coisas que são comoventes, aparece 1.018 vezes na obra. Não obstante, é importante destacar que o termo *mono no aware* somente foi explicitamente identificado como ideal clássico japonês a partir dos trabalhos de Motoori Norinaga 本居宣長 (1730-1801), durante o século XVII, que o associou à atmosfera poética do período Heian (RUMÁNEK, 2003: 25, 34).

Andrijauskas (2003: 206) enfatiza que o sentido do termo *mono no aware* sofreu alteração no decorrer da história japonesa. Na verdade, Harper e Shirane (2015: 454-455) destacam que apenas em épocas mais recentes o *mono no aware* passou a ser grafado com o caractere 哀れ e recebeu a conotação de tristeza sentida de uma forma profunda. Não obstante, os autores asseveram que o *mono no aware* não se encontra restrito à sensação de tristeza ou melancolia, pois em diversos usos do termo *aware* – que se consubstancia na junção das interjeições “*aa*” e “*hare*”, usadas no Japão clássico para expressar emoção ou espanto – os sentimentos despertados no sujeito estão relacionados à felicidade, à fascinação, ao prazer e ao divertimento. Destarte, pode-se afirmar que a essência do *mono no aware* está na forte emoção vivenciada por um sujeito ao se deparar com um fenômeno ou objeto.

É o estado de contemplação do sujeito, ocasionado por um fenômeno da natureza, uma cena ou a condição de uma pessoa ou ser. De fato, o uso do termo *aware* no seguinte poema do *Kokinshū*, ressalta o seu caráter contemplativo:

月影に	tsukikage ni
我が身をかふる	wa ga mi o kauru
ものならば	mono naraba
つれなき人も	tsurenaki hito mo
あはれとや見む	aware to ya mimu

Mibu no Tadamine (壬生忠岑), *Kokinshū*, Livro XII: Amor 2, poema n° 602

“Se eu pudesse
transmutar o meu corpo
para a forma desse luar radiante,
será que até essa pessoa indiferente
contemplar-me-ia com emoção?”

Livre tradução do autor

Assim, pode-se concluir que o *mono no aware* refere-se a um estado de contemplação, marcado pela empatia do sujeito para com o objeto. *Mono no aware* é descobrir o coração das coisas e “se emocionar de acordo com suas diferentes qualidades” (NORINAGA, 2002: 620). Não obstante, observa-se que, provavelmente pela influência do princípio da impermanência do Budismo na estética japonesa, com o passar do tempo o termo passou a ser utilizado de forma mais restritiva para descrever a sensibilidade na percepção da melancolia ou tristeza perante à percibibilidade ou efemeridade das coisas.

4. Conclusão

Este artigo se dedicou à análise de valores estéticos japoneses, baseando-se em quatro elementos que, segundo Keene (1969), permeiam de forma geral as expressões artísticas japonesas: a simplicidade, irregularidade, sugestão e percibibilidade. Foram examinados dois valores estéticos, intrinsecamente relacionados a esses quatro elementos, que se revelam como ideais ou qualidades essenciais na apreciação da beleza no Japão, a partir do período Heian: *miyabi* e *mono no aware*.

Miyabi refere-se ao refinamento e à elegância da corte e encontra-se manifesto sobretudo nos poemas incluídos na coletânea *Kokinshū*. Constitui um valor estético que não somente norteava as obras literárias do período Heian, mas também permeava todas as relações sociais entre os membros da corte da época. Revela-se na opção por formas artísticas

elegantes, apresentadas de forma comedida e sutil, procurando sugerir ideias e sentimentos em vez de expressá-los diretamente. O *miyabi* como valor estético da corte Heian definiu os padrões de *waka* que seriam seguidos por mais de mil anos na história do Japão.

Já o *mono no aware* pode ser entendido como a sensibilidade para com as coisas e traduz-se em um sentimento profundo despertado no sujeito ao se deparar com uma cena, objeto, fenômeno ou situação. Refere-se, portanto, ao estado de contemplação, espanto ou encantamento do sujeito em relação ao objeto observado. Embora inicialmente tal valor estético também estivesse relacionado a sentimentos de felicidade, prazer ou divertimento, com o passar do tempo passou a se mostrar mais diretamente ligado à melancolia, tristeza ou solidão, em sintonia com a doutrina da impermanência. O *mono no aware*, cuja origem também remonta o período Heian, constitui um valor estético presente em diversos poemas do *Kokinshū*. Entretanto, conforme assinala Norinaga (2002), é na obra *O conto de Genji* que encontra sua expressão mais marcante.

Observa-se que tais valores tradicionais japoneses ainda exercem grande influência sobre as manifestações artísticas japonesas contemporâneas. Um exemplo na área de arquitetura é a iluminação noturna da Tokyo Skytree (東京スカイツリー), uma torre de radiodifusão inaugurada em Sumida, Tóquio, no ano de 2012. Como forma de ampliar a sua resiliência contra terremotos e ventos fortes, a torre foi construída inspirada na estrutura tradicional de pagodes de cinco andares (*gojunnotô* 五重塔) (TAKAGI, 2015: 261), tais como o templo Hōryū-ji (法隆寺), em Nara, uma vez que apenas duas edificações construídas nesse estilo desmoronaram em mais de mil e quinhentos anos (THE ECONOMIST, 1997). Um dos temas de iluminação noturna da Tokyo Skytree recebe o nome de *miyabi* e busca transmitir uma imagem de elegância e requinte. A iluminação possui uma coloração violeta-azulada que destaca a estrutura de metal intrincada do exoesqueleto da torre. Há, ainda, uma faixa de luz dourada na parte superior da torre, além de pontos reluzentes de luz que piscam alternadamente por toda sua estrutura (TOKYO SKYTREE, 2018). Enfatiza-se que a cor violeta-azulada é comumente utilizada em quimonos femininos e em fantasias do teatro Kabuki (THE CABINET OFFICE, 2012: 9). Tal coloração se destaca pela sua beleza sutil em função de seu contraste com a noite escura. Além disso, observa-se que a Tokyo Skytree foi construída em uma localização na qual há predominância de edifícios com estatura consideravelmente inferior aos seus 634 metros de altura, o que coloca ainda mais em evidência o seu tamanho e confere um tom de isolamento e solidão à iluminação noturna. Na verdade, a torre possui uma estrutura monocromática e sem ornamentos em excesso, o que lhe imprime um aspecto simples e sóbrio. Ao colocar em destaque a estrutura metal intrincada da torre, a iluminação *miyabi* acaba por enfatizar a complexidade de sua armação, convidando o observador a apreciar uma beleza oculta da torre na noite.

