

Estudos Japoneses

Nº39 – 2018

ISSN 2447-7125

ESTUDOS JAPONESES

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Vice-Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

Chefe: Profa. Dra. Safa Alferd Abou Chahla Jubran

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

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

Diretor: Prof. Dr. Wataru Kikuchi

Vice-Diretora: Profa. Dra. Junko Ota

Comissão Editorial:

Eliza Atsuko Tashiro Perez (FFLCH-DLO-USP)

Geny Wakisaka (FFLCH-DLO-USP)

Junko Ota (FFLCH-DLO-USP)

Koichi Mori (FFLCH-DLO-USP)

Leiko Matsubara Morales (FFLCH-DLO-USP)

Luiza Nana Yoshida (FFLCH-DLO-USP)

Neide Hissae Nagae (FFLCH-DLO-USP)

Shirlei Lica Ichisato Hashimoto (FFLCH-DLO-USP)

Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki (EACH-USP)

Wataru Kikuchi (FFLCH-DLO-USP)

Conselho Editorial Científico:

Alexandre Ratsuo Uehara (ESPM)

André Fontan Kohler (USP)

Cecilia Onaha (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Eli Aisaka Yamada (UFRJ)

Elisa Massae Sasaki (ILE-UERJ)

Elza Taeko Doi (Unicamp)

Ernani Shoití Oda (Unifesp)

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

João Marcelo Amaral Reimão Monzani (UFRJ)

Laura Tey Iwakami (UECE)

Makiko Matsuda (Kanazawa University, Japão)

Márcia Hitomi Namekata Marcia (UFPR)

Maria Fusako Tomimatsu (UEL)

Masato Ninomiya (FD-USP)

Michiko Okano (Unifesp)

Mina Isotani (UFPR)

Monica Setuyo Okamoto (UFPR)

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

Rafael Shoji (PUC, São Paulo)

Sakae Murakami Giroux (Université de Strasbourg, França)

Seiichi Nakai (Toyama University, Japão)

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

Editora Responsável:

Leiko Matsubara Morales

Editores:

Junko Ota
Leiko Matsubara Morales
Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki

Revisão do inglês da *author guidelines*:

Regiani A.S. Zacarias

Capa:

Larissa Casteliani Marinho Falcão

Seleção e tradução do poema:

Luiza Nana Yoshida

Organização:

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

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

Copyright © 2018 autores

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

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

Semestral.

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

Descrição baseada em: n. 25 (2005).

ISSN 1413-8298

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

CDD 895.63
495.65
306.952

Coordenação Editorial
Leiko Matsubara Morales
Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki

Diagramação
Simonia Fukue Nakagawa MTb 0010837/PR

Revisão
Autores

ISSN 1413-8298

e-ISSN 2447-7125

ESTUDOS JAPONESES

FFLCH / USP

Estudos Japoneses, São Paulo, n. 39, 2018

SUMÁRIO

EDITORIAL	9
ARGUMENTOS DE OPOSIÇÃO AO CRISTIANISMO NO JAPÃO DO SÉCULO XVII - OS CASOS DE FABIAN FUKAN E CRISTÓVÃO FERREIRA	11
<i>Miguel Carvalho Abrantes</i>	
OS GATOS E O <i>NEKO</i> DE NATSUME SÔSEKI: UMA ANÁLISE SOBRE AS PERSONAGENS FELINAS DE <i>EU SOU UM GATO</i>	23
<i>Joy Nascimento Afonso</i>	
A INFLUÊNCIA DA ESTÉTICA TRADICIONAL JAPONESA NA ARQUITETURA DE TADAO ANDO: UM EXAME DA IGREJA DA LUZ	39
<i>Waldemiro Francisco Sorte Junior</i>	
TRANSLATION ISSUES IN THE DIALECT COMPREHENSION SUPPORT TOOL FOR FOREIGN RESIDENTS IN THE TOHOKU REGION: CONSTRATIVE RESEARCH OF TOHOKU DIALECT AND PORTUGUESE LANGUAGE	61
<i>Keita Saito</i>	
DA INDISSOCIABILIDADE ENTRE LITERATURA E SOCIEDADE A PARTIR DE “PATRIOTISMO” (1961) DE MISHIMA YUKIO	93
<i>Rafael Felipe dos Santos</i> <i>Alfeu Sparemberger</i>	
A NATUREZA-MORTA DOS PLANOS DE “TEMPOS MORTOS” EM <i>SEGUINDO EM FRENTE</i> , DE KOREEDA HIROKAZU	109
<i>Mari Sugai</i>	
DISCRIMINATION AND HATE SPEECH AGAINST NORTH KOREAN SCHOOLS IN JAPAN	125
<i>Bruno Alexandre Carvalho</i> <i>Lilian Yamamoto</i>	

EDITORIAL

Este número 39 da revista *Estudos Japoneses* lança um múltiplo olhar sobre temas diretamente ligados ao Japão e sua relação com o entorno. Embora cercado pelo mar, o Japão sempre esteve ligado a outras culturas. Um exemplo do contato entre o Japão e o “outro” remonta ao século XVII, ocasião em que o Cristianismo é introduzido ao país pelos jesuítas portugueses e espanhóis, o que constitui pano de fundo para o estudo **ARGUMENTOS DE OPOSIÇÃO AO CRISTIANISMO NO JAPÃO DO SÉCULO XVII – OS CASOS DE FABIAN FUKAN E CRISTÓVÃO FERREIRA** de Miguel Carvalho Abrantes, da Universidade Coimbra, Portugal. O autor enfoca a refutação do Cristianismo no Japão naquele século, destacando os casos de Fabian Fukan e Cristóvão Ferreira, o primeiro japonês e o segundo português, ambos de formação católica.

Outro estudo, **DISCRIMINATION AND HATE SPEECH AGAINST NORTH KOREAN SCHOOLS IN JAPAN**, de Bruno Alexandre Carvalho e Lilian Yamamoto, da Universidade de São Paulo, lança um olhar sobre a discriminação sofrida pelas crianças coreanas de escolas étnicas no Japão. Por trás da discriminação das comunidades chamadas *zainichi* (coreanos residentes no Japão), encontra-se a ascensão do discurso de ódio por parte dos grupos nacionalistas de direita.

Ainda nessa linha de considerar o Japão em contato com o outro, mas num contexto bastante diferente, o artigo em japonês, **TRANSLATION ISSUES IN THE DIALECT COMPREHENSION SUPPORT TOOL FOR FOREIGN RESIDENTS IN THE TOHOKU REGION: CONTRASTIVE RESEARCH OF TOHOKU DIALECT AND PORTUGUESE LANGUAGE**, é da autoria de Keita Saito, da Tsuda University. O autor analisa, tendo como *corpus* o manual linguístico com verbetes de dialetos de Tōhoku e suas traduções para a língua portuguesa, os diferentes campos semânticos entre dois sistemas linguísticos, assim como outras questões linguísticas que mostram a distância entre as duas línguas em questão.

Na área da Literatura Japonesa, destacam-se neste número dois artigos. **OS GATOS E O NEKO DE NATSUME SŌSEKI: UMA ANÁLISE SOBRE AS PERSONAGENS FELINAS DE EU SOU UM GATO**, da autoria de Joy Nascimento Afonso, da Unesp/Assis, refere-se à figura dos gatos na literatura universal e os compara ao narrador-personagem principal da obra de Natsume Sōseki, que retrata com visão crítica os personagens e as estratificações do período Meiji, quando o Japão passava por mudanças sociais profundas após a abertura dos portos ao Ocidente.

Outro artigo relacionado à Literatura é da autoria de Rafael Felipe dos Santos e Alfeu Sparenberger, ambos da Universidade Federal de Pelotas, com o título **DA INDISSOCIABILIDADE ENTRE LITERATURA E SOCIEDADE A PARTIR DE “PATRIOTISMO” (1961) DE MISHIMA YUKIO**, que tem como proposta, a partir da análise da obra “Patriotismo” (“Yūkoku”, na língua original) fazer uma reflexão sobre a obra revestida de forte referência cultural para uma melhor compreensão e uma percepção elucidada acerca da cultura japonesa.

Na área de arquitetura, **A INFLUÊNCIA DA ESTÉTICA TRADICIONAL JAPONESA NA ARQUITETURA DE TADAO ANDO: UM EXAME DA IGREJA DA LUZ**, de Waldemiro Francisco Sorte Junior, do Ministério do Planejamento, Desenvolvimento e Gestão, examina a obra do renomado arquiteto japonês, a Igreja da Luz, como exemplo do que expressa a estética tradicional japonesa de *wabi-sabi* e *yūgen*, em coexistência com os novos ideais de beleza.

Para finalizar, o periódico fecha com o artigo **A NATUREZA-MORTA DOS PLANOS DE “TEMPOS MORTOS” EM SEGUINDO EM FRENTE, DE KOREEDA HIROKAZU**, de Mari Sugai, da Universidade de São Paulo. O enfoque nos planos de “tempos mortos” usados no cinema de Koreeda e sua correspondência com o gênero natureza morta da pintura discute a relação de uma arte pictórica estática e outra em movimento, ressaltando as semelhanças e as diferenças entre elas.

Com este encadeamento temático em torno de Estudos Japoneses, esperamos contribuir mais uma vez para fazer chegar aos leitores visões distintas sobre temas instigantes do passado e do presente.

Junko Ota

ARGUMENTOS DE OPOSIÇÃO AO CRISTIANISMO NO JAPÃO DO SÉCULO XVII – OS CASOS DE FABIAN FUKAN E CRISTÓVÃO FERREIRA¹²

ARGUMENTS OF OPPOSITION TO CHRISTIANITY IN XVII CENTURY JAPAN – THE CASES OF FABIAN FUKAN AND CRISTÓVÃO FERREIRA

Miguel Carvalho Abrantes³

Resumo: Através das obras *Deus Destruído* e *A Decepção Revelada*, respectivamente da autoria de Fabian Fukan e Cristóvão Ferreira, este artigo procurará apresentar a oposição ao Cristianismo no Japão do século XVII, com vista a traçar os vectores de oposição presentes nas obras destes dois autores.

Palavras-Chave: Fabian Fukan, Cristóvão Ferreira, Século cristão japonês, Jesuítas, Oposição ao Cristianismo.

Abstract: Through the works *Deus Destroyed* and *The Deception Revealed*, respectively authored by Fabian Fukan and Cristóvão Ferreira, this article will seek to present the opposition to Christianity in Japan's XVII century, with the goal of tracing the vectors of opposition present in the works of these two authors.

Keywords: Fabian Fukan, Cristóvão Ferreira, Japanese Christian century, Jesuits, Opposition to Christianity.

1 Artigo submetido em 11/08/2018 e aprovado em 14/11/2018.

2 Um agradecimento aos Professores Margarida Miranda, José Pinto dos Santos, e ao peer anónimo pelas suas opiniões relativas a uma versão preliminar deste artigo.

3 Doutorando e Investigador no Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, da Faculdade de Letras, Coimbra, Portugal; miguel.r.abrantes@gmail.com (ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-2098-3318>).

1. Introdução

Fabian Fukan nasceu provavelmente no ano de 1565 no Japão (ELISON 1988: 155, HUMBERTCLAUDE 1938: 516), tendo-se associado aos Jesuítas no ano de 1586 (ELISON 1988: 145, HUMBERTCLAUDE 1938: 516), sendo possível que tenha tido alguma formação religiosa budista (HIBBARD 1962: 123-124). Cristóvão Ferreira, que um dia viria também a ser conhecido como Sawano Chuan, nasceu por volta de 1580 na Zibreira (LEITÃO 1998: 291), Torres Vedras, em Portugal, entrando para a Companhia de Jesus em finais de Dezembro de 1596 (CIESLIK 1974: 1, ELISON 1988: 187-188, LEITÃO 1998: 291). Poderíamos apontar as maiores divergências entre os percursos de vida das duas figuras, mas esta breve referência que lhes fazemos passa essencialmente pelo grande elemento que têm em comum – num dado momento da sua vida ambos entraram para a mesma ordem religiosa católica, tornando-se apóstatas alguns anos mais tarde. Parece-nos bastante difícil que se tenham conhecido⁴, mas quando aprenderam os fundamentos da religião que os unia tiveram acesso a um conjunto de informações que, na sua posterior refutação dos preceitos do Cristianismo, poderiam vir a usar. Faria, por isso, sentido que as suas refutações da religião cristã, presentes nas obras *Deus Destruído e A Decepção Revelada*, tivessem vectores comuns. Mas até que ponto essa semelhança se verifica na prática? Ou em que medida os argumentos de Fabian, naquele que é conhecido como o mais antigo documento japonês contra a doutrina cristã (HIBBARD 1962: 122), lhe poderão ter sido inculcados pelos mesmos Jesuítas que lhe ensinaram os fundamentos da nova religião? É para que consigamos compreender esse ponto essencial que iremos proceder a um sucinto estudo comparativo dos argumentos contra o Cristianismo patentes em ambas as obras, sendo que a do português, apesar de mais recente, é apresentada primeiro em virtude do seu contacto mais directo com esta religião.

Ambas as obras começam com uma pequena introdução, na qual os autores apresentam as circunstâncias que os levaram à escrita dos respectivos textos. Depois, enquanto a obra do português é mais directa, referindo sequencialmente várias dificuldades da doutrina cristã, a de Fabian alude repetidamente aos próprios argumentos dos cristãos, apenas para depois lhes juntar a sua própria refutação pessoal, em que frequentemente também recorre a argumentos provindos daquela que era a sua antiga religião, o budismo tal como este era praticado em terras do Japão.

2. *A Decepção Revelada*, de Cristóvão Ferreira

Desta forma, o primeiro argumento do português passa pelo problema da transmissão da mensagem divina⁵. Se Deus existe, se criou Adão, Eva e conseqüentemente toda a humanidade, como é possível que não tivesse proporcionado meios para que essa

4 De facto, nenhuma das fontes consultadas refere qualquer encontro entre eles.

5 Cristóvão Ferreira, *A Decepção Revelada* apud ELISON 1988: 297-299.

mensagem fosse conhecida por todos os povos, em vez de somente pelos *kirishitan*? É uma questão intrigante, para a qual o autor não avança qualquer tipo de resposta, mas já não precisa de o fazer para atingir o seu novo objectivo – mais do que defender uma possível solução, através destas suas linhas pretende mostrar que existe um falha nos elementos mais basilares dos ensinamentos cristãos⁶, que, depois, logicamente leva ao seu passo seguinte.

Cristóvão Ferreira pergunta-se como poderiam apenas aqueles que são cristãos obter a salvação divina, a vida eterna no ‘Paraíso’⁷. E continua – mesmo entre aqueles que já praticavam essa religião, como seria possível admitir a existência de ‘predestinados’ (que entrariam no Paraíso independentemente das suas acções) e ‘reprobos’ (a quem a salvação estava sempre negada)? Ou como justificar que aqueles que não foram baptizados – independentemente da sua idade – acabariam sempre no ‘Inferno’? O autor liga estas múltiplas dificuldades ao pecado original de Adão, que comeu a ‘maçã’⁸, mas como seria possível aceitar que Deus tivesse feito o Homem assim, capaz de cometer esse pecado único, apenas para depois o penalizar por exercer o seu livre-arbítrio? É essa liberdade humana que é vulgarmente utilizada para justificar a penalização divina. Mas se os *kirishitan* acreditavam que a possibilidade de fazer o bem só advinha da ‘graça’ divina, porque não a deu a todos os Homens como o fez a Maria, “livre de pecado”? São questões formidáveis, que nos conduzem – como a este autor – a diversas problemáticas importantes na Teologia cristã, mas que aqui teriam certamente o objectivo de suscitar questões nos fiéis, mostrando-lhes novamente que a mensagem veiculada nos catecismos não era tão simples como poderia fazer crer.

O terceiro argumento⁹ advém de uma confrontação do conteúdo dos dez mandamentos com as próprias acções dos *kirishitan*, de forma a demonstrar que essas regras nem sempre eram praticáveis ou praticadas pelos fiéis. De particular interesse é o sétimo mandamento – “não roubarás” – já que o autor menciona a autorização do ‘pappa’¹⁰ para uma divisão do mundo em duas metades, uma de Portugal e outra de Castela, nas quais esses dois reinos poderiam exercer o seu poder como bem entendessem¹¹. Também associado a esse argumento surge uma breve explicação das funções e ocupações do clero, com o objectivo de mostrar que elementos como a

6 Como mostrado em PINTO DOS SANTOS 2011: 155-166, os catecismos disponíveis no Japão frequentemente começavam por este mesmo ponto.

7 Cristóvão Ferreira, *A Decepção Revelada apud* ELISON 1988: 299-302. Frise-se que o autor usa este mesmo termo, emprestado do português, como também o faz para os vários outros citados em seguida.

8 O fruto da famosa árvore nunca é identificado no texto bíblico, mas sabe-se que esta inferência nasceu do latim *malum*, que poderia não só significar “mal” como também “maçã”.

9 Cristóvão Ferreira, *A Decepção Revelada apud* ELISON 1988: 302-309.

10 “O chefe da religião cristã, o representante de Jesus Cristo”, cf. Cristóvão Ferreira, *A Decepção Revelada apud* ELISON 1988: 303.

11 Apesar de o autor não o nomear, trata-se de uma referência evidente ao *Tratado de Tordesilhas*.

‘excomunhão’ ou a remissão de pecados eram usados somente para amearhar ouro e prata. Dada a sua grande importância, voltaremos ao (possível) roubo cristão mais à frente, mas não deixa de ser curiosa a referência à remissão humana dos pecados – que, recorde-se, não tem precedente na Bíblia – como ligada ao dinheiro. Certamente o autor estava familiarizado com as teses de Lutero, sabia que esta relação do perdão com o dinheiro representavam um entrave importante à Igreja Católica, e não se coíbe de a usar em favor da sua refutação.

Referindo-se depois à figura de Jesus Cristo, Cristóvão Ferreira conta a vida deste de uma forma muito sucinta, apontando-lhe alguns problemas – que não existem mais exemplos de um nascimento sem pai e mãe e que a própria Maria disse a Jesus “Este [i.e. José] é o teu pai”¹²; que Jesus foi circuncidado¹³ mesmo sem ter o pecado original¹⁴, ou seja, que o seu baptismo foi completamente desnecessário; que a presença dos Três Reis Magos em Belém teria sido impossível¹⁵; que a morte de Jesus se deveu ao facto de este ter “difamado pessoas de autoridade”¹⁶ e procurado um trono¹⁷; que esta figura não ressuscitou nem ascendeu aos céus – essas eram histórias “sem provas concretas (...), compostas pelos discípulos de Jesus Cristo”¹⁸. Seriam estes alguns dos argumentos contra os quais o autor teria aprendido a defender-se nos seus estudos em Coimbra e Macau (LEITÃO 1998: 293-294)? Dado que poderiam nascer de um contacto puramente laico com o texto bíblico, e que eram provavelmente referidos em diversas obras de controvérsias teológicas (cf. LEITÃO 2000: 133, CIESLIK 1974: 35-36), é muito provável que sim, razão pela qual o autor também saberia como evocá-los em favor da sua refutação.

Sobre os sacramentos, o autor português diz que quem recebe o ‘baptismo’ seria supostamente inspirado com a ‘graça’ divina, mas que a água não tem poder para afectar o ‘spiritus’¹⁹; que a ‘confissan’ é inadmissível, os textos apenas mencionam uma ‘contrição’²⁰; que a transformação do pão em corpo e do vinho

12 Cristóvão Ferreira, *A Decepção Revelada apud* ELISON 1988: 309-310.

13 “A bênção da ‘circuncisão’ corresponde em significado ao ‘baptismo’”, cf. Cristóvão Ferreira, *A Decepção Revelada apud* ELISON 1988: 310.

14 Cristóvão Ferreira, *A Decepção Revelada apud* ELISON 1988: 310.

15 Cristóvão Ferreira, *A Decepção Revelada apud* ELISON 1988: 310-311.

16 Cristóvão Ferreira, *A Decepção Revelada apud* ELISON 1988: 312.

17 Cristóvão Ferreira, *A Decepção Revelada apud* ELISON 1988: 312-313.

18 Cristóvão Ferreira, *A Decepção Revelada apud* ELISON 1988: 313.

19 Cristóvão Ferreira, *A Decepção Revelada apud* ELISON 1988: 313-314.

20 Cristóvão Ferreira, *A Decepção Revelada apud* ELISON 1988: 314-315.

em sangue é uma simples ‘metaphora’²¹. Todos estes se assemelham a argumentos que o autor também poderia ter aprendido na sua formação católica, mas isso é particularmente evidente em relação ao primeiro ponto, não tanto por se tratar de uma dificuldade que algum leigo poderia vir a levantar, mas por ser um argumento retirado da Filosofia e que o autor teria certamente aprendido no seu caminho curricular para a Teologia.

Finalmente, no seu “juízo geral”²², Cristóvão Ferreira aborda o problema da ressurreição. Segundo nos diz, o espaço físico seria insuficiente para que todos os Homens que já existiram reaparecessem no vale de ‘Josaphat’²³; dificilmente corpos em posições extremas – devorados, queimados ou reduzidos a cinzas – poderiam voltar à sua forma original²⁴. São problemas tão antigos como o próprio Cristianismo, com os quais o autor também provavelmente se tinha familiarizado durante a sua formação escolar, que aqui usa não tanto para defender uma ideia católica, mas com o objectivo aparente de demonstrar que existiam várias inconsistências lógicas na doutrina cristã.

Face a todos estes elementos podemos afirmar que *A Decepção Revelada* apresenta, na sua generalidade, um conjunto de argumentos tão frontais quanto incisivos, com os quais um religioso cristão dificilmente não teria contacto durante a sua formação académica. Porém, essa singular presença de uma formação especializada, que bem conhecemos do currículo jesuítico da época, também nos leva a constatar um elemento curioso – os argumentos usados pelo autor são, no seu geral, bastante simples. Mais do que uma verdadeira refutação do Cristianismo, esta obra limita-se a apresentar uma breve referência a diversos problemas de ordem teológica, o que nos leva a outra questão fulcral – escrevendo estas suas linhas, estaria Cristóvão Ferreira a consumir uma rejeição pessoal do Cristianismo, ou ainda a tentar provar às autoridades japonesas a sua verdadeira apostasia (cf. LEITÃO 1998: 292, LEITÃO 2000: 132-133, PINTO DOS SANTOS 2011: 229-230)? A ausência de argumentos mais elaborados, bem como um possível arrependimento final (cf. CIESLIK 1974: 44-48), poderão levar-nos a apoiar a segunda hipótese, mas devemos igualmente ter em conta o facto de ele, alegadamente, ter cometido alguns actos contra os fiéis da sua antiga religião (cf. CIESLIK 1974: 23-27, LEITÃO 1998: 292, HIGASHIBABA 2001: 146). Considerando os dois lados da questão, acaba por ser difícil concluir-se algo em relação às razões que levaram tanto à sua apostasia como à escrita deste texto.

21 Cristóvão Ferreira, *A Decepção Revelada* apud ELISON 1988: 315.

22 A expressão é provavelmente a mesma usada pelo autor no original, como podemos depreender pelo facto de se encontrar seguida por uma breve explicação preservada na tradução de Elison – “‘Juízo’ means to inquire into things, ‘Geral’ means universal” (ELISON 1988: 316).

23 Cristóvão Ferreira, *A Decepção Revelada* apud ELISON 1988: 316-317.

24 Cristóvão Ferreira, *A Decepção Revelada* apud ELISON 1988: 316-317.

3. *Deus Destruído, de Fabian Fukan*

Passando agora à obra de Fabian. O primeiro dos seus sete passos²⁵ refere a ideia de que Deus (ou, mais precisamente, alguma divindade) criou o mundo, a que este autor não se opõe. Mas em seguida, numa discussão acerca das características de Deus, acrescenta que os Budas não foram apenas humanos, contrariando a opinião cristã e justificando a sua posição com argumentos filosóficos que lhe pareciam válidos. Para isso, menciona casos como os de Otomo Sorin de Bungo e Takayama Ukon (entre muitos outros), figuras caídas em desgraça depois de se terem convertido ao Cristianismo – um argumento particularmente lógico para justificar uma possível vingança (ou perda de protecção) divina²⁶. Seguem-se alguns argumentos que têm menos a ver com o cristianismo do que com a visão cristã do budismo, que depois continuam no segundo passo da obra²⁷.

Já no terceiro passo é apresentada a doutrina de que Deus criou as criaturas a que chamamos ‘anjo’ antes da criação do Homem, sendo que um terço dos anjos se uniu a Lucifer e foi derrubado para o ‘Inferno’, passando a ser conhecido sob o nome de ‘diabo’. O autor levanta o problema desta acção por parte de um Deus ‘*sapientissimus*’, que já saberia antecipadamente os efeitos da sua criação²⁸. É um argumento que faz todo o sentido, que nos suscita uma primeira grande dificuldade da cultura cristã e que acaba por nos conduzir, naturalmente, ao argumento que o mesmo autor acabará por usar no passo seguinte.

O quarto passo apresenta a criação do Homem e a expulsão do ‘Paraíso Terreal’ por este ter comido a ‘maçã’. Assim, o autor critica não só o facto de esta saída forçada ter ocorrido por causa de um mero fruto, mas também o problema de Deus saber, antecipadamente, que este evento ia ter lugar, mas mesmo assim nada ter feito contra isso²⁹. São, na sua essência, argumentos que poderiam nascer de uma leitura laica do conhecimento bíblico.

No quinto passo, o pecado de Adão e Eva é interpretado como imperdoável, por se tratar de um acto perpetrado contra o próprio Deus. A refutação é construída a partir do facto de Deus ter criado o Homem de forma imperfeita, mas mesmo assim apontar-lhe que nenhuma espécie de arrependimento seria suficiente para obter o perdão desse acto³⁰. É uma dificuldade que apenas pode ser ultrapassada dando-lhe um estatuto

25 Conforme referido por HICHMEH 2015: 6, “Os sete passos apresentados por Fukan consistem nos alicerces doutrinários e espirituais que, segundo o autor, são transmitidos pelos Jesuítas para todos os iniciantes do cristianismo”. Cf. BOXER 1967: 220.

26 Fabian Fukan, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 261-264.

27 Fabian Fukan, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 264-271.

28 Fabian Fukan, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 272-273.

29 Fabian Fukan, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 273-275.

30 Fabian Fukan, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 275-277.

singular, que os pecados dos fiéis japoneses jamais poderiam vir a ter, mas que também mostra um Deus cristão que nem sempre é uma figura capaz de perdoar, contrariando a forma como a figura divina é vista no Novo Testamento.

O sexto passo é, essencialmente, um breve resumo da vida de Jesus Cristo, desde a concepção miraculosa de Maria (de quem é dito que se tratava de uma ‘virgem’, tal como José), até à ressurreição e ascensão aos céus³¹. Como fragilidades desta narrativa o autor aponta o longo período de tempo que demorou até Jesus Cristo vir à terra³²; a estranheza da ausência de relações sexuais entre José e Maria³³; o facto de Jesus se ter dito “Senhor do Céu e da Terra” e ter sido morto (o que, a Fabian, parece bem justificado)³⁴. Como anteriormente, também é fácil compreender que estes são argumentos advindos de alguém que não poderia estar totalmente familiarizado com a teologia cristã. Podem ser facilmente reconhecidos como argumentos de alguma lógica, mas cuja resposta cristã se prende menos com a coerência e mais com a fé; desprovidos da segunda e num contexto em que se recorre exclusivamente à lógica, perdem grande parte do seu poder.

No sétimo passo são mencionados os dez ‘mandamentos’, juntamente como o sacramento do ‘baptismo’³⁵. O autor considera essas dez regras semelhantes às da sua religião, mas aborda apenas o primeiro de uma forma mais alongada, já que vê nele uma enorme violação dos deveres que os japoneses tinham para com os seus superiores – “lealdade e recompensa” no caso de um servo e um mestre ou “piedade filial e afecto parental” no caso pai e um filho³⁶, entre outros exemplos possíveis. Por isso, Fabian sente a necessidade de fazer uma pequena apologia da sua cultura e dos seus costumes, levando à ideia de que este mandamento era usado para uma tentativa da conquista do Japão – bem como de outras terras, como ‘Luzon’ ou a ‘Nova Hispania’ – por parte dos *Bateren*³⁷, nome dado frequentemente aos padres jesuítas. São aqui claramente visíveis as distinções culturais entre o Ocidente Europeu e o Japão, mas voltaremos ao argumento do (possível) roubo mais à frente.

