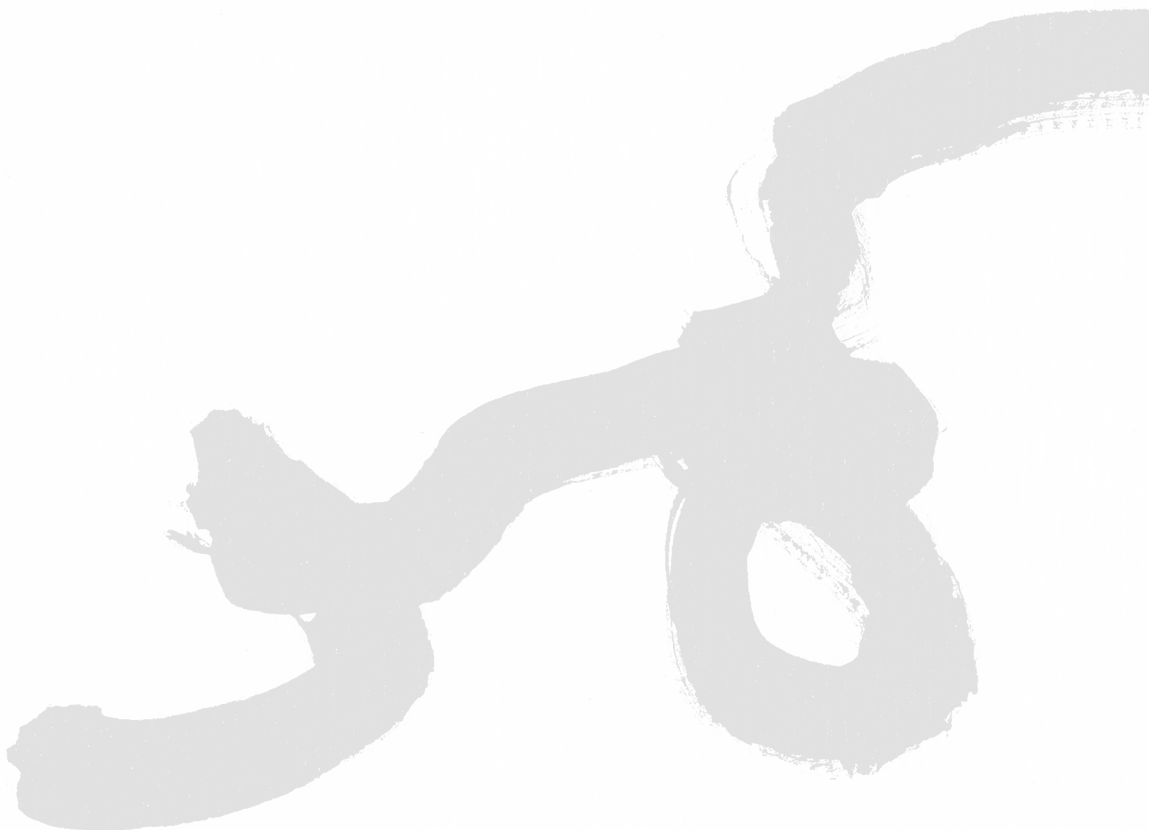


Estudos Japoneses

Nº 47 - 2022 ISSN 2447-7125



ESTUDOS JAPONESES

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

Vice-Diretora: Profa. Dra. Ana Paula Torres Megiani

DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

Chefe: Prof. Dr. Mamede Mustafa Jarouche

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

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA

Coordenadora: Profa. Dra. Shirlei Lica Ichisato Hashimoto

Vice-coordenadora: Profa. Dra. Junko Ota

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

Diretor: Prof. Dr. Wataru Kikuchi

Vice-Diretora: Profa. Dra. Junko Ota

Comissão Editorial:

Eliza Atsuko Tashiro Perez (FFLCH-DLO-USP)

Junko Ota (FFLCH-DLO-USP)

Leiko Matsubara Morales (FFLCH-DLO-USP)

Luiza Nana Yoshida (FFLCH-DLO-USP)

Neide Hissae Nagae (FFLCH-DLO-USP)

Shirlei Lica Ichisato Hashimoto (FFLCH-DLO-USP)

Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki (EACH-USP)

Wataru Kikuchi (FFLCH-DLO-USP)

Conselho Editorial Científico:

Akihito Itoh (Kyoto University of Foreign Studies, Japão)

Alexandre Ratsuo Uehara (ESPM)

Alice Tamie Joko (UnB)

Cacio José Ferreira (UFAM)

Cecilia Onaha (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Eli Aisaka Yamada (UFRJ)

Elisa Massae Sasaki (ILE-UERJ)

Elza Taeko Doi (Unicamp)

Erica Maria Muramoto (Gunma University, Japão)

Felipe Augusto Soares Motta (Kyoto University of Foreign Studies, Japão)

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

Jeffrey Lesser (Emory University, EUA)

Kanae Nakamura (Tamkang University, Taiwan)

Laura Tey Iwakami (UECE)

Lucila Gibo (Sophia University, Japão)

Makiko Matsuda (Kanazawa University, Japão)

Maria Fusako Tomimatsu (UEL)

Márcia Hitomi Namekata (UFPR)

Masato Ninomiya (USP)
Michiko Okano (Unifesp)
Mina Isotani (UFPR)
Pedro Alberto Ganaja Kamisato (Escuela de Posgrado de la Universidad San Ignacio de Loyola, Peru)
Rafael Shoji (PUC, São Paulo)
Sakae Murakami Giroux (Université de Strasbourg, França)
Seth Jacobowitz (Texas State University, EUA)
Shinji Sato (Princeton University, EUA)
Sílvia Barreiros dos Reis (Museu Nacional, UFRJ)
Tae Suzuki (UnB)
Yoshio Watanabe (Kokugakuin University, Japão)
Yuki Mukai (UnB)
Yuko Takano (UnB)
Yumi Garcia dos Santos (FAFICH-UFMG)
Yuriko Sunakawa (University of Tsukuba, Japão)

Editor Responsável:

Junko Ota

Editores:

Junko Ota
Leiko Matsubara Morales
Mari Sugai

Assistente de edição:

Luísa Yoneko Tayra Teruya

Capa:

Rafael Itsuo Takahashi

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. Prof. Lineu Prestes, 159
Cidade Universitária
05508-900 – São Paulo – Brasil
Fone: (0XX11) 3091-2426/2423
e-mail: estudosjaponeses@usp.br

ISSN 1413-8298

e-ISSN 2447-7125

ESTUDOS JAPONESES

FFLCH / USP

Estudos Japoneses, São Paulo, n. 47, 2022

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 -

Anual.

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

Descrição baseada em: n. 25 (2005).

ISSN 1413-8298

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

CDD 895.63

495.65

306.952

Coordenação Editorial
Junko Ota
Leiko Matsubara Morales
Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki

Apoio na edição
Mari Sugai
Luísa Yoneko Tayra Teruya

Diagramação
Simonia Fukue Nakagawa MTb 0010837/PR

Revisão
Autores

SUMÁRIO

EDITORIAL7

ESTUDO SOBRE AS TENDÊNCIAS DE PESQUISA DE LIVROS
DIDÁTICOS DE LÍNGUA JAPONESA USADOS NO ÂMBITO
UNIVERSITÁRIO DO BRASIL.....10
Ayako Akamine, Leiko Matsubara Morales

DESEJO E MEDIAÇÃO EM ŌGAI E SŌSEKI: AS MOLDURAS DE
LEITURA DE J. KEITH VINCENT E IIDA YŪKO34
João Monzani

PREPARATIVOS DA AULA DE JAPONÊS COM O USO DE
OBRAS LITERÁRIAS: ANÁLISE E ESTRATÉGIAS50
Kyoko Sekino

OS PERSONAGENS DE O TERCEIRO ASSASSINATO
(SANDOME NO SATSUJIN), DE HIROKAZU KOREEDA71
Mari Sugai

PERPETUAÇÃO, RESILIÊNCIA E AS FORMAS DO KENDÔ89
Rafael Itsuo Takahashi
Lucas Lins Oliveira
Mariana Harumi Cruz Tsukamoto

PSICANÁLISE E LÍNGUA JAPONESA: INTERFACES ENTRE SUJEITO,
LINGUAGEM E DESEJO103
Renan Kenji Sales Hayashi

ILÍADA E HEIKE MONOGATARI: COMPARANDO TEMAS, ESTRUTURAS
LITERÁRIAS E INFLUÊNCIAS NAS RESPECTIVAS SOCIEDADES.....118
Osni Sakamoto
Lilian Yamamoto

ENTREVISTA COM MAYUZUMI MADOKA135
Débora Fernandes Tavares
Neide Hissae Nagae
Nicholas Brendon Lemos Viana

EDITORIAL

A revista *Estudos Japoneses* chega ao número 47 com as contribuições de pesquisadores que vieram de cinco universidades brasileiras, a UFPR, UFRJ, UnB, Unicamp e USP, mostrando uma expansão das instituições participantes, nas quais os pesquisadores estão lotados. As áreas de estudo vêm também alcançando temas diversificados, cobrindo estudos de língua, ensino-aprendizagem de japonês como língua estrangeira, estudos literários, cinema, e ainda sobre esporte tradicional, especificamente o kendô. Além dos artigos, este número contém uma entrevista com a reconhecida haicaísta japonesa contemporânea, Mayuzumi Madoka.

No artigo ESTUDO SOBRE AS TENDÊNCIAS DE PESQUISA DE LIVROS DIDÁTICOS DE LÍNGUA JAPONESA USADOS NO ÂMBITO UNIVERSITÁRIO DO BRASIL, as autoras Ayako Akamine, docente da Universidade Estadual de Campinas, e Leiko Matsubara Morales, da Universidade de São Paulo, destacam a importância de desenvolver um olhar crítico com relação aos livros didáticos de língua japonesa, publicados no mercado editorial japonês, visando atingir público adulto. Vale mencionar que esses materiais são usados na grande maioria das oito universidades públicas brasileiras pelos alunos que se formam como professores, constituindo uma fonte importante tanto para a sua formação linguística e cultural quanto para seu instrumento de trabalho.

O artigo de João Monzani, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, intitulado DESEJO E MEDIAÇÃO EM ÔGAI E SÔSEKI: AS MOLDURAS DE LEITURA DE J. KEITH VINCENT E IIDA YŪKO, compara os dois estudiosos, J. Keith Vincent e Iida Yūko, nas análises feitas sobre a mediação de desejo nas narrativas denominadas de homossociais de Natsume Sôseki e Mori Ôgai, ambas com premissas similares, mas com diferença nas visões com relação à representatividade da sexualidade e do desejo em respectivas narrativas ficcionais.

O texto PREPARATIVOS DA AULA DE JAPONÊS COM O USO DE OBRAS LITERÁRIAS: ANÁLISE E ESTRATÉGIAS tem a autoria de Kyoko Sekino, docente da Universidade de Brasília, e tem como proposta analisar o uso de texto literário – *Ryūkô kanbô* “Gripe Espanhola”, de Shiga Naoya - nas aulas de língua japonesa como Língua Estrangeira (LE), fazendo uso da ferramenta de *text-mining*, AntConc. O resultado da análise com o uso da referida ferramenta revelou as características da obra quanto a ocorrências de personagens, frequência maior de determinados verbos e de partículas ou auxiliares verbais, evidenciando o grau de importância de análise textual ao fazer a leitura de obras literárias na sala de aula de LE.

Mari Sugai, pós-doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo, apresenta o texto OS PERSONAGENS DE *O TERCEIRO ASSASSINATO (SANDOME NO SATSUJIN)*, DE HIROKAZU KOREEDA para realizar uma investigação dos personagens do longa-metragem de 2018, dirigido pelo cineasta japonês Koreeda. A autora faz a análise dos elementos fictícios dentro da estrutura própria do filme de suspense, que traz o protagonista e o antagonista sendo submetidos a uma série de provas e etapas, necessárias para o desenrolar da narrativa.

O artigo *ILÍADA E HEIKE MONOGATARI: COMPARANDO TEMAS, ESTRUTURAS LITERÁRIAS E INFLUÊNCIAS NAS RESPECTIVAS SOCIEDADES*, de Osni Sakamoto, Bacharel em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, e Lilian Yamamoto, professora colaboradora da mesma instituição, traz como proposta comparar textos do gênero literário épico, a *Iliada*, a obra grega de Homero, obra reconhecida no Ocidente, e *Heike Monogatari*, a obra de autor desconhecido como representante da obra literária japonesa. A comparação gira em torno de semelhança de tema, estrutura da narrativa, características dos personagens de cada obra e as influências exercidas em outras produções posteriores da sociedade em que teve origem.

Rafael Itsuo Takahashi e Lucas Lins Oliveira, ambos mestrands do Programa de Língua, Literatura e Cultura Japonesa, e Mariana Harumi Cruz Tsukamoto, docente do curso de Educação Física e Saúde da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, trazem, através do artigo em coautoria *PERPETUAÇÃO, RESILIÊNCIA E AS FORMAS DO KENDÔ*, uma contribuição sobre o kendô, uma das tradições esportivas japonesas que são adotadas no Brasil.

O artigo *PSICANÁLISE E LÍNGUA JAPONESA: INTERFACES ENTRE SUJEITO, LINGUAGEM E DESEJO*, da autoria de Renan Kenji Sales Hayashi, professor adjunto da Universidade Federal de Paraná, analisa as relações entre língua e cultura japonesa e representações de si e do Outro dentro do contexto de formação de professor de língua japonesa. Através de entrevistas e questionários, realizados num curso de licenciatura em língua japonesa de uma universidade no Distrito Federal, a pesquisa buscou chegar à forma como as representações de línguas e culturas refletem nas noções de identidade dos participantes.

Por fim, a *ENTREVISTA COM MAYUZUMI MADOKA* é da autoria de Nicholas Brendon Lemos Viana, mestrando, Débora Fernandes Tavares, mestre e Neide Hissae Nagae, docente, todos do programa de Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo. Reconhecida haicaísta contemporânea, Mayuzumi teve

a iniciativa de realizar o projeto *online* de *haiku*, “Kyoto x Haiku”, durante a pandemia para aproximar diversos povos em torno da escrita poética e, nesta entrevista, a haicaísta expõe suas convicções sobre o ato de compor e sobre o *haiku* no mundo atual, assim como a sua relação intrínseca com a natureza.

Cumpre salientar que esses trabalhos passaram por avaliadores “duplo-cego” para garantir a qualidade e credibilidade das avaliações, para que sejam realizadas com isenção e aprimoramento contínuo.

Junko Ota, comitê editorial

ESTUDO SOBRE AS TENDÊNCIAS DE PESQUISA DE LIVROS DIDÁTICOS DE LÍNGUA JAPONESA USADOS NO ÂMBITO UNIVERSITÁRIO DO BRASIL

STUDY ON RESEARCH TRENDS OF JAPANESE LANGUAGE TEXTBOOKS IN THE BRAZILIAN UNIVERSITY CONTEXT

Ayako Akamine¹
Leiko Matsubara Morales²

RESUMO: De acordo com os dados de 2017 da Fundação Japão em São Paulo é possível verificar que, das 8 universidades públicas brasileiras que possuem cursos de graduação em Letras com habilitação em Japonês, 7 utilizam livros didáticos (LDs) lançados no mercado editorial japonês voltados para o público adulto estrangeiro. Considerando o papel importante desses LDs tanto como veículos de insumos linguístico e cultural, como também constituindo instrumentos de trabalho para o profissional docente, este presente artigo analisa os tipos de produções científicas nacionais em LDs, no período de 2000 a 2020, explorando novas possibilidades no âmbito da análise crítica.

Palavras-chave: Análise crítica de livro didático; Ensino de língua japonesa; Formação de professores; *Min'na no Nihongo*; *Marugoto*

-
- 1 Docente de língua japonesa no Centro de Ensino de Línguas da Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pelo Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; <https://orcid.org/0000-0002-6769-2860>; ayako@unicamp.br.
 - 2 Docente do curso de Língua e Literatura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Doutora em Linguística pela Universidade de São Paulo; <https://orcid.org/0000-0002-2282-3118>; leikomm@usp.br.

ABSTRACT: According to the 2017 data from the Japan Foundation in São Paulo, it is possible to verify that out of the 8 Brazilian public universities offering undergraduate programs in Japanese Language and Literature, 7 utilize textbooks (TBs) from the Japanese publishing market aimed at adult foreign learners. Considering the significant role these TBs play as linguistic and cultural resources, as well as tools for teaching professionals, this article analyzes the types of national scholarly productions related to TBs from 2000 to 2020, exploring new possibilities in the realm of critical analysis.

Keywords: Critical analysis of textbook; Japanese language education; Teacher education; *Min'na no Nihongo*; *Marugoto*

1. Introdução

O livro didático (doravante LD) é conhecido como um recurso ou uma ferramenta que independente de ter um papel central ou periférico dentro da sala de aula está presente no dia a dia do professor de línguas estrangeiras (doravante LE). É também consenso entre os autores contemporâneos que, da mesma forma que não há métodos de ensino perfeitos, não existem livros didáticos (LDs) absolutos, mesmo quando são elaborados sob encomenda para atender especificidades bem identificadas e delimitadas previamente. Isso porque o LD de LE carrega consigo concepções de linguagem e de ensino/aprendizagem, como também ideais, sistemas de valores e visões de mundo de seu(s) criador(es) – o que significa que o LD é a materialização de realidades fragmentadas e/ou de interpretações particulares de determinado(s) sujeito(s). No entanto, o leitor ou o usuário, ao interagir com o LD traz também consigo suas subjetividades e experiências construídas dentro de um outro contexto sócio, histórico e cultural, criando novos significados ao material (SANTOMÉ, 1991, p. 109).

Sabendo-se então que não há como falar em neutralidade ideológica ou em conhecimento pautado em uma única verdade absoluta, fica evidente a importância do professor desenvolver a capacidade de analisar o LD criticamente. Segundo Kumagai (2014), ao ler um LD de forma crítica, é possível descompactar as suposições e os valores subjacentes que moldam as escolhas dos autores do livro. Já Waltermann e Forel (2015) afirmam que a análise crítica do LD pode promover uma abordagem reflexiva da prática pedagógica, como também uma compreensão crítica das metodologias. O fato é que o LD é um objeto de natureza complexa que pode ser avaliado sob diversas perspectivas e Bittencourt (2004) nos apresenta algumas facetas desse produto cultural: como mercadoria; como depositário dos conteúdos escolares; como instrumento pedagógico, e como veículo portador de sistema de valores, de ideologias, de culturas. Dessa forma, quando falamos em análise crítica de LD, podemos realizá-la sob ângulos diferentes, e para que o docente possa interferir, rejeitar, excluir, complementar e adaptar, ou seja, atuar efetivamente sobre o LD, é preciso que haja questionamentos e problematizações – um exercício contínuo que deve estar presente desde o início de nossa formação docente.

Na área de ensino de língua japonesa (LJ) como LE, a importância de se desenvolver um olhar crítico se torna mais evidente quando observamos os dados da Fundação Japão em São Paulo – FJSP (2017) e percebemos que no ensino superior público do Brasil, quase todos os cursos de graduação em Letras-Japonês fazem uso de LDs lançados no mercado editorial japonês voltados para atender o público adulto estrangeiro (quadro 1).

Quadro 1 – LDs utilizados por universidades públicas brasileiras que possuem Graduação em Letras – Japonês

UNIVERSIDADE	LIVRO DIDÁTICO
Fundação Universidade de Brasília (UnB)	<i>Nihongo Shoho e Nihongo Chūkyū I e II</i>
Universidade Estadual Paulista (UNESP)	<i>Shinbunka Nihongo Shokyū 1 e 2; Bunka Chūkyū 1; Nihongo wo Tanoshiku Yomu 1 e 2; Tanoshiku Kikō 1 e 2; Basic Kanji Book 1 e 2; Intermediate Kanji Book 1</i>
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)	<i>Minna no Nihongo Shokyū 1 e 2; Minna no Nihongo Chūkyū 1; Chūkyū kara Manabu Nihongo; Chūkyū kara Jōkyū e no Nihongo; Jōkyū de Manabu Nihongo; Comi-Graphics – Nihon no Koten</i>
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)	<i>Minna no Nihongo, Kanji Renshūchō</i>
Universidade Federal do Paraná (UFPR)	<i>Minna no Nihongo 1 e 2; J-Bridge; Chūkyū e Ikō; Chūkyū o Manabō</i>
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)	<i>Minna no Nihongo 1 e 2; Chūkyū kara Manabu Nihongo (Kaiteiban); Ikita Sozai de Manabu Shin Chūkyū kara Jōkyū e no Nihongo; Basic Kanji Book 1 e 2; Intermediate Kanji Book 1 e 2</i>
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)	<i>Minna no Nihongo 1 e 2; material criado pelos professores</i>
Universidade de São Paulo (USP)	<i>Tópicos de Gramática da Língua Japonesa (2011); Estruturas e Expressões Básicas da Língua Japonesa (2014)</i>

Fonte: Adaptado de Fundação Japão em São Paulo (2017)

Destacamos o uso de LD por essas instituições superiores, pois excetuando a UFRGS que trabalha com a formação de tradutores, todas as outras têm a formação de professores como o principal ou um dos objetivos do curso. Dessa maneira, consideramos ser importante que o aluno de Letras-Japonês seja preparado para exercitar seu olhar crítico sobre o LD, visto que não somente fará uso desse recurso em sua prática pedagógica futura, como também será usuário/consumidor durante sua formação. Conforme pode ser notado no quadro, nesse levantamento de 2017 da FJSP, entre as 8 (oito) universidades brasileiras, 5 (cinco) utilizam o LD *Minna no Nihongo* da editora japonesa 3A Network, e devido à praticidade em seu uso, visto que ele possui muitos materiais de apoio, as chances dos alunos usarem esse mesmo LD quando se tornarem professores são altas. Um possível caminho seria fomentar a reflexão e análise do próprio LD utilizado pelos graduandos durante o curso, possibilitando relacionar a experiência deles como usuário com as novas descobertas que surgirão durante o exercício de análise.

Aprender, na prática, a desvendar o LD sob diferentes perspectivas pode permitir que o futuro profissional o use de forma consciente, flexível e menos dependente. Ao falar da relação pedagógica entre o professor e o LD, Diaz (2011) explica que:

[...] os docentes que apresentam uma forte dependência do livro didático desenvolveram esta posição a partir de um entendimento técnico-racional dos processos pedagógicos, enquanto que aqueles que promovem aprendizagens a partir de posturas críticas, realizam usos mais flexíveis do material didático. (DIAZ, 2011, p. 618)

Pessoa (2009), por sua vez, sobre a importância da formação voltada para o desenvolvimento teórico na construção de especialistas e pesquisadores do processo de ensino-aprendizagem de língua estrangeira, diz:

Assumindo esses novos papéis, é bem provável que eles comecem a desconfiar dos livros didáticos e das teorias formais e, conseqüentemente, a romper com o processo de proletarianização rumo à profissionalização docente. Em poucas palavras, sem qualificação docente não há profissionalização. (PESSOA, 2009, p. 56)

Nas duas falas percebemos a importância do desenvolvimento da formação profissional que vai além do manejo meramente técnico do LD. A qualificação docente deve então ser permeada por questionamentos e reflexões constantes acerca do saber-fazer pedagógico, o que inclui também analisar criticamente o LD.

Considerando então a importância desse instrumento no cotidiano do professor, propomos realizar um levantamento de pesquisas prévias brasileiras cujo foco é o LD no ensino de língua japonesa como LE. Para tanto, no ano de 2020, foi realizado um levantamento sistemático de artigos nacionais em anais e em revistas especializadas em estudos japoneses e também em periódicos da área de Linguística Aplicada. Procedeu-se também pesquisa em bancos de teses e dissertações de universidades públicas brasileiras com cursos de graduação em Letras – Japonês, assim como em banco de teses e dissertações da Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior – CAPES, e também no buscador Google acadêmico. Além disso, levantamos igualmente monografias e resumos de eventos acadêmicos de graduandos a fim de verificar se houve aumento de interesse em pesquisas em LD na esfera da graduação. Realizou-se então um estudo de natureza abrangente, enquadrado no estilo de pesquisa conhecido como estado da arte. Nessa abordagem, o objetivo consiste em compilar o conjunto de produções relativas a um tema específico, visando a avaliação do conhecimento acumulado até o momento. É preciso ressaltar, entretanto, que a pesquisa foi realizada no ano de 2020. Sendo assim, no momento de publicação deste artigo, é possível que haja mudanças nos dados coletados.

Acreditamos que, ao examinarmos a produção bibliográfica na área, será possível identificar os temas mais frequentemente abordados no contexto das pesquisas sobre o LD, como também possibilitará a indicação das esferas que demandam maior investigação por parte dos pesquisadores.

2. Estudos prévios sobre livros didáticos de língua japonesa no Brasil

No Brasil, no nível de pós-graduação, podemos dizer que são poucos os trabalhos acadêmicos que abordam o LD de LJ como LE. Trata-se de um fato perfeitamente compreensível quando consideramos que o único curso de pós-graduação em língua, literatura e cultura japonesa é oferecido pela USP, e somente no nível de mestrado. Mukai (2007) realizou um levantamento dos temas abordados nos estudos de LJ nos Anais do Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa (ENPULLCJ), publicados entre 2000 a 2006, e constatou que de 89 artigos relacionados à LJ, 48 eram da área de Linguística Aplicada (LA) e 41 de Linguística. O autor também observou uma tendência no aumento de pesquisas na área de LA no decorrer desses anos, porém com a prevalência de temas relacionados ao ensino de língua estrangeira³. Ao examinarmos o quadro de subáreas/temas da LA levantados na investigação de Mukai, percebemos que há apenas 1 artigo que tem como temática a análise de LD.

3 O autor dividiu os artigos levantados nas seguintes subáreas da Linguística Aplicada: Ensino de LE; Tradução; Terminologia; Bilinguismo; Língua, Linguagem e Informação; Libras e Análise. Para ver o quadro geral da distribuição, consultar: MUKAI, Y. Uma nova perspectiva de pesquisas na área de língua japonesa no Brasil: do ponto de vista da linguística aplicada. **Estudos Japoneses**, n. 27. P. 163-178, 2007.

Na tentativa de levantar trabalhos em nível de pós-graduação, que têm como objeto de estudo o LD no ensino de LJ, para este artigo, foram consultados os anais físicos e *online* do ENPULLCJ⁴, as publicações disponíveis *online* da revista *Estudos Japoneses* e da revista *Hon no Mushi*⁵, no período de 2000 a 2020. Seguindo a lógica de que poderiam haver artigos em revistas ou periódicos especializados na grande área de Linguística Aplicada, foram também consultados os seguintes periódicos que permitiram o acesso aos trabalhos pela *internet*: *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, *Linguagem e Ensino*, *Trabalhos em Linguística Aplicada*, e *Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada* (DELTA). Para finalizar, utilizamos também o buscador Google Acadêmico com o intuito de verificar artigos e trabalhos que não estivessem no escopo das bases de busca citadas previamente.

Buscamos também trabalhos nos bancos de teses e dissertações das universidades públicas brasileiras que possuem o curso de graduação em Letras-Japonês, e também no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, haja vista a possibilidade de haver trabalhos defendidos em outras instituições superiores que não possuem a área de estudos japoneses em seu programa. Utilizamos as seguintes entradas lexicais nos buscadores: livro didático, material didático, análise, língua japonesa, ensino de japonês, como delimitação temporal de 2000 a 2020.

Nos programas de pós-graduação brasileiras foram encontradas somente quatro dissertações de mestrado envolvendo o LD, conforme a tabela abaixo:

4 Apenas trabalhos completos foram considerados para este levantamento, ou seja, os cadernos de resumos do evento não foram consultados.

5 A consulta realizada nos artigos da *Revista Hon no Mushi – Estudos Multidisciplinares Japoneses* ocorreu a partir de seu primeiro volume, publicado em 2016.

Quadro 2. Levantamento da produção de trabalhos nos programas de pós-graduação no Brasil envolvendo livros didáticos de língua japonesa, no período de 2000 a 2020

Autor/ Universidade	Ano	Título	Tema trabalhado	Livro/ material didático abordado
Diego Alves Holanda Universidade Estadual do Ceará	2013	O uso do livro didático no curso de japonês do núcleo de línguas estrangeiras da Universidade Estadual do Ceará⁶	Uso do LD pelo professor na sala de aula de LJ	Nihongo Shokyū Daichi
Renan Kenji Sales Hayashi Universidade de Brasília	2015	Não existe material ideal, né?: Crenças, experiências e ações sobre o material didático de língua japonesa (como LE) na Universidade⁷	Crenças e ações dos professores e aprendizes sobre o papel do material didático no processo de ensino-aprendizagem	<i>Nihongo Shoho e Nihongo Chūkyū I e II</i>
Hitomi Inamura Universidade de São Paulo	2016	<i>Nippongo</i> - os livros didáticos de língua japonesa para os descendentes de japoneses: uma análise do contexto de sua produção e do processo de estabelecimento da sua política editorial⁸	Contexto sócio-histórico e política editorial na produção do LD <i>Nippongo</i>	<i>Nippongo</i>
Simone Fernandes Felippe Nagumo Universidade de São Paulo	2017	<i>Nippongo</i> - relatos do cotidiano e da língua nikkei num livro didático de japonês do Brasil⁹	Reflexo do cotidiano e do uso linguísticos dos nikkei no LD <i>Nippongo</i>	<i>Nippongo</i>

Fonte: Autoria própria

6 Disponível em: <http://www.uece.br/posla/wp-content/uploads/sites/53/2019/11/DiegoAlvesHolanda.pdf>. Acesso em 15 dez. 2020.

7 Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18228/1/2015_RenanKenjiSalesHayashi.pdf. Acesso em 15 dez. 2020.

8 Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-13102016-151643/publico/2016_HitomiInamura_VCorr.pdf. Acesso em 10 dez. 2020.

9 Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-13032018-104036/publico/2017_SimoneFernandesFelippeNagumo_VCorr.pdf. Acesso em 10 de dez. 2020.

Podemos dizer que as duas primeiras dissertações trazem como base a experiência em sala de aula e a representação do LD na prática pedagógica, constituindo aspectos importantes da Linguística Aplicada, auxiliando a nossa compreensão acerca do ensino de LJ na atualidade, tornando-se também um registro do que professores e alunos vivenciam nas aulas, e as duas últimas, fazem um grande resgate histórico ao trabalharem com o LD *Nippongo*, o pioneiro no ensino de LJ produzido no Brasil na década de 60, nos esclarecendo sobre a filosofia editorial e os ideais educacionais dos pensadores japoneses, em sua maioria professores remanescentes do pré-guerra e novos imigrantes pós-guerra. Sabemos, por exemplo, que o cotidiano e a língua em uso (variação linguística) presente nas comunidades no período pós-guerra estão refletidos no *Nippongo*. O resultado desse levantamento constatou que é impreterível que surjam mais dissertações e teses que trabalhem a temática do LD para que possamos compreender melhor a realidade do ensino de LJ no Brasil.

Em relação ao artigos acadêmicos, foram encontrados 7 artigos entre 2000 a 2020 que tinham o LD como foco de análise ou reflexão – o que pode ser considerado também uma quantidade bastante tímida em comparação a outras temáticas abordadas.. Esses trabalhos foram detectados em publicações da área de estudos japoneses no Brasil, a revista *Estudos Japoneses* e em Anais do ENPULLCJ/CIEJB – mas também encontramos pelo buscador Google Acadêmico, 1(um) artigo nos Anais do IV SILID/ III SIMAR¹⁰ que consistem em simpósios sobre o LD de língua materna e LE e 1(um) artigo no *Cadernos do IL* – periódico vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da UFRGS. Não detectamos trabalhos sobre LDs na área de ensino de japonês nas revistas especializadas de LA.

Quadro 3. Levantamento de artigos em publicações diversas envolvendo livros didáticos de língua japonesa, no período de 2000 a 2020

Autor/a	Publicação/ Ano	Título	Tema trabalhado	Livro/ material didático abordado
Aiko Tanonaka Ogassawara	Anais do ENPULLCJ/ CIEJB (2004)	A cultura na aprendizagem de língua estrangeira: análise de um material didático	Análise de LDs quanto à representatividade e realismo, personagens, linguagem	<i>Minna no Nihongo I e II</i>

10 SILID – Simpósio sobre o Livro Didático de Língua Materna e Estrangeira/ SIMAR – Simpósio sobre Materiais e Recursos Didáticos.

Yûki Mukai e Mayumi Edna Iko Yoshikawa	Revista Estudos Japoneses (2009)	Análise crítica de dois materiais didáticos em língua japonesa	Análise de 2 LDs quanto ao método de ensino e quantidade de materiais de apoio	<i>Nihongo Shoho e Minna no Nihongo</i>
Mayumi Edna Iko Yoshikawa	Anais do ENPULLCJ/ CIEJB (2009)	A abordagem das formas de tratamento pessoal pelos livros didáticos de língua japonesa	Análise do uso dos pronomes de tratamento e pessoais nos LDs, de acordo com o <i>syllabus</i>	<i>Nihongo Shoho, Minna no Nihongo I, Situational Functional Japanese - vol. 1</i>
Mayumi Edna Iko Yoshikawa	Anais do ENPULLCJ/ CIEJB (2010)	A abordagem da gramática pedagógica e da função/ situação de uso da língua japonesa nos materiais didáticos de língua japonesa	Forma como a gramática e a função/ situação de uso são trabalhadas em LDs e em material didático de apoio	<i>Nihongo Shoho, Minna no Nihongo I, Situational Functional Japanese - vol. 1 e Erin ga Chôsen! Nihongo Dekimasu - vol. 1</i>
Flávio Ricardo Medina de Oliveira	Anais do IV SILID III SIMAR/2013	Gêneros discursivos no ensino de japonês: material autêntico, tecnologia digital e motivação nos níveis iniciais¹¹	Relação do formato estruturalista do material didático com a desmotivação dos alunos e promoção de um material orientado por gêneros	<i>Minna no Nihongo e Nihongo 1, 2, 3</i>

11 Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23459/23459.PDFXXvmi=>. Acesso em: 10 dez. 2020.

Renan Kenji Sales Hayashi	Cadernos do IL (2016)	Nova retórica: uma leitura analítica de materiais didáticos de língua japonesa como LE. ¹²	Análise de LDs com foco na abordagem dos gêneros discursivos	<i>Nihongo Shoho e Nihongo Chūkyū</i>
Otávio de Oliveira Silva	Revista Estudos Japoneses (2020)	A evolução do ensino de língua japonesa nas escolas públicas do estado de São Paulo através da análise e crítica de dois livros didáticos de japonês – LE ¹³	Panorama da evolução do ensino de língua japonesa nas escolas públicas estaduais paulistas com base na análise de dois LDs	<i>Bunka Shokyū Nihongo e Kotobana</i>

Fonte: Autoria própria

Como podemos observar no quadro acima, os artigos versam sobre aspectos culturais e políticos, metodologia de ensino, conteúdo linguístico e gramatical e gêneros discursivos. Um ponto em comum nesses trabalhos é a busca dos autores em procurar atender as demandas dos aprendizes brasileiros. Dessa forma, ao delinearem as características dos LDs, esses estudos colaboram para que o docente leitor assuma uma postura mais crítica na escolha ou no uso desses materiais.

Outro fato que se destaca é que os LDs *Minna no Nihongo* e *Nihongo Shoho* foram os mais analisados - isso pode ser justificado pelo fato de eles constituírem objetos de pesquisa sob perspectivas diferentes em 3 estudos de Yoshikawa (2009, 2010; sendo um deles em coautoria com Mukai, 2009). No entanto, no que se refere ao *Min'na no Nihongo*, mencionado em 5 dos 7 artigos, soma-se à realidade de que ele foi e tem sido um dos LDs mais utilizados no Brasil, e portanto, com uma probabilidade maior de ser investigado. Mukai e Yoshikawa (2009) levantam a hipótese de que a escolha desse LD

12 Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/67885/39918>. Acesso em 10 dez. 2020.

13 Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/issue/view/11852/1945>. Acesso em 10 jan. 2021.

por muitos professores ocorre pela facilidade dele ter muitos materiais de apoio – o que favorece especialmente aquele profissional com sobrecarga de aulas, sem muito tempo para o preparo de aulas.

Há, porém, uma possibilidade de mudança desse posto ocupado pelo *Min'na no Nihongo* nos próximos anos. Observando os dados levantados pela FJSP (2017), percebemos que, das 20 instituições que oferecem cursos de extensão universitária, 10 (dez) utilizam o *Min'na no Nihongo* e 7 (sete) o *Marugoto* – LD elaborado pela Fundação Japão (FJ). Considerando que o primeiro surgiu no fim da década de 90 e que o segundo foi publicado somente em 2013, esse número apresentado pelo *Marugoto* é bastante significativo, pois trata-se de um material novo cujo uso tem se expandido rapidamente. Sabe-se que houve um forte investimento na divulgação desse método no Brasil, tanto que em 2016, foi firmado um acordo de cooperação entre o Ministério da Educação e a FJSP¹⁴ dentro do Programa Idiomas Sem Fronteiras (IsF)¹⁵. Nessa parceria, a FJ contribuiu com o fornecimento do material didático *Marugoto*, do suporte pedagógico e de bolsas para tutores e coordenadores, além de oferecer intercâmbio acadêmico para tutores e alunos. As seguintes 6 universidades credenciadas utilizaram esse LD durante a vigência do programa: Universidade Federal do Amazonas, Universidade de Brasília, Universidade Federal do Paraná, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Universidade Estadual Paulista (Assis). Cabe ressaltar que estamos focando o uso desse LD somente do âmbito do ensino superior dentro do programa IsF, dessa forma, não podemos descartar a possibilidade de ele estar sendo bastante utilizado também em escolas e associações, bem como em escolas de idiomas vinculadas às universidades, que tem os adultos como público-alvo.

A popularização do *Marugoto* está refletida também na quantidade de trabalhos de nível de graduação que o coloca como objeto de investigação. Tal fato foi constatado ao realizarmos buscas por trabalhos de graduandos sobre a temática do LD nos repositórios *online* das universidades credenciadas ao IsF-Japonês; nos resumos e anais (físicos e *online*) de eventos acadêmicos e científicos que, de alguma forma, ou estão ligadas aos estudos japoneses, tais como o ENPULLCJ/CIEJB e Simpósio Internacional sobre Ensino-aprendizagem de Língua Japonesa como Língua de Herança (EJHIB) ou relacionados ao ensino e aprendizagem de língua estrangeira de uma forma geral, tais como: Encontro dos Centros de Línguas e Desenvolvimento de Professores da UNESP; Encontro de Professores de Línguas, Literaturas e Culturas do Celin - UFPR; Encontro

14 Informação disponível em: <http://isf.mec.gov.br/programa-isf/historico>. Acesso em 30 jan. 2021.

15 Programa do Ministério da Educação encerrado em 2019. Foi criado em 2012, na época com a denominação Inglês sem Fronteiras, com o objetivo de auxiliar os graduandos a terem acesso aos programas de mobilidade internacional do Governo Federal. Eram ofertados cursos de idiomas presenciais e à distância, além de aplicação de testes de proficiência. Os cursos de idiomas eram coordenados por docentes de universidades credenciadas e ministrados por tutores em formação inicial e continuada. Mais informações disponíveis em: <http://isf.mec.gov.br/programa-isf/entenda-o-isf>. Acesso em 30 jan. 2021.

Nacional de NucLi do Programa Idiomas sem Fronteiras; XV Fórum CLAC - Cursos de Línguas Abertas à Comunidade da UFRJ; Encontro do Idiomas sem Fronteiras da UNESP e Seminário Internacional de Estudos de Linguagens e da XXI Semana de Letras FAALC/UFMS. Utilizamos também o Google Acadêmico para mapear a existência de outros trabalhos de nível de graduação não contemplados nas buscas anteriores. As entradas realizadas nos buscadores foram semelhantes às daquelas usadas nos trabalhos de nível de pós-graduação: livro didático, material didático, análise, língua japonesa, ensino de japonês, mas acrescentamos também os termos Min'na no Nihongo e Marugoto para aumentar a possibilidade de encontrarmos mais resultados, e com a periodicidade de 2000 a 2020.

Com isso, foi possível listar monografias e resumos de eventos acadêmicos de graduandos representados nos Quadros 4 e 5. Diferente do critério que usamos na busca de artigos e de trabalhos em nível de pós-graduação, acabamos por consultar os cadernos de resumos e os de programações de eventos acadêmicos, pois sabemos que nem sempre encontros de pequeno porte contam com publicações de Anais ou, quando sim, nem sempre é possível a submissão do artigo pela questão da titulação dos autores ainda na graduação. Ressaltamos também que, em alguns casos, o termo LD não estava explícito no título dos trabalhos, sendo então necessário realizar buscas e leituras dos resumos nos documentos encontrados. Há também, naturalmente, a possibilidade de termos estudos ou resumos publicados em eventos acadêmicos que não foram possíveis de serem mapeados nesta pesquisa.

Quadro 4. Monografias de universidades públicas do Brasil com a temática em torno de LD de LJ

Autor/Orientador	Instituição	Tipo de publicação	Ano	Título do trabalho
1. Luiz Vieira/ Orientadora: Yuko Takano	UNB	Monografia	2014	Proposta de análise do livro didático de língua japonesa: o diálogo entre Marugoto e <u>abordagem natural</u> . ¹⁶
2. Tales Rocha Silva/ Orientadora: Yuko Takano	UNB	Monografia	2015	O papel da imagem no livro didático: leitura e análise de Marugoto à luz da gramática visual ¹⁷

16 Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/9510/1/2014_LuizVieira.pdf Acesso em 21 jan 2021.

17 Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/12150/1/2015_TalesRochaSilva.pdf. Acesso em 21 jan 2021.

3. Débora Pontes Barbosa / Orientadora: Cristina Rosoga Sambuichi	UFAM	Monografia	2016	Diferença na abordagem no ensino das partículas WA e GA da língua japonesa - Um estudo baseado nos materiais didáticos <i>Minna no Nihongo e Marugoto</i> ¹⁸
4. Bruno Barbosa Malzoni Orientadora: Kyoko Sekino	UNB	Monografia	2017	Marugoto : uma análise quantitativa de suas imagens. ¹⁹
5. André Nogueira de Alcântara/ Orientadora: Kyoko Sekino	UNB	Monografia	2018	Análise dos recursos visuais do livro didático de japonês Marugoto ²⁰
6. Luna Morena Gomes dos Santos/ Orientadora: Alice Tamie Joko	UNB	Monografia	2018	Analizando e comparando métodos e técnicas de ensino de cursos de japonês que utilizam o livro Marugoto ²¹

Fonte: Autoria própria

18 Disponível em: <https://letrasjapones.ufam.edu.br/tcc.html?showall=1&limitstart=>. Acesso em 21 jan. 2021.

19 Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/19196/1/2017_BrunoBarbosaMalzoni.pdf. Acesso em 22 jan. 2021.

20 Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/23251/1/2018_AndreNogueiraDeAlcantara_tcc.pdf Acesso em 22 jan. 2021.

21 Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/23253/1/2018_LunaMorenaGomesDosSantos_tcc.pdf Acesso em: 22 jan. 2021.

Quadro 5. Resumos de trabalhos de graduandos presentes em cadernos de resumos ou em programações de eventos acadêmicos com a temática em torno de LD de LJ

Autor/Orientador	Instituição	Tipo de publicação	Ano	Título do trabalho
1. Antonio Marcos Bueno da Silva Junior/ Orientador: sem informação	UNESP/ Assis	Caderno de resumos do II Encontro dos Centros de Línguas e Desenvolvimento de Professores	2015	Uma análise do material didático Marugoto - A1 katsudô ²²
2. Priscila Yamaguchi Leal/ Orientador: sem informação	UNESP/ Assis	Caderno de resumos do III Encontro dos Centros de Línguas e Desenvolvimento de Professores	2016	Uso do material didático “Marugoto - Nihon no kotoba to bunka” no curso de básico III de Japonês ²³
3. Patrícia Novelini dos Santos / Orientador: sem informação	UFPR	Caderno de programação II Encontro de Professores de Línguas, Literaturas e Culturas do Celin	2016	Curso piloto – Japonês sem Fronteiras ²⁴
4. Alexia Mariana Bussadori de Ramos / Orientador: sem informação	UNESP/ Assis	Caderno de resumos do IV Encontro dos Centros de Línguas e Desenvolvimento de Professores	2017	O manuseio do material didático nas aulas de japonês no Centro de Línguas da UNESP ASSIS: um relato de experiência ²⁵

22 Disponível em: <http://www.inscricoes.fmb.unesp.br/publicacao.asp?codTrabalho=MTc0NzQ=>. Acesso em 21 jan 2021.

23 Disponível em: <https://www.ibilce.unesp.br/Home/centrodelinguas1/caderno-de-resumos.pdf>. Acesso em 22 jan. 2021.

24 Disponível em: https://issuu.com/celinufpr/docs/caderno_de_programa___o_ii_encontr/59. Acesso em 22 jan. 2021.

25 Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0BySFy8-Y-RQeS3N0eVJXMHlsY3M/view>. Acesso em 22 jan. 2021.