Em obras cinematográficas contemporâneas, o valor estético *mono no aware* é recorrente nos filmes de Ozu Yasujirō (小津安二郎 1903-1963), tais como *Era uma vez em Tóquio* (*Tōkyō Monogatari* 東京物語 1953), em que a atmosfera e o relacionamento entre os personagens despertam sentimentos de nostalgia e enfatizam o aspecto efêmero

da vida (MASON, 1989: 47). Na verdade, as obras de Ozu são marcadas pela simplicidade do enredo e tratam de temas que tendem a se repetir, ligados ao relacionamento entre os membros da família japonesa de classe média, o que leva Richie (1963-1964: 12) a afirmar que a história de seus filmes são apenas um pretexto para a revelação dos personagens. A simplicidade de Ozu também se encontra no estilo de filmagem adotado pelo diretor, que sempre se utilizou de reduzidos recursos, tendentes ao essencialmente básico e necessário. Na verdade, Ozu simplificou ainda mais o seu estilo no decorrer da carreira, até que finalmente passou a filmar exclusivamente com a câmera fixa, sempre nivelada ao olhar de alguém sentado no chão (TOKYO-GA, 1985). A filmagem a partir da visão de uma pessoa sentada no tatame, traço marcante e peculiar das obras do diretor, merece destaque na presente discussão. Como esse é o ponto de vista mais comum no ambiente familiar japonês, especialmente à época dos filmes de Ozu, no qual as pessoas conviviam e faziam as principais refeições sentadas no chão, a filmagem sob esse ângulo pode ser interpretada como uma forma de ampliar a empatia do telespectador, de modo a convidá-lo a compartilhar dos sentimentos profundos vivenciados pelos personagens no desenrolar de seus relacionamentos familiares. É uma forma, portanto, de explorar o *mono no aware* na esfera cinematográfica, procurando alcançar esse valor estético não somente a partir da interação entre os personagens do filme, como também entre os personagens e a própria audiência. Ao nivelar o olhar do espectador ao de uma pessoa sentada no tatame, o diretor retira da audiência o enfoque de um observador analítico e distante, e procura o colocar na posição de alguém que presencia de maneira mais próxima e presente uma cena, de forma a ampliar a sua capacidade de participar, sentir e compartilhar as dores e emoções transmitidas pela interação entre os personagens no filme. De fato, conforme destaca McDonald (1982: 19), Ozu era capaz de utilizar enredos e técnicas cinematográficas extremamente simples para atingir resultados complexos em termos da exploração da profundidade das relações humanas. Assim, um monossílabo proferido por um personagem muitas vezes carrega uma vasta complexidade de significados e um gesto pode transmitir diversos sentimentos inefáveis (MCDONALD, 1982: 21). Na verdade, Richie (1963-1964: 16) destaca que Ozu apresenta os pontos de vista dos personagens de forma visual e não verbal, de forma que é possível ao telespectador identificar os reais sentimentos de tais personagens ainda que se mostrem contrários às suas próprias afirmações, presentes em diálogos do filme. Por fim, cumpre enfatizar que muitos autores questionam-se acerca do significado do caractere *mu* (無), presente na lápide de Ozu Yasujirô. O caractere pode ser traduzido por “vazio” ou “nada”, mas pode ser também encarado como uma alusão à doutrina da impermanência do Budismo. Seria, portanto, uma referência ao caráter efêmero da existência humana, presente em seus filmes no sentimento de solidão que assola os personagens, tomados pela consciência de que se encontram sozinhos no mundo, mesmo quando estão no seio de suas próprias famílias (IKITE WA MITA KEREDO, 1983). As obras de Ozu são, assim, relevantes para exemplificar como as formas de expressão apresentadas por Keene (1969), sobretudo a simplicidade, sugestão e percibibilidade, são utilizadas na construção do valor estético *mono no aware*.

Dessa forma, futuros artigos que se dediquem à análise da manifestação de valores tradicionais estéticos japoneses em expressões artísticas contemporâneas mostram-se de grande importância para a área de estudos literários. Seriam, ainda, de grande valia, trabalhos que procurem examinar as formas mediante as quais o *mono no aware* e o *miyabi* são retratadas em obras de arte hodiernas.

Referências Bibliográficas

- ANDRIJAUSKAS, Antanas. Specific Features of Traditional Japanese Medieval Aesthetics. **Dialogue and Universalism**, v. 13, n. 1-2, p. 199-220, 2003.
- BRESLER, Laurence. Chōbuku Soga. A Noh Play by Miyamasu. **Monumenta Nipponica**, v. 29, n. 1, p. 69–81, 1974.
- HANDA, Rumiko. Sen no Rikyū and the Japanese Way of Tea: Ethics and Aesthetics of the Everyday. **Interiors**, v. 4, n. 3, p. 229-247, 2013.
- HARPER, Thomas e SHIRANE, Haruo. **Reading The Tale of Genji: Sources from the First Millennium**. Nova York: Columbia University Press, 2015
- HEINE, Steven. From Rice Cultivation to Mind Contemplation: The Meaning of Impermanence in Japanese Religion, **History of Religions**, v. 30, n. 4, p. 374-403, 1991.
- IKITE WA MITA KEREDO - OZU YASUJIRŌ DEN**. Direção: Kazuo Inoue. Produção: Shizuo Yamanouchi. Tokyo: Shochiku Company, preto e branco/cor, 123 min, 1983. Filme (documentário).
- KEENE, Donald. **Anthology of Japanese Literature: from the Earliest Era to the Mid-Nineteenth Century**. Nova York, Grove Press (Unesco Collection of Representative Works), 1955.
- _____. Japanese Aesthetics, **Philosophy East and West**, v. 19, n. 3, p. 293-306, 1969.
- _____. **The Pleasures of Japanese Literature**. Nova York: Columbia University Press, 1988.
- _____. **Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century**. Nova York: Henry Hold and Company, 1993.
- KENKŌ, Yoshida. **The Miscellany of a Japanese Priest: being a Translation of Tsure-zure Gusa** (tradução de William N. Porter). London: Humphrey Milford, 1914.
- MASON, Gregory. Inspiring Images: The Influence of Japanese Cinema on the Writings of Kazuo Ishiguro. **East-West Film Journal**, v. 3, n. 2, p. 39–52, 1989.
- MARRA, Michael F. **Essays on Japan: Between Aesthetics and Literature**. Holanda: Brill's Japanese studies library, 2010.
- MCCULLOUGH, Helen Craig. **Kokin Wakashū: The First Imperial Anthology of Japanese Poetry:with Tosa nikki and shinsen waka**. Stanford: Stanford University Press, 1985.
- MCDONALD, Keiko. Ozu's Tokyo Story: Simple Means for Complex Ends. **The Journal of the Association of Teachers of Japanese**, v. 17, n. 1, p. 19-39, 1982.