Após estes sete passos tem lugar uma sequência de perguntas e respostas, em que Fabian vai esclarecendo alguns pontos que lhe parecem importantes. Em relação ao dia-a-dia dos *Bateren*, é referida a ‘missa’ e a ‘ostia’, considerando o autor que a transmutação do pão e do vinho “não é credível”³⁸. Refere também que as várias ordens religiosas cristãs costumam ter muitos conflitos entre si (cf. Boxer 1967: 154ff),

31 Fabian Fukun, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 278-279.

32 Fabian Fukun, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 279.

33 Fabian Fukun, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 279.

34 Fabian Fukun, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 280.

35 Fabian Fukun, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 280-281.

36 Fabian Fukun, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 282.

37 Fabian Fukun, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 283-284.

38 Fabian Fukun, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 286.

mostrando-nos que a fé dos adeptos desta religião não era una. Na questão seguinte, o autor menciona que os cristãos “nem consideram os japoneses como humanos”³⁹, e que diziam que não podiam deixar os japoneses ser *Bateren* já que estes, em último caso, defenderiam somente os interesses do seu próprio país⁴⁰. Na terceira questão, os paroquianos mais ricos são vistos como superiores aos pobres e é revelado que, na opinião deste autor, os trabalhos de caridade dos cristãos eram feitos “somente pelo prestígio e para obterem lucro”⁴¹. Estes *Bateren* são depois, de uma forma talvez até um pouco jocosa, vistos como “Padres”, no sentido latino da palavra, já que em algumas localidades fora do Japão até tinham mulher e filhos⁴². O acto da ‘confissam’ é visto como um simples remédio para todas as ofensas, por piores que tenham sido⁴³. A ideia dos milagres como potencialmente reais é totalmente descartada⁴⁴. Finalmente, a obra termina com uma referência pessoal à fuga de Fabian, em que o próprio autor se diz perseguido pelos cristãos devido ao seu estatuto de apóstata⁴⁵.

Através dos argumentos patentes nesta segunda obra podemos ver no *Deus Destruído* de Fabian Fukan uma refutação do cristianismo tal como este era apresentado em terras do Japão. Sabemos que conhecia os catecismos pelo facto de ter estudado em colégios jesuítas, mas também porque os menciona numa obra em favor da nova religião⁴⁶ escrita alguns anos antes⁴⁷, justificando-se assim os inegáveis paralelismos temáticos que estes apresentam em relação aos conteúdos das duas obras da autoria deste mesmo autor (HUMBERTCLAUDE 1938: 521-522, cf. PINTO DOS SANTOS 2011: 155-166). De facto, essa correspondência de argumentos similares, usados em primeiro lugar para apoiar e posteriormente para refutar uma mesma religião, está perfeitamente sintetizada nas palavras de um estudioso dos nossos dias – “O cristianismo do *Diálogo Myotei* é, para o Fukan cristão, compatível e, ainda, recomendável a todo o Japão; em *Deus Destruído*, em contrapartida, é apresentado como uma doutrina perniciosa e ameaçadora aos costumes e tradições japoneses” (HICHMEH 2015: 8-9).

Ademais, se o autor também recorre a alguns argumentos do seu budismo nipónico e a episódios particulares que tiveram lugar no Japão, fá-lo com o objectivo de ter uma

39 Fabian Fukan, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 286.

40 Fabian Fukan, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 286-287.

41 Fabian Fukan, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 287.

42 Fabian Fukan, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 287.

43 Fabian Fukan, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 288.

44 Fabian Fukan, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 288-290.

45 Fabian Fukan, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 290.

46 HUMBERTCLAUDE 1938: 519, Fabian Fukan, *Diálogo Myotei apud* HUMBERTCLAUDE 1939: 244.

47 De acordo com HUMBERTCLAUDE 1941: 617, o *Diálogo Myotei* foi escrito em 1605, enquanto que o *Deus Destruído* data de 1620, onze anos depois do autor deixar os Jesuítas.

base cultural de onde partir, uma pedra basilar que os Jesuítas não tinham e que pareciam insistir em descartar como pouco importante – recorde-se que, nas palavras deste autor, esses religiosos “nem consideram os japoneses como humanos”⁴⁸. Seria esta distinção de tratamentos que levou o autor a abandonar o cristianismo⁴⁹? É possível que sim, dada a sua referência directa ao facto dos japoneses serem frequentemente impedidos de se tornarem *Bateren*⁵⁰, mas de um ponto de vista neutro devemos igualmente ter em conta que Fabian parecia ter um conhecimento incompleto de alguns fundamentos essenciais da religião cristã (cf. HIBBARD 1962: 128, HIGASHIBABA 2001: 85), o que até pode justificar uma relutância jesuítica em lhe atribuir um papel religioso de maior relevância. Porém, qualquer que tenha sido a razão para a sua apostasia, devemos frisar que esta figura foi considerada como um dos mais importantes representantes do cristianismo no Japão, aparecendo como opositor ao budismo em obras como *Kirishitan Monogatari*.

4. Comparação das duas obras

Finda esta breve apresentação das duas obras devemos agora ter em conta os seus elementos comuns. É fácil constatar que a estrutura geral de ambas é muito semelhante, o que se poderá justificar tendo em conta o conteúdo dos diversos catecismos então disponíveis no Japão. Para dar um primeiro exemplo, ambos os autores referem o problema da expulsão do Paraíso; se o Deus cristão perdoa aqueles que se arrependem, como é possível a existência de um “pecado original” comum a toda a humanidade? Por muitos que possam ser os argumentos apresentados para a resolução deste problema em particular, de um ponto de vista lógico ele representa uma inconsistência muito difícil de ser resolvida fora do reino exclusivo da fé, razão pela qual as obras doutrinárias mencionavam frequentemente esse ponto (cf. PINTO DOS SANTOS 2011: 155-166), que depois continuará a ser referido por autores posteriores (cf. NAKAGAWA 1992: 35-36).

Ambos dissertam sobre os dez mandamentos e os sacramentos, apresentando uma inconsistência entre o que a doutrina dizia e o que era realmente praticado pelos cristãos. Se bem que de uma forma ligeiramente diferente, ambos os autores usam este ponto para apresentar o cristianismo como uma forma dissimulada de colocar novas terras sob o domínio de Deus e do papa. Este é um problema constantemente associado aos cristãos na literatura anti-cristã japonesa, que pela sua fama e importância também é repetido por autores ulteriores (Cf. NAKAGAWA 1992: 39). Não sabemos se esta terá sido uma ideia provinda da “Doação de Bartolomeu” (ELISON 1988: 85-106), em que Nagasaki foi essencialmente cedida aos Jesuítas (HALL 1997: 329); da conquista efectiva de outras terras (recorde-se que Fabian demonstra conhecimento de isso já ter acontecido nos casos de ‘Luzon’ e da ‘Nova Hispania’); do conteúdo de obras

48 Fabian Fukun, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 286.

49 Fabian Fukun, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 154-159, 163-164.

50 Fabian Fukun, *Deus Destruído apud* ELISON 1988: 286-287.

como *Kirishitan Kanagaki* (ELISONAS 2007: 48ff), na qual aparecia divulgado um suposto plano cristão para a conquista mundial; ou de um conflito ideológico entre as duas culturas, mas é indiscutível que esse medo de uma conquista europeia parece ter existido na cultura japonesa do século XVII⁵¹, com ambos os autores a advertirem essa possibilidade.

Também referem alguns problemas relativos à vida de Jesus Cristo. A sua semelhança com outras figuras de carácter religioso já era bem conhecida na Antiguidade⁵², mas para estes dois autores o grande problema parece advir do carácter único de Jesus, uma espécie de homem cuja vida se encontrava pejada de elementos que, a serem atribuídos a outras figuras, dificilmente seriam vistos como verdadeiros. Se, como já foi visto, Maria dizia explicitamente que José era o pai de Jesus, como seria possível dar-lhe uma paternidade divina? Como aceitar a ausência perpétua de relações sexuais entre José e Maria? Como compreender uma crucificação injustificada, face a algumas afirmações do próprio Jesus? Sem a necessária pedra basilar da fé, elementos como estes seriam difíceis de aceitar, tornando-se puramente absurdos. É por essa mesma razão que ambos os autores recorrem a eles na sua necessidade de mostrar alguns dos problemas do cristianismo.

5. Conclusões

Fundamentalmente, Cristóvão Ferreira e Fabian Fukun fazem uma oposição ao cristianismo do seu século com base em argumentos derivados da sua experiência pessoal com a mesma religião. Têm diversos pontos em comum, certamente derivados da sua formação e do seu contacto com diferentes faces das mesmas crenças, mas também fazem uma oposição a esta religião que não pode nem deve ser separada do contexto e condições em que foi realizada. Parece-nos justo afirmar que mais do que refutarem a religião cristã, os dois autores focam-se na apófase de uma versão muito particular do cristianismo, tal como este foi levado para o Japão, apresentado e representado num período de tempo muito concreto.

Referências Bibliográficas

- BOXER, Charles. **The Christian Century in Japan, 1549-1650**. Berkeley: University of California Press, 1967.
- CIESLIK, Hubert. The case of Christovão Ferreira. **Monumenta Nipponica**, Tokyo, Vol. 29, N° 1, pp. 1-54, Primavera 1974.
- ELISON, George. **Deus Destroyed: The Image of Christianity in Early Modern Japan**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.

51 Para um exemplo curioso desta possibilidade nas declarações de apóstatas cristãos, ver HIGASHIBABA 2001: 146.

52 Recorde-se que ele era então comparado com figuras como Orfeu, Baco e Apolónio de Tiana.

- ELISONAS, Jurgis. Journey to the West. **Japanese Journal of Religious Studies**, Nagoya, Vol. 34, Nº 1, pp. 27-66, 2007.
- HALL, John, MCCLAIN, James. **The Cambridge History of Japan: Volume 4**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- HIBBARD, Esther, HIRAISHI, Yoshimori. Refutation of Deus by Fabian. **Contemporary Religions in Japan**, Nagoya, Vol. 3, Nº 2, pp. 122-150, Junho 1962.
- HICHMEH, Yuri. O trauma católico no Japão do século XVII: a apostasia de Fabian Fukan e a legitimação à perseguição nipônica ao cristianismo. **XXVIII Simpósio Nacional de História**, Florianópolis, 2015. Consultado online: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1428337916_ARQUIVO_ANPUH2015Fukantexto.pdf [acesso 11-8-2018].
- HIGASHIBABA, Ikuo. **Christianity in Early Modern Japan: Kirishitan Belief and Practice**. Leiden: Brill, 2001.
- HUMBERTCLAUDE, Pierre. Myôtei Mondô: Une apologétique chrétienne japonaise de 1605. **Monumenta Nipponica**, Tokyo, Vol. 1, Nº 2, pp. 515-548, Julho 1938.
- _____ Myôtei Mondô: Une apologétique chrétienne japonaise de 1605. **Monumenta Nipponica**, Tokyo, Vol. 2, Nº 1, pp. 237-267, Janeiro 1939.
- _____ Notes complémentaires sur la biographie de l'ex-Frère Jésuite Fabien Fucan. **Monumenta Nipponica**, Tokyo, Vol. 4, Nº 2, pp. 617-621, Julho 1941.
- LEITÃO, Henrique, PINTO DOS SANTOS, José. O Kenkon Bensetsu e a recepção da cosmologia ocidental no Japão do séc. XVII. **Revista Portuguesa de Filosofia**, Braga, T. 54, Fasc. 2, pp. 285-318, 1998.
- LEITÃO, Henrique. Reseña de 'La Supercherie Dévoilée. Une Réfutation du Catholocisme au Japon au XVIIe Siècle' de Jacques Proust. **Bulletin of Portuguese / Japanese Studies**, Lisboa, Año/Vol 1, pp. 131-134, Dezembro 2000.
- NAKAGAWA, Hisayasu. La réfutation du christianisme par Hakuseki Arai. **仏文研究**, Kyoto, Noº 23, pp. 31-43, Setembro 1992.
- PINTO DOS SANTOS, José. **A study in cross-cultural transmission of natural philosophy: the Kenkon Bensetsu**. Dissertação de Doutoramento. Lisboa: Universidade Nova, 2011.

OS GATOS E O *NEKO* DE NATSUME SÔSEKI: UMA ANÁLISE SOBRE AS PERSONAGENS FELINAS DE *EU SOU UM GATO*¹

THE CATS AND THE NATSUME SÔSEKI'S *NEKO*: AN ANALYSIS OF THE FELINE CHARACTERS OF *I AM A CAT*

*Joy Nascimento Afonso*²

Resumo: O presente artigo procura entender como se dá a construção das personagens felinas no romance *Eu sou um Gato* de Natsume Sôseki. Primeiro retomamos várias concepções da figura do gato na literatura universal, e as comparamos com a personagem principal do romance, que em muitos aspectos é uma paródia de várias figuras lendárias. Tendo como propósito ressaltar as mudanças sociais do período Meiji (1868-1912), assim como, criticar por meio do vocabulário das personagens as estratificações sociais do período citado.

Palavras - Chave: Romance Paródico; *Eu sou um Gato*; personagens felinas; Natsume Sôseki; gato- narrador.

Abstract: This present article attempt to understand how happen the construction of feline's character in novel *I am a Cat* of Natsume Sôseki. We begin with a reprise of various conceptions of cat's figure in universal literature, and we compare it with novel's characters, that in many aspects are the parody to this mythical figures, for the purpose of accentuate the social change of Meiji period (1868- 1912), such as, to criticize by character's vocabulary the social stratification that cited period.

Keywords: Parodic Novel; *I am a Cat*; feline's character; Natsume Sôseki; cat- narrator

1 Artigo submetido em 21/09/2018 e aprovado em 12/11/2018.

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

1. Introdução

O presente trabalho é resultado de uma releitura de nossa dissertação de mestrado defendida em fevereiro de 2011. Neste artigo nossa intenção é ressaltar de forma sucinta as observações feitas em dois capítulos de nossa pesquisa. Para isso primeiro daremos vários exemplos de modelos de personagens felinos da literatura universal e, num segundo momento, as personagens do romance *Eu sou um gato* serão analisadas.

O romance *Eu sou um gato*, escrito entre os anos de 1905 e 1906, foi publicado primeiramente na revista literária *Hototogisu* e posteriormente no jornal *Asahi*, e possui como foco narrativo principal um gato. É esta figura - que ora age como felino e ora como ser humano - que irá guiar o leitor em meio ao mundo humano de seu dono, seus pensamentos, crises e fracassos. Junto aos percalços dos humanos, sua vida e ponto de vista do felino nos permite ver além das máscaras e conveniências sociais.

Durante a leitura do romance encontramos além do gato-narrador (que chamaremos de “*Neko*”³), outras personagens felinas que em muitos aspectos - físicos e intelectuais - lembram os gatos de outras obras ocidentais e lendas orientais. Percebemos assim que o autor se utiliza da paródia dessas personagens para construir os gatos de *Eu sou um gato* criando algo novo, adaptado à realidade nipônica, assumindo uma nova forma e objetivos.

Sobre a concepção de paródia, escolhemos a definição de Aragão (1980, p.19) onde paródia é o questionamento do modelo literário “sobre o qual se estabelece, da mesma maneira como este questiona o discurso ideológico epocal, numa dinâmica dialética, em que se aceitam e se afastam, ao mesmo tempo, as verdades de um mundo em constante transformação”. Dessa maneira, paródia não é uma simples cópia de outra obra ou tema, mas sim transformação e questionamento de algo feito anteriormente, o que levaria a uma nova concepção temática e reconstrução de novos modelos.

Além disso, a paródia permite o que BAKHTIN (2010) denomina como “plurilinguísimo literário” ou “construção híbrida” segundo o qual podemos perceber duas linguagens, duas perspectivas fundidas em uma só. Segundo o crítico russo isso é possível porque o discurso paródico “afasta ainda mais o autor de sua linguagem, complica ainda mais a relação dele com as linguagens literárias de seu tempo, sobre o próprio território do romance” (p.114). Seguindo este pensamento, ao parodiar vários modelos felinos, múltiplas linguagens são inseridas no romance.

3 Neko: gato em japonês. Utilizaremos esse nome para identificar o gato-narrador que não tem nome na obra.

2. A Figura Felina

Após a leitura de muitas obras ocidentais e orientais sobre gatos, algo de especial nos chamou a atenção: a maneira como os gatos são vistos em ambas as culturas. Na cultura ocidental ele assume muitas vezes uma forma maléfica: gatos pretos associados a bruxas e à maldade; já no oriente o gato é visto sob duas concepções: uma boa e outra má, tudo dependerá de como será criado.

A primeira vez que se ouve falar de gatos domesticados e cultuados é em documentos e desenhos do Egito Antigo, pelo fato dos faraós adorarem o gato na figura da deusa Bastet, representada comumente com corpo de mulher e cabeça de gato. Essa deusa, segundo Chevalier (1986), era símbolo de calor, luz e energia, “benfeitora e protetora do homem” (p.524). Dizia-se também que era a deusa da lua, tendo o poder de fertilizar a terra e curar as doenças dos homens, além de conduzir as almas dos mortos ao mundo de descanso. Naquela época os gatos tinham a fama de serem guardiões do outro mundo e eram comuns em muitos amuletos. Seus templos foram abrigos para inumeráveis gatos, e ali eram tratados como a personificação da divindade. Os gatos, criados no templo da deusa, eram tidos como servos que ajudavam o homem “a triunfar sobre seus inimigos ocultos” (Ibidem, p.525). Os egípcios raspavam suas sobrancelhas em sinal de luto e lamento pela morte de seus gatos que eram, por vezes, mumificados. Os sacerdotes de Bast designavam o gato como *aquele que vê*.

Na Europa, no período da Inquisição (entre 1022 e 1761), os gatos pretos foram associados à feitiçaria e ao culto de demônios, por isso, passaram a ser caçados e mortos aos montes. Em Ypres, na França, centenas de gatos eram atiradas do alto do campanário em um festival anual. Milhares de gatos foram sacrificados durante a Páscoa e “no *Corpus Christi* em Aix-en-Provence, jogavam os animais para cima, bem alto, e eles se espatifavam no chão” (DARNTON, 1986, p.123). A perseguição chegou até a América quando, em 1692, várias pessoas foram assassinadas em Salém, no estado de Massachusetts, acusadas de feitiçaria; nessa época a população de gatos praticamente desapareceu, já que até quem alimentasse um gato era visto como bruxo. Foi principalmente a partir desse período que a figura felina passou a ser associada ao mal e à crueldade. No entanto, devido a essa quase extinção dos gatos, surge a peste negra devido à multiplicação dos ratos, dizimando quase um terço da população europeia. Alguns culpavam os gatos, mas no século XVII, com a abolição das leis da feitiçaria, a perseguição sobre eles também é abolida.

Ao contrário da Europa, no Oriente Médio, associava-se o gato à primeira mulher de Adão, Lilith, que, segundo uma lenda judaico-hispânica, ao ser expulsa do paraíso transformou-se em uma grande gata negra com instintos vampirescos, conhecida no Norte da África como *El – Brusha*, que significa bruxa ou ‘olho do demônio’, e seu objetivo era matar a prole de Eva da qual tinha inveja. Ainda para os judeus, “a origem

do gato é datada da Arca de Noé que pediu a Deus ajuda visto que a multiplicação de ratos estava tomando a arca. Assim, o leão soltou um espirro dando origem ao gato, com instintos de leão para caçar ratos” (CHEVALIER, 1986, p.525).

Da mesma forma que os judeus, os muçumanos também viam o gato como um grande caçador e ajudante. Conta-se em uma lenda islâmica que um gato salvou o profeta Maomé de uma serpente, e foi tratado pelo profeta, que o chamou de *Muezza*. De acordo com a lenda, Maomé amava tanto seu gato que, ao ser chamado para orar, preferiu cortar a manga de seu manto onde *Muezza* dormia a acordá-lo. Alguns dizem que o “M” na testa dos gatos listados foi criado pela própria mão do profeta. Além disso, nas doutrinas do profeta Maomé, encontramos uma observação para as mulheres que praticam crueldade com os gatos: irão para o inferno depois da morte. Na cultura muçumana “um gato totalmente negro possui qualidades mágicas [...], pois simboliza a obscuridade e a morte” (CHEVALIER, 1986, p.525).

Diferentemente da cultura europeia e americana, as visões budistas, tanto indiana quanto chinesa e japonesa, observam o gato gerido por duas naturezas, uma boa e outra má, em virtude de o associarem às várias faces dos deuses. Por isso, nos cânones budistas, o gato é excluído da lista de animais protegidos, “devido ao fato de que, no momento da morte do Buda, quando todos os animais se reuniram para chorar seus restos, o gato não só manteve seus olhos secos como comeu o rato que trazia o remédio da cura” (Idem, p.523). Já no horóscopo chinês o gato não é citado, porque, preguiçoso, segundo a lenda, dormiu no dia em que foi chamado para se alistar.

Para os budistas da Birmânia, que treinavam seus gatos em um mosteiro, acredita-se que um velho monge, chamado *Mun Ha*, devoto do Deus Dourado do Olhar Azul, *Tsun-Kyan-Kse*, ou Deus da Imortalidade, possuía um gato branco chamado Shin. Certo dia, o mosteiro foi atacado e, apesar dos monges acharem abrigo no santuário do templo, *Mun Ha*, ao se deparar com o mosteiro sendo tomado por inimigos, acabou morrendo. Nesse momento, seu gato subiu sobre sua cabeça, não permitindo que ninguém se aproximasse do moribundo e naquele instante, de alguma forma, sua cor mudou de branco para dourado, seus olhos tornaram-se azul safira - como o do Deus da Imortalidade - somente a ponta de sua cauda e suas patas, que repousavam sobre o monge, continuaram brancas. A característica daquele gato passou a todos os seus descendentes, fazendo com que surgisse a raça de gatos da Birmânia, ou gato birmanês, que só a partir de 1919 passou a ser encontrado fora da Birmânia.

A figura do gato não é menos ambígua em se tratando de lendas. Na lenda indiana do *Gato da Flor Dourada*, um monge envia o seu gato ao reino divino para encontrar uma flor dourada que o levaria a alcançar poderes de cura, e o gato, que era branco, ao tocar a flor ficou dourado, ou “laranja”. No Japão, no entanto, a figura do gato “laranja” representa um espírito maligno que se transforma em uma bela mulher com instintos

antropofágicos. Na China eram feitas estátuas em forma de gato e colocadas nas entradas dos templos para afastar os maus espíritos; os chineses acreditavam em duas espécies de gatos, uma boa e outra má, que eram distintos pela cauda, visto que o gato mau possuía uma cauda dupla.

No Japão, assim como na China, verificam-se também histórias folclóricas sobre essas duas espécies de gatos. Os japoneses acreditavam, por exemplo, que o gato podia mudar de forma, assim como a raposa e o texugo, a fim de enfeitiçar os homens, e há quem acredite que os gatos podem controlar a morte enquanto dançam. Os primeiros gatos, segundo a historicista Katherine M. BALL (2004), “foram introduzidos no Japão por Fujiwara no Sanesuke, um nobre da corte do Imperador Ichijo. Eles foram trazidos da China, e eram tratados como bichinhos domésticos” (p.149), mas logo depois vistos com desconfiança e medo, pois, para alguns, o gato é um ser ingrato, devido à sua independência e altivez.

No Japão, existe ainda a lenda do *nekomata*, ou “gato gnomo”, um felino com inclinações a ser tomado por maus espíritos, e assim como para os chineses seria distinguido por uma cauda com duas pontas; para evitar esse gato mau, estimulou-se por anos que se cortasse a cauda do gato, dando origem ao gato japonês ou “Bobtail Cat”, o gato da cauda curta. “Um gato pode se tornar *nekomata* de várias formas: envelhecendo, ficando preso por vários anos, crescendo até certo tamanho e tendo uma cauda muito longa. Se a cauda do gato não fosse cortada, quando este envelhecesse se tornaria um *obakeneko*, literalmente traduzido como “gato fantasma”, sem equivalente no ocidente” (BALL, 2004, p.149). Nas lendas nipônicas esse gato também assume duas naturezas, uma boa e outra má. Se ele for amado e seu dono for injustiçado, ele se transforma em *obakeneko* para vingar seu dono; no caso de o gato ser morto injustamente, ele volta para atormentar a família com bolas de fogo ou come o dono e reaparece em forma humana. Há quem diga que este gato torna-se grande por passar anos absorvendo conhecimento humano e sabedoria, podendo até andar sobre duas patas.

Como vimos anteriormente, para os japoneses, nem todos os gatos são de mau agouro; um exemplo disso é o gato listrado – *mikeneko*, literalmente “gato de três cores” – o qual os marinheiros acreditavam ser auspicioso para uma boa viagem. “Para eles, se um gato cruzar seu caminho antes da viagem é sinal de boa sorte, mas se um desses bichanos for visto deitado com as patas cruzadas é sinal de desgraça” (HADLAND, 1913, p.264). Assim como no Egito, o gato, para os marinheiros, seria o guardião das almas dos mortos e, quando uma pessoa está se afogando no mar, é o gato que leva a sua alma para um lugar distante a fim de protegê-la do sofrimento. Por isso, nos navios, sempre há um gato que exerce, segundo a lenda, duas funções: a primeira de manter a embarcação que o abrigou livre de ratos, e a segunda função que é a de predizer o que poderá acontecer na viagem; por isso cada comportamento seu é observado. Por exemplo, se o gato miar muito é sinal de perigo à frente; se ele brinca é sinal de bom tempo; se ele lambe sua pele em sentido contrário, ou seu focinho e patas, é sinal

de tempestades de raios; se ele espirra, significa chuva. De acordo com a tradição, se alguém afogar um gato de marinheiro, seu destino passará a ser ligado à sorte do navio: se ele sofrer tempestade ou desastre, assim será a vida da pessoa.

Assim como o *mikeneko* há ainda na tradição japonesa outro gato conhecido como protetor e talismã: o *manekineko*, literalmente traduzido como “o gato que convida” ou “o gato que acena”. Há várias lendas que explicam a aparição desse gato e sua fama de trazer prosperidade aos seus donos. A lenda mais conhecida é datada do século XVII, quando o Lorde Ii Naotaka do distrito de Hikone, perto de Tóquio, voltava do cerco e tomada do Castelo de Osaka; surpreendido por uma chuva repentina resolve abrigar-se debaixo de uma árvore, perto de um templo no qual vivia um velho monge budista e seu gato Tama. Os dois viviam em extrema pobreza, a ponto de dividirem a comida todos os dias, já que o templo não atraía muitos visitantes. Enquanto o Lorde Naotaka tentava fugir da chuva, percebeu que do outro lado da estrada havia um gato que acenava, convidando-os a entrar. Naotaka achou aquela atitude estranha e quando foi até o gato, um raio atingiu a árvore sob a qual ele estivera abrigado até pouco. Assim, Tama acabou salvando o bravo guerreiro. “O samurai, impressionado com o gato e vendo a situação miserável do templo, resolveu tornar-se protetor do mesmo; em homenagem ao gato uma estátua foi erigida em forma de um gato acenando, originando o *maneki neko*” (SETO, 2008). O templo ficou famoso por este episódio e prosperou, já que a família do Lorde adotou-o como templo oficial, passando a ser chamado de Templo Gôtokuji. Atualmente, as paredes desse templo, no distrito de Setagaya, são adornadas com pinturas de gatos *bobtail* e abriga doze estátuas desse gato mágico. Donos de gatos perdidos ou doentes vão até este templo fixar placas de oração contendo a imagem do *maneki neko*.