5. Dandara Juliana Melo Castro Alves/ Orientadora: sem informação	UFAM	Caderno de Resumos do I Encontro Nacional de NucLi do Programa Idiomas sem Fronteiras	2018	Material didático e método adotado pelo curso de língua japonesa do Idiomas sem Fronteiras na UFAM e seu efeito em classe ²⁶
6. Alexia Mariana Bussadori de Ramos Orientadora: Joy Nascimento Afonso	UNESP/ Assis	Caderno de Resumos Expandidos do XXV ENPULLCJ/XII CIEJB	2018	O papel do livro didático “Marugoto” no ensino de JLE sob o contexto de centro de línguas ²⁷
7. Jéssica Maki Kimura Orientadora: Eli Aisaka Yamada	UFRJ	Caderno de resumos do XV Fórum CLAC	2018	Perspectivas de cultura e identidade no ensino de línguas: estereótipos no material didático ²⁸
8. Luana Costa Zambrano Orientadora: Eli Aisaka Yamada	UFRJ	Caderno de resumos do XV Fórum CLAC	2018	Reflexões sobre alguns aspectos de mienai bunka, cultura não visível, do livro Marugoto ²⁹

26 Disponível em: http://www.eventos.ufu.br/sites/eventos.ufu.br/files/submissao_trabalhos/caderno_de_resumos_final_0.pdf. Acesso em 22 jan. 2021.

27 Disponível em: https://www.cel.unicamp.br/congresso/caderno_de_resumos.pdf. Acesso em: 21 jan. 2021.

28 Disponível em:
<http://portal.letras.ufrj.br/images/Artigos/2018/07/XVForumCLAC-LivrodaProgramacao.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2021.

29 Idem.

9. Gustavo Henrique Ilca Oliveira Sousa Orientador: sem informação	UNESP/ Assis	Caderno de programação do V Encontro dos Centros de Línguas e Desenvolvimento de Professores e I Encontro do Idiomas sem Fronteiras da UNESP	2019	Iniciação á docência de língua japonesa com base no material didático Marugoto (2013) ³⁰
10. Alexia Mariana Bussadori de Ramos Orientadora: Kátia Rodrigues Mello Miranda	UNESP/ Assis	Caderno de programação do V Encontro dos Centros de Línguas e Desenvolvimento de Professores e I Encontro do Idiomas sem Fronteiras da UNESP	2019	O trabalho com o livro didático de JLE Marugoto (2013) no CLDP-ASSIS ³¹
11. Alexia Mariana Bussadori de Ramos	UNESP/ Assis	Caderno de resumos do EJHIB – Simpósio Internacional sobre Ensino-aprendizagem de Língua Japonesa como Língua de Herança, Identidade e Bilinguismo	2019	O trabalho com o livro didático Marugoto (2013) no ensino de japonês/LE num centro de línguas: um estudo ³²

30 Disponível em: https://www.geci.ibilce.unesp.br/logica_de_aplicacao/site/index_1.jsp?id_evento=116
Acesso em: 21 jan. 2021.

31 Disponível em: https://www.geci.ibilce.unesp.br/logica_de_aplicacao/site/index_1.jsp?id_evento=116
Acesso em: 21 jan. 2021.

32 Disponível em: <https://ejhib.com/program/> Acesso em 24 jan. 2021.

12. Karina Singami Gusukuma Orientadora: Michele Eduarda Brasil de Sá	UFMS	Caderno de resumos do III Seminário Internacional de Estudos de Linguagens e da XXI Semana de Letras FAALC/UFMS	2019	Marugoto – análise de material didático baseada nos princípios do active learning ³³
--	------	---	------	---

Fonte: Autoria própria

No período de 2014 a 2019, foram encontrados neste levantamento, 18 estudos de alunos da graduação cujo objeto de investigação consiste ou no LD ou no método *Marugoto*. Desses, 6 correspondem a monografias (5 da UNB e 1 da UFAM) e 12 são resumos de comunicação oral em eventos (7 da UNESP/Assis, 2 da UFRJ, 1 da UFMS, 1 da UFAM e 1 da UFPR). Apesar da natureza dos trabalhos ser totalmente distinta, é muito expressiva a quantidade de estudos realizados apenas com o *Marugoto*. Excetuando a UFMS, as demais universidades ofereceram o curso de Japonês pelo Programa IsF³⁴. Isso significa que muitos desses estudos surgiram no contexto do uso do LD no programa pelos tutores ou pelos usuários, despertando o interesse de alunos e docentes pela análise do material e pela reflexão pedagógica, contribuindo para desenvolvimento de profissionais críticos e conscientes. À vista disso, não entrando no mérito da qualidade desse ou de qualquer outro LD, podemos dizer que o programa impactou positivamente na formação desses graduandos, possibilitando reflexões na articulação de estudos teóricos e aplicados. A tendência é que o uso crescente do *Marugoto* e de estudos sobre esse material em programas de graduação e/ou em cursos de formação de professores, leve-o a se posicionar junto ao *Min'na no Nihongo* como um dos LDs mais utilizados no Brasil.

2. Caminhos possíveis em pesquisas de livros didáticos de língua japonesa como LE

Considerando as dissertações, os artigos e os trabalhos de graduação na área de ensino de LJ, podemos dizer que prevalece a análise no aspecto metodológico e prático do LD. Concomitante à continuidade de pesquisas nessa perspectiva, há ainda um campo vasto a ser explorado nos aspectos econômico, político e sociocultural, especialmente seguindo uma visão de filosofia pós-modernista que, segundo Kumaravadivelu (2006) :

33 Disponível em: <https://siel.ufms.br/files/2019/10/caderno-de-resumos-2019.pdf>. Acesso em 21 jan. 2021.

34 O primeiro edital do programa para inscrições em cursos de Japonês ocorreu em 2016, mas o credenciamento da UNESP-Assis no programa, segundo Garcia (2020), ocorreu apenas em 2017.

[...] celebra a diferença, desafia as hegemonias e busca formas alternativas de expressão e interpretação. Ela procura desconstruir os discursos dominantes, tanto quanto os contradiscursos, ao fazer indagações nos limites da ideologia, do poder, do conhecimento, da classe, da raça e do gênero [...]. (KUMARAVADIVELU, 2006, P. 139)

Nesse sentido, gostaríamos de destacar o trabalho de Kumagai (2014) que analisou o *Genki* I e II, um LD bastante usado pelas escolas de ensino médio e universidades dos Estados Unidos. A autora analisou como a língua, os aprendizes, a sociedade e a cultura japonesa são representados ideologicamente. Por exemplo, em relação à língua usada pelos personagens, segundo sua análise, todos são usuários de uma linguagem simples, correta e fluente. Distante da comunicação real, não há pedido de esclarecimentos, repetições, reelaboração de falas, negociações de sentidos, pois todos se entendem perfeitamente. Não há conflitos, nem tensões. Em outras palavras, nos 23 capítulos desse LD, a sociedade japonesa é retratada sendo constituída por interagentes educados, pacíficos e cooperativos que modelam os ideais e valores japoneses. Verificou-se também que apesar dos diálogos ocorrerem majoritariamente na região de Kansai³⁵, a língua usada no LD é a considerada padrão e não há uma menção sequer sobre os dialetos existentes no Japão. Há somente uma explicação sobre os sotaques de regiões diferentes, mas que se apresenta de forma contraditória, pois ao mesmo tempo que há a menção de que não há necessidade do leitor se preocupar com a pronúncia, é preconizado que ele imite a entonação da língua padrão que é usada no CD. No que se refere ao papel de gêneros e relacionamentos, os casais representados nos diálogos e nos exercícios são sempre formados por uma personagem feminina e masculina. Dessa forma, há a transmissão da ideia de que, em se tratando de relação afetiva, a apenas a identidade heteronormativa pode ser considerada normal e legítima. Os papéis sociais de homens e mulheres são também analisados. A autora revela que adjetivos como gentil, bela e bondoso/a são utilizados para descrever as mulheres, enquanto que os adjetivos como interessante, enérgico, alto e estilosos são usados como sendo características do sexo masculino. Os verbos associados aos homens são aqueles que demonstram força física ou financeira, em contrapartida, as mulheres são vinculadas aos verbos indicativos de serviços domésticos, de demorar a se vestir e fazer o namorado esperar, de lustrar os sapatos do namorado, de tricotar para presentear o namorado, entre outros. Todos esses casos, acabam naturalizando e reforçando o estereótipo de gênero.

Esses são só alguns exemplos da análise realizada por Kumagai, pois há ainda muitos outros aspectos interessantes discutidos nesse estudo. A autora declara que a importância da análise é destacar o fato de que aprender a LJ pelo LD não se limita a

35 A região de Kansai compreende as províncias de Fukui, Hyōgo, Mie, Nara, Osaka, Quioto, Shiga, e Wakayama.

aprender regras linguísticas ou informações culturais, mas também ideais socioculturais, sistema de valores e visões de mundo que, por sua vez, acaba funcionando como um mecanismo para promover padrões da língua e da cultura. Cabe então ao professor entender e reconhecer as ideologias subjacentes nos LDs para ajudar o aprendiz a se tornar um usuário da LJ capaz de: identificar normas implícitas em contextos interacionais diversos, avaliar e manobrar a complexa teia de relação de poderes, pensar criticamente e agir na construção de relacionamentos.

Essa construção de sentidos que o professor realiza em parceria com os alunos se alinha à prática do letramento crítico na qual:

[...] o sujeito não assimila passivamente conteúdos, opiniões e conhecimentos, mas os articula, em um trabalho ativo, em relação a sua trajetória, seus conhecimentos prévios e seus interesses. Desse modo, é um sujeito que participa da constante criação da sociedade em cada ato de construção de sentido e, sendo assim, também está hábil para transformá-la (MAGNANI, 2011, p.4)

Segundo Jordão (2015), diferente da pedagogia crítica que ensina os aprendizes a reconhecerem as ideologias que se escondem por trás da materialidade linguística como forma de conhecer a verdadeira realidade, no letramento crítico (LC), os sentidos não estão contidos ou dados nos textos, eles são construídos na cultura, na sociedade, na língua. Assim, o ensino-aprendizagem da língua no LC possui o foco na língua em uso, entretanto:

[...] a acepção de “uso” aqui é ampliada para abarcar o *lôcus* da enunciação do texto como um todo, inclusive o contexto em que a leitura está sendo feita, e não apenas as condições em que o texto foi inicialmente construído. (JORDÃO, 2015, p. 75)

Dessa forma, analisar um LD na prática do LC não seria um exercício de desvendar uma dada ideologia construída em um determinado contexto, mas de conhecer, entender, problematizar e enxergar as múltiplas possibilidades de leitura, em um processo contínuo de reconstrução de sentidos, considerando os diversos fatores que determinam as nossas interpretações. Assim, conforme Jordão (op.cit.) destaca, o conhecimento para o LC é saber sempre passível de contestação, questionamento e transformação. Uma informação que deve ser aqui ressaltada é que o enfoque no LC não despreza outros trabalhos na área de ensino de aprendizagem de LE. Segundo Tílio (2015, p.63), dentro da perspectiva do LC, o trabalho “estende à interpretação e à transposição social, de forma a tornar a aprendizagem realmente uma prática social”.

Um exemplo de um outro caminho de análise crítica do LD com foco na reflexão da língua em uso, seria o estudo de Sei (2005, 2012) que, para investigar como um determinado conteúdo é trabalhado em 8 LDs que promovem o ensino comunicativo, analisou os livros textos, os exercícios e os manuais do professor. Sei analisou as sentenças exemplos do tópico **～ないてください** (*naidekudasai*) sob perspectiva da função linguística³⁶. Notou então que a função proibitiva (ex. **ここで写真を撮らないてください** – *Kokode shashin wo toranaidekudasai* – Não tire fotos aqui) era a mais apresentada nos LDs, mas que a situação de uso, as relações interpessoais e os contextos não eram trabalhados de forma clara. Observou também que apesar do uso de **～ないてください** com a função de demonstrar consideração para com o outro (ex. **大丈夫ですから心配しないでください** – *Daijōbu desukara, shinpai shinaidekudasai* – Não se preocupe, pois está tudo bem) não ter sido introduzida nos livros textos, apareceu em 18% dos exercícios de fixação, e que em 6 LDs há incongruências similares em que as funções não apresentadas são cobradas nos exercícios. A autora conclui que na elaboração das sentenças exemplos não foram consideradas as funções linguísticas e que inexistia a preocupação de fazer o aprendiz se atentar a elas dentro de uma contextualização.

Em 2006, Sei realizou um estudo envolvendo o mesmo conteúdo linguístico e constatou que duas situações usadas nos LDs para ilustrar o uso de **～ないてください** eram recorrentes: no hospital, com o médico proibindo o paciente de tomar banho (**風呂に入らないてください** – *Furo ni hairanaidekudasai*) e no museu de arte, com o funcionário proibindo o visitante de tirar fotos (**写真を撮らないてください** – *Shashin o toranaidekudasai*). A pesquisadora resolveu averiguar se em uma comunicação natural o **～ないてください** com função proibitiva era realmente utilizado nesses locais. Para tanto, realizou a coleta de 121 falas de médicos em atendimento e de 150 falas de funcionários de museus de arte, constatando que em ambos os locais não há uso do **～ないてください** com função proibitiva, pois usa-se expressões mais empáticas e que não ferem a face do interlocutor. Sei conclui que quando há combinações artificiais de cenário, intenção de fala, forma linguística e função linguística, ocorre um distanciamento da comunicação real, colocando em dúvida o propósito comunicativo promovido pelos LDs em análise.

Podemos dizer que esse estudo conduz a nossa atenção também ao caráter autoritário e prescritivo do LD. Afinal, a língua apresentada no material condiz mesmo com a realidade? Assim como já dito por Kramsch (1988), uma das características do LD é de que ele é autoritário, pois a ele é atribuída socialmente a voz da verdade. Tílio (2008) salienta que a apresentação do conteúdo do LD como fato inquestionável e como verdade universal e absoluta, faz com que o mesmo seja visto como o detentor de todo o saber e essa situação pode se agravar quando o LD é o principal ou o único recurso que o

36 Entendemos como função linguística, a razão pela qual a língua é usada dentro de um propósito comunicativo. De acordo com Spratt, Pulverness e Williams (2005) quando se descreve uma língua por suas funções são enfatizados seu uso e também seu significado para os interlocutores que estão presentes no contexto de uso.

estudante ou o professor pode recorrer. Assim, no caso do *～ないてください*, é nítido pelo estudo de Sei que os cenários fixados pelos LDs são artificiais, que as funções linguísticas trabalhadas nos materiais não condizem com as das situações reais e que os diálogos ilustrados não levam em consideração aspectos típicos da comunicação real, tal como as estratégias de preservação de face. À vista disso, Sei (2012) menciona a necessidade de pesquisas que contemplem essas lacunas, bem como aquelas com perspectivas de comunicação intercultural.

Entretanto, entendemos que a realização dessas pesquisas só poderão surgir em conjunto com um exercício contínuo do olhar crítico, e nada mais oportuno que isso comece já na graduação, oferecendo espaço para reflexão, contestação, adaptação e transformação. Nessa lógica, podemos dizer que algumas universidades brasileiras que possuem o curso de Letras-Japonês têm caminhado para essa direção, ao consideramos as monografias e os resumos de trabalhos de alunos da graduação que possuem o LD como objeto de investigação. Isso posto, seria interessante que junto com a continuidade de estudos que analisam as funções metodológicas e práticas do LD, surgissem mais discussões sob a perspectiva do LC para que estereótipos e discursos homogeneizantes fossem desestabilizados, desvendando-se também as relações de poder que permeiam os LDs. Ainda mais porque sabemos que os LDs que surgiram na década de 1990 no mercado editorial japonês, incluindo o *Min'na no Nihongo*, tendem a apresentar a língua e a cultura de forma padronizada e essencializada, não abarcando toda a diversidade e dinamismo linguístico e cultural que a língua japonesa permite. De acordo com Kubota (2014, p.21), por exemplo, o dialeto de Tóquio é tomado como base no ensino dos diferentes elementos que envolvem a LJ nos LDs e, ao posicioná-lo como sendo a única LJ, faz emergir hierarquias, atribuindo-se um status de superioridade dessa língua e ao mesmo tempo, excluindo todas as outras. O perigo se encontra quando, sem questionamentos, compramos a ideia de uma comunidade homogênea e usuária de uma língua única com o apagamento das diferenças sociais, culturais e linguísticas – o que torna essencial a análise sob uma perspectiva de LC.

Cabe destacar que o LC, de acordo com Martinez (2007, p. 49), entende que os professores não apresentam conclusões ou respostas corretas aos alunos, mas sim, os envolvem em “processos de discussão para criar espaços de respeito pela diferença e pelo engajamento crítico”. Dessa forma, entendemos que as múltiplas leituras que podem ser realizadas em torno do LD possam ocorrer em decorrências das descobertas surgidas em parceria entre professores e alunos tendo como base os questionamentos e os diálogos. Concordamos assim com a concepção pós-moderna da sala de aula descrita por Jordão (2005, p.31) como “um espaço onde várias subjetividades se encontram e confrontam entre si e com diferentes tipos de conhecimento, relacionando-se uns com os outros em processo de constante transformação”.

Considerações finais

Este artigo buscou discutir e propor reflexões sobre a importância do exercício de análise de LDs no ensino de LJ como LE. Para tanto, realizamos primeiramente um levantamento dos trabalhos que propõem analisar o LD de LJ no nível de pós-graduação (dissertações e artigos) e no nível de graduação (monografias e resumos). Pelos dados obtidos, observou-se uma escassez de pesquisas relacionadas a essa temática entre os anos 2000 a 2020, tomando-se como base a publicação de artigos acadêmicos e dissertações defendidas durante esse período. No entanto, foi verificado um aumento de trabalhos de graduandos, o que nos leva à hipótese que a análise de LD está sendo trabalhada nos cursos de Letras- Japonês. Constatou-se que esse aumento tem relação com a introdução do LD *Marugoto* nas universidades dentro do âmbito do IsF, visto que, até 2020, foi o único LD a ser utilizado no programa. Considerando que o IsF tinha como uma das premissas a formação docente, entendemos que a análise do LD acabou por se tornar parte desse compromisso, motivando docentes e alunos para pesquisas nessa área.

Apesar de alguns estudos trabalharem a análise do LD sob a perspectiva do LC, ainda são poucos os estudos com esse olhar. Ressaltamos então a importância de uma análise sob esse ângulo em cursos de formação de professores, pois conforme esclarecido por Jordão (2007, p. 28): “aprender procedimentos interpretativos criticamente é aprender a exercer a cidadania”. Ao conhecer as múltiplas “verdades” e a problematizar os aspectos que justificam as relações de poder nos discursos contidos no LD, o professor torna-se mais consciente não somente sobre as diversas leituras e usos que se pode realizar com o material, mas também um agente que articula saberes e que atribui novos significados a ele mesmo e ao mundo. Esse processo também estaria envolvendo o letramento e não apenas um estudo formal da língua que se encerra em si.

Quando se há um trabalho científico, sustentado por uma teoria e a mesma é demonstrada como se materializa na língua, o ensino da língua ganha novos alcances de aplicação em sala de aula, envolvendo professores reflexivos que promovem a circulação desse conhecimento para os demais docentes de LJ, contribuindo para a construção de mais possibilidades de diálogos e saberes que, como consequência, acaba por retroalimentar bases de pesquisas voltadas para a didática e conscientização das diferenças de construção do discurso e o funcionamento de língua japonesa na sociedade.

Referências bibliográficas

- BITTENCOURT, C. Livros didáticos entre textos e imagens. In: BITTENCOURT, C. (Org.) **O saber histórico na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2004, p. 69-90.
- DÍAZ, Omar R. T. A atualidade do livro didático como recurso curricular. **Linhas Críticas**, Brasília, DF, v. 17, n. 34, p. 609-624, set./dez. 2011
- FUNDAÇÃO JAPÃO (org.). Ensino de língua japonesa: escola e cursos. São Paulo: Centro de

Língua Japonesa da Fundação Japão em São Paulo, 2017.

- GARCIA, D.N.de M. Políticas públicas de internacionalização: os cursos de japonês dentro do Idiomas sem Fronteiras. **Estudos Linguísticos**, v. 49, n. 3, p. 1337-1358, dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/2566/1892>. Acesso em 05 jan. 2021.
- JORDÃO, C. M. Agir brandindo a espada e fomentando o caos? A educação em tempos pós-modernos. In: GIMENEZ, T. et al. (Org.). **Perspectivas educacionais e o ensino de inglês na escola pública**. Pelotas: Educat, 2005. p. 23-36.
- JORDÃO, C. M. As lentes do discurso: letramento e criticidade no mundo digital. **Trab. Ling. Aplic.**, Campinas, v. 46, n.1, p. 19-29, Jan./Jun. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/tla/v46n1/a03v46n1.pdf>. Acesso em 15 jan. 2021.
- JORDÃO, C. M. Abordagem comunicativa, pedagogia crítica e letramento crítico- farinhas do mesmo saco? In: ROCHA, C. H.; MACIEL, R. F. **Língua estrangeira e formação cidadã: por entre discursos e práticas**. São Paulo: Pontes, 2015. p. 69-90.
- KRAMSCH, C. The cultural discourse of foreign language textbooks. In: SINGERMAN, A. (Ed.). **Toward a new integration of language and culture**. Middlebury, VT: Northeast Conference on the Teaching of Foreign Languages, 1988. p. 63-88.
- KUMAGAI, Y. On learning Japanese language: critical reading of Japanese language textbook. In: SATO, S.; DOERR, N.M. (edit). **Rethinking language and culture in Japanese education – beyond the standard**. Bristol: Multilingual Matters, 2014, p. 201-217.
- KUMARAVADIVELU, B. A linguística aplicada na era da globalização. In: MOITA LOPES, L.P. da (org.). **Por uma Linguística Aplicada INdisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006, p. 129-148.
- MAGNANI, L.H. Um passo para fora da sala de aula: novos letramentos, mídias e tecnologias. In: JORDÃO, C.M. (org.) **Letramentos e Multiletramentos no Ensino de Línguas e Literaturas**. Revista X, vol.1, 2011. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/328070883.pdf>. Acesso em 15 jan. 2021.
- MARTINEZ, J. Z. **Uma leitura sobre concepções de língua e educação profissional de professores de língua inglesa**. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.
- MUKAI, Y. Uma nova perspectiva de pesquisas na área de língua japonesa no Brasil: do ponto de vista da linguística aplicada. **Estudos Japoneses**, n. 27. P. 163-178, 2007.
- MUKAI, Y.; YOSHIKAWA, M. E. I. Análise e crítica de dois materiais didáticos em língua japonesa. **Estudos Japoneses**, [S. l.], n. 29, p. 157-178, 2009. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v0i29p157-178. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/143021>. Acesso em: 11 dez. 2020.
- OGASSAWARA, A. T. A cultura na aprendizagem de língua estrangeira: análise de um material didático. In: **Anais do XV Encontro nacional de professores universitários de língua, literatura e cultura japonesa**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004, p. 243-253.

- OLIVEIRA A., F. R. M. D. Gêneros discursivos no ensino de japonês: material autêntico, tecnologia digital e motivação nos níveis iniciais. **IV SILID III SIMAR**, [s.n] [s.p], Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23459/23459.PDFXXvmi=>. Acesso em: 10 dez. 2020
- PESSOA, R.R. O livro didático na perspectiva da formação de professores. **Trab. Ling. Aplic.**, Campinas, v. 48, n.1, p. 53-9, Jan./Jun. 2009
- SEI, R. Komyunikêshon nôryoku wa sodatsuka – kinshi hyôgen kara mita nihongo kyôzai. **Speech Communication Education**, v. 18, 2005, p. 41-54.
- SEI, R. Kinshi no bamen ni okeru genjitsu no kotoba hyôgen-ishi to bijutsukan'in no baai. **Sekai no nihongo kyôiku**, n. 16, Fundação Japão, 2006, p. 107-123,
- SEI, R. Nihongo kyôshi ni wa mienai bogowasha no nihongo komyunikêshon. In NODA, H (org). **Nihongo Kyôiku no tame no komyunikêshon kenkyû**. Japão: Kuroshio, 2012, p. 43-62
- SPRATT, M; PULVERNESS, A; WILLIAMS, M. **The Teaching Knowledge Course**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- TÍLIO, R. O papel do livro didático no ensino de língua estrangeira. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, UNIGRANRIO. Vol. VII, número XXVI, p. 117-144, Jul-Set 2008. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/33/71>. Acesso em 21 de dezembro 2020.
- TÍLIO, R. Repensando a abordagem comunicativa: multiletramentos em uma abordagem consciente e conscientizadora. In: ROCHA, C. H.; MACIEL, R. F. **Língua estrangeira e formação cidadã: por entre discursos e práticas**. São Paulo: Pontes, 2015. p. 51-67.
- YOSHIKAWA, M.E.I. A abordagem das formas de tratamento pessoal pelos livros didáticos de língua japonesa. In: **Anais do XX Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa**. São Paulo: USP, 2009, p. 361-368.
- YOSHIKAWA, M.E.I. A abordagem da gramática pedagógica e da função/situação de uso da língua japonesa nos materiais didáticos de língua japonesa. In: **Anais do XXI Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa**. Brasília -DF: UNB – Departamento de Língua Estrangeira e Tradução, Área de Japônês, 2010, p. 255-262.
- WALTERMANN. E.; FOREL, Claire. Why and how to include textbook analysis in language teacher education programs. **ELTED**, v. 18, p. 43-48, Autumn, 2015. Disponível em: http://www.elted.net/uploads/7/3/1/6/7316005/elted_vol_18_paper_6_eva_waltermann_claire_forel.pdf. Acesso em: 10 dez. 2020

*Recebido em 04 de julho de 2023
Aprovado em 08 de agosto de 2023*

DESEJO E MEDIAÇÃO EM ŌGAI E SŌSEKI: AS MOLDURAS DE LEITURA DE J. KEITH VINCENT E IIDA YŪKO

DESIRE AND MEDIATION IN ŌGAI AND SOSEKI: THE FRAMES OF READING OF J. KEITH VINCENT AND IIDA YŪKO

João Monzani¹

Resumo: Neste artigo apresentaremos as molduras de análise de J. Keith Vincent e Iida Yūko a respeito da mediação do desejo nas narrativas por eles denominadas de homossociais de Natsume Sōseki e Mori Ōgai. Ambos utilizam os mesmos pressupostos teóricos e realizam uma releitura da fortuna crítica de romancistas da era Meiji e Taishō. Após reconstruir seus argumentos, mostraremos como que, apesar das premissas similares, os críticos operam com visões diferentes no tangente à representação da sexualidade e do desejo nas obras, abrindo espaço para o debate a respeito da historização de tais elementos, bem como seu funcionamento dentro de narrativas ficcionais.

Palavras-chave: Natsume Sōseki; Mori Ōgai; Keith Vincent; Iida Yūko; desejo mediado

Abstract: In this paper we will present the analytical frames of J. Keith Vincent and Iida Yūko regarding the mediation of desire in works these critics designate as homosocial narratives, by Natsume Sōseki and Mori Ōgai. Both critics make use of the same theoretical assumptions and carry out a reinterpretation of the critical fortune of Meiji-era novelists. After reconstructing their arguments, we will show how, despite similar premises, these critics operate with different views regarding the representation of sexuality and desire in these writers, opening space for debate about the historicization of these elements, as well as their functioning within fictional narratives.

Keywords: Natsume Sōseki; Mori Ōgai; Keith Vincent; Iida Yūko; mediated desire

1 Professor Doutor Adjunto da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Departamento de Letras Orientais e Eslavas, Setor de Língua Japonesa. E-mail: joaomarclo.monzani@letras.ufrj.br
ORCID: 0000-0003-4985-2442

1. Introdução

A ficção da era Meiji (1868–1912) é composta por um conjunto interessante, e apenas aparentemente contraditório, de continuidades e rupturas. A data de 1868 não é mais vista como uma quebra com o passado literário, mesmo que elementos centrais na historiografia literária serem lembrados como índices da quebra com o passado e da ‘entrada’ do Japão na (dita) modernidade literária. As passagens normalmente mais lembradas nesse contexto são o advento da poesia de estilo novo (*shintaiishi*, 新体詩), a adoção da forma romance (*shōsetsu*, 小説) e a criação da moderna língua literária unificada com a fala (*genbun itchi* 言文一致).

Uma vereda menos lembrada, entretanto, é a passagem da sexualidade mais fluida e menos codificada do período Edo para a paisagem rígida e heteronormativa do Estado-nação de Meiji. Um olhar rápido sobre os períodos Meiji e Taishō, entretanto, revela que essa transição aparece, explícita ou codificada, em muitas das ditas obras canônicas dessas épocas. Certos esquemas narrativos, assim como determinados temas, aparecem com tamanha frequência que se torna difícil não lhes reconhecer o parentesco e semelhança. A obra de J. Keith Vincent, **Two-timing modernity**, (2012) identifica um conjunto de obras que tratam da ‘modernização’ da sexualidade japonesa naquilo que ele chama de ‘narrativa homosocial’, um conjunto de obras que tematizam a passagem das práticas ‘pré-modernas’ da sexualidade entre homens conhecida como *nanshoku* (男色) para o estabelecimento de uma sociedade fundada na normatividade das relações heterossexuais e os simultâneos conceitos de desvio sexual e homofobia. Os pressupostos, análises e resultados de tal empreitada são bastante instigantes e merecem ser investigados com atenção.

Por um lado, no período pré-moderno de sua história, “o Japão podia se orgulhar de uma tradição cultural sofisticada, construída em torno do amor e do desejo que homens sentiam por outros homens. Essa tradição estava presente na imaginação cultural como um tópico literário familiar, com uma prática legítima e amplamente aceita e como um nexo de valor cultural” (VINCENT, 2012, p. 3). Já na ponta oposta do espectro temporal, o pós-guerra, narrativas que apenas conseguem trabalhar com a homossexualidade de maneiras negativas e convulsionadas, seja na narrativa atrofiada e inconclusiva de **Kamen no kokuhaku** ² [Confissões de uma máscara] (Yukio Mishima, 1949), seja no discurso exacerbadamente repulsivo e homofóbico de **Kojinteki-na taiken** ³ [Uma questão pessoal] (Kenzaburō Ōe, 1964). O que levou a tal mutação cultural? Essa é a pergunta que Vincent quer responder e para tanto ele analisa em detalhe obras de um vasto espectro temporal, de Mori Ōgai a Mishima Yukio. No presente artigo, focaremos na discussão de textos literários da era Meiji, nomeadamente, as narrativas por ele denominadas homosociais de Mori Ōgai e Natsume Sōseki.

2 Título no original: 仮面の告白.

3 Título no original: 個人的な体験.

A empreitada é tanto de mais interesse por realizar um corte transversal em muitos dos comentários sobre a obra Sōseki, jogando nova luz sob essa fortuna crítica. Em particular, pode-se lembrar do estudo feminista **Karera no monogatari** ⁴ [As histórias deles], de Iida Yūko, publicado em 1998, com o qual é possível estabelecer um diálogo fértil ⁵, uma vez que os dois estudos abordam **Kokoro** ⁶ [Coração] com instrumental teórico bastante semelhante. Pretendemos nesse artigo resgatar as ideias principais dos ensaios de Vincent e Iida, para assim apresentar modalidades de leitura inovadoras de alguns temas e dispositivos narrativos da literatura da era Meiji.

2. Pressupostos

Um dos pressupostos teóricos centrais de **Two-timing modernity** e de **Karera no monogatari** está em **Mentira romântica e verdade romanesca** de René Girard (que aparece nas citações de Vincent sob o título de sua tradução em língua inglesa **Desire, deceit and the novel**), de 1965. A intuição de Girard, ao analisar Cervantes, Stendhal, Flaubert, Dostoiévski, Proust e outros, foi a de que o desejo nunca é dirigido diretamente do sujeito desejante ao objeto desejado. Segundo Girard, há sempre um elemento mediador nesse processo, constituindo ao fim o que ele chama desejo mediado. O desejo possui uma natureza imitativa. Meu desejo não surge espontaneamente em mim, sem mediação, das profundezas de minha singularidade e individualidade (essa é a mentira romântica) – meu desejo surge sob a mimese do desejo alheio. Ou seja, eu desejo porque outros desejam, meu desejo imita o desejo de outros.

É só através e sob do olhar de um terceiro que constituo para mim o objeto de meu desejo. A imitação do desejo expresso por uma terceira entidade é a própria construção do ato de desejar no sujeito. Diferente das necessidades animais que são diretas, o desejo é um evento humano, construído. Alonso Quijana, o futuro Dom Quixote, deseja a vida cavaleiresca. Poderia parecer um caso de desejo direto, imediato: uma linha reta. Contudo, nos lembra Girard, é um desejo mediado: há um modelo, Amadís de Gaula e toda a literatura de cavalaria, que despertam, ou constroem mesmo, a aspiração de Quixote. Longe de nascer da espontaneidade do indivíduo isolado, o desejo surgiu da mediação e imitação de um terceiro: um triângulo. Assim, Emma Bovary e a literatura romântica, Julien Sorel e Napoleão. Essas mediações são consideradas externas por Girard, pois muito distantes do sujeito desejante. Há também as chamadas mediações internas, quando a distância entre o sujeito e o mediador é pequena – esse é o caso, por exemplo, das triangulações amorosas entre conhecidos, com as acompanhantes rivalidades e ciúme.

4 Título no original: 彼らの物語.

5 Iida não aborda Mori Ōgai em seu estudo. Aproximamos seu trabalho ao de Vincent devido à semelhança na base teórica.

6 Título no original: こころ.

Outra base para os argumentos de J. Keith Vincent e Iida Yūko é o conjunto de obras sobre a sexualidade e os *queer studies*, tanto os ocidentais como aqueles que lidam mais diretamente com o caso japonês. De particular importância é o livro **Between men: English literature and male homosocial desire** (1985), de Eve Kosofsky Sedgwick. Sedgwick analisa um vasto espectro de textos literários ingleses localizados entre os meados dos séculos dezoito e dezenove a fim de apresentar seu objeto, o ‘desejo homosocial’, uma economia emocional e libidinal difusa que informa as relações entre pessoas do mesmo sexo, relações essas que podem ser de natureza vária: “amizade, tutoria, poder, rivalidade, hetero e homossexualidade” (SEDGWICK, 1985, p. 1). É preciso, portanto, ter clareza de que o homosocial, aqui, não se refere a sexo diretamente: “não tenho intenção de discutir o desejo genital homossexual como ‘na origem de’ outras formas de homosocialidade, mas [é] uma estratégia para criar generalizações sobre... a estrutura das relações de homens com outros homens” (SEDGWICK, idem, p. 2). Colocada da maneira genérica, a hipótese de Sedgwick é uma quebra em um continuum, um momento anterior ao da sexualidade moderna em que havia continuidade entre ‘homens-promovendo-os-interesses-de-homens’ (homosocialidade) e homens-que-amam-homens (homossexualidade), “um continuum cuja visibilidade, para homens na nossa sociedade, foi radicalmente quebrado” (SEDGWICK, idem, p. 1–2). Ao injetar o componente do desejo na rede da homosocialidade, Sedgwick pretende regatar a história dessa ruptura que resultou em dois mundos separados, o mundo da sociabilidade masculina, muitas vezes homofóbica, e o mundo das relações homossexuais: “trazer o homosocial de volta à esfera do ‘desejo’, do potencialmente erótico, então, é criar a hipótese da continuidade em potencial entre o homosocial e homossexual” (SEDGWICK, idem, p. 1). **Between men** é um estudo feminista e dirige muitas de suas preocupações nessa direção. Para a discussão da narrativa homosocial na literatura japonesa é de especial interesse as triangulações literárias que Sedgwick observa em certas obras. Sedgwick também se baseia em Girard, como ela deixa explícito no primeiro capítulo de seu livro, em uma formulação bastante esclarecedora:

O mais interessante, para nossos propósitos no seu [Girard] estudo, é a sua insistência de que, em qualquer rivalidade erótica, as redes que ligam os dois rivais são tão intensas e potentes como aquelas que ligam cada um dos rivais à amada: as redes de rivalidade e amor, por mais diferentes que elas sejam experimentadas, são igualmente potentes e em muitos sentidos equivalentes. Por exemplo, Girard encontra muitos exemplos no qual a escolha da amada é determinada, em primeiro lugar, não pelas qualidades dessa, mas pelo fato da amada já ser a escolha de um terceiro - que assim foi escolhido como rival. De fato, ele parece ver a ligação entre rivais em um triângulo erótico como mais forte e mais determinante de ações e escolhas do que qualquer coisa na ligação entre os amantes e a amada. (SEDGWICK, idem, p. 21)⁷

7 Todas as traduções neste artigo são de nossa autoria.

Por fim, há a linhagem dos estudos sobre a repressão da memória das práticas homossexuais do Japão pré-moderno, especificamente a reavaliação da cultura do *nanshoku* e a concomitante redescoberta da moldura da sexualidade como metodologia de leitura. As referências aqui são muitas, mas podemos dar ênfase, em primeiro lugar, ao estudo de Pflugfelder (1999), **Cartographies of desire: male-male sexuality in Japanese discourse**, com sua teorização a respeito da marginalização, no imaginário do Japão moderno, da homossexualidade para todos os tipos de margem (a adolescência, o sudoeste do arquipélago japonês e o passado), abrindo assim espaço para a instalação do discurso sexual moderno – adulto, urbano e compulsoriamente heterossexual. Jim Reichert (2006), em **In the company of men: representations of male-male sexuality in Meiji literature**, recupera a memória do passado *nanshoku* para esclarecer cenas e discursos em muitos autores canônicos de Meiji, de Kōda Rohan a Sōseki. Assim, formas de representação de sexualidades plurais têm sido objeto de um corpo cada vez maior de trabalhos, tanto analíticos como genealógicos: Paul Schalow analisa Edogawa Ranpo, Kuroiwa Yōichi foca Hori Tatsuo e Ubukata Tomoko estuda Mori Ōgai sob esse aspecto. Esses trabalhos, em conjunto com muitos outros, têm alargado esse campo de estudos, criando uma paisagem mais rica e diversa através de seus cuidadosos trabalhos de recuperação e desvelamento de discursos que pareciam ter sido esquecidos no corpo do cânone da literatura japonesa moderna.

3. Análises

Os textos literários da era Meiji possuem, dentre muitas, uma característica peculiar: parecem incorporar em si, na sua forma, múltiplas temporalidades. Mimetizando a realidade social da época, em que modernidade e tradição se emaranhavam na vida cotidiana, o discurso literário de Meiji incorpora essa invasão da vida por regimes de tempo diferentes: o tempo acelerado da metrópole (onde as personagens geralmente vivem) e a temporalidade espaçada do campo (de onde elas veem), por exemplo; as mudanças rápidas das relações pessoais ditadas pela vida moderna e os arranjos familiares congelados no tempo; questões morais sem resposta, ditadas pelo novo ritmo, e expectativas ligadas à ética atemporal da tradição.

São testemunhos e ecos de uma memória cultural que, se já não age com toda sua força, ainda tem o poder de, inesperadamente, surgir e ditar certos momentos da vida modernizada do Japão pós-abertura. O mesmo pode ser dito quanto à sexualidade: um duplo regime de ruptura com o passado, concomitante com uma memória de formas anteriores, coexiste na vida e nos textos que carregam, trabalham e formalizam essa memória de muitas maneiras. Esses testemunhos, como indicamos, procedem da memória de uma época em que a ideia de identidade sexual não existia, em que a divisão entre hetero e homossexualidade não se colocava e que as associações entre (no caso, de homens) masculinidade, sexualidade e papel social eram de uma natureza inteiramente diversa.

Ao receber o discurso sexual ocidental, no contexto da abertura, muitas mudanças ocorreram: por exemplo, o vocábulo *nanshoku* deixou progressivamente de ser usado, dando espaço ao novo *dōseiai* (同性愛: homossexualidade ⁸) e a heterossexualidade, enquanto norma, fincou-se, deslocando a homossexualidade para o território do anormal. É o que Vincent deseja salientar, ao argumentar que a própria ideia de homossexualidade é um fio da história e os discursos que a circundam marcam, no Japão, toda a ambiguidade, idas-e-vindas dessa mudança. De particular importância é a ideia do mencionado deslocamento da homossexualidade para as periferias, especialmente o período da juventude. Emerge daí um discurso muito claramente marcado pela ideia de desenvolvimento: do adolescente homoerótico surge o adulto heterossexual, assim como de um passado de sexualidade fluida (exemplificado pelo *nanshoku*) surge a modernidade da heterossexualidade normativa. Essas passagens marcam aquilo que Vincent chamará de narrativas homosociais da ficção japonesa moderna.

Voltamos, assim, à ideia de dupla temporalidade aludida acima. De acordo com o arcabouço conceitual e analítico montado em **Two-timing modernity**, essas narrativas são ‘two-timing’ por preservarem a memória desse passado de sexualidade mais aberta *ao mesmo tempo* em que incorporam o discurso prescritivo da modernidade. Essa dupla orientação dos textos se desdobrará em uma série de recursos formais e padrões, identificados por Vincent. As narrativas homosociais são *two-timing* ao restringir a temática do amor entre o mesmo sexo ao período da adolescência, mas ainda assim serem objeto de narrativa de um narrador (homem) já amadurecido; são *two-timing* ao idealizar os amores entre meninos, ao mesmo tempo em que incorporam o discurso proibitivo da modernidade; são *two-timing* ao tentar incorporar ideia do enredo romanesco ocidental, com o desenlace amoroso (heterossexual) final, ao mesmo tempo em que ficam presas a repetições narrativas (homoeróticas) que não se desenvolvem; são *two-timing*, finalmente, ao incorporar em seus recursos narrativos a ideia de desejo mediado, tal como apresentada por Girard e Sedgwick.

Seria possível reunir e explicar, dessa maneira, uma quantidade razoável de recorrências em textos do período Meiji e Taishō que parecem seguir um padrão - iniciar a narrativa através de uma aproximação (levemente) homoerótica entre duas personagens do sexo masculino para, em seguida, passar para a narração de um trecho amoroso heterossexual: **Vita Sexualis** ⁹ (1909) e **Gan** ¹⁰ [O ganso selvagem] (1911–13) de Mori Ōgai, assim como **Kokoro** (1914), de Natsume Sōseki, pertencem a esse padrão e são justamente as obras que constituem o núcleo do argumento de **Two-timing modernity**. Esse seria um dos padrões estruturais típicos da ficção Meiji que causa estranheza no leitor não familiarizado com essa literatura. A proximidade erotizada das personagens masculinas parece casar-se mal com o desenvolvimento posterior do

8 Para um breve exemplo e histórico dessa mudança, ver: VINCENT, idem, 2012, p. 31-35.

9 Título no original: キタ・セクスアリス.

10 Título no original: 雁.

enredo, ou seja, com a premissa heterossexual do desenlace do par romântico; podemos supor, contudo, serem sedimentações literárias de fatores externos desse período de transição e transmutação dos discursos a respeito da sexualidade: a memória do passado *nanshoku*, a introdução da teoria do desenvolvimento sexual e à realidade da relação entre os sexos no período Meiji.

Um dos motivos práticos por essa proximidade entre os personagens homens da ficção de Meiji e Taishō era a distância física e espiritual que existia entre homens e mulheres nesse período. No caso de Mori Ōgai, por exemplo, é conhecida a constatação de Masao Miyoshi de que:

Ōgai conhecia apenas um tipo de relação com as mulheres de sua vida. Ele costuma chamar sua segunda esposa (tendo se divorciado a primeira) de seu ‘objet d’art’. Ele parece ter sido incapaz de engajar-se de maneira emocional próxima com mulheres e todas essas suas relações foram mantidas como que à distância. (MIYOSHI, 1974, p. 49–50)

O mesmo pode ser dito em relação a Sōseki. Enquanto escritor, criou personagens femininas memoráveis e complexas; na sua vida pessoal, e mesmo na sua ficção por vezes, as mulheres são mantidas a uma distância física, emocional e intelectual palpável, o que certamente revela um traço de época. Como indica, melancolicamente, seu biógrafo John Nathan ao comentar o humor de **Wagahai-wa neko de aru**¹¹ [Eu sou um gato]: “O aspecto mais perturbador da misantropia que colore *Eu sou um gato* é a misoginia aí contida. Por todo o livro, as mulheres são o objeto da maior parte do deboche mal-intencionado” (NATHAN, 2018, p. 98). O comentário de Sōseki a respeito das sufragistas inglesas – ao se perguntar se seu ativismo político deriva da falta de maridos – já é infame e conhecido o suficiente. No conjunto, essas observações demonstram o abismo espiritual entre os sexos reinante em Meiji, e mesmo em Taishō, constituindo um bom início de explicação para o continuum homosocial de solidariedade entre homens, um continuum marcado pelas duas outras características do discurso sexual apontado acima: a memória do *nanshoku* e a ideia do erotismo adolescente experimental.