- NORINAGA, Motoori. The Essence of The Tale of Genji (introdução e tradução de Peter Flueckiger). In: SHIRANE, Haruo (ed.). **Early Modern Japanese Literature: An anthology, 1600-1900**. Nova York, Columbia University Press, p. 618-622, 2002.
- ÔNISHI, Yoshinori. Aware. In: MARRA, Michele. **Modern Japanese Aesthetics: A Reader**. Honolulu: University of Hawaii Press, p. 122-140, 2002.
- RODD, Laurel Rasplica. **Shinkokinshû: New Collection of Poems Ancient and Modern**. Leiden, Holanda: Brill, 2015
- RODD, Laurel Rasplica e HENKENIUS, Mary Catherine. **Kokinshû: A Collection of Poems Ancient and Modern** (tradução e anotações de Laurel Rasplica Rodd e Mary Catherine Henkenius). Boston: Cheng & Tsui Company, 2004.
- RICHE, Donald. Yasujiro Ozu: The Syntax of His Films. **Film Quarterly**, v. 17, n. 2, p.11-16, 1963-1964.
- RUMÁNEK, Ivan R.V. The Aware Emotion and En Beauty in the Kokinshû Prefaces as the Basis for a Tradition in Japanese Poetics. **Asian and African Studies**, v. 72, n. 1, p. 23-38, 2003.
- SUZUKI, D. T. **Zen Buddhism: Selected Writings of D. T. Suzuki**. Nova York: Doubleday, 1956.
- TAKAGI, Hiroshi. The Construction of Tokyo Skytree: The Challenge toward the World's Tallest Tower. **Journal of the Japanese Association for Petroleum Technology**, v. 80, n. 4, 2015, p. 260-264.
- TANIZAKI, Jun'ichiro. **In praise of Shadows**. New Haven: Leete's Island Books, 1977.
- THE CABINET OFFICE. The Capital's New Symbol: Tokyo Skytree. In: THE CABINET OFFICE. Tokyo: New Perspectives. **Highlighting JAPAN**. Governo do Japão, p. 8-11, outubro de 2012.
- THE ECONOMIST. **An engineering Mystery: Why pagodas don't fall down**. The Economist, 18 de dezembro de 1997, disponível em: <https://www.economist.com/christmas-specials/1997/12/18/why-pagodas-dont-fall-down> (acesso em 8 de novembro de 2018).
- TOKYO-GA**. Direção: Wim Wenders. Produção: Chris Sievernich e Wim Wenders. Alemanha/ Estados Unidos: Chris Sievernich Filmproduktion, Gray City Westdeutscher Rundfunk (WDR), Wim Wenders Productions e Wim Wenders Stiftung, cor, 92 min, 1985. Filme (documentário).
- TOKYO SKYTREE. **Lighting design**, disponível em: <http://www.tokyo-skytree.jp/en/about/design/lighting.html> (acesso em 31 de outubro de 2018).
- VARLEY, H. Paul. **Japanese Culture**. 4ª ed. Honolulu: University of Hawaii Press, 2000.

A CONTRIBUIÇÃO NARRATIVA DOS ELEMENTOS VISUAIS NA FORMAÇÃO DE ESPAÇOS FÍLMICOS EM *SEGUINDO EM FRENTE* (ARUITEMO ARUITEMO)¹

THE VISUAL ELEMENTS NARRATIVE CONTRIBUTION TO THE FORMATION OF FILMIC SPACES IN “STILL WALKING” (ARUITEMO ARUITEMO)

Mari Sugai²

Resumo: Na intersecção entre pintura e cinema, um dos pontos em comum é a composição visual. Ela é constituída por elementos como formas, texturas, linhas, volumes e outros itens que tornam os integrantes visíveis, seja num quadro ou filme. Além desses, estão disponíveis a perspectiva, ponto de fuga e profundidade de campo que, por vezes, podem ser verificados em obras artísticas. Nesse artigo, desejamos verificar até que ponto a organização dos elementos cênicos e escolhas estéticas em *Seguindo em frente* (2008), de Koreeda Hirokazu, trabalham para auxiliar no avanço narrativo. Para o embasamento teórico, as pesquisas de Jacques Aumont, na área de estudos da imagem e confluência entre artes visuais e cinema, terão destaque e servirão como principal fonte consultada.

Palavras-chave: Cinema japonês. Composição visual. Espacialidade. Narrativa. Enquadramento.

Abstract: In the intersection between painting and cinema one of the points in common between them is visual composition. It is constituted by elements such as shapes, textures, lines, volumes, and other items that become members visible, either in a frame or a film. Besides these perspective, vanishing point and depth of field are available, which can sometimes be verified in pictorial or cinematographic works. In this article we aim to verify the organization of scenic elements and the aesthetics choices in “Still walking” (2008) by Koreeda Hirokazu, actively work in order to assist narrative advance. For theoretical basis the researches of Jacques Aumont in the area of image studies and confluence between visual arts and cinema will highlight and serve as the main source consulted.

Keywords: Japanese cinema. Visual composition. Spatiality. Narrative. Frame.

1 Artigo submetido em 10/11/2018 e aprovado em 13/12/2018.

2 Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa (PPGLLCJ) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil; msugai@gmail.com (ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5396-4514>).

1. Introdução

O espaço cênico encontra-se presente nas artes desde as encenações teatrais promovidas na época da Antiga Grécia, em que os locais não eram construídos visando tal finalidade, mas o desenvolvimento das apresentações.

Nas artes visuais, o espaço é integrante obrigatório, não levando em conta somente a base (tela) onde é produzida, mas igualmente a representação pictórica que nela é criada, e que do mesmo modo é perceptível na fotografia e cinema.

Oswaldo Lopes Chuhurra (apud GENTILE; DÍAZ; FERRARI, 2007) indica uma distinção entre o que ele nomeia espaço cenográfico e espaço plástico (das artes visuais). Enquanto o primeiro é construído baseado no espaço real, o plástico se manifesta em um plano, não é montado, pois se constitui à medida em que é produzido, e tem como característica o fato de não ser visto, mas adivinhado.

Ao assistir uma obra audiovisual, seja uma película no cinema, seriado no canal *streaming* ou TV a cabo, novela ou vídeo clipe, deparamo-nos com diversos pontos em comum entre eles: atores, estrutura narrativa, temporalidade e espaço onde as ações se desenvolvem.

Levando-se em conta as características que definem o cinema, a espacialidade está presente desde o início, e permanece até os tempos atuais. Jacques Aumont (2004, p. 142) considera o espaço “uma categoria ‘natural’ de nossa percepção”, e “enquanto ele é visto, [...] as coisas tornam-se [...] menos simples e menos naturais“. Devido ao seu caráter trivial, quando a direção de arte de alguma película se destaca (tal qual nos filmes de Pedro Almodóvar, Jean-Pierre Jeunet, Peter Greenaway e outros), torna-se um chamariz visual, o espaço “abandona” o atributo comum aos olhos e à percepção filmica, e passa a “distrair” o olhar do espectador.