Outra perspectiva do uso desse talismã foi a abertura do Japão ao Ocidente, ligada à indústria do sexo. Desde o período Edo havia nas casas de prostituição das grandes cidades uma prateleira com talismãs da sorte em forma de pênis, mas, após a abertura ao comércio com países ocidentais, as práticas de produzir, comprar e mostrar esses talismãs foram proibidas pelo governo de Meiji, que queria mostrar ao ocidente um país moderno que respeitava o cristianismo. Para difundir esses estabelecimentos, os proprietários passaram a produzir imagens de uma gueixa com um gatinho no colo, ou a seu lado. Com o tempo, os primeiros talismãs foram esquecidos e substituídos somente pelo gato, acenando e convidando os clientes a entrar. Nas palavras de Ball (2004) “enquanto o gato, em muitas nações, tem sido associado à mulher, particularmente a mulher idosa, no Japão a gueixa, ‘garota cantora’ surge tendo sido restrita para esta distinção, ambígua devido aos encantos que ela exerce sobre o sexo oposto” (p.154).

Voltando o olhar, agora, sobre a figura de gatos na literatura universal, também perceberemos uma figura ambígua e sagaz. Na lenda de Charles Perrault do *Gato de Botas* a personagem usa de artimanhas e bajulação para alcançar o favor real para seu amo e consequentemente para si mesmo. O Gato de Cheshire de *Alice no País das Maravilhas*, do escritor britânico Lewis Carrol, que possui esse nome devido à sua raça,

o *British Shorthair*, possuidor de pêlos curtos, cinza e de grandes olhos alaranjados, é descrito no desenho da Disney como Gato Mestre, tendo como características o poder de sumir e aparecer como um fantasma; por vezes somente os seus olhos permanecem observando Alice. Não usa uma linguagem compreensível para a menina e nunca lhe dá uma resposta satisfatória, sempre confundindo-a. Alguns críticos o veem como a consciência da menina, outros como a voz adulta que sempre nos leva a questionar nossas atitudes. Ele é ambíguo não porque não responde às perguntas, mas porque nunca responde como a menina espera. Já na visão do cineasta Tim Burton, em sua refilmagem de Alice no País das Maravilhas⁴, o gato de Lewis Carrol assume uma posição mais misteriosa e satirizante do que na primeira versão da Disney: o Gato Risonho não é mais coadjuvante da menina, mas aquele que a leva a refletir sobre suas dúvidas interiores.

Há ainda o gato preto, Plutão, do conto *Gato Preto* de Edgar Allan Poe, que vinga a morte de sua dona, entregando à forca o seu algoz, que a enterrara na parede de sua casa por ciúmes que sentia do gato.

3. Os felinos em *Eu sou um Gato*

Sem dúvida, uma das primeiras coisas que nos chama a atenção ao tomarmos a obra é a sugestão deixada pelo autor no título da mesma – *Eu sou um gato*, título que evidencia uma afirmação de sua identidade cheia de petulância e orgulho, através do vocábulo *Eu*, em japonês *Wagahai*, um pronome de primeira pessoa não usual, utilizado por grandes generais e pelos nobres como forma de se autoelogiar com orgulho. No dicionário vernacular encontramos esse vocábulo sendo usado atualmente como expressão de soberba, presunção, altivez e arrogância.

Deste modo, o autor propõe, já no título da obra, algumas reflexões, sendo uma delas a autoafirmação presunçosa de si mesmo por um simples bichano; que ao se auto afirmar, julga-se superior não só aos de sua raça como também superior ao próprio homem, tornando-se uma parodização do uso linguístico do vocábulo *wagahai*, que sendo utilizado somente por nobres, o gato sem nome assume a posição de um nobre. Uma clara sátira dos títulos da corte, que foram extintos após o período Meiji. Vemos também um aparente paradoxo na autoafirmação de um alguém sem identidade, já que sem possuir um nome ou até mesmo um sobrenome, o homem passaria a ser um desconhecido na sociedade de Edo (1603-1868), visto que nesse período, a falta de um sobrenome remeteria a falta de títulos e status. No caso do gato, no entanto, embora sem nome, ele cria sua identidade ao assumir a voz que conta a história, convidando-nos a desvendá-lo.

O romance de Natsume Sôseki gira em torno da narrativa de um gato de rua que é adotado pela família de um professor de ensino médio, chamado Kushami. O primeiro capítulo, mais curto que os demais, descreve o nascimento e a forma como gato vai parar na casa do professor, que passa os dias dormindo e encontrando os amigos

4 Tim Burton, *Alice in Wonderland*, 2010, 108 minutos, Distribuição: Disney/ Buena Vista.

pseudo intelectuais do período Meiji. Os capítulos seguintes apresentam outros gatos da vizinhança, como uma clara paródia da sociedade da época e discute a formação social japonesa, mesclando temas filosóficos, ao dia a dia da casa de Kushami.

O gato do romance de Sôseki poderia ser, assim como o *Gato de Botas*, aquele que traz reconhecimento ao seu amo, visto que no Ano Novo, Kushami passa a receber cartões postais que remetem à figura do gato e doces de Okayama. Kushami, pouco notado na sociedade, passa a ser reconhecido através da figura do gato. Entretanto, o caráter de Neko também oscila para o mal, ou melhor, para a crítica ao não se deixar subjugar pela força humana; ele por vezes até age com certa superioridade em relação aos homens, principalmente com seu dono. Assume a figura do gato gnomo, ou gato fantasma – *nekomata*, ao ler os pensamentos humanos, adentrar ambientes sem ser notado e falar ou agir sem ser visto. Não à toa que esse gato não tem nome, podendo assim assumir várias formas ou dar voz a várias personagens. Sua forma é ambígua a fim de proporcionar a multiplicidade da voz narrativa.

Essa crítica satírica, notada nas ações do gato narrador, também será encontrada nas outras personagens que aparecem somente no primeiro capítulo, que têm um perfil específico e um discurso que revela um pensamento, uma reflexão e até uma crítica ao caráter humano, devido à parodização do discurso humano. Segundo o crítico japonês Itahana Atsushi (1985), são essas linguagens divergentes que formam o mundo dos gatos, que se baseia ou parodia o mundo dos seres humanos.

Na verdade, somente em uma passagem do primeiro capítulo, é que o discurso desses gatos sobressai-se ao das personagens humanas; nos capítulos seguintes eles não aparecem mais. Para o crítico japonês Ôsugi Shigeo (2004), em seu ensaio “O Instrumento Chamado Narrador”, a não citação desses personagens-gatos nos capítulos posteriores é uma mostra de que o “gato esquece-se de si mesmo e passa a preferir os seres humanos, para poder criticá-los” (p.311). Ainda segundo Ôsugi, é a partir do segundo capítulo que o gato-narrador passa a ter mais liberdade de se expressar em comparação ao primeiro capítulo, onde ele é mais contido e “parece inferior aos outros” (Idem, p.310).

No entanto, mesmo que o gato pareça mais contido no primeiro capítulo, será no discurso de seus vizinhos-gatos que notaremos uma crítica direta ao caráter humano, e conseqüentemente a retomada das influências das figuras felinas, retratadas no item anterior. Um dos exemplos disso é o discurso da gata Shiro, que vive na casa de um militar aposentado e ironicamente defende uma luta acirrada contra os seres humanos, a fim de que outras raças possam viver em paz. No discurso da gata branca, que é respeitada por todos, notamos principalmente em japonês, o uso de uma linguagem mais formal; quando o gato descreve a fala da vizinha, há certa influência da profissão do próprio amo dela, que por ser militar deveria usar a linguagem mais polida, por se reportar publicamente.

Shiro, numa primeira descrição, é vista como uma gata dócil, mas ao analisar a fundo o seu discurso, podemos ver que ela odeia os seres humanos; para ela “não há criatura mais impiedosa do que o ser humano” (NATSUME, 2008, trad. Jefferson J. Teixeira, p.15), pois ao dar a luz a quatro filhotes, seu dono mandou um estudante pensionista afogá-los no lago atrás da propriedade. O fato de os seres humanos agirem por interesse próprio, mesmo em relação àqueles que os servem, é o foco principal desse discurso, chamando a atenção para a questão dos gatos que, se quiserem expressar seu amor filial e “manterem uma vida familiar decente, urge lutar contra os humanos até levá-los à completa extinção” (Idem). O autor ressalta, assim, que não só em Meiji, mas também durante em outros momentos sociais – se pensarmos nesse discurso em épocas posteriores - as guerras e lutas parecem ter um objetivo que sempre leva à extinção de outro povo. Afinal, para o ser humano, sempre haverá justificativas para a extinção do outro.

O gato Mike, cujo nome lê-se *Miké*, ou gato de pelagem de três cores, para nós o gato listrado – conforme citado anteriormente, tem muitos significados na cultura nipônica, e um deles é a fama de trazer bom augúrio às viagens de navio, além de trazer sorte para aqueles que o possuem em forma de *maneki neko* em seu estabelecimento – este, no caso, vive na casa de um advogado. No discurso do gato Mike, notamos também certa influência da linguagem de seu próprio dono, focando as leis estabelecidas pelo próprio ser humano, que assim como para Shiro, favorece só o interesse deles mesmos. Para Mike, os seres humanos não entendem o significado de direito de propriedade e já que para os gatos, aquele que acha primeiro o alimento tem o direito total sobre aquilo e pode usar a força bruta se alguém se opuser. Ao contrário disso, os humanos “confiscam” o que, por direito, pertenceria aos gatos que, segundo Mike “usam sua força para usurpar de nós o que teríamos o direito de comer” (NATSUME, 2008, trad. Jefferson J. Teixeira, p.15). Nesse aspecto, o discurso do gato do advogado, ressalta o direito de posse ainda hoje tão controverso.

Outro felino que aparece no primeiro capítulo é a figura imponente do gato preto Kuro, o gato do puxador de riquixá, no qual o autor consegue mesclar a figura fantasmagórica do gato preto associado à personalidade de um rei. A descrição dessa personagem causa-nos a impressão daquele gato “preto” das bruxas ou do Egito antigo que velava as almas dos mortos: “Era um gato totalmente negro. Os raios de sol (...) se irradiavam sobre seus pêlos, (...). Sua estrutura corpórea bem lhe valeria entre os gatos o apelido de Rei” (Idem, p.19); sua descrição também nos lembra o gato Plutão, do conto *Gato Preto* de Edgar Allan Poe, pois seu tamanho chega a assustar até cachorros e seu tom de voz reforça sua força e presunção, pois age sempre como um felino superior ao simples gato da casa do professor. No entanto, apesar de sua opulência à primeira vista, ele não deixa de ser o gato do puxador de riquixá, conhecido talvez em nossa cultura como o gato vira-lata, que tem aparência assustadora, mas ignorante. No caso da obra é assim visto por não reconhecer a sabedoria dos que o rodeiam.

Através da linguagem de Kuro, aspectos da própria cultura são ressaltados, pois assim como os gatos anteriores ele seguirá um padrão de linguagem semelhante ao de seu dono. Ele é a figura que representa o povo simples, o trabalhador braçal, advindo do período anterior, em que a maioria da população vivia da agricultura e sem acesso a uma educação pública, e apenas uma minoria gozava das benesses de uma conjuntura política feita por eles e para eles. Kuro, representa essa figura do passado, que sente orgulho disso e não se intimida frente ao discurso acadêmico de Neko; ao contrário, despreza-o e zomba dele por sua magreza.

Para Kuro a identidade de um gato está em sua força e em seu tamanho. Isso porque o Neko propõe então uma discussão sobre quem seria superior, um professor ou um puxador de riquixá? Na verdade, a intenção era a de mostrar a ignorância de Kuro, e há uma gama de discussões propostas interiores no discurso do gato, como o reconhecimento social de uma profissão *versus* profissões que se utilizam mais da força. A resposta de Kuro, no entanto, parece entender mais da realidade prática do que o gato do professor, porque para ele a inteligência ou o tamanho da casa não mata a fome, mas sim a força do braço. O gato do puxador de riquixá possui uma visão mais cotidiana e prática, baseada não em filosofia e ideias, levando-nos a refletir sobre a questão do conhecimento e da força, na sociedade atual. Qual seria mais valorizado? “Deixe de tolices. Por maior que seja, uma casa não enche barriga” (NATSUME, 2008, trad Jefferson J. Teixeira, p.42).

Entretanto, Kuro também não compreende os humanos e o seu senso de justiça, vê-se injustiçado por eles, pois, apesar de ser um grande caçador de ratos, seu dono também não o valorizava:

De que adianta apanhar tantos ratos... Não há ninguém neste mundo mais injusto do que a criatura humana. Tomam os ratos que pegamos e os levam ao posto de polícia. Como os policiais não podem discernir quem de fato os capturou, acabam pagando cinco *sens*⁵ por cada um deles. **Graças a mim, meu amo já embolsou cerca de um iene e cinqüenta *sens*, mas nem por isso me regala com uma refeição decente. Os humanos são todos ladrões dissimulados.**⁶ (*grifo nosso*).

Nesse trecho, Kuro revela em seu discurso a mesma indignação observada no discurso de Mike, o gato do advogado. Assim como ele, o gato do puxador de riquixá se sente explorado por seu dono, sem ter o seu trabalho reconhecido. Em todos os discursos percebemos a mesma reflexão sobre a postura do homem frente aos seus inferiores: ele explora conforme os seus interesses, sem se preocupar com o que o outro quer. Outro aspecto observado neste discurso é uma possível crítica ao capitalismo, que se aproveita

5 A moeda japonesa, o iene, era dividida em *sen* (décimo de iene) e *rin* (milésimo de iene), os quais deixaram de circular na forma de moeda no pós – guerra.

6 NATSUME, Sôseki, 2008, Trad. Jefferson J. Teixeira, p.22.

das pessoas simples, explora a sua força em benefício próprio e não se importa com o que o outro precisa ou deseja, visando somente o lucro. Como o puxador de riquixá, que, após fazer Kuro caçar muitos ratos, recebia dinheiro no lugar do gato, mas nem mesmo oferecia uma refeição decente a ele.

Retomando a citação do crítico literário Itahana Atsushi (1985), afirmando que os diálogos dos felinos do primeiro capítulo nada mais são “do que uma paródia do mundo dos humanos que forma o mundo dos gatos” (p.28) e podemos dizer que em cada discurso felino é feita uma proposta de reflexão para os próprios seres humanos. Os gatos agem como seres humanos a fim de revelar e discutir os problemas sociais e do caráter humano, ou seja, ao parodiar o diálogo do discurso humano, os gatos revelam o egoísmo intrínseco da essência do homem.

No segundo capítulo surge a gata Mikeko; gata da professora de *koto*, que, ao contrário de Kuro, faz uso de uma linguagem rebuscada, conhecida como *Yamanote*, linguagem esta usada pelos nobres que antes moravam nos bairros residenciais ao sopé das montanhas, sendo inclusive a mesma linguagem de sua dona. Mikeko, apesar de pertencer à classe dos nobres, reconhece o gato de Kushami como um dos seus e o apelida de “professor” (*sensei*). Ele parece também gostar disso, pois é a única que o vê como um alguém com identidade própria; o diálogo entre eles revela um novo posicionamento sobre a relação homem e animal, já que Mikeko, ao contrário dos outros gatos da vizinhança, é amada por sua dona a ponto de ser tratada como um ser humano: “Ela me trata como a uma filha – sorriu candidamente” (NATSUME, 2008, trad. Jefferson J. Teixeira, p.47). Entretanto, a gata pega uma doença desconhecida e morre, apesar dos esforços da dona em levá-la a um médico, que não prescreve nenhum medicamento, ao contrário, ri da situação e diz que não entende nada de gatos. Em seguida, a professora de *koto* e sua criada resolvem enterrá-la com todas as honras como se fosse um ser humano: encomendam uma placa em sua homenagem em estilo budista, acendem velas em um altar e mandam chamar um monge que reza, segundo ele mesmo, a citação mais importante do sutra budista que levaria a alma de Mikeko ao paraíso.

Toda essa história nos faz refletir sobre até que ponto o homem se vê como superior ou igual aos animais; como podemos observar é o outro lado de uma mesma reflexão. Enquanto os gatos da vizinhança, mesmo Kuro, que apesar de sua força sente-se oprimido pelo ser humano, o autor propõe através da história de Mikeko um outro lado, mostrando um gato é tratado melhor que os seres humanos. Isso nos leva a refletir sobre até que ponto o ser humano também deixa de preferir os de sua raça e cuidar dos de outra, por se sentir mais amado.

Tendo em vista todas essas figuras felinas, notamos que elas, assim como as outras personagens se completam frente ao discurso do gato do professor, que apesar de sem nome, irá nos guiar e nos mostrar duas ou mais perspectivas sobre um mesmo assunto. Ele permite uma análise psicológica profunda, visto que por vezes não o vemos como a um animal: sua linguagem direta, cheia de aforismos e citações de grandes pensadores, levam-nos a vê-lo como a um professor ou um filósofo. Sua figura representa, para

muitos, o alter ego de Sôseki, aquele que revela os sentimentos mais escondidos do ser humano. Para o crítico literário Ôsugi Shigeo (2004), essa divergência entre o gato ser ou não um animal que fala “tem como objetivo nos fazer rir” (p.309), e por ser um gato “falando”, chega aos ouvidos do leitor de forma mais leve e cômica. Muitas vezes através de seu discurso nos pegamos rindo de nossos próprios defeitos.

Uma das formas encontradas pelo autor sobre a qual discutimos no tópico anterior, em que há a mescla da sátira à ironia e que tem por finalidade criticar a sociedade é a paródia. Exemplo disso é a retomada da personagem mítica do *nekomata*, pois em alguns aspectos ora ele é gato, ora pensa como ser humano, pois como “gato- gnomo” ele absorveria muito do conhecimento humano, até tornar-se um ser humano. O gato do professor Kushami, assim como o *nekomata*, ao ter contato com os humanos, absorve o conhecimento destes – a linguagem rebuscada do professor –, além de conseguir ler o pensamento humano, quando esses lhe tocam os pelos, como se assumisse a forma mágica do *nekomata*. Entretanto, apesar desses dotes mágicos, o autor mantém a sátira inclusive do mito, ao colocar o Neko em situações cômicas, possivelmente para nos lembrar de que o gato-narrador, apesar de sua ligação mítica com outras grandes figuras felinas, não deixava de ser um gato doméstico.

Tomamos como exemplo a cena que o Neko decide comer *mochi*, um bolinho de arroz muito degustado no Ano Novo, quando o seu amo sai com Kangetsu, seu amigo e aluno de um curso de pós-graduação. Ao roubar o bolinho, no entanto, ele reflete sobre quatro verdades: a primeira delas é conhecida como “A ocasião faz o ladrão” (NATSUME, 2008, trad. Jefferson J. Teixeira, p.43), já que estando ele sozinho com o *mochi* na sala, isso favoreceria roubá-lo; a segunda verdade ele descobre ao morder o *mochi* que gruda em seus dentes: “Todos os animais pressentem intuitivamente se algo é ou não apropriado” (Idem, p.44). Quando ele percebe que não consegue tirar de seus dentes o *mochi* e fica engasgado, a terceira verdade surge diante dele: “A necessidade é a mãe de todas as invenções” (Ibidem, p.44). Quando o gato tentar tirar de sua boca o *mochi* com as patas dianteiras, nesse instante os donos da casa chegam e o vêem como se ele dançasse, passando a rir dele. O seu amo ordena que o ajudem e ele descobre a quarta verdade: “O caminho para o conforto é de muitos sacrifícios” (NATSUME, 2008, trad. Jefferson J. Teixeira, p.46); isso se deve à dor que ele sente ao lhe ser arrancado o bolinho preso em seus dentes. A cena descrita revela as duas facetas desse felino que reflete sobre quatro pensamentos filosóficos ou provérbios enquanto sofre com um *mochi* na boca. Ele não é só gato ao sofrer com dor nos dentes, mas também é humano porque racionaliza suas ações e extrai pensamentos filosóficos sobre elas.

Além disso, neste episódio, o autor parodia também a figura do *obakeneko* – o gato fantasma, que, possuído de um espírito do mal, dança e anda sobre as patas traseiras. O gato de Kushami não foi possuído por um mau espírito, mas pela necessidade de se ver livre de um bolinho de arroz anda sobre as patas, numa clara satirização do folclórico.

Em outro momento, essa dubiedade satírica do *obakeneko* será reiterada quando Meitei, outro amigo do professor e esteta literário, ao visitar a casa de Kushami, segura

o gato pelo pescoço e ao perguntar à esposa do professor se o gato caçava ratos, ela responde que não, mas que ele sabia comer *zoni* e dançar; quando Meitei então afirma: “Interessante. Tem realmente o focinho de quem dança. Senhora, este gato tem uma fisionomia insidiosa. Ele é bem parecido com Nekomata, um dos gatos que aparecem nas ilustrações de livros antigos” (Idem, p.94). Não é por acaso que o autor insere no discurso do crítico literário a citação do *nekomata*, nada mais é que uma maneira de reafirmar a identidade paródica do gato – uma figura lendária japonesa, que volta do passado, para entender a vivência humana. Porém apesar da “linhagem” nobre, assim como seu dono ele não é respeitado por quem o cerca.

Há ainda outro trecho no qual o próprio gato reafirma sua superioridade sobre os de sua raça e sobre os seres humanos, não devido à sua força, mas sim à sua inteligência, esperteza e liberdade de locomoção em vários ambientes. Nessa ocasião ele se prepara para ir até a casa dos Kaneda, os vizinhos ricos de Kushami, a fim de conhecer o habitat do inimigo de seu dono, que o ridicularizava no bairro. Ao decidir adentrar a casa do comerciante, ele percebe seu poder e coragem.

Nessa área em particular não existe gato no Japão capaz de sobrepor a minha capacidade. Desconfio que poderia até ser um descendente da linhagem do Nekomata, o gato das ilustrações dos livros antigos. Costuma-se dizer que os sapos têm na testa uma gema que brilha na escuridão, mas em minha cauda carrego não apenas deuses, budas, Eros e Tanatos, mas também a técnica especial passada de geração em geração de enganar toda a humanidade. Posso atravessar os corredores dos Kaneda sem ser percebido por ninguém, mais facilmente que as divindades guardiãs dos templos budistas que esmagam gelatina com os pés. Nesse momento, não pude deixar de admirar meus poderes e percebi que os devo a minha cauda, a qual trato com especial deferência. Desejava venerar o Grande Deus das Caudas Felinas, a quem devoto tanto respeito, orando para que esse poder permaneça por muito tempo ⁷.

Além da satirização do poder lendário dos deuses, causa-nos o riso imaginar que um gato possa ser tão esperto a ponto de perceber que seu poder advém de sua cauda. O gato se define como um descendente de um dos deuses felinos antigos, assim como o próprio Imperador se autoafirmava divino, antes da II Guerra Mundial, não sendo gratuita a comparação ou parodização desse felino sem nome com uma das grandes divindades. Essa situação nos leva a refletir sobre a psicologia do gato que resoluto se declara parente dos deuses, mesmo não sendo reconhecido pelo homem como tal. Ele não se importa com o que pensam dele, já que ele tem consciência de suas virtudes, é o reconhecimento do “gato-indivíduo”. Novamente a ambiguidade na figura do gato é reafirmada: ele não é só gato, por ter cauda, mas também é superior ao ser humano por conseguir sobrepujá-lo, por não ser percebido por ninguém.

7 NATSUME, Sôseki, 2008, trad. Jefferson J. Teixeira, p.128.

Ao propor a figura de um personagem central que embora não tenha pedigree consegue ter acesso a vários ambientes sem ser percebido, como num passe de mágica, o autor alia a simplicidade da figura de um gato comum mesclando à tradição folclórica que perpassava a cultura japonesa. A inexistência de um nome só vem a aumentar nossa busca pela compreensão e identidade desse gato, que pode representar não só a figura do alter ego do autor como alguns críticos sugerem, mas também a voz de nossa própria consciência, a voz do inconsciente do homem moderno frente a um mundo no qual precisa se ajustar diariamente, mas nem sempre consegue. Assim gato pode ser qualquer um, ou todos.

O autor “brinca” com essa imagem do gato fantasma que aparece e some quando bem entende, entretanto o gato do professor não só representa o gato fantasma que parece assombrar a casa e a mente do professor, mas quem sabe até o fantasma que por vezes assola a própria mente humana em busca de entender a si mesmo e o caráter humano. Nele encontramos não só o narrador personagem, mas uma visão daquilo que parece irracional sobre o racional, em suma uma antropomorfização da voz narrativa.

4. Considerações Finais

Como pudemos notar as personagens felinas do romance *Eu sou um gato* são construídas em diálogo com muitas outras figuras felinas da literatura universal por meio da paródia. Esta parodização dessas muitas figuras felinas resulta na recriação desses mitos em uma nova concepção, isso porque, ao corrompê-las e inseri-las em um novo contexto elas assumem uma nova forma e ponto de vista: neste caso elas são aquelas que veem os homens como seres inferiores, devido às suas falhas de caráter. Já o gato-narrador vai além, ele escolhe ora ser felino e ora ser humano, baseando-se em sua personalidade dúbia, parodiando os gatos fantasmas das lendas orientais, comicizando as atitudes humanas a fim de criticá-las, revelando-nos em que o mundo dos humanos se baseia: falsidade e hipocrisia. E isso só é possível graças à possibilidade de locomover-se entre vários ambientes sem ser notado, ou ainda, porque assumindo várias faces, consegue ver o mundo dos homens sem máscara alguma.

Referências Bibliográficas

ARAGÃO, Maria Lucía P. de. A Paródia em a Força do Destino. In: LYRA, Pedro & DIAS, Angela (edit). **Sobre a Paródia**, Revista Tempo Brasileiro 62 – Julho – Setembro, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1980, pp. 97 – 113.

BAKHTIN, Mikhail. III O Plurilingüismo no Romance. In: **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. Trad: Aurora F. Bernadini et al. 6ª ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010, pp.107 - 133.

BALL, Katherine M. **Animal Motifs in Asian Art: An Illustrated Guide to Their Meanings**

- and Aesthetics**, Massachusetts: Courier Dover Publications, 2004, pp.149 – 156.
- BURTON, Tim. **Alice in Wonderland**, 2010, 108 minutos, Distribuição: Disney/ Buena Vista.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANDT, Alain. Gatos. In: **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Editora José Olympio, 2009, 524-525pp.
- DARNTON, Robert. Os Trabalhadores se Revoltam: O Grande Massacre de Gatos na Rua Saint-Severin. In: **O Grande Massacre de Gatos e Outros Episódios da História Cultural Francesa**, Tradução de Sonia Coutinho, Rio de Janeiro: Graal, 1986, (Biblioteca da História, 13), pp.103 – 136.
- FUJII, James A. *Between Style and Language*. In: **Complicit Fictions: The Subject in the Modern Japanese Prose Narrative**, California: University of California Press, 1993, pp.103 – 125.
- HADLAND, Davis F. **Myths and Legends of Japan**. Londres: George G. Harrap & Company, 1913, pp.264 -270.
- NATSUME, Sôseki. **Eu sou um Gato**, Tradução de Jefferson José Teixeira, São Paulo: Estação Liberdade, 2008, 488p.
- ÔSUGI, Shigeo. *Katarite to Iu Te* (O Instrumento Chamado Narrador). In: **Anchi Sôseki – ko Yumei Hihan** (Anti Sôseki – Crítica as suas Características Peculiares), Tóquio: Kodansha, 2004, pp.305- 314.
- SAKAI, Stan. **Obakeneko** (O Gato Fantasma), 2004 Disponível em <http://www.usagiyojimbo.com/other/stories/obakeneko-geishu-clan.html>, Acesso em: Agosto de 2010.