Por todos esses motivos é muito comum que os romances das eras Meiji e Taishō tenham dois protagonistas homens em uma proximidade tingida de erotismo: lembre-se das relações abertamente homoeróticas dos jovens de **Vita Sexualis**, da descrição apaixonada que *boku* faz de Okada em **Gan**, ou ainda das cenas do jovem *watakushi* e seus encontros com Sensei (**Kokoro**)

Essas situações narrativas podem solicitar do leitor vários tipos de resposta. Uma delas, e que Vincent tem o intuito de combater, é aquela baseada na ideia de uma identidade sexual estável, de uma libido sexual bem definida e delimitada. Ou seja, a ideia de que a sexualidade é o resultado de um desejo estável localizado dentro do corpo dos sujeitos agentes, não sujeita a modificações ao longo tempo. O ato de leitura torna-se

11 Título no original: 吾輩は猫である.

assim um ato de decodificação da (suposta) identidade das personagens: um verdadeiro quem é o quê no texto. Tal modo de leitura é particularmente pouco esclarecedor para tentar entender os textos em questão, uma vez que, como vimos, havia claramente uma moldura desenvolvimentista da sexualidade na época (da adolescência aberta à maturidade fechada). Assim, vemos nesses romances arranjos narrativos que flutuam entre o homossexual e o heterossexual e explicam sua forma muitas vezes estranha.

É bem conhecido, por exemplo, o diálogo na primeira parte de **Kokoro** em que Sensei explica para o jovem *watakushi*¹² que a aproximação entre os dois possui um componente emocional e erótico: “— É um degrau para ascender ao amor. Como uma etapa para abraçar o sexo oposto, você primeiro se moveu até alguém do mesmo sexo.”

¹³ O jovem, assustado com essa associação de ideias, responde que não vê semelhança nenhuma entre o amor heterossexual e sua amizade para com Sensei. O Professor, contudo, insiste que são a mesma coisa.

Como Vincent observa, Sensei, por ser mais velho, pertence a uma época em que a ideia de sexualidade evolutiva ainda é presente e entende muito naturalmente a aproximação entre pessoas do mesmo sexo como um passo na maturidade emocional e sexual, enquanto o jovem *watakushi*, mais distante desse discurso já incorpora a ideia de homo e heterossexualidade enquanto categorias de vida que não se tocam: “Aquilo que *watakushi* vê como categorias distintas que ocupam *espaços* diferentes é visto por Sensei como um processo no tempo” (VINCENT, p. 140; ênfase no original).

Nem sempre as obras desse período são tão explícitas quanto a esse ponto. Na maioria dos casos, o que se tem é um narrador homem que se apaga para passar a focar a atenção de sua narrativa no desejo de outros homens: “o melhor amigo, um irmão, um colega de quarto, com quem eles [os narradores] se acham numa relação de rivalidade acerca de uma mulher. Isso serve para acentuar a qualidade mediada de seus desejos individuais” (VINCENT, idem, p. 19), fazendo com que, na literatura dessa época:

as relações entre homens tome a forma de um triângulo, no qual dois homens competem por uma mulher. Apesar de uma mulher estar na ponta superior do triângulo como objeto para os homens, na base é a relação de rivalidade que ela medeia entre eles que toma o centro da atenção. Não apenas isso, mas o próprio desejo dos homens por aquela mulher é normalmente iniciado e intensificado pelas correntes de ciúmes e identificação que fluem entre eles. (VINCENT, idem, p. 7)

Um exemplo claro, que confundiu e mistificou a crítica por muito tempo, pode ser encontrado em **Gan**, de Mori Ōgai, retomado e analisado por Vincent. Como é sabido, o romance começa pela narração em primeira pessoa (*boku*¹⁴) para, estranhamente, se

12 *Watakushi*, pronome pessoal de primeira pessoa, é o narrador das duas primeiras partes do romance.

13 Original consultado em: <https://www.aozora.gr.jp/cards/000148/card773.html>

14 Pronome pessoal de primeira pessoa masculino.

transformar no meio do caminho em uma narrativa em terceira pessoa. Não só isso, mas ainda mais estranhamente, esse narrador reaparece enquanto tal nos capítulos finais. Essa inconsistência, sempre apontada, foi muitas vezes atribuída à falta de destreza do escritor Ōgai. Vincent contudo sugere uma outra explicação que, se talvez não convença inteiramente, ajuda a melhor enxergar os mecanismos operantes no romance. Lembremos em primeiro lugar, que a narrativa se abre com a descrição abertamente admirativa, quase apaixonada, do narrador *boku* pela personagem Okada (outro caso, portanto, de abertura homoerótica): “Ele era um homem bonito. Não desses pálidos e compridos, mas de boa complexão e bem construído. Quase nunca vi um homem com um rosto daqueles.”¹⁵ A fascinação do narrador por Okada é explícita. Logo em seguida, esse narrador desaparece por inteiro (a narrativa passa a ser em terceira pessoa), dando lugar à história de Okada e de Otama, uma bela jovem. Deixando de lado os detalhes do enredo, podemos notar que foi estruturada, dessa forma, o dispositivo narrativo levantado por Vincent acima: um narrador, fascinado por seu colega, que se apaga para observar outro casal.

É o que acontece também em uma cena de **Vita Sexualis**, quando o narrador Kanai observa a interação entre a gueixa Koiku e o belo Kojima. A gueixa oferece-lhe um prato de comida e fica a observá-lo, atentamente, enquanto o narrador fica, por sua vez a observar e imaginar os dois: “Voltei para casa sem avisar ninguém, desejando, por Koiku, que ele comesse o máximo daquele prato da maneira a mais lenta possível.”¹⁶

Como bem pergunta Vincent “De quem é a sexualidade” aqui exposta? O narrador parece apenas observar, “permitindo que seu desejo paire em algum lugar entre os belos lábios de seu amigo e o que ele imagina ser o desejo da mulher” (VINCENT, *idem*, p. 41). A ideia de desejo mediado não poderia estar exposta de forma mais clara.

Gan também incorpora o discurso sexual da época de outras maneiras. Famosamente, nada acontece no livro e a cena climática é um não evento: certa feita, a jovem Otama toma coragem para falar com o recluso Okada um jovem belo como Kojima, recluso como esse e objeto de atenção do narrador –, mas é impedida de fazê-lo por ele estar, justamente nesse dia, acompanhado (do narrador *boku*). Mas não se deve supor que é esse acaso que impede o romance de acontecer. Okada é consistentemente retratado como desinteressado em mulheres e constantemente associado, por todo o romance, com o mundo passado, seja pelos seus gostos literários, seja pelo modo em que ele é representado pelo narrador. Por outro lado, o narrador se apresenta como alguém moderno, sensível a novas correntes literárias e ao mundo feminino nascente. Lembre-se aqui que o passado é uma das margens para qual foi legado o continuum da homossexualidade, um mundo em que as mulheres não estão presentes. Okada é associado com esse continuum homossexual, enquanto o narrador se coloca em oposição a ele.

15 Tradução nossa. Original disponível em: <https://www.aozora.gr.jp/cards/000129/card45224.html>

16 Tradução nossa. Original disponível em: <https://www.aozora.gr.jp/cards/000129/card695.html>

A ideia de Vincent é que o narrador (*boku*) não entra diretamente em confronto com Okada pela jovem Otama: ele retira-se da narração (a mencionada passagem da primeira para a terceira pessoa) e retrata o fracasso da relação entre Okada e a jovem. Ainda segundo Vincent, o narrador realiza assim uma dupla operação: coloca-se como observador dos desejos alheios (estruturando o referido desejo mediado) ao mesmo tempo em que através dos recursos da narrativa ao fim do livro (ou seja, seu retorno como narrador em primeira pessoa) estabelece seu triunfo sobre Okada:

Não apenas o narrador de *Gan* evita competição aberta com Okada por Otama, mas ainda a rivalidade entre os homens foi transmutada e absorvida para dentro da forma narrativa mesmo. Como sugere Sakaki ¹⁷, a vitória do narrador no discurso só é possível graças à sua retirada da diegese... Em *Gan*, a narrativa em primeira pessoa flerta com desejo homoerótico, enquanto a narrativa em terceira pessoa provê um vislumbre poderoso da subjetividade feminina. (VINCENT, *idem*, p. 57–8)

É em **Kokoro** que a ideia do desejo mediado aparece com maior clareza, fazendo com que Vincent chame o livro de “cena primária da homossexualidade japonesa moderna” ¹⁸. Chama a atenção de todo leitor do romance o estranho triângulo de desejo que se estabelece aí entre os personagens Sensei, K e a jovem (*ojōsan*). Segundo Vincent:

a rivalidade entre sensei e K é um exemplo clássico de mediação interna tal como descrita por Girard. É a presença de K enquanto mediador, mais do que os charmes inerentes à jovem, que atacam a busca do professor por ela. K é o perfeito mediador para o professor, que assim em *Gan*, considera seu amigo mais bonito e mais atraente para as mulheres do que si mesmo. (VINCENT, 2012, p. 130)

Kokoro na verdade não só coloca o desejo mediado em pauta, como tematiza toda a estruturação desse triângulo: sua formação – quando o professor chama um amigo seu para dividir o seu espaço com *ojōsan* –, o desenvolvimento dessa relação triangular e o desfecho trágico são os momentos que ditam o ritmo da narrativa.

Enquanto o meu relacionamento com a senhora e a jovem caminhava assim, aconteceu de um outro homem *entrar no meio da situação* (もう一人男が入り込まなければならぬ事になりました). O fato de ele ter se tornado um membro dessa casa causou uma grande transformação em meu destino... Foi como se eu, diante do diabo que passava, tivesse, sem perceber, num instante, a minha vida inteira tingida por uma sombra. ¹⁹ (grifos nossos)

17 Referência à SAKAKI, Atsuko. **Recontextualizing texts**. Cambridge: Harvard University Asia Center, 1999.

18 VINCENT, *idem*, p. 120-151.

19 Tradução nossa. Original disponível em: <https://www.aozora.gr.jp/cards/000148/card773.html>

Sōseki era particularmente perceptivo à construção e dinâmica das relações humanas e articulou em seus romances muitas dessas triangulações ²⁰. Esse recurso narrativo permite-lhe trabalhar as questões que mais lhe interessavam, tais como a ética das relações pessoais na época moderna e o destino dos desejos, vontades e representações que ocupam a vida mental da personagem sem que ela se aperceba inteiramente deles. Essa última temática se torna particularmente dramática na personagem Sensei de **Kokoro**, depois do suicídio de K: “Sensei....fica sem lugar algum para colocar seus sentimentos por K, *sejam eles quais forem*. Assim, sem um lugar próprio, esses sentimentos adquirem vida própria. O resultado é que K passa a “assombrá-lo”(VINCENT, idem, p. 134; ênfase no original).

Iida Yūko, em seu **Karera no monogatari**, também chama a atenção para a triangulação do desejo como um dispositivo narrativo muito presente não só em Sōseki, mas também em muito da ficção japonesa pós-abertura. Ali, Iida analisa a formação da literatura japonesa moderna sob a ótica do gênero, seja em relação à profissionalização dos escritores, à criação de um público leitor ou ao tratamento da relação entre os sexos nos enredos.

Em relação a **Kokoro**, Iida aponta para o fato de nessa obra o amor heterossexual (異性愛) não ser tratado diretamente, mas servir apenas como ‘retórica’ para a discussão de outros temas, esses sim centrais ao livro. Para Iida, o tema maior do livro é a volubilidade (心変わり) dos homens ²¹, tema que conectaria as partes inicial e final do romance. Segundo essa leitura, **Kokoro** coloca uma relação heterossexual em pauta (Sensei e a jovem *ojōsan*) apenas para utilizar o amor entre os sexos como uma expansão retórica do mencionado tema da volubilidade humana. Citando um trecho bastante conhecido do romance (“Como uma etapa para abraçar o sexo oposto, você primeiro se moveu até alguém do mesmo sexo.” ²²), Iida argumenta que o amor aqui apenas serve como ligação abstrata de outros temas do romance: “Para falar em conjunto sobre as mudanças dos sentimentos humanos – tais como o interesse humano, a expectativa e o respeito – Sensei emprega o amor heterossexual como retórica” (Iida, 2004, p. 269) ²³. Dessa feita, o romance de fato exclui a relação entre os sexos, assim como a mulher, da economia narrativa do livro, tornando **Kokoro** um livro de histórias de homens (*karera no monogatari* ²⁴):

20 Cf. MONZANI, João Marcelo. Uma abordagem do romance de Kokoro de Natsume Sōseki. São Paulo: FFLCH / USP, 2013, p. 53. Dissertação de mestrado. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-25052012-103636/pt-br.php>.

21 O uso de *homens* aqui, excluindo o gênero feminino, é proposital para acompanhar o argumento de Iida.

22 Original: 異性と抱き合う順序として、まず同性の私の所へ動いて来たのです. Tradução nossa. Original consultado em: <https://www.aozora.gr.jp/cards/000148/card773.html>

23 Original em Iida: 先生は、感心や期待、あるいは尊敬というような感情が変化するという事柄を総じて語るのに、異性との「恋」をレトリックとして使用しているわけである

24 O título da obra de Iida pode ser traduzido como ‘as histórias deles’ ou ainda ‘histórias de homens’.

O amor opera aqui quase que transcendentalmente. Ambas as histórias do livro – a história edipiana da troca de pai pelo jovem e a história da mudança das pessoas pelo dinheiro – são, no seu conteúdo, completamente distantes do tema do amor. É na falta dessa ligação direta que o amor heterossexual é empregado retoricamente. (Iida, 2004, p. 273) ²⁵

Além de Girard e Sedgwick, o argumento de Iida a respeito de **Kokoro** é construído tendo por base principalmente duas correntes críticas (ver Discussão abaixo): aquela que vê o centro gravitacional do livro na sua primeira parte (*Sensei e eu*) e aquela que argumenta por um forte componente erótico na relação entre Sensei e o jovem *watakushi*. É com esta ideia de um homoerotismo subterrâneo entre Sensei e *watakushi* que Iida constrói seu argumento já mencionado de amor heterossexual enquanto retórica:

A história de convite e transmissão entre o jovem e Sensei é formada no entrecruzamento com sentimentos de amor heterossexual. É possível ler esse dispositivo como a inscrição secreta do desejo homossexual em uma metáfora de amor heterossexual. Inversamente, também é possível ler essa situação como o amor heterossexual sendo usado retoricamente para contar de maneira bastante evidente uma relação homossexual. (Iida, 2004, p. 271) ²⁶

Já na terceira parte do livro, Iida acredita ver uma composição e um funcionamento narrativo diferentes. Iida nomeia a relação entre Sensei e K como uma triangulação girardiana (heterossexual) pura entre dois rivais tenda em vista uma mulher e, conseqüentemente nesta parte da narrativa, ela avalia que o amor não é usado de forma retórica, mas literal, pois considera a relação de Sensei e K como homossocial e não homossexual e/ou homoerótica:

O desejo imitativo está diretamente criando uma relação triangular. Nesta triangulação por demais girardiana não é impossível ler o desejo homossexual, porém é bastante difícil. Nessa triangulação o amor não está sendo usado como retórica e, aqui, é uma estrutura de característica homossocial e não homossexual que ganha destaque. (Iida, 2004, p. 272) ²⁷

25 No original: ここでは異性愛は、ほとんど超越的に機能している。青年が父を選び直すという、エディプス的な物語。そして、信じていた祖父に裏切られるという、金による人間の変化の物語。どちらも、その内容はまったく恋愛からは遠い。そこに、直接的な関係を欠いたまま異性愛がレトリカルに取り込んでいるのである。

26 No original: 先生と青年の誘惑と伝授の物語が、ここで異性愛的な感情の交差としてあらわれていることになる。「ホモセクシュアル」な欲望が読み込まれる青年の先生との関係には、このように「ヘテロセクシュアル」な関係がレトリックとして使用されてるわけだ。これを、異性愛を比喩とした同性愛的欲望の密かな書き込みとみることは、当然できる。そして逆に、同性愛的関係が色濃く語られながらも、レトリックとしては異性愛が引用されなければならないという事態として読むこともできる。

27 No original: 模倣する欲望が直接的に三角形を作っているからだ。あまりに「ホモソーシャル」なこのジラールの三角形に、「ホモセクシュアル」な欲望を読み込むのは、不可能ではないが、難しい。この三角形においては、「恋」のレトリックがレトリックとして機

4. Discussão

A moldura da leitura homosocial de *Vicent* é particularmente interessante como método de reavaliação da fortuna crítica de Sōseki. Como já foi apontado por Satō Izumi (2006), *Kokoro* só passou a ser realmente debatido como um texto de literatura nacional de relevo no pós-guerra. A primeira forma de compreensão do texto que se consolidou, por volta dos anos setenta, foi aquela elaborada pelos então proeminentes críticos e historiadores literários Etō Jun e Miyoshi Yukio. Nessa interpretação, a ênfase está na ideia da transmissão de valores universais de Sensei, o centro moral do romance, para *watakushi*, uma espécie de receptor sem importância real para a economia narrativa. Para essa corrente, a terceira parte do livro é a que realmente importa e como que poderia existir isoladamente. O trecho que é inevitavelmente citado para sustentar a interpretação universalista do romance aí se encontra: “nascidos nessa era moderna cheia de liberdade, independência e egoísmo, temos todos que experimentar a solidão como o preço por isso”²⁸. Sensei, que experimentou em sua carne mesmo a solidão que o egoísmo pode causar, transmite sua experiência para o jovem *watakushi*, estabelecendo assim uma espécie de compensação pelo seu ‘pecado’ e expiação de sua ‘culpa’.

Apesar de recuperar um momento importante do livro – a sua real intenção universalista – as implicações dessa forma de leitura são conhecidas. Em primeiro lugar, ela transforma *Kokoro* em “um livro didático moral” (VINCENT, idem, p. 99), lido com o objetivo de edificação contra os abusos do egoísmo moderno. Poderíamos acrescentar que ela também mistura a figura ficcional de Sensei com a figura histórica do escritor Natsume Sōseki, fazendo da personagem uma porta-voz transparente das visões do autor. Ela paralisa a interação entre as primeiras e terceiras partes do romance, ao não perguntar quais seriam as implicações da estrutura narrativa muito peculiar de *Kokoro*, um romance com dois narradores na primeira pessoa. Por fim, ela efetivamente ignora o papel das mulheres na economia do livro. O romance seria a transmissão de um conhecimento de vida de um homem (Sensei) para outro (*watakushi*), conhecimento esse adquirido a através da experiência entre homens (Sensei e K)²⁹. Por fim, ao reduzir o livro a uma mensagem única (o preço do egoísmo moderno), essa corrente interpretativa não enxerga a dinâmica do desejo mediado que viemos apontando.

Nos anos 1980, os críticos Komori Yōichi e Ishihara Chiaki, apesar de algumas diferenças, causaram uma grande reviravolta na forma como *Kokoro* era interpretado, transferindo o centro gravitacional do romance da terceira para primeira parte. Atentos

能していないのであり、その場合、「ホモセクシュアル」ではなく「ホモソーシャル」な性質が前景化するという構造になる。

28 Original: 自由と独立と己れとに充ちた現代に生れた我々は、その犠牲としてみんなこの淋しみを味わわなくてはならないでしょう。 Disponível em: <https://www.aozora.gr.jp/cards/000148/card773.html>

29 Ainda há outra figura masculina na equação geral de *Kokoro*: a figura universalizante do General Nogi – empregado como um símbolo da passagem de épocas - mencionado nos últimos capítulos.

para o fato que a narração inteira provém de *watakushi*, analisaram o romance como uma narrativa de superação: o jovem *watakushi* abandona o passado homosocial/homossexual em que ainda vive *Sensei* e cria uma vida nova – heterossexual – com a viúva desse. A evidência textual que usam para tal leitura é questionável³⁰, porém pode-se ainda assim entender a importância da mudança de leitura por eles propostas.

Kokoro, até então, era lido como uma fábula de condenação do egoísmo moderno. A nova leitura celebra a liberação do desejo individual e da criação de uma continuidade que rompe com o impasse da terceira parte (a culpa paralisante de *Sensei*). A função da primeira parte do romance seria então mostrar todas as maneiras pelas quais *watakushi* superou a paralisia e esterilidade espiritual de *Sensei* para forjar uma nova vida para si. Essa interpretação, de fato, constitui uma ruptura importante com a leitura moralista das décadas anteriores. Contudo, na medida em que o ponto de chegada dessa forma de análise é a o abandono da homosocialidade passada e o estabelecimento de um futuro heterossexual, Vincent identifica aí menos uma ruptura que uma intensificação da narrativa da heteronormatividade. Esses críticos efetivamente realizam uma interpretação fechada do romance na medida em que estabelece o casamento com filhos como uma maneira de quebrar o impasse que a narrativa apresentaria na superfície. Mais uma vez, apesar de recuperar aspectos verdadeiros do romance, outras facetas, igualmente importantes foram abandonadas: principalmente, o continuum da sexualidade e a triangulação do desejo.

Em fins da década de 1990, uma terceira leitura começou a adquirir território: a de que **Kokoro** seria, na prática, um romance sobre relações homossexuais, ou sobre essa possibilidade, sendo a análise de Ōhashi Yōichi (1996) particularmente importante:

Graças ao erotismo carnal suscitado pelas imagens de sangue e coração, a relação mestre-discípulo passa a ser equiparada com ênfase com o amor físico ou carnal; se essa duas relações forem equivalentes, isto aponta para a intenção marcada de representar a homossexualidade.³¹

Além das imagens no romance, como mencionado acima, essa crítica também

30 O trecho citado para apoiar essa interpretação está na primeira parte de *Kokoro*: “ ‘Seria bom ter crianças’ disse a esposa de *Sensei*, olhando para mim. Eu respondi ‘Pois é’. Na época eu não tinha filhos e considerava crianças apenas seres barulhentos.” Original: 「子供でもあると好いんですがね」と奥さんは私の方を向いていった。私は「そうですね」と答えた。しかし私の心には何の同情も起らなかった。子供を持った事のないその時の私は、子供をただ蒼蠅いもののように考えて。 Disponível em: <https://www.aozora.gr.jp/cards/000148/card773.html>

31 In: Iida, 2004, p. 259. No original: 血と心臓のイメージが喚起する肉体的なエロチシズムによって「こころ」のなかに生じた師弟関係が恋愛あるいは性愛に匹敵する強度をもつことであり、もし男性どうしの師弟関係が恋愛にも等しいならば、それは強く同性愛を志向しているということである。

procura evidências de que Sōseki era “aberto a número maior de possibilidades eróticas do que é geralmente reconhecido” (DODD, 1998, p. 496).

Iida Yūko (discutida acima) traz, na sua exposição, a figura do desejo mediado e da homossexualidade, assim como Vincent. Entretanto ela é bastante enfática na ideia, central para seu argumento, de que *Kokoro* é sobre a relação entre homens: uma relação homossexual entre K e o jovem Sensei e outra homossexual entre *watakushi* e Sensei. É muito importante para ela estabelecer que a primeira parte do romance se trata de um texto veladamente homossexual para explicar o motivo de o amor heterossexual ser aí tratado como retórica.³² Assim, pode-se perceber que a parte do pressuposto que a homo e a heterossexualidade são aspectos definidos e estáveis da personalidade, em qualquer momento histórico, e que uma das chaves para interpretação do texto está no estabelecimento definitivo da (suposta) identidade sexual da personagem. Como a obra de Vincent deixa claro, tais pressupostos podem levar a uma leitura bastante fechada do texto e não abordam a riqueza do discurso sobre a sexualidade que estava tomando forma em fins de Meiji e início de Taishō.

Conclusão

Depois de percorrer este breve apanhado da fortuna crítica de **Kokoro**, é possível constatar como as molduras interpretativas propostas por Vincent e Iida podem ser interessantes para reler as obras de Meiji e inícios de Taishō sob uma nova ótica.

A ideia do continuum entre homossexualidade e homossexualidade ajuda a tornar mais visíveis a instabilidade do desejo exposta nessa ficção, rompendo com ideias de sexualidades fechadas e não-históricas. Foi possível constatar, por exemplo, como os narradores de Mori Ōgai flutuam em um contínuo que abarca projeções de desejo dirigidos tanto a mulheres como a homens. Da mesma maneira, foi possível verificar a interação entre a primeira e a terceira parte de **Kokoro**, sob a ótica da transição do discurso sobre a sexualidade que se deu em Meiji. Iida é particularmente iluminadora quanto a papel e posição da mulher nos sistemas narrativos da ficção desta era, marcada, notoriamente pela exclusão desta e pelo estabelecimento de ‘histórias de homens’ (*‘karera no monogatari’*). Nesse contexto, a triangulação do desejo aparece como um instrumento poderoso para explicitar aspectos narrativos até então pouco explorados ou pouco questionados, tais como a posição do narrador em *Gan* ou o papel de *watakushi* na arquitetura geral de *Kokoro*.

32 Cf. Iida, 1998, p. 264-267.

Referências bibliográficas

- DODD, Stephen. The significance of bodies in Sōseki's *Kokoro*. **Monumenta Nipponica**. Tóquio, v. 53, n. 4, 1998.
- GIRARD, René. **Desire, deceit and the novel**: self and other in literary structure. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1965.
- IIDA, Yūko. **Karera no monogatari**: nihon kindai bungaku to jenda. Nagoya: Nagoya daigaku shuppankai, 2004. (1ª ed:1998)
- MIYOSHI, Masao. **Accomplices of silence**: the modern Japanese novel. Berkeley: University of California Press, 1974.
- MONZANI, João Marcelo. Uma abordagem do romance Kokoro de Natsume Sōseki. São Paulo: FFLCH/USP, 2013.
- NATHAN, John. **Sōseki**: modern Japan's greatest novelist. New York: Columbia University Press, 2018.
- ŌHASHI, Yōichi. Homofobia no fūke: homososharu hihiyō to kuia riron no genzai. Tóquio: **Bungaku**, n. 61, 1995.
- PFLUGFELDER, Gregory. **Cartographies of desire**: male-male sexuality in Japanese discourse. Berkeley: University of California Press, 1999.
- REICHERT, Jim. **In the company of men**: representations of male-male sexuality in Meiji literature. Stanford: Stanford University Press, 2006.
- SAKAKI, Atsuko. **Recontextualizing texts**. Cambridge: Harvard University Asia Center, 1999.
- SATŌ, Izumi. **Kokugo kyōkasho no sengoshi**. Tóquio: Keisō shobō, 2006.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Between men**: English literature and male homosocial desire. New York: Columbia University Press, 1985.
- VINCENT, J. KEITH. **Two-timing modernity**: homosocial narrative in modern Japanese fiction. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2012.

Recebido em 04 de janeiro de 2022

Aprovado em 14 de abril de 2022

PREPARATIVOS DA AULA DE JAPONÊS COM O USO DE OBRAS LITERÁRIAS: ANÁLISE E ESTRATÉGIAS

日本語授業への文学作品導入: 作品分析と方法について

Kyoko Sekino¹

Resumo: O uso de obras literárias no ensino de LE tem sido reconhecido benéfico, especialmente no aumento de vocabulário, esclarecimento contextual, melhoria na motivação dentre outros. Ao compreender a obra, há evidências da utilização da tradução mental para facilitar o processamento cognitivo eficaz na LM. No entanto, a análise textual pelo professor para estabelecer estratégias no ensino é pouco estudada, apesar da complexidade do texto literário. Nesta pesquisa, utiliza-se a ferramenta de *text-mining*, AntConc, para observar um texto usado em uma disciplina de japonês na Universidade de Brasília. O resultado demonstra várias características da obra como: personagens principais, frequência de ocorrência dos verbos, diferentes usos de partículas/auxiliares verbais. Por meio desses resultados, ressalta-se a importância da análise textual no uso de obras literárias para o ensino de LE, em que o professor decide o que e como ensinar a língua com eficácia, dentro da fluidez da história.

Palavras-chave: Ensino de japonês. Obras literárias. *Text-mining program*. Estratégias.

要約

外国語教育で文学作品を使うことの利点については確認されており、特に語彙の増加、文脈の明示、モチベーションの向上などがそれである。中でもテキストを解釈するうえで、頭の中で翻訳することの利点が指摘されており、母語での理解はより迅速、かつ効率的である。しかし、言語教育での文学を使ったストラテジーを構築する

1 Professora do curso de Licenciatura em Japonês e do Programa de pós-graduação em Linguística Aplicada da Universidade de Brasília (UnB). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9703-3030>. E-mail: kyokosekino.unb@gmail.com

ための教師のテキスト分析についてはほとんど言及されていない。本稿ではテキストマイニングプログラム、AntConcを使用し、授業で使ったあるテキストを分析した。その結果、その作品の様々な特徴が特定できた。例えば、主要人物、主に使われている動詞、一度しか使われていない動詞、異口同音に使われる助詞や助動詞などである。これらの結果から文学作品を言語教育に使う際、テキスト分析は非常に重要であり、それにより、教師が効率的に言語を教える際、ストーリーの流れの中で何をどのように教えるべきか決めることができる。

キーワード：日本語教育 文学作品 テキストマイニングプログラム ストラテジー

1. Introdução

Benefícios do uso de obras literárias para a leitura no ensino de línguas estrangeiras e/ou segunda língua (LE/L2) têm sido apontados por diversos estudos e devem ser observados, também, no ensino de japonês. Para estudantes de japonês no Brasil, em geral, falantes nativos da língua portuguesa brasileira (PB), os professores de literatura japonesa no ensino superior utilizam frequentemente a tradução de forma estratégica, confiantes de que essa técnica é adequada para alcançar os objetivos da aula. Todavia, a tradução afasta os alunos do contato com a obra original, ou seja, a língua. Se a literatura é um recurso linguístico e culturalmente profícuo, precisa-se promover seu uso, cuja otimização depende da análise e, portanto, da estratégia de ensino. Especialmente quando há escassez de materiais prontos como livro didático e cartilhas, os preparativos do professor são fundamentais para o planejamento das estratégias de aula.

Existem diversos materiais comercializados para treinar a leitura em japonês que, em particular, recorrem ao método de leitura extensiva², onde disponibilizam-se livros editados com textos para leitura e demais atividades relacionadas. Os textos abrangem diversos gêneros, incluindo obras literárias de renome, mas, na maioria, são transcritas e adaptadas de forma mais simples para que os aprendizes de LE as entendam facilmente (HORST, 2005). A literatura é produto das atividades humanas da criatividade e imaginação com a língua, portanto, é “demonstração da arte” (PUSPITASARI, 2016) e nela existe a beleza. O contato com a obra literária influencia (in)diretamente o leitor pela beleza e integridade da história. Embora admita-se que os materiais de leitura extensiva possuem eficácia na aprendizagem de japonês, a facilidade da leitura com textos simplificados os faz perder sua beleza autêntica. A beleza toca o coração do leitor e deve ser compartilhada pelos alunos de japonês.

A obra literária pode atender a assuntos atuais do universo do aprendiz prontamente. Um exemplo corrente é o aumento da busca da obra francesa “A Peste” (1947), de Albert Camus (1913-1960), a qual foi o livro mais vendido em 2020 na Europa, segundo a BBC Brasil³. No relato de 20 de março de 2020, época correspondente ao início da pandemia,

2 *Extensive reading*, 多読 em japonês, um método de aprender a língua alvo por meio da leitura azerosa de um grande número de textos (contos) curtos e simples sem interromper o processo.

3 <https://www.bbc.com/portuguese/curiosidades-51843967> acessado em dezembro de 2021.

o aumento no interesse foi instigado pela curiosidade do leitor em saber sobre o fim da epidemia, tentando aplicar o enredo nessa mesma realidade. A Revista Veja Online, por sua vez, previu um crescimento nas vendas da obra de José Saramago (1922-2010) “Ensaio Sobre a Cegueira” (1995), que trata o caos irrompido pela negatividade da natureza humana. Segundo a revista: “(e)m tempos de crise, não é incomum a explosão de vendas de clássicos literários capazes de trazer alguma luz aos leitores” (REVISTA VEJA ONLINE, 27 de março de 2020)⁴, ponto que aqui se ressalta. Logo, na presente pandemia, é proveitoso trazer para a sala de aula materiais que possibilitam o diálogo entre a realidade que se vive e a descrita nas obras. O professor, caso não encontre um material didático, deve criar novos meios para a aula com o desejo de atender estrategicamente essa pontualidade e/ou coincidência. O que se trata neste artigo é um método preparativo de análise do texto literário sobre a influenza espanhola, outra pandemia que ocorreu há 100 anos, para a aula de japonês.

Embora existam diversos estudos sobre uso de literatura no ensino de línguas, poucos trabalhos tratam o método de análise textual para o ensino. O artigo, então, relata uma experiência exploratória da análise de uma obra literária com um programa de *text mining* que mostra as características do texto. Formula-se a seguinte pergunta da pesquisa: Como análise textual com o uso do *text mining* poderá beneficiar o professor no uso de literatura no ensino da língua? Estabelecem-se os objetivos de identificar elementos linguísticos do texto a ser utilizado e sugerir um procedimento da análise. Como método, vale-se de um programa computacional de *text mining*, AntConc (LOWRENCE, a partir de 2006) para esta pesquisa. A construção do presente texto segue, após a introdução, de uma revisão dos estudos anteriores sobre o uso da literatura no ensino de LE/L2. Em seguida, apresenta-se o método de análise com AntConc, utilizando uma obra literária que foi lida e interpretada em sala de aula no primeiro e no segundo semestre de 2021 na Universidade de Brasília (UnB). Os resultados da análise serão expostos, a partir dos quais, discutem-se estratégias e problemas a serem resolvidos em termos de ensino.

2. Base teórica e revisão de literatura

2.1. O uso da literatura no ensino de LE

A leitura de obras literárias é uma experiência (COLLIE; SLATER, 1987)⁵, haja vista que a literatura assume um papel crítico em nossa vida (LANGER, 1995). Podemos conhecer a vida dos outros em um contexto que talvez não encontremos na nossa realidade e, por meio dessa experiência de leitura, podemos definir e/ou redefinir nossas crenças, instigando

4 <https://veja.abril.com.br/cultura/ensaio-sobre-a-cegueira-dispara-em-vendas-durante-a-pandemia> acessado em dezembro de 2021.

5 a imaginação no seguinte sentido: “uma obra literária pode transcender tanto o tempo quanto a cultura para falar diretamente com um leitor que vive em outro país ou em um período diferente da história” (COLLIE; SLATER, 1987, p. 6, apud OLIVEIRA; LAGO, 2020).

a curiosidade intelectual e a imaginação⁶ de modo a atribuir um novo valor à nossa vida. A leitura de literatura é, então, um engajamento significativo que comove e renova a pessoa. Entre diversos materiais autênticos no ensino de LE, a literatura é fortemente recomendada no tocante ao enriquecimento cultural e linguístico (COLLIE; SLATER, 1990; HEATH, 1996). Tecnicamente, a literatura traz contextos, com os quais o aluno desenvolve sua imaginação, aprende um amplo vocabulário e passa a comparar estrategicamente a cultura alvo e sua própria (STRONG, 1996). Widdowson (1977), por sua vez, menciona a vantagem da literatura, a qual permite ao leitor gerar sua própria interpretação, diferentemente de alguns gêneros textuais como manual ou as notícias. Para Puspitasari, há vários conflitos entre personagens com que o leitor desenvolve afetividade por identificar suas emoções, especialmente em romances. Não apenas a observação, os alunos aprendem, também, a forma como eles resolvem problemas: “Aponto sucintamente que estudantes podem absorver sabedorias e valores apresentados na estória”⁷ (2016). Nation (1997) sustenta, da mesma forma, benefícios da leitura em LE, nos quais ressalta a habilidade do leitor de transcender de palavras para ideias. A leitura da literatura faz o leitor participar da história pessoalmente com suas próprias ideias, experiências, emoções, imaginação e criatividade.

A respeito da aprendizagem de LE, Puspitasari observa no seu estudo que a literatura promove um aumento no vocabulário com o uso do caderno de palavras para acompanhar a leitura. No Brasil, embora a aquisição de vocabulário não seja o principal objetivo da leitura pela Base Nacional Comum Curricular para ensino de inglês, Oliveira e Lago (2020) identificam o aumento espontâneo no vocabulário dos alunos após a leitura de um romance. Nation (1997) afirma a melhoria na velocidade da leitura, no acesso ao léxico e na fluência. Bell (2001), por sua vez, aponta para a proficiência em LE/L2 para estudantes que praticam uma leitura extensiva. Independente da literatura, Constantino e seus colaboradores (1997) relatam a correlação positiva entre leitores extensivos e suas pontuações no TOEFL. Elley (1991) observa em seu estudo empírico que crianças sobre imersão em livros com ilustração aprendem a língua-alvo (LA) mais rápido do que as demais. Sustenta também que essas crianças-leitoras aprendem a LA incidentalmente, sem instrução de sintaxe e de vocabulário. Essa aprendizagem incidental por meio da leitura extensiva é observada por outros estudos (DAY; BAMFORD, 1998; 2004; HEDGCOCK; FERRIS, 2009; HOLDEN, 2003; NATION, 2001; TAGUCHI; TAKAYASU-MAASS; GORSUCH, 2004; TIERNEY; READENCE, 2005), os quais dialogam com a Hipótese de Input defendida por Krashen (1982), a aquisição por uma maior exposição ao estímulo como um processo de osmose (BRYAN, 2011). Além da aquisição de LE, a motivação de aprender a língua-alvo é elevada pelo uso da literatura. Krashen (2004) afirma que a combinação da leitura de obras prazerosas e compreensíveis ajuda o leitor a constituir uma atitude positiva na leitura em L2. Dörnyei (2005) afirma o efeito positivo do uso da literatura na sala de aula de L2 por criar um clima elevado para a

6 De acordo com Amer (2012), “*It has been mentioned above that literature sparks learners’ imagination. This can be achieved through picturing or mental imagery*”.

7 *Briefly, students can also absorb wisdoms and values presented in the story.*

motivação.

Norland e Pruett-Said (2006), por sua vez, recebem as complexidades linguísticas da literatura em LE para o aprendiz iniciante: o comportamento linguístico diferente das palavras já aprendidas e a discrepância no valor entre a obra e o leitor. No que concerne ao sucesso da leitura extensiva, esta não deve ser uma tarefa difícil (BRYAN, 2011). De acordo com Horst (2005), é grande a chance de o leitor perder seu interesse ou a aquisição incidental quando o vocabulário desconhecido predomina no texto. Recomenda-se, então, que não mais que 5% do vocabulário, ou seja, mais que uma em 20 palavras corridas seja desconhecida. Nation (2006) também defende que um bom texto para a leitura deve se constituir de 95% a 98% de palavras já conhecidas pelo leitor, ou seja, contendo apenas entre 2% e 5% de palavras desconhecidas. Essas preocupações nos remetem à complexidade da seleção de obras literárias para a aula de línguas e também apontam a necessidade da preparação do texto a ser lido para otimizar a leitura fluente sem que ocorram interrupções.

Krashen (2004) indica benefícios da *narrow reading*, a leitura aprofundada com um único tema ou autor para facilitar a aprendizagem. Apóia, também, a *narrow listening* pela mesma hipótese de exposição à LE. Amer (2012) ressalta a importância da leitura em voz alta pelo professor, especialmente para alunos iniciantes de LE. Amer (1997) observa que eles pausam a cada palavra, o que acarreta na criação acidental de unidades sem sentido. Consequentemente, a leitura em voz alta os ajuda a não apenas descobrir unidades que possuem significado, mas também a reconhecer que a leitura é “um processo contínuo e significativo para construir uma unidade maior semântica do que focar em pistas escritas”⁸ (AMER, 2012).

2.2. Tradução mental na aprendizagem de LE

A tradução mental é uma estratégia cognitiva usada em LE e reconhecida por professores e alunos. Na aprendizagem de LE, Kern afirma que a tradução demonstra “um aspecto de desenvolvimento importante em processos de compreensão em L2”⁹ (1994, p.442), uma vez que a compreensão de LE é apoiada pelas duas línguas. O'Malley e colaboradores (1985) apresentam estratégias de aprendizagem de LE pela leitura de literatura, nas quais encontra-se a tradução como uma ferramenta de compreensão e/ou de produção em LE. A tradução como processo – *translating* – na aprendizagem de LE deve ser entendida como uma representação mental da LM no processo cognitivo de leitura de texto em LE. Kern, em seu estudo com aprendizes americanos de francês, observa o uso estratégico da tradução: eles processam algumas sentenças em francês na sua LM por meio da tradução mental e usam a tradução estrategicamente para a retenção de memória de alguns trechos como uma nota de rascunho. Todas essas observações podem indicar a facilidade cognitiva no processamento linguístico mais veloz na LM. Um dos alunos na

8 *a continuous, meaningful process of building larger semantic units rather than focusing on graphic cues.*

9 *an important developmental aspect of L2 comprehension processes.*

coleta de dados com o uso do método, Protocolo Verbal (*Thinking Aloud Protocol* - TAP), disse: “eu não a (sentença) leio nem em francês; eu a olho, mas penso nela em inglês¹⁰” (KERN, 1994, p.449). Esse processo cognitivo é a tradução mental.

Cook (2007) receia que a tradução em aprendizagem de língua é um campo mal percebido em virtude da associação negativa com o método de Tradução-Gramática e que a perspectiva da tradução é percebida sempre como produto em vez de processo, apesar de que a tradução é um processo que assume o papel de catálise entre duas línguas. Machida (2011) também ressalta a importância da tradução na aprendizagem de LE, valorizando o ato de traduzir, o qual requer bastante atenção para ambos “forma e significado” (p.742). A aprendizagem é resultado dessa comparação da forma e significado, avaliando o que faz (ou não faz) sentido em LE. A tradução, portanto, não é necessariamente a “quinta habilidade linguística” (WHYATT, 2012, p.23), mas uma prática que espontaneamente ocorre com qualquer pessoa para compreender a LE.

2.3. Abordagem pragmática da tradução

Nos Estudos da Tradução (*Translation studies*), diversos modelos de tradução (MUNDAY, 2016; VENUTI, 2021) têm sido apresentados e explorados até hoje, dentre os quais destaca-se aqui a abordagem pragmática baseada na Teoria de Relevância (TR) (SPERBER; WILSON, 1986). Na TR, o sucesso da comunicação depende do emissor que, por um lado, emite uma mensagem para o receptor e este, por outro, pode acessar a intenção da comunicação do emissor com o menor esforço cognitivo, otimizando efeitos contextuais. Pois, a manifestação linguística é realizada com um número limitado de palavras, as quais funcionam como pistas para o receptor entender a intenção do emissor pela inferência. Se essa manifestação linguística for clara e suficiente por si mesma, cumpre-se como explicatura. Do contrário, se ela for completada pela inferência do receptor, a parte que foi processada cognitivamente é implicatura. Por exemplo:

Maria deve chegar em casa encharcada. [A]

Se esse enunciado fosse dito em um dia chuvoso, pode-se deduzir pelo menos duas coisas, a saber: (1) A chuva é intensa; (2) Maria não tem guarda-chuva. A intenção do emissor pode ser apenas informar ao interlocutor a intensidade da chuva por meio desse enunciado. Contudo, se a intenção do emissor é isso, o enunciado [A] seria mais cognitivamente trabalhoso, a palavra “encharcada” é apenas uma pista que provoca uma associação com a chuva intensa.

Gutt (1990) fundamenta-se na TR e a aplica na tradução, elencando que o tradutor deve considerar o que o leitor da tradução sabe ou não do contexto do texto original para que possa criar uma tradução cognitivamente mais amigável. O estudioso compara a mensagem linguística com um *iceberg* (2005), em que a mensagem linguisticamente

10 *I don't even read it in French; I just look at it and think about it in English.*

emitida representa apenas a superfície. O resto fica submerso, portanto, invisível. Essa superfície visível, ou seja, a língua, deveria ser codificada para que o receptor consiga inferir o que está submerso, isto é, o contexto da situação onde surgiu a mensagem. Desse modo, para o Gutt, a intenção do emissor da mensagem codificada com poucas palavras (pistas) deve ser compreendida pelo tradutor e o significado da mensagem deve ser priorizado na tradução em detrimento da forma linguística.

3. Exploração metodológica

3.1. Contexto

No curso de Licenciatura em Língua e Literatura Japonesa da Universidade de Brasília, acredita-se que o conteúdo ensinado ao aluno é o conhecimento fundamental para a formação do futuro professor. O conteúdo principal – língua japonesa –, então, é distribuído em oito semestres, terminando no penúltimo período antes da graduação. Esta última disciplina, Laboratório de Língua Japonesa, objetiva o aprimoramento da aprendizagem do aluno como uma síntese finalizadora. Observa-se uma tendência de aula em que se usa um texto longo, do qual a leitura necessariamente envolve a tradução para que os alunos o compreendam melhor.

A leitura coletiva é sempre demorada, não apenas pela complexidade caracterizada pela língua e texto em japonês, mas também por diversos fatores organizacionais da sala de aula. Sobretudo, existe a falta da análise do texto por parte do professor, consequentemente, ausência de estratégias de leitura, assunto explorado neste espaço.