Ainda sobre o cinema, ao se mencionar ritmo, possivelmente, a primeira ideia que virá à mente é a voltada à edição, a fase da produção cinematográfica em que, dito de modo resumido, após as filmagens, as imagens e sons são ordenados, há acréscimo de dublagem/ narração (caso necessário), sons (música, efeitos sonoros) e outras providências. Contudo, para Mónica Gentile, Rogelio Díaz e Pablo Ferrari (2007, p. 171), ele também está presente na composição visual de um enquadramento, pois, “o ritmo é determinado pela distribuição das massas e pesos visuais em um espaço, criando uma trajetória que conduz o olhar de uma determinada maneira até o elemento principal [...] da composição”.

Para complementar, os referidos autores (2007) explanam dois tipos de ritmo utilizados no cinema, o interno e o externo. Entende-se por ritmo interno, os recursos pictóricos como linha, forma, cor, luz, sombra, dimensões, perspectiva e ângulos dos objetos; e os do próprio meio, por exemplo, movimentos de câmera e percurso dos personagens no quadro. Ritmo externo é o promovido pela edição audiovisual.

A partir do mencionado até o momento, procuraremos ampliar e discutir a questão da presença dos elementos cenográficos (explanados a seguir) que formam a

composição visual de alguns planos do longa-metragem *Seguindo em frente* (2008), do realizador Koreeda Hirokazu³, com o intuito de verificar se os mesmos atuam ativamente na produção de sentido e narrativa da obra cinematográfica em questão.

Devido ao presente texto abordar peculiaridades que tangem as artes visuais e o cinema, em certos momentos do artigo, serão mencionados tópicos em comum a ambas as formas artísticas.

2. Quadro, perspectiva, ponto de fuga e profundidade

Os elementos visuais e o espaço visual de qualquer obra artística são delimitados por limites físicos, ou como nomeia Aumont (1993), moldura, que funciona como borda, fronteira material do objeto-imagem. Ela serve como emolduramento, interrompe a imagem e define o domínio ao separá-la do que não faz parte da imagem.

No cinema, o limite/ plano foi debatido por diversos estudiosos, e apresentaremos a seguir, algumas definições. Em *O olho interminável: Cinema e pintura*, Aumont utiliza o termo quadro cuja definição significa “centraliza a representação, focaliza-a sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentra o imaginário” (AUMONT, 2004, p. 40). Em sua outra obra dedicada ao cinema (*A estética do filme*, 2006), o autor estabelece plano como aquele que abrange dimensões, quadro, ponto de vista, movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens/ designa ao mesmo tempo, um certo ponto de vista.

Enquanto que para Gilles Deleuze (1983, p. 18), o enquadramento “compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens e acessórios”. De acordo com René Gardies (2011), o *take* inclui imagens captadas entre o princípio e o fim da ação e do registro, constitui um fragmento espaço-temporal homogêneo formado pelo quadro e pelo o que nele aparece e se organiza, além de possuir a especificidade de incluir e excluir. Aída Marques (2007) define plano como a menor unidade audiovisual do ponto de vista técnico. É tudo o que é filmado entre o “ação” e o “corta” do diretor. Apesar de terminologias distintas, o plano (ou outro termo), apresenta a mesma definição citada pelos autores.

Para Edgar Moura, cada diretor de fotografia desenvolve seu próprio estilo de trabalho, resultado do processo do *modus operandi* para chegar ao plano:

O estilo resulta do método e do equipamento. Todo mundo tem o seu, mesmo que não o saiba explicar em palavras. Basta lembrar-se da entrevista de Gabriel Figueiroa em que ele dizia não poder definir o seu estilo. [...] (Figueiroa) Começa a pensar alto: Tudo que faço é pensar rápido. Quando me perguntam para aonde eu vou, digo que é preciso definir, primeiro, a perspectiva, depois, a composição, e, por fim, a iluminação. Assim, nessa ordem. Esse é, na realidade, o seu método: primeiro, enquadra, que é o que chama de “perspectiva e composição”. Só depois de ver a imagem através do visor da câmera, ilumina. Esse também é seu estilo,

3 Nomes em japonês seguirão o modo padrão da escrita nativa: sobrenome seguido de nome.

pois quando sublinha a atenção que dá ao grafismo dos seus enquadramentos, lembramos que suas imagens parecem fotos *still*, onde existem sempre linhas de fuga que atravessam o quadro de um lado a outro e vários planos de interesse no mesmo quadro [...]. (MOURA, 2001, p. 289-290)

Moura reflete sobre o modo como o seu colega de ofício trabalha, cujo método é construído levando-se em conta a ordenação visual, ou seja, quais linhas e formas geométricas estarão em quadro e de que modo. Após essa decisão tomada, ele planeja como o espaço será iluminado, quais integrantes terão destaque, como se dará a sombra e outras decisões a serem tomadas.

Os elementos colocados à vista nos enquadramentos fílmicos são os que nos cercam no mundo real: linhas, volumes, texturas, cores e outros. São eles que delineiam cômodos, mobiliários de cena, paisagens naturais, e demais integrantes. E podem ser colocados para trabalhar em função da narrativa, através de recursos visuais que a direção de fotografia faz uso (como citado por Moura) e explorados na composição visual do quadro.

De acordo com Aumont, enquadrar é o mesmo que emoldurar no cinema, ou seja, tem a ver com composição. O enquadramento da imagem e o ponto de vista podem designar: “1. Um local, real ou imaginário, a partir do qual uma cena é olhada; 2. O modo particular como uma questão pode ser considerada; 3. [...] uma opinião, um sentimento com respeito a um [...] acontecimento” (AUMONT, 1993, p. 156). Sendo que tais considerações irão, desse modo, influenciar na seleção dos itens participantes da imagem e como serão posicionados.

O mesmo autor compara aspectos fílmicos e pictóricos:

Ambos vêm de uma geometria espectral, expressão que cobrirá não apenas os problemas literalmente geométricos de posição respectiva do olho e da imagem [...], como, mais profundamente, [...] os fenômenos perceptivos, às vezes conflitantes, causados pela ‘dupla realidade’ das imagens. (AUMONT, 2004, p. 62)

Um deles é a profundidade de campo, cujo uso normalmente é creditado por pesquisadores ao longa-metragem *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) como o primeiro a ter feito uso do artifício visual. A profundidade permite ao público visualizar o campo espacial existente por trás do objeto focalizado em primeiro plano, até onde o seu olhar for autorizado a tal ato, o que resulta na amplitude do espaço. Aumont (2004, p. 142-143) concorda ao apontar que “no real como no quadro, a perspectiva linear [...] permite perceber a profundidade, que ela é até mesmo, em suas diferentes formas, o único fator que permite percebê-la de modo idêntico no real e no quadro”.

No cinema, a cenografia não é apenas a técnica perspectivista, e sim a forma aplicável da perspectiva, maneira pela qual as figuras e ações se situam na arquitetura (AUMONT, 2004), ou seja, ela é construída levando-se em consideração não

exclusivamente o local em si, mas também as necessidades dramáticas, o trânsito de personagens e suas (inter)ações com móveis e objetos cenográficos.