A INFLUÊNCIA DA ESTÉTICA TRADICIONAL JAPONESA NA ARQUITETURA DE TADA0 ANDO: UM EXAME DA IGREJA DA LUZ¹

THE INFLUENCE OF JAPANESE TRADITIONAL AESTHETICS IN TADA0 ANDO'S ARCHITECTURE: AN EXAMINATION OF THE CHURCH OF THE LIGHT

Waldemiro Francisco Sorte Junior²

Resumo: Este artigo examina a Igreja da Luz, obra arquitetônica projetada por Tadao Ando e concluída em 1989, de modo a ilustrar como valores centrais da estética tradicional japonesa, em especial *wabi-sabi* e *yûgen*, permanecem até hoje como conceitos básicos centrais na apreciação da beleza em expressões artísticas desse país. Argumenta-se que as expressões artísticas japonesas são marcadas por uma tendência cumulativa, e não exclusivista ou substitutiva, dos padrões estéticos. Assim, observa-se que tradições estéticas passadas tendem a ser acolhidas em vez de rejeitadas por novos ideais de beleza, de modo que conseguem coexistir de forma harmônica em uma mesma obra.

Palavras-chave: valores estéticos, Japão, *wabi-sabi*, *yûgen*, Budismo, impermanência.

Abstract: This article examines the Church of the Light, a signature work by the architect Tadao Ando constructed in 1989, as a means to illustrate how central Japanese aesthetic traditional values, in particular *wabi-sabi* and *yûgen*, are still considered central concepts in the appreciation of beauty in the country. Based on the findings, this paper argues that Japanese aesthetic values tend to evolve in a cumulative rather than exclusivist or substitutive fashion. In this manner, past aesthetic traditions are embraced instead of rejected when new forms of art expression emerge and Japanese aesthetic principles tend to evolve in a cumulative manner.

Keywords: aesthetic values, Japan, *wabi-sabi*, *yûgen*, Buddhism, impermanence.

1 Artigo submetido em 09/04/2018 e aprovado em 05/10/2018.

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

1. Introdução

Por intermédio do exame da Igreja da Luz (*Hikari no Kyokai* 光の教会), uma das principais obras do arquiteto Tadao Ando 安藤忠雄 (1941-) finalizada em 1989, o presente artigo destina-se a analisar como valores centrais da estética tradicional japonesa, em especial *wabi-sabi* e *yûgen*, permanecem até hoje como conceitos básicos centrais na apreciação da beleza em expressões artísticas desse país. Argumenta-se que as expressões artísticas japonesas são marcadas por uma tendência cumulativa, e não exclusivista ou substitutiva, dos padrões estéticos. Assim, observa-se que tradições estéticas passadas tendem a ser acolhidas em vez de rejeitadas por novos ideais de beleza, de modo que conseguem coexistir de forma harmônica em uma mesma obra.

Essa discussão mostra-se relevante e atual por demonstrar que qualidades estéticas apreciadas nos primórdios da história japonesa seguem possuindo papel preponderante nas expressões artísticas contemporâneas. Varley (2000: 5) apresenta um exemplo dessa preservação de padrões de beleza estética apesar do advento de novos estilos artísticos. A produção de cerâmica no Japão iniciou-se durante o período Jômon 縄文時代 (14.000 A.C.-300 A.C.) e aprimorou-se significativamente durante o período Yayoi 弥生時代 (300 A.C.-250 D.C.), mas apesar da evolução tecnológica em períodos subsequentes e a introdução de estilos mais refinados da China, os japoneses mantiveram a sua admiração por cerâmicas primitivas, que são largamente utilizadas até hoje, sobretudo na prática da cerimônia do chá. Varley (2000: 6) lembra que essa apreciação de cerâmicas primitivas emana da valorização da naturalidade, ou seja, da preferência pelos objetos em seu estado original e inalterado. Ele afirma que, para o artesão, essa naturalidade consubstancia-se na tentativa de permanecer o mais próximo possível ao estado original dos materiais utilizados, sendo que um exemplo disso é a construção de santuários xintoístas no Japão, que mesmo em tempos atuais deixam à mostra sua estrutura natural em madeira, ainda que isso aumente sua suscetibilidade à ação de intempéries. Essa apreciação por objetos e estruturas em seu estado natural também pode ser observado nas obras de Tadao Ando. Diversas construções recentes de Ando deixam as paredes de concreto à mostra e utilizam-se da luz natural, em sua variação durante o dia, para criar diferentes ambientações pela simples interação entre claridade solar e escuridão (SHIRAZI, 2012: 24). Conforme será discutido neste artigo, esse enaltecimento da simplicidade e de motivos modestos e austeros, desprovidos de ornamentação luxuosa, pertence ao universo valorativo do *wabi-sabi*.

Este artigo encontra-se dividido em cinco seções, incluindo esta introdução. A seção a seguir examina a influência da doutrina da impermanência nas artes japonesas. A terceira seção apresenta brevemente os valores estéticos *yûgen* e *wabi-sabi*. A Seção Quatro discute a influência desses valores estéticos na arquitetura de Tadao Ando, sobretudo na Igreja da Luz. A última seção conclui o trabalho.

2. Considerações sobre a influência da doutrina da impermanência na estética no Japão

A arte japonesa foi fortemente influenciada pela filosofia budista. Desde os primórdios da consolidação do estado e da corte imperial no Japão, o senso artístico japonês desenvolveu-se em meio à grande influência da China, que trouxe não só a sua própria cultura, como também a de outros povos com o indiano, com os quais mantinha relação por intermédio da rota da seda (UEDA, 1961: 79; TSUBAKI, 1971: 62; SANSOM, 2000; KASAHARA, 2001: 50; BEHERA, 2002). O Budismo, especialmente a doutrina da impermanência (*mujô* 無常), expressa na convicção de que as coisas no mundo são evanescentes e na ideia de que tudo encontra-se em um processo constante de mutação, exerceu forte influência na cultura e arte do Japão. O Budismo foi oficialmente introduzido no Japão pela Coreia aproximadamente no século VI (VARLEY, 2000: 20) e teve um impacto tão forte na literatura japonesa, que parece permear todas as formas de expressão artística, de tal sorte que Keene (1993: 14) afirma ser difícil compreender a literatura pré-moderna japonesa sem um modesto conhecimento do Budismo. Segundo Marra (2010: 42), em períodos pré-modernos, a prática de composição artística era definida à luz da terminologia budista, de forma que um poeta no Japão medieval se via como parte do que se chamava “o caminho da poesia” (*uta no michi* ou *kadô* 歌道), da mesma forma que um monge praticava “o caminho do Budismo” (*hotoke no michi* ou *butsudô* 仏道).

O conceito budista da impermanência, que ressalta a natureza efêmera da natureza e da vida, pode ser observado nos temas de diversas peças do teatro *Nô* 能, usualmente baseados em encontros sobrenaturais com fantasmas acometidos por um forte sentimento de angústia e pesar em relação ao seu próprio passado. Temas que enfatizam o caráter transiente da vida também são comuns na poesia tradicional japonesa (*waka* 和歌), como é o caso dos poemas de Ono no Komachi 小野小町 (825-900), que destacam a brevidade da vida e lamentam a perda da beleza (BRESLER, 1974; KEENE, 1988: 36).

Dentre os vários ramos do Budismo, destaca-se a forte influência do Zen nas artes japonesas. Especialmente a partir do período Kamakura 鎌倉時代 (1185–1333), os ensinamentos e práticas pregadas pelo Zen Budismo começaram a exercer forte impacto sobre a sociedade e sobre os valores estéticos japoneses. Tendo em vista o caráter impermanente da vida e levando-se em consideração que tudo se encontra em constante mudança, o Zen propõe uma prática de meditação, conhecida como *zazen* 座禪, como forma de treinamento da mente para o alcance de um estado denominado *mushin* 無心, traduzido como não-mente ou mente vazia, que, segundo Marra (2010: 63), introduz o praticante do Zen a um estado mental anterior à formação do sentido. Para o filósofo japonês Dôgen 道元 (1200–1253), o acesso à iluminação seria caracterizado como “sem pensamento” (*hishiryô* 非思量), o que seria diferente tanto do conceito de “pensar” (*shiryô* 思量) como de “não pensar” (*fushiryô* 不思議). O conceito de “sem pensamento” seria caracterizado como um modo de consciência não conceitual

ou anterior à própria reflexão, que faria os indivíduos perceberem a realidade como ela realmente é (*genjôkôan* 現成公案), sem permitir que a consciência interviesse na modificação ou distorção da realidade (MARRA, 2010, p. 63).

Essa tentativa de capturar a realidade da forma como se apresenta, em momento anterior à categorização cognitiva ou ao próprio processo de raciocínio pode ser observada na técnica de pintura denominada *Sumi-e* (墨繪). Conforme afirma Suzuki (1956: 279-282), a tinta utilizada no *Sumi-e* é composta de fuligem e cola, enquanto que o pincel é feito de um material que permite vasta absorção de fluidos. Não obstante, o papel empregado nessa técnica de pintura é extremamente fino e delicado. O autor ressalta que a razão para a escolha de um material tão frágil é impelir o artista a imprimir sua inspiração na obra com a maior rapidez possível. Na verdade, se o artista hesitar e o pincel permanecer em contato com a folha por muito tempo, o papel poderá se rasgar. Assim, o artista não pode apagar, corrigir ou retocar a sua pintura, e deve seguir sua inspiração da forma mais espontânea e absoluta possível. Em função da fragilidade do papel, qualquer correção feita após o fim da pintura deixa marcas visíveis, de modo que o artista é compelido a responder a sua inspiração de forma absoluta, deixando o pincel fluir no instante em que inicia o movimento e até o seu fim. Assim, o *Sumi-e* mostra-se como uma técnica de pintura que procura retratar exatamente o aspecto efêmero e impermanente da natureza. Conforme ressalta Suzuki (1956: 282):

“Tudo está em constante mutação, nada é estático na natureza. Quando você acredita que se apropriou com segurança de alguma coisa, ela acaba escorregando pelos seus dedos. Isso porque, no momento que você dela se apropria, ela não está mais viva, está morta. Entretanto, o *Sumi-e* tenta capturar algo vivo, o que parece ser um trabalho impossível de alcançar”³.

Observa-se a influência do Zen Budismo, especialmente da doutrina da impermanência, em diversas manifestações artísticas japonesas, tais como na simplicidade do arranjo dos jardins japoneses, que procura capturar a beleza da natureza na sua forma mais nativa, na apreciação de objetos antigos, irregulares e desgastados na cerimônia do chá, que celebra o caráter transitório da vida, ou nos temas comumente presentes nos poemas japoneses, dedicados a revelar a beleza presente na efemeridade da natureza (SUZUKI, 1956: 279-294; BRESLER, 1974; KEENE, 1988: 36).

É necessário também destacar que o uso recorrente de metáforas nas expressões artísticas japonesas que associam a efemeridade da natureza com o caráter transitório da vida humana constitui influência não somente do Budismo, consubstanciado na doutrina

3 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: “Everything becomes, nothing is stationary in nature; when you think you have safely taken hold of it, it slips off your hands. Because the moment you have it is no more alive; it is dead. But Sumiye tries to catch things alive, which seems to be something impossible to achieve” (Suzuki, 1956: 282).

da impermanência, como também do Xintoísmo. Na verdade, a tendência dos japoneses de observarem os seres humanos como parte integrante da natureza, em vez de uma força externa que opera para alterar o ambiente, tende a ser um legado da filosofia budista (SUZUKI, 1956: 233-236). Não obstante, a ideia de que a natureza é sagrada e merece ser venerada encontra-se intrinsecamente relacionada a crenças xintoístas. Desde os primórdios da história do Japão, a filosofia xintoísta enfatiza o caráter divino da natureza, incluindo a veneração de seres inanimados como pedras e montanhas, e essa mentalidade influenciou sobremaneira as artes japonesas. De acordo com Keene (1993: 14), “a veneração à natureza, que é um traço tão conspícuo no Xintoísmo, provavelmente é a razão para a atenção dada em todas as formas de literatura para as estações do ano, juntamente com suas flores e animais.”⁴ De fato, o autor destaca que uma poesia do estilo *Haiku* (俳句) sem uma palavra relacionada a determinada estação do ano não pode ser considerada um *Haiku*, mas simplesmente um poema genérico. Elementos provenientes do Xintoísmo relacionados à natureza são observados também no teatro japonês, como no cenário de fundo atrás do palco do teatro *Nô*, denominado *Kagami-ita* (鏡板), que é sempre decorado com um pinheiro⁵. Também na arquitetura é observada a influência do Xintoísmo, sobretudo na composição de santuários que confere posição de destaque a elementos da natureza, sobretudo árvores antigas e rochas.

3. Os valores estéticos *yûgen* e *wabi-sabi*

As próximas subseções são dedicadas a uma breve apresentação dos valores estéticos *yûgen* e *wabi-sabi*, que tiveram papel central em diversas expressões artísticas japonesas, sobretudo a partir do período Heian 平安時代 (794-1185), e encontram-se relacionados com o tema central do presente artigo.

3.1. *Yûgen*: beleza sutil e misteriosa

Yûgen (幽玄) refere-se a uma beleza sutil, misteriosa e escondida, que não é facilmente expressa por palavras, e deve ser inferida pelo contexto (SORTE JUNIOR, 2013: 11). Assim, o *yûgen* constitui o valor estético que enaltece o caráter hermético ou a profundidade oculta intrínseca a todos os fenômenos (ODIN, 1985: 74). O monge Zen

4 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: “the nature worship that is so conspicuous a feature of Shintô probably accounts for the attention paid in all forms of literature to the seasons and their flowers and animals” (KEENE, 1993: 14).

5 THORNHILL III (1990: 50) argumenta que a árvore presente no *Kagami-ita* (鏡板) é uma referência ao pinheiro *Yôgô* (影向の松) do Templo de Kasuga (春日大社), sob o qual uma divindade teria aparecido na forma de um homem idoso e dançado. Já KIRBY (1973: 274-275) afirma que essa árvore retratada atrás do palco de peças do teatro *Nô* é, na verdade, uma alusão ao local onde a divindade *Ame no Uzume* realizou uma dança ritual visando a atrair a deusa *Amaterasu* para fora da caverna e trazer a luz de volta ao mundo, na famosa passagem mítica do *Kojiki* (古事記 ou *Registros dos Assuntos Antigos*). Observa-se que ambas as explicações demonstram a influência do Xintoísmo no teatro *Nô*.

budista Shôtetsu 正徹 (1381-1459) afirma que *yûgen* é a beleza graciosa que se pode inferir das nuances de expressões sutis, mas profundas (TSUBAKI, 1971: 59).

Depreende-se das definições do *yûgen* acima apresentadas, que esse valor estético encontra-se intimamente relacionado ao caráter sugestivo das expressões artísticas japonesas. Conforme assinala Keene (1969: 294-299), tal caráter sugestivo refere-se à tendência dos artistas japoneses de tentarem transmitir ao leitor ideias, sentimentos ou sensações que vão além do significado direto das palavras. Em vez de usarem descrições literais ou mensagens claras e explícitas, os autores japoneses optam por insinuar os pensamentos ou as emoções que desejam expressar. Dessa forma, a beleza estética japonesa não se encontra somente no que está aparente ou visível, mas emana também daquilo que está escondido ou até mesmo perdido nas entrelinhas. Tal caráter sugestivo implica, portanto, na apreciação da beleza que emana não somente da visão direta de paisagens, mas também da ausência daquilo que se estima. Kenne (1969: 299) afirma que Matsuo Bashô 松尾 芭蕉 (1644–1694), poeta japonês responsável por elevar o *Haiku* a alto nível de elegância e refinamento, escreveu apenas um poema sobre o Monte Fuji, e tal poema descreve exatamente um dia no qual a neblina impede a visibilidade completa da montanha. O monge budista Yoshida Kenkô 吉田 兼好 (1284–1350) questiona se realmente só seria possível apreciar a árvore de cerejeira (*sakura* 桜) quando se encontra no auge de sua florescência ou a lua quando está plenamente visível no céu. Para ele, a ansiedade para se ver a lua durante uma longa chuva ou a consciência de que há beleza em um galho de cerejeira que não mais está florido mostram-se como sentimentos muito mais profundos e significativos (KENKÔ, 1914: 105). Em suma, observa-se que o caráter sugestivo da estética japonesa permite a apreciação daquilo que não está visível, mas que mesmo assim gera sentimentos igualmente intensos nas pessoas.

Esse caráter sugestivo possui presença marcante no *yûgen* (幽玄), por ser um ideal estético baseado na valorização do que é misterioso e profundo. Conforme enfatiza Tsubaki (1971: 57), o *yûgen* foi um conceito consolidado a partir da poesia tradicional japonesa, mas que desempenhou papel fundamental dentro do teatro Nô. Nas obras de Zeami Motokiyo 世阿弥 元清 (1363-1443), ator e dramaturgo que examinou a profundidade estética do teatro Nô, o *yûgen* era a ideia central, e constituía o objetivo máximo da performance de um ator. Além disso, observa-se que vários outros elementos intrínsecos ao teatro Nô são marcados pela sugestão. Na verdade, o teatro Nô se caracteriza pelo uso de palcos pouco decorados, linguagem obscura e gestos abstratos, o que confere um caráter muito mais sugestivo do que direto às peças encenadas, proporcionando que cada pessoa da audiência tenha uma experiência diferente (KEENE, 1969: 297). O teatro Nô de fato utiliza-se de inúmeras técnicas, tais como centralizar as luzes dos holofotes em cadeiras vazias, usar vozes que saem de trás de cortinas escuras, ou apresentar atores de máscaras, cuja verdadeira aparência permanece escondida da plateia (SORGENFREI, 1994: 166), que evidenciam uma tentativa de sugerir ideias ou sentimentos em vez de transmitir uma mensagem explícita.

Varley (2000: 97) destaca que o *yûgen* possui dois elementos básicos: o mistério e a profundidade. Dessa forma, caracteriza-se como o valor estético que enaltece a capacidade de se criar expressões artísticas com elevado poder sugestivo, capazes de transmitir um sentimento profundo de uma forma sutil ou indireta e, por isso, se reveste de uma ambientação de mistério.

Tanizaki (1977: 34) apresenta várias instâncias nas quais a escassez de luz cria um ambiente de mistério e sugestão, resultando em uma beleza estética intrinsecamente relacionada ao *yûgen*. O autor relata como exemplo uma de suas visitas a uma casa de chá, cujo principal atrativo era a ambientação escura. Por ser espaçoso e possuir um teto elevado, a iluminação que era realizada por uma vela era incapaz de repelir as trevas, o que dava ao recinto um ambiente envolvido pela escuridão. O autor assevera que o advento da luz elétrica prejudicou essa atmosfera de mistério, minando a beleza estética de muitos estabelecimentos desse tipo. Para ele, a escuridão é, por exemplo, um elemento indispensável para dar vida à beleza dos objetos de laca:

“A laca decorada com ouro não é algo para se contemplar sob uma luz brilhante, para ser admirado com um único olhar. Ela deve ser deixada no escuro, com apenas algumas de suas partes esparsamente atingidas por uma luz bem fraca. Seus motivos floridos esvanecem sob a escuridão, invocando em sua ausência uma aura inexpressível de profundidade e mistério, de nuances apenas parcialmente sugeridas”⁶.

A profundidade do *yûgen* encontra-se correlacionada ao conceito de *yojô* (余情) utilizado para expressar as nuances ou implicações de sentimentos que vão além do conteúdo explícito de uma narrativa ou da observação de um fenômeno. Essa tentativa de despertar ressonâncias de sentimentos que transcendem o sentido direto ou literal dos poemas era um foco central do *Shinkokinshû* (新古今集 forma abreviada de *Shin Kokin Wakashû* 新古今和歌集), uma das principais coletâneas imperiais de poemas apresentada oficialmente em 1205 (RODD, 2015: XIII). Dessa forma, o *yûgen* constitui um valor estético observado em diversos poemas do *Shinkokinshû* (VARLEY, 2000: 97).

O *yûgen* expressa uma beleza profunda e misteriosa e, por essa razão, os poemas que traduzem esse valor estético possuem uma grande riqueza conotativa, de modo a transmitir emoções ou sensações inefáveis. Assim, as expressões de arte que almejam o *yûgen* procuram apresentar uma beleza profunda ou escondida, que vai além de sua face exterior ou superficial. Uma forma utilizada em vários poemas clássicos japoneses para

6 Livre tradução do autor. O texto original possui a seguinte redação: “Lacquerware decorated in gold is not something to be seen in a brilliant light, to be taken in at a single glance; it should be left in the dark, a part here and a part there picked up by a faint light. Its florid patterns recede into the darkness, conjuring in their stead an inexpressible aura of depth and mystery, of overtones but partly suggested” (TANIZAKI, 1977: 13-14).

criar uma ambientação misteriosa e enfatizar a beleza oculta das coisas é o enaltecimento do brilho da lua quando se encontra por trás das nuvens, ou do encanto de um monte que se encontra invisível em função de uma forte neblina. É o que se observa, por exemplo, no poema n.º 597 do Livro VI: Inverno do *Shinkokinshû*, composto por Minamoto no Tomochika (源 具親):

いまよりは
木の葉かくれも
なけれとも
しくれに残る
むら雲の月

“Agora incapaz de se esconder
atrás do topo daquelas árvores viçosas
a lua radiante está encoberta
pelo emaranhado de nuvens
deixado pelas chuvas frias de inverno”.

(livre tradução do autor)

Portanto, o *yûgen* encontra-se intrinsecamente ligado ao caráter sugestivo da estética japonesa, uma vez que busca enfatizar a beleza escondida e misteriosa dos fenômenos e objetos, explorando sentidos e emoções não facilmente transmissíveis por palavras, que transcendem uma análise superficial ou direta.

3.2. Wabi-sabi: a beleza da simplicidade, antiguidade e solidão

O valor estético *wabi-sabi* (侘寂) é composto de dois ideogramas distintos possuidores de significados diferentes, mas que com o passar dos tempos começaram a ser utilizados em conjunto para expressar a apreciação da simplicidade, antiguidade, assimetria e solidão em expressões artísticas.

Isoladamente, o *wabi* (侘) refere-se mais diretamente à beleza encontrada na simplicidade e pobreza (KONDO, 1985: 292) e na valorização estética de motivos austeros, que refletem a abstenção do luxo. Keene (1969: 301-302) define a simplicidade como o uso dos meios mais econômicos para o alcance de um efeito desejado e apresenta como exemplo os templos budistas no Japão, que possuem um interior marcado pela escassez de ornamentos e parca decoração, além de deixarem à mostra, em sua estrutura externa, a madeira com seu aspecto natural. A simplicidade como valor estético também se mostra presente no arranjo dos jardins japoneses, que preza pela manutenção das árvores, rochas e demais elementos em uma disposição próxima ao modo como são encontrados na natureza. A estética japonesa, portanto, valoriza uma rocha em seu estado natural mais do que uma pedra esculpida para ornamentar determinado local, procurando capturar a beleza

da natureza na sua forma mais nativa. Muitas vezes, observa-se até mesmo uma tendência de não fazer uso de flores, a fim de manter o ambiente mais simples e não desviar a atenção do observador.

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

O valor estético *wabi* reflete os ideais da cerimônia do chá visionados por Sen no Rikyû. Na verdade, a cerimônia do chá no Japão é conhecida por *chadô* ou *chanoyu* (茶の湯), mas o estilo tradicional estabelecido por Sen também é denominado de *wabi-cha* (侘茶). Conforme afirma o próprio Sen no Rikyû, a cerimônia do chá é realizada em uma cabana ou local pequeno com a finalidade de seguir os ensinamentos do Budismo. Para ele, apreciar o esplendor de um aposento e o sabor de iguarias refinadas pertence a prazeres mundanos. O sentido fundamental da cerimônia do chá, que segue os princípios budistas, está na simplicidade. Sen no Rikyû lembra que há abrigo suficiente quando o teto não tem vazamentos, e comida suficiente quando não se passa fome (HIROTA, 1995: 217). Na verdade, o pequeno aposento no qual se realiza a cerimônia do chá é normalmente decorado de forma extremamente simples, com uma única flor, acompanhada de uma pintura sóbria ou uma arte caligráfica japonesa (*shodô* 書道), de modo a desenvolver nos participantes um estado interior de humildade e distanciamento da influência das complexidades dos objetos mundanos (KONDO, 1985: 295-296; OKAKURA, 2005: 86).

A simplicidade do *wabi* também pode ser observada nos utensílios utilizados na cerimônia do chá. Os objetos mais admirados são exatamente os mais simples, antigos ou até mesmo danificados. Segundo Sen no Rikyû, é desejável que os utensílios sejam aquém de adequados para suas finalidades e quem não consegue nem mesmo apreciar um objeto levemente danificado demonstra completa falta de compreensão da essência da cerimônia do chá (HIROTA, 1995: 226). Handa (2013: 245) afirma que essa valorização da simplicidade pode chegar à situação extrema na qual nem mesmo a menor beleza pode ser encontrada em determinado objeto, uma vez que, para Rikyû, a busca da beleza por parte da visão interior de um indivíduo é mais gratificante que a beleza captada por um olho físico se confrontando com um belo objeto. Essa constatação novamente remete ao caráter sugestivo da estética japonesa.

Já o valor estético *sabi* (寂) encontra-se relacionado à valorização da solidão e reclusão (VARLEY, 2000: 96) e ao enaltecimento do antigo e imperfeito

(LUDWIG, 1974: 47). Cumprе inicialmente destacar que o *sabi* não deve ser visto como um valor estético totalmente diverso do *wabi* e sim complementar, uma vez que, em muitos casos, mostram-se como conceitos coincidentes ou sobrepostos e torna-se difícil afirmar com exatidão se determinada qualidade se configura como *wabi* ou *sabi*.

A cerimônia do chá pode ser utilizada novamente para ilustrar a valorização da solidão que caracteriza o valor estético *sabi*. Okakura (2005: 86) afirma que a cabana na qual é realizada a cerimônia do chá normalmente é situada em um ambiente bucólico e isolado, de forma que os participantes possam permanecer reclusos do mundo exterior e se dedicar inteiramente e sem interrupções à adoração da beleza de tal evento.

Apesar de ter sido introduzido no Japão no século VI, foi durante o período Kamakura que o Budismo se difundiu plenamente por todo o país. Observa-se, portanto, forte influência da doutrina da impermanência nesse período, o que levou muitas pessoas influentes a buscarem uma vida simples e livre de desejos, em função da constatação da transitoriedade da existência. Assim, era comum que muitos artistas, como o renomado poeta Saigyô Hôshi 西行法師 (1118–1190), se dedicassem a longas viagens pelo país. Conforme afirma Varley (2000: 96), para os japoneses do período Kamakura, viajar simbolizava o sentimento budista da impermanência, tão fervorosamente vivenciado pela sociedade da época. Acreditava-se que os viajantes, vistos como pessoas que deixavam para trás a sociedade para errar por locais distantes e solitários, eram capazes de experimentar de forma plena a verdadeira essência da vida. Esse sentimento de solidão que caracteriza o valor estético *sabi* pode ser observado no poema n.º 953 do Livro X: Viagem do *Shinkokinshû*, composto por Fujiwara no Teika (藤原定家):

たび人の
袖ふきかへす
秋風に
ゆふひさびしき
山のかげはし

“As longas mangas das vestes
do viajante
tremulam ao vento do outono;
como é solitário o sol poente:
uma pequena ponte entre montanhas”.

(livre tradução do autor)

Também no período Kamakura observa-se a intensificação da prática por parte de membros da sociedade, incluindo poetas renomados, de tomar votos

budistas e se retirar da sociedade. Um célebre livro que ilustra essa realidade é *Relatos da minha cabana* (*Hôjôki* 方丈記), do gênero *zuihitsu* (隨筆)⁷, escrito por Kamo no Chômei (鴨長明). Chômei era um membro da corte japonesa, que decidiu abandonar a sociedade e viver como um recluso, em uma pequena cabana de cerca de 9 m². A opção pela vida solitária em uma pequena cabana demonstra a procura de Chômei pelo desapego aos desejos terrenos e aceitação da impermanência da vida. Ao fim dos relatos de Chômei em seu livro, é interessante assinalar, o poeta destaca que apesar de ter se esforçado para abandonar todos os desejos mundanos, admite não conseguir esconder um certo sentimento de apego a sua pequena cabana, o que indica que até mesmo ele, com sua vida reclusa, não conseguiu renunciar completamente a suas paixões.