No primeiro semestre de 2021, com a condição do ensino *online* emergencial, ministrei essa disciplina trabalhando a obra *Ryūkō Kanbō (Gripe Espanhola*¹¹). Almejando instigar a motivação do aluno, o texto foi lido em voz alta para otimizar a aula online e suprir a escassez dessa estratégia de leitura no nosso curso. O procedimento foi: (1) disponibilizar a leitura gravada; (2) interpretar a obra; (3) aplicar, esporadicamente, perguntas para verificar a compreensão do texto; (4) distribuir trechos para que todos os alunos gravassem a leitura. As gravações dos alunos estão a ser compiladas para um livro de áudio (em andamento). No segundo semestre de 2021, alterei a dinâmica, mantendo apenas (2) na sala de aula e incluí tarefas de resumo para cada trecho em japonês. Essa sequência de atividades a partir da leitura, interpretação, verificação do significado e resumos produzidos pelos alunos em japonês fez com que eles se aproximassem da atividade de tradução, criando o ambiente cognitivo da história lida.

Durante dois semestres de atividades, procurei uma forma melhor de usar a obra e engajei-me na sua análise textual, a qual pode revelar tanto as características do texto quanto uma forma metodológica de análise. Segue abaixo a descrição metodológica da análise e exploração da obra para facilitar aos alunos a atividade tradutória ou de leitura/interpretação.

11 O título da tradução foi traduzido pela turma, a qual fez a tradução do conto inteiro coletivamente durante e depois do semestre. A tradução será publicada em futuro próximo.

3.2. Preparativos da obra para a aula

3.2.1. Obra

Usou-se a obra *Ryūkō Kanbō* (Gripe Espanhola), 流行感冒, (1919) escrita por Shiga Naoya (1883-1971). O escritor tem por característica a descrição complexa do conflito psicológico na relação entre pessoas. Sua obra prima, *An'ya Kōro* (Trajetória em noite escura), 暗夜行路, foi estudada na dissertação de mestrado de Nagae (cf NAGAE, 2011) e traduzida posteriormente, único estudo sobre o autor e suas obras no Brasil.

3.2.1.1. Resumo da obra

O narrador é um homem neurótico que descreve minuciosamente até mesmo a mudança de seu humor. Consciente da chegada da Influenza Espanhola, este alerta a família e as duas empregadas sobre o perigo da doença de modo a proibir contatos desnecessários com outros. A preocupação maior do narrador é a saúde da filha, Saeko, já que ele tivera perdido outro filho. Certo dia, chegava na cidade um teatro itinerário sazonal, um acontecimento esperado por todos da cidade, incluindo as jovens empregadas. Apesar da proibição imposta, Ishi, uma delas, não obedeceu ao patrão e foi ao teatro, mentindo sobre ter ido, mesmo após ser descoberta. O narrador decidiu, então, demiti-la pela preocupação com o contágio da doença e pela atitude teimosa e desonesta de Ishi. A demissão da jovem fez com que sua mãe enfrentasse o patrão, irritando-o até o limite, quando sua esposa intervém e ameniza a situação, revertendo a demissão. O narrador, sob o desprazer na convivência com Ishi, acabou contagiado pelo jardineiro, atingindo, conseqüentemente, toda a família. No entanto, a jovem, não contagiada, trabalhou dia e noite, atarefada com todos os afazeres de casa, ajudando no tratamento da família, especialmente o de Saeko. A dedicação de Ishi abrandou a desconfiança do narrador, o que o fez admitir que ela era uma moça simples sem nenhuma má intenção. No último um terço do conto, o narrador descreve a liberdade modesta que Ishi gozou na sua mocidade, mesmo trabalhando como empregada antes do seu casamento arranjado pela família. O narrador lhe deseja felicidades, apesar de que a vida prevista possivelmente não fosse muito feliz, dadas as tradições machistas. O conto traz a pandemia como plano de fundo, no qual se descreve a observação do narrador sobre a empregada doméstica, Ishi.

3.2.2. Transcrição

A primeira etapa é a transcrição da obra, já que a linguagem está de acordo com o uso da época (publicação em 1919), especialmente, palavras em *kanji*. A transcrição é importante para alterar a ininteligibilidade, além da baixa qualidade da digitalização. Vale mencionar que fazem necessárias, também, adaptações em *hiragana* e/ou *katakana* para facilitar a leitura. Logo, foram inseridos *furigana* para alguns *kanji*. Palavras grafadas como いふ、やうに, que são formas antigas de grafar *hiragana*, foram substituídas por いう、ように.

O texto original transcrito, portanto, possui 21.322 caracteres e corresponde à extensão de 14 folhas tamanho A4, considerando que cada folha abriga 1.500 caracteres aproximadamente.

3.2.3. Divisão

Dividiu-se o texto em 45 trechos para facilitar a leitura. Alguns trechos têm diversos parágrafos, enquanto outros têm apenas um parágrafo, mas extenso. Não foi padronizado o tamanho dos trechos, visto que o volume variado pode acentuar o ritmo da leitura, tendo, ora a leitura volumosa, ora leitura fácil e rápida, em cada aula.

3.3. Método de análise do texto – uso de *AntConc*

O *AntConc* é um programa de *text mining*¹² criado por Lowrence (2006). Ele é simples, mas produz alguns dados básicos que poderão ser utilizados em diversas análises posteriores. Nesse tipo de análise com o *text mining*, o problema do japonês é a inserção de espaço para a separação entre as palavras. O autor oferece outro programa, *SegmentConc*, que funciona para separar as palavras com base nos morfemas. Caso opte por não trabalhar com a base morfológica, cada pesquisador deve organizar o texto manualmente. Nesta análise, após aplicar o *SegmentConc*, manualmente trabalhei, por exemplo: “言って-い-た-よ-う-だ (itteitayouda “-“ é a separação entre morfemas)” para juntar como “言っていたようだ”, pois o objetivo não é a análise gramatical nem morfológica, mas a criação de unidades que possuam sentido. Essa operação, de fato, é maçante e demanda muita atenção e tempo.

4. Resultados

Apresentarei resultados de possíveis explorações do programa *AntConc*. O programa demonstra a frequência das palavras. A análise foi implementada a partir da lista dessa frequência.

4.1. Análise das personagens principais da obra

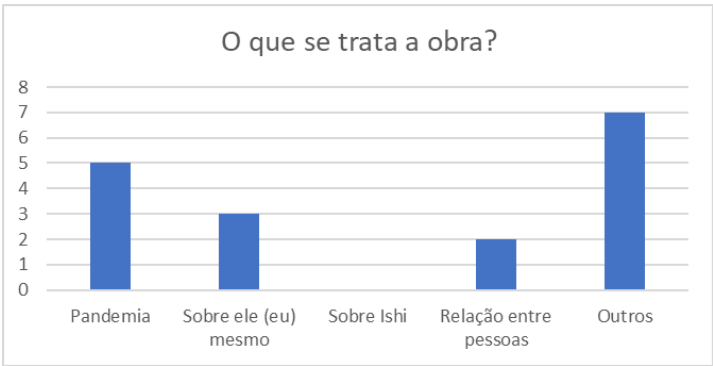
Verificou-se o número de menções das personagens, onde observa-se principalmente: eu como narrador, esposa (妻) do narrador, filha – Saeko (左枝子), duas empregadas, Ishi (石) e Kimi (きみ). A Tab. 1 apresenta a contagem. O motivo dessa verificação parte da percepção sobre a discrepância entre meu entendimento e o dos alunos sobre o que a obra trata. O conto descreve a vida e perfil de Ishi observado pelo narrador durante a endemia. Mas, nenhum aluno considerou que a obra se tratava de uma história sobre ela (Fig.1). Essa discrepância chamou atenção e, por isso, apresenta-se uma figura para observar a menção de cada nome.

¹² *Text mining* é um processamento automático de buscar padrões textuais em texto(s).

TABELA 1: O número de menções dos nomes das personagens principais.

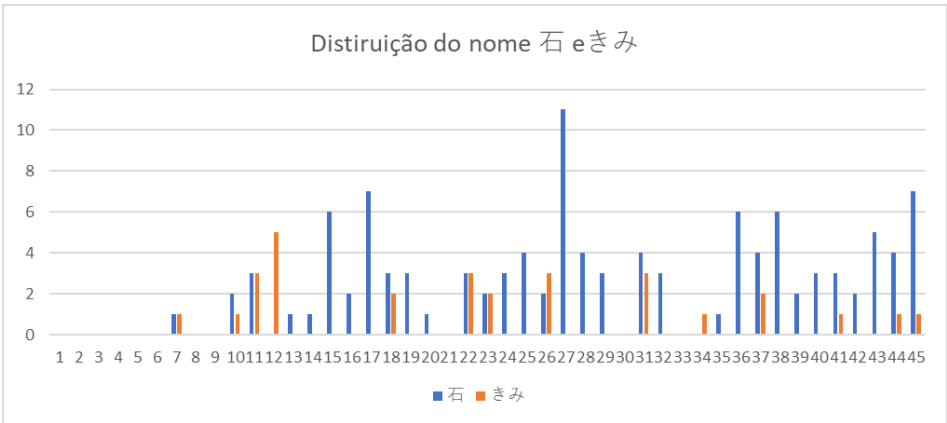
Personagem	frequência
石	112
(私	106)
妻	62
左枝子	40
きみ	29
私たち	23

FIGURA 1: Pergunta sobre o tópico principal da obra (16 respostas)



Verificou-se, então, a distribuição da ocorrência dos nomes Ishi 石 e Kimi きみ, a outra empregada, ao longo da obra para uma comparação.

FIGURA 2: A distribuição da menção de 石 e きみ no conto



O eixo X (linha horizontal) mostra o número de trechos conforme mencionada a divisão em 45 partes. O autor concentrou a menção de Ishi no trecho 27, quando trata da sua demissão. Todavia, esse trecho não é o ponto culminante da história. Este, no caso, estaria nos trechos 36 e 37, quando o narrador muda sua visão sobre Ishi por ter se dedicado à família durante o tratamento da influenza. A partir desse ponto, Ishi aparece em todos os trechos, ou seja, ela se torna o foco do conto. No entanto, é interessante que os alunos não tenham percebido isso.

4.2. Lista de vocabulário pela frequência

O *AntConc* possui a função de disponibilizar uma lista de palavras de acordo com sua frequência. Utilizando este método, verificou-se que há 1775 palavras e expressões. Expressões, porque algumas palavras foram agrupadas em vez de separadas por classes gramaticais e/ou unidades morfológicas. Na lista, as primeiras palavras, sem dúvida, são partículas japonesas como は(349)、の(331)、に(277) etc. que aparecem frequentemente ao longo do texto (o número de frequência entre parênteses). Nas 7ª e 8ª posições, já aparecem o nome 石 - *Ishi*(112) e 私- eu (102), quem narra. Somente com essa lista, pode-se notar como a empregada é comentada e distribuída ao longo da história, conforme observado na Fig.2.

Há diversos verbos, somando-se aproximadamente 50, embora o uso não seja equilibrado em termos de frequência. Veja as tabelas abaixo:

TABELA 3: A lista de verbos pela ordem de maior frequência (verbos usados mais de 5 vezes no texto)

	Verbo	Frequência		Verbo	Frequência		Verbo	Frequência		Verbo	Frequência
1	言う	92	7	出る	20	13	働く	12	19	くれる(助)	7
2	する	67	8	話す	17	14	考える	10	20	死ぬ	6
3	思う	42	9	ある	17	15	持つ	9	21	くれる	6
4	帰る	41	10	知る	15	16	笑う	8	22	寝る	6
5	来る	27	11	呼ぶ	13	17	おく(助)	8	23	感じる	6
6	見る	26	12	聞く	12	18	別れる	7			

TABELA 4: A lista dos verbos usados uma vez ao longo do texto.

forma que apareceu no texto	forma de Dic.	Obs.
縫っていた	縫う	
見送っている	見送る	
見通しておしまいになる	見通す	
訴えて	訴える	
誘われた	誘う	voz passiva
賛成だった	賛成する	
贈られてきた	贈る	voz passiva
輸入して	輸入する	metafórico
近づいた	近づく	
間に合わなかった	間に合う	
避けたい	避ける	
雑談して	雑談する	
離れた	離れる	
非難する	非難する	
預けて	預ける	
顧みた	顧みる	

Nota-se que os verbos da Tab.3 são aqueles que aparecem ainda no nível elementar da aprendizagem de japonês. Na Tab.4, por sua vez, se relacionam verbos que aparecem apenas uma vez ao longo do texto. Nessa tabela, na primeira coluna (esquerda), apresentam-se os verbos na forma em que os mesmos aparecem. Tratam-se de *kanji* complexos se comparados com os da Tab.3, embora, tanto o significado como o uso não sejam complexos. No entanto, admite-se que daria mais trabalho para leitores reconhecerem o *kanji* com seu significado, já que o desconhecimento causa impedimentos na leitura. Os verbos de menor frequência, na sua maioria, podem exigir dos leitores um esforço extra para a verificação de *kanji*, leitura e significado. Acredito que a complexidade dos *kanji* é sempre um desafio em termos de leitura de um texto longo, uma vez que essa verificação compromete o fluxo de leitura e a compreensão da história com a dispersão da atenção para consulta.

Não obstante, o problema não é só com verbos de menor frequência, mas com os verbos de maior frequência também. Na Tab.5, elencam-se as formas do verbo 言う, que aparecem no texto.

TABELA 5: O verbo 言う com as formas que aparecem no texto e sua frequência.

言った	27	言えない	2	言えた	1	言わない	1
言って	14	言いかける	1	言った通り	1	言われた	1
言う	10	言い出し	1	言っておき	1		
言っている	7	言い出す	1	言ってくれ	1		
言っていた	6	言い立てて	1	言ってくれる	1		
言い	3	言い聞かして	1	言っていました	1		
言い出した	3	言うんで	1	言ってる	1		
言われて	3	言うんです	1	言わせた	1		

Destaca-se, por exemplo, 言う, na coluna esquerda, que aparece 10 vezes. A Tab.6 apresenta o verbo flexionado com outras palavras no próprio texto. Na Tab.7, encontram-se tentativas de tradução de cada caso da Tab. 6.

TABELA 6: A imagem da busca de AntConc de 言う

Concordance Hits 10			File
Hit		KWIC	
1		お針の稽古をするからは非暇をくれと 言うかと思うと、また、急にそんなことを言い出すし。	t40.txt
2		と 言って、そのままにしている。私は、ある時 それを妻に 言うかも知れないと 待つような気持ちでいた。しかし 石	t31.txt
3		「お前 よく 言ってくれ。なるべくあっさり 言うがいいよ」「よく言い聞かしても..... だめね？」と妻は	t27.txt
4		先に認めてやろう。そして どうせむこうで暇をもらいたいと 言うだろうから、仕方がない 暇をやろうと考えた。元右衛	t22.txt
5		を 本当とは 思っていない。お前 まで 愚図々々 言う と、また、 癪癪 を 起こすぞ」私	t20.txt
6		った。後 で 私は「あの ように、 はっきり 言う なら、 それ 以上 疑う のは 嫌だ	t16.txt
7		対 だった。石はひどく不愛想になってしまった。妻が何か 言うのにろくろく返事もしなかった。別れのあいさつ一	t43.txt
8		見送っている石が、こうして長く別れる時に左枝子 が何か 言うのに振り向きもしないのは 石らしい かえて自然	t43.txt
9		決めた。きみが使いから帰った 時に一緒に 行くと 言うので、私 だけ 一人 先に 帰ってきた。	t23.txt
10		が東京へ 行くのと 同時に暇をとると 言うので、私たちも その気で 後を 探したが なかなかいい	t38.txt

TABELA 7: Tradução da Tabela 6 com anotações explicativas.

		Função	Observação
1	... achava que <i>iria pedir</i> ..., porém, de repente, me pediu....	Pedido	か
2	Fiquei com a esperança de que (ela) <i>podia dizer</i> isso para minha esposa...	Probabilidade	かもしれ ない
3	(Fale direitinho). <i>Fale</i> isso o mais simples possível	Imperativo	言う (の) が
4	Suponho que (ela) <i>provavelmente pediria</i> demissão...	Pedido, volição	だろう
5	Se você também <i>ficar manhosa</i> , virá histérica de novo!	Atitude	と
6	Já que <i>declarou</i> tão abertamente,	Causa	なら
7	Ishi mal respondia, mesmo que minha esposa <i>falava</i> .	Frase adversativa	のに
8	...não olhava atrás, apesar da Saeko <i>dizer-lhe</i> alguma coisa		のに
9	Voltei só, porque Kimi <i>confirmou</i> que iria juntos, ...	Causa	ので
10	Já que me <i>avisou</i> sua demissão na hora de nós irmos ao Tokyo, ...		ので

Na Tab.7, o importante é identificar uma unidade maior para a tradução como uma unidade que faz sentido. Assim, na minha tradução, além do verbo “dizer”, o tempo verbal, modo, significado etc. já foram ajustados. O leitor, então, deve identificar a função da frase. A partir dessa identificação, a função orienta o leitor a decidir a tradução do verbo “dizer” como “pedir”, “falar”, “confirmar” ou “avisar”, com exceção do no. 5 das Tab. 6 e 7., 愚図愚図言う と (*guzuguzu iu to*)... que foi interpretado por mim como uma atitude manhosa, em vez do ato de dizer.

Outro exemplo com alta frequência é o uso do indicador ので e から. A Tab.8 demonstra o uso das partículas: as duas indicam a causa, especialmente ので, que assume essa função exclusiva da emissão de causa. Enquanto から assume essa função, este pode, também, indicar direcionalidade, como “a partir de X para Y”.

TABELA 8 – Frequência de ので e から no texto.

ので	から	
Causa	Causa	Direção
19	28	48

Essa direcionalidade de から tem ramificações de tempo e espaço, incluindo a de uma pessoa para outra (ex. 妻から聞いた, [ouvi da minha esposa]) e/ou de um estado para outro (ex. 曲解から悲劇が起こった, [a partir do entendimento distorcido, ocorreu uma tragédia]). Assinalar no texto indicadores C (causa) ou D (direção) pode ajudar o leitor-aluno a decodificar o significado.

Pela lista de frequência do *AntConc*, nota-se uma frequência maior de ような e ように (adjetivo-NA, ou seja, *Keiyoudoushi*), totalizando 16 vezes cada. Seu uso é peculiar, pois as vezes pode funcionar como auxílio verbal. ような é sempre seguido por um substantivo (*Meishi*) e, especialmente nesse texto, 6 casos dentre 16 são seguidos por 気 ou 気持ち, como 「... ような気がする」、「... ような気持 (になる、でいた)」.

TABELA 9: 16 ocorrências registradas com ような, destacando-se seu uso seguido com 気 ou 気持.

1	女工を使っている町の製糸工場で四人死んだという	ようなうわさが一段ついた話として話されていた。私は	t33.txt
2	はよく叱りもした。じりじりと不機嫌な顔で困らす	ようなことはしなかった。大概の場合、叱って3分後には	t37.txt
3	配してくれた事は認めているし、という	ようなことを言った。私は石に汚名をつ	t27.txt
4	結婚して初めて、この家だったのかと思ったという	ようなのがある。私の家のとなりの若い方の	t39.txt
5	聞いた。みすみす病人を増やすにまわっている	ような事業をなぜ中止しないのだろうと思	t7.txt
6	もなかった。女中を町へ使いにやる	ような場合でも私たちはグズグズ店先	t6.txt
7	、石の家の山を止めさせておいて、初茸狩に行く	ような場合、関の家でも何か用意しておく、自家のお宿	t29.txt
8	その言葉の調子には偽りを言っている	ような所は全くなかった。それ故妻は素	t16.txt
9	。私は一人その間だけその場を避けた	ような気も起したがそれは妻も同様な	t25.txt
10	く私のそれを話し合っって笑っている	ような気がした。しかし、それは私にとって	t4.txt
11	らしかつた。それより皆から暴君にされた	ような気がして不愉快だった。石は素より	t18.txt
12	全く平常の通りになってしまった。しかし私は前の	ような気持では石を見られなかった。何だかきらい	t32.txt
13	。私は、ある時それを妻に言うかも知れないと待つ	ような気持でいた。しかし石はついにそのことは知ら	t31.txt
14	が乱暴だと肩のあいだにしわができる	ような気持になるが、この男の子と自分	t2.txt
15	みさんとが立っていた。きみは泣いた後の	ような赤い目をしていた。このことには全く	t22.txt
16	んだからね。こう言ってやったら、びっくりした	ような顔をして、はあ、はあ、って言うてるの	t30.txt

O uso de ように é mais complexo, visto que o leitor precisa observar um contexto mais amplo onde se insere a palavra. A Tab.10 demonstra seu uso. Nota-se que nas palavras que seguem depois de ように há uma tendência:

TABELA 10: 15 frequências de ように.

Concordance Hits		15		File
Hit		KWIC		
1	を どうにかして、自分 の 家 に いれない	ように したい と 考えた。この前、町 の 医	t6.txt	
2	「なるべく、しかし、左枝子 を 抱かさない	ように しろよ」根 戸 に いる 従弟 が 来た	t17.txt	
3	たちは グズグズ 店先 で 話し込ん だり しない	ように と 喧しく 言った。女中たち も 衛	t6.txt	
4	小学校 の 運動会 に、左枝子 を 連れていく	ように、と 妻 に 動めていた。しかし、この頃	t6.txt	
5	。しかし、今年 だけは 特別に 行かない	ように と 言って、その代わり、風邪 が 終わっ	t7.txt	
6	のは 不愉快 だった。後で 私 は「あの	ように、はっきり 言う なら、それ 以上	t16.txt	
7	質から 暇を取って もらう の だから という	うに、前に「とにかく 悪い」と いった 言葉 を	t27.txt	
8	と 立っていた。こうい と、全部 みすばらしい	ように 思える が、若い男 や 若い女 たちが	t8.txt	
9	持の上 で 自分とは 対岸に 立っている	ように 感じられた。いやに 気持 が 白けて 暫くは	t18.txt	
10	、今年の 秋から あまり 厚着 を させない	ように 慣らさない と だめです よ」夏 の 間、	t3.txt	
11	を見に行く おばあさんたち に 会った。約束した	ように 手織り の 木綿 の 温かそうな 半襟 を 着	t9.txt	
12	の中が大変 静かになった。夏から 秋になった	ように 淋しく も 感じられた。「演劇を見に行った時、出さ	t44.txt	
13	がそれに全く無関係であることを私に 知ってもらいたい	ように 言った。「やっぱり 行ったのか」「へえ、自分のためを見	t23.txt	
14	し おいて いただけない？」と 小声で 哀願する	ように 言った。妻 も 目 を 潤ませていた。「狭い	t28.txt	
15	来る所に 会ったのだ」妻は 呆れたという	ように 黙っていた。「石 は もう 帰そう。ああいう 奴に 守りを	t24.txt	

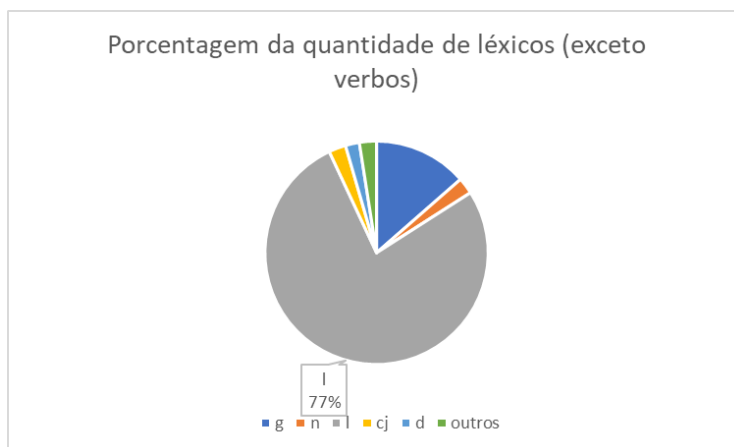
De acordo com a Tab.10, é interessante orientar os alunos para observar o tipo de sentença em que ように se encontra. No nº 1 está o desejo; 2, 3, 5 e 10 estão as sentenças de pedido ou ordem; 4 a recomendação. A frase anterior de ように indica o conteúdo do desejo, pedido, ordem ou recomendação. Entendendo a função, cada um pode articular esse advérbio na tradução ou interpretação. O resto indica “de jeito de”, por exemplo, no nº 6 é “como aquele”. Outros 7, 8, 9,11,13,14,15 são igualmente “de jeito de”, mas parecem uma metáfora, trazendo

exemplos. Como é um advérbio, ように modifica o verbo que segue e, em geral, interpreta-se “como se fosse”, descrevendo um fenômeno com a utilização de uma metáfora ou exemplo com detalhes do ato que segue. Assim, no nº14, a ação principal é 言った. Mas, como “disse como implorasse...”, buscando-se uma metáfora naquele comportamento.

4.5. Léxicos e expressões conceituais

Observa-se um grande número de léxicos ou expressões que possuem um conceito, embora muitos apareçam apenas uma vez. O uso da literatura é interessante por expor o aluno a estas expressões, as quais são adquiridas ao longo da história. Indago, contudo, se a elaboração de uma lista de vocabulário ajuda efetivamente na compreensão da obra. A Fig.3 demonstra visualmente que 77% do total (1775), equivalente a 841 unidades, são as lexicais.

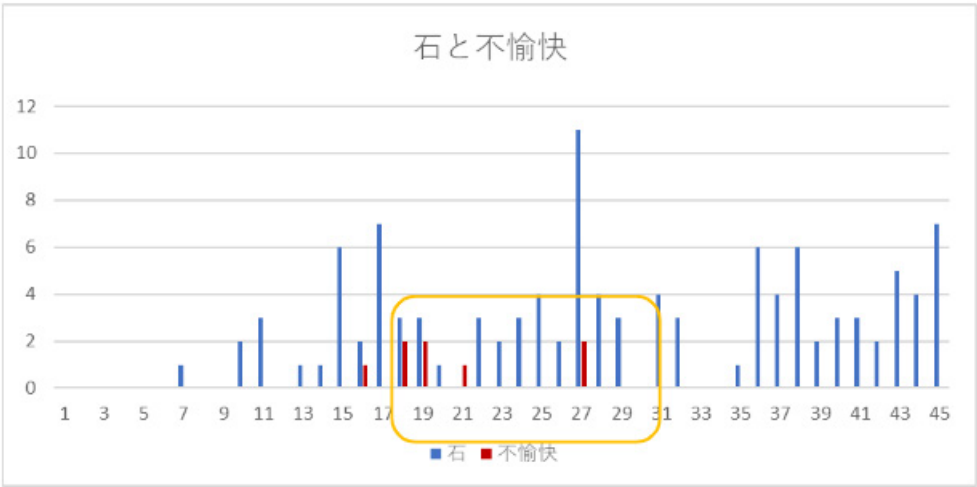
FIGURA 3: Porcentagem da quantidade de léxicos (g – palavras gramaticais; n – nomes próprios; l – léxicos (incluindo expressões excluindo verbos); cj – conjunções e outros)



Percebe-se que é impossível ensinar todas as palavras para o aluno adquiri-las ou para traduzir o texto verificando a maioria delas. Todavia, algumas palavras são interessantes de se ensinar dentro do contexto. Ilustrarei a relação de um léxico com a Ishi. O adjetivo-NA ou *Keiyoudoushi*, 不愉快な (ふゆかいな) talvez não seja uma palavra frequentemente vista nos livros didáticos de língua. Nesse conto, aparece sete vezes, cuja frequência é relativamente alta como um léxico. É fácil ensinar a equivalência de dicionário de 不愉快な = não agradável, mas é interessante apresentá-la mais sistematicamente para que o aprendiz entenda em que contexto se usa a expressão.

A palavra 不愉快な é um estado que o narrador sentiu com a situação na qual Ishi foi envolvida. A Fig.4 demonstra as ocorrências deste adjetivo-NA em relação à frequência de citação de Ishi.

FIGURA 4: A correlação da frequência da personagem Ishi, com a palavra, 不愉快な, “não agradável”



Usa-se a palavra quando o narrador sentiu incômodo com a desobediência da Ishi, quem ele queria demitir sem enfrentá-la diretamente, deixando a negociação com sua esposa. Esse tipo de destaque da palavra poderia ser eficaz em termos do ensino/aprendizagem, visto que o contexto está bastante esclarecido.

5. Discussão

A análise textual é importante, haja vista que informa ao professor o perfil do texto com características da linguagem e textualidade possivelmente não percebidas apenas pela leitura. Esse apoio técnico possibilita-lhe pensar estratégias de ensino. O sucesso do uso de materiais autênticos, especialmente, a literatura, depende de, dentre outros, como o professor a prepara e introduz. Portanto, a análise exaustiva é pertinente. Especialmente, materiais didáticos da literatura japonesa são escassos no Brasil, apesar da disponibilidade ampla de obras originais. Os materiais usados após serem analisados devem ser compilados e publicados para um amplo uso futuro.

O processo preparativo minucioso também é importante para o professor criar um ambiente cognitivo sobre o universo que se trata na obra escolhida. Uma análise com as palavras-chave ou protagonistas principais já demonstra o percurso

da história que conduz ao tópico principal do texto. No presente estudo, a pandemia assume o plano fundo da história para o autor ilustrar uma empregada jovem. Por meio dessa identificação da característica da obra, o professor precisa levar o aluno para uma leitura aprofundada em vez da superficial. Apesar da recomendação de Horst (2005) e Nation (2001; 2006), para o estudante universitário, talvez seja interessante proporcionar uma leitura de desafio para garantir a satisfação, a qual estimula a motivação (DÖRNYEI, 2005). As dificuldades do vocabulário e das estruturas não conceituais devem ser trabalhadas mais sistematicamente em vez de pontualmente para evitar o desvio de atenção no fluxo da leitura.

A partir daí, uma atividade cognitiva como a tradução mental (KERN, 1994; O'MALLEY, 1985) deve ser levada à consciência do aluno e promovida pelo uso de estratégias do professor, lidando com a função da memória como nota de rascunho mental mais eficientemente e atividades de tradução pontual de alguns trechos de difícil compreensão. Como visto em “ような気もち...”, “ような気がする”, algumas expressões podem ser processadas mais facilmente na LM com o conhecimento da função dessa combinação e com a inferência de como se diria isso na LM.

Na prática da tradução, em geral, unidades menores são trabalhadas nas primeiras instâncias como léxico. Contudo, o professor deve conduzir o aluno para perceber um contexto mais amplo (GUTT, 1990; 2005) para que a leitura na sala não se torne uma aula de gramática. Se o foco não for a história, não serão atendidos os efeitos esperados do uso da literatura como atividade que permite a interpretação individual (WIDDOWSON, 1977), aprendizagem da emoção (LAGER, 1995) e encontro com a belas artes linguísticas (PUSPITASARI, 2016).

Uma análise textual é necessária e deve ser a mais objetiva possível para que o professor entenda as características e comportamentos linguísticos presentes no texto. No intuito didático, vale dividir a obra em alguns trechos para estabelecer uma quantidade mais curta de leitura, ajudando o aluno a visualizar uma meta. Assim, ele pode planejar seus estudos de forma consciente. O professor, por outro lado, pode planejar a distribuição da leitura com algumas ênfases, em vez de ler no mesmo ritmo, quando se sabe a tendência do vocabulário, o mapeamento das tramas, a localizações das personagens, termos e correlações dentre outros. Os comportamentos linguísticos dos verbos podem ser trabalhados antes para que a leitura do aluno flua sem a dispersão da atenção.

Embora não se explore neste artigo o léxico, acredito que não seja eficaz criar uma mera lista de vocabulário ou glossário simplesmente seguindo a ordem da aparição no texto. Como vimos com a palavra 不愉快な, o ensino sistemático dela com contexto em que se insere pode impressionar o aluno pelo uso.

Levando em consideração a prática da tradução, acredito que seja desnecessário traduzir toda a obra, já que a aquisição do japonês é o objetivo principal. Se o professor fizer a leitura interpretando alguns trechos deixando outros para o aluno traduzir, isso promoverá a aprendizagem, porque, primeiro, o estudo não fica maçante por traduzir o texto; segundo, se a atividade tradutória estiver intercalada pelas interpretações do professor, o aluno pode

perceber o que foi mal compreendido. Ressalto nesse ponto que a tradução praticada se relaciona mais fortemente com o processo de aprendizagem/aquisição da língua por meio de estratégias do professor na atividade de leitura.

Esse preparativo faz o professor criar um ambiente cognitivo sobre a obra e, assim, se familiarizar com a linguagem, personagens e a estrutura contextual geral. O domínio da obra pelo professor é a chave do sucesso da aula de língua com o uso da literatura, haja vista que a literatura não é apenas um texto, mas obra de beleza e criatividade cuja leitura permanece como experiência na memória do aluno.

6. Conclusão

A leitura de um texto literário utilizando materiais autênticos é ideal, mas formas de usar ou de como preparar a leitura e interpretação são pouco discutidas. Experimentalmente, usei o AntConc, o qual demonstrou uma análise textual e assinalou indicações interessantes que podem ser tratadas com estratégias de ensino. Se a primeira leitura de uma obra literária pelo professor se trata da avaliação emocional, a segunda leitura deve ser mais técnica. Contudo, a avaliação técnica poderá ficar mais sistematizada quando usar uma ferramenta computacional de análise textual, visto que ela demonstra quantitativamente os dados do texto. Essa análise poderá ser fonte e base de estratégias de ensino da língua com a obra literária e deve ser praticada e apropriada pelo professor. O domínio do material é fundamental para o sucesso da aula e a aquisição e aprendizagem do aluno.

Referências bibliográficas

- AMER, A.A. The effect of the teacher's reading aloud on the reading comprehension of EFL students. **ELT Journal**, 51, 1, 1997. p.43-47.
- AMER, A.A. Using literature in reading English as second/foreign language. **ERIC online**. 2012. Disponível em: <https://eric.ed.gov/?id=ED528593>.
- BRYAN, S. Extensive reading, narrow reading and second language learners: Implications for libraries. **The Australian Library Journal**, 60:2, 2011. p.113-122.
- DAY, R.; BAMFORD, J. Extensive Reading in the second language classroom. In: DAY, R. (Ed.) **Cambridge Language Education**. Cambridge, London. 1998.
- COLLIE, J; SLATER, S. **Literature in the language classroom**. Cambridge Univ. Press, London. 1987.
- DÖRNYEI, Z. **The psychology of the language learner: Individual differences in second language acquisition**. Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah. 2005.
- ELLIS, R. Task-based research and language pedagogy. **Language Teaching Research**, 4, 2000. p.193-220.
- ELLEY, W. Acquiring literacy in a second language: the effect of book-based programs. **Language learning** 41-(3), 1991. p.375-411.

- GUTT, E.A. A Theoretical Account of Translation – Without a Translation Theory. **Target** (2), 1990. p.135–164.
- GUTT, E.A. On the Significance of the Cognitive Core of Translation. **The Translator** 11(1), 2005. p. 25–49.
- HEATH, S. Re-creating literature in the ESL classroom. **TESOL Quarterly**, 30, 4, 1998. 1996. p.776-778.
- HEDGCOCK, J. S.; FERRIS, D. R. **Teaching readers of English: students, texts, and contexts**. Routledge, New York. 2009.
- HORST, M. Learning L2 vocabulary through extensive reading: A measurement study. *The Canadian modern language review*, vol. 61, n.3 March, 2005. p.355-382.
- HOLDEN, W. Student attitudes toward graded reading: A preliminary investigation. **Bulletin of Hokuriku University**, 27, Sapporo, 2003. p.145-158.
- HUCK, C. Books for emergent readers. In B. E. Cullinan (Ed.). **Invitation to read: More children's literature in the reading program**. International Reading Association. Newark. 1992.
- KRASHEN, S. The case for Narrow Reading. **Language Magazine** 3 (5). 2004. p.17-19
- KRASHEN, S. The case for narrow reading. **TESOL Newsletter**, 15, 23. 1981.
- KERN, R.G. The role of mental translation in second language reading. **SSLA**, 16. 1994. p. 441-461.
- Langer, J. A. (1997). Literacy acquisition through literature. **Journal of Adolescent & Adult Literacy**, 40, 8, 606-614.
- MACHIDA, S. Translation in teaching a foreign (second) language: A methodological perspective. **Journal of language teaching and research**, vol.2, n. 4, 2011. pp.740-746.
- MUNDAY, J. **Introducing translation studies**. 4th. ed. Routledge, London, 2016.
- NAGAE, N. H. A vida de Shiga Naoya. **Estudos Japoneses**, n.21, 2001. p.65-89.
- NAGAE, N. H. **Trajetória em noite escura**. Tradução do: SHIGA, N. 暗夜行路 **An'ya Koro**. Ateliê Editorial, São Paulo. 2011.
- NATION, I.S.P. **Learning vocabulary in another language**. Cambridge Univ. Press, Cambridge. 2001.
- NORLAND, D.L.; PRUETT-SAID, T. **A Kaleidoscope of Models and Strategies for Teaching English to Speakers of Other Languages**. Libraries Unlimited/Teacher Idea Press, Westport. 2006.
- O'MALLEY et al. Learning strategies used by beginning and intermediate ESL students. **Language Learning**, 35,1985. p.21-46.
- PUSPITASARI, E. Literature-based learning to build students' vocabulary. **Journal of Foreign Language Teaching and Learning**, vol.1, no.1, 2016. p.49-60.
- SPERBER, D.; WILSON, D. **The relevance: Communication and cognition**. Blackwell, London, 1986.

- STRONG, G. (1996). Using literature for language teaching in ESOL. **Thought Currents in English Literature**, 69, 1996. p.291- 305.
- TAGUCHI, E.; TAKAYASU-MAASS, M.; GORSUCH, G.J. Developing reading fluency in EFL: How assisted repeated reading and extensive reading affect fluency development. **Reading in a Foreign Language** 16 (2). 2004.
- TIERNEY, R. J.; READENCE, J.E. 2005. **Reading strategies and practices: a compendium**. 6th ed. Pearson, Boston. 2005.
- VENUTI, L. (Ed.) **Translation studies reader**. 4th ed. Taylors & Francis, London. 2021.
- WIDDOWSON, H. **Stylistics and the teaching of literature**. Longman, London. 1997.
- WHYATT, B. **Translation as a human skill: From predisposition to expertise**. Adam Mickiewicz Univ. Press, Poznań. 2012.

Recebido em 27 de maio de 2022
Aprovado em 01 de agosto de 2023

OS PERSONAGENS DE *O TERCEIRO ASSASSINATO* (*SANDOME NO SATSUJIN*), DE HIROKAZU KOREEDA¹ THE CHARACTERS OF “THE THIRD MURDER” (*SANDOME NO SATSUJIN*) BY HIROKAZU KOREEDA

*Mari Sugai*²

Resumo: O presente trabalho tem como finalidade realizar uma investigação na participação e no papel desenvolvido por um dos elementos essenciais nos enredos cinematográficos, no caso específico desse trabalho, os personagens presentes na trama do longa-metragem de produção japonesa, *O terceiro assassinato* (*Sandome no satsujin*, 2018), de Hirokazu Koreeda, pertencente ao gênero de suspense. Essa categoria específica apresenta uma estrutura narrativa que demanda uma série de etapas pelas quais, tanto o protagonista, quanto o antagonista precisam se submeter para que a narrativa se desenvolva e avance. Para o desenvolvimento textual, a base teórica faz uso das obras de Luís Nogueira (2010), Doc Comparato (1995) e Flávio de Campos (2007).

Palavras-chave: Hirokazu Koreeda; análise narrativa; personagem; gênero suspense; estrutura filmica.

Abstract: The present work aims to realize an investigation into the participation and role played by one of the essential elements in cinematographic plots, in the specific case of this work, the characters present in the plot of the feature film of Japanese production “The third murder” (“Sandome no satsujin”, 2018), directed by Hirokazu Koreeda, belonging to thriller genre. This

1 Essa pesquisa foi realizada com o suporte financeiro da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), recebido durante o período de 2020 e 2021.

2 Pós-doutoranda pela Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa. Doutora pela Universidade Federal da Paraíba. Mestre pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora acadêmica com foco em narrativa, espacialidade audiovisual e elementos visuais. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5396-4514>. E-mail: msugai@gmail.com.

specific category presents a narrative structure that demands a series of steps in which both protagonist and antagonist need to undergo in order to the narrative develops and advance. For the textual development, the theoretical basis makes use of the works of Luís Nogueira (2010), Doc Comparato (1995) and Flávio de Campos (2007).

Keywords: Hirokazu Koreeda; narrative analysis; character; thriller genre; film structure.

Não sabemos o que é ser infinitamente bom. Sabemos o que é ser relativamente bom. E sabemos que não somos capazes de ser bons toda a vida e em todas as circunstâncias. Falhamos muito. E depois reconsideramos, o que não quer dizer que o reconheçamos publicamente.

José Saramago

1. Introdução

De modo geral, as obras literárias, teatrais ou fílmicas ficcionais (e, em determinados casos, até os de reportagens telejornalísticas) são compostas por uma trama, que ocorre em um determinado espaço e época temporal; ademais, contam com, pelo menos, um personagem. Sem um desses três elementos, a sua produção pode vir a tornar-se inviável.

Em virtude de o presente projeto ser voltado ao personagem, restringiremos o foco a ele. Sobre a sua relevância numa obra cinematográfica, Syd Field afirma que “o personagem é o fundamento essencial de seu roteiro. É o coração, alma e sistema nervoso de sua história” (FIELD, 2001, p. 27). Ou seja, trata-se de um integrante de vital importância, e cuja presença em uma história audiovisual funciona como o motor do mesmo.

No capítulo “A personagem cinematográfica”, em *A personagem de ficção* (2009), Paulo Emilio Sales Gomes menciona o personagem em diferentes formas artísticas. Entre literatura e cinema, ele aponta que, respectivamente, os destaques são dados, unicamente, às palavras escritas e ao quesito visual, e, por esse mesmo motivo, as obras audiovisuais pouco permitem a liberdade imaginativa dos espectadores (ao contrário da situação “imposta” aos leitores de romances literários).

Em contraponto, em relação à definição psicológica, a situação se reverte, pois

[...] em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de películas mais antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade [...]. (GOMES, 2009, p. 49)

Apesar de, conforme anteriormente mencionado, o cinema ser uma arte predominantemente visual, não há a necessidade de “desnudar” e “mostrar”, por

exemplo, os aspectos psicológicos de um personagem; podendo, muitas vezes, quando conveniente for, deixar certas informações nas entrelinhas, permitindo que “as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade” (GOMES, 2009, p. 49).

Ainda sobre as diferenciações entre formas artísticas, Gomes aponta para as existentes entre o teatro e o cinema:

[...] De um certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro. Neste último, a relação se estabelece dentro de um distanciamento que não se altera fundamentalmente. Temos sempre as personagens da cabeça aos pés, diferentemente do que ocorre na realidade, onde vemos ora o conjunto do corpo, ora o busto, ora só a cabeça, a boca, os olhos, ou um olho só. Como no cinema. Num primeiro exame, as coisas se passariam na tela de forma menos convencional do que no palco, e decorreria daí a impregnância maior da personagem cinematográfica, o desencadeamento mais fácil do mecanismo de identificação [...]. (GOMES, 2009, p. 49)

Apesar de o teatro permitir presenciar a encenação ao vivo, o autor considera que, devido ao fato de o cinema permitir o uso de diferentes tipos de planos para o registro do ator (entre outras possibilidades cênicas, e outras por ele possibilitadas), isso funciona como uma forma de tornar a experiência mais próxima da real. De tal maneira que, costuma-se dizer que, no teatro, é o ator (no caso, o profissional) quem fica em evidência; enquanto que, no cinema, é o personagem.

Sobre o início da elaboração do personagem voltado a um produto audiovisual, para Doc Comparato (1995), o personagem, acrescido de orientações que definam a ele e aos integrantes mais relevantes da trama, todos devem estar presentes na escrita da sinopse (passo anterior ao do roteiro em si). Nele, consta o desenvolvimento da história, que servirá de guia para a escrita da ferramenta definitiva que a produção audiovisual fará uso (COMPARATO, 1995).

Para a criação e desenvolvimento do personagem, o roteirista indica que ele deve possuir valores, como os afetivos, éticos, religiosos, mania de ordenação etc. É a sua complexidade e contradição que o torna próximo do real, além de:

Uma personagem tem de ser única: ter as suas impressões digitais como qualquer outro ser humano, um passado, uma infância, uma adolescência, sofrimentos e alegrias. Enfim, tudo o que têm os humanos. Mas, acima de tudo, deve ter uma história que seja unicamente sua e de mais ninguém. (COMPARATO, 1995, p. 128)

Sobre a presença do personagem na escrita de um roteiro audiovisual, Luís Nogueira esclarece que,

Uma vez que toda a história se situa no tempo e no espaço, a sinopse deve responder às questões: quando e onde decorre? Ela deve também identificar a personagem principal, ou seja, o protagonista, o agente em redor do qual se desenrola a ação, e o que ele pretende, o que o faz agir – desse modo, a sinopse deve responder também às questões: quem é o protagonista e qual o seu objetivo? (NOGUEIRA, 2010, p. 29)

Ele igualmente aponta para os elementos vitais para a constituição de um produto fílmico, oferecendo destaque para o personagem principal e a sua “missão” dentro da história. No caminho para alcançar o que ele almeja, a narrativa apresenta obstáculos que podem ser situações e/ ou outros personagens, e que terão por função ser a “pedra no sapato” do protagonista; pois, conforme menciona Field, “a essência do personagem é a ação. Seu personagem é o que ele faz. Filmes são um meio visual e a responsabilidade do escritor é escolher uma imagem que dramatize cinematograficamente o seu personagem” (FIELD, 2001, p. 31). O que reforça a ideia de que o personagem, de alguma forma, age/ reage conforme as dificuldades surgem.