A adoção da perspectiva linear ocidental representou uma revolução no setor pictórico (AUMONT, 2004). Alguns pesquisadores apontam o seu surgimento à época do Renascimento, enquanto outros indicam a sua presença desde o antigo Egito, certamente que não nos mesmos moldes processuais da Renascença, contudo, era possível verificar, por exemplo, a representação superior do faraó em relação aos seus súditos.

Outro modo de utilizar a fórmula anteriormente mencionada pode ser através do uso de linhas, sejam elas arquitetônicas ou resultantes de mobiliários e/ ou objetos cênicos inseridos na espacialidade filmica, e alcançar o recurso de ponto de fuga, conhecido, segundo Aumont, pelo

[...] papel simbólico inestimável que o centro geométrico da tela – e sua concorrência com o ponto de fuga principal – desempenham na pintura do *Quattrocento*, onde ele representa nada menos do que o princípio divino [...]. (AUMONT, 2004, p. 113).

Nos filmes produzidos na atualidade, esse recurso pode ser encontrado e utilizado para guiar a mirada do espectador, já que o ponto de fuga resulta na impressão de profundidade e orienta a visão a caminhar até o final do percurso, onde se encontra o ponto central da imagem.

3. Desenquadramento e centralização

Dentre outros aspectos imagéticos no cinema, está a centralização que, segundo o teórico David Bordwell (apud AUMONT, 2004), trata-se de uma característica muitas vezes vinculada ao cinema clássico hollywoodiano. Essa escolha foi utilizada para suprir as necessidades narrativas ligadas ao personagem, nas poucas vezes em que se encontrava próximo das bordas do *take*. Ou seja, quase sempre se tratava de uma operação de centralizar, em que os atores eram mantidos o máximo possível na posição central do quadro, o que forçava o uso de técnicas como o sobreenquadramento (procura pela frontalidade e equilíbrio, sempre apresentando relação com o centro da imagem), chegando a frequentes reenquadramentos (pequenos movimentos de câmera destinados a manter o sujeito de volta ao quadro).

Na contramão, há cineastas cujos estilos são fundados na recusa da centralização, priorizando a descentralização ativa e voluntária, ou, de modo mais radical, um desenquadramento. Aumont aborda o tema ao fazer uso das teorias de Rudolf Arnheim quando este menciona de modo simplificado que “as diversas modalidades da descentralização não passam [...] de uma espécie de ‘avesso’ da centralização” (ARNHEIM apud AUMONT, 2004, p. 129).

Em seguida, Aumont aponta a possibilidade de diferenciar os termos desenquadramento e descentralização. Ele cita Pascal Bonitzer, que apresenta uma definição distinta da de Arnheim, apontando três características do desenquadramento: “suscita um vazio no centro da imagem; segundo, ele remarca o quadro como borda da imagem; terceiro, [...] ele só pode se resolver na sequencialidade, e, no cinema, tende efetivamente a ela” (ibidem).

Ainda sobre a diferenciação entre ambos, para Aumont, o desenquadramento modifica o equilíbrio entre as funções do plano: “é menos a hipotética e sempre frágil presença dos personagens na borda do quadro do que o caráter ativo, resoluto, marcado dessa borda que conta, ou seja, a ênfase dada ao quadro como limite [...]” (2004, p. 131). Por fim, ele conclui que se pode considerar o desenquadramento o oposto da centralização, já que o olhar do público é levado às bordas do quadro, pois a atenção para o limite do plano é evidenciada e trata-se de uma peculiaridade do cinema (AUMONT, 2004).

Devido ao que foi debatido no parágrafo anterior, consideramos mais apropriado adotar o termo desenquadramento para o desenvolvimento do presente trabalho. Dito isso, daremos continuidade ao andamento ao texto.

A perspectiva é uma característica que antecede o cinema. Ela teve origem oficialmente no século XIV (como anteriormente mencionado). No Japão, seu uso foi praticado a partir da década de 1740, tendo como base os ensinamentos do livro *Tratado sobre a arte de pintar* (1707), de Gerard de Lairesse (SCHLOMBS, 2010). Até então, na arte plástica tradicional japonesa, os objetos não eram pintados em perspectiva, pois no Japão era utilizada a perspectiva distinta da ocidental, como, por exemplo, perspectiva de cima-para-baixo com telhados ausentes, perspectiva do maior-mais-importante, perspectiva de pontos-de-vista flutuantes e etc. (CORDARO, 2002). O tamanho dos objetos ou figuras humanas não dependia de sua proximidade ou distância do artista, mas da sua importância no contexto da obra.

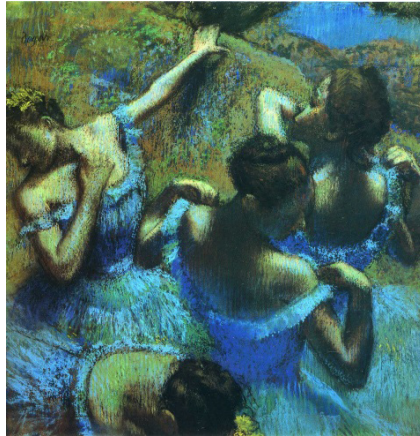
Por volta de meados do século XIX, teve início o Japonismo⁴, que consistiu no contato de pintores europeus com objetos originários do Japão, iniciados com embrulhos de presentes com estampas de *ukiyo-ê*⁵. A partir desse momento, pintores como Vincent Van Gogh, Édouard Manet, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Edgar Degas, entre outros, ficaram impressionados com uma (entre outras) característica específica que passaram a adotar em suas produções: ausência de perspectiva, profundidade e ponto de fuga. Tal atributo nipônico é remetido aos séculos XVIII e XIX, e um dos mais famosos representantes da época é Hokusai Katsushika.

4 Título de um dos artigos que o crítico, colecionador e gravurista francês Philippe Burty publicou, e acabou por nomear o movimento, em 1872.

5 Gênero de pintura (similar à xilogravura) desenvolvida no Japão durante o período Edo (1603-1868).

Uma vez que a pintura europeia foi “atingida” e influenciada pelo desenquadramento, outro fato estético resultante do Japonismo nas produções de artistas, particularmente em Degas, foi o recorrente “corte” que o pintor promoveu nas figuras pela borda do quadro, conforme visualizado abaixo.

Fig. 1 – Dançarinas azuis (Edgar Degas, por volta de 1898)



Pastel e papel - 65 x 65 cm

The Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscou, Rússia)

Fonte: http://www.arts-museum.ru/data/fonds/europe_and_america/j/2001_3000/6177_Golubye_tancovschicy/index.php?lang=en

O pintor é conhecido por abordar o universo do balé, dançarinas, performances e bastidores. A obra acima retrata quatro bailarinas em posição próxima uma das outras e seus vestuários na tonalidade azul. A pintura não apresenta profundidade ou ponto de fuga. Não é possível afirmar o local onde se encontram, no entanto, parecem estar se preparando para dançar. Os corpos estão recortados, três delas enquadradas da cintura para cima, e a figura restante abaixo, por estar aparentemente agachada ou no chão, teve parte de sua cabeça e corpo cortados, bem como, em menor parte, a dançarina posicionada à esquerda. Essas são particularidades apontadas por Adele Schlombs na produção do artista: composição assimétrica e cores da névoa que captam o momento (SCHLOMBS, 2010).