Observa-se que o conceito da pequena cabana expressa de forma plena os ideais de vida simples e reclusa e, conforme assinala Varley (2000: 92), é na cerimônia do chá que ela adquire o ápice de sua importância estética e espiritual. Nessa cerimônia, o anfitrião representa uma pessoa que se afasta da agitada vida urbana para alcançar tranquilidade espiritual em uma cabana simples, em contato com a natureza, apreciando o chá. A cerimônia do chá no estilo *wabi-cha* busca um conceito de beleza que retira seu valor estético da privação, mas não como uma revolta à miséria ou carência de recursos, mas exatamente à medida que essa privação é capaz de transmitir um ambiente de tranquilidade e simplicidade e refletir a compreensão da impermanência da vida.

Kondo (1985: 292) define *sabi* como a beleza do imperfeito, do antigo e do solitário. Dessa forma, além da valorização da solidão, esse valor estético também enaltece aquilo que se mostra antigo e imperfeito. Na verdade, embora o caractere atualmente usado para descrever *sabi* (寂) esteja associado à solidão ou ao ato de tornar-se desolado, há também um outro caractere homófono (錆) cujo significado está associado à ferrugem, à pátina e ao envelhecimento. Assim, o termo *sabi* é também utilizado para designar a apreciação por objetos gastos, envelhecidos, enferrujados e até danificados por longo período de uso, bem como por objetos assimétricos ou desnivelados, que remetem à ideia de imperfeição ou de que ainda estão inacabados. Handa (2013: 240) lembra que Sen no Rikyû evitava objetos, decorações ou estruturas que dessem a ideia de completude. Em função da forte influência do Budismo em sua concepção da cerimônia do chá, Sen preferia retratar a doutrina da impermanência na escolha dos utensílios e na decoração do pequeno e rústico local da realização da cerimônia. Dessa forma, ele procurava enfatizar não só que a existência mundana é temporária e tudo está em constante processo de mutação, mas também que a atuação do ser humano

7 O gênero *zuihitsu* configura-se como uma coletânea de ideias fragmentadas e ensaios pessoais do autor que não possuem uma correlação direta entre si. Varley (2000: 67) afirma que esse gênero reflete a preferência dos japoneses por formas artísticas ligadas de forma esporádica e sem conexão direta, em vez de obras longas e homogêneas.

é fortemente limitada em comparação com as forças da natureza. Sen no Rikyû destacava, dessa forma, a precibilidade da existência humana. Por precibilidade entende-se a consciência do caráter mortal do ser humano, do inevitável desgaste dos objetos e da impermanência da beleza na natureza. Assim, o *sabi* pode ser visto como uma valorização da precibilidade na arte japonesa, uma vez que uma tigela trincada ou danificada transmite a ideia de que os objetos estão destinados a desvanecer e eventualmente desaparecer completamente do mundo terrestre, o que acaba por evocar pensamentos equivalentes quanto à efemeridade da vida humana.

O valor estético *sabi* possui, portanto, essa essência dual, referindo-se tanto ao sentimento de desolação, quanto à ideia de imperfeição e antiguidade e encontra-se plenamente arraigado na cerimônia do chá, representado seja na cabana solitária ou na flor isolada utilizada na decoração do seu ambiente interior, seja em uma chaleira antiga e enferrujada, ou em uma tigela trincada e de formato desnivelado (LUDWIG, 1974: 48).

A utilização dos dois termos em conjunto, *wabi-sabi*, permite transmitir uma imagem completa do valor estético apreciado em uma cerimônia do chá, na qual os utensílios, a decoração e a ambientação são admirados à medida que possuem um aspecto austero, simples e livre de ostentações luxuosas, exibem marcas e defeitos resultantes de longo período de uso, e despertam um sentimento de solidão ou desolamento (KONDO, 1985: 301; SAITO, 1997: 378).

Um outro exemplo da estética *wabi-sabi* pode ser observado no jardim de rochas do templo *Ryôanji* (龍安寺), localizado em Kyoto. As rochas do jardim são dispostas de forma irregular e encontram-se em sua forma natural, sem terem sido esculpidas, o que retrata a admiração dos japoneses pela irregularidade (KEENE, 1969: 300-301). Além disso, observa-se que o arranjo desse jardim é marcado pela simplicidade, tanto por possuir somente pedras cercadas de tufo de musgo e cascalho branco, como também por adquirir um aspecto sóbrio, em função da escassez de cores. A ambientação desperta um sentimento de solidão, em função do pequeno número de pedras que se encontram dispersas pelo jardim de areia. Por fim, observa-se que o muro que envolve o jardim possui um aspecto envelhecido, com degradação e descascamento natural de sua coloração, integrando de forma harmônica o jardim.

Figura 1. Jardim de rochas no Templo *Ryōanji*



Fonte: Kyoto City Official Travel Guide, 2018.

4. O *Yūgen* e o *wabi-sabi* nas obras de Tadao Ando

Tadao Ando é um arquiteto japonês autodidata, que não recebeu qualificação formal acadêmica para desenvolver a arquitetura. Mesmo assim recebeu em 1995 o prêmio Pritzker, a maior premiação mundial em arquitetura, e já lecionou na Universidade de Tokyo. Ando realizou diversas viagens pelo mundo, incluindo Europa, Índia, Egito e Istanbul, nas quais obteve inspiração para sua arquitetura. Foi também substancialmente influenciado pela estética arquitetônica japonesa, sobretudo da região de Kansai, local no qual nasceu e cresceu, e onde estão localizadas as cidades de Osaka, Kyoto e Nara, que abrigam algumas das estruturas de madeira mais antigas do mundo, tais como o templo *Hōryūji* (法隆寺) (FRAMPTON, 1991: 10; ANDO, 2012: 13-15, TADAO ANDO, 2013). Foi em parte devido à ausência de uma formação acadêmica na área de arquitetura e escassez de conexões sociais relevantes que pudessem favorecer o seu crescimento

profissional, que Ando se viu forçado a desenvolver projetos ousados e inovadores desde o início de sua carreira, como forma de se manter no competitivo mercado japonês (TADAO ANDO, 2013).

O próprio Ando afirma que sua arquitetura é predominantemente modernista (*kindai kenchiku* 近代建築), mas procura sempre enfatizar aspectos culturais, tradicionais e históricos (TADAO ANDO, 2013). É, portanto, um estilo de arquitetura que se utiliza de formas rígidas e de materiais aparentemente impessoais e frios, especialmente o concreto, para desenvolver obras que traduzem a história, cultura e identidade de uma sociedade e procuram incorporar de forma harmônica elementos da natureza. Neste contexto, é importante ressaltar que mesmo o concreto, a princípio um material encontrado e utilizado na arquitetura da maioria dos países, é produzido com bastante diligência no Japão, razão pela qual assume alto nível de detalhamento e qualidade que o diferencia do concreto manufaturado em larga escala em outros países (TADAO ANDO, 2013).

A Igreja da Luz é uma obra projetada por Ando e construída em 1989 na cidade de Ibaraki, na província de Osaka. Trata-se de uma pequena estrutura, formada por três paralelepípedos de 5,9 metros de profundidade, 17,7 metros de largura e 5,9 metros de altura, com área de aproximadamente 113 metros quadrados (PAIVA, 2015: 120). Um dos pontos característicos da igreja é a existência de um corte ou janela em formato de cruz localizado atrás do altar, na parte anterior ou norte da igreja, de onde transpassa luz natural. Uma das laterais do edifício é cortada por uma parede em formato de L com inclinação de 15 graus em relação ao eixo da igreja. Essa parede em L funciona como via de acesso ao interior do edifício, obrigando os visitantes a contornarem a estrutura para entrarem na igreja. Dessa forma, ao adentrarem o prédio, os visitantes inicialmente se deparam com a sua parte posterior ou retaguarda da igreja e somente após se virarem 180° poderão avistar a janela em formato de cruz. É importante destacar que a igreja é iluminada por luz natural proveniente do corte em formato de cruz atrás do altar, bem como de uma janela situada na parede lateral, no lado leste, formada pela parede que corta transversalmente o edifício (Figura 2).

Figura 2. Visão interna da parte posterior ou frontal da Igreja da Luz



Fonte: The Ibaraki Kasugaoka Church, 2012.

A influência da estética *wabi-sabi* encontra-se presente na estrutura de concreto, sem ornamentos, das paredes, tanto na parte interna quanto na parte externa da igreja, que revela a simplicidade do material utilizado e a tentativa de manter a estrutura próxima ao seu estado natural, mostrando até mesmo a cor e textura características do concreto. Ando utilizou-se de materiais simples para a construção de toda a estrutura, tais como concreto e madeira, o que cria uma ambientação sóbria (FURUYAMA, 1995: 140; PAIVA, 2015: 120), em sintonia com o *wabi-sabi*. O próprio Ando relata que a construção do edifício demandou recursos financeiros modestos, sendo que as tábuas de andaimes foram reutilizadas para a confecção dos bancos, da mobília e do assoalho. É interessante assinalar que o assoalho de madeira exige manutenção regular por parte da paróquia, sendo realizada conjuntamente entre os membros da paróquia e a firma construtora de uma a duas vezes por ano. Ando afirma que com isso, os membros da paróquia desenvolvem um maior senso de carinho e pertencimento à igreja (TADAO ANDO, 2013). Não obstante, essa opção por um material que exige restauração contínua

para a construção do assoalho também alude ao caráter perecível da matéria e da transitoriedade dos objetos, o que retrata a influência budista.

A igreja encontra-se situada em uma região urbana, mas se mostra como um local pequeno e tranquilo, o que remete à concepção da modesta cabana na cerimônia do chá, que funciona como um lugar simples e pacato, o qual fornece refúgio da agitação do mundo exterior. Ando afirma que optou por utilizar a madeira em vez de materiais reluzentes comuns em edifícios contemporâneos (TADAO ANDO, 2013), revelando uma tentativa de criar um ambiente austero e livre da conturbação marcante da vida urbana. Observa-se também certa assimetria em sua disposição causada pela parede em L que corta a igreja em diagonal. Dessa forma, apesar de o edifício em si possuir uma disposição retangular que, em princípio, poderia trazer a ideia de proporcionalidade, o corte em diagonal operado pela passagem de acesso imprime assimetria à estrutura (Figura 3), o que pode ser considerado como outra referência à estética *wabi-sabi*.

Figura 3. Modelo da Igreja da Luz



Fonte: modelo criado por Michiel van den Berg (VAN DEN BERG, 2017). Reprodução autorizada pelo criador.

Tal via de acesso também é fundamental como forma de ressaltar o contraste entre luz e escuridão trabalhado nessa obra de Ando, o que remete ao valor tradicional estético *yūgen*. Em função da claridade do ambiente externo, ao entrar na igreja e se deparar com o seu fundo, o visitante terá um contato inicial com um ambiente relativamente escuro, uma vez que a principal fonte de luz emana da janela em formato de cruz, situada na parte anterior do edifício (Figura 4). Tal correlação entre a abundância de escuridão no interior do edifício e a luz que emana da cruz na parte frontal da igreja cria uma sensação de mistério e, ao mesmo tempo, introspecção ou profundidade, no ambiente interno. Na verdade, a escolha do concreto e madeira para a confecção da parte interna e da mobília da igreja confere uma ambientação sóbria e escura, de tal sorte que a luz externa é valorizada e recebe destaque significativo na criação da beleza estética do recinto. Isso em muito se assemelha à ideia apresentada por Jun'ichirō Tanizaki, discutida na subseção 3.1.

Figura 4. Visão interna da parte anterior ou retaguarda da igreja



Fonte: foto de Naoya Fujii (Flickr, 2018).

Além disso, o artifício empregado pelo arquiteto por intermédio da parede de acesso em L faz com que o visitante, ao entrar de forma natural na igreja, se depare primeiramente com o fundo do edifício em vez da parte posterior, postergando a visão do altar e da janela em formato de cruz, que constituem o cerne da edificação. Assim, ao entrar pela passagem oblíqua, o visitante precisa virar-se 180° para contemplar o interior da igreja (FURUYAMA, 1995: 140). Esse artifício também relembra aspectos centrais do *yūgen*, uma vez que se destina a procrastinar a visão de algo ansiado pelo visitante.

Conforme já destacado, a igreja é iluminada por luz natural proveniente do corte em formato de cruz (Figura 5). Dessa forma, a ambientação interna da igreja altera-se conforme o momento do dia e a variação e o volume da luz natural. Isso também constitui referência ao aspecto da impermanência característico da doutrina budista, uma vez que consegue transmitir a ideia de que tudo se encontra em constante processo de transformação.

Figura 5. O corte em formato de cruz

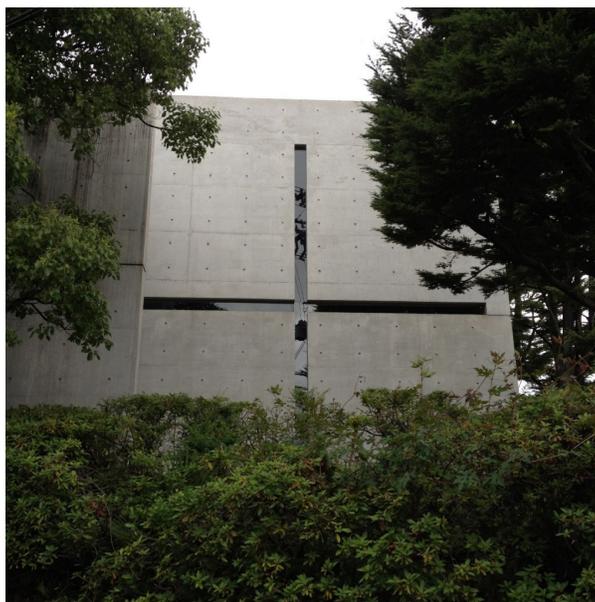


Fonte: foto de Hiromitsu Morimoto (Flickr, 2018).

Cumprе enfatizar, ainda, que o corte em forma de cruz na parede norte do edifício também se propõe a criar maior proximidade entre o homem e a natureza. Essa natureza é aqui representada pela luz natural e pelas árvores na parte externa do edifício, visíveis

a partir do corte na parede (Figuras 2 e 6). Conforme destaca Frampton (1991: 11), a natureza nas obras de Ando se mostra tanto de forma tangível, como a vegetação presente no exterior de seus edifícios, como em outros elementos aparentemente intangíveis, como o clima e a luz, que o arquiteto incorpora conscientemente em suas construções. Assim, a arquitetura de Ando vai além das formas geométricas, pois faz uso consciente da natureza como forma de complementar e finalizar a concepção total do edifício (FRAMPTON, 1983: 159) A tentativa de utilizar-se da arquitetura como forma de proporcionar maior intimidade entre homem e natureza encontra-se presente em diversas obras de Ando (SHIRAZI, 2012), e se mostra como uma influência da doutrina budista e xintoísta. Ando afirma que, no momento de concepção da Igreja da Luz, procurou criar um ambiente no qual, ao ver a luz externa se movendo ao longo do corte em forma de cruz, as pessoas reunidas poderiam constatar que fazem parte da natureza e que não podem viver sozinhas (TADAO ANDO, 2013). De fato, Ando (1991: 76) enfatiza que na cultura japonesa existe um esforço de procurar uma aproximação com a natureza de forma a criar um estado de união entre ela e o ser humano e essa concepção pode ser visualizada de forma geral nas obras do arquiteto. Há, portanto, uma tentativa deliberada de criar harmonia entre os materiais utilizados, em especial o concreto e vidro, e a natureza, de forma que os elementos naturais façam parte ativa da concepção final da obra arquitetônica.

Figura 6. Árvores na parte externa da Igreja da Luz



Fonte: foto de Kotaro Noda (Flickr, 2018).

Ando afirma que a arquitetura japonesa aprendeu com a natureza ao perceber a importância de espaços vazios, afinal de contas, neles são formados até mesmo universos. O arquiteto procura seguir essa tradição buscando focalizar sua arquitetura em elementos centrais, de forma a valorizar espaços vazios. Conforme já assinalado, seus edifícios são marcados pela ausência de ornamentos. Ao manter a decoração em um nível mínimo, a plenitude de sua arquitetura é alcançada quando o ser humano e a natureza transpassam suas obras arquitetônicas. Conforme afirma o próprio arquiteto, é exatamente quando a natureza e a sensação de diferentes estações penetram suas construções, que a profundidade e riqueza dessas edificações tornam-se perceptíveis aos observadores (TADAO ANDO, 2013). Essas afirmações do autor, que se mostram de fato visíveis em várias de suas obras, inclusive na Igreja da Luz, demonstram a forte influência do *wabi-sabi* em função do enfoque na valorização da incompletude dos objetos. Trata-se de uma arquitetura deliberadamente criada de forma não acabada, que necessita da interação com o ser humano e a natureza para atingir sua plenitude. Por ser uma obra que se completa pela interação com a natureza e o homem, percebe-se que enaltece o caráter transitório da existência, uma vez que a experiência vivenciada será diferente dependendo da estação do ano, do momento do dia ou da interação com o elemento humano. Nesse sentido, também mostra-se marcante a presença do valor estético *yûgen*, uma vez que a obra arquitetônica por si só não expressa diretamente uma ideia, mas carece da interação com a natureza para transmitir uma mensagem completa ao observador.

5. Conclusão

Este artigo se dedicou à análise da Igreja da Luz, uma das obras mais significativas do arquiteto Tadao Ando, como forma de ilustrar como os valores tradicionais estéticos *wabi-sabi* e *yûgen* ainda exercem influência substancial na apreciação estética atual no Japão.

As discussões apresentadas neste artigo permitem inferir que as expressões artísticas japonesas são marcadas por uma tendência cumulativa, e não exclusivista ou substitutiva, dos valores estéticos. Da mesma forma que diferentes tipos de religião e manifestações filosóficas, sobretudo o Budismo, Confucionismo e Xintoísmo, coexistem na sociedade japonesa sem disputas fervorosas por uma posição de domínio, também os valores estéticos sobreviveram apesar do advento de novos conceitos de beleza. Na verdade, observa-se que tradições estéticas passadas tendem a ser acolhidas em vez de rejeitadas por novos ideais de beleza, de modo que conseguem coexistir de forma harmônica em uma mesma obra artística. Por essa razão, qualidades estéticas apreciadas nos primórdios da história japonesa, como a simplicidade e a impermanência, seguem possuindo papel preponderante nas expressões artísticas contemporâneas.

Referências Bibliográficas

- ANDO, Tadao. Beyond Horizons in Architecture, in: FRAMPTON, Kenneth. **Tadao Ando**. Nova York: The Museum of Modern Art, 1991, p. 75-76.
- _____. **Conversations with students**. Nova York: Princeton Architectural Press, 2012.
- BEHERA, Subhakanta. India's Encounter with the Silk Road. **Economic and Political Weekly**, v. 37, n. 51, p. 5077-5080, 2002.
- BRESLER, Laurence. Chôbuku Soga. A Noh Play by Miyamasu. **Monumenta Nipponica**, v. 29, n. 1, p. 69-81, 1974.
- FLICKR. 2018. Disponível em: <https://www.flickr.com/> (acesso em 22 de setembro de 2018).
- FURUYAMA, MASAO. **Tadao Ando**. Basileia: Birkhäuser Verlag, 1995.
- FRAMPTON, Kenneth. Prospects for a Critical Regionalism, **Perspecta**, v. 20, p. 147-162, 1983.
- _____. **Tadao Ando**. Nova York: The Museum of Modern Art, 1991.
- HANDA, Rumiko. Sen no Rikyû and the Japanese Way of Tea: Ethics and Aesthetics of the Everyday. **Interiors**, v. 4, n. 3, p. 229-247, 2013.
- HIROTA, Dennis. Records of the Words of Rikyû: Selections from Nampôroku, in: HIROTA, Dennis (org.) **Wind in the Pines: Classic Writings of the Way of Tea as a Buddhist Path**. Fremont: Asian Humanities Press, p. 215-239, 1995.
- KASAHARA, Kazuo. **A History of Japanese Religion**. Tokyo: Kosei Publishing, Co., 2001.
- KEENE, Donald. Japanese Aesthetics, **Philosophy East and West**, v. 19, n. 3, p. 293-306, 1969.
- _____. **The Pleasures of Japanese Literature**. Nova York: Columbia University Press, 1988.
- _____. **Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century**. Nova York: Henry Hold and Company, 1993.
- KENKÔ, Yoshida. **The Miscellany of a Japanese Priest: being a Translation of Tsure-zure Gusa**. Traduzido por William N. Porter. Londres: Humphrey Milford, 1914.
- KIRBY, E. T. The Origin of Nô Drama. **Educational Theatre Journal**, v. 25, n. 3, p. 269-284, 1973.
- KONDO, Dorinne. The Way of Tea: A Symbolic Analysis, **Man (New Series)**, v. 20, n. 2, p. 287-306, 1985.
- KYOTO CITY OFFICIAL TRAVEL GUIDE. **Shrines & Temples: Ryoan-ji Temple**, disponível em: https://kyoto.travel/en/shrine_temple/168 (acesso em 23 de setembro de 2018).
- LUDWIG, Theodore. M. The Way of Tea: A Religio-Aesthetic Mode of Life. **History of Religions**, v. 14, n. 1, p. 28-50, 1974.
- MARRA, Michael F. **Essays on Japan: Between Aesthetics and Literature**. The Netherlands, Brill's Japanese studies library, 2010.
- ODIN, Steve. The Penumbra Shadow: A Whiteheadian Perspective on the Yûgen Style of Art and Literature in Japanese Aesthetics. **Japanese Journal of Religious Studies**, v. 12, n. 1,

p. 63-90, 1985.

OKAKURA, Kakuzo. **The Book of Tea**. Tokyo: Kodansha International, 2005.

PAIVA, Rita. Light and Shadow. The importance of light in the Church of Sta. Maria and the Church of Light, of Siza and Ando. **Bulletin of Portuguese/Japanese Studies**, v. 1, p. 109-126, 2015.

RODD, Laurel Rasplica. **Shinkokinshû: New Collection of Poems Aient and Modern**. Leiden, Holanda: Brill, 2015

SAITO, Yuriko. The Japanese Aesthetics of Imperfection and Insufficiency. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism** v. 55, n. 4, p. 377-385, 1997.

SANSOM, George. **A History of Japan to 1334**. 9ª ed. Tokyo: Tuttle publishing, 2000.

SHIRAZI, Mohammadreza. An Investigation on Tadao Ando's Phenomenological Reflections. **Armanshahr Architecture & Urban Development**, v. 5, n. 8, p. 21-31, 2012.

SORGENFREL, Carol Fisher. Inugami: A Play for Masks in One Act, by Shuji Terayama. **Asian Theatre Journal**, v. 11, n. 2, p. 163-189, 1994.

SORTE JUNIOR, Waldemiro Francisco. Shifting Values Toward Profit-Making in Edo Japan: Insights from the Book Ugetsu Monogatari. **Interdisciplinary Literary Studies**, v. 18, n. 3, p. 325-342, 2016.

SUZUKI, D. T. **Zen Buddhism: Selected Writings of D. T. Suzuki**. Nova York: Doubleday, 1956.

TADAO ANDO: from emptiness to infinity. Direção: Mathias Frick. Produção: Susann Schimk e Jörg Trentmann. Colônia (Köln, Alemanha), credo:film GmbH, 52 min, 2013. Filme (documentário).

TANIZAKI, Jun'ichiro. **In praise of Shadows**. New Haven, Estados Unidos: Leete's Island Books, 1977.

THORNHILL III, Arthur H. The Goddess Emerges: Shinto Paradigms in the Aesthetics of Zeami and Zenchiku. **The Journal of the Association of Teachers of Japanese**, v. 24, n. 1, p. 49-59, 1990.

IBARAKI KASUGAOKA CHURCH (茨木春日丘教会). **Galeria de fotos**, 2012, disponível em: <http://ibaraki-kasugaoka-church.jp/gallery.html> (acesso em 5 de abril de 2018).

TSUBAKI, Andrew A. Zeami and the Transition of the Concept of Yugen: A Note on Japanese Aesthetics. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 30, n. 1, p. 55-67, 1971.

UEDA, Makoto. Zeami on Art: A Chapter for the History of Japanese Aesthetics. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 20, n. 1, p. 73-79, 1961.

VAN DEN BERG, Michiel. **30 isometric renders 2: #14 - Tadao Ando's Church of light**, 2017, disponível em: <https://www.michielvdb.com/30-isometric-renders-2> (acesso em 22 de setembro de 2018).

VARLEY, H. Paul. **Japanese Culture**. 4ª ed. Honolulu: University of Hawaii Press, 2000.

東北地方の外国人住民を対象とした方言理解支援ツールにおける翻訳上の問題点

—東北諸方言とポルトガル語の対照研究—

TRANSLATION ISSUES IN THE DIALECT COMPREHENSION SUPPORT TOOL FOR FOREIGN RESIDENTS IN THE TOHOKU REGION: CONTRASTIVE RESEARCH OF TOHOKU DIALECT AND PORTUGUESE LANGUAGE¹

齋藤 敬太²

要旨：東北地方の外国人住民の方言理解支援ツールとして作成した『東北地方の外国人住民のための「くらしの方言集」』（“Coleção de Dialectos da Vida Diária” para estrangeiros residentes da região de Tohoku no Japão）において採用したポルトガル語翻訳について、東北方言からの翻訳上の問題点を考察するために、翻訳した各単語についてポルトガル語翻訳者への聞き取り調査を実施した。その結果、東北方言からポルトガル語へ翻訳する際の言語学的な問題点には、「I 意味論的問題」として「I-a. 方言のほうがポルトガル語より意味範疇が広い」「I-b. 方言のほうがポルトガル語より意味範疇が狭い」「I-c. ポルトガル語に適切な語がなく説明的になる」の3つの場合が存在し、「II 意味論以外の問題」として「II-a. 発音規則」「II-b. 語順」「II-c. テンス・アスペクト」「II-d. 人称」「II-e. 対象」「II-f. 言い回し」の6つがあることが明らかになった。

キーワード：東北方言、外国人住民、ポルトガル語、意味範疇のずれ、対照研究

Resumo: Para observar os problemas de tradução do dialeto de Tohoku para o português da “Coleção de Dialectos da Vida Diária”, produzida como ferramenta de auxílio à compreensão de dialetos para estrangeiros residentes na região de Tohoku, fizemos uma entrevista sobre cada palavra traduzida com o tradutor de português. O resultado mostrou problemas linguísticos no ato de tradução. Destes, como “I. Problemas semânticos”, tivemos 3: I-a. Categorias de significados

1 Article received 30 December 2017 and accepted 6 May 2018

2 Doutor pela Tokyo Metropolitan University, Professor colaborador da Tsuda University, Tóquio, Japão; saito.keita.socioling@gmail.com (ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-3878-1020>).

dos dialetos mais amplas que no português; I-b. Categorias de significados do português mais amplas que nos dialetos; I-c. Explicação por não existir uma palavra correspondente no português. Como “II. Outros problemas além dos semânticos”, tivemos 6: II-a. Regras de pronúncia; II-b. Ordem das palavras; II-c. Tempo e aspecto; II-d. Pessoa; II-e. Objeto; II-f. Expressão.