Ainda sobre o tópico, podemos fazer uso dos comentários de Anatol Rosenfeld, a respeito do personagem em um romance literário (e o fato de ele poder ser igualmente válido para o cinema):

Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. (ROSENFELD et al, 2009, p. 21)

O personagem necessita movimentar-se com o intuito de superar as dificuldades instauradas para procurar atingir (ou não) a sua meta. Sendo que, essa série de situações são as que acompanhamos durante a duração da película.

A respeito da temática, Robert McKee afirma que

A estrutura e os personagens estão entrelaçados. A estrutura dos acontecimentos de uma história se traça como as decisões tomadas pelos personagens em situação de prisão e as ações que decidem realizar, enquanto que os personagens são criaturas que surgem e se veem alteradas devido como decidem atuar em uma situação de tensão. Se mudarmos um desses fatores, alteramos o outro. Se mudarmos o desenho dos acontecimentos, teremos também mudado os personagens. Se mudarmos a personalidade profunda de nossos personagens, deveremos inventar uma nova estrutura que expresse a sua natureza alterada (MCKEE, 2007, p. 138)

Trata-se de, portanto, basicamente de ação e reação, uma série de acontecimentos em cadeia em que cada escolha tomada afeta o personagem e/ ou a narrativa, forçando um ou ambos a reagirem, o que resulta no avanço da história, culminando no clímax e, atingindo, por fim, a fase de desfecho da trama.

2. Tipos de personagens em enredos cinematográficos

O roteirista Flávio de Campos disserta sobre a origem do termo “protagonista” e a sua função no contexto do enredo cinematográfico:

A palavra “protagonista” vem do grego e aglutina *prôtos* (“primeiro”) a *agonistés* (“combatente”). Por implicar combate, jogo de ações, protagonista é termo privativo de narrativa dramática; por implicar primeiro personagem, protagonista se refere a personagem principal. Portanto, numa narrativa dramática, protagonista é sinônimo de personagem principal. (CAMPOS, 2007, p. 120).

Enquanto que, para o seu “opositor”,

Como “protagonista”, a palavra “antagonista” vem do grego. Ela aglutina “*anti*” (contrário) a “*agonistés*”. Como “protagonista”, “antagonista” implica combate, jogo de ações e, portanto, também é conceito privativo de narrativa dramática.

O que define antagonista não é o seu perfil, mas a sua função de antagonizar. Por sua definição relativa — antagonista existe apenas em relação ao personagem que ele antagoniza [...]. E um personagem pode antagonizar outro na estória toda, num incidente, numa cena, num segmento de cena ou apenas numa fala, num gesto. (CAMPOS, 2007, p. 120-121)

A respeito das características próprias de cada um, Campos oferece a sua definição para o principal elemento, ao afirmar que: “independente de situação, herói é um personagem correto, justo, audaz, talvez bonito, mas com certeza atraente e bom” (CAMPOS, 2007, p. 123), e acrescenta ao apontar que é por ele que o público torce e com quem se identifica (CAMPOS, 2007). Na vertente oposta, encontra-se o vilão, “personagem errado, pérfido, talvez feio e vestido de preto, mas com certeza repulsivo e mau” (CAMPOS, 2007, p. 123).

Nogueira complementa ao explicar que:

O herói tende a ser apresentado, na sua definição clássica, como um ideal humanista, carregado de toda uma simbologia ética e politicamente imaculada, ao passo que o vilão representa toda a baixaza, vício e miséria humana, tantas vezes no limite da barbárie e da bestialidade. (NOGUEIRA, 2010, p. 117)

O roteirista alerta para o fato de o protagonista e antagonista serem considerados opositores, entretanto, “não é necessariamente assim: antagonista é personagem que antagoniza, não apenas o protagonista, mas qualquer personagem” (CAMPOS, 2007, p. 120).

Na sequência de seu livro *Da criação ao roteiro*, Comparato explica sobre os casos em que o empecilho ao protagonista pode ser fornecido por outro personagem:

Dizer que o antagonista é o contrário do protagonista é uma afirmação estereotipada e didática; no entanto, está próxima da realidade. Segundo Propp, podemos dizer que “a esfera de ação do antagonista, seus elementos, são: o prejuízo, o combate ou qualquer outra forma de luta contra o herói, a perseguição”³. O antagonista deve ter o mesmo peso dramático que o protagonista, mas não é necessário desenvolvê-lo com a mesma profundidade dramática. (COMPARATO, 1995, p. 136)

Comparato faz uso das teorias do russo Vladimir Propp para afirmar que, apesar de o papel opositor ao personagem central, o antagonista não deve ser considerado como um integrante secundário, a sua relevância e participação na história são equivalentes aos do seu “adversário”.

Campos oferece uma terceira alternativa, em que apresenta traços dos perfis anteriormente explanados: o anti-herói. “Como o vilão, o anti-herói é errado, talvez feio e (um pouco) mau. Mas, como o herói, é personagem pelo qual narrador e espectador torcem, com quem se emocionam, se identificam e querem ver vitorioso, feliz e eventualmente perdoado” (CAMPOS, 2007, p. 124).

Para a outra classe de personagens, de um patamar abaixo dos principais, Comparato os nomeia de atores secundários ou colaboradores: “colaborador é uma personagem secundária que está ao lado do protagonista e faz parte do universo em que ambos se movem, ou melhor ainda, do mesmo núcleo dramático. Como são secundários, podem ser menos complexos” (COMPARATO, 1995, p. 137). E ainda, segundo Nogueira,

[...] personagens secundárias – estas alinham-se de modo cúmplice ao lado do protagonista e do antagonista, ajudando muitas vezes na sua caracterização ou na prossecução dos seus objetivos, ao mesmo tempo que servem de termo comparativo e sublinhado da sua importância dramática e narrativa. (2010, p. 116)

Segundo Jacques Aumont e Michel Marie, o personagem possui duas dimensões. A primeira é referente a “atribuição de traços físicos, os do ator, seu traje, sua maquiagem, seus traços psicológicos e morais significados por seus atos e suas falas, seus gestos e seu comportamento” (2003, p. 226). A segunda é a “diferenciação, por contraste, complementaridade, oposição, similitude, com os outros personagens” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 226).

Ou seja, uma diz respeito à forma e conteúdo de cada um dos personagens, os traços internos e externos que distingue um dos demais, aos seus aspectos visuais e

3 PROPP, Vladimir. **Morfología del cuento**. Buenos Aires: Juan Goyanarte, 1972, p. 121.

personalidades individuais. A outra comporta a relação de amizade ou inimizade, e forma de interação de um integrante com o outro, e como ela se dá no contexto apresentado pela trama.

Comparato (1995, p. 129) traz outro aspecto relevante quando se trata de personagens, ele comenta a respeito dos tipos “planos” (também chamados de “rasos”) e “redondos”. Os do primeiro grupo têm “um perfil único, de traços fixos”. Nogueira os nomeia de “simples”, visto que “caracterizam-se por assumir traços estereotipados e unidimensionais, motivos e objetivos bem definidos para as suas ações, bem como comportamentos bastante previsíveis” (2010, p. 118). Além disso,

[...] São, normalmente, construídos em torno de uma ideia ou qualidade bastante marcada, o que lhes fornece atributos e contornos de algum modo redundantes e familiares para o espectador: os gestos, comportamentos, diálogos ou opiniões variam muito pouco entre histórias do mesmo gênero. Essa ausência de surpresa faz com sejam facilmente reconhecidos e lembrados, o que pode ser benéfico do ponto de vista da atenção e interesse imediato dos espectadores, já que se revelam figuras típicas. (NOGUEIRA, 2010, p. 118)

Enquanto os do outro perfil exibem aspectos distintos, ou seja, são complexos, podendo apresentar diversas camadas (COMPARATO, 1995). Campos (2007, p. 111) oferece mais dados: “para saber se o personagem é redondo, verifique se ele é capaz de surpreender de maneira convincente. Se ele jamais surpreende, é porque é raso. Se não convence, é porque é raso se passando por redondo”. Eles fazem parte dos fatores intrínsecos, não se limitam aos personagens, mas, igualmente, à estrutura da categoria do filme. No caso do nosso corpus de averiguação, ele encontra-se na classe do suspense (mais comentários serão apresentados adiante).

3. Personagens e enredo

O corpus filmico de nosso projeto, o longa-metragem *O terceiro assassinato*, trata da condenação de um assassinato seguido de roubo, cuja incriminação é referida a Misumi, e o advogado responsável pela sua defesa é Shigemori. Contudo, o enredo não consiste em uma situação “normal”, posto que o réu, a cada encontro com o seu defensor, relata uma diferente versão do crime praticado.

Essa é a primeira incursão de Koreeda no suspense, gênero que pode ser considerado como o principal dessa obra fílmica, pois, apesar de apresentar diversos atributos frequentemente percebidas nessa categoria, o realizador inclui temáticas tipicamente presentes em seus outros filmes, como: relações familiares, luto e memória (SUGAI, 2016).

Sobre as características da classe em questão, Luís Nogueira tece alguns comentários: promover no espectador, emoções relacionadas à excitação e nervosismo, como se “tudo se tornasse insuportavelmente urgente e perturbador” (NOGUEIRA,

2010, p. 39); pois, ele encontra-se suspenso e em dúvida, “o thriller é, portanto, um dos gêneros onde a tensão dramática se torna mais forte e onde as expectativas narrativas mais são desafiadas” (NOGUEIRA, 2010, p. 40). A trama provoca questionamentos naqueles que assistem, resultando em dúvida sobre o seu final, bem como dos personagens; expectativas geradas, “o espectador é convidado a entrar num jogo de permanente inquietação, incerteza, ansiedade ou angústia” (NOGUEIRA, 2010, p. 39).

Sobre as inúmeras versões de confissão do crime por parte do réu, pode ser relacionada à afirmação que Nogueira aponta no gênero suspense:

Essa tensão dramática provém, em grande medida, do fato de as personagens atravessarem a história numa situação de risco quase fatal e de perigo iminente – como se a qualquer momento, e a todo o momento, algo de irremediável estivesse prestes a acontecer. [...] Se trata de dilatar a tensão e adiar a resolução de um conflito até os limites. (NOGUEIRA, 2010, p. 40)

Como é usual no suspense, inúmeras reviravoltas são promovidas. Sejam elas ocasionadas pelos personagens, ou por acasos “do destino” que resultam em alternância de rotas na duração do enredo cinematográfico.

Além disso, o autor também enumera aspectos temporais e de ordem espacial:

Em primeiro lugar, falamos do dispositivo comum do contrarrelógio, isto é, de uma escassez de tempo determinada por um prazo que torna todas as decisões e atitudes do protagonista imperativamente urgentes, originando uma espécie de ansiedade crescente à medida que o tempo se esgota. Em segundo lugar, falamos do dispositivo do labirinto, no qual o protagonista acaba frequentemente por se perder numa espécie de deriva que incrementa a sua angústia e, consequentemente, a angústia do espectador. A corrida contra o tempo e a deriva labiríntica acabam, deste modo, por desenhar um gênero de jogo mental que é proposto ao protagonista [...]. (NOGUEIRA, 2010, p. 41)

Ou seja, além de o protagonista ter que “correr contra o tempo” para alcançar o seu objetivo e/ ou a busca da resolução para o seu obstáculo, isso causa-lhe a sensação de estar preso em um emaranhado de situações, do qual tenta escapar a todo custo.

Apesar de se encontrarem em posições opostas, há uma sinergia na relação entre o protagonista e o antagonista que é essencial nessa categoria cinematográfica e, portanto, fica mais perceptível para esse tipo de enredo e nicho fílmico em que um age e o outro reage, fornecendo movimentos que provocam avanço na história. David Bordwell e Kristin Thompson tecem comentários sobre esse tópico:

Mais especificamente, os efeitos do suspense dependem de quais personagens são destacados pelo enredo e narração. Se o protagonista é inocente, o suspense que sentimos provém da perspectiva de que o crime

venha a prejudicar ele ou ela. Se o herói é uma figura da justiça, ficamos preocupados com o fato de que ele ou ela não conseguirão proteger os inocentes.

Quando o protagonista é o criminoso, uma maneira de obter alguma simpatia é classificar os infratores da lei em uma escala de imoralidade⁴. (BORDWELL; THOMPSON, 2008, p. 323)

Apesar de os papéis de “mocinho” e “vilão” parecerem terem sido estabelecidos em *O terceiro assassinato*, como mostram os minutos iniciais da película; no caso do antagonista, eles não se provam totalmente válidos, visto que, ao longo da narrativa, o acusado Misumi oferece sinais de que o atentado criminoso se deu em circunstâncias adversas, e que poderiam vir a ser justificadas com o trágico final de seu antigo patrão.

No caso de *O terceiro assassinato*, a partir do que apontam Bordwell e Thompson (2008), pode-se considerar que o filme forneça a dúvida em relação à prática criminosa realizada pelo réu, bem como a incerteza se o seu advogado será capaz ou não de livrá-lo da pena de morte; pois, segundo a legislação japonesa, caso o criminoso seja condenado pela terceira vez, receberá a pior punição em voga, o que torna a atuação do defensor Shigemori ainda mais urgente.

Em se tratando de personagens antagonistas no suspense, os seus pontos-de-vista tornam-se ainda mais claros. Field aponta que “o que nos separa de todos os outros é o nosso ponto de vista — como vemos o mundo. Cada pessoa tem o seu ponto de vista. Personagem é um ponto de vista — é a maneira de olharmos o mundo. É um contexto” (FIELD, 2001, p. 36). Esse traço parece tornar-se mais evidente nessa categoria filmica, já que implica, devido às diversas reviravoltas que o roteiro fornece, o que fora mencionado anteriormente, em relação aos personagens “planos” e “redondos”, em especial aos do segundo grupo.

Mckee menciona a necessidade de uma certa tensão para auxiliar o andamento da narrativa, o que resulta na obrigação de tomada de ações e escolhas por parte dos personagens:

A pressão é essencial. As decisões tomadas em situações em que nada está em risco significam pouco. Se um personagem opta por dizer a verdade ao mentir, não lhe traria nada, sua escolha será trivial e esse momento não expressará nada.

4 More specifically, the thriller's effects depend on which characters are highlighted by the plot and narration. If the protagonist is an innocent, the suspense we feel comes from the prospect that the crime will harm him or her. If the hero is a figure of justice, we become concerned that she or he will not be able to protect the innocents. When the protagonist is the criminal, one way to achieve some sympathy is to rank the lawbreakers on a scale of immorality.

Mas, se esse mesmo personagem insistir em dizer a verdade quando uma mentira salvaria a sua vida, perceberemos que a honestidade está em sua natureza (MCKEE, 2007, p. 132).

As atitudes eleitas resultam em apresentar não somente modificações na estrutura narrativa filmica, bem como, fornecer oportunidades para explorar e apresentar traços das personalidades dos personagens. O autor cita mais algumas palavras sobre o assunto:

[...] a função da estrutura é fornecer pressões progressivamente crescentes que forcem os personagens a enfrentar dilemas cada vez mais difíceis e, por causa dessas pressões, eles precisam tomar decisões e realizar ações que são cada vez mais complicadas, de modo que a sua verdadeira natureza é revelada mesmo ao nível do subconsciente [...]. (MCKEE, 2007, p. 137)

É, portanto, função do enredo apresentar dificuldades que devem ser ultrapassadas, o que pode resultar em escolhas que podem (ou não) auxiliar o personagem a aproximar-se de seu objetivo, e o que fornecem ajuda para a narrativa evoluir até o clímax, seguido dos momentos finais.

Ainda sobre o personagem do réu, podemos considerar o que Comparato aponta para a confusão que pode surgir entre um personagem contraditório e um em conflito, visto que:

[...] a personagem contraditória exprime a sua complexidade através de ações antagônicas e quase sempre leva a cabo atos díspares, porque tem uma direção dramática, isto é, tem um objetivo dramático, ao passo que a personagem em conflito, como não tem uma direção ou objetivo dramático, não atua contraditoriamente e é prisioneira do seu conflito, portanto, não evolui dramaticamente. (COMPARATO, 1995, p. 134)

Na película, podemos considerar que, em função das suas contradições, o antagonista encontra-se nas duas situações apontadas acima. Devido à certas circunstâncias, ele mostra-se em conflito sobre o ato cometido e a melhor decisão a ser tomada para que não seja sentenciado, evitando assim, a pena de morte. Ao mesmo tempo, torna-se contraditório por não relatar uma verdade, e sim várias sobre o crime, o que dificulta o trabalho do advogado em adquirir provas para montar uma defesa crível a ponto de impedir a condenação de seu cliente.

Num filme padrão pertencente à categoria do thriller, os papéis do “mocinho” e “bandido” normalmente estão definidos, e assim seguem do início ao término da película. Entre os exemplos de filmes de suspense que podemos aguardar um tipo de reviravolta marcante, estão: *Os suspeitos* (Bryan Singer, 1995), *Um corpo que cai*

(Alfred Hitchcock, 1958), *Oldboy* (Chan-wook Park, 2003), *Amnésia* (Christopher Nolan, 2000), entre outros.

Na vertente de películas padrão que incluem julgamento, certamente há exceções à regra, em que as narrativas podem sofrer algum tipo de “virada” inesperada, como em *As duas faces de um crime* (Gregory Hoblit, 1996) e *Versões de um crime* (Courtney Hunt, 2016). Nelas, os personagens não são exatamente o que parecem ser. Não afirmamos que isso ocorra em *O terceiro assassinato*, apesar de ele poder ser enquadrado no gênero de thriller, e na vertente de suspense criminal e investigativo. Contudo, as “guinadas” na trama ocorrem com o intuito de prender a atenção do espectador, bem como apresentar de modo mais aprofundado, as diversas esferas psicológicas, de personalidade e emocionais dos personagens.

4. O trio de personagens em *O terceiro assassinato*

Embora Shigemori tenha mais destaque e presença cênica na trama, dado ao fato de ser dele o cargo ocupado para provar a inocência do réu e, portanto, esse ser o seu objetivo narrativo; acompanharmos a sua trajetória de modo mais próximo e por mais tempo. Além de o filme exibir em grande parte da sua duração, as ações promovidas por ele e sua equipe, com o intuito de adquirir evidências que possam ser utilizadas a favor da defesa de seu cliente.

No início da trama, temos a impressão de que ele integraria a classe de indivíduos “planos”, pois, oferecia a premissa de ser o típico personagem de advogado, racional e sem interesse e envolvimento mais próximo com o condenado.

Contudo, com a evolução da história, ele se desnuda, e nos é oferecido o acesso às camadas mais profundas de sua personalidade, seja à nível pessoal e familiar, em que ficamos cientes de questões com o seu pai e a sua filha; quanto ética e profissional. O que nos leva a concluir que ele se encaixa no perfil “redondo”, devido aos dados apontados. Além de haver uma mudança significativa na sua relação com o réu, ainda que ela se mostre mais perceptível ao final da obra, resultado da investigação realizada, e do maior contato e compreensão daquele que ele defende.

Misumi é vital para a trama. Em grande parte da duração da película, ele apresenta-se como um personagem enigmático, provedor da “estranheza” por não revelar o verdadeiro modo como o crime pelo qual é acusado realmente se deu e, em decorrência dessa escolha, a sua vida poder ter fim, o que aumenta a pressão da atuação de seu advogado. Tal acusação é o principal obstáculo a ser vencido na trama.

Durante boa parte do enredo, ele se mostra como o vilão, assumidamente no papel de executor do crime. Misumi também oferece indícios de que o seu perfil não sofrerá alteração. Entretanto, conforme a investigação sobre a sua vida pessoal avança, Shigemori e nós somos, aos poucos, levados a conhecer os dois lados do personagem. O seu passado o condena pelos crimes infringidos, porém, o encarceramento por décadas, parecem ter feito com que os atos cometidos o fizessem refletir sobre os mesmos, sobre

a sua vida, arrependimentos e consequências na vida familiar. Como ocorreu com o seu defensor, no final da trama, Misumi desvenda traços distintos dos que vinha apresentando até o momento, ou seja, a sua classe pode ser igualmente enquadrada como redonda.

No papel de personagem secundária, o destaque é dado a Sakie, cujo objetivo dramático é auxiliar a dupla anteriormente mencionada e o público, no sentido de ela conduzir a situações que permitem uma maior compreensão sobre a sua personalidade, relação familiar, atos cometidos no passado, e no tempo diegético; além de poder ser a agente causadora da resolução do ato fatal em *O terceiro assassinato*. Apesar de conhecermos vários de seus ângulos, eles não são apresentados de modo mais aprofundado, e não há alteração de sua personalidade na trama de Koreeda. O modo como a garota inicia e termina na obra, permanece o mesmo, apesar de obtermos várias informações sobre o seu interior, motivações, frustrações, pensamentos etc. Eles são exibidos somente sob um prisma, o oposto da dupla anteriormente citada; portanto, ela se enquadra na classe “plana”, visto que ocupa o papel de adolescente bem comportada, esforçada, e que efetua sacrifícios em prol da família.

Após a análise e enquadramento dos perfis do trio de personagens com mais destaque na trama, teceremos, a seguir, observações acerca de algumas cenas do encontro entre o réu e o advogado.

Nos momentos de conversa entre os dois, que sempre ocorrem em uma sala dentro do presídio em que, através de um vidro, conversam, Misumi assume a autoria do crime contra o seu ex-empregador. Dentre os motivos sobre o ato, ele menciona o fato de ter sido demitido e, portanto, o crime hediondo teria sido um ato de vingança; a pedido da esposa do falecido, que teria pagado pela execução para adquirir o montante financeiro fornecido pelo seguro de vida; e pela exploração sexual que o pai, aparentemente, cometia com a garota Sakie.

Na terceira parte da película, em uma das cenas ocorridas nesse espaço, em que a resolução do problema e/ ou obstáculo da trama parece caminhar para uma solução (ou não); o trecho narrativo mostra o réu mais sensível à sua condição, sendo que, na maior parte do filme, ele aparenta o oposto.

A alteração de comportamento de Misumi, por conta do forte apelo dramático, em que admite que não cometeu o crime, provoca no defensor, nesse instante, uma forma de conexão e empatia com o condenado. Até então, a relação entre eles era distante, meramente profissional, ambos aparentavam pouco interesse um pelo outro, e Shigemori, pelo caso.

Esse momento de “redenção” produz o que Comparato nomeia de correspondência do conflito, em que, devida a situação de determinado personagem, além do advogado, o público torna-se cúmplice dele, pois, vivencia a mesma sensação, conforme explica o roteirista: “se o conflito é crucial para a personagem, também o será para o espectador; da mesma forma que, se a situação é sensual ou amorosa, também deve sê-lo para o público (COMPARATO, 1995, p. 149). Para tal fenômeno se concretizar, há a necessidade de o personagem enfrentar algum conflito, para que, aquele que assiste a obra, entenda-o

como algo significativo e se identifique com o mesmo e, portanto, com o personagem (COMPARATO, 1995).

O roteirista ainda aponta que as batalhas do personagem podem ser exteriores ou interiores:

[...] o conflito parece depender cada vez mais da personagem, da sua maneira de se apresentar e da sua vontade, que pode ser direta ou indireta.

Vontade direta ou “consciente” é a que se exprime no texto e se refere a alguma coisa concreta. [...]

Vontade indireta ou “inconsciente” é o subtexto, o impulso interior. [...] Tais comportamentos, a priori irrefletidos, são difíceis de exprimir e encontram seu esclarecimento ou explicação no desenrolar da história. (COMPARATO, 1995, p. 152)

Durante toda a narrativa, as vontades que culminaram no ato criminoso, mostram-se, devido às contradições ditas pelo réu, ora de vontade direta, ou seja, de ele ter tido iniciativa por vontade própria e racional. Contudo, por ele não oferecer um único *modo operandi* que justifique e explique o crime, poderia ter sido promovida pelo outro.

Misumi passa, ao longo da película, de vilão, por conta da acusação e motivo torpe para a concretização do mesmo, suposto abandono de sua família, pouco ou nenhum contato com a sua filha, perfil estético que não condiz com a de mocinho, antecedentes criminais etc.; para um tipo com o qual podemos nos identificar e/ou desenvolver empatia, conforme mais dados sobre ele vão sendo descobertos e revelados. Esses aspectos levam o espectador a considerar que ele seja categorizado como anti-herói. Sobre esse terceiro tipo de classe de papel cinematográfico, Nogueira comenta:

Mantendo à semelhança do herói, o bem como objetivo último, ele pode, no entanto, fazer o mal para o conseguir. É, sobretudo, no método, mais do que no propósito da sua atuação, que ele se distingue do herói. Trata-se de uma personagem que questiona e desafia o axioma segundo o qual os fins não justificam os meios. A sua motivação é, por isso, frequentemente alvo de ceticismo ou contestação ética por parte do espectador, do mesmo modo que os valores vigentes e as convenções aceites são alvo de desdém ou escárnio por parte do anti-herói. Ainda assim, permite uma fácil empatia na medida em que, não se apresentando como um ideal imaculado de perfeição e justiça, exhibe algumas das fragilidades do cidadão comum, expondo o seu lado sombrio: a fraqueza, a culpa, o desvio, a falha, a arrogância ou o egoísmo são, entre outras, características que o definem, mas que não o condenam. (NOGUEIRA, 2010, p. 117).

Em um primeiro momento, Misumi assume o posto de acusado pelos crimes cometidos (homicídio seguido de roubo da carteira de seu antigo patrão). Com o desenvolvimento da trama e acompanhamento da investigação de seu defensor por mais informações sobre o seu cliente, ficamos à par, junto com Shigemori, de que o condenado parece caminhar na contramão à primeira impressão causada, e pelas informações que se tinha conhecimento até o momento imagético.

Os atos cometidos no passado parecem ter ficado para trás: ausência como pai no núcleo familiar, os dois crimes anteriormente cometidos que o levaram há anos de prisão, e outros. Todos esses dados parecem fazer com que, conforme mencionado anteriormente por Comparato (1995), criemos um tipo de ligação e afeto pelo personagem, apesar de sua trajetória “torta” e suspeita.

Além de a correspondência do conflito, citada anteriormente, outra situação pode vir a ocorrer: a conexão entre personagem e espectador, nomeada por Comparato (1995), de ponto de identificação, cuja definição é: “normalmente, existe uma série de pontos de identificação, que só se percebem quando intervém a emoção: no momento em que damos conta de que o problema que a personagem enfrenta também poderia ser nosso” (COMPARATO, 1995, p. 150).

Tal reação pode ser provocada devido aos “erros” de Misumi tornarem-no ou expor o seu lado “humano”, ao denunciarem as suas fraquezas e o fato (ocorrido ou não) de praticar um ato para, de certa forma, se redimir daqueles cometidos no passado. No momento diegético na qual a narrativa se passa, eles servem como intenção de perdão e redenção, talvez, não perante a justiça criminal, mas, sim a dos homens, e daqueles que ele pode auxiliar, de alguma forma, mesmo que de modo incomum.

Essa situação possui relação com um dos resultados de acontecimentos que atingem o personagem, a ponto de ele ser afetado, e que Nogueira nomeia como oportunidade de redenção,

Ou seja, a correção de um erro prévio; uma necessidade de sacrifício, colocando o próprio destino ao serviço de valores superiores; uma decadência inevitável, quando os acontecimentos levam à queda na indigência ou na perdição; uma conquista de afeto, quando a carência emocional é colmatada; um teste de carácter, quando a abnegação se torna imprescindível para o sucesso de um empreendimento. É aquilo que a personagem faz que nos revela o que ela é. Ser e fazer são as duas dimensões fundamentais tanto da história como da personagem. (NOGUEIRA, 2010, p. 113-114)

No filme, as atitudes condenatórias de Misumi se encaixam na citação acima. A punição (pelo e/ ou em prol do outro) foi feito e assumido, até o momento em que, por um aparente arrependimento, em mais uma variação de como o ato foi realizado, ele intitula-se inocente. Independentemente de ser o feitor ou não do crime, a aparente mudança de caráter e possível penitência a ser recebida, acentuam a reviravolta ocorrida nos minutos finais da película.

Outro momento de identificação em *O terceiro assassinato*, pode ser desenvolvido em relação à Sakie, devido à diversos fatores: sua deficiência física (não fica claro se foi resultado da queda do telhado da fábrica pertencente ao seu pai, ou de nascença), abuso sexual pela figura paterna, relação inexpressiva com a sua mãe, e outros. Segundo Field,

A deficiência física — como um aspecto da caracterização — é uma convenção teatral que remonta ao passado distante. Como exemplos, temos Ricardo III, ou o uso da tuberculose ou doenças venéreas que atacam os personagens das peças de O'Neill e Ibsen, respectivamente. (FIELD, 2001, p. 32)

Ou seja, trata-se de situações que comoveriam aqueles que assistem o longa-metragem, pois, são enfrentadas sozinha por uma adolescente e que, talvez, se mostrem ainda mais trágicas devido ao fato de ela confrontá-los de modo maduro e independente; ao contrário da filha de Shigemori, que cria situações desnecessárias para chamar a atenção do pai ausente e, devido a esse mesmo motivo, parece criar no personagem, um ponto de identificação com Sakie, compadecendo-se dela diante das suas dificuldades enfrentadas.

Ainda sobre a cena de mudança da relação entre o advogado e o réu, Nogueira comenta que, na duração dos filmes, há uma alteração perceptível na sua caracterização, resultado de determinados eventos que precisam ocorrer no enredo, em razão de,

Se nada muda para a personagem, dificilmente um acontecimento encontra justificação dramática numa história. A personagem de uma história tende a mudar, seja em relação a si mesma seja em relação às outras personagens. Cada história constitui, no fundo, uma espécie de jornada na vida da personagem. (NOGUEIRA, 2010, p. 113)

Mckee aponta as diferenças em relação aos personagens e a adaptação à narrativa de acordo com o gênero filmico:

[...] A ação/ aventura e a farsa exigem personagens simples, porque uma maior complexidade nos distrairia das façanhas ou armadilhas indispensáveis nesses gêneros. Os relatos sobre conflitos internos, as tramas educativas ou de redenção, requerem personagens complexos, já que a simplicidade nos tiraria a perspectiva interna da natureza humana, o que constitui um dos requisitos desses gêneros. [...] (MCKEE, 2007, p. 139)

O terceiro assassinato pertence à categoria do thriller e, portanto, a demanda e os papéis desempenhados por personagens que correspondam à altura da narrativa e de suas necessidades dramáticas, não é simples, visto que, encontram-se, em boa parte do filme, em uma estrutura labiríntica. A narrativa já se mostraria complexa em um enredo “normal” desse gênero tão específico e, no caso do longa-metragem de nossa

investigação, mostra-se ainda mais enigmática, diante da recusa do réu, em boa parte da trama, de revelar como o crime foi executado, bem como a identidade do autor.

Conclusões finais

Em qualquer obra audiovisual, o personagem é integrante obrigatório para o seu desenvolvimento. Dependendo do gênero fílmico, há uma diversa classificação de perfis que podem ser aplicados para a melhor compreensão (e justificativa) de suas características internas (psicológico, emocional, motivacional, atitudes tomadas e outros) e externas (físico, figurino e acessórios, expressão facial e corporal etc.).

Em *O terceiro assassinato*, os personagens cumprem os seus papéis na trama. O advogado é o “mocinho”, cujo objetivo é encontrar provas para defender e inocentar o seu cliente. Esse, ao invés de auxiliar o seu defensor, parece não estar muito interessado em provar a sua inocência. Quando o decide fazer, parece ser tarde demais.

Aos poucos, o público e Shigemori desenvolvem certa empatia por Misumi, o que nos leva a acreditar que ele pode ser considerado como anti-herói, alguém que não é essencialmente “bom”, e nem segue a cartilha. Contudo, conforme obtemos mais informações sobre o seu passado, aparente justificativa e arrependimento pelos crimes cometidos, desenvolvemos um certo tipo de afeição por ele, devido aos atos presentes, a ponto de torcermos pela sua não condenação.

De modo sutil, os personagens de Koreeda vão sofrendo transformações internas, de personalidade, julgamento e caráter (devido às necessidades dramáticas para o desenvolvimento da trama). O realizador as promove sem recorrer ao estereótipo do gênero ou ao melodrama (que seriam alternativas e modos “fáceis” de resolução), principalmente no caso de Sakie, em que a sua deficiência física seria uma justificativa para determinados atos e comportamentos da personagem, entretanto, felizmente, esse não é o caminho trilhado por ela.

Apesar do gênero de thriller, Koreeda consegue encontrar brechas para incluir elementos usualmente encontrados em seus demais filmes, tais como: morte e relações familiares (ainda que perpassem como pano de fundo na trama); além de personagens humanísticos e não estereotipados, como normalmente podem ser encontrados nesse gênero cinematográfico. Ao contrário, trata-se de um filme humanista, com o qual o espectador pode se identificar diante de alguns fatos presentes no enredo decorrentes das reviravoltas ocorridas.

Referências

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art - an introduction**. Nova York: The McGraw-Hill Companies, Inc., 2008.

- CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2007.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- DAWSON, M. **The films of Hirokazu Koreeda**. Disponível em: <http://www.leftfieldcinema.com/analysis-the-films-of-hirokazu-koreeda>. Acesso em: 23 jun. 2019.
- FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GOMES, Paulo Emílio Sales; CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- JACOBY, Alexander. **A critical handbook of Japanese film directors – From silent era to the present day**. Berkley: Stone Bridge Press, 2008.
- KENDALL, Karli (2018). **Interview with The Third Murder Director Kore-Eda Hirokazu**. Disponível em: <https://reelmoviemondays.ca/interview-with-the-third-murder-director-kore-eda-hirokazu/>. Acesso em: 22 jun. 2019.
- KUNIGAMI, André Keiji. **A imagem do cinema japonês: Política e ética do olhar e do corpo**. 2009. 137 f. Dissertação (Mestrado pelo Departamento de Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2009.
- MCDONALD, Keiko I. **Reading a Japanese film: cinema in context**. Hawaii: University of Hawai'i Press, 2006.
- MCKEE, Robert. **Story - substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2007.
- MES, Tom; SHARP, Jasper. **The midnight eye guide to New Japanese Film**. Berkley: Stone Bridge Press, 2005.
- NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II - Gêneros Cinematográficos**. Covilhã: LabCom Books, 2010.
- OMMEN, Merel van (s/d). **The visual representation of time in the oeuvre of Kore-eda Hirokazu**. Disponível em: <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/download/457/340>. Acesso em: 25 jun. 2019.
- RABIGER, Michael. **Directing film techniques and aesthetics**. Massachusetts: Elsevier, 2008.
- RICH, Motoko (2019). **Concorrendo ao Oscar, Hirokazu Kore-eda fala sobre sua carreira**. Disponível em: <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,concorrendo-ao-oscar-hirokazu-kore-eda-fala-sobre-sua-carreira,70002721815>. Acesso em: 22 jun. 2019.
- ROSENFELD, Anatol; GOMES, Paulo Emílio Sales; CANDIDO, Antonio; PRADO, Décio de Almeida. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- SILVA, Odair José Moreira da. **O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense**

no cinema. 2011. 317 f. Tese (Doutorado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SUGAI, Mari. **A construção das memórias e do cotidiano familiar no espaço narrativo de *Seguindo em frente (Aruitemo aruitemo)***. 2016. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA), Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2016.

TANAKA, Shimon (2009). **The Rumpus Interview with Hirokazu Koreeda**. Disponível em: <http://therumpus.net/2009/06/the-rumpus-interview-with-hirokazu-koreeda/>. Acesso em: 21 jun. 2019.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**: Entrevistas. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÊ, Anne. **Ensaio sobre a análise técnica**. Tradução: Marina Appenzelier. Campinas: Editora Papirus, 1994.

Filmografia

O TERCEIRO assassinato. Sandome no satsujin. Direção: Hirokazu Koreeda. Produção: Kaoru Matsuzaki e Hijiri Taguchi. Intérpretes: Masaharu Fukuyama, Kôji Yakusho, Shinnosuke Mitsushima, Suzu Hirose e outros. Roteiro: Hirokazu Koreeda, 2018. 1 DVD (124 min), widescreen, cor, Dolby Digital. Produzido por Amuse, Fuji IG Laboratory for Movies (FILM), Fuji Television Network e GAGA.

*Recebido em 22 de junho de 2023
Aprovado em 11 de outubro de 2023*

PERPETUAÇÃO, RESILIÊNCIA E AS FORMAS DO KENDÔ

PERPETUATION, RESILIENCE AND THE KENDÔ'S FORMS

Rafael Itsuo Takahashi¹

Lucas Lins Oliveira²

Mariana Harumi Cruz Tsukamoto³

RESUMO: A partir de evidências de diálogo com os povos vizinhos no desenvolvimento das tradições artísticas do Japão, vemos o método de ensino pelo “kata”, em específico no Kendô e suas formas *Nippon Kendô Kata* e *Bokutô-ni-yoru Kendô Kihon-waza Keiko-hô*, como um exercício de perpetuação de uma prática em intensa transformação. Para isso, são recuperadas as formas de grafia em ideograma da romanização “kata” e são lidos relatos de praticantes do teatro *nô* e do *shodô* sobre as suas experiências com o “kata”. Por fim para uma reflexão sobre aprendizagem e perpetuação

-
- 1 Graduado em Artes Visuais, Pintura, Gravura e Escultura pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e aluno de mestrado do Programa Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo; takahashi.itsuo@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2154-4368>.
 - 2 Graduado em Licenciatura em Letras pela Unicamp e aluno de mestrado do Programa Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo e professor contratado de Educação Básica pela Secretaria de Educação do Estado de SP; lucas.lins.oliveira@usp.br, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3198-4009>
 - 3 Dra. em Ciências pela Universidade de São Paulo, Professora do curso de Educação Física e Saúde da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. Docente do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo. Coordenadora do projeto de extensão “GPT na EACH” e dos Grupos Empeiria e Empe 60+. Coordenadora do projeto de extensão “Kendô EACH”; maharumi@usp.br; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5410-8787>

do Kendô moderno, são pontualmente retomados o conceito de Kendô 剣道 pela All Japan Kendo Federation e o contexto de produção dos dois conjuntos de formas do Kendô.

Palavras-Chave: Artes Marciais. Forma. Kendô. Nippon Kendô Kata.

ABSTRACT: Based on the evidences of an intense dialogue with neighboring peoples in the development of Japanese artistic traditions, we see the method of teaching through “kata”, specifically in Kendô and its forms *Nippon Kendo Kata* and *Bokutô-ni-yoru Kendô Kihon-waza Keiko-hô*, as an exercise in resilience and perpetuation of an intensely changing practice. For this, the forms of spelling in ideograms of the “kata” romanization are recovered, and the context of production of the two sets of movements is resumed. Finally, for a reflection on the learning and perpetuation of modern Kendô, the concept of Kendô 剣道 by the All Japan Kendo Federation and the context of production of the two sets of Kendô forms are punctually taken up.

Keywords: Martial Arts. Forma. Kendô. Nippon Kendô Kata.

1. INTRODUÇÃO

Ao olharmos para a história do Kendô e das artes marciais modernas do Japão, podemos perceber um intenso relacionamento cultural que não se detém apenas à Ásia. Sem dúvida, o intercâmbio cultural com os povos da China é central ainda nos períodos mais precoces da história japonesa, o que não seria diferente em suas artes marciais. No entanto, podemos perceber também, o contato com os portugueses na Era Muromachi (1333 - 1573), e o fim do isolacionismo japonês na Era Edo (1603 - 1868), como episódios marcantes para o desenvolvimento do Kendô e de suas formas.

Evidências do contato e assimilação da cultura artística e política da China pelo povo japonês estão na contribuição de Michiko Okano em seu *Fronteira e diálogo na arte japonesa* (2010). É de se notar que a influência chinesa num primeiro momento é recebida através dos reinos da península coreana, é apenas tempos depois que emissários enviados da China para o Japão, e vice-versa, podem estabelecer contato direto (SAKURAI, 2007).

Outras evidências desse intercâmbio com a China, estão na escrita e no confucionismo que foram introduzidos no Japão na Era Kofun (250 - 538), e no budismo que é adotado no Japão na Era Asuka (552 - 710) via Coréia (SAKURAI, 2007). Nesse sentido, o Centro de Chado Urasenke do Brasil com seu *Chadô: Introdução ao caminho da cerimônia do chá* (2003) também atribui a chegada do chá ao Japão à influência chinesa e ao budismo, ainda na Era Nara (710 - 794).

A influência dos povos do continente também estava presente no desenvolvimento das tecnologias para a guerra, já que o armamento no Japão, inclusive os sabres e espadas eram de fabricação coreana ou chinesa, e alguns exemplares ainda que produzidos no país, eram feitos sob influência do modelo chinês. As *nihontô* 日本刀, espadas japonesas, começam a ser produzidas somente a partir da Era Heian (794 - 1185) com o desenvolvimento e aprimoramento das técnicas de forja. É também nesse período que o uso da espada e os constantes conflitos servem de contexto para o surgimento de inúmeras variedades de técnicas de combate (KOBAYASHI, 2010).

Como mencionado, é na Era Muromachi (1333 - 1573), em 1543, que os portugueses estabelecem relações com os japoneses. Dessa relação surgem não somente as primeiras experiências de cristianismo no Japão, como também são introduzidas as primeiras armas de fogo, o que modifica profundamente o saber bélico e as estratégias e práticas militares (SAKURAI, 2007). Na Era Edo, em 1639, o Japão se isolou de parte do mundo, mantendo relações apenas com chineses, coreanos e holandeses. Os únicos que tinham permissão para aportar exclusivamente na ilha de Dejima, com eventuais visitas ao centro do *shogunato* (SAKURAI, 2007).

Vemos também no desenvolvimento das artes performáticas e de outras tradições artísticas do Japão como o *nôgaku* 能楽, o *kabuki* 歌舞伎, o *kadô* 花道 e o *sadô* 茶道 e as diversas técnicas de combate que faziam o uso ou não de armas — e que a partir do período Meiji (1868 - 1912) darão origem às artes marciais modernas do Japão, *gendaibudô* 現代武道, como o *jûdô* 柔道, o *karatedô* 空手道 e o *kendô* 剣道, entre outras — que, de acordo com Okano (2010, p. 375), ainda têm um débito a nível linguístico perante a cultura chinesa:

A arte, antes da obtenção dos cânones ocidentais, era denominada *geijutsu* (芸 arte 術 técnica) que é uma palavra de origem chinesa. A arte do corpo *geinô* 芸能 (arte + habilidade) e *geidô* 芸道 (arte + caminho) faziam parte de *geijutsu*: o primeiro, corresponde a danças e teatros tradicionais japoneses, como teatro nô, *kabuki*, danças *buyô* e o segundo, à arte do *dô* que compreende o *sadô* (cerimônia do chá), o *shodô* (caligrafia japonesa), o *kadô* (arranjo floral) e as artes marciais como o *kendô*, o *judô*, o *aikidô*, o *karatedô* etc. *Geijutsu*, portanto abrange uma gama ampla de áreas como a pintura, a escultura, a caligrafia, a música, o artesanato, a cerâmica, a arte da confecção da espada, arte do chá, do arranjo floral, da jardinagem e do tingimento de tecidos.

Após mais de 200 anos de isolamento de parte do mundo, a partir da segunda metade do século XIX, no Era Edo (1603 - 1868), chegaram à baía de Edo (1854), navios estadunidenses comandados pelo comodoro Matthew C. Perry (1794-1858), com o intuito de forçar a abertura do Japão. É essa abertura que propicia ao país firmar tratados comerciais e de amizade com os Estados Unidos e com diversas outras nações (SAKURAI, 2007).

Por outro lado, são as relações com as culturas ocidentais que trazem uma acelerada modernização que é responsável por modificar também as manifestações artísticas existentes no Japão. Logo, vemos nas artes, na moda, na língua, na literatura e nos costumes japoneses a absorção da influência desse contexto (OKANO, 2010). “Nesse ambiente de 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 (ANDO, 2018, p. 27)”. As diversas técnicas de combate desenvolvidas durante séculos de isolamento também passaram por um esforço de modernização, e as tradições marciais do Japão perderam espaço no uso pragmático militar e bélico, para a adoção dos modelos alemão e francês para organização e treinamentos dos contingentes (KOBAYASHI, 2010).

É a partir dessa leitura que pretendemos mostrar que a perpetuação de diversas tradições artísticas do Japão, se mantém até os dias de hoje parte pelo esforço de resistência da comunidade de praticantes, como mostraremos no caso Kendô. A aprendizagem, neste esforço de resistência, se dá através do método de ensino comumente denominado pelos praticantes como “kata”.