Ainda sobre o pintor, Aumont aponta:

[...] especialista dos pontos de vista descentralizados, acrobáticos: descentralização que, às vezes, beira a excentricidade, produção de pontos de vista propositadamente bizarros. Tais enquadramentos são, de fato, reconstituições de instantâneos. Brincando de fazer de conta que eram impressões fotográficas, eles exageram no instante, na decupagem “temporal” e, portanto, na força decisiva do quadro. (AUMONT, 2004, p. 75)

O autor aponta similaridades entre a criação pictórica de Degas e a proximidade com a fotografia, devido a retratações que mais sugerem o registro improvisado de uma situação que chamou a sua atenção, do que uma produção cuidadosamente elaborada. Devido a essa particularidade estética mais fluida dos pintores que se identificaram com o Japonismo, é mencionado que esse foi um traço que auxiliou no surgimento do movimento impressionista.

As propriedades indicadas por Aumont e Schlombs podem ser reparadas nas obras de Hokusai, como, por exemplo, as apresentadas na imagem 2.

Fig. 2 – Folhas bordô do outono no rio Tsutaya (Hokusai Katsushika, 1839)



Xilogravura - 25,5 x 37,2 cm. Coleção particular

Fonte: https://www.1000museums.com/art_works/katsushika-hokusai-autumn-maple-leaves-on-the-tsutaya-river?app_id=88&from=artists

Além da paisagem natural na obra, percebemos uma ponte e as figuras humanas que a atravessam. Apesar de ela não estar em primeiro plano, a construção é um dos maiores destaques na imagem, devido ao seu posicionamento no centro, considerável massa e promoção de impressão de traspassa-la horizontalmente.

A perspectiva é ausente, a ponte subitamente diminui à altura em que se dirige da metade ao seu final na margem esquerda do rio. Contudo, sua proporção à direita permanece à mesma em toda a extensão até o momento em que é drasticamente rebaixada. O mesmo pode ser dito sobre a extensão e largura do rio que corre e atravessa a imagem de modo diagonal oposta à ponte. Essa propriedade e a representação das ondas reforçam o seu movimento da direita para a esquerda. Na margem direita do mesmo, há duas figuras masculinas, uma parece pescar, enquanto a outra escala e chega à mesma base do outro personagem. No canto inferior direito do quadro, há o teto de uma casa.

A ausência de perspectiva resulta em um achatamento de todos os elementos (naturais e humanos) presentes na arte. Em decorrência, não há ponto de fuga ou profundidade de campo. A posição do casal no topo da passarela não está ao centro

da imagem, e sim mais à esquerda, caracterizando desenquadramento. No entanto, a obra como um todo, apresenta uma composição visual equilibrada. O volume formado acima e à esquerda, ponto mais alto da ponte e quatro figuras nessa extremidade, contrabalançam com os integrantes encontrados no setor inferior à direita, formado pelos quatro personagens e o topo da residência.

Sobre o aspecto do desenquadramento, ele também foi adotado no cinema. Realizadores como Michelangelo Antonioni e Ozu Yasujirō são conhecidos pelo uso dessa estratégia visual. Deleuze (2007) resgatou a hipótese de Bonitzer em relação ao quadro (e/ou plano cinematográfico) para qualificar os planos vazios do cineasta japonês. “Desenquadrar” não significa apenas deslocar objetos e corpos para a lateral do quadro, mas também “enquadrar o vazio”. Neste sentido, Ozu seria a vanguarda do cinema moderno, por ter incluído, além de outras formas, o desenquadramento em suas produções.

A questão do desenquadramento em filmes pode ser uma escolha estética, além de justificada pelo fato de, conforme aponta Aumont, indicar uma diferença do campo visual entre pintura e cinema:

[...] O quadro filmico, por si só, é centrífugo: ele leva o olhar para longe do centro, para além de suas bordas; ele pede, inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não visto. Ao contrário, o quadro pictórico é “centrípeto”: ele fecha a tela pintada sobre o espaço de sua própria matéria e de sua própria composição: obriga o olhar do espectador a voltar sem parar para o interior, a ver menos uma cena ficcional do que uma pintura, uma tela pintada, pintura [...]. (AUMONT, 2004, p. 111)

Segundo o autor, no cinema, o olhar da audiência não é levado a permanecer no centro da imagem, pois, a partir do momento em que ele está à beira do quadro, a câmera realiza a função de “movimento” no lugar do espectador e transporta-o para outro ângulo que permite melhor visualização da ação (centralizada ou não). Enquanto que, no caso da pintura, por se tratar de uma imagem fixa, o público mantém o olhar no quadro, para que seja levado a imaginar os demais espaços, objetos, personagens, ação e temporalidade retratada.

4. Análise da obra filmica *Seguindo em frente*

Seguindo em frente é o décimo primeiro filme dirigido por Koreeda, de uma lista de 24 produções até o momento, número contabilizado entre obras documentais e ficcionais, exibidos em salas de cinema ou TV.

O enredo trata do encontro num quente fim de semana, das três gerações da família Yokoyama na residência dos patriarcas, para homenagear o filho morto (fato ocorrido quando tenta socorrer um garoto que estava a se afogar).

Para compor as imagens, planos estáticos de longa duração são usados com frequência. A maior parte das sequências da película se passa nos cômodos do interior da casa familiar, em especial a cozinha e sala de jantar. Iniciaremos, portanto, a análise a partir deles.

Fig. 3 - Parte da família reunida na cozinha



Fig. 4 – Família Yokoyama almoçando na sala de jantar



Fonte: Fotogramas de *Seguindo em frente*

Apesar de as imagens acima conterem linhas verticais e horizontais, retas, volumes, formas, texturas, curvas, cores e demais elementos visuais humanos e cênicos, percebemos que se trata de planos que se passam na cozinha; especificamente a figura 3, apresentada no início do filme, quando a avó e filha preparam alimentos juntas, até que o genro e netos da matriarca chegam de um passeio e se refrescam. A outra imagem engloba a anterior, pois o posicionamento e enquadramento de câmera estão mais abertos, o que permite a captação da sala de jantar em primeiro plano, e a cozinha ao fundo.

Além de os elementos visuais que compõem o *take*, acrescido dos que os formam, profundidade e ponto de fuga, bem como o posicionamento dos atores, percebe-se que a integrante em destaque de ambas as situações é a avó.