Palavras-chave: Dialeto de Tohoku, estrangeiros residentes, português, diferenças nas categorias de significados, pesquisa comparativa

1. はじめに

2011年の東日本大震災により、一時約 6,000人の外国人住民が去った東北地方であるが、2013年以降は再び増加に転じ、2016年12月現在では52,298人³となり、震災前である 2010年の48,732人を上回った (図1)。



図1. 東北地方の在留外国人数

この東北地方では、標準語とは異なる特徴を多く持つ方言が話されており、比較的多くの人々が老若男女問わず方言を話している。そこで筆者は、東北地方の外国人住民の必要最低限の方言理解への支援を目的として、主に東北地方の日本人を対象として実施した「方言使用調査」(斎藤2018b)、「方言使用調査」の結果をもとに東北地方の外国人住民に対して実施した「方言理解調査」、この2つの調査から図2のようなCD付き小冊子『東北地方の外国人住民のための「くらしの方言集」』(“Coleção de Dialectos da Vida Diária” para estrangeiros residentes da região de Tohoku no Japão) (斎藤2017、以下「方言集」)を作成し、東北各県・各市町村の国際交流協会に設置していただき、外国人住民や地域日本語ボランティア教師を主な対象として配布していただいている。また、ウェブサイト (<http://saitokeita.web.fc2.com/hougenshu>) では方言集のPDF版及び方言集に収録できなかった「例文の翻訳」を公開してい

3 総務省(2017)の「16-12-04 都道府県別 国籍・地域別 在留外国人」より

る。この方言集は、標準語による解説のみならず、英語・中国語・韓国語・ポルトガル語・インドネシア語の翻訳も記載した。東北地方には現在そこまで多くのポルトガル語母語話者がいるわけではないが、日本国内には2016年12月現在で180,923人のブラジル人が居住している。これは日本国内の外国人では5番目に多い数である。在日ブラジル人の多くは日系人として定住・永住している者が多く、近年では全国的に人手不足と言われる介護福祉士等の介護分野を目指すケースもあるため（堀2009）、在日ブラジル人の他地域からの移動の可能性等も考慮してポルトガル語による翻訳も記載することにした。



図2. 『東北地方の外国人住民のための「くらしの方言集」』

これまでの東北方言と非地元出身者に関する研究としては、竹田(2012)のような他地方出身の日本語母語話者を対象としたもの、後藤(2015)のような外国人留学生を対象としたもの、山下(2014)のような外国人住民を対象としたものに分けられるが、いずれもポルトガル語母語話者を対象としたものについては管見の限り見られず、また、東北方言と外国人の母語という観点からの対照研究についても見当たらない。

また、ある語から別の言語へ翻訳される際、類似の意味を持つ語同士でもその意味範疇にずれが生じることが少なくない。斎藤・志喜屋(2015)では、日本国内に見られる日本語とポルトガル語・スペイン語が併記された多言語表示の意味範疇のずれについて取り上げられている⁴。方言集の翻訳を作成する際も、このような意味範疇のずれについて考える必要がある。

これまで外国語との対照研究は標準語を用いたものが一般的である（太田2000、儀保 2014など）が、東北方言を考える際に、果たして標準語との対照をそのまま適用できるのだろうか。具体例を見て考える。なお、以降方言

4 斎藤・志喜屋(2015) pp. 116-119

形式は【 】, それに相当する標準語は《 》、具体的な意味は〔 〕で括弧にすることにする。また、方言形式によってはいくつかのバリエーションが存在することがあるが、その場合は【めごい (めんこい、めんけ、めげー)】(標準語《かわいい》に当たる東北方言)のように複数の形式を記す。

例えば、東北地方全域で用いられる【なげる】は、標準語《なげる》と同語形であるが、その意味は〔投げる〕以外にも〔捨てる〕という意味も持ち合わせている。標準語においては《なげる》と《すてる》という別語形で示すことになる。これについてポルトガル語を考えると、〔投げる〕意味を持つ語としてはjogarやbotarが該当する。そしてこれらの語は(副詞foraを付属する必要があるもの)〔捨てる〕意味も持ち合わせる。その点において、標準語《なげる》や《すてる》よりも東北方言【なげる】のほうがポルトガル語に近いと考えることができる⁵。これを表に示すと表1のようになる。

表1. 標準語よりも東北方言のほうがポルトガル語と語の意味が近い場合

標準語	《なげる》	《すてる》
東北方言	【なげる】	
ポルトガル語	jogar, botar	

このことから、標準語を介した対照では東北方言においては必ずしもそのまま適用できないことが言える。筆者の作成した方言集は前述の通り東北地方の外国人住民が使用するものであるが、あえて東北方言と意味がずれた標準語を介さずに彼らの母語から直接東北方言を考えたほうが効率的な場合があるのだ。

また、日本において外国語訳を付す場合に英語が最もよく用いられているが、外国語との対照について、英語について考えればそれでよいのだろうか。

例えば、主に宮城県や岩手県などで用いられている【すける】は〔手伝う〕意味である。これに該当する英語はhelpであるが、この場合〔手伝う〕以外にも〔救助する〕意味も含まれる。一方、ポルトガル語を考えると、【すける】に該当する語はajudarであり、こちらは〔手伝う〕のみを指し、〔救助する〕はsocorrerと別語で表現するため、むしろポルトガル語のほうが東北方言に近い。これを表に示すと表2のようになる。

5 Jogarやbotarはそれぞれ〔投げる〕や〔捨てる〕以外の意味も持っており、厳密には東北方言【なげる】とは全く同じというわけではない。しかし、同じではない部分においては標準語《なげる》や《すてる》でも東北方言同様ポルトガル語とは一致しないので、ここではその部分については特に触れない。

表2. 英語よりもポルトガル語のほうが語の東北方言の語と意味が近い場合

英語	help	
東北方言	【すける】	【たすける】
ポルトガル語	ajudar	socorrer
意味	〔手伝う〕	〔救助する〕

このように、標準語同様、英語との対照についても、そのまま外国人住民の母語（本稿ではポルトガル語）には当てはまらず、むしろ彼らの母語で考えたほうが良い場合が見られる。

本稿では、東北方言とポルトガル語において直接的な対照研究を行うことで、東北地方のポルトガル語母語話者に関連し得る翻訳上の問題点について考察していく。

2. 本稿における東北方言

東北地方の方言は新潟県北部や関東地方北部と連続体をなしているため、どこまでを東北方言とするかについてこれまでいくつかの区分がなされてきた（日本方言研究会編1964、本堂1967、飯豊・日野編1982など）。方言集ではあくまでも東北6県を対象としており、また、方言区分はおおよそその方言分布を示すことを目的とした。したがって、これまでの研究を参考にしつつ、各地域の様々な要因を勘案し、かつ方言集の主な利用者として想定した外国人住民や地域日本語ボランティア教師といった方言学の非専門家にもわかりやすいように以下の14区分を決定した（図3）。各県別に見ると以下の通り。

青森県…津軽方言（青森県西部）、南部方言（青森県東部）

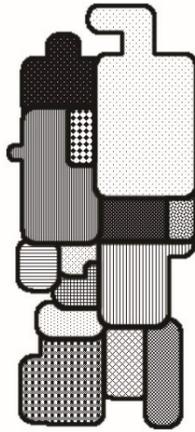
岩手県…南部方言（岩手県中部～北部、青森県の南部方言と同じ）、伊達方言（岩手県南部）、気仙方言（岩手県南東部）

宮城県…仙台方言

秋田県…秋田方言、鹿角方言（秋田県北東部）

山形県…村山方言（山形県中部）、置賜方言（山形県南部）、最上方言（山形県北部）、庄内方言（山形県西部）

福島県…会津方言（福島県西部）、中通り方言（福島県中部）、浜通り方言（福島県東部）



本稿においてもこの方言区分に準じ、また14区分の総称として「東北方言」という語を用いる。なお、以下「東北方言」の表現として挙げる語は14区分全てで用いられているものだけではなく、そのいずれかで用いられているものも含まれる。

3. 問題の所在

翻訳上の問題点を考える場合、先に述べたような意味範疇のずれによる問題、すなわち意味論的問題を挙げることができる。そしてその中には、方言のほうがポルトガル語より意味範疇が広い場合と、方言のほうがポルトガル語より意味範疇が狭い場合が考えられる。また、必ずしも対応する適切な語がなく、説明的になってしまう場合もある。各問題点の詳細は後述していくが、以上を表にすると表3のようになる。

表3. 意味論的問題の種類

I 意味論的問題		
I-a.	I-b.	I-c.
方言のほう がポルトガル 語より意味範疇 が広い	方言のほう がポルトガル 語より意味範疇 が狭い	ポルトガル語に 適切な語 がなく説明的 になる

では、意味範疇のずれが東北地方のポルトガル語を母語とする外国人住民の言語生活において何を意味しているか、以下に具体的な例を挙げて見てみる。

例えば、東北地方全域で用いられる【あんべわり】は標準語でいう《具合が悪い》に相当する語である。両方の表現にはa. [体調が悪い] とb. [都合が悪い] の二つの意味がある。すなわち【あんべわり】と《具合が悪い》の意味範疇はほぼ同じと考えてよい。しかし、ポルトガル語の対応する語で考えた場合、a. に該当するのはsentir-se malやestar doenteで、b. に該当するのはnão ser convenienteとそれぞれ別の語で示すことになる（表4）。

表4. 【あんべわり】の意味とポルトガル語の対応

東北方言【あんべわり】	
標準語《具合が悪い》	
sentir-se mal, estar doente	não ser conveniente
〔体調が悪い〕	〔都合が悪い〕

このように東北方言の表現がポルトガル語で二つの表現に相当する場合、外国人住民（この例ではポルトガル語母語話者）にとってどのような影響があるのだろうか。仮にポルトガル語母語話者の住民が長年東北に住んでいて、自然習得によって方言を（ある程度）理解できるようになり、【あんべわり】の意味を推測で理解しているつもりだとする。それを一義的にsentir-se malの意味で理解しているとする。その場合、方言話者が部屋に入ってきて「あんべわりなー。」（具合が悪いな。）と言ったら、「どうしましたか？大丈夫ですか？」とすぐに気遣うことができるだろう。しかし、方言話者にこれから出かけないかと誘った時に、「きょうは あんべわりなー。」（今日は都合が悪いな。）と言われたら、（標準語の《具合が悪い》もそうであるが）今日は体調が悪いというわけではなく、他の予定があつて出かけられないという意味である。この時に【あんべわり】にnão ser convenienteの意味があることを知らないで、正しく理解できず、病気で体調が良くないのか、といった不要な心配をすることになる（表5）。この例は笑い話で済むかもしれないが、全てにおいてそうとは限らず、方言集では最低限の範囲内で過不足なくその意味を記述することが重要であることを示している。

表5. 【あんべわり】の誤解

東北方言【あんべわり】	
標準語《具合が悪い》	
sentir-se mal, estar doente	não ser conveniente
〔体調が悪い〕	〔都合が悪い〕
外国人住民が勘違いしている意味領域	
この意味だと誤解	実際はこの意味で使われた

4. 方言集の概要

本稿において研究対象となっている方言集について概説を加えておく。まず、日本人住民を主な対象とした「方言使用調査」で、予め用意した方言リストを見てもらい、「使う」「聞く」ものについて尋ねた(斎藤2018b)。リストに掲載した項目及び調査中に新たに得られた項目を合わせた計304項目から、調査の結果多くの日本人住民が「使う」「聞く」としたものに項目を絞った。その後、絞った方言項目を含む会話を各地の方言話者に録音してもらい、東北地方の外国人住民を対象に、録音を聞いてどの程度知っているかを問う「方言理解調査」を実施した。外国人住民の理解度や方言項目の使用地域、急を要する表現かなどを考慮し、また「方言理解調査」において外国人住民が知らなくても文脈で推測できたものを除外するなどさらに項目数を絞った結果、最終的に118の方言項目を方言集に掲載することにした(斎藤2018a)。ポルトガル語を始めとした多言語への翻訳依頼は最終的な項目数が決定する直前で行っており、実際に翻訳依頼した際は118項目より数項目多かった。なお、方言集に掲載されていないものについても今後ウェブサイト上で閲覧可能になる。また、方言の翻訳に当たっては、まずは筆者が各方言項目及び各方言項目を用いた例文の標準語訳を作成し、その標準語訳をポルトガル語等に翻訳してもらった。

5. 調査方法

本稿では、方言集用に翻訳を依頼した項目について、上述のような問題点について考察していく。調査方法としては、ポルトガル語翻訳担当者に翻訳依頼した際の翻訳リストを改めて見てもらいながら、インタビュー形式で各項目の意味やその他ポルトガル語と東北方言との違いについて聞き取り調査を実施した。

ポルトガル語翻訳担当者は、現在日本に居住するブラジル人男性である。彼は母国の大学において日本語を学んだ後、10年ほど同大学で日本語教師として勤務していた。その後、日本の大学院へ留学して修士号を取得して

いる。現在はJETプログラムによる国際交流員として、自治体でポルトガル語翻訳・通訳業務等を行っている。そのため、彼自身日本語とポルトガル語の言語的差異に敏感であり、ポルトガル語翻訳者及び本調査の協力者として最適であると判断し、依頼した。なお、ポルトガル語の語義の確認には適宜池上他編(2014)及びFerreira(2010)を用いた。

翻訳依頼したすべての項目について一つ一つ見てもらって聞き取りを行ったため、調査は日数にして2日間、計15時間近くに及んだ。

以下、上記の表3に示した問題点の分類に当てはめて記していく。なお、特に問題があると思われる項目のみを取り上げているため、調査で質問した全ての項目に触れているわけではない。

6. 意味論的問題

6.1. 方言のほうがポルトガル語より意味範疇が広い場合

まず考えられるのは、東北方言の語のほうがポルトガル語の該当する語より意味範疇が広い場合である。これは先に具体例として挙げた【あんべわり】などが該当する。【あんべわり】について東北方言とポルトガル語の語彙の意味範疇の関係性を図に示すと図4のようになる。



図4. 【あんべわり】における東北方言とポルトガル語の意味範疇の関係図

このように、方言の意味範疇がポルトガル語のそれを内包する形になる。

また、これを方言の意味領域をD、ポルトガル語の意味領域をPとして一般化すると、表3のI-a.を図5のように示すことができる。図ではDがEを2つ内包している図になっているが、これはもちろん必ず2つとは限らず、それ以上を含む場合もある。この図で示しているのは、東北方言では一つの語で表すことができる意味を、ポルトガル語では複数の語によってその意味範疇が分けられているという場合である。

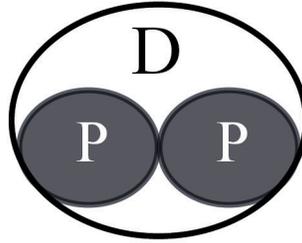


図5. 方言のほうがポルトガル語より意味範疇が広い場合 (I-a.型)

以下、このI-a. 型に該当する項目を列挙する。最初に方言項目、次に方言の意味、その次に対応するポルトガル語の表現や調査で得られたコメント、筆者の補足などを記す。意味に特定の地域のみに見られるものがある場合は、その意味の前に括弧書きで前述した方言区分の名称を付す。なお、コメントには意味範疇以外のことについても記している。また、意味的に類似する方言項目や関連する方言項目に関しては、項目ごとに分けずにまとめて記している場合がある。

【～さる】〔つい・うっかり～する、自然に・勝手に～する、たまたま～する〕…Sem querer (意図的ではなく、不覚にも)、naturalmente (自然に)、sozinho (勝手に)、por acaso (たまたま)。【～さる】は「このペン かかさんね。」(このペン(で書こうとしてみたらインクが切れてて)書けない。)や「やつ みらさったや。」(あいつを偶然見かけたよ)のように、これら全てを指せる。

【あじゃらだ(あじゃらになる)】〔みっともない、いい加減だ〕…〔みっともない〕の訳語としてdesagradávelを用いたが、〔不快な〕という意味合いを持つ(例: “Aquela pessoa é muito desagradável” (あの人はとっても不快だ))。いい加減の訳語としてdesapropriadoとしたが、適当という意味ではde qualquer jeito (あらゆる方法で)のような表現を用いる。人物に対して言う場合はirresponsável (無責任な)を用いる。

【いいあんべ(いあんべ)】〔ちょうどいい、心地いい〕…Agradávelは心理的な良さ、confortávelは快適の意味(ソファーや家など)。身体的にはgostosoのほうがよく使うので例文ではgostosoを使用した。ただしgostosoには〔おいしい〕の意味もある。

【いたましい(いだます)】〔もったいない〕…Desperdícioは〔もったいない〕だが、日本語で用いられる「あーもったいない。あと5分早く来れば

あの人に会えたのに。」のような機会の喪失には用いない。あくまでも物質（いっぱい残す）、金銭（必要以上に使う）、時間（つまらないことに使う）、能力（持っている能力を発揮しない）、人材などに用いる。夭逝などの場合にも用いる。【いだましい】は物（*ごはんが【いたましい】）ではなく行為（ごはんを残すなんて【いたましい】）について言う。また「時間の浪費」については言えない。

【うだで】〔気持ちが悪い、（津軽）大変だ〕…Nojentoは吐き気をもよおすほどの不快感を示し、人に対して用いると相手に対しひどい言い方。本当に吐き気がする場合はenjoadoを用いる。【うだで】については地域差があるもののcomplicado（大変だ）の意味もある。

【うつつあし（うっちゃし）】〔うるさい〕…Barulhentoは音量が大きい場合のみ、煩わしい場合はchato。口論の相手に向かって「うるさい」と放つ場合はcalarを用いて“Cala a boca!”（口を閉じろ（＝黙れ）!）と表現する。【うつつあし（うっちゃし）】は音量にも煩わしい場合にも使える。

【おしよし（おしょうし、おしよす）】【しよし】〔はずかしい〕…Vergonhoso（はずかしい・形容詞）、ter vergonha（恥をかく・動詞）。恥をかく場合も照れくさい場合も用いる。シャイな人を言う場合はtímido（シャイ）と表現する。【おしよし（おしょうし、おしよす）】【しよし】はそのような区別はせず、シャイな性格故に恥ずかしい場合にも使える。

【おちる（おじる、おずる）】〔降りる、下車する〕…バス・電車・タクシー・階段などはdescer、飛行機・船はdesembarcar。高速道路は高架ではなく、高速道路から降りるときはsair（出る）という。（ズボンやパンツを）下ろす場合はbaixar（もよく使われる）、descer。（例：“descer a calça”（ズボンを下ろす））

【かせる（かへる）】〔食べさせる〕…相手が自分で食べる場合も話者が相手の口まで運ぶ場合もdar comida a alguém（人に食事を与える）だが、強制的に「食べさせる」場合はfazer（人）comerになる。【かせる】はどちらにも使える。

【かちゃくちゃね】〔物事が進まずイライラする、ややこしい、散らかっている〕…Ficar irritado porque as coisas não andam（物事が進まずにイライラする）、ficar impaciente（イライラする）、complicado（ややこしい）、confuso（煩わしい）、estar em desordem（散らかっている）。

【かちゃぺね】〔しっかりしていない、壊れやすい、軽率な〕…Não ser

- firme (しっかりしていない) は物だけで、人には使えない。Fracoは人にも物にも使える。【かちゃペね】はいずれの意味でも人にも物にも使える。
- 【かばねやむ】〔なまける (仕事などやらないといけないことをしない)、サボる〕…〔なまける〕の訳はter preguiça (面倒くささを持つ) とした。Matar aula ou trabalho (授業や仕事を殺す) は〔サボる〕の意味となる。
- 【かまりっこ】〔香り、におい〕…Cheiroはbom cheiroかmau cheiroで使い、いい臭いにも悪臭にも使える。Aromaはいい臭いのみで、花などの香り以外にも使えるが、aroma boaは言わない。
- 【かんつける (かんずける、かずける)】〔すねる、いじける、ふてくされる (いやな気持ちがあつて相手のいうことを聞かない)、(会津) 人のせいにする〕…Ficar de mau humor (機嫌が悪くなる)、ficar emburrado (ふてくされる)、culpar alguém (誰かのせいにする)。
- 【け (けー)】〔食べなさい、ちょうだい、かゆい、(秋田) 来なさい〕…東北方言における多義語。ポルトガル語ではそれぞれcoma (食べなさい)、dê-me (ちょうだい)、coçar (かゆい)、venha (来なさい)。
- 【さすけね】〔大丈夫だ〕…Sem problemaは謝罪への返答に用いる。問題がないか聞いた時の返答にも“Tem problema se comer isso?” (それを食べてもいい?) “Sem problema.” (大丈夫だよ。) となる。都合を聞かれた場合は“Pode ser na semana que vem?” (来週はどう?) “Pode.” (可能だよ=大丈夫だよ) になり、勧めを断る時は“não quero” (いやだ) や“ta bom” (結構です) を使う。【さすけね】はそのいずれにも使用できる。
- 【たがぐ (たんがく、たなぐ)】〔持つ、持ちあげる〕…Segurarは持っている状態。持ち上げる場合はlevantar、運ぶ場合はcarregar。【たがぐ (たんがく、たなぐ)】は持つ (運ぶ) 行為もその状態もアスペクトで示す。(例: 「そいつ たがけ。」 (それを持って。)、 「なに たがってんだ?」 (何を持っているの?))
- 【ちよす】〔いじる、さわる〕…Tocar (触れる)、tocar com o dedo (指で触れる)、tocar com a mão (手で触れる)。摩擦を伴う場合はesfregar (こする、触る) になる、対象を動かしたりするとmexer (揺さぶる、触る) になる。
- 【のぜる】〔のどにつまる、吐きそうになる (オエツとなる)〕…Engasgar (のどにつまる)、ter vontade de vomitar (吐く気を持つ=吐きそうになる)。病気でも、喉に歯ブラシを当てても、悪臭を嗅いでもter vontade de

vomitarは使える。【のぜる】はengasgarとter vontade de vomitarのいずれの意味にも用いることができる。

【ひとめわりー】【めぐせ(みぐせ)】〔みつともない(人が見たくないと思う様子、かっこわるい)、はずかしい〕…Vergonhoso(みつともない)、feio(醜い、かっこ悪い)。

【ほろぐ(ほろく、ほるぐ)】〔払い落とす、(仙台・会津・中通り)(財布などを)落としてなくす〕…〔払い落とす〕の意味として訳をespanar(ほこりをとる)にしたが、通常雪には使えない。しかし【ほろぐ(ほろう、ほるぐ)】は雪にも使える。主に南東北で用いられる〔(財布などを)落としてなくす〕意味としては訳をderrubar(落とす、(落として)なくす)にしたが、〔倒す〕の意味もある。また、確実に落としてなくしたかわからない場合はperder(なくす)を用いる。

【まね】〔だめだ、いけない、(～しないと)いけない〕…良くない時は“Como foi a prova de hoje?”(今日の試験どうだった?)“Foi péssima.”(ダメだった)。都合が悪い場合は“Pode se semana que vem?”(来週はどう?)“Não pode.”(可能ではない=だめだよ)。当為表現「～しないといけない」はter que fazer(ter de fazer)やpreciso fazer(～必要がある)で示す。【まね】は良くない時は「あー、まねや。」(あー、だめだ。)のように用い、当為表現としては「びょういんさ いがねばまねんだね。」(病院に行かないといけないんだよ。)のように「動詞+否定辞ね+ば」の後に接続する。

【やんだおら(やんたおら、おらやんだ)】〔嫌だ(会津では女性が使うことが多い)〕…恥ずかしくて「いやだ」という場合は“Tenho vergonha.”(恥ずかしい)という。【やんだおら(やんたおら、おらやんだ)】は拒否する場合にも恥ずかしい気持ちを言う場合にも使う。

6.2. 方言のほうがポルトガル語より意味範疇が狭い場合

東北方言の語のほうがポルトガル語のそれより意味範疇が広い場合があれば、もちろんその逆、つまり東北方言の語のほうがポルトガル語の該当する語より意味範疇が狭い場合も存在する。

具体例として、【おぼんです】を挙げる。【おぼんです】は東北地方全域で用いられる表現で、標準語の《こんばんは》に当たる。これに相当するポルトガル語はboa noiteであるが、この語は「こんばんは」の意味で用いられるとともに「おやすみなさい」の意味でも用いられる。つまり夜

であれば出会った時にも別れの時にも用いることが可能なのである。Boa noite自体は直訳すれば「良い夜」の意味で、実は別れの挨拶としては正しくは“tenha uma boa noite”で「良い夜をお過ごしください」のような意味になる。おそらくtenha umaが省略されてboa noite自体が「おやすみなさい」を意味するようになったと思われる。同様に朝会った際のbom dia（おはよう）、午後会った際のboa tarde（こんにちは）にも、別れの挨拶として朝の場合は“tenha um bom dia”、昼過ぎでは“tenha uma boa tarde”という表現が存在している。実際に筆者の経験談として、日本語を挨拶だけ覚えたブラジル人と昼に別れた際に「こんにちは」と発言されたことがあるが、これはおそらく“tenha uma boa tarde”を日本語に直す際に“boa tarde”（こんにちは）をそのまま対応させたものだと考えられる。これを図に示すと図6になる。



図6. 【おばんです】における東北方言とポルトガル語の意味範疇の関係図

一般化すると表3のI-b. は図7のようなになる。I-a. の場合とは正反対で、PがDを2つ内包している形になっている。もちろん3つ以上を含む場合もある。この図では、ポルトガル語では一つの語で表すことができる意味を、東北方言では複数の語によってその意味範疇が分けられているという場合を示している。

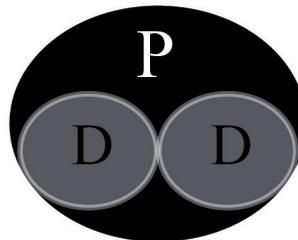


図7. 方言のほうがポルトガル語より意味範疇が狭い場合 (I-b.型)

以下、このI-b. 型に該当する項目を挙げる。

【～える（～いる）】〔（環境や状況のために）～できる（「能力があってできる」とは別）〕…主に東北地方の日本海側で用いられる【～える（～いる）】は状況可能だけを示す。例えば海に行って、寒くて泳げる状況で

はない場合は「およがえね」と言うが、水泳をしたことがないために泳げない（泳ぐ能力・技術がない）場合は「およげね」と言う。標準語には状況可能と能力可能の区別がないが、ポルトガル語もまた可能はpoderのみで状況可能と能力可能を分けない。

【～ら】〔～（て）いる、～（て）いた〕…〔～（て）いる〕と〔～（て）いた〕は「estar動詞＋現在分詞」なのは同じだが、estar動詞はそれぞれ現在と半過去でテンスが異なる。【～ら】はどちらにも使用され、例えば「あめ ふつてら。」は「雨が降っている。」と「雨が降っていた。」の両方の可能性があり、文脈で判断される。

【あさぐ】〔歩く〕…〔歩く〕にはcaminharとandarがあるが、どちらも〔行く〕〔進む〕などの意味があり、歩かない移動「バスで行く」「船で行く」などにも使える。【あさぐ】は人間などが足で移動する（＝歩く）場合に用いられる。

【あずましー】〔心地よい、気持ちいい〕…Agradávelは〔気持ちいい〕〔心地よい〕の意味だが、人にも使えて〔感じの良い〕という意味になる。Prazerosoは「喜びを与えられる」という原義から〔気持ちいい〕意味となるが、マッサージなどの身体的・肉体的な気持ちよさを示す（環境についていうことも可能）。そのような意味合いではgostosoも使用できるが、gostosoの場合は〔おいしい〕の意味でも用いられるため、翻訳者はその意味での誤解を避けるために方言集の解説には掲載しなかった。

【あめる】〔料理が腐る、（南部）（髪などが）べたべたする〕…Apodrecerは食べ物と他の物に使える、ただしかなり時間が経っているイメージ。Estragarは食べ物（素材か料理かは区別せず、肉・野菜・米・パン・バター・チーズなど様々なものに使える）。水は腐るという表現は使えないが、言うならficar ruim（悪くなる）を用いる。牛乳が腐る場合はazedar（酸っぱくなる）を用い、この語はそのようになる食べ物にも使える。【あめる】は調理したものが悪くなった時のみに使用する。

【うるかす（うるがす）】〔（米などの乾燥した物を）水につける、（仙台・会津・中通り）使用後の食器に水を張る、（秋田）話を保留にする〕…〔（米などの乾燥した物を）水につける〕の訳としてmolhar（濡らす）を用いたが、【うるかす（うるがす）】行為は水分のない（少ない）ものに対してのみ行われるため、“molhar (coisas secas como arroz)”（（米のような乾燥したものを）濡らす）と補足を加えた。また南東北で用いら

れる〔使用後の食器に水を張る〕という意味の訳は“colocar água em louças depois de usadas”（使用後に皿に水を入れる）とした。秋田で用いられる〔話を保留にする〕の意味は“deixar a conversa em pausa”（会話を中断する）と訳した。なお、翻訳者は上記のようにしたが、〔浸しておく〕意味ではpôr de molhoという表現も存在し、こちらは〔使用後の食器に水を張る〕場合にも使用できる。しかし、molharもpôr de molhoもその対象については制限がないものの、【うるかす（うるがす）】は乾燥物あるいは使用後の（汚れがこびり付いた）食器類に水分を与えてふやかす意味に用いられるため、その対象は限定される。