2. KATA

Nas tradições artísticas do Japão, “kata” são um conjunto ou uma sequência de movimentos pré-definidos; cada manifestação artística criou e aperfeiçoou seus “kata” através da experiência e de acúmulos daqueles que os sucederam. Vale notar que os “kata” são um conjunto de movimentos únicos de cada escola e de cada manifestação artística, marcando variações e distinções de estilo (YOKOSE, 2010; MATSUNOBU, 2016). “O importante é, basicamente, aprender repetidas vezes um determinado *kata* (como, por exemplo, rituais, cumprimentos, formas de comportamento ou etiqueta)” (OGYŪ, 1992, p. 9).

São duas as tentativas de reconstruir a grafia original em ideograma a partir da pronúncia dos fonemas e da romanização “kata”. Se escrito *kata* 型 pode ser definido como “molde, modelo, estilo, formalidades ou protocolos”; e se escrito *kata* ou *katachi* 形 pode ser definido como “forma, padrão ou marca”. “O primeiro, *kata* 型, seria a forma, o tipo ou arquétipo, e o segundo, *kata* 形, a forma realizada, a aparência ou a manifestação fenomênica” (FUKUSHIRO, 2020, p. 112).

Explorando a diferença de significados entre os dois ideogramas, *kata* 型 e *kata* ou *katachi* 形, podemos ver o primeiro *kata* 型 em sua concepção de modelo, referência que, dentro das tradições artísticas do Japão são reproduzidas com objetivos pedagógicos; e que são formas carregadas de valores para se chegar ao *kata* 形 enquanto forma corporal, *katachi* 形 (FUKUSHIRO, 2020; MATSUNOBU, 2016). Segundo Yokose (2010, p. 100, tradução nossa):

(...) *Kata* foram desenvolvidos para que as gerações futuras de estudantes pudessem aprender cada movimento como uma sequência de um todo, foi essa abordagem pedagógica que permitiu que muitas escolas de *kobudô* sobrevivessem até os dias atuais.⁴

Essa abordagem pedagógica não é um método exclusivo das práticas marciais, o *kata* enquanto método de ensino está presente nas artes corporais como o teatro nô, entre outras manifestações artísticas, como o *kadô* 花道 e o *sadô* 茶道. Essas artes devem ser praticadas por observação, imitação e repetição, nessa tríade, a partir da reprodução do *kata* e através de

4 No original: (...) *Kata* were developed so that future generations of students could learn each movement as a sequential component of the whole. It was this pedagogical approach that has enabled many *kobudô* schools to survive to the present day.

sua prática constante, os praticantes paulatinamente acessam as qualidades estéticas de cada prática (YOKOSE, 2010; COX, 1998).

Kata são frequentemente transmitidos sem orientação verbal, ou pelo menos, é pequena a necessidade de exposição oral. Nas situações de aprendizagem, a orientação é de observar os mais experientes e reproduzir seus movimentos e intenções (FUKUSHIRO, 2020). De acordo com Fukushima (2020, p. 117):

A diferenciação entre as duas formas — a fôrma e o formado — é essencial para o processo de aprendizado. Imita-se a forma “original”, que não se trata apenas de algo material, mas também do espírito (ou “coração”, 心 “*kokoro*”), para traduzir-se no corpo do aprendiz e se manifestar como forma.

Aqui recuperamos o entendimento do corpo como postulado por Rudolf Laban em seu *Domínio do Movimento* (1978), isto é, a manifestação de nossa comunicação e expressão, através dele nos movimentamos, nos relacionamos com objetos, com o outro e também com o nosso próprio corpo. A aprendizagem por meio da reprodução do *kata* ganha outra dimensão: “Se o aprendizado se dá a partir de um corpo que busca em um *kata* um determinado *katashi*, a criação aparece na manifestação específica que aquele corpo individual pode proporcionar” (FUKUSHIRO, 2020, p. 120).

É o que parece ser um lugar comum nas manifestações artísticas japonesas, “a ênfase da prática é colocada mais na incorporação de formas básicas do que na promoção de expressões individuais” (MATSUNOBU, 2016, p. 143, tradução nossa). Cada manifestação é incorporada pelo praticante através da prática constante do *kata*. No teatro *nô*, de acordo com o relato de Matsunobu (2016, p. 142, tradução nossa):

Eu percebi que o professor às vezes falava o nome de certos movimentos, tal como *shikake*, *hirake*, e *shitome*, durante as aulas de dança. Estes são os nomes dos movimentos básicos da dança *Noh*, ou o que nos referimos como *kata*.[...] Por exemplo, *shikake* se refere a um conjunto de ações envolvendo o levantamento da mão direita enquanto faz quatro passos começando com a perna esquerda. *Yûya*, a primeira peça que estudantes normalmente aprendem da escola *Kita*, consistem em 13 conjuntos. Acredita-se que existam no total 47 movimentos básicos, e combinações desses movimentos criam uma variedade de movimentos na dança adequados às nuances das cenas e às expressões das canções.⁵

5 No original: I noticed that the teacher sometimes addressed names of certain movements, such as *shikake*, *hiraki*, and *shitome*, during the dance lesson. These are the names of basic movements in *noh* dance, or what can be referred to as *kata*. (...) For instance, *shikake* refers to a set of actions involving raising the right hand while making four steps starting with the left leg. *Noh* dance is a series of set movements. *Yûya*, the first piece that students normally learn in the *Kita* school, consists of 13 sets. There are believed to be 47 total basic movements, and combinations of these movements create a variety of dance movements suited for the nuances of scenes and the expressions of songs.

A respeito do *shodô*, no relato de Miyashiro (2009, p. 109):

(...) o aprendizado e a corporificação através dos *kata* acontece principalmente pelo treinamento do *rinsho*, que é a prática que envolve o domínio técnico, a reprodução e a interpretação pessoal dos clássicos.

Em geral, no *rinsho*, o praticante de caligrafia reproduz um modelo, *tehon*, que pode ser a reprodução fotográfica de um trabalho clássico de caligrafia ou uma reprodução feita à pincel por um *sensei*. (...)

É através da sua prática que o conhecimento vai se corporificando e preparando o calígrafo e o praticante para trabalhos artísticos pessoais e expressivos, como aqueles produzidos pelos calígrafos de *sho*. O peso deste aprendizado não pode ser ignorado: estilos distintos representam linhas próprias, que se juntam ao corpo do calígrafo. Histórias se unem nesse momento: a linha e seu passado se juntam à memória e à história do calígrafo para juntos traçarem uma linha particular, pessoal e marcada pelo presente. Aqui é possível distinguir dois movimentos: um que, via o *rinsho*, corporifica a escrita no calígrafo pelo treinamento constante; e o outro, como que reverso do primeiro, que internaliza esse aprendizado e, junto com as singularidades de cada um, os devolve como o gesto artístico da caligrafia japonesa.

Para que esses movimentos aconteçam, no entanto, existem forças que conectam as várias instâncias envolvidas no gesto caligráfico e impulsionam o calígrafo na sua expressão. Se o calígrafo souber usá-las bem, os trabalhos serão expressões vivas e decorrência da sua própria vida.

Nas artes marciais, a prática do *kata* se dá em forma de movimento coreografados, contracenando com um oponente imaginário, como no caso do *iaidô* 居合道; ou em par com outro praticante, como no *kata* praticado no Kendô. Dependendo da necessidade pedagógica de cada disciplina é empregado o uso de réplicas de armas brancas ou armas de fogo ou apenas o uso do corpo.

A quantidade de movimentos, o formato e como são executados também varia de acordo com cada disciplina. O treino e a prática do *kata* também têm seu caráter competitivo como no caso do *iaidô* ou do *karate* olímpico, onde temos as “competições de *kata*”.

Nessas artes marciais, os *kata* — a dizer, o conjunto de coreografias que compõe cada uma dessas manifestações artísticas — concentram os movimentos básicos e são fundamentais para a transmissão de cada um deles, é também notável que são exigidos durante as avaliações para conquista de títulos e posições em cada uma dessas práticas (FUKUSHIRO, 2020).

Diante da diversidade das artes marciais, nos debruçamos sobre a prática do *kata* especificamente no Kendô, de acordo com a All Japan Kendo Federation (2011a, p. 47,

tradução nossa), *kata* é “um modelo de ‘forma’ que expressa concretamente o ideal dos estados da mente, das técnicas, e do corpo que são adquiridas através da prática”⁶.

3. A FORMA NO KENDÔ

Kendô é definido pela All Japan Kendo Federation (2011a, p. 51, tradução nossa) como “um esporte atlético que é praticado por meio de golpes um a um entre oponentes usando *shinai* e vestindo *kendô-gu*; uma forma de *budô* que visa treinar a mente e o corpo através da prática contínua e cultivar o caráter”⁷. Em 20 de março de 1975, a All Japan Kendo Federation, definiu e estabeleceu o conceito de *kendô* 剣道. De acordo com *The Official Guide for Kendo Instruction* (ALL JAPAN KENDO FEDERATION, 2011b, p. 07, tradução nossa), “o conceito de Kendô é disciplinar o caráter humano através da aplicação dos princípios da *katana* (espada).”⁸

Os praticantes de Kendô utilizam um uniforme próprio para a prática, que é composto de *kendô-gi* 剣道着, na parte superior do corpo e na parte inferior o *hakama* 袴. Na prática do kendô, os praticantes em duplas desferem golpes um contra o outro. Para que isso ocorra de maneira segura, além do uniforme eles utilizam também uma proteção chamada de *bôgu* 防具 ou *kendô-gu* 剣道具, composta de quatro partes: *men* 面, *kote* 小手, *dô* 胴 e *tare* 垂, que protegem a cabeça, antebraço, dorso e a região abaixo do abdômen (figura 1). Por último, é usada a *shinai* 竹刀, espada de bambu, que é utilizada nos treinos com contato entre os praticantes (ALL JAPAN KENDO FEDERATION, 2011a).

6 No original: A model “form” which concretely expresses the ideal states of the mind, techniques, and the body which are acquired through practice.

7 No original: An athletic sport which is played by means of one-on-one striking between opponents using *shinai* and wearing *kendô-gu*; a form of *budô* which aims to train the mind and body and to cultivate one’s character by continuing practice.

8 No original: The concept of kendo is to discipline the human character through the application of the principles of the *katana* (sword).

Figura 1 – Praticante de Kendô usando uniforme, bôgu e shinai



Fonte: Alessandro Keniti Kato

No Kendô existem quatro golpes básicos que são aplicados nas áreas com a proteção, são eles: *men* 面, *kote* 小手, *dô* 胴 e *tsuki* 突き, respectivamente, corte da cabeça, antebraço, abdômen e estocada na garganta (ALL JAPAN KENDO FEDERATION, 2011a).

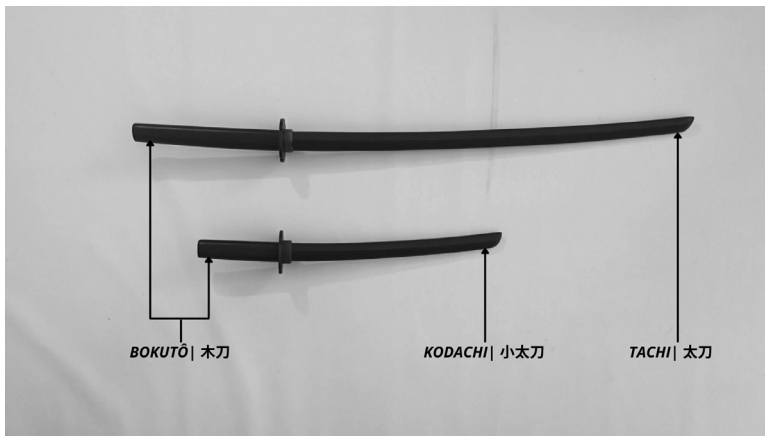
O Kendô possui dois conjuntos de *kata*, *Nippon Kendô Kata* 日本剣道形⁹ e *Bokutô-ni-yoru Kendô Kihon-waza Keiko-hô* 木刀による剣道基本技稽古法¹⁰ (ALL JAPAN KENDO FEDERATION, 2011b), para a prática usamos apenas o uniforme (*kendô-gi* e *hakama*) e *bokutô* 木刀¹¹ (figura 2) (ALL JAPAN KENDO FEDERATION, 2002).

9 *Nihon Kendô Kata* é exigido em exames de graduação de primeiro até oitavo *dan* 段.

10 *Bokutô-ni-yoru Kendô Kihon-waza Keiko-hô* é exigido em exames de *kyû*.

11 Espadas de madeira que tem dimensões aproximadas de uma *katana* e de uma *wakizashi* 脇差, chamadas de *tachi* e *kodachi*, a primeira tem aproximadamente 102 cm de comprimento e a segunda aproximadamente 55 cm.

Figura 2 - Bokutô – tachi e kodachi



Fonte: Arquivo pessoal

O primeiro *kata*, *Nippon Kendô Kata*, foi desenvolvido pela *Dai-Nippon Butokukai* 大日本武徳会, órgão criado em 1895, com o objetivo de preservar e promover as artes marciais tradicionais japonesas. Em 1911, na entrada da Era Taishô (1912 - 1926) o Kendô e o Jûdô foram incluídos no currículo comum das escolas japonesas. Diante disso, o Ministério da Educação formou um comitê que definiu um *kata* para o Kendô composto por três pares de movimentos, simultaneamente a *Dai-Nippon Butokukai* formou um comitê que também elaborou um *kata* para o Kendô.

Em 1912, foi implementado o *Dai-Nippon Teikoku Kendô Kata* 大日本帝国剣道形, que passou por revisões nos anos de 1917 e 1933, tendo seu nome alterado para *Nippon Kendô Kata* após a Segunda Guerra Mundial com o estabelecimento da *All Japan Kendô Federation* (KOBAYASHI, 2010).

Este *kata* é praticado por duas pessoas, uma assume o papel de *shidachi* 仕太刀 enquanto a outra assume o papel de *uchidachi* 打太刀, ou seja, uma representa um aprendiz enquanto a outra representa um instrutor. Esse *kata* é dividido em duas partes, com o total de dez pares de movimentos. A primeira parte, *tachi-no-kata* 太刀の形, é composta por sete pares de movimento, nesta sequência ambos os praticantes usam a *tachi*¹². A segunda parte, *kodachi-no-kata* 小太刀の形, é composta de três pares de movimentos. Nessa sequência o *shidachi* usa a *kodachi*¹³ e o *uchidachi* usa a *tachi* (ALL JAPAN KENDÔ FEDERATION, 2002).

12 Espada longa.

13 Espada curta.

O *Nippon Kendô Kata* em ocasiões oficiais como abertura de competições ou apresentações formais é apresentado com espadas em metal sem corte. Nesses eventos a vestimenta também muda, os praticantes usam *montsuki* 紋付, *obi* 帯 e *hakama* (figura 3) (ALL JAPAN KENDO FEDERATION, 2002).

Figura 3 – Praticantes apresentando o *Nippon Kendô Kata*



Fonte: Arquivo pessoal

A prática do *Nippon Kendô Kata* contempla parte significativa dos aspectos técnicos do Kendô, através dele são praticados os movimentos canônicos de direção e aplicação dos golpes, a noção dos intervalos de espaço e tempo, e de movimento do corpo, compreendendo o desenvolvimento das técnicas marciais (ALL JAPAN KENDO FEDERATION, 2002).

O segundo *kata*, *Bokutô-ni-yoru Kendô Kihon-waza Keiko-hô*, foi estabelecido em 2001, pela All Japan Kendo Federation. Assim como o primeiro, esse *kata* é praticado por duas pessoas, uma assume o papel de *kakarite* 掛かり手 enquanto a outra assume o papel de *motodachi* 元立ち, ou seja, uma representa um atacante, enquanto a outra assume um instrutor. Nesse *kata*, ambos os praticantes usam a *tachi*. Esse *kata* é composto por nove pares de movimentos, que são uma compilação das *waza* 技, técnicas, usadas nas lutas de *kendô* (ALL JAPAN KENDO FEDERATION, 2012).

A respeito dos aspectos técnicos, este *kata* igualmente contempla parte significativa da prática do Kendô, pois através dele os praticantes compreendem que a *shinai* é a representação da *katana*, e que através da prática desse *kata*, cada praticante aprenderá as técnicas básicas do Kendô para que sejam capazes de reproduzir o *Nippon Kendo Kata* (ALL JAPAN KENDO FEDERATION, 2012).

Através da prática de ambos os *kata*, os praticantes começam a compreender elementos inerentes ao Kendô, *reihô* 礼法 (etiqueta), *kamae* 構え (posturas), *metsuke* 目付け (olhar), *maai* 間合 (intervalos de espaço-tempo), *datotsu* 打突 (golpes), *ashi-sabaki* 足さばき (movimentação dos pés), *hassei* 発声 (vocalização) e *zanshin* 残心 (estado de alerta) (ALL JAPAN KENDO FEDERATION, 2011b).

É também na prática desses *kata* que se parte primeiro da observação dos praticantes mais experientes, *senpai* 先輩 ou *sensei* 先生. Observa-se como posicionam seus corpos, como se movimentam, como manejam a espada, como se relacionam com seus parceiros e como demonstram suas intenções em cada movimento, pois o corpo aqui evocado como por Rudolf Laban, “é o instrumento através do qual o homem se comunica e se expressa” (LABAN, 1978, p. 88). E de acordo com o próprio (LABAN, 1978, p. 112):

Enquanto que os movimentos dos animais são instintivos e basicamente realizados em resposta à estimulação exterior, os do homem encontram-se caracterizados por qualidades humanas; por intermédio deles o homem se expressa e comunica algo do seu interior. Tem ele a faculdade de tomar consciência dos padrões que seus impulsos criam e de aprender a desenvolvê-los, remodelá-los e usá-los.

A cada tentativa, o posicionamento de partes do corpo e os movimentos são corrigidos pelo *sensei* ou *senpai* e o corpo se readapta, “os movimentos do corpo podem ser divididos aproximadamente em passos, gestos dos braços e mãos, e expressões faciais” (LABAN, 1978, p. 48). Com o passar do tempo, o praticante começa a tomar consciência das partes do corpo e dos movimentos de cada *kata*, aos poucos os *kata* vão se incorporando, até que esses movimentos sejam executados de forma natural e tenhamos fluência, “o controle da fluência do movimento, portanto, está intimamente relacionado ao controle dos movimentos das partes do corpo” (LABAN, 1978, p. 48).

Queremos mostrar que a prática do *kata* vai além da execução dos movimentos pré-estabelecidos, coreografados e executados simplesmente. “Essas ‘formas’, *kata*, têm o poder de encantar, não através da imitação literal de suas qualidades, mas através do mundo interior que essas qualidades apontam”¹⁴ (COX, 1992, p. 109, tradução nossa). De acordo com Laban (1978, p. 109):

Quando nos movimentamos, nós criamos relacionamentos mutáveis com alguma coisa. Esta alguma coisa poderá ser um objeto, uma pessoa ou mesmo partes do nosso próprio corpo, podendo ser estabelecido um contato físico com qualquer um destes.

14 No original: These ‘forms’, *kata*, have the power to enchant, not through the imitation of their literal qualities, but through the inner world that these qualities point towards.

Reproduzimos como os mais experientes, pois eles são a referência, o modelo, a forma “original”. No entanto, tentamos extrair deles não apenas a forma física, mas também extrair o espírito de cada movimento, o *kokoro* 心 empregado em cada movimento para que este se manifeste como forma (FUKUSHIRO, 2020). “Cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior” (LABAN, 1978, p. 48-49). De acordo com Fukushima (2020, p. 120):

O resultado desse processo de imitação se diferencia do original porque o corpo que origina um produto ou repete um movimento é diferente do corpo que produziu o original. Não se trata de um mero imitar que foca no resultado do processo (a imitação), mas que faz com que a pessoa conheça melhor o seu próprio corpo e suas potencialidades mediado pelo corpo-mestre, sendo assim importante o processo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As tradições artísticas do Japão se desenvolveram ao longo dos séculos, cada qual num momento específico e dentro de um determinado contexto da história japonesa. Com afincos artistas ou praticantes transmitiram para seus aprendizes, discípulos ou alunos cada mínimo detalhe, cada sentimento empregado em cada movimento.

O *kata* nessas tradições artísticas expressa a forma com que o corpo se move e ocupa os espaços, como o corpo e o espírito se colocam e se apresentam. Também é a percepção que temos do espaço, do tempo, do ritmo e de intervalos e como utilizamos esses elementos, seja em movimentos contidos, seja em movimentos amplos.

As tradições artísticas do Japão criaram cada uma o seu *kata*, seu modelo, e através dessa referência os praticantes de cada arte aprendem através de um longo caminho o *katachi* 形, a forma corporal, do *kata* 型. Cada detalhe de um *kata* é aprendido pela observação, imitando e repetindo cada movimento incessantemente, treino após treino, dia após dia.

Esse processo de observar, imitar e repetir é um ciclo que faz parte do caminho e da busca de cada praticante em muitas das tradições artísticas do Japão, para que os praticantes alcancem com maior excelência a execução daquele *kata*. No entanto, queremos mostrar que independentemente da tradição artística do Japão, a prática do *kata* demanda perseverança do praticante, já que imitar é apenas uma parte do processo de chegada ao *katachi*.

No Kendô a prática dos *kata* tem consequências na sincronização e coordenação dos movimentos do corpo e do manejo da espada. Mas também revela o estado mental, a compreensão do espaço-tempo, a forma correta de aplicar o golpe, a forma como nos portamos e agimos durante o treinamento e as situações reconstruídas nos *kata*.

Portanto, o interesse no *kata*, seja pelas instituições, como a *Dai-Nippon Butokukai* ou a All Japan Kendo Federation, seja pelos indivíduos, revela uma tentativa de resguardar não apenas conhecimento técnico sobre o Kendô. Mas, uma centelha de transmissão dos saberes tradicionais e também das interpretações dos mais experientes a respeito de terminada coreografia ou performance.

Se desde os primórdios da história cultural do Japão, as relações com os povos vizinhos ajudaram a dar forma às suas tradições artísticas — incluindo o impulso por modernização vindo da Europa na virada do século, temos no método de ensino através da reprodução do *kata*, um exercício de resiliência para assegurar a perpetuação do Kendô em sua versão moderna. Não somente, como há uma reflexão junto de Rudolf Laban que, a interpretação subjetiva que os praticantes experientes têm dos movimentos, é transmitida no exercício de reprodução do *kata*.

Fenômeno que revela o desafio de interpretação do Kendô e de suas formas. Uma busca incessante pelos significados contidos na coreografia dos movimentos e nas diferentes concepções de *kata*. Além do compromisso de memorização e reprodução de um grande número de intrincadas sequências de movimentos.

REFERÊNCIAS

ALL JAPAN KENDO FEDERATION. *Japanese-English Dictionary of Kendo*. 2. ed. Tokyo: All Japan Kendo Federation, 2011a.

_____. *Nippon Kendo Kata Instruction Manual*. Tokyo: All Japan Kendo Federation, 2005.

_____. *The Official Guide for Kendo Instruction*. Tokyo: All Japan Kendo Federation, 2011b.

_____. *Training Method for Fundamental Kendo Techniques with a Bokuto*. 2 ed. Tokyo: All Japan Kendo Federation, 2012.

ANDO, N. Tesouro Nacional: A criação de bens culturais na Era Meiji. *Estudos Japoneses*, [S. l.], n. 40, p. 23-34, 2018. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v0i40p23-34. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/159800>. Acesso em: 28 mai. 2021.

CADOT, Yves. “Kata”. In: Bonnin, Phillipe; Nishida, Matsugu; Inaga, Shigemi. *Vocabulaire de spatialité japonaise*. Paris: CNRS, 2014. pp. 229-230.

CENTRO DE CHADO URASENKE DO BRASIL. *Chadô*: Introdução ao caminho da cerimônia do chá. São Paulo: Centro de Chado Urasenke do Brasil, ca.2003

COX, Rupert. *The zen arts: an anthropological study of the culture of aesthetic form in Japan*. Tese (Doutorado) - Universidade de Edimburgo. Disponível em: <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/21164>. Acesso em: 25 abr. 2021

FUKUSHIRO, Luiz Fernando de Prince. *Escritos sobre a estética além da arte*: transmissão e experiência nas culturas japonesas. 2020. 152 f. Tese (Doutorado) - Curso de Educação,

Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-05102020-161027/publico/5133407_LUIZ_FERNANDO_DE_PRINCE_FUKUSHIRO.pdf. Acesso em: 21 jun. 2021.

KOBAYASHI, Luiz. **Peregrinos do Sol: a arte da espada samurai**. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. 5. ed. São Paulo: Summus, 1978.

MATSUNOBU, Koji. *Conforming the body, cultivating individuality: intercultural understanding of Japanese noh*. In: Burnard, Pamela; Mackinlay, Elisabeth; Powell, Kimberly (Orgs.). **The Routledge international handbook of intercultural arts research**. London: Routledge, 2016. pp. 139-147.

MIYASHIRO, Rafael Tadashi. **Entre tempos: a criação artística na caligrafia japonesa**. 2009. 257 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284046>. Acesso em: 25 fev. 2021.

OGYŪ, C. A cultura japonesa não-compreendida pelos ocidentais. **Estudos Japoneses**, [S. l.], n. 12, p. 5-12, 1992. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/142611>. Acesso em: 22 jun. 2021.

OKANO, Michiko. Fronteira e diálogo na arte japonesa. In: **VI Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas**, 6., 2010, Campinas. VI ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE HISTÓRIA DA ARTE E SUAS FRONTEIRAS. Campinas: Unicamp, 2011. p. 370-380. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2010/michiko_okano.pdf. Acesso em: 07 jun. 2021.

YOKOSE, Tomoyuki. What is Kobudô? In: NIPPON BUDOKAN FOUNDATION. **Budô: the martial ways of japan**. Tóquio: Nippon Budokan Foundation, 2009. p. 81-101.

*Recebido em 10 de maio de 2022
Aprovado em 25 de setembro de 2022*

PSICANÁLISE E LÍNGUA JAPONESA: INTERFACES ENTRE SUJEITO, LINGUAGEM E DESEJO¹

PSYCHOANALYSIS AND JAPANESE LANGUAGE: INTERFACES AMONG SUBJECT, LANGUAGE AND DESIR

Renan Kenji Sales Hayashi²

Resumo: O presente estudo analisa as relações entre língua-cultura japonesa e representações de si e do outro em um contexto de formação de professores de japonês como língua estrangeira. Conduzimos, por meio de entrevistas e questionários escritos, uma investigação com participantes que frequentaram um curso de licenciatura em língua japonesa de uma universidade pública no Distrito Federal. Objetivamos entender de que maneira representações de línguas-culturas poderiam refletir nas noções de identidade dos participantes, bem como em suas representações do que é ser um professor de japonês. Para tanto, mobilizamos aspectos teóricos da linguística, psicanálise e estudos culturais. Neste artigo, analisamos o caso singular de um dos participantes da pesquisa.

Palavras-chave: Língua Japonesa; Psicanálise; Identidade; Representações; Alteridade.

Abstract: This study analyzes the relationships between Japanese language-culture and representations of oneself and the other in a context of training teachers of Japanese as a foreign language. We conducted, through interviews and written questionnaires, an investigation with participants who attended a Japanese language course at a public university in the capital of Brazil. We aimed to understand how representations of

1 Este manuscrito baseia-se na Tese de Doutorado do autor defendida pelo Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada da Unicamp (HAYASHI, 2020), sob orientação da Profa. Dra. Maria José Coracini.

2 Professor Adjunto (DELEM/UFPR); renanhayashi@ufpr.br; <https://orcid.org/0000-0001-8602-8765>.

language-cultures could reflect on the participants' notions of identity, as well as on their representations of what it is to be a Japanese teacher. To do so, we mobilize theoretical aspects of linguistics, psychoanalysis and cultural studies. In this article, we analyze the unique case of one of the research participants.

Keywords: Japanese Language; Psychoanalysis; Identity; Representations; Alterity.

1. Introdução

Cultura japonesa e psicanálise. Que tipo de possível relação existe entre esses campos do saber? Melhor ainda, haveria algum tipo de relação? Em uma primeira investida, parece não haver um ponto de conexão tão evidente, especialmente porque a psicanálise se funda como uma área que nasce no coração da Europa burguesa do século XIX, preocupada principalmente com as histéricas reprimidas da era vitoriana (1838-1901). Com efeito, vê-se em Freud e Breuer ([1893-1895] 2016), por exemplo, uma problematização de corpos femininos que sofriam e se debatiam motivados por um mecanismo de repressão, o qual colocava em cena não somente a dinâmica dos próprios corpos em si, mas, sobretudo, da psiqué humana.

Contudo, apesar da preocupação inicial com o sofrimento feminino burguês, Sigmund Freud (1856-1939) – ao longo de sua extensa obra escrita e de sua clínica – pode elaborar o que se configuraria com um estatuto basilar para a psicanálise e que não dizia respeito somente às histéricas, aos psicóticos e aos neuróticos de seu consultório, mas também a questões que todos os seres humanos dotados de linguagem e aparelho psíquico apresentam: as demandas imanentes sobre sexualidade. Freud pode compreender como a organização familiar, as dinâmicas pessoais, os processos de identificação e as formas de assimilação cultural perpassam pelas complexidades inerentes da sexualidade e do desejo humanos. Anos mais tarde, Jacques Lacan (1901-1981), em seu projeto de retorno à obra de Freud, se apropria dessas complexidades e as eleva à última potência. Voltaremos ao Lacan mais tarde.

Por ora, retornaremos à pergunta feita no início, sobre a relação entre cultura japonesa e psicanálise. Pode-se dizer que essa interlocução tenha sido explorada de maneiras diversas ao longo dos séculos XX e XXI, após um certo alcance mundial da psicanálise, sobretudo, no período que sucedeu a Segunda Guerra Mundial. Foucault ([1978] 2010), em sua conferência intitulada *Sexualidade e Poder*, feita na Universidade de Tóquio, por ocasião do convite do Professor Watanabe, aborda tangencialmente a construção do pensamento freudiano, detendo-se em uma comparação explícita entre a formulação epistemológica ocidental e a oriental. Essa conferência indicou não somente o interesse dos japoneses em melhor entender o percurso de Freud ao forjar as bases da psicanálise em décadas anteriores, mas, também, aponta para a inserção – direta ou indireta – das culturas (ditas) orientais na complexa conta que coloca a sexualidade e as formas de poder como multiplicadores dos processos subjetivos humanos.

O próprio Lacan ([1971] 2009), no *Seminário XVIII – De um discurso que não fosse semblante* – já entretece um percurso com o qual coloca em voga como a escrita chinesa com ideogramas pode indicar – na visada lacaniana – o funcionamento do discurso do analista, propondo o significante do falo como o organizador central daquilo que o autor chamou de “condição de verdade” (LACAN, [1971] 2009, p. 63), em sua aula organizada sob a inscrição *O escrito e a verdade*. Todavia, apesar dessas incursões de Foucault (1978) e Lacan (1971), o estudioso que soube articular de maneira mais sistemática a cultura japonesa e a psicanálise freudo-lacaniana foi Ian Parker (2020), traçando um estudo que analisa desde as matrizes religiosas sincréticas na formação do pensamento japonês, até um estudo mais abrangente sobre o imaginário sociocultural que circunda o Japão, a partir da inscrição falaciosa de um “país com uma cultura homogênea” (PARKER, 2020).

Parker (2020) deixa patente em seu estudo que, a despeito das inerentes diferenças traçáveis entre a psicanálise que se funda no coração da Europa e aquela que respinga no arquipélago japonês, o sujeito que se estabelece no mundo é irremediavelmente atravessado pelos dois elementos que fundam a psicanálise como campo do saber: o inconsciente e a relação muito singular com a linguagem. Posto que são sujeitos dotados de linguagem, os japoneses se subscrevem à lógica psicanalítica pela irremediável noção centrada no significante. É bem verdade que muitas ressalvas precisam ser feitas. Contudo, estudos como o de Parker (2020) e o de Nakagawa (2008), só para citar alguns, evidenciam essa possibilidade de inscrever a cultura japonesa na ótica – nem sempre pacífica – da psicanálise freudo-lacaniana.

À vista disso, é a partir desse filamento epistemológico – ainda pouco explorado – que circunscreveremos o presente artigo. Não que nosso assunto seja a leitura que a psicanálise faz da cultura japonesa. Entretanto, a discussão que ora cotejamos perpassa a referida temática precisamente porque ensinamos articular um estudo sobre o ensino-aprendizagem de japonês e a relação muito particular que o sujeito desenvolve com essa língua(gem). Com efeito, para investir nesse estudo, enxergamos na psicanálise um caminho de problematização que lança luz sobre processos que, no plano mais concreto e consciente, escapam às formas mais usuais de tentativa de elucidação. Razão pela qual é sob o timão do inconsciente – ou da linguagem que implica o inconsciente – é que delimitamos esse manuscrito.

Em nossa leitura, as relações que um sujeito entretece com a língua japonesa – esta aprendida com língua estrangeira – diz respeito não somente a uma tentativa de assimilação dos sistemas de escrita e de representação das coisas do mundo. Ao nosso ver, aquele que se lança na empreitada de aprender japonês – para muitos uma língua realmente diferente da sua língua materna, estando muito alhures de seu local de morada – põe em cena não somente uma volição por entender a língua dos animês, mangás e *doramas*. O que se coloca em rota é uma relação muito particular do sujeito com a língua do outro, a partir de um destacado efeito de alteridade.

Se com Revuz (2001, p. 232), vê-se que “[...] aprender uma língua é sempre, um pouco, tornar-se um outro”, esse processo não é jamais pacífico, porquanto seja

precisamente um dos momentos mais críticos da alteridade nos processos subjetivos do sujeito. A autora ainda acrescenta que “[...] toda tentativa de tentar aprender uma outra língua vem perturbar, questionar, modificar aquilo que está inscrito em nós com as palavras dessa primeira língua” (REVUZ, 2001, p. 215), despertando, pois, um senso de identidade que não se volta simplesmente para a noção que se tem de si, mas, sobretudo, o que é-se a partir da imagem do outro.

Trazendo essa discussão para o âmbito brasileiro, tem-se um bom exemplo nos aprendizes brasileiros que se lançam na empreitada de assimilar o japonês. E essa empreitada deixa marcas subjetivas nos aprendizes, as quais são rastreáveis por mudanças nas formas de agir e de se representar. Tais mudanças não são simples efeitos do outro no sujeito, mas também – e aqui está nossa hipótese para este artigo – algo que há no sujeito que se deixa seduzir por essa língua tão diferente e tão distante, a ponto de produzir perturbações e modificações na língua materna e na subjetividade, imitando gestos, vestimentas e assimilando a língua do outro.

Mizubayashi (2010) chama atenção para o fato de que “[...] imitar é o desejo de se tornar outro, o desejo de se parecer com outros, muitas vezes uma pessoa que admiramos. É imitar e reproduzir os gestos de um ser com quem nos identificamos prontamente³ (MIZUBAYASHI, 2010, p. 35, tradução nossa). Dessa forma, seria a aprendizagem da língua japonesa uma forma de alcançar esse desejo de ser o outro, tornar-se o outro? É tendo essa pergunta como o grande condutor da discussão empreendida neste artigo que desenvolveremos nossa análise. A fim de contextualizar melhor essa questão ampla e complexa, traremos a discussão para o plano do ensino-aprendizagem de japonês no Brasil no contexto investigado em nossa tese de doutoramento (HAYASHI, 2020): o curso de licenciatura em língua japonesa na universidade pública.

Uma das grandes inquietações da pesquisa residia na tentativa de entender o que há na língua japonesa que fascina tanto jovens e adultos a não somente aprender o japonês, mas também desejar tornar-se professor dessa língua. Mesmo pessoas sem quaisquer relações mais evidentes com a língua japonesa – ascendência familiar, moradia prolongada no Japão, etc. – viam no japonês uma possibilidade de não só compreender a língua da terra do sol nascente, como também falar em nome dessa língua como professor dela. Com efeito, na busca por elucidar essa questão, uma vez mais, invertemos a ordem e nos questionamos: o que há latente no sujeito que deseja esse lugar de mestre da língua do outro? Nesse sentido, ao falar de linguagem e desejo – em especial o inconsciente – irremediavelmente nos deparamos com os estatutos da psicanálise freudo-lacaniana e suas proposições sobre o desejo humano e as relações muito particulares entre linguagem, identidade e alteridade.

Deixando essa conta ainda mais robusta, ao ingressarmos no contexto de pesquisa – melhor elucidado na subseção “Notas Metodológicas” deste manuscrito – esbarramos

3 No original em francês: *Imiter, c'est le désir de devenir autre, celui de ressembler à autrui, souvent une personne qu'on admire. C'est mimer et reproduire les gestes d'un être avec qui on s'identifie volontiers* (MIZUBAYASHI, 2010, p. 35)

em um imaginário social sobre a figura do professor de japonês no Brasil. Tal imaginário, embebido de raízes históricas de imigração, apregoa que o professor de japonês deva ser um cidadão japonês ou – na maior parte dos casos – um descendente de japoneses, apresentando o traço familiar ou a proveniência com uma justificativa para o ensino daquela língua e não de outra. Isso não é privilégio somente do japonês, ocorrendo também em outras línguas de imigração (alemão, italiano, polonês) e aquelas menos frequentes no território brasileiro (russo, croata, holandês, etc).

Embora não seja somente no japonês, esse imaginário incide mais sobre este precisamente por conta da larga história existente entre Brasil-Japão (MORIWAKI; NAKATA, 2008). Contrariando esse imaginário, em nosso contexto de pesquisa, a massiva maioria de estudantes de licenciatura era de brasileiros não-descendentes, conforme já havia apontado Hayashi (2015). À vista disso, de que forma explicar a manutenção desse imaginário social a respeito do professor de japonês, devendo ser um japonês ou um descendente, uma vez que a maioria daqueles que buscam a formação de professor da língua é de não-descendentes? Em nossa leitura, para circunscrever melhor essa questão, a psicanálise, sem dúvidas, poderá auxiliar. Dessa forma, com este objetivo, lançamo-nos primeiramente às seções de revisão mais teórica sobre o assunto, seguido das notas metodológicas para, em seguida, apresentarmos nossos resultados de pesquisa.

2. Delineamento teórico

“O desejo pelas línguas estrangeiras, o desejo de aprender, de saber falar uma língua, se alimenta de duas fontes aparentes que, no fundo, não passam de uma só: inveja dos bens e da maneira como gozam os outros” (PRASSE, 1997, p. 72). Prasse (1997) aborda a questão das línguas estrangeiras por um prisma que leva em conta não somente os aspectos mais cognitivos e conscientes. A autora propõe uma leitura sobre a temática articulando duas dimensões que advêm, sobremaneira, da visada mais psicanalítica sobre a relação do sujeito com a linguagem. Essas duas dimensões, como evidenciadas pela citação acima, são o desejo e o gozo. Lidos de maneira mais superficial, estes termos poderiam remeter a definições mais superficiais ou proposições que se ligam ao uso no senso comum. Entretanto, ao nos aprofundarmos nas respectivas acepções, pela psicanálise freudo-lacaniana, veremos que cada um possui um estatuto próprio dentro do vasto campo de problematização do sujeito e de sua singularidade.

De início, destacamos que o desejo de que fala Prasse (1997, p. 72) não é um desejo por alguma coisa, sendo esta coisa um objeto material ou palpável. O estatuto do desejo na psicanálise se marca, sobretudo, pela incompletude, pela falta, pela impossibilidade de se satisfazer facilmente com o encontro com um objeto real e imediato. Safatle (2020) assevera que Lacan, ao elaborar sua proposição para o estatuto do desejo em sua obra, se pautou nos seminários do filósofo Alexandre Kojève. Para Kojève, a verdade do desejo humano se relacionava à uma “revelação de um vazio” (SAFATLE, 2020, p.

16), em que esse vazio se liga a uma certa dose de negatividade das coisas materiais. Dito de outro modo, para Kojève e, mais tarde, para Lacan, o que marca o humano é esse estranho desejo incapaz de se satisfazer com objetos e coisas palpáveis, deixando ineficaz a possibilidade de realização material. Dessa forma, o desejo em Lacan é pura negatividade (SAFATLE, 2017).

À vista disso, se o desejo da psicanálise se estabelece pela negatividade dos objetos empíricos, do que ele se alimentaria? O desejo, pois, se alimenta de outros desejos. Em outras palavras, o desejo *deseja* desejos, sobretudo, o do outro. Valas (2001) explora esse aforismo da psicanálise pontuando que “[...] eu me reconheço a partir de um outro, que serve de suporte para meu desejo; isso quer dizer que eu o tomo como objeto do meu desejo, negando-o como consciência” (VALAS, 2001, p. 15). Com efeito, a criança que almeja ser objeto de amor da mãe; o líder religioso que clama reconhecimento e admiração de seus fiéis; o aprendiz de inglês que anseia o domínio pleno da língua a ponto de se confundir com um cidadão canadense são casos em que lampejos desse desejo, em pura negatividade, mostram seus traços rastreáveis.

Nesse esteio, Lacan propõe que “[...] é mesmo por isso que se inventou o inconsciente – para se perceber que, o desejo do homem, é o desejo do Outro, e que o amor, se aí está uma paixão que pode ser ignorância do desejo, não menos lhe deita toda a sua poja” (LACAN, [1972-1973] 2008, p. 12). Com efeito, uma das principais dificuldades do sujeito é o reconhecimento desse desejo em sua negatividade pura, precisamente porque não se sabe lidar com a dimensão negativa, sem um objeto material, de caráter indeterminado. Como se a proposição do desejo contemplasse também sua recusa à descrição e à nomeação (SAFATLE, 2020, p. 17). Nesse sentido, quando se problematiza a noção de sujeito pelo prisma da psicanálise, faz-se, invariavelmente, pela inscrição *sujeito do desejo*. Esse sujeito, às voltas com suas demandas, se coloca na vida social a partir desse crivo empreendido pela marca do desejo. Se retornamos à citação de Lacan ([1972-1973] 2008, p. 12) sobre “o desejo do homem, é o desejo do Outro” veremos que parte dessa construção é erigida pelo confronto com a alteridade.

O desejo do homem é o desejo do outro, pois é com este outro que aprende-se a desejar. A mãe introduz a linguagem no bebê e, ao fazê-lo, inscreve-o na lógica irremediável do significante, da linguagem e do desejo. O desejo de habitar o desejo da mãe é uma das primeiras marcas que atravessam esse sujeito do desejo. Se a mãe é o outro por excelência da criança, esse outro pode assumir formas diversas ao longo da vida social desse sujeito. O professor, o pai que rejeitou a criança, o psicanalista, entre tantos outros, podem participar dessa dinâmica que assevera a negatividade do desejo por objeto e a tônica do desejo do homem pelo desejo do outro.

Destaca-se, por oportuno, que quando se afirma a negatividade do desejo em Lacan, essa proposição visa não limar as possibilidades das figuras disponíveis ao sujeito de se apresentarem como uma promessa que possa suprir esse desejo. Pelo contrário, “[...] a possibilidade não é apenas mera possibilidade que aparece como ideal irrealizado. Ela é a latência do existente que nos esclarece de onde a existência retira sua

força para se mover” (SAFATLE, 2020, p. 18). Dito de outro modo, é porque o desejo não se realiza facilmente, que o sujeito pode dar-se a desejar de outra forma, outros desejos, e deslocar-se para outras maneiras de posicionar sua subjetividade.

Por limitações de espaço, não se poderá explorar exhaustivamente a proposição do desejo na psicanálise, sobretudo a partir das noções de objeto, falta e pulsão, conceitos tão importantes no edifício freudo-lacaniano. O que se ensina aqui é destacar a complexidade da dimensão do sujeito do desejo para a psicanálise e que movimentam toda uma economia libidinal e psíquica a partir de imagens que compõem o repertório pessoal e que incluem, como se vê com Prasse (1997), as línguas estrangeiras como elemento decisivo desse sujeito desejante. Contudo, semelhante ao que fez Prasse (1997) ao aproximar desejo e gozo, tendo as línguas estrangeiras como ponto central dessa articulação, a psicanálise tem, mais proeminentemente nos últimos anos, se questionado se, paralelamente ao sujeito do desejo, não estaríamos falando de um sujeito do gozo, especialmente com o aprofundamento das relações do trabalho com a dinâmica capitalista, acompanhado de perto pela força disruptiva do capital e da tecnologia. Há quem se arrisque a questionar se o sujeito do gozo não estaria suplantando o estatuto do sujeito do desejo na pós-modernidade capitalista.

Kehl (2011) problematiza essa questão pontuando que a modernidade trouxe a demanda premente do gozo para o sujeito moderno. Gozo, para psicanálise, não significa o sentido mobilizado no senso comum de prazer sexual ou o êxtase de uma relação corporal. A leitura que mobilizamos neste manuscrito se volta para a problematização que se faz da organização libidinal dos sujeitos pensada a partir de horizontes de socialização e produção. Pensa-se também na economia libidinal das sociedades de consumo, bem como “[...] a inscrição social do desejo no interior das possibilidades imanentes de reprodução da estrutura simbólica” (SAFATLE, 2020, p. 59).