Na imagem à esquerda, visualizamos as linhas horizontais e verticais da bancada, pia e janela da cozinha (destacadas devido à iluminação), outras retas menores são percebidas pelas que compõem geladeira, base das mesas e elemento vazado sobre a avó. Ao acompanharmos a linha lateral da base da mesa (localizada na parte inferior do cenário e ao centro), e as mesmas partes que estão à sua esquerda, nota-se que as retas transversais levam ao ponto de fuga que culmina na idosa. Ela destaca-se ainda mais, pois está isolada à direita do *frame*, cercada por um espaço “livre” como uma redoma à sua volta que a separa do grupo posicionado do lado oposto.

Na outra imagem (figura 4), as mesmas linhas horizontais e verticais da cena anterior na cozinha estão presentes mais ao fundo do plano. O fato de todos os elementos visuais estarem em foco resulta no efeito de profundidade de câmera. Portanto, o olhar

do público percebe que por trás da sala de jantar (em primeiro plano), há outro recinto que segue no fundo do campo visual enquadrado e expandido.

Gentile, Díaz e Ferrari comentam sobre a produção desse efeito:

[...] Outra forma de tridimensionalizar cenograficamente o plano visual é por meio da inserção de diagonais no espaço. Uma linha diagonal desde a borda do enquadramento até o centro constitui uma tridimensão efetiva que será materializada por uma viga no teto de um estábulo ou de uma igreja destruída, uma paliçada⁶ ao infinito [...]. (2007, p. 182)

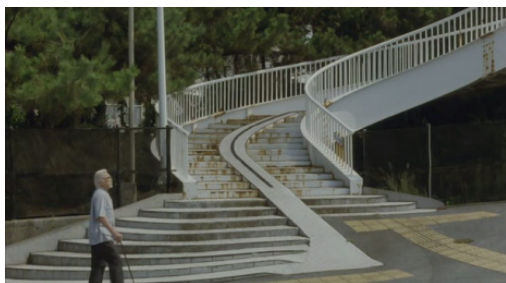
Nessa tomada, há outras retas presentes, formadas pelas portas divisórias dos cômodos, pés e base da mesa em primeiro plano. As linhas transversais são as do tampo da mesa, tatame, e *fusuma*⁷ à direita. Elas têm como ponto de fuga a cozinha, orientam o olhar do espectador ao centro da imagem, onde a personagem que ocupa a cabeceira da mesa é a responsável por conduzir o espaço da cozinha, localizado posteriormente à ela. Aqui, ela também aparece “isolada”, seus familiares formam duas paredes ao seu redor, sendo que as suas alturas constituem duas diagonais que reforçam o olhar para a atriz. Trata-se de uma tomada interessante, onde os personagens, com exceção da matriarca, estão um de frente para o outro, e a senhora é a única cuja posição está frontalmente dirigida à câmera. Apesar de ela estar mais afastada do público, é a que tem a visualização mais privilegiada. Contudo, indica um caso de desenquadramento, ela não está posicionada no meio da imagem; apesar de a sua posição ser o centro de atenção visual pelas particularidades apresentadas, só toma esse posto quando o conjunto da imagem é analisado.

As formas circulares também estão presentes em *Seguindo em frente*, como se pode notar nas imagens abaixo, que pertencem a passagens em ambiente exterior.

6 Cerca feita com estacas apontadas e fincadas na terra.

7 Porta de correr de lares japoneses que pode ser movida, permitindo ampliar ou reduzir a dimensão do espaço, conforme a necessidade.

Fig. 5 – Avô durante passeio



**Fig. 6 – Avô, filho e neto
atravessando passarela**



Fonte: Fotogramas de *Seguindo em frente*

A figura 5 é uma das cenas iniciais do longa-metragem, quando o avô sai para passear pelo bairro e passa em frente à plataforma, não a atravessando. As formas arquitetônicas da escada e corrimão dominam o plano. O formato dos primeiros degraus parece se expandir em direção à parte inferior do quadro, retomam força visual quando a base da estrutura deixa de ser o chão e começam a traçar curvatura para a direita do quadro.

A figura humana aparece diminuta frente à construção, a sua presença encaixa-se no termo que Moura nomeia como segundo centro de interesse, utilizado na fotografia, mas que pode ser aplicado na cena:

O segundo centro de interesse de uma foto é algo além da primeira leitura. Existem vários possíveis. Cartier-Bresson usa a composição e um grafismo rigoroso que são típicos da pintura. Ele era pintor antes de ser fotógrafo. Nas suas fotos, depois de entendermos do que tratam, ainda sentimos um fascínio pela composição da imagem. É por causa da disposição dos elementos pelo quadro que continuamos a olhar uma foto de Cartier-Bresson. Nela, as pessoas nunca estão encavaladas ou se cobrindo. Cada personagem de uma foto de Cartier-Bresson tem seu lugar certo dentro do quadro. (MOURA, 2001, p. 390)

Apesar de a atenção ser voltada à forma arquitetônica, o ator é reparado em algum momento, por estar em primeiro plano e mover-se no quadro.

A imagem 6 faz parte de uma dos momentos quase ao final do filme. Após o primeiro dia turbulento da reunião familiar, devido às intrigas, no segundo dia de convivência, os ânimos parecem ter se acalmado. As três figuras masculinas decidem ir à praia, e para alcançar o seu destino, necessitam percorrer a construção elevada.

A linha horizontal parecer servir como uma divisória, o neto está à frente, correndo. Ele ainda é jovem, avança sem receios. No espaço anterior à linha, surge

o filho seguido do avô. Os adultos são mais cautelosos e não possuem a vitalidade juvenil. As linhas verticais do corrimão formam uma massa, impedindo distinguir a sua individualidade nas unidades que se encontram na profundidade de campo. Aqui, as linhas curvas também se destacam, são as da base da passarela e corrimão, elas seguem em “queda” ao fundo do plano.

A passarela também está presente em *Maboroshi – A luz da ilusão* (1995), de Koreeda.

Fig. 7 – Avó e neta na passarela



Fonte: Fotograma de *Maboroshi*

No início do filme, a avó da protagonista deixa a casa onde residiam, pois ela deseja retornar à sua cidade-natal para falecer. A cena da imagem acima exhibe o momento em que a jovem segue a idosa até a construção, porém, como a senhora se mostra irreduzível em retornar, a adolescente não vê outra saída senão deixa-la ir. As figuras das atrizes parecem se misturar com as linhas verticais do corrimão da ponte e dos postes de iluminação. As retas que se dirigem ao fundo da imagem são compostas pelas do corrimão e sombras projetadas no chão da plataforma, que orientam visualmente o olhar do público em direção ao volume formado pelas personagens, de modo que sempre acabam por se dirigir a elas. Outro ponto que evita distração é o fato de o topo da plataforma estar quase no centro do quadro.