【おがる】〔大きくなる〕…Crescerは〔成長する〕の意味。子供や植物などが大きくなる場合にも使うが、“o cabelo cresceu”（髪の毛が伸びた）や“a população cresceu”（人口が増加した）のようにも使える。【おがる】は子供や植物などが大きく成長する時のみに用いる。

【おだつ】〔はしゃぐ、調子に乗る〕…ポルトガル語訳としてはalegrarse（喜ぶ）、ficar eufórico（わくわくする）など特に悪い意味ではないが、muito eufórico（とてもわくわくする）にすると落ち着いてない感じになる。「調子に乗る」でも偉そうにしている意味ではarrogante（傲慢な）を用いる、凶に乗るような意味ではgabar（誇る）を用いる。【おだつ】は〔はしゃぐ〕〔調子に乗る〕のみで、ポルトガル語のように程度の違いでプラスの意味にすることはできない。

【がっこ】〔つけもの〕…【がっこ】の訳としてはconserva de legumesとしたが直訳すれば「野菜の保存物」で、conserva自体は缶詰や瓶詰を指し、保存物を意味するのでde legumes（野菜の）を付加してその意味を限定する必要はある。

【かんじる】【しばれる（すばれる）】〔とても寒い〕、【ひゃっこい（ひゃっけ、ひゃけあ、しゃっこい、しゃっけ、しゃけあ）】〔冷たい〕…ポルトガル語frioは〔寒い〕と〔冷たい〕の意味、さらに形容詞・名詞がある。また「とても冷たい」場合はgeladoという語がある。なお「暑い・熱い」場合はquente（形容詞）やcalor（名詞）を使う、ただしcalorの場合は物に使うと「熱」という物理学的な用語になる。方言は気温が低いことを指す語として標準語形と同一の【さむい（さみ）】〔寒い〕に加え【かんじる】【しばれる（すばれる）】といった〔とても寒い〕、そして物の温度の低さを指す語として【ひゃっこい（ひゃっけ、ひゃけあ、しゃっこ

い、しゃっけ、しゃけあ)】〔冷たい〕があり、分かれる。

【きかねー (きかねあ、ちかねー)】〔気が強い (相手の言うことを聞かない、自分の意見を押し通す、負けず嫌い)〕…Ter espírito forteとしたが、〔強い精神を持っている〕という意味なのでいい意味でも使える。【きかねー (きかねあ、ちかねー)】は〔気が強い〕〔人の言うことを聞かない〕〔強情〕といった意味のため、いい意味では使わない。そのため方言集の解説でも“não escutar o que os outros dizem, impor sua opinião, odiar perder” (他の人の言うことを聞かない、自分の意見を押しつける、負けることをひどく嫌う)と追記した。

【ごんぼほる】〔だだをこねる (わがままを言って言うことをきかない)〕…訳としてはfazer birra (強情)、capricho (身勝手)としたが、後者は〔きまぐれ〕も意味する。【ごんぼほる】は〔だだをこねる〕なので〔きまぐれ〕のような意味はなく、また〔強情〕や〔身勝手〕としても意味が広い。

【せつね (せずね、へずね)】〔つらい〕…Difícilやduroが相当し、difícilのほうが使われるが、こちらは〔難しい〕という意味を含むため意味範疇が広い。肉体的なつらさよりも精神的なつらさを言うが、trabalho duro (つらい仕事)などともいえる。【せつね (せずね、へずね)】は〔(肉体的・精神的に)つらい〕で、〔難しい〕意味はない。

【たんげ】〔すごく、とても〕…意味としてはmuitoやbastanteが該当するが、bastanteは主に数量が十分な場合に使う。muitoは副詞「すごく」「とても」以外に形容詞「たくさんの」の用法がある。【たんげ】は副詞のみ。

【だんだん】〔もうすぐ、そろそろ〕…ポルトガル語としてはlogoやdaqui a poucoが相当するが、どちらも時間的にも距離的にも使える。「あとちょっと」と返事する時は“falta muito?” (まだ?) “Só mais um pouco.” (あとちょっと。)のような返答になる。【だんだん】は時間的に「そろそろ」の場合。

【たんぱら】〔短気 (すぐ怒る人)〕…訳はimpaciente (我慢できない人)としたが、短気だけではなくせっかちな人も含まれる。【たんぱら】は〔短気〕のみで〔せっかち〕の意味はない。

【つつかけ】〔サンダル〕…これは意味を〔サンダル〕としたが、実は不十分であった。標準語《サンダル》及びポルトガル語sandáliaは足全体を覆っ

ていない履物全般が含まれるため、女性用のおしゃれなものまで含まれるが、【つかかけ】は簡単に外（家の周囲）に出るためのものなのでファッション性に優れたものは指さず、その範囲はかなり限定される。

【なげる】〔捨てる〕…*Jogar fora*は直訳では「外に投げる」だがそれで〔捨てる〕意味になる。その意味では*jogar*は〔投げる〕と〔捨てる〕を含む【なげる】に近いが、*jogar*には〔（スポーツやゲームで）遊ぶ〕の意味もある。

【にやにやする】〔お腹や胃に違和感がある、お腹や胃の調子が悪い〕…訳としては〔調子が悪い〕という意味の【あんべわり】と同じ*sentir-se mal*が該当する。【にやにやする】はその部位を胃腸に限定しているがポルトガル語では部位を限定して指す語はない。

【ねっばす】〔のりやテープでつける〕…訳としては*colocar*としたが、これだけでは〔（粘着物に関係なく）付ける〕〔身につける（服・時計・眼鏡・アクセサリなど）〕〔置く〕など幅広い意味範疇。また*colar*も〔（のりなどで）くっつける〕意味を持つが、〔（学位などを）授与する〕などの意味も持つ。また*grudar*も〔（接着剤で）はり付ける〕意味で用いられるが、自動詞として〔粘着力がある〕〔受け入れられる〕などの意味もある。【ねっばす】は〔のりやテープでつける〕のみの意味。

【まで一に】〔丁寧に〕…*Cuidadosamente*（注意して）、*delicadamente*（デリケートに）。例文“*Lave-os com mais cuidado.*”は「もっと気を付けて洗って」という意味。お客などを扱う場合はその動詞形*cuidar*（気を付ける以外に配慮する、世話する、面倒を見るなど）も使える。しかし【まで一に】は物事を細やかに行う場合に用いるが、お客を扱う場合には使えない。

【んだから（だから）】〔そうだよ、そうでしょう（同意）（原因・理由を表すわけではない）〕…ポルトガル語における相手への同意の表現としては*isso*（そう）、*exatamente*（その通り）。*Isso*は本来指示代名詞「それ」なので、当然同意以外の場面でも使う。【んだから（だから）】にはある情報を相手に伝え、その後相手から「その通りだった」旨を伝えられた際に「言った通りでしょう？」という意味合いを込めて使う。

【んめ（んめあ、め）】〔おいしい〕…食べて“*Está gostoso.*”（おいしいです）といえるし、食べている相手に“*Está gostoso?*”（おいしいですか？）と聞ける（英語は“*It is delicious.*”とはいえるが“*Is it delicious?*”と質問する

ことができない)。Tá bomも同様に使える。ただし、gostosoには「気持ちいい」の意味もある。

6.3. ポルトガル語に適切な語がなく説明的になる場合

上記I-a. とI-b. の二つの場合では、意味範疇の違いはあるもののおおよそ該当する語がある場合を見てきた。しかし、ポルトガル語において該当する語がなく、説明的にならざるを得ない場合もある。

例として【かめっこ】を挙げる。【かめっこ】は主に福島県会津地方で用いられる表現で、〔人見知りをする〕を指す。但し、子供の人見知りのみを指すという制限がある。ポルトガル語においては「人見知り」に当たる適切な語がなく、そのような場合はvergonha (恥ずかしい) という語で済ませるといふ。そのため方言集では“Ficar com vergonha ou incomodado com pessoas que não conhece” (知らない人に対して恥ずかしくなったり嫌になったりする) と説明的になっている。

このような場合、つまり表3のI-c. を図示すると図8のように示すことができる。

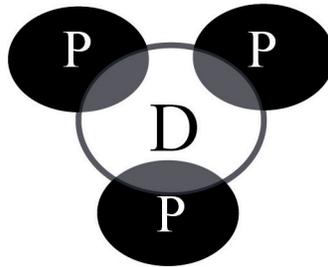


図8. ポルトガル語に適切な語がなく説明的になる場合 (I-c.型)

以下、このI-c. 型に該当する項目を列挙する。

【～がね? (～がねか?)】 [～(して) いかない?] …ポルトガル語では勧誘の時に「～しない?」ではなく“Quer ~?” (～したいですか?) で聞くので、訳は“Quer (fazer)?”となっており、本来の意味をうまく示すことが難しかった。また、このようなことからブラジル人日本語学習者は日本語で「コーヒーを飲んでいきませんか?」と聞きたい時に「コーヒーを飲みたいですか?」と聞いてしまう。

【～す (～し)】 [～です、～ます (丁寧な言い方)] …東北方言には標準語の《～です》《～ます》に当たる丁寧を示す助詞【～す (～し)】が

あり、その位置については原則としては文末に付く（例：「んだなし」（そうですね、会津方言）、「がんばっぺし」（がんばりましょう、主に東北地方の太平洋側の方言））が、地域によっては特定の助詞・助動詞を下接することができる（例：「んだすな」（そうですね）、「いぐすか？」（行きますか？）、いずれも秋田方言）。ポルトガル語では敬意を表す呼称としてo senhor（年上の男性に用いる）やa senhora（年上の女性に用いる）などはあるが、丁寧語や敬語に当たるような動詞の変化はない。訳としては「～です」に対応する語として“ser, estar”としたのだがそれは存在動詞の意味としては対応するが丁寧ではない「～だ」にも対応してしまう。また「～ます」はカバーできない。そのため、“forma polida de falar”（丁寧な言い方）と補足することが適当である。

【～っけ（一）】〔～（な）んだ（相手に情報を与えるときに使う）〕…東北方言では相手に情報を与える際に自ら経験したことや見聞きしたことに対し「あいつ、あした やすむって いってだっけ。」（あいつ、明日休むって言ってたよ。）や「さっき やまださんの いえのまえ とおたっけが、なんも なぐなっでよ。」（さっき山田さんの家の前通ったんだけど、何もなくなっでいてさ。）というように【～っけ（一）】が用いられる。標準語にもポルトガル語にもこれに当たる適切な語がなく、ポルトガル語訳としては語ではなく“usado para dar informações ao interlocutor”（対話者に情報を与えるために用いられる）と説明文になっている。

【えずい（いずい、えんつこい、えんつけあ、えんず）】〔目のごみまがごろごろする、違和感がある、変な感じがする、居心地が悪い〕…対応するそれぞれのポルトガル語としてter um cisco no olho（目にごみがある）、sentir algo diferente（何か違和感がある）、sentir algo estranhoは（何か変な感じがする）、sentir-se incomodado（居心地が悪い）という訳にしたが、【えずい（いずい、えんつこい、えんつけあ、えんず）】は標準語にも該当する語がなく、衣服などが体にフィットせず気になる場合、体のどこかが不調な場合、何かを相手に伝える際にうまく説明できずもどかしい場合など、自身に何らかの不都合を感じる際の感覚と言える。方言集の例文では「その靴かっこいいですね。」という発言に対する返答として「でも いずいんだ。」（でもなんかしっくりこない（違和感がある）んだよ。）という文にしたが、そのポルトガル語訳は“Mas tem algo nele que não

me agrada (que me incomoda).” (でも (その靴に) 何か気に入らないところがある) という表現にしており、やはり項目の訳語では捉えきれずより具体的な補足を加えたものとなった。

【がな】〔(名詞・代名詞)のもの〕…各地の方言には標準語《の》のような準体助詞が存在する(彦坂2006、福嶋2017)が、福島県(特に会津地方)を中心とした東北地方の南部では「おれがな／おれのがな」⁶(わたしの(もの))のように用いる準体助詞【がな】が存在する。ポルトガル語では人称代名詞については所有代名詞meu / minha (私の)、seu / sua (あなた(あなたたち)の、彼・彼女(彼ら・彼女たち)の(主に書き言葉))(地域によってはteu / tua (君の)もある)、nosso / nossa (私たちの)という人称ごとあるいは数ごとに異なる語を用いる。あるいは三人称代名詞については前置詞deと代名詞ele(s)の縮合形dele(s) (彼(彼ら)の、話し言葉)、同じく前置詞deと代名詞ela(s)の縮合形dela(s) (彼女(彼女たち)の、話し言葉)が用いられ、また固有名詞や普通名詞の場合も「de+名詞」の形式をとる。このようにポルトガル語においては誰の物かで表現が異なる。一方【がな】は人称や数、あるいは代名詞・固有名詞・普通名詞の区別なく誰の場合でも「人物+がな」と下接できる。

【きどころね(きどこね)】〔寝るつもりがないのに(服を着たまま)寝てしまうこと〕…東北地方の広い範囲では、寝衣に着替えずにうたた寝をしてしまうことを【きどころね(きどこね)】と表現する。標準語にも対応する表現が見当たらないが、ポルトガル語にもそれに対応する適切な語がないので、訳は“Acabar dormindo (de roupa) mesmo sem a intenção de dormir” (寝るつもりがないのに(服のまま)寝てしまうこと)と、長い説明文になった。

【きゃっぱりする(きゃっぱりをとる、かわっぺありする、かっぱをとる)】〔靴の中に水が入る、川に落ちる〕…主に北東北で用いられる【きゃっぱりする(きゃっぱりをとる、かわっぺありする、かっぱをとる)】は、川に落ちることや、水たまりなどを踏んで靴の中に水が入ってしまうことを指す。標準語にもポルトガル語にも適切な語がなく、訳としては“entrar água dentro do sapato” (靴の中に水が入る)、“cair no rio” (川に落ちる)と説明的にならざるを得なかった。

6 おれがな」「おれのがな」はいずれも用いられるが、「おれのがな」の場合の「の」は準体助詞ではなく連体助詞であると考えられる(福嶋2017: 65)。

【けっぱる】〔頑張る〕…東北方言には標準語《頑張る》に当たる【けっぱる】という語があり、例えば津軽方言では相手に「けっぱれ」（頑張れ）と言え、言われた相手は「けっぱらー」（頑張るぞ）と言える。しかし、ポルトガル語ではこれに対応する語がない。ポルトガル語では相手にかける言葉として「頑張れ」に近い意味では、幸運を祈る際には“Boa sorte!”（幸運を）、元気がない相手を励ます際には“Ânimo!”（元気を出して）、奮起させる際には“Vamos!”（さあ行こう）など、その場面によって用いる表現が異なる。また、これらの表現を言われたら“Obrigado / obrigada.”（ありがとう）で返す。なお、方言集のポルトガル語訳としてはそれらを総合した意味合いで“dar o seu melhor”（その人の最善を外に出す）と説明したが、普段使う表現というわけではない。

【しなっこい（しなっけ、すなこえ）】〔しなやか、食べ物がなかなか噛み切りにくい感じ〕…東北方言には弾力性がある様子、特に弾力性のために噛み切りにくい食品などの様子を指す語として【しなっこい（しなっけ、すなこえ）】がある。これに対応するポルトガル語として〔しなやか〕という意味を訳せばser elástico（弾力性がある）になるのだが、この語は食べ物にはあまり使わない。そのため、“sensação de uma comida difícil de mastigar”（食べ物が噛みにくい感じ）という説明を付け加えた。

【ジャス】〔ジャージ〕…主に宮城県で用いられる【ジャス】は、ジャージー生地を用いた上下セットの運動着のことで、学生などがよく用いる。標準語の《ジャージ》に当たる。ポルトガル語にはjérseiという語があるが、これはジャージー生地を指すものであり、日本のような上下揃った運動着の形態は指さない。そこで訳としては“roupa de jérsei”（ジャージー生地の服）とより具体的に示したが、それでもジャージー生地のできた服全般を指してしまうので、【ジャス】の示すそれを的確には示せなかった。

【ながまる】〔横になる、足を伸ばして休む〕、【ねまる】〔（床や地面に）座る、休む〕…主に北東北で用いられる【ながまる】は、〔横になる〕や〔足を伸ばして休む〕という意味を持つ。同じく主に北東北で用いられる【ねまる】も類似する表現ではあるが、こちらは〔（床や地面に）座る〕と〔休む〕の意味であり、【ながまる】と【ねまる】ではその体勢が異なる。【ながまる】の〔横になる〕の訳としてはdeitar-se（横になる、「横にする」の再帰動詞）で表現できたが、〔足を伸ばして休む〕に関しては適切な語がなく、“esticar as pernas e descansar”（足を

伸ばして休む)と説明的になった。【ねまる】については〔休む〕の意味は“descansar”で示すことができたが、〔(床や地面に)座る〕についてはsentar(座る)だけでは座る場所が限定されないため、“sentar (no chão)”(地面・床に座る)と補足した。なお、ブラジルでは通常は椅子に座る。

【はなだんぼ】〔鼻にティッシュをつめること〕…主に福島県では、鼻血や鼻水が出た際にティッシュをねじって「こより」を作り、鼻の穴に詰める行為を【はなだんぼ】と言う。ブラジルでは鼻にティッシュを詰める行為をあまりしないので、該当する語がない。そのため、訳としては“colocar tampão de lenço de papel para nariz sangrando”(出血した鼻にティッシュの栓を入れる)が適当となる。方言集の例文では「鼻血が出ちゃったよ。」の返答として「あー はなだんぼ しとげ」(あー鼻にティッシュをつめておきな。)という会話を聞いたが、ポルトガル語訳は“Ah, limpe o nariz com o lenço.”(あー、ティッシュで鼻をきれいにして)となった。ブラジルでこの行為をあまりしないということに関しては、実際に検索エンジンで“nariz lenço”や“nariz lenço de papel”(鼻 ティッシュ)とポルトガル語で画像検索すると、鼻にティッシュを詰めている画像は1、2件あったもののそれ以外はほとんどティッシュで鼻をかむ画像だった。一方、同じように「鼻 ティッシュ」と日本語で画像検索をすると、出てきた画像のほぼ全てが鼻にティッシュを詰めている画像であった。

【まぜる】【かでる】〔仲間に入れる〕…主に南東北で用いられる【まぜる】及び主に北東北で用いられる【かでる】はいずれも〔仲間に入れる〕意味で、子供が遊びのグループに他の子供を入れる場合や、集団でどこか飲みに行ったり旅行に行ったりする際に他の人も加える場合などに用いられる。特に、そのグループに加わりたい人物が「おいどごも かでれ。」(わたしも仲間に入れて。) (秋田方言)のように依頼する際によく使用される。ポルトガル語訳としては該当する語がなく“incluir alguém no seu grupo”(自分のグループに人を入れる)としたが、この表現は普段の会話ではあまり用いられない。方言集における【まぜる】を用いた例文では「これから飲みに行こう。」と話している集団に対し第三者が「あー おらも まぜてくろー。」(あー俺も仲間に入れてよー。)と依頼する場面なのだが、そのポルトガル語訳としては先の“incluir alguém no seu grupo”を用いず、許可を示す使役動詞deixarを用いた“Ah, deixe-me ir com vocês

também.”（あー、私もあなたたちと一緒に行かせて。）にした。

【やばつい（やばち）】〔湿って気持ちが悪い、（秋田）手などが汚れる、（伊達）よろしくない、まずい〕…福島県を除いた広い範囲で用いられる【やばつい（やばち）】は、地域による意味の違いはいくつかあるものの、その代表的な意味として〔湿って気持ちが悪い〕というものがある。具体的には、雨に濡れた時、上から冷たい水滴が垂れてきた時、生乾きのシャツを着た時など、熱くはない水分による不快感を表明する場合に用いられ、湿っていても「蒸し暑い」場合にはあまり用いられない。ポルトガル語においては「湿気で気持ち悪い」と限定的な語はなく、湿気で気持ち悪かったとしても言うのはestar incomodado（気持ち悪い）のみ。また、秋田方言で用いられる〔手などが汚れる〕という意味は、sujar（汚れる）とした。伊達方言で用いられる〔よろしくない、まずい〕についてはnão ser bom（よくない）、ser ruim（悪い）とした。

7. 意味論以外の問題

東北方言からポルトガル語への翻訳上の問題点を上げる上で、意味論のみが問題となるわけではない。本稿においても、いくつかの意味論以外の問題が明らかになったので、以下に記す。

7.1. 発音規則

これに関しては、ポルトガル語に関わる直接的な問題とは言えないが、方言学習上で理解を助けるものである。主に福島県で用いられる【～っちゃ】は標準語《～れた》に対応する形式である。これは、完了の語形が《つかれた》《はなれた》《たれた》等のように標準語で「～れた」に当たるものは全て規則的に【つかっちゃ】【はなっちゃ】【たっちゃ】のように【～っちゃ】になる。また、完了のみならず受身の《もっていかれた》《やられた》《なぐられた》もそれぞれ【もってがっちゃ】【やらっちゃ】【なぐらっちゃ】、可能の《おきられた》《うけられた》も【おぎらっちゃ】【うげらっちゃ】のように規則的に【～っちゃ】になる。したがって、少しでも標準語を学習している者であれば、この規則を知ることによって当該地域で【～っちゃ】を聞いた際に変換することが可能になる。同様に、主に南東北で用いられる【あるって】は、標準語《歩いて》に対応する形式で、標準語ではイ音便になるところが東北方言では促音便になっている。

7.2. 語順

主に北東北で用いられる【～はんで（～はで）】や【～すけ（～す）】は原因・理由を示す標準語《～から》に相当する接続助詞である。ポル

トガル語ではportantoが該当する。これはやや書き言葉的ではあるが、使用する場合は前件に原因・理由を置き、後件の直前にのみ用いる。なお、porisso（直訳としては「そのため」になる）もportantoと同じように用いることができる。また、ブラジル人としてはporqueもよく用いるという。これはportantoと異なり後件に原因・理由を置いてその直前にporqueを用いる。さらに口語ではcomoなども用いられるが、comoの場合は文頭に置き、前件が原因・理由になる。

東北方言（ここでは津軽方言）【～はんで】及びポルトガル語portanto、porque、comoにおいて、「砂糖がなくなってきたから、砂糖を買ってきて。」という文を例にすると、それぞれ以下のようなになる。

津軽方言

さどー なくなってきた はんで、 さどー かってきてけ。
 理由 結果

ポルトガル語

O açúcar já está perto de acabar, portanto compre açúcar.
 理由 結果

Compre açúcar, porque o açúcar já está perto de acabar.
 結果 理由

Como o açúcar já está perto de acabar, compre açúcar.
 理由 結果

このように、【～はんで（～はで）】（【～すけ】も）は理由を示す節（前件）に後接し、結果（例文では依頼）を示す節の直前に置かれているのに対し、ポルトガル語に関しては、portantoは同じく結果を示す節の直前に置かれるものの結果を示す節（後件）に前接、porqueは原因を示す節に前接、comoは文頭かつ理由を示す節に前接とそれぞれ異なる（表6）。

表6. 【はんで】【すけ】及びportant、porque、comoの位置関係

原因・理由	はんで すけ	、	結果
原因・理由	portanto	、	結果
結果	porque	、	原因・理由
como	原因・理由	、	結果

つまり【すけ】【はんで】はportant、como、porqueと同様の意味を持つものではあるが、位置関係も同様だと思ってしまうと、因果関係が逆になるなどの可能性がある。

7.3. テンス・アスペクト

主に青森県津軽地方で用いられる動詞【おたった】は、標準語でいうと《疲れた》になる。【おたった】は現在形としては【おたる】になるのだが、【おたる】という形式よりもむしろ【おたった】のほうがよく使われる。ポルトガル語ではcansar-seという動詞、あるいはexaustoという形容詞を用いるが、テンス・アスペクトの制限は特にない。

また、主に北東北で用いられる【どでんした（どでした）】は、標準語の《びっくりした》に当たるが、現在形【どでんする（どでする）】よりも【どでんした（どでした）】で用いられることが自然である。ポルトガル語の該当する表現はassustar-se（「驚かす」の再帰動詞）やlevar um susto（驚きを受ける）であるが、これらはテンス・アスペクトに制限なく使える。

このように、東北方言とポルトガル語においてテンス・アスペクトの制限に違いがある場合も見られた。

7.4. 人称

【うすらかすらする（うらからする）】は主に福島県や岩手県などで用いられる表現で、標準語では《うろろうする》に近いのだが、完全には一致せず、〔周りに気を配らないで、うろろうしたりもたもたしたりすることによって最終的に周りに迷惑をかける〕というかなり限定的な意

味合いを持つ。ポルトガル語の訳語としてvagarやvaguear（目的もなく歩く）が近い意味を示すが、これらは一人称でも用いられ、人称に限定はない。しかし、【うすらかすらする（うらからする）】は前述の通りマイナスのイメージがあるためか、主語に一人称が置かれることはない。なお、ブラジル・ポルトガル語の口語としてzanzar（（何もせずに）ふらふら歩く）というものがあり、こちらはマイナスのイメージを含み一人称があまり使えないが、やはり意味・人称ともに【うすらかすらする（うらからする）】とは差異が見られる。

同様に、主に東北地方全域で用いられる【ちゃっちゃど（ちゃっちゃと、ちゃちゃど）】や、主に宮城県以北の太平洋側で用いられる【わらわらど】はどちらも標準語でいう《さっさと》に当たる語である。用法としては主に発話の相手が【ちゃっちゃど（ちゃっちゃと、ちゃちゃど）】【わらわらど】の行為の対象となり、「ちゃっちゃど せー。」（さっさとしろ。）や「わらわらど やれ。」（さっさとやれ。）のような命令や、「ちゃっちゃど するべ。」（さっさとしよう。）といった勧誘、あるいは「ちゃっちゃど しねがら おぐれんだ。」（さっさとしないから遅れるんだ。）といった相手を責める場合などに用いられる。つまり、【ちゃっちゃど（ちゃっちゃと、ちゃちゃど）】や【わらわらど】を用いる時の主語は二人称であるという場合が自然であり、「*私は【ちゃっちゃど】する。」のような場合は不自然である。ポルトガル語においてはimmediatamente（すぐに）、rápido（早く）などの語が対応するが前者は長いので後者がよく用いられ、またLogo（間もなく）も使われるが、これらは特に人称の制限はない。

また、主に青森県津軽地方で用いられる【～びょん（～べお）】は標準語の《～だろう》に相当する推量の助詞であるが、こちらは「あす ゆぎ ふるびょん。」（明日は雪が降るだろうね。）のように主に三人称に用いられる。ポルトガル語ではprovavelmenteという副詞もあるが、talvezのほうが一般的に用いられる。また、achar que ～（～と思う）という表現とほぼ同義で、言い換え可能であるが、これらは人称に制限がなく、一人称などにも用いられる。

このように、主語に立つことのできる人称に差異が見られる場合があった。

7.5. 対象

主に福島県会津地方で用いられる【おんずくなし（おんじくなし）】は、標準語《ばか》に近い意味で用いられる。ポルトガル語ではidiotaが該当するが、これは「愚かな行為をする人」にも「愚かなこと」にも使える。しかし、【おんずくなし（おんじくなし）】は人や動物、あるいは機械などにのみ使用され、事には使用しない。なお、口語としてburroも《ばか者》の意味で用いられるが、こちらは本来《ロバ》を指す語であり、その意味ではidiotaよりも指し示す意味が広い。

また、主に秋田県で用いられる【ほろだぐ】は、標準語《払い落す》に相当する語である。ポルトガル語でこれに対応する表現はespanarなのだが、これはほこりを払う時に使えるものの、方言集の例文「まず ゆき ほろだぐ。」（とりあえず雪を払い落とさない。）のような雪の場合に用いることができない。雪を払い落としたい場合はtirar（出す、取る、取り除く）を用いることになるが、これはあくまでも〔取り除く〕なので、払い落とすという動作には限定されない。また、砂の場合はlimpar（きれいにする）を用いる。なお、これはI-a.型として取り上げた【ほろぐ（ほろう、ほるぐ）】にも同じことが言える。