Essa ressalva que enviesa a leitura do gozo psicanalítico para uma ótica mais restrita é necessária por, pelo menos, dois motivos. Em primeiro lugar, o estatuto do gozo em psicanálise – especialmente a lacaniana – não é simplesmente um conceito, é, pois, um campo, tendo um vastíssimo terreno de teorização e problematização, sofrendo mudanças significativas no pensamento de Lacan ao longo de seus seminários. Por razões de concisão e síntese, optamos por fazer uma revisão mais breve, conquanto rigorosa.

Em segundo lugar, estamos cientes que o ensino por trabalhar com as formas de gozo preconizadas por Lacan, a saber: gozo fálico, gozo do Outro, mais-de gozar e gozo feminino (LACAN, [1972-1973] 2008), dizem respeito mais propriamente à estrutura clínica da análise. Portanto, é na escuta clínica em situação transferencial que essas articulações mais clássicas do campo do gozo são possíveis e passíveis de elucidação. Evidentemente, como este manuscrito não trata de questões clínicas, priorizaremos o tratamento do gozo dado por Safatle (2020; 2017), Kehl (2011) e Metzger (2017), os quais fazem leituras mais sociais desse elemento do edifício psicanalítico. O próprio Lacan, como nos lembra Safatle (2020), no *Seminário XVI*, já havia colocado o conceito

de gozo na cena mais social e histórica, primordialmente a partir dos acontecimentos em maio de 1968 na França.

É evidente, nesse contexto, como Lacan faz do gozo um conceito fundamental no interior de uma estratégia de crítica social psicanaliticamente orientada. [...] Isso significa que o capitalismo e suas formas de sujeição serão descritos a partir dos impactos que produzem no campo do desejo. [...] Na verdade, o capitalismo será, aos olhos de Lacan, um sistema de “espoliação de gozo”, de integração do gozo à lógica da produção mercantil e seus padrões de conta (SAFATLE, 2020, p. 58).

Com efeito, ainda segundo o Safatle, a incitação e a administração do gozo se caracterizam como a mola propulsora da economia libidinal da sociedade moderna de consumo (SAFATLE, 2020, p. 59). É precisamente por esse prisma de análise que muito se questiona se, com o advento da alta modernidade e do avanço do capitalismo, o sujeito do desejo da psicanálise não estaria perdendo terreno para este sujeito do gozo, cuja tônica principal de existência e de subjetividade se volta quase exclusivamente para o consumo, muitas vezes, desenfreado.

Para Kehl (2011), na diáde desejo-gozo, o último parece ter ocupado mais terreno na vida do sujeito moderno, deixando a noção do desejo relegada a um espaço secundarizado. Para a psicanalista, “[...] o império do desejo é aparente: vivemos mesmo é no império do gozo – ‘tudo ao mesmo tempo agora’ –, no qual o desejo, que se realiza no trabalho de simbolização e não na posse das coisas, não tem muito lugar” (KEHL, 2011, p. 82, aspas da autora). Com efeito, ainda que não se possa afirmar com segurança que o terreno do sujeito do desejo fora apropriado pelo sujeito do gozo, é inegável que os efeitos subjetivos do campo do gozo tenham sido agigantados pela estrutura estimulante do capitalismo do século XXI. À vista disso, antigas paisagens que marcavam a experiência humana em sociedade são largamente substituídas por novas formas que, à primeira vista, ilusoriamente se apresentam satisfatórias ao desejo e ao gozo, mas que fracassam precisamente por conta da natureza negativa do desejo e da incompletude inerente dos episódios de gozo. Nesse sentido,

[o] valor do trabalho, por sua vez, vem sendo substituído pelo valor do consumo, do qual o corpo é o suporte privilegiado; e a lógica do consumo enfatiza a linguagem do princípio do prazer. Ou seja, não valem pelo que somos capazes de produzir, mas por conta do que conseguimos consumir e gozar. Isso nos torna cada vez mais dependentes do amor e da aceitação dos outros, aceitação que passa, antes de tudo, pela nossa posição no ranking dos objetos sexualmente valorizados: o “valor de gozo” de cada um. (KEHL, 2011, p. 98, aspas da autora).

Dessa forma, ao retornarmos à citação que abre essa subseção, qual seja, “[o] desejo pelas línguas estrangeiras, o desejo de aprender, de saber falar uma língua, se

alimenta de duas fontes aparentes que, no fundo, não passam de uma só: inveja dos bens e da maneira como gozam os outros” (PRASSE, 1997, p. 72), compreenderemos como as línguas estrangeiras participam, igualmente, da lógica do gozo no sujeito moderno, uma vez que elas podem também participar dessa lógica de consumo, a qual assevera no “valor de gozo” a centralidade da experiência humana. Vê-se, com relativa frequência, como as línguas estrangeiras têm sido veiculadas cada vez mais como uma *mercadoria*. “Aprenda inglês em 12 meses”; “baixe o aplicativo e aprenda japonês onde estiver”; “pague seu curso de francês em vinte e quatro vezes”, dizem eles. Como se as experiências que se vivencia em línguas estrangeiras estivessem cada vez mais no plano do objeto consumível e altamente mercantilizado. Sendo objetos mercantis, as línguas são mobilizadas para movimentar esse valor de gozo que, para o sujeito, se coloca em rota a partir dessa “inveja dos bens e da maneira como gozam os outros” (PRASSE, 1997).

Dito de outra forma, para esse possível sujeito do gozo, as línguas estrangeiras participam da economia libidinal porque introduzem na conta da alteridade novas formas de gozo. Como se o gozo dos bens e o gozo do outro fosse melhor na língua estrangeira do que aquele que se vive na própria língua. Como se aquele que fala a partir da língua-cultura japonesa gozasse diferentemente – e superiormente melhor – de seus bens e de sua singularidade.

Não por acaso que, grande parte dos registros de língua japonesa, exportados do Japão para outros países, tenha um forte lastro que conecte a língua a bens de consumo popularizados eminentemente a partir das décadas de 80/90. Os produtos culturais – animês, mangás, programas de entretenimento –, tecnologia, moda, gastronomia, literatura – entre tantos outros – colocaram a língua japonesa frequentemente atrelada à essa experiência de consumo e, em certas situações, como uma porta de entrada para vivenciar essas experiências de consumo na língua do outro.

É imperioso lembrar que, no caso do Brasil, a conta é muito mais complexa, tendo em vista a longa tradição existente entre Brasil-Japão, marcada, sobretudo, pelas levas migratórias vivenciadas ao longo de todo o século XX (MORIWAKI; NAKATA, 2008). Entretanto, é inegável a ligação não-fortuita feita entre a língua japonesa e toda produção cultural exportada do Japão para muitos países do mundo, colocando em paralelo a língua da terra do sol nascente e seus bens de consumo. Prova disso é a evidência mostrada por Hayashi (2015), em que não raros foram os casos de aprendizes não-descendentes que apontaram como motivação inicial, para estudo da língua japonesa, o gosto pelos produtos culturais do Japão, como animês e mangás.

Nesse esteio, mesmo características que, em uma primeira visada, não teriam apelo ao consumo, tendem a se configurar diferentemente para responderem à essa lógica. As artes marciais e artes tradicionais (dança e cerimônias), por exemplo, que fazem um apelo à tradição japonesa, como um certo resguardo ao que haveria de mais autóctone e tradicional, entram na engrenagem do consumo ao mobilizarem a possibilidade do sujeito se conceber diferente de si ao se subscrever aos ditames desse aspecto mais tradicional e “legítimo”.

Livros de autoajuda que ensinam a [dita] disciplina dos samurais aplicadas ao marketing e vendas; tutoriais nas plataformas digitais que ensinam uma suposta etiqueta e um comedimento das gueixas e mulheres japonesas modernas no trato com alimento e que prometem a redução do manequim sob a inscrição “mulheres japonesas não engordam”, entre tantos outros exemplos, se apresentam como esse contraponto de consumo ao que, em teoria, se resguardaria ao aspecto menos passível de movimentação comercial, mas que entram na lógica pela necessidade de resposta ao imperativo do gozo na modernidade.

À vista disso, a língua japonesa também responde a esse imperativo por possibilitar ao sujeito uma reinvenção de si, atravessada pela ótica do desejo, bem como pelo imperativo do gozo, imprimindo a ilusão de que o “valor do gozo” (KEHL, 2011) do sujeito brasileiro que aprende japonês se incrementa, precisamente por experimentar um gozo outro, gozo singular e absolutamente único, acentuado pelas diferenças evidentes entre as culturas brasileira e japonesa.

Soma-se a esse quadro, uma característica muito singular e facilmente observável, a qual alimenta abundantemente os imaginários sociais sobre os brasileiros e os estrangeiros: o bovarismo brasileiro (KEHL, 2018). Baseado na ambiciosa e sonhadora personagem de Flaubert, o bovarismo se define como “[...] o poder conferido ao homem de conceber-se diferente do que é” (KEHL, 2018, p. 21). Portanto, uma fantasia em ser um outro. E não é isso também que as línguas estrangeiras prometem? Nesse sentido, essa paixão em ser um outro enxerga na aprendizagem da língua do outro um porto de passagem por excelência, em que saber a língua não parece ser o bastante. É preciso mais. Além de saber, é preciso professar essa língua. Em nossos resultados de análise, veremos como os aprendizes buscaram professar o japonês, buscando, notoriamente, o caminho da licenciatura de professor de japonês para tanto.

3. Notas metodológicas

Nosso contexto de pesquisa foi uma universidade pública no Distrito Federal. Empreendemos uma pesquisa com alunos e ex-alunos do curso de licenciatura em língua japonesa. Houve alunos graduandos, graduados e pós-graduados. Foram entrevistados catorze participantes, homens e mulheres de idade entre 20 e 31 anos. As entrevistas foram feitas em 2017, nas dependências da referida universidade. Destaca-se, por oportuno, que todo o processo de pesquisa foi cancelado pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Foi o CEP que autorizou a condução da pesquisa e validou eletronicamente os documentos finais. Na ocasião da entrevista, o foco era deixar que os participantes falassem livremente sobre suas relações com a língua-cultura japonesa. Quando começaram a estudar japonês, o porquê do início, quanto tempo estudavam e como analisavam o ensino-aprendizagem de japonês no Brasil foram pontos abordados. Contudo, o ponto principal era fazer com que eles expusessem suas representações sobre o imaginário social que apontamos

no início deste estudo: o professor de japonês precisa ser um cidadão japonês ou um descendente de japoneses. As entrevistas foram gravadas em áudio e posteriormente transcritas para fins de registro e análise. Por questões éticas, todos os participantes foram orientados a escolher um pseudônimo, ou seja, um nome fictício para poderem utilizar ao longo da pesquisa e preservarem seus nomes próprios, mantendo sigilosa a identidade do participante. Por limitações de espaço, não poderemos apresentar excertos e resultados de análise de todos os envolvidos. Escolhemos, pois, alguns trechos de um deles, *Sagat*. Apresentaremos trechos com resultados de análise que trazem à baila os efeitos de sentido dos dizeres dos participantes, mobilizando fios teóricos da Análise do Discurso (AD) e da psicanálise freudo-lacaniana. Abaixo, um breve perfil do participante mencionado no presente artigo:

Sagat é licenciado em Língua e Literatura Japonesas. Idade: 30 nos. Gênero: masculino. Atua como professor de japonês. Fez intercâmbio e morou no Japão. Brasileiro. Declarou a língua portuguesa como sua língua materna. Não tem ascendência japonesa.

4. Resultados de análise – Participante “Sagat”

Sagat é um lutador fictício do *Street Fighter*, jogo de videogame relativamente popular nos anos de 1990/2000. Neste jogo, havia um conjunto de personagens que apresentavam traços de alguns estereótipos culturais mais recorrentes: o veterano de guerra estadunidense, o ninja japonês, o boxeador jamaicano, entre outros. No caso de Sagat, sua origem tailandesa atribuída e sua especialidade em Muay Thai (arte marcial) representam um determinado estereótipo em relação aos países do sudeste asiático, especialmente no que tange à descrição desses povos como exóticos e diferentes. Pensando especificamente no personagem, sua caracterização visual é feita por meio de uma força descomunal e uma altura desproporcional, aparentando um certo gigantismo anômalo em relação aos demais lutadores.

No que diz respeito ao participante de nossa pesquisa, é digno de nota que a ideia de se representar com o mesmo nome de um personagem de algum jogo eletrônico, animação ou revista em quadrinhos não é inédita. Ocorre, com relativa frequência, que pessoas que estudem a língua-cultura japonesa, ao se verem em situações de identificação social não-formal – comunidades virtuais de jogos, torneios, páginas pessoais em redes sociais – optem por fazê-lo utilizando o nome de personagens advindos de produtos culturais japoneses, como foi o caso de Sagat.

Quando questionado sobre essa escolha, o participante se limitou a dizer que se tratava de um personagem de que gostava muito. Contudo, semelhante a outros casos apresentados em Hayashi (2020), a escolha do pseudônimo, quando contrastada com o fio do discurso do participante, revela horizontes de análise que colocam o nome escolhido como um elemento significativo na equação do gesto de interpretação. Sagat,

em seu dizer, recorda de um momento de destaque em sua trajetória de aprendizagem da língua japonesa.

Recorte 01: Sagat: posso falar das coisas que eu conquistei/porque isso diria quem eu sou/é porque eu já ganhei um concurso de oratória/em são paulo/eu ganhei o nacional/e era um concurso de oratória em japonês/ era um discurso de uns três minutos/mais ou menos/em japonês/eu ganhei a etapa brasileiro/e eu ganhei a etapa nacional/e quando eu ganhei a etapa nacional/eu não acreditei que eu ganhei/ que/eu:::/poxa/primeiro que eu não sou muito de/de/de achar que eu ganho as coisas [risos]/segundo porque:::/eu achei que tinha gente muito melhor que eu/só que depois me explicaram os critérios/e eu era EXATAMENTE o critério que eles queriam/de seleção/que era história da própria vivência/ histórias que fossem interessantes/histórias que fossem engraçadas/ pessoas que conseguissem interagir/e:::/num sei assim/mesmo eu não sendo descendente/mesmo/num tendo muito/o que fazer no começo/ eu continuei estudando/ e eu fui a melhor pessoa do brasil em uma coisa/naquela área/e eu acho que isso nunca vão me tirar/e eu trouxe o troféu para brásilia/foi bonita a história/.

Não é de modo eventual que Sagat dá destaque a um momento de oratória em japonês. Em primeiro lugar, porque no contexto de ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras – e o japonês não está fora – a habilidade de fala parece ser o termômetro que evidencia a aprendizagem ou não de determinada língua-cultura. Tanto que, no português do Brasil, é comum perguntar a uma pessoa se ela “fala francês”, se o pai “fala japonês” ou, se morando no país, a pessoa aprendeu a “falar a língua croata”. Em segundo lugar, a fala em língua estrangeira é o momento de mostrar ao outro a presença dele no sujeito. Para Revuz (2001, p. 220), “falar é sempre navegar à procura de si mesmo com risco de ver sua palavra capturada pelo discurso do Outro ou pelos estereótipos sociais”.

A fala de Sagat em japonês encontra eco no outro ao obter deste uma chancela de sua aprendizagem. Ao narrar as conquistas em dois momentos – brasileiro e nacional – o participante parece ter se arriscado duplamente na navegação para obter a captura do outro, narrando-se como o herói exitoso. Não por acaso, vemos em seu dizer a alta densidade de palavras que remontam a uma metáfora de batalha/disputa: */conquistei/ganhei um concurso/ganhei a etapa brasileiro/ganhei a etapa nacional/ não acreditei que eu ganhei/*. Igualmente não ao acaso, vê-se que, na batalha que trava em busca de si no outro, Sagat se ficcionaliza como aquele que legitimamente faz frente ao desejo do outro, mostrando-se */EXATAMENTE/* como aquilo que ele imagina ser esperado dele. Tanto que repete sete vezes o significante ‘ganhar’, como aquele que, semelhante ao personagem Sagat do videogame, entra em cena para vencer.

E ao imaginar-se como a resposta exata ao desejo do outro, Sagat dá risos gozosos ao ver-se inscrito na língua-cultura que desejava não só aprender, mas tornar-se professor. Robin (2016, p. 19) salienta que em [nossa] escritura de ficção, recorremos à colagem, à montagem, à composição, a tudo o que pode dar indícios

sobre o tempo em que vivemos, bem como a tudo o que possa permite reconfigurar nossa temporalidade. Sagat, em sua escritura ficcional, se coloca, semelhante ao personagem do videogame, como o gigante que é */a melhor pessoa do brasil em uma coisa/*. Contudo, para saber-se melhor em algo, é preciso sempre obter o olhar do outro cancelando tais conquistas. Na colagem dos fatos, o participante representa o outro no mesmo nível de embate:

Recorte 02: Sagat: /foi o momento de mais nervosismo da minha vida/porque era uma banca de japoneses/me avaliando/eram as melhores pessoas do brasil//EU/naquele concurso/e:::/tinha coisas muito interessantes/nunca vou esquecer/.

No confronto com a língua-cultura, mesmo não sendo descendente, mesmo sem clareza sobre o que fazer – */num tendo muito/o que fazer no começo/* – Sagat acredita sair vitorioso, trazendo o troféu (Recorte 01). O que se vê em cena é um esforço por parte do sujeito de fazer-se inscrito e falado pela e na língua-cultura japonesa. A língua que toca o desejo, um desejo muito ancorado em uma realidade que se estrutura pela alteridade. O outro estrangeiro exhibe em sua língua uma possibilidade de gozo outro, um gozo melhor (PRASSE, 1997). À vista disso, para experienciar essa forma outra de gozo, o sujeito se inscreve em uma lógica de, paulatinamente, tornar-se um igual-diferente, na medida em que aprender uma língua estrangeira é sempre, um pouco, tornar-se um outro (REVUZ, 2001). E, nesse processo de alteridade/outridade, os conflitos são inevitáveis, em especial com as representações que se têm a respeito de si em sua [dita] língua materna. Cada pessoa vive sua vida em determinada língua; suas experiências, em função disso, são vividas, absorvidas e lembradas nessa língua (SAID, 2007, p. 14).

Contudo, a língua estrangeira vem para reconduzir as vivências das línguas maternas e reposiciona-las alhures; afinal, ser falante de português do Brasil e aprender a língua japonesa é, seguramente, estar em pelo menos dois lugares e, a um só tempo, estar em lugar algum, habitando dois espaços de línguas-culturas, portanto, dois espaços de desejo e gozo. Se estivemos até aqui explicitando a narrativa de Sagat, não foi para fazer estudo de caso, uma vez que nos distanciamos desse tipo de proposta de análise no presente artigo. O que mobilizamos por meio do fio de discurso do participante é uma recorrência patente entre os aprendizes brasileiros de língua japonesa. Esta recorrência diz respeito aos lugares contíguos que os sujeitos se colocam dentro da cena da alteridade. E na busca desejante de habitar o espaço do outro, dominar a língua-cultura dele e gozar como ele, seguimos com a representação de que “[q]uanto melhor se fala uma língua, mais se desenvolve o sentimento de pertencer à cultura, à comunidade de acolhida, e mais se experimenta um sentimento de deslocamento em relação à comunidade de origem”. (REVUZ, 2001, p. 227).

Alinhavo final

Ao retomarmos à pergunta exposta na introdução deste artigo – seria a aprendizagem da língua japonesa uma forma de alcançar esse desejo de ser o outro, tornar-se o outro? – veremos, a partir dos resultados de análise expostos anteriormente como a língua japonesa participa singularmente como um elemento central na relação do sujeito com a alteridade. Com o participante Sagat foi possível entrever como os efeitos de sentido de seus dizeres apontavam para a implicação da ordem do desejo e do gozo no ensino-aprendizagem de japonês. Sagat, em sua representação de si como alguém que fala e é falado pela língua japonesa, obteve a chancela do outro-japonês como aquele que não apenas se arriscou à deriva da língua do outro, mas encontrou porto de passagem e ancoragem sendo “exatamente” aquilo que se esperava de alguém que se desloca de uma língua à outra. A partir da análise da fala de Sagat fica patente como o desejo pela língua japonesa também é um desejo de gozar como goza o japonês em sua língua-cultura. Entretanto, esse gozo do outro não pressupõe um apagamento total de si, visto que este seria da ordem do impossível. O que se evidencia em Sagat é a ocupação contígua de espaços nas línguas-culturas. Sagat habita o espaço do outro e seu próprio espaço. Habita o português e o japonês. Habita o entre-lugares do Português-Japonês.

Dito de outro modo, entendemos que sim, a aprendizagem da língua japonesa é uma forma de alcançar o desejo em ser um outro e gozar como ele. Entretanto, uma consequência imediata desse alcance é um sujeito que se representa sempre em um espaço intermediário que cinge lugares e línguas-culturas diferentes. Essa representação nesse espaço contíguo, este entre-lugares, possibilita que as representações de si e do outro sejam sempre plurais e únicas; diversas e singulares; lineares e contraditórias. Enfim, ricas em matéria subjetiva a ponto de dignificarem uma investigação como a que empreendemos aqui. Para melhor compreender seus efeitos no sujeito, há que se buscar apreender qual força faz mover a engrenagem dessa matéria rica. Para nós, essa força é o desejo e o imperativo do gozo. Aqui e alhures. No Brasil e no Japão.

Referências

- DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.
- FOUCAULT, M. Sexualidade e poder. Conferência na Universidade de Tóquio, 1978. In: FOUCAULT, M. Ditos e escritos. Vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 56-76, 2010.
- FREUD, Sigmund; BREUER, Josef. (1893-1895). **Obras completas**, volume 2: Estudos sobre a histeria. Tradução de Laura Barreto e Revisão da Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HAYASHI, Renan Kenji Sales. **Não existe material ideal, né?: crenças, experiências e ações**

de aprendizes e professores sobre o material didático de língua japonesa (como LE) na universidade. 2015. 250 f. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada) - Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

HAYASHI, Renan Kenji Sales. **Sob(re) o desejo pela língua-cultura japonesa: o gozo do entre-lugares.** 2020. 300 f. Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual de Campinas., Campinas, 2020.

KEHL, Maria Rita. **Bovarismo brasileiro.** São Paulo: Boitempo, 2018.

KEHL, Maria Rita. **18 crônicas e mais algumas.** São Paulo: Boitempo, 2011.

LACAN, Jacques. **O seminário: livro 18:** de um discurso que não fosse semblante. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., [1971] 2009.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 20:** mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1972-1973] 2008.

METZGER, Clarissa. **A sublimação no ensino de Jacques Lacan:** um tratamento possível do gozo. São Paulo: Edusp, 2017.

MIZUBAYASHI, Akira. *Une langue venue d'ailleurs.* Paris: Gallimard, 2010.

MORIWAKI, Reishi; NAKATA, Michiyo. **História do Ensino da Língua Japonesa no Brasil.** Campinas, SP. Editora Unicamp, 2008

NAKAGAWA, Hisayasu. **Introdução à cultura japonesa:** ensaio de antropologia recíproca. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

PARKER, Ian. **Japão em análise:** culturas do inconsciente. São Paulo: Benjamin Editorial, 2020.

PRASSE, Jutta. O desejo das línguas estrangeiras. **Revista Internacional**, Rio de Janeiro, n. 1, Companhia de Freud Editora, p. 63-73, 1997.

REVUZ, Christine. A língua estrangeira entre o desejo de um outro lugar e o risco do exílio. In: SIGNORINI, Inês. (Org.) **Língua(gem) e identidade.** 2. ed. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2001. p. 213-230.

ROBIN, Régine. **A memória saturada.** Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

SAFATLE, Vladimir. **Introdução a Jacques Lacan.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SAFATLE, Vladimir. **Maneiras de transformar o mundo:** Lacan, política e emancipação. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2020.

SAID, Edward. **Orientalismo:** o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VALAS, Patrick. **As dimensões do gozo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2001.

Recebido em 25 de junho de 2023

Aprovado em 31 de julho de 2023

***ILÍADA E HEIKE MONOGATARI: COMPARANDO
TEMAS, ESTRUTURAS LITERÁRIAS E INFLUÊNCIAS
NAS RESPECTIVAS SOCIEDADES***
***ILIAD AND HEIKE MONOGATARI: COMPARING THEIR
THEMES, LITERARY STRUCTURES AND INFLUENCES
ON THEIR RESPECTIVE SOCIETIES***

Osni Sakamoto¹
Lilian Yamamoto²

Resumo: O gênero literário épico é muito bem representado no Ocidente pelas obras de Homero, porém, poucos trabalhos focam obras congêneres de sociedades orientais como China, Coreia e Japão; os estudos comparativos entre épicos ocidentais e orientais também são infrequentes. Este artigo propõe uma comparação entre a obra japonesa *Heike Monogatari* e a *Ilíada*, obra grega de Homero, buscando semelhanças de tema, estrutura literária, características dos líderes e heróis de cada obra e das influências que exerceram em suas respectivas sociedades como fontes historiográficas, bem como seus reflexos na herança cultural.

Palavras-chave: Aquiles, épico, Heike, *Ilíada*, Yoshitsune.

1 Bacharel em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. osnisakamoto@usp.br Orcid 0000-0003-2209-3263

2 Professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo (USP), doutora em direito internacional (Universidade Kanagawa, Japão). lilian.yamamoto@usp.br Orcid 000-0002-8304-9509

Abstract: The epic literary genre is very well represented in the West by works of Homer, however, few studies focus on similar works from eastern societies such as China, Korea and Japan; comparative studies between western and eastern epics are also infrequent. This article proposes a comparison between the Japanese work *Heike Monogatari* and *Iliad*, a Greek work of Homer, seeking similarities in theme, literary structure, characteristics of the leaders and heroes of each work and the influences they exerted in their respective societies as historiographical sources, as well as their reflections in the cultural heritage.

Keywords: Achilles, epic, Heike, Iliad, Yoshitsune.

1. INTRODUÇÃO

O épico, gênero-mestre do mundo antigo, assume importante papel histórico, político, cultural e didático nas sociedades da época (FOLEY, 2008, p. 1). Sua menção imediatamente remete às obras de Homero, *Iliada* e *Odisseia*, cuja importância extrapola o Período Clássico Grego (séculos V e IV a.C.), para adentrar os Períodos Helenístico, Bizantino e Renascentista.

No entanto, ao se falar em épico do Oriente, as fontes limitam-se a obras da Mesopotâmia (como o sumério *Gilgamesh*), Pérsia e Índia (como *Mahābhārata* e *Rāmāyana*); raros são os trabalhos focados em obras da China, Coreia e Japão, provavelmente pelas significativas diferenças de desenvolvimento filosófico, religioso e ético entre Ocidente e Oriente. O estabelecimento de um sistema de escrita (originário da China e que serviu de base para o coreano e o japonês), contudo, levou as civilizações orientais a fazerem registros de si mesmas, à semelhança das ocidentais. Inicialmente de natureza prática (decretos, censos, inventários etc.), os registros passaram a apresentar posteriormente cunho artístico e literário (OLIVEIRA, 2013, p. 8). São estas obras, reflexos da história e cultura tal como no Ocidente, que nos permitem vislumbrar a evolução dos pensamentos, mitos e costumes destas civilizações, ou seja, como eram e como se transformaram nas culturas que hoje são por nós conhecidas.

Heike Monogatari (doravante grafado *Heike*) data do século XIII d. C., quando a aristocracia, dominante no final do período Heian, cede lugar a uma nova classe em ascensão, a dos *bushi* ou samurais. É uma narrativa militar (*gunki monogatari*), novo gênero literário baseado em fatos históricos, dedicado ao registro dos inúmeros conflitos e guerras civis de então e que enaltece tanto a bravura de clãs como a de guerreiros individuais.

Se a comparação entre os épicos homéricos e outras tradições épicas no mundo – como sumério, indiano, servo-croata, alemão medieval e épicos franceses antigos – é uma realidade, a entre obras gregas e japonesas é surpreendentemente incomum: pode-se citar James T. Araki, defensor da tese de que a narrativa medieval japonesa *Yuriwaka Daijin* é uma adaptação da *Odisseia* (ARAKI, 1978, pp. 1-36) e Naoko Yamagata, que compara o jovem e o velho (YAMAGATA, 1993, p. 1-10) e os espaços masculino e feminino (YAMAGATA, 2011, pp. 27-41) em Homero e *Heike*.

Este artigo almeja comparar dois épicos, um do Ocidente (*Iliada*) e um do Oriente (*Heike*), analisando suas semelhanças, divergências, confiabilidade histórica e influência sobre a cultura das sociedades a que pertencem. Para tanto, *Iliada* com tradução do grego para o português de Carlos Alberto Nunes e *Heike Monogatari* – tradução moderna de Shiro Ozaki e *The Tale of Heike* - versão inglesa de Helen McCullough foram as fontes utilizadas. Os termos gregos incluídos neste trabalho foram traduzidos para o português pelo autor, mediante consulta ao *Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon*.

Antes de tudo, faz-se necessário conceituar *gênero épico* para, em seguida, discutir as hipóteses relacionadas à autoria destas obras, a importância do épico como fonte historiográfica verossímil e como herança cultural. Por fim, traça-se um paralelo entre os líderes e heróis de cada obra, do que resulta uma notável semelhança entre personagens ocidentais e orientais, malgrado o uso de recursos requeridos para superar questões linguísticas e culturais da língua de partida que se deve considerar em uma tradução e que eventualmente podem influenciar a recepção na língua de chegada.

2. O QUE É UM ÉPICO?

Oriundo do grego *epicos* que, por sua vez, deriva de *epos* (“palavra” ou “verso”), o gênero épico é, segundo a definição clássica firmada por volta do século V a. C., constituído por poemas que narram a história de heróis ou as aventuras de um povo. Aristóteles em sua *Poética* afirma que o épico trata de assuntos sérios, emprega a forma narrativa metrificada e sua duração não está sujeita a uma limitação temporal, ao contrário da tragédia, que não deve ultrapassar a duração de uma revolução solar, período adequado a uma apresentação dramática³. O metro ideal é o hexâmetro⁴ pela sua gravidade, seriedade e majestade, diferente do trimetro iâmbico⁵, mais adequado aos movimentos, ou do tetrâmetro trocaico⁶, à dança.⁷

Richard Martin defende ser o épico uma categoria determinada pela cultura e pela eventualidade, seja em “poesia”, “prosa” ou mesmo um terceiro elemento formado a partir de ambas e que pode ser compartilhada por muitas sociedades como categoria funcionalmente semelhante, apesar das diferenças, transcendendo o próprio conceito de *gênero* literário justamente por se apresentar como o estado “natural” do discurso, o

3 Arist. *Poet.* 1459b8-14.

4 Hexâmetro: verso com seis pés, sendo o quinto obrigatoriamente dátilo (com duas sílabas breves) e o sexto, espondeu (com uma longa); os primeiros quatro pés podem ser tanto quatro dátilos como dois espondeus.

5 Trímeter iâmbico: verso composto por três iambos (unidade em que a primeira sílaba é breve, seguida por uma longa).

6 Tetrâmetro trocaico: verso composto por quatro troqueus (unidade em que a primeira sílaba é longa seguida por uma breve).

7 Arist. *Poet.* 1459b32-38.

modo preexistente, a palavra antes do gênero, a matriz de outras formas. Esta suposição previne a canonização prematura do gênero, que tão apenas restringe sua maior compreensão (MARTIN apud FOLEY, 2008, pp. 9-10). Tal análise permite expandir o conceito de épico para algo próximo da narrativa, isto é, a descrição de uma série de eventos considerados épicos, seja pela linguagem (restritiva ou abrangente, como visto acima), pelos temas (comumente históricos), pelas origens (tipicamente a tradição oral) ou tamanho (de proporções “épicas”).

A origem do épico está associada à tradição oral, transmitida por gerações até que uma compilação transforme a obra em um exemplar de literatura escrita, que é a que nos chega. Minna S. Jensen argumenta que a literatura na antiguidade era oral: poemas eram cantados, histórias eram contadas, lia-se em voz alta, autores ditavam seus trabalhos aos escribas, participava-se de diálogos filosóficos, escutava-se performances (de épicos, por exemplo), mulheres cantavam ou contavam ao tear, músicos entretinham os lavradores durante a colheita, canções do mar mantinham o ritmo dos remadores, homens cantavam ou discursavam em festas regadas a bebida (JENSEN apud FOLEY, 2008, p. 45). Literatura fazia parte da vida, quer oficialmente em ocasiões públicas e privadas, quer informalmente durante o trabalho ou momentos de lazer.

Para tanto, a memória tem lugar privilegiado, o que torna compreensível o emprego da poesia em muitas obras: poemas são mais fáceis de memorizar do que prosa, poemas curtos mais do que longos e versos que rimam no final das frases ainda mais, pela cadência que impõem (JENSEN, op. cit., pp. 45-46).

Anos de aprendizado e prática permitiram o desenvolvimento de fórmulas baseadas nos ritmos e temas da arte dos poetas, levando-os instintivamente a pensar e a compor nestes termos; agora o poeta já não memoriza contos simplesmente, ele aprende os fatos básicos de muitas histórias, de modo a se tornar um criador individual quando performa. Sem mudar o conto básico, adiciona ou omite episódios, introduz novos personagens, muda a ordem dos eventos, traz humor ou emoção, fazendo daquele conto uma obra sua, mudando na dependência da ocasião e da natureza de sua audiência. Seu talento reside na sua habilidade de embelezar e adaptar uma canção de acordo com as necessidades de uma apresentação em particular (FINE, 1985, pp. 18-19).

Tal cenário traz à lembrança o aedo⁸ Demódoco no Canto VIII da *Odisseia* (Od. 8. 43-47), e o fato de cerca de um terço dos versos, tanto da *Iliada* como da *Odisseia*, serem frases repetidas (fórmulas) ratifica o caráter de poeta oral de Homero, exemplo de uma tradição cumulativa em que cada artista de cada geração dá sua contribuição. Estes artistas pré-Homero são anônimos, do que se infere ter sido Homero o maior de todos, aquele que, usando a abundância de material disponível e seu gênio, cantou os épicos para serem escritos na forma como os conhecemos hoje; por outro lado, poemas ditados por um poeta pós-Homero levariam o nome deste como autor, não o de Homero,

8 Aedo: poeta músico que, na Grécia Arcaica, cantava hinos e poemas épicos acompanhado da lira durante festividades.

já que o poeta oral é tanto um criador individual como preservador da tradição (FINE, 1985, p. 19).

Algo similar ocorre com a compilação de *Heike*: apesar de escrito em prosa, o tema central foca os tristes poemas acerca da efemeridade (*mujô*) da vida tendo por pano de fundo a Guerra *Genpei*; é bem provável que tenha sido recitado inicialmente na forma poética, seguindo a tradição dos *biwa hōshi*, que muito lembram os aedos gregos (McCULLOUGH, 1988, p. 474). Os *biwa hōshi* já existiam desde o começo do período Heian: uma de suas descrições mais antigas encontra-se no *Genji Monogatari*, romance da dama da corte Murasaki Shikibu (978-1016) e sua tradição de difusores de histórias perdurou até o período Edo (1603-1868), de modo que também houve uma longa tradição de poetas orais no Japão.

3. HEIKE E ILÍADA: AUTORIA E TRADIÇÃO ORAL

O final do período Heian é marcado por duradouras guerras civis, o que motivou a criação de um novo gênero literário, *gunki monogatari*; é neste contexto que surge *Heike*. Seu pano de fundo é a Guerra *Genpei* (1180-1185), que resultou na destruição do clã Taira na batalha final de Dan no Ura e a instalação do xogunato Kamakura em 1192 por Minamoto no Yoritomo (OLIVEIRA, 2013, p. 10).

A versão mais difundida é atribuída ao monge cego Akashi Kakuichi, morto em 1371, mas a autoria original ainda é um tema em aberto. A hipótese mais aceita pelos estudiosos é a de que Yukinaga, do clã Fujiwara e ex-membro da corte que depois adotou a vida monástica, compôs *Heike* e ensinou um homem cego, Shōbutsu, a recitá-lo. Yukinaga escreveu muito acerca dos assuntos referentes ao Monte Hiei e a Yoshitsune, por ser bem informado a respeito. E Shōbutsu, por ser nativo das províncias do leste, aprendeu muito quanto aos guerreiros e às artes do cavalo e do arco, passando tais conhecimentos por escrito a Yukinaga e sua forma de cantar para os *biwa hōshi*. Este relato é de Yoshida Kenkō (1282-1350) em sua obra *Tsurezuregusa* (“Anotações do Ócio”) (KITAGAWA; TSUCHIDA, 1981, p. 30).

Heike foi escrito em *wakan konkō bun* (sistema que combina chinês e japonês) e, como Yukinaga dominava a escrita *kanbun* (escrita chinesa), é plausível que seja o autor, embora as versões escritas e orais do épico provavelmente resultem não apenas de seu trabalho, mas da compilação de várias pessoas; a versão do monge Akashi Kakuichi tornou-se padrão presumidamente por combinar melhor as versões escritas e orais. Entretanto, o que realmente está sendo enfatizado aqui é a importância da tradição oral na formação e disseminação de *Heike* através dos *biwa hōshi*.

A autoria da *Ilíada* é atribuída a Homero (“cego” em grego), um poeta cego (assim como Akashi Kakuichi) que ditou a obra para ser escrita (FINE, 1985, p. 19). Assim como a autoria original de *Heike*, a da *Ilíada* é tema de discussão entre os estudiosos; a teoria mais aceita atualmente é a de que foi compartilhada por vários poetas ao longo

do tempo, à semelhança de *Heike*. O tema narrado é a Guerra de Troia (c. 1300-1200 a. C.), conflito que envolveu troianos e aqueus de várias cidades sob o comando do rei de Micenas, Agamemnon, irmão do rei de Esparta, Menelau, cuja esposa Helena fora levada pelo príncipe de Troia (ou Ílion), Páris, que por ela se apaixonou. O épico teria sido escrito cerca de cinco séculos após o conflito.

Tanto *Heike* como *Iliada* alternam sínteses (uma visão geral, com listas de combatentes, a escalada da luta, breves descrições da ação) e cenas (foco nos personagens individualmente). As descrições seguem fórmulas básicas que facilitam o trabalho dos *biwa hōshi* e aedos. Por exemplo, a descrição do traje de um herói de *Heike* segue um padrão: *hitatare*, armadura, espada, flechas, arco (ou alguma outra arma secundária), cavalo (sempre “robusto” e “musculoso” quando digno de menção) e sela (McCULLOUGH, 1988, p. 457). A descrição de Aquiles e Odisseu segue padrão similar: são intrépidos ou valorosos, as armaduras e escudos recebem especial atenção e de forma repetitiva, demonstrando a força da tradição oral na gênese tanto da obra grega como da japonesa.

Edward Seidensticker enfatiza a tendência de buscar qualidades épicas em *Heike*, embora as partes mais marcantes talvez sejam as tristes e líricas, formato que vem desde o período Meiji, quando os japoneses começaram a escrever histórias sobre sua literatura; tal busca provavelmente foi motivada pelo fato de que se toda literatura possui seus épicos, a japonesa não deveria ser exceção. Como a poesia e prosa anteriores ao Período Kamakura nada tinham de épico, nada mais lógico do que procurar no período histórico japonês marcado pela sequência mais emocionante de eventos marciais (SEIDENSTICKER apud KITAGAWA; TSUCHIDA, 1981, p. 18).

McCullough compartilha a mesma opinião de Seidensticker, embora relute em classificar *Heike* como épico por conta da classificação estrita anteriormente mencionada. Em sua análise, a obra trata de um conto familiar, supostamente histórico, que relata eventos importantes, muitos dos quais violentos. A relação senhor-vassalo é básica, as virtudes heroicas são celebradas (sobretudo uma morte gloriosa em batalha), o estilo é dramático, com predomínio de cenas sobre sínteses, extensivo uso do diálogo, o tom é sério e digno e o modo de apresentação é oral. Os pontos divergentes do conceito de épico são o fato de *Heike* ser prosa, contar com muitos episódios amorosos, descrições da natureza e outros elementos românticos, ter foco não só na classe guerreira mas também na aristocracia urbana, demonstrando o interesse do narrador – cujo ponto de vista é o de um cidadão – tanto pelo orgulho e coragem dos guerreiros como pela vida e bem estar da capital, de modo que valores heroicos coexistem – e às vezes colidem – com os da corte Heian. Por fim, enquanto no épico o desejo pela fama quase sempre se expressa nos atos heroicos, em *Heike* a notoriedade pode ser igualmente alcançada através da proficiência em poesia e música. Uma qualidade tipicamente japonesa presente na obra é ressaltada pela autora, o esforço para evitar o grotesco, o horrível, o sangrento; mesmo em cenas de batalha, quando um guerreiro morre, a ênfase recai geralmente nas suas últimas e bravas palavras ou no sofrimento dos sobreviventes, não

nas feridas abertas ou nos terríveis sofrimentos, como é frequente na *Iliada*. Tal cuidado talvez se deva à prudência da autora no sentido de não descaracterizar *Heike* como um autêntico exemplar de literatura japonesa caso seja categorizado como um épico nos moldes ocidentais. “Criações literárias importantes geralmente desafiam categorizações, especialmente em termos estrangeiros” (McCULLOUGH, 1988, pp. 473-475).

Gregory Nagy afirma que a invenção do “gênero” como um sistema de categorias ocorre apenas quando a tradição oral é reduzida à forma escrita, isto é, uma ferramenta para estudiosos e bibliotecários. Por outro lado, Martin propõe que é mais importante observar o aspecto épico de outras formas literárias e seus respectivos métodos de transmissão do que tentar identificar algo que pareça “épico”; detalhes específicos relativos a estilo textual não definem o que é um épico. O gênero épico possui ligações simbióticas com folclore, mito e poesia e, sobretudo, o épico permanece como um gênero universal e culturalmente significativa em termos de ambições e atitudes. Em suma, o processo que leva uma obra a se tornar um épico deve ser considerado como um evento social completo, que inclui interação com a audiência, música instrumental e gêneros sobrepostos, a fim de articular os aspectos sociais de uma cultura, desde suas histórias de origem até ideais de comportamento, estrutura social, relação com o mundo natural e sobrenatural, proporcionando uma ferramenta heurística para o aperfeiçoamento da comunicação intercultural, criando através de gerações de artistas e audiências harmonias maiores nas quais os pedaços da vida individual se encaixam e fazem sentido (FOLEY, 2008, pp. 15-18).

4. O ÉPICO COMO FONTE HISTORIOGRÁFICA VEROSSÍMIL

O épico é uma narrativa supostamente baseada em temas históricos cuja veracidade nem sempre é fácil constatar. O pano de fundo tanto da *Iliada* como de *Heike* é uma narrativa militar. O foco de *Heike* é a Guerra *Genpei*, uma dramatização da ascensão e queda do clã Taira e do fim do domínio aristocrático no Japão e início da era dos regimes militares dos samurais, que perdurou até a Restauração Meiji em 1868. A performance dos *biwa hōshi*, todavia, não se centrava em assuntos políticos e econômicos e sim no drama e na ação, e os eventos complicados, quando introduzidos, eram atribuídos a atos humanos específicos e de fácil compreensão ou a maquinações de agentes sobrenaturais, tais como deuses, carmas e destino (McCULLOUGH, 1988, p. 456).

Azuma Kagami (“Espelho do Leste”), a crônica histórica do governo feudal Kamakura, é frequentemente citada como fonte para confirmar a veracidade de *Heike*, partindo do consenso de que suas entradas basearam-se em registros anteriores mantidos pelos guerreiros Kamakura. Entretanto, sabe-se que a compilação de *Azuma Kagami* ocorreu não antes de 1270, quase cem anos após o fim da Guerra *Genpei*, ao passo que se aventa ter *Heike* original sido escrito durante o período do imperador retirado

Go Toba (1198-1221), pouco depois do final da Guerra *Genpei*. Por outro lado, várias entradas referentes às principais batalhas descritas na primeira parte de *Azuma Kagami* são de fato concordes com passagens similares em *Heike*, mas quando se compara tais entradas com versões mais antigas de *Heike* (anteriores a 1270), conclui-se que elas se baseiam diretamente nas passagens destas versões mais antigas, como a fuga de Mochihito de Kyoto, as batalhas do rio Fuji, Ichinotani e Yashima e não em registros históricos (BUTLER. 1969, pp. 94-95).

Gyokuyô é outra fonte frequentemente citada. Trata-se do registro *kanbum* dos eventos cotidianos de Kyoto, feitos por Kanezane Kujô (1140-1207), nobre civil Fujiwara. Todavia, o conteúdo narrativo não trata de ações nem da mentalidade dos guerreiros *Heike* e *Genji* em batalha, e sim de meros relatos de cunho civil da corte, como tipo de cerimônia, data, quem participou etc., com raras exceções. Assim sendo, os esforços acadêmicos passaram a ser direcionados para estudos comparativos entre as várias versões de *Heike*, com foco no desenvolvimento textual da obra (BUTLER, op. cit., pp. 95-96), matéria que foge ao escopo deste trabalho.