As linhas curvas são menos acentuadas do que em *Seguindo em frente*, contudo, a posição da câmera é semelhante, não enquadra a construção arquitetônica integralmente, somente até certo ponto. Além dessa equivalência, os fotogramas de ambos os filmes mostram momentos de ruptura entre os familiares. Na obra mais antiga, a separação da avó marca a vida de sua neta durante toda a narrativa fílmica. Em *Seguindo em frente*, na figura 5, é como se o avô não conseguisse fazer a travessia sozinho. Na seguinte, o individualismo e egoísmo do patriarca e de seu filho parecem ter sido deixados de lado, como se trabalhassem em prol de algo maior, uma conciliação para o bem estar familiar. Desta vez, os personagens atravessam

a passarela juntos, significando o rompimento de algo que permaneceu no passado. Na praia, fazem promessas de novos encontros (que não chegam a cumprir) e apontam, nesse instante do enredo, harmonia entre passado, presente e futuro.

5. Conclusão

Diversos elementos visuais fizeram parte das artes antes mesmo de serem produzidas para tal propósito. Linhas, volumes, cores e outros estão entre os invariavelmente presentes na pintura, fotografia e cinema, guiando o olhar do público.

O cinema é uma arte visual originária das que surgiram anteriormente a ele, portanto, torna-se natural que, apesar de aspectos distintos de linguagem, haja outros que se interceptem.

A espacialidade é formada pelos itens anteriormente mencionados, que compõem os ambientes presentes nas criações pictóricas e filmicas. Seja em uma ou em outra, toda imagem é delimitada pela moldura e enquadramento.

Os elementos que formam os itens visíveis nas obras artísticas são até hoje utilizados para produzir efeitos desejados pelo criador. No cinema, devido à utilização de variados tipos de *takes*, o realizador possui esse ponto ao seu favor para auxiliá-lo a contar o enredo de forma mais clara, ou até mesmo manipular a audiência (tática usada por Alfred Hitchcock).

Os cenários do longa-metragem *Seguindo em frente* são formados por elementos factíveis de serem encontrados no mundo natural, e não levados ao extremo, como na estética utilizada pelo Impressionismo alemão com seus cenários distorcidos e fotografia contrastada.

Os ambientes registrados na película de Koreeda são capturados, em sua grande maioria, por planos estáticos que permitem a visualização total ou parcial dos recintos. Alguns deles têm profundidade, resultado da perspectiva dos espaços e/ ou móveis e adereços cenográficos que compõem os locais de filmagem. O trio pertencente à equipe criativa faz uso dos mesmos para organizar o quadro, e através das linhas dos móveis, paredes, tatame e demais, promovem a sensação de espaços mais amplos, adquiridos através da distância (real ou não) entre os elementos posicionados em primeiro e segundo plano, respectivamente, ponto mais próximo e distante da câmera/ audiência.

Koreeda faz uso de outro recurso visual disponível: o ponto de fuga. Ele é requisitado quando há a necessidade de dirigir o olhar do público, que, por vezes, necessita de orientação espacial para alcançar e identificar o objeto central do plano. E também, em virtude de, alguns planos de o filme corpus desse texto terem duração mais longa, o espectador pode, por vezes, se “perder”, e o mecanismo auxilia no retorno ao ponto de atenção, ou mesmo para indicar o personagem em destaque em determinada cena.

Por vezes, a espacialidade filmica pode passar despercebida, contudo, ela e seus constituintes são elementos ativos no enredo, ou seja, o ritmo, pelo menos em *Seguindo em frente*, funciona para auxiliar em inúmeros aspectos e situações narrativas.

O desenquadramento na película talvez possa ser considerado uma opção estética mais habitual para Koreeda, visto que é uma escolha de quadro da qual outros realizadores fizeram uso, entre eles Ozu, a quem o seu trabalho é frequentemente comparado, sem se esquecer da possibilidade do legado estético de (des)enquadramento de Hokusai.

Referências Bibliográficas

- AUMONT, J. **O olho interminável**: Cinema e pintura. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo, Cosac e Naify, 2004.
- _____. **A imagem**. Trad.: Esteia dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus Editora, 2006.
- AUMONT, J; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de los símbolos**. Trad. Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- CORDARO, Madalena N. H. **Pintura e escritura do mundo flutuante**: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e Ihara Saikaku e ukiyo-zôshi. São Paulo: Hedra, 2002.
- DELEUZE, G. **Cinema 1 — A imagem – movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1983
- _____. **A imagem-tempo: cinema 2**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- GARDIES, R. (org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- GENTILE, M.; DÍAZ, R.; FERRARI, P. **Escenografia cinematográfica**. Buenos Aires: La Crujía, 2007.
- HAMBURGER, V. **Arte em cena - A direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Sesc, 2014.
- KATO, S. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Trad. Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- MARQUES, A. **Ideias em movimento: produzindo e realizando filmes no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- MORSE, E. S. **Lares japoneses: seus jardins e arredores**. Trad. Mário Salviano. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica Ltda., 1886.
- MOURA, E. **50 anos luz, câmera e ação**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- NOVIELLI, M. R. **História do cinema japonês**. Trad. Lavínia Porciúncula. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.
- RATTO, G. **Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema**. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- SCHLOMBS, A. **Hiroshige**. Lisboa: Taschen, 2010.

REVISTA ESTUDOS JAPONESES No. 40 - NORMAS DE PUBLICAÇÃO

1. Trabalhos para publicação

Serão publicados artigos de perfil acadêmico que tratem de temas relativos à Língua, Literatura e Cultura Japonesa, abordados à luz de metodologias científicas. Há também a possibilidade de submissão de resenhas, traduções e entrevistas, entretanto, serão publicadas, após aprovadas, em proporção menor em relação aos artigos.

2. Idiomas

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

3. Extensão dos Textos

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

4. Formatação do texto

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

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

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

palavras-chave em português e o resumo em inglês. Não deve saltar linha entre os resumos e palavras-chave.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

romanas e os nomes próprios devem seguir a seqüência sobrenome e nome, conforme o sistema japonês. Ex.: 万葉集 (Man'yôshû); Natsume Sôseki.

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

5. Envio de artigos para apreciação

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

Esses artigos devem submetidos no sistema, no link:

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

7. Ressalvas

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

O autor deve ter titulação acadêmica de doutor, mestre ou especialista ou estar matriculado em programa de pós-graduação.

8. Identificador ORCID

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

9. Formato de publicação

A revista Estudos Japoneses será publicada somente no formato digital.

Coordenação Editorial
Leiko Matsubara Morales
Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki

Diagramação
Simonia Fukue Nakagawa 0010837/PR

Formato	16 x 23 cm
Mancha	12,5 x 20 cm
Tipologia	Times New Roman 11 e 14
Número de páginas	143

虹立ちて

忽ち君の

在る如し

高浜虚子 (1874-1959) 『六百句』

Niji tachite

Tachimachi kimi no

Aru gotoshi

Takahama Kyoshi (1874 - 1959),
Ropyyakuku

Arco-íris no céu!

É como se de repente

Você junto chegasse

Takahama Kyoshi (1874 - 1959),
600 haiku