Quanto à Grécia, as informações mais confiáveis limitavam-se até então ao século VIII a. C. porém, evidências arqueológicas revelaram mais sobre as civilizações anteriores, graças aos trabalhos pioneiros de Heinrich Schliemann, um riquíssimo homem de negócios que financiou escavações em Troia (1870), Micenas (1874), Orcômeno (1880) e Tirinto (1885). Estas escavações revelaram a existência de poderosos estados pré-século VIII a. C., alguns correspondendo às descrições da *Iliada*. Troia, em particular, revelou-se não apenas uma cidade, mas várias construídas uma sobre a outra, num total de nove sítios arqueológicos. As escavações deram-se no monte Hissarlik (Turquia) após cuidadoso estudo do terreno baseado em informações provenientes da *Iliada*. O trabalho de Schliemann somado a posteriores escavações realizadas pela Universidade Cincinnati entre 1932 e 1938 concluíram que Troia VIIa foi a cidade do rei Príamo, pai do valoroso Heitor, o oponente troiano à altura do maior dos guerreiros aqueus, o herói Aquiles: Troia VI foi estabelecida por volta de 2000 a. C., firmou muitos contatos comerciais com o mundo micênico e foi destruída completamente por volta de 1275 a. C. (possivelmente por um violento terremoto); Troia VIIa foi uma continuação cultural mais modesta do assentamento anterior até ser devastada e queimada por mãos humanas em cerca de 1200 a. C., possivelmente pelos micênios, embora não haja outras evidências arqueológicas além da presença de cerâmica micênica (FINE, 1985, p. 9).

O catálogo das naus que compunham a armada de Agamemnon⁹ e o de aliados troianos¹⁰ no final do canto II da *Iliada* descreve características de civilizações micênicas, e o final do século XIII a. C. coincide com outras perturbações no Oriente Próximo, como a queda do império hitita na Anatólia, a devastação de várias cidades na Síria e ao menos três sérios ataques às fronteiras do Egito (FINE, 1985, p. 10).

9 Hom. *Il.* II. 493-759.

10 Hom. *Il.* II. 816-878.

A Guerra de Troia foi um conflito que não estabeleceu novas fronteiras, não conquistou territórios e não promoveu causa alguma, uma campanha ambígua, conhecida até hoje graças à *Iliada*, que não discorre sobre acontecimentos essenciais, como o sequestro de Helena, a arregimentação e navegação da esquadra argiva¹¹, as primeiras hostilidades da guerra, o Cavalo de Troia, o saque e incêndio de Troia. Limita-se a narrar os eventos de um período de aproximadamente duas semanas, no décimo e último ano do cerco à cidade, cerco este que chegara a um impasse com a acusação pública feita pelo grande herói Aquiles contra seu comandante-em-chefe, Agamemnon, chamando-o de mercenário, covarde e sem princípios (ALEXANDER, 2013 p. 19-20).

Os aqueus haviam assumido as supremacias política e cultural por todo o Egeu em meados do século XV a. C. (a civilização micênica). Infere-se que eram marinheiros, guerreiros e comerciantes, com base em arquivos de documentos encontrados em alguns sítios arqueológicos, escritos em um silabário primitivo, o Linear B, sobre tabletes de barro cozido, contendo listas enormes de tributos, impostos, mercadorias, suprimentos e equipamentos militares. Era um povo rico, seja por causa do comércio legítimo, seja pela atividade da pirataria: registros históricos contemporâneos dos hititas fazem referências fragmentárias a micênios desordeiros e saqueadores, e a ação dramática dos primeiros épicos talvez tenha se originado de tais ataques marítimos (ALEXANDER, op. cit., p. 23).

Entretanto, a guerra foi real para Homero e seu público pois à época, as ruínas do que fora as bem-construídas muralhas de Troia em sua posição sobranceira para o Helesponto (atual estreito de Dardanelos) estavam à vista de qualquer viajante, e a descrição minuciosa da Trôade, região circunvizinha à Troia, sugere que o poeta a conhecia pessoalmente; além disso, as maiores cidades participantes mencionadas na *Iliada* realmente existiram. A privilegiada localização de Troia, à entrada do Helesponto, permitia controlar o acesso aos mares de Mármara e Negro; parte da riqueza troiana talvez decorra da cobrança de taxas alfandegárias e parte da indústria têxtil (há um grande número de tortuais¹² de fusos descobertos em escavações arqueológicas), bem como da criação de cavalos (sugerida pelo encontro de ossos equinos) (ALEXANDER, op. cit., p. 27).

5. O ÉPICO COMO HERANÇA CULTURAL

Apesar do vasto material fantasioso, *Iliada* e *Odisseia* representam a história mais remota e a herança cultural da Grécia para os gregos antigos e de outros diferentes períodos, regiões e ocupações (KIRK, 1964, p. 33). O mesmo pode ser dito pelos japoneses acerca de *Heike*, fonte das mais ricas lendas e mais vívidas impressões da

11 Argivo: referente à cidade de Argos. Apesar de diferentes significados, os termos aqueu e argivo são tomados como sinônimos nas obras homéricas, com predomínio do primeiro.

12 Tortual: tranca de ferro ou madeira que se atravessa no fusos do tear para o fazer girar.

mente medieval, quando a corte Heian chegou ao seu fim e o país mergulhou na era dos guerreiros (HALL et al, 1997, p. 449). Se os gregos consideram os heróis que invadiram Troia seus antepassados e aqueles contos como parte de sua história, o mesmo se dá com os personagens e temas de *Heike* para os japoneses, fonte maior de inspiração para as peças de teatro *nô* e *kabuki* e adaptações modernas para TV e cinema. Até mesmo Yoshikawa Eiji, autor do sucesso mundial *Musashi*, escreveu em 1950 o romance muito popular *Shin Heike Monogatari* baseado na obra original (KITAGAWA; TSUCHIDA, 1981, p. 15). De fato, talvez o exemplo mais prevalente da influência de *Heike* na cultura popular do Japão seja o uso do vermelho (a cor do clã *Heike*) e do branco (a cor do clã *Genji*) para representar dois lados opostos em competições esportivas (como o *undôkai*) ou de música (YAMAGATA, 2011, p. 27).

A forma como os épicos influenciam as sociedades a que pertencem suscitou estudos na busca de resquícios das estruturas sociais e políticas dentro da narrativa. Apesar da crítica de que a interpretação política dos épicos seja inapropriada devido à falta de instituições formais, o fato é que o foco nestas instituições é muito restritivo. A sociedade épica conduzia a política de maneira diferente, atuando em áreas e assuntos essenciais ao bem-estar comum. A *Iliada* começa não pela narração de feitos heroicos, mas com a discórdia entre dois líderes, Agamemnon e Aquiles. O primeiro, cegado pelo egoísmo e assolado pela sombra de um rival a ameaçar seu comando, comete a grande imprudência de afastar da guerra aquele que é seu mais importante guerreiro, redundando em enorme prejuízo à sua comunidade, o exército aqueu, que sofre cruéis reveses a ponto de ter sua própria sobrevivência posta em risco. Só quando o rei de Micenas busca a reconciliação com o Pelida¹³, depois de sofrer humilhação pública e grave crise de liderança, é que a situação é contornada. Sendo assim, os líderes devem superar suas diferenças pessoais em nome do bem comum e, ao dramatizar esta relação, o poeta enfatiza à sua audiência os valores comuns e o espírito de uma boa liderança, isto é, uma consciência política (RAAFLAUB apud FOLEY, 2008, p. 62-63).

Taira no Kiyomori seria o personagem análogo ao rei Agamemnon; sua atitude rancorosa e desrespeitosa para com seu inimigo Minamoto no Yoritomo contrasta com passagens de *Heike* que envolvem o respeito mútuo entre guerreiros inimigos e que se tingem até mesmo de um colorido trágico, como os episódios da morte de Sanemori¹⁴ ou a morte de Atsumori¹⁵.

Aristóteles diferencia o historiador do poeta pelo fato de aquele relatar o que *aconteceu*, enquanto este, o que *poderia ter acontecido*. A história se ocuparia com o *particular*, com o que determinado personagem fez e experimentou, enquanto que a poesia (épica no caso) preocupar-se-ia com o *universal*, com o que certo tipo de pessoa (mesmo que nomeada) diria ou faria em determinadas circunstâncias, segundo

13 Pelida: filho de Peleu, ou seja, Aquiles.

14 *Heike Monogatari*. 7. 8.

15 *Heike Monogatari*. 9. 16.

o provável ou o necessário¹⁶. Seria a possibilidade de conceder espaço ao irracional, principal fator do extraordinário, visto que o agente não está visível diante de nós, como ocorre no teatro, e o extraordinário é agradável ao público, desde que as falsidades sejam construídas mediante paralogismos e atenuadas ou disfarçadas pelo gênio do poeta,¹⁷ já que tendemos a preferir o impossível provável ao possível implausível¹⁸.

Bushidô, o código de ética dos samurais – e os estudiosos acreditam que seus primeiros traços estão marcados nas passagens e temas de *Heike* – exerce influência política e ética semelhante para a sociedade japonesa a ponto de ter servido de guia durante os períodos mais conturbados do Japão; nas palavras de Nitobe Inazo, autor de *Bushidô, The Soul of Japan*, “sem o conhecimento do feudalismo e do *Bushidô*, as ideias morais do Japão atual são como um livro fechado” (NITOBÉ, 2001).

Bushidô manteve-se como um código de regras não-escritas até meados de 1700 d. C., quando Yamamoto Tsunetomo, samurai de Saga que se aposentou e ingressou na vida monástica, compilou-o na forma de relatos e cenas do cotidiano de sua época, conhecido como *Hagakure* (“folhas escondidas” ou “escondido pelas folhas”); no primeiro capítulo está escrito que “o Caminho do Samurai é encontrado na morte” (YAMAMOTO, 2004, p. 27). Talvez esta famosa passagem do *Bushidô* encontre eco no conceito budista mais caro aos japoneses, o de *mujô* (“efemeridade”). O prólogo de *Heike* também é um prelúdio da efemeridade dos eventos vindouros (a ascensão e queda do clã Taira) e seu epílogo fecha o ciclo, quando a dama Kenreimon’in, filha de Kiyomori e mãe do imperador Antoku contempla sua vida antes de morrer:

祇園精舎の鐘の声
諸行無常の響あり。
沙羅送樹の花の色、
盛者必衰の理をあらわす。
おごれる人も久しからず、
唯、春の夜の夢のごとし。
猛き者も遂にはほろびぬ、
偏に風の前の塵に同じ。(Heike Monogatari, 1.1)

16 Arist. *Poet.* 1451b1-10.

17 Arist. *Poet.* 1460a12-20.

18 Arist. *Poet.* 1460a26-27.

The sound of the *Gion Shôja*¹⁹ bells echoes
the impermanence of all things;
the color of the *śāla*²⁰ flowers
reveal the truth that the prosperous must decline.
The proud do not endure,
they are like a dream on a spring night;
The mighty fall at last,
they are a dust before the wind. (*The Tale of the Heike*, 1.1, p. 23)

Se para Nitobe Inazo *Hagakure* é essencial à compreensão da cultura japonesa, outros como B. Hall Chamberlain²¹ questionam sua existência como instituição. De fato, *Bushidô* não foi um código de leis oficial, mas uma típica fabricação do período pós-Restauração Meiji de 1868 (época em que Chamberlain esteve ativo no Japão) quando o governo concentrou esforços no sentido de unificar agressivamente a cultura da sociedade japonesa para favorecer a industrialização e modernização do país (CHAMBERLAIN apud HUME, 1995, p. 281). Entretanto, o caráter ideológico do *Bushidô* como um guia moral não pode ser descartado.

Embora *Heike* e *Iliada* retratem guerras famosas, sejam fontes de inspiração para gerações de artistas e poetas posteriores e tenham sido usados extensivamente para reforçar a cultura guerreira e inculcar o comportamento adequado no campo de batalha, ambos contêm um contrastante sentimento antiguerra que também inspirou obras dramáticas posteriores (teatro *nô* no século V d. C. e tragédia no século V a. C.), condenando os efeitos lamentáveis da guerra tanto para os combatentes como para os inocentes e permitindo uma maior compreensão dos efeitos da guerra na sociedade e das respostas históricas das populações a tal evento (CREER, 2014, p. 1-2). Yamagata compartilha o mesmo ponto de vista: as duas obras retratam não apenas um grande conflito militar entre dois grupos de guerreiros que leva à queda de uma dinastia mas, sobretudo, as trágicas consequências da guerra para vencedores e perdedores, para homens, mulheres e crianças, ensejando a mensagem central de que a sorte humana muda (YAMAGATA, op. cit., p. 27).

19 Templo situado em Gion, Índia.

20 *Śāla* (pronúncia *shala*) – árvores com dois troncos crescendo em quatro direções. Diz a lenda que Buda morreu sob estas árvores, após atingir o Nirvana.

21 Professor da Universidade Imperial de Tóquio no final do século XIX e um dos principais estudiosos estrangeiros da cultura japonesa.

6. COMPARANDO OS LÍDERES KIYOMORI E AGAMEMNON E OS HERÓIS YOSHITSUNE E AQUILES

O tema central de *Heike* – a queda do clã Taira – mostra como Taira no Kiyomori levou seu clã à destruição ao se deixar seduzir pelo luxo e pelas artes na capital, menosprezando a administração e proteção do resto do país, apesar de pertencer a um clã tradicionalmente guerreiro. Ele pode ser comparado a Agamemnon na *Iliada*; dois grandes líderes cujas qualidades são pervertidas pelas paixões, ambições e arrogância; ambos infringiram o “código heroico”, que cobra do líder a obrigação de proteger os interesses e satisfazer as necessidades da comunidade que, em troca, concede-lhe status elevado e honras. No caso de Kiyomori, mesmo diante da morte, o arrependimento não tem lugar, como se vê na seguinte passagem de *Heike*:

My sole concern is that I have not seen the severed head of the Izu Exile Yoritomo. Build no halls or pagodas after I die; dedicate no pious works. Dispatch the punitive force immediately, decapitate Yoritomo, and hang the head in front of my grave. That will be all the dedication I require. (*The Tale of Heike*, 6.7, p. 211)

Minha única preocupação é que não pude ver a cabeça decepada do exilado de Izu, Yoritomo. Não construa salões ou pagodes após minha morte: não me dedique obras piedosas. Envie a força punitiva imediatamente, decapite Yoritomo e pendure sua cabeça em frente ao meu túmulo. Esta será toda a dedicação que eu preciso. (*O Conto de Heike*, 6.7, p. 211)²²

Como *Heike* trata principalmente do clã Taira, a importância do general Minamoto no Yoshitsune, meio irmão de Yoritomo, só é notada através de suas ações e das repercussões sobre seus inimigos; entretanto, se algum personagem pode ser chamado de herói da Guerra *Genpei*, este é Yoshitsune (McCULLOUGH, 1988, p. 462). Ele representa os guerreiros *Genji* como a nova classe em ascensão, e as fortes ligações emocionais entre general e seus homens, a clássica relação senhor-vassalo, formaram as bases para o *Bushidô* (KITAGAWA et al, 1981, p. 25). Vencedor de grandes batalhas, inclusive a derradeira em Dan no Ura, não escapou, todavia, de uma trajetória trágica, sendo injustamente acusado de traição, perseguido, exilado e por fim obrigado a cometer *seppuku*. Este percurso ficou gravado na mente dos japoneses a ponto de originar um novo conceito, o de *hōgan biiki* (“simpatia por *hōgan*”), significando simpatia, admiração e respeito pela figura do herói injustiçado (McCULLOUGH, 1966, p. 30). Yoshitsune também ganhou sua própria narrativa militar, *Gigeiki* (“Crônicas de Yoshitsune”) que, ao narrar o destino do herói, complementa *Heike*, visto que a participação do general termina no capítulo 12.5 desta obra (McCULLOUGH, 1988, pp. 407-408).

22 Tradução do autor.

O mito de Minamoto no Yoshitsune é o maior dentre os heróis do Japão (MASON; CAIGER, 1997, p. 127). Embora seu meio-irmão Minamoto no Yoritomo tenha gravado seu nome na história como fundador do Kamakura *bakufu* e primeiro xogum, Yoshitsune é o personagem mais emblemático do imaginário japonês. Sua lenda começa a tomar forma a partir dos *gunki monogatari* e é difundida através do teatro *nô* e principalmente pelos populares *kabuki* e *bunraku*. É representado em xilogravuras, no cinema, na televisão e é “reinventado” nos mangás e animes, como em *Shanaô Yoshitsune* de Hirofumi Sawada, cujo enredo gira em torno da troca de lugar entre Yoshitsune e Hyôta, dois meninos muito parecidos fisicamente, e que deveria ser temporária mas com a morte do primeiro, o segundo é forçado a permanecer como Yoshitsune. Neste aspecto, o general saiu vencedor no embate com seu irmão xogum.

Para o homem grego, honra e a glória também são conceitos constituintes, sendo Aquiles o paradigma de excelência entre os heróis na memória grega. Homero ressalta a couraça do Pelida com um luzir mais forte que o fogo (*Il.* 18. 610) e um divino resplandecer nas armas (*Il.* 19. 13); seu escudo tangia o céu à semelhança de um raio (*Il.* 19. 375). Aquiles alimentava uma relação pouco convencional com os cavalos, considerando-os companheiros: a ele foram dados Xanto e Bálio, velozes corcéis gerados pela harpia Podarga para voarem rápidos como ventos, aos quais se juntou o irrepreensível Pédaso (*Il.* 16. 148-154). (LIPAROTTI, 2016, pp. 54-55)

Entregar-se tão firmemente à guerra era correr o risco de o fio da vida ser cortado a qualquer momento, mas só os magnânimos creem piamente, mediante sua *arete* (“excelência”) e valentia, vencer a morte através de *kleos* (“glória”) e da memória, libertando-os do temível esquecimento, ao contrário dos homens comuns, que se alimentam das riquezas concretas, descrentes de que sejam recompensados quando já se fizeram pó. Aquiles é o modelo de guerreiro e herói invejado até mesmo por Alexandre Magno da Macedônia (LIPAROTTI, op. cit., p. 57-58). No Canto I da *Iliada* Aquiles, ao ser ultrajado por Agamemnon que lhe toma Briseida, recusa-se a participar da guerra justamente porque fora-lhe tomado seu prêmio-símbolo de reconhecimento de sua *time* (“honra”) pela vontade volátil de um soberano, criando-se uma instabilidade de valoração social pelo fato de o reconhecimento não mais depender do critério da *arete* (*Il.* 1. 130-140). Seu heroísmo só se reacenderá após a morte de Pátroclo porque cumpre-lhe, pela *philia* (“amizade”), honrar seu fiel amigo, garantindo-lhe cerimônias fúnebres; o escopo é o amor à *philotimia* (“honra”). Como comandante de exército, Aquiles evidencia o companheirismo com os amigos mais próximos e com os Mirmidões²³ em geral, habilidade militar para mover tropas, sempre pronto a instigar ânimo e coragem a seus homens, notórios pela fúria indomável (*Il.* 16. 155-167). Também demonstra

23 Mirmidões: um dos lendários povos da Tessália (Grécia Setentrional), cujo comandante era Aquiles na Guerra de Troia.

respeito e consideração pelos aqueus como um todo, ao convocar as hostes para uma assembleia ao décimo dia da peste que se abateu sobre o exército por causa da ira de Apolo diante da insensata recusa de Agamemnon em devolver Criseida a seu pai (*Il.* 1. 54-59). Mas Homero pinta um Aquiles incapaz de abandonar sua cólera após a injúria perpetrada por Agamemnon, deixando de auxiliar seus companheiros diante do avanço troiano; é seu maior defeito, a perturbadora contrariedade que o torna irracional e selvagem, traços inadequados a um herói mas que Homero dá um toque de humanidade no episódio em que Príamo, suplicante, roga-lhe o corpo do filho Heitor (*Il.* 24. 486 ss.).

CONCLUSÃO

Heike não preenche todos os requisitos da definição aristotélica clássica de épico, mas ainda assim é considerado um épico a partir do ponto de vista de Richard Martin de que o gênero é uma categoria determinada pela cultura e pela eventualidade, transcendendo o próprio conceito de gênero literário. Trabalhos literários de origens diversas desafiam uma categorização comum, sobretudo um gênero comum; na verdade, semelhanças e ramificações entre duas obras podem ser mais reveladoras. O épico é uma criação do Ocidente, para obras do Ocidente; as obras do Oriente forçaram os estudiosos a reinterpretar a classificação restritiva. *Heike* é um épico, não nos moldes gregos como a *Iliada*, mas como gênero que transcende culturas, que reflete tanto a sociedade a que pertence como participa de sua formação. Épico é o que merece ser cantado, contém fórmulas baseadas nos ritmos e temas da arte dos poetas facilitando a memorização, narra a história de heróis e as aventuras de um povo, é um evento social completo que inclui interação com a audiência, música instrumental e gêneros sobrepostos articulando os aspectos sociais de uma cultura, suas histórias de origem, ideais de comportamento, estrutura social, relação com os mundos natural e sobrenatural, proporcionando uma ferramenta heurística para o aperfeiçoamento da comunicação intercultural. Assim sendo, a comparação entre *Heike* e a *Iliada*, um épico ocidental clássico, é válida e pertinente, visto que estudos comparando épicos ocidentais e orientais são incomuns.

A autoria original, tanto de *Heike* como de *Iliada*, é tema de discussão acadêmica, a figura do poeta cego é comum a ambas, bem como a provável participação de várias pessoas na compilação ao longo do tempo. O pano de fundo em ambas é uma narrativa militar. A veracidade histórica apresenta algumas lacunas em *Heike* e os estudiosos direcionam suas pesquisas focando no desenvolvimento textual da obra mediante comparações entre as várias versões. Quanto à *Iliada*, dados arqueológicos fortalecem a hipótese de que a Guerra de Troia foi um evento histórico verídico.

Apesar do vasto material fantasioso, tanto *Heike* como *Iliada* representam a história mais remota e a herança cultural do Japão Feudal e da Grécia Arcaica, exercendo inclusive influência política e ética. A forte ligação emocional entre os generais-heróis Yoshitsune e Aquiles com seus homens é evidenciada, bem como a trajetória trágica de ambos que culmina com suas mortes, poupando-os, contudo, do temível esquecimento, graças à meritória excelência.

O diálogo entre a retórica encomiástica, a biografia e a épica é enriquecedor, na medida em que se somam ao retrato histórico elementos míticos que, se simbolicamente lidos, podem gerar exemplos interessantes e emuláveis. (LIPAROTTI, op. cit., p. 65).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDER, Caroline. **A guerra que matou Aquiles: A verdadeira história da *Iliada***. Tradução de Marcio de Paula S. Hack. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- ARAKI, James. **Yuriwaka and Ulysses: The Homeric Epics at the Court of Ôuchi Yoshitaka**. Monumenta Nipponica, Tokyo, v. 33, n.1, pp. 1-36, Spring, 1978.
- BUTLER, Kenneth. **The Heike Monogatari and The Japanese Warrior Ethic**. Harvard Journal of Asiatic Studies, Cambridge, v. 29, pp. 93-108, 1969.
- CREER, Tyler. **Echoes of Peace: Anti-War Sentiment in the *Iliad* and *Heike monogatari* and Its Manifestation in Dramatic Tradition**. Tese. Utah, Brigham Young University, 2014.
- FINE, John. **The Ancient Greeks: A Critical History**, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1985.
- FOLEY, John (ed.) **A Companion to ancient epics**, Oxford, Wiley-Blackwell, 2008.
- GENDAIGOYAKU **Heike Monogatari**. Tradução moderna das Narrativas de Heike (Parte I). Tradução: Shiro Ozaki. Disponível em: https://www.aozora.grip.jp/cards/001529/files/60756_74787.html Acesso em 12/09/2022.
- HALL, John.; JANSEN, Marius; KANAI, Madoka; TWITCHET, Denis. **The Cambridge History of Japan vol. 3: Medieval Japan**, New York, Cambridge University Press, 1997.
- HOMERO, **Íliada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2015.
- HUME, Nancy (ed.). **Japanese Aesthetics and Culture**, Albany, New York, University of New York Press, 1995,
- KIRK, Geoffrey. **The Cambridge Ancient History: The Homeric Poems as History**, New York, Cambridge University Press, 1964.
- KITAGAWA, Hiroshi (author); TSUCHIDA, Bruce (trad.). **The Tale of the Heike**, Tokyo, University of Tokyo Press, 1981.
- LIPAROTTI, Renan. **Alexandre e Aquiles: do herói ao humano**. Boletim de Estudos Clássicos, Coimbra, n. 61, pp. 53-65, 2016.
- MASON, Richard.; CAIGER, John. **A History of Japan** (rev. ed.). North Clarendon, VT,

Charles E. Tuttle Co., 1997.

MCCULLOUGH, Helen. **The Tale of Heike**. Stanford, Stanford University Press, 1988.

_____. **Yoshitsune: A Fifteenth-Century Japanese Chronicle**. Tokyo, University of Tokyo Press, 1966.

NITOBÉ, Inazo. **Bushidô: The Soul of Japan**. Tokyo, IBC Publishing, 2001.

OLIVEIRA, João Leonardo. **Heike Monogatari como exemplar do gênero épico e suas influências na cultura japonesa**. Monografia (Licenciatura em Língua e Literatura Japonesa). Brasília, Universidade de Brasília, 2013.

YAMAGATA, Naoko. **Young and Old in Homer and in Heike Monogatari**. Greece & Rome, Cambridge, v. 40, n. 1, pp. 1-10, April 1993.

_____. **Male and Female spaces in Homer and Heike Monogatari**. Japan Studies in Classical Antiquity, Kyoto, v. 1, pp. 27-41, 2011.

YAMAMOTO, Tsunetomo. **Hagakure: O Livro do Samurai**. 2ª ed. Tradução de Sérgio Codespoti. São Paulo, Conrad Editora do Brasil, 2004.

Recebido em 25 de setembro de 2022
Aprovado em 14 de dezembro de 2022

ENTREVISTA COM MAYUZUMI MADOKA

INTERVIEW WITH MAYUZUMI MADOKA

Débora Fernandes Tavares¹

Neide Hissae Nagae²

Nicholas Brendon Lemos Viana³

Resumo: Apresentamos a seguir entrevista realizada com a haicaísta japonesa Mayuzumi Madoka (Kanagawa, 1962~). Sua trajetória de escrita do *haiku* vai além dos habituais caminhos literários, uma vez que inclui cerca de 2.700 quilômetros de peregrinações que a autora realizou em diferentes locais: Santiago de Compostela, Busan, Seul e Shikoku. A haicaísta compreende essas longas jornadas como momentos importantes de contemplação e de percepção da natureza e da vida, condições essenciais para a escrita do *haiku*. Autora de diversos livros, em 2002 Mayuzumi recebeu o “Prêmio Literário Yamamoto Kenkichi” pela obra “Kyoto no Koi”. Diante da pandemia do Coronavírus, em 2020, criou o projeto “Kyoto x Haiku”, objetivando a integração de diversos povos através da escrita poética. O projeto ainda hoje conta com a participação de haicaístas de diversos países. Em 2021, participou de um evento *online* onde realizou uma palestra sobre *haiku* dirigida ao público brasileiro em geral e obteve contato com poemas compostos por haicaístas de diversas

-
- 1 Mestre em Letras no Programa de Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil. ORCID: (<https://orcid.org/0000-0002-2095-7227>). E-mail para contato: deborafernandestavares@gmail.com
 - 2 Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP, docente e pesquisadora do Curso de Graduação em Língua e Literatura Japonesa e do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais – FFLCH/USP. Desenvolve trabalhos nas áreas de Língua e Literatura Japonesa Clássica e Moderna, tradução e pensamento japonês. ORCID:(<https://orcid.org/0000-0002-6877-1261>). E-mail para contato: neidenagae@usp.br
 - 3 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo e Graduado no curso de Bacharelado em Teologia, pela Faculdade Messiânica. Atua como tradutor na Igreja Messiânica Mundial do Brasil. ORCID: (<https://orcid.org/0000-0001-7076-184X>). E-mail para contato: nblv13@hotmail.com

regiões do Brasil. Mayuzumi Madoka é atualmente presidente da “World Online Haiku Association”.

Palavras-chave: Haiku, Haikai, Mayuzumi Madoka.

Abstract: Below is an interview with the Japanese haiku artist Mayuzumi Madoka (Kanagawa, 1962~). Her *haiku* trajectory goes beyond the usual literary modes as it includes about 2,700 miles on peregrinations made by the author to different locations: Santiago de Compostela, Busan, Seoul and Shikoku. She considers peregrinations as important moments of life and nature contemplation and perception and also considers it essential to the *haiku* production. Mayuzumi has published several books and got the “Yamamoto Kenkichi Literary Award” for the book “Kyoto no Koi”. In 2020, during the Coronavirus pandemic, she created the project “Kyoto x Haiku”, aiming the integration of different peoples through the poetic writing. The project still counts with the participation of *haiku* composers from different countries. In 2021, she participated on an online event and spoke about *haiku* for the Brazilian people. She also got to know many Brazilian haikai written by poets from all over the country. Mayuzumi Madoka is currently the president of the “World Online Haiku Association”.

Keywords: Haiku; Haikai; Mayuzumi Madoka.

1. Quando e como se deu o seu primeiro contato com o *haiku*?

No Japão, nas aulas de língua japonesa do Ensino Fundamental e Médio, infalivelmente estuda-se *haiku*. Eu tive contato com o *haiku* por meio de livros didáticos quando era estudante, mas na época considerei aquele estudo como sendo apenas mais um conteúdo dentro da educação clássica e não dei tanta importância.

Somente na idade adulta, após ler uma biografia crítica sobre Sugita Hisajo, haicaísta nascida na era Meiji (1868 – 1912), deparei-me com o *haiku* de maneira consciente e senti vontade de compô-lo. Hisajo tinha um talento excepcional como haicaísta e por essa razão dedicou sua vida à escrita, mesmo passando por infortúnios.

Mesmo sendo a forma de literatura mais curta do mundo, há no *haiku* um poder oculto de transformar a vida das pessoas... Meu interesse pelo *haiku* nasceu assim.

Meu pai, Mayuzumi Shû (1930-2020), também foi um haicaísta profissional representativo dentro do *haiku* contemporâneo. Dessa forma, naturalmente também recebi sua influência.

2. De maneira semelhante a Matsuo Bashô, você caminhou milhares de quilômetros apreciando a natureza e as quatro estações em diversos países. Poderia contar-nos sobre essa experiência?

Eu acredito que a caminhada nos propicia uma perspectiva de mundo muito importante. Antigamente, os haicaístas compunham ao caminhar, poderíamos até dizer que caminhar era um ato poético.

O ritmo criado pela caminhada afasta nossa mente do momento presente e nos dirige ao longínquo passado, nos transfere de um mundo visível a um invisível e de um nível superficial para um nível mais profundo de consciência.

Isso não se limita ao Japão. Na antiga Grécia existiram os filósofos da Escola Peripatética que tinham suas ideias enquanto caminhavam por estoas⁴. Na Inglaterra, os “Poetas dos Lagos” compunham poesia enquanto passeavam pelas margens de lagos. Assim, observamos que há uma relação profunda entre o “caminhar” e o “pensar”. Os pensamentos que surgem enquanto andamos diferem daqueles que vêm à nossa mente no cotidiano. Isso possibilita o surgimento de palavras e até mesmo de uma harmonia peculiar.

Caminhar em meio à natureza por um longo período faz com que as “antenas” dos nossos cinco sentidos se ativem e nos tornemos aptos a “captar” os sinais mais sutis, em um nível que não percebemos normalmente. Dessa forma, quando uma borboleta passa em frente aos nossos olhos, quando ouvimos o som das ondas ou sentimos a fragrância de uma flor, tudo isso torna-se uma espécie de gatilho e acessamos a recordação de algo há muito esquecido ou, ainda, revela-se para nós o que está oculto por detrás da paisagem que admiramos.

A natureza é como um *yorishiro*⁵ e conecta-se com o mundo invisível. O fragmento de uma memória, o invisível, a paisagem à frente de nossos olhos, a sensação do vento e o aroma das flores refletem-se de maneira difusa e tornam-se *haiku*. Por essa razão, acredito que, para compor o *haiku*, ou mesmo para a interpretação dos clássicos, o ato de caminhar é muito importante.

3. A natureza se apresenta de forma diferente nos diversos países e isso faz com que cada lugar tenha seus próprios *kigo*. Você acredita que ainda assim seja possível manter as características do *haiku* tradicional japonês?

Certamente. O *haiku* é a poesia que celebra a natureza. Toda nação tem sua natureza particular e seu povo vive agraciado por suas bênçãos. É justamente das peculiaridades dessa natureza que nasce a poesia. O Brasil tem sua própria natureza e é certo que diversos dos seus valores e aspectos culturais e filosóficos devem-se a ela.

No Japão existem os *saijiki*⁶, mas esses são compilados centralizados em Quioto. Por essa razão, é comum que em regiões como Hokkaido e Okinawa as estações do ano

4 Estoa: estilo arquitetônico de corredor ou pórtico coberto de uso comum da Grécia antiga.

5 No xintoísmo o *yorishiro* é um objeto que serve como forma material para assentamento e manifestação dos *kami* (deuses).

6 *Saijiki* é uma publicação onde consta uma lista de *kigo* (termos sazonais) utilizados na composição do *haiku* e do *haikai* e em outras formas poéticas. O *saijiki* geralmente inclui uma descrição do próprio *kigo*, bem como uma lista de palavras semelhantes ou relacionadas e alguns exemplos de *haiku* que incluem esse *kigo*.

e os *kigo* indicados nos *saijiki* não coincidam, pois há diferenças quanto à vegetação e outros fatores. Quando estendemos o assunto a outros países, essas diferenças são muito maiores e surgem ainda mais *kigo* diferentes daqueles do Japão. Eu penso que seria muito positivo se diferentes locais criassem o próprio *saijiki* e compusessem usando *kigo* característicos de suas estações.

4. Você já disse que “o *haiku* é a literatura do silêncio”. No Japão, é natural que conceitos como “vazio” e “silêncio” sejam elementos presentes nas artes em geral. Em países como o Brasil, no entanto, esses conceitos não são comuns. Considerando esse ponto, na sua opinião, os haicais produzidos por haicaístas brasileiros seriam diferentes dos *haiku* tradicional japonês?

Recentemente, no Japão, tudo tem se tornado mais ruidoso. Há um número exagerado de anúncios, folhetos explicativos, embalagens e existe um sentimento de busca de que tudo se torne mais prático, mais rápido, mais confortável e abundante; o desenvolvimento econômico fica em primeiro lugar e avançamos desejando cada vez mais.

O resultado é que o mundo tornou-se abarrotado e excessivo. Os valores originais do povo japonês de “satisfazer-se com o suficiente” e a cultura do “menos” estão se perdendo. Acredito que não somente o povo japonês, mas também o povo brasileiro precisem retornar a essa cultura do “menos”.

Para compor *haiku*, penso que seja importante valorizar o “espaço vazio” [*yohaku*]. Para este fim, é preciso respeitar a forma [*kata*] do *haiku*. A abundância presente no espaço vazio supera em muito aquela presente nas palavras. Trata-se de algo muito profundo, que eu espero que os brasileiros possam conhecer por meio do *haiku*, bem como os japoneses.

5. No livro “So Happy to See the Cherry Blossoms” você publicou uma coletânea de *haiku* compostos por vítimas do tsunami que atingiu o Japão em 2011. Poderia contar-nos sobre essa experiência?

Até o fim de março de 2011, eu estava residindo em Paris. Ao retornar ao Japão, em abril, imediatamente eu e um amigo visitamos as regiões afetadas pelo tsunami nas províncias de Fukushima, Miyagi e Iwate, levando alimentos e livros.

Em um dos abrigos de emergência, encontrei-me com uma criança que compôs o seguinte *haiku*: “Me sinto feliz/ por poder ter visto/ as cerejeiras em flor”. A cidade dela foi atingida pelo tsunami e depois houve um incêndio. Ainda se podia sentir o cheiro de queimado, porém as cerejeiras realmente estavam floridas. Tanto aquela criança quanto as cerejeiras conseguiram escapar do tsunami e do incêndio, e em seguida suas vidas se conectaram. Em

uma primavera tardia na região de Tōhoku, aquelas flores que finalmente desabrocharam devem ter sido ainda mais belas, sendo motivo de maior alegria do que nos anos anteriores. É um poema que expressa a alegria tanto da criança, quanto das cerejeiras, em receber a primavera. A criança é a cerejeira e a cerejeira é a criança.

Muitas outras pessoas vitimadas pelo tsunami também estavam compondo *haiku*. Me encontrei com uma senhora idosa que passou a escrever *haiku* na noite em que sua cidade foi atingida pelo tsunami: sua casa, seus papéis, seus pertences foram todos levados pelo tsunami, por isso ela se esforçava para manter os *haiku* que compunha em sua memória. Foram esses os tipos de *haiku* que reuni e publiquei; senti que não poderia deixar que os poemas dessas pessoas se perdessem.

6. O que a experiência acima acrescentou em seus estudos sobre o *haiku*?

Em março de 2012, um ano após o Grande Terremoto do Leste do Japão, publiquei uma matéria em um jornal francês chamado “Le Figaro” em que dizia que “no Japão, o espírito das palavras [*kotodama*] ainda é vivo”. Fui tocada por aqueles *haiku* feitos pelas vítimas; poemas leves e positivos que exaltavam a natureza e senti que as palavras carregam consigo a força da vida.

Desde a antiguidade, é dito que o Japão é o país onde o espírito das palavras é abundante. Ou seja, a força espiritual das palavras pode trazer a felicidade. Por meio da poesia, os deuses se apaziguavam, a morte era lamentada e, assim, veio se construindo a nação japonesa.

Na mais antiga coletânea de poemas do Japão, o *Man'yōshū* (séc. V - séc. VIII) estão reunidos 4.516 poemas, cuja autoria vai desde imperadores até pessoas comuns.

A natureza no Japão sempre foi rígida: vulcões entram em erupção, há terremotos, tsunamis, tufões, deslizamentos de terra... Os japoneses, em meio a essa natureza, vieram levando suas vidas e vencendo diversos desafios, sustentando-se na poesia. Enquanto viviam da pesca ou do trabalho no campo, oravam pela vinda das chuvas, se abalavam pela embriaguez e insegurança das paixões, lamentavam os falecidos, relembavam com saudade seus familiares, temiam pela vinda de tufões e terremotos, suportavam a fome e o frio e, por meio da poesia, purificavam e sublimavam esses seus sentimentos.

Mesmo em uma vida repleta de dificuldades, se fazia presente a poesia, que era como uma pausa para respirar profundamente.

Até então, eu pensava que o *Man'yōshū* era simplesmente uma obra clássica, mas isso não é verdade. Lendo os *haiku* escritos pelas vítimas do Grande Terremoto do Leste do Japão, percebi que os poemas que compomos hoje ainda são uma continuação direta, uma extensão do que existe desde o *Man'yōshū*. Isso para mim foi uma grande e surpreendente descoberta.

7. Em um mundo que valoriza cada vez mais a individualidade, como você vê a experiência de escrever sobre sentimentos que ultrapassam o plano individual?

Eu acredito que as descobertas e emoções individuais são, em última instância, algo pequeno. Um haicaísta que muito admiro, Mori Sumio (1919-2010), diz o seguinte: “Quanto ao mérito da descoberta, o melhor é que seja devolvido à natureza”. Ainda, tomando emprestadas as palavras de Kobayashi Hideo (1902-1983), não se deve compor sobre a “a beleza das flores”, mas sim sobre “uma flor bela”, sem uso de artifícios e floreios artificiais. A tentativa de atribuir mais beleza por meio das palavras é completamente desnecessária. Basta conseguir expressar o próprio sentimento ou emoção por meio daquela bela flor. É preciso condensar, sintetizar, podar e remover todo o excesso. Por fim, aquela única gota de palavras que sobra carrega um espaço vazio [*yohaku*] profundo, que cria uma forte impressão. De nossa parte, apenas precisamos conseguir nos silenciar e transmitir ao leitor a sensação de uma flor bela. Nesse caso, a individualidade não é algo que criamos, mas que surge naturalmente sem que a notemos. A individualidade é importante, mas acredito que devemos buscar o que é universal, aquilo que transcende o indivíduo.

8. Como foi sua experiência de leitura dos poemas dos haicaístas brasileiros em julho de 2021?

Em primeiro lugar, pude perceber a importância da flor do ipê para os brasileiros e o quanto esta flor está enraizada na sua vida cotidiana, trazendo beleza em diversas ocasiões, conferindo alegria, estando próxima nos momentos de tristeza e vivendo junto ao povo brasileiro. Esse foi um ponto que pude captar em todos os poemas que li.

Muitos poemas retratavam-na no cotidiano de maneira despretensiosa e, dentre estes, muitos conseguiam revelar através da flor do ipê a atmosfera misteriosa presente na simplicidade do dia a dia, causando uma impressão intensa. Por ‘atmosfera misteriosa’ me refiro, por exemplo, ao sol e às nuvens do Brasil, à agitação da tarde e à tranquilidade das primeiras horas da manhã. Realmente, é uma flor que só poderia florescer em uma terra de pessoas de sentimento caloroso e natureza apaixonada. Fiquei fascinada com as diversas demonstrações dessa aura misteriosa.

Realmente, é uma maneira de compor poesia sobre flores diferente da dos japoneses. Eu acredito que essa diferença precisa ser valorizada. Penso que esse é o verdadeiro deleite de realizar um encontro *online* de poesia em nível mundial.

9. Em uma palestra *online* proferida aos brasileiros em 2021, você comentou que a poesia seria a solução para diversos problemas do mundo. Poderia explicar melhor esta afirmação?

Acredito que com a pandemia do coronavírus, nunca antes tantas pessoas pelo mundo pararam ao mesmo tempo para refletir sobre o valor da vida. No período da primeira onda, devido à declaração de estado de emergência por parte das autoridades, os japoneses ficaram do inverno até a primavera sem poder se locomover ou exercer suas atividades.

Ainda assim, com a chegada da primavera, as árvores geraram novos brotos, as flores desabrocharam, os pássaros cantaram e muitas pessoas se emocionaram com o dinamismo da força da vida da natureza.

É dito que, dentre outras razões, a globalização e a destruição do meio ambiente ocasionada pelo pensamento que prioriza o desenvolvimento econômico acima de qualquer outro valor foram as causas da pandemia. No Japão há o aforismo de “satisfazer-se com o suficiente”: a cobiça gera apenas mais cobiça e é incapaz de nos fazer sentir satisfação. Como disse antes, acredito que daqui para frente a cultura do “menos”, da “subtração” manifesta em pensamentos e atos será cada vez mais importante.

No *haiku*, de maneira genérica, existem três princípios fundamentais:

1 - Valorizar a natureza e ter consideração e simpatia pela vida alheia.

2 - Sintetizar, diminuir, subtrair e satisfazer-se com o suficiente.

3 - Atentar-se para o espaço vazio [*yohaku*]. O espaço vazio existe no entorno das palavras; é a verdade que está por detrás do que se expressa.

Estou convicta de que a solução dos diversos problemas atuais do mundo (problemas ambientais, conflitos, discriminação racial, pandemias e outros) pode ter seu primeiro passo nesses princípios fundamentais do *haiku*.

10. O que você recomendaria a alguém que está começando a escrever *haikai* no Brasil?

Primeiramente, penso que a pessoa deve respeitar a “forma” [*kata*] do *haiku* e se desafiar em sua capacidade de síntese. Em seguida, deve começar a prestar atenção e voltar seu sentimento às flores próximas, ao canto dos pássaros, aos sons da montanha e dos rios, sentir os aromas carregados pelo vento e conseguir vislumbrar a vida do ser humano que se faz presente em meio a todas essas coisas.

É dito também que o *haiku* é uma saudação, como “olá”, “adeus” e “obrigado”. Assim, deve-se prestar uma saudação à outra vida com a qual cruzamos o caminho, vida que fortuitamente nasceu na mesma época que nós. É um momento em que surgem interação e harmonia.

A flor e o ser humano, os pássaros e o ser humano, as montanhas e os rios... É justamente nesse diálogo que reside o brilho da vida e onde se encontra a essência do *haiku*.

O *haiku* deve ser claro e pleno.

O *haiku* deve ser belo.

Por trás da paisagem deve-se conseguir vislumbrar a vida das pessoas.

Estas eram as convicções do meu pai quanto ao *haiku* e eu penso da mesma forma.

Aguardo ansiosamente pela oportunidade de nos encontrarmos. Muito obrigada.

Entrevista realizada em 11 de fevereiro de 2022.

Recebido em 02 de junho de 2022

Aprovado em 13 de outubro de 2022

REVISTA ESTUDOS JAPONESES No. 47 - 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 desconsideração das normas implicará devolução dos artigos.

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

6. 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 do japonês para o português, com a anuência do autor sobre a publicação, e seguir rigorosamente as normas de publicação e seu conteúdo será de exclusiva responsabilidade do(s) autor (es).

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

7. Identificador ORCID

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

8. Formato de publicação

A revista Estudos Japoneses será publicada somente no formato digital.

Coordenação Editorial
Junko Ota
Leiko Matsubara Morales
Mari Sugai

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	146

足袋つぐや ノラともならず 教師妻

杉田久女 (1890 - 1946)

tabi tsuguya noratomo narazu kyôshizuma

Meias a cerzir,

ser Nora não alcancei.

Mulher de professor!

Sugita Hisajo (1890 – 1946)