このように、動作の対象によって表現が違うということがあった。

7.6. 言い回し

東北地方全域で用いられる【やっこい（やっけ、やけあ）】は、標準語で《柔らかい》に当たる語である。ポルトガル語ではmoleがこれに当たり、体・マット・果物・肉などにも使える。しかし、〔考え方などに柔軟性がある〕意味として東北方言では【頭がやっこい】（標準語《頭が柔らかい》に相当）と言えるのだが、ポルトガル語では「頭が柔らかい」という表現はなく、同様の意味を指す表現としてcabeça aberta（開かれた頭）というものをを用いる。一方、主に北東北で〔頑固者〕の意味で用いられる【じょっぱり】に当たるポルトガル語の表現はcabeça dura（かたい頭）と「かたい」を使用するので、東北方言とポルトガル語においてそれぞれの対義語の対応関係が異なる。つまり、ポルトガル語話者が【やっこい（やっけ、やけあ）】をmoleと理解しても、「あたま やっこくしろ。」（柔軟に考えなさい。）と言われた際には何が言いたいのか理解しがたいという問題が起こる可能性が考えられる。

このように、東北方言とポルトガル語で言い回しに関する違いが見られた。

8. まとめ

以上、本稿では『東北地方の外国人住民のための「くらしの方言集」』を用いて、東北方言からポルトガル語への翻訳の際に見られる問題点について考察した。

本稿における調査を踏まえて、東北方言からポルトガル語への翻訳上の問題点を改めて分類すると、「I 意味論的問題」には前述のように「I-a. 方言のほうがポルトガル語より意味範疇が広い」「I-b. 方言のほうがポルトガル語より意味範疇が狭い」「I-c. ポルトガル語に適切な語がなく説明的になる」の3つの場合が存在し、その他にも「II 意味論以外の問題」として「II-a. 発音規則」「II-b. 語順」「II-c. テンス・アスペクト」「II-d. 人称」「II-e. 対象」「II-f. 言い回し」の6つの問題点の存在が明らかになった。これらを表にまとめると、表7のように示すことができる。

表7. ポルトガル語への翻訳上の問題点

I 意味論的問題	I-a. 方言のほうがポルトガル語より意味範疇が広い
	I-b. 方言のほうがポルトガル語より意味範疇が狭い
	I-c. ポルトガル語に適切な語がなく説明的になる
II 意味論以外の問題	II-a. 発音規則
	II-b. 語順
	II-c. テンス・アスペクト
	II-d. 人称
	II-e. 対象
	II-f. 言い回し

本稿では、地域の外国人住民の方言理解を考える上で、標準語と諸言語の対照や方言と英語の対照のみでは不十分であること、そして外国人住民の居住地の方言と彼らの母語（本稿では東北方言とポルトガル語）の直接的な対照が有用であることを一定程度示すことができた。本稿における東北方言とポルトガル語の対照研究が、ポルトガル語を母語とする現在の、そして将来の東北地方の外国人住民の方言学習を考える際の参考になれば幸いである。

参考文献

- 飯豊毅一、日野資純編(1982)『講座方言学4—北海道・東北地方の方言—』 国書刊行会
- 池上岑夫、金七紀男、高橋都彦、富野幹雄、武田千香編(2014)『現代ポルトガル語辞典(3訂版)和ポ付』 白水社
- 太田亨(2000)「日本語とポルトガル語の先行性アスペクトをめぐる考察」『日本語とポルトガル語(2): ブラジル人と日本人との接触場面』 国立国語研究所 pp. 93-126.
- 儀保ルシーラ悦子(2014)「ブラジル・ポルトガル語のアスペクト・テンス体系—日本語のアスペクト・テンス体系との比較研究—」『ロマンス語研究』47 ロマンス語学会 pp. 1-10.
- 後藤典子(2015)「医療・介護現場の方言を外国人はどう理解するか—他地域出身日本人と比較して—」『日本語教育』161 日本語教育学会 pp. 42-49.
- 斎藤敬太(2017)『東北方言の外国人住民のための「くらしの方言集」』 平成28年度 笹川科学研究助成により印刷
- 斎藤敬太(2018a)「外国人住民向け方言理解支援ツールに関する研究—『東北方言の外国人住民のための「くらしの方言集」』の作成とその評価—」津田智史編『「多文化共生社会に向けての災害時コミュニケーションに関する総合的研究」報告書』(津田智史代表科研費報告書) 宮城教育大学 pp. 72-85.
- 斎藤敬太(2018b)「『東北方言の外国人住民のための「くらしの方言集」』作成に向けた語彙・文法項目の使用実態調査」『武蔵野大学教養教育リサーチセンター紀要 The Basis』8 武蔵野大学教養教育リサーチセンター紀要編集委員会 pp. 129-139.
- 斎藤敬太、志喜屋カローリーナ (2015)「中南米系外国人集住地域の言語景観における伝達意図の阻害要因」『日本語研究』35 首都大学東京・東京都立大学日本語・日本語教育研究会 pp. 113-123.
- 総務省(2017) 「政府統計の総合窓口GL02020101」 <https://www.e-stat.go.jp/SG1/estat/GL08020103.do?>

- 竹田晃子(2012)『東北方言オノマトペ(擬音語・擬態語)用例集—青森県・岩手県・宮城県・福島県—』 国立国語研究所
- 日本方言研究会編(1964)『日本の方言区画』 東京堂
- 彦坂佳宜(2006)「準体助詞の全国分布とその成立経緯」『日本語の研究』2 (4) 日本語学会 pp. 61-75.
- 福嶋秩子(2017)「方言分布の総合と比較から見る方言の地域差と変化」『方言の研究』4 日本方言研究会 pp. 53-76.
- 堀永乃(2009)「「介護のための日本語教室」にみる多文化共生社会づくりへの取り組み—浜松市国際交流協会の実践から—」『日本語学』28-6 明治書院 pp. 79-87.
- 本堂寛(1967)「岩手県方言の系統と区画について」『一関工業高等専門学校研究紀要』1 一関工業高等専門学校 pp. 48-76.
- 山下暁美(2014)「命綱としての日本語—「災害時命綱カード」の提唱—」『応用言語学研究』16 明海大学大学院応用言語学研究科紀要編集委員会 pp. 57-74.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5ª ed. Curitiba: Positivo, 2010.

謝辞

本研究は、公益財団法人日本科学協会の平成28年度笹川科学研究助成による助成を受けたものである。また、調査に協力していただいたWadison Melo氏にお礼申し上げます。

A NATUREZA-MORTA DOS PLANOS DE “TEMPOS MORTOS” EM *SEGUINDO EM FRENTE*, DE KOREEDA HIROKAZU¹

STILL LIFE OF PILLOW SHOTS IN “STILL WALKING”, BY KOREEDA HIROKAZU

*Mari Sugai*²

Resumo: O artigo tem como objetivo realizar uma análise do longa-metragem *Seguindo em frente* (2008), dirigido pelo cineasta Koreeda Hirokazu. O enfoque do texto é dirigido aos planos de “tempos mortos”, em que os espaços filmicos das áreas internas onde os personagens habitam são registrados sem a presença de figuras humanas. Será levada em conta, a relação do mencionado enquadramento filmico e a sua correspondência com o gênero natureza morta, pertencente às artes plásticas, cujos quadros ilustram objetos e animais inanimados encenados em situações integradas à vida doméstica. Os trabalhos de autoria de Jacques Aumont, David Besser, Noël Burch e Gilles Deleuze estão entre os que fundamentam teoricamente o presente texto.

Palavras-chave: Cinema japonês; Koreeda Hirokazu; *Pillow shots*; Natureza morta; Composição visual.

Abstract: The article aims to analyze the feature film “Still walking” (2008) directed by filmmaker Koreeda Hirokazu. The focus of the text is directed to pillow shots, in which film spaces of inner areas where the characters live are recorded without the presence of human figures. It will be taken into account the relation of the mentioned filmic framework and its correspondence with still life genre belonging to visual arts, which paintings illustrate inanimate objects and animals staged in situations integrated to domestic life. The works by Jacques Aumont, David Besser, Noël Burch and Gilles Deleuze are among those who theoretically base the present text.

Keywords: Japanese cinema; Koreeda Hirokazu; Pillow shots; Still life; Visual composition.

1 Artigo submetido em 3/09/18 e aprovado em 18/10/2018.

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

1. Introdução

O presente artigo é resultado da pesquisa desenvolvida para o Pós-Doutorado, realizado no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo, em que se pretendeu investigar a relação entre os planos de “tempos mortos” da película *Seguindo em frente* (Koreeda Hirokazu³, 2008) e a categoria da natureza-morta, pertencente à pintura.

Considera-se que o cinema seja resultado da junção de aspectos visuais e linguagens de formas artísticas previamente existentes, como a literatura, teatro, fotografia, pintura e outras. Cada uma delas colaborou de modo assertivo, e a partir do momento em que o cinema adquiriu características próprias e distintas das antecedentes (apesar de certos aspectos permanecerem incorporados) e se desenvolveu até o ponto de adquirir aspectos particulares, pôde ser considerada uma arte autônoma.

Segundo André Gaudreault e François Jost (apud ISAACSSON, 2011), para cada nova mídia que surge, forma-se um débito em relação a uma (ou mais) que a antecedeu, pois, no seu processo de surgimento, se faz o entrelaçamento do antigo com o novo. Dito isso, a televisão deve em relação ao cinema e ao rádio, e o cinema em relação ao teatro (e outros), independente da diferença da natureza física das imagens geradas por cada um dos dispositivos.

Para Patrice Pavis (2008, p. 236-237), “quase não faz sentido definir o teatro como ‘arte pura’, nem mesmo esboçar uma teoria teatral que não leve em conta as práticas de comunicação de massa, pois, os meios de comunicação acompanham e influenciam a produção teatral”.

Na atual época das convergências midiáticas, Raymond Bellour (1997) explora a noção de passagens, a relação entre as imagens produzidas pela fotografia, cinema, vídeo e mídias digitais. Entre-imagens é o termo por ele adotado para a reflexão acerca de um espaço mestiço, da ultrapassagem e mistura de linguagens de um a outro, e da produção de novas configurações.

Desse modo, o presente trabalho espera colaborar para a discussão entre a relação de uma arte pictórica estática e outra em movimento, que, apesar de pertencerem à aparatos distintos, conferir-se-á a possibilidade de aproximação e semelhança entre os seus formatos e objetivos artísticos.

2. A natureza-morta, o cinema e as artes visuais

O emprego da natureza-morta em obras pictóricas teve início na Roma Antiga. Os objetos figuravam e atuavam como elementos secundários, cumprindo a função decorativa de ornamentar os ambientes dos personagens. O termo passou a ser utilizado

3 Termos e nomes japoneses: a romanização segue as regras do Sistema Hepburn. Para os nomes próprios, foi adotado o sistema japonês de sobrenome seguido do primeiro nome.

em meados do século XVII, e no mesmo período foi elevado à classificação de gênero artístico independente, com a pintura holandesa.

Desde o momento em que foi assumida como gênero, a natureza-morta produziu, ao longo dos séculos, uma série de possibilidades e interpretações. Para Kátia Canton (2004), no início, a temática não tinha a preocupação em contar uma história, indagar ou questionar ideias, pois os artistas que as estudavam, estariam interessados na representação dos aspectos dos objetos em si, como a cor, textura, volume, superfície, e a relação entre eles (característica que perdura em muitos casos).

A modalidade corresponde à representação de objetos com o intuito de transmitir crenças, ideologias ou sensações, e atendia, além da atribuição decorativa, a necessidade de retratar a reflexão sobre a efemeridade da presença humana.

A natureza-morta “se refere a uma natureza parada, inerte, composta de objetos inanimados” (CANTON, 2004, p. 11). Ernst H. Gombrich (1999, p. 430) aponta que estas pinturas “exibem belos vasos cheios de vinho e frutas apetitosas, ou outras iguarias convidativamente dispostas em requintadas porcelanas”. A definição da Enciclopédia Itaú Cultural⁴ complementa que, normalmente, os objetos escolhidos para compor as naturezas-mortas são: mesas com comidas e bebidas, louças, flores, frutas, instrumentos musicais, livros, cachimbo, animais e etc.; todos referidos ao âmbito privado e convívio no interior da casa.

Esse é, entre os gêneros da pintura, o mais dependente e mais “liberal”, pois, ao mesmo tempo em que exige talento técnico por parte do pintor para imitar as superfícies, formas, formatos e texturas dos objetos e animais; permite liberdade criativa, devido ao fato de o artista controlar quatro fatores determinantes à sua confecção: a escolha do(s) objeto(s), o seu arranjo, escolha do ângulo que irá pintar e a iluminação sobre os materiais. Portanto, considera-se que o artista cria duplamente; primeiro, ao selecionar os quatro itens citados, e, em seguida, ao retratá-los no quadro (MAUNER, 2000).

Um dos principais representantes da modalidade é Édouard Manet. Antes de seu trabalho ser voltado exclusivamente à natureza-morta, ela já constava em seus trabalhos com figuras humanas. O pintor encontrou nessa categoria, “o potencial para uma transcrição vívida da realidade, bem como a oportunidade de significado pessoal” (RATHBONE, 2001, p. 13), no sentido de desenvolver, a partir de um objeto real, a retratação acrescida de sua interpretação artística. O seu interesse pela categoria foi tão imenso, que ocupou 1/5 de suas produções.

Segundo Eliza E. Rathbone (2001), Manet elevou o status da natureza-morta, que passou a se equiparar com o da pintura figurativa. O artista é classificado como pertencente ao movimento impressionista, em vista disso, suas pinturas não têm por objetivo central reproduzir o objeto, e sim, a sua impressão sobre o mesmo, não havendo necessidade de ser fiel ao modelo real.

4 Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=360>. Acesso em 22 mar, 2018.

Wim Wenders explica a sua definição para o termo:

Por um lado, é de uma grande quietude,
essa que está contida no adjetivo *still*,
Mas se nos detivermos no fim, notamos que,
dessa quietude também encerra uma certa continuidade,
porque *still* também significa “ainda”
(como em “ainda tenho fome”).
E em um terceiro nível, temos nada menos que a “vida”, *life*,
em toda a sua gama de significados,
particularmente naquilo que nos inclui tanto,
os observadores,
quanto à pintura. (WENDERS, 2016, p. 165)

O cineasta faz uma reflexão sobre a tradução em inglês para natureza-morta. Wenders indica e convida o leitor para ponderar que, além dos significados utilizados, existem outros que igualmente podem ser empregados no momento em que se aprecia um quadro.

De acordo com Canton:

A natureza-morta é, afinal, um gênero que dialoga com a história da arte ocidental e os sistemas estéticos de forma abrangente. Na arte contemporânea, o conceito de natureza-morta perpetua-se, expandindo-se numa proliferação de suportes e maneiras de lidar com sua forma, sentido, altitude (CANTON, 2004, p. 12).

A natureza-morta, no decorrer da história da arte, sofreu “transformações” e adaptações para o movimento em voga no momento. Durante o período em que o cubismo (início do século XX) e *pop art* (1950 e 1960) estiveram em evidência, Pablo Picasso e Andy Warhol adequaram os tradicionais quesitos da natureza-morta aos seus respectivos estilos, ou seja, ela foi produzida como um gênero experimental no que se refere aos aspectos estéticos e formas de retratação.

No que concerne a relação do cinema e artes visuais, o primeiro apresenta intersecções em relação ao segundo no que se refere à composição, tipo de enquadramento, limites do quadro, texturas e outros aspectos formais e/ ou de conteúdo visual. Jacques Aumont dedica *O olho interminável* (2004) para explicar sobre o assunto. Em alguns trechos da obra, ele aponta a questão de o cinema ter alcançado a pintura, ou melhor, tê-la prologado (2004), ou ainda, “estimar o lugar que o cinema ocupa, ao lado da pintura e com ela, em uma história da representação, em uma história, portanto, do visível” (2004, p. 45); André Bazin (1991, p. 176) complementa: “o cinema não vem ‘servir’ ou trair a pintura, mas acrescentar-lhe uma maneira de ser”.

Dentre as semelhanças apontadas pelos autores, outras podem ser consideradas, como o destaque ao “congelamento” de uma fração de segundo, que na arte pictórica gera o resultado final da obra; enquanto que no cinema, o frame por si só não o representa, é necessário que os fotogramas sejam colocados em sequência e em movimento. Outro aspecto é o limite espacial em que a imagem é registrada; em ambas as artes, as retratações são fisicamente demarcadas pelo limite imposto pelo criador, e o físico, pelas bordas da pintura ou do *take* (enquadramento da câmera).

Certamente existem inúmeras outras, mas não nos prolongaremos nesse tópico para o presente trabalho.

3. Os planos de “tempos mortos” em *Seguindo em frente*

O filme corpus do artigo apresenta como enredo o tema presente em diversas outras produções: as relações familiares e o cotidiano. Na obra em questão, os Yokoyama se reúnem em homenagem ao filho mais velho, acidentalmente falecido ao salvar um garoto do afogamento. Os dois irmãos do morto, seus cônjuges e filhos, retornam à casa dos pais idosos. Os momentos que passam juntos, durante aproximadamente 24 horas no verão, servem para rememorar antigas histórias e lembranças, e em paralelo, antigos atritos vêm à tona.

A espacialidade da longa-metragem é formada por cenas em ambientes internos (na residência) e externos. A maior parte da trama se passa nos cômodos do lar em que personagens transitam: cozinha, sala de jantar, *engawa*⁵ e quartos. Sendo que eles não são (normalmente) captados por tomadas abertas e nem fechadas nos rostos dos atores.

Denilson Lopes apresenta um tipo de plano que Koreeda faz uso para ilustrar o cotidiano das famílias em suas obras, mesmo ele não sendo usual, e regularmente remetido a outro realizador, Ozu Yasujirô⁶. Trata-se do plano de “tempos mortos” ou *pillow shots*,

[...] em que os objetos e espaços não ocupam um sentido muito explícito no desenrolar da ação não funcionam tanto como contextualização da cena, nem são apenas momentos de suspensão, paisagens ou naturezas-mortas a serem contemplados, eles apontam para um olhar que não é nem dos personagens mergulhados em sua interioridade nem do narrador onisciente, mas de “um olhar objetivo ausente, invisível e caótico” (YOSHIDA, 2003⁷) [...]. (LOPES, 2011, p. 6)

5 Corredor que conecta as áreas interna e externa nas residências japonesas.

6 O uso do enquadramento é frequentemente remetido ao cineasta Ozu Yasujirô, portanto, algumas das teorias utilizadas são destinadas à análise de cenas de suas películas; entretanto, podem também ser averiguadas no filme de Koreeda.

7 YOSHIDA, K. **O anticinema de Yasujiro Ozu**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 196.

Nöel Burch (1992) denominou esse enquadramento como *pillow-shots* ou planos-traveseiro ao desenvolver analogia com *pillow word*, ou ainda, com as palavras japonesas *makura kotoba*, que significa palavra-traveseiro. O crítico nipônico Keinosuke Nanbu referiu *kâten shotto* (planos cortina) ao comparar a pausa com a cortina no teatro ocidental (OKANO, 2007). Gilles Deleuze (1990) apresenta outras nomenclaturas, tais como “estase” (Paul Schrader) e “naturezas-mortas” (Donald Richie). Existem ainda outras versões: “espaços intermediários” por Kristin Thompson e David Bordwell (NAGIB; PARENTE, 1990); e *nobody’s shot*, nomeada por outros norte-americanos. Dentre as possibilidades apresentadas, adotaremos para o trabalho, plano de “tempos mortos” ou *pillow-shots*.

David Desser (1997) afirma que eles são chamados de natureza-morta (como Richie o faz), e tal qual a expressão utilizada nas artes plásticas, é lembrado pelo frequente absentismo de figuras humanas. Além de o fato de ser igualmente caracterizado por uma suspensão temporal. Michiko Okano afirma que esses momentos “congelados”

Suspendem o fluxo diegético produzindo uma variedade de relações complexas e essa ausência humana da tela tem um efeito de descentramento, conforme Burch (apud NAGIB; PARENTE, 1990⁸), ou ainda, a imagem-ação desaparece em favor da imagem puramente visual (DELEUZE, 2005⁹) [...]. Quando há essa suspensão do fluxo narrativo, necessariamente, ocorre a do espaço-tempo, com a introdução de um outro elemento distinto, provocando descontinuidades. Nesse hiato produzido, os objetos são oferecidos como centro de atenção, acompanhados de um consequente descentramento do sujeito. (OKANO, 2007, p. 114)

Diante do fato de uma das características da tomada ser a captura de fragmentos em que há somente registro espacial, sem a presença de um indivíduo, esses singelos momentos transportam o espectador a uma imersão na imagem assistida, potencializando a produção de sentido. É quase possível estar inserido nas cenas e sentir o aroma dos pratos, tocar as teclas do piano e, até mesmo perceber o cheiro e tatear as flores junto dos garotos quando estes percorrem as ruas no entorno da casa. Esse resultado é obtido devido ao uso de *takes* fechados em determinados objetos e figuras, que não oferecem opção de escapatória, “concorrência” ou distração com outros elementos atrativos, a não ser os que o diretor pretende que sejam vistos.

Trata-se de instantes em que, além de permitir maior inserção no enredo, são ocasiões para refletir sobre acontecimentos já mostrados e os que estão sendo exibidos. No caso da cena externa das crianças, essa “parada” no tempo pode ser

8 NAGIB, L.; PARENTE, A. (Org.). **Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano**. São Paulo: Marco Zero, 1990.

9 DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

uma concessão não somente para se afastar, mesmo que por um curto período de tempo, dos atritos dos adultos, mas para que o público possa igualmente se identificar com a sensação equivalente aos dos jovens na tela.

Na mesma publicação de Nagib, Burch julga que os planos de “tempos mortos” são

[...] uma característica japonesa: não se trata pura e simplesmente de uma assinatura, de um traço estilístico individual, e sim de uma manifestação de dissidência diante da visão de mundo implícita no modo de representação ocidental – uma dissidência culturalmente determinada e complexa [...]. (BURCH apud NAGIB, 1990, p. 35)

Até a Segunda Guerra Mundial, Ozu era assumidamente fã do cinema e de diversos realizadores norte-americanos. Após o período de batalha, o cineasta japonês rompe com algumas regras da linguagem audiovisual, e passa a fazer pouco ou nenhum uso de *close up* e movimentos de câmera, além de desrespeitar a regra dos 180 graus¹⁰ ao posicionar câmera e atores. Em vista disso, Burch pode estar se referindo às atitudes tomadas pelo realizador, e a adoção do uso de *pillow shots* por sua parte para demonstrar uma certa “rebeldia” e contraposição frente aos Estados Unidos, e que chega a ultrapassar a questão estilística adotada em seus filmes.

4. *Pillow shots* e natureza morta

Devido ao fato de o plano de “tempo morto” ser caracterizado como um instante “congelado”, consideramos possível apontar semelhanças com o gênero pictórico natureza-morta.

Em certas cenas de *Seguindo em frente*, pode-se verificar de modo explícito, os estados emocionais dos personagens representados pelos objetos cenográficos da residência dos avós.

Para exemplificar, faremos uso de duas imagens de *Seguindo em frente*, uma do azulejo quebrado no chão do banheiro (Figura 1) e outra do armário (Figura 2) com uma das gavetas faltando (de onde a avó retira um álbum de fotos).

10 Eixo imaginário no campo de ação entre dois personagens, em que o ponto de visão da câmera deve ser mantido “dentro” desse espaço, evitando ultrapassar a linha.

Figura 1- Plano “morto” detalhe



Figura 2 - Plano “morto” detalhe



Fonte: Fotogramas de *Seguindo em frente*

Como podemos perceber, esses espaços compõem os “cantos” despedaçados, desajustados e desarmônicos do lar familiar; podem ser considerados e como presentes, conforme aponta Burch (apud NAGIB, 1990), como os objetos que, da mesma forma, figuram nos planos de “tempos mortos” dos filmes de Ozu.

Ambos os frames acima são enquadrados como “planos mortos” (e detalhe). O primeiro aparece no enredo quando Ryota (filho) coloca a melancia que trouxera, em uma bacia, para resfriá-la. Apesar de a fruta ocupar quase metade visual do quadro, é improvável que o piso desmantelado no chão não seja reparado, pois se encontra fragmentado quase ao centro do enquadramento. Devido ao *take* fechado, o nosso olhar é voltado a ele, fato reforçado alinhadamente pelo o que parece ser o ponto de fuga proporcionado pelo encontro do traço que separa a parede da parte inferior do recinto, junto com as linhas que constituem os quadrados do mosaico na parte inferior da imagem.

Um armário de madeira é visível na figura à direita. Apesar de ele se encontrar ao fundo da imagem, a sua composição preenche a maior parte do quadro. O espaço da gaveta faltante é o elemento cênico corrompido, e, do mesmo modo que a composição visual da tomada anterior, é visível em sua totalidade, pois nenhum outro elemento cênico está posicionado para obstruir a passagem da visão do espectador. Ele foi enquadrado com o objetivo de ser o centro da atenção da imagem e clama que a contemplação seja voltada a ele.

Durante a trama, a família passa por momentos de atrito e desgaste nas relações entre os membros. O azulejo quebrado não é consertado pelo avô ou pelo genro que promete fazê-lo a cada visita, mas acaba esquecendo. O armário fica com uma das gavetas vagas após a avó retirá-la para mostrar fotos e objetos da infância de seus filhos, à sua nova nora.

O próprio diretor reforça esse aspecto ao mencionar que

Durante todo o dia de *Seguindo em frente* existem esses pequenos sinais: o azulejo que está quebrado, a dobradiça no banheiro. Você vê sinais do que vai acontecer

no futuro. Você vê sinais de morte, do processo de envelhecimento. [...] Não há eventos, nada muda, nenhum personagens cresce ou sofre alterações. [...] Naquele dia comum você pode ver os resultados de coisas que aconteceram no passado, e também as “premonições” que acontecerão no futuro. E acho que isso é o que a vida cotidiana é. (REICHERT, s/d).

Seguindo em frente apresenta as “imperfeições” encontradas no cotidiano dos alicerces da residência familiar que necessita de conservação, mesmo que o padecimento seja inevitável. Essa renovação não é uma necessidade exclusiva dos objetos, é imprescindível também para os frágeis vínculos entre os parentes.

Em outras cenas é possível perceber o uso dos *pillow shots*:

Figura 3 - Plano “morto” detalhe do vaso



Figura 4 - Plano “morto” detalhe da área externa



Figura 5 - Plano “morto” detalhe do chão do banheiro



Figura 6 - Plano “morto” detalhe do armário



No enredo, a imagem 3 é a última cena do primeiro dia da reunião familiar. Somente Ryota e sua família pernoitam na antiga residência e permanecem com o casal de idosos. O frame mostra em primeiro plano geral e câmera fixa, um ramo de flores (talvez colhido pelas crianças durante o passeio?) em um vaso de vidro transparente, posicionado em uma mesa. Os objetos não estão no centro do campo de visão da câmera e nem da plateia, encontram-se mais próximos e dispostos para o lado direito

da imagem, fazendo “contrapeso” com o campo oposto, que, apesar de não possuir componente exposto em primeiro plano que desperte a atenção, apresenta o contorno da parte superior de uma cadeira. Ao fundo e à esquerda, percebemos um espaço iluminado por uma luz alaranjada, distinta do fundo visto no vaso com a flor, que se encontra imerso na escuridão. A peça tem iluminação exclusiva a ela, fato justificado, pois, caso contrário, não estaria visível. A fonte parece vir de cima, e apresenta cor esbranquiçada, mais natural do que a percebida do lado oposto.

O dia seguinte da trama tem início com a imagem ensolarada em tomada *plongée* do *engawa* ao fundo, e um ramo de flor (ainda em seu galho) desfocado em primeiro plano (figura 4). A imagem 5 mostra o assoalho do banheiro que permanece quebrado, seu estado está inalterado, todavia, o enquadramento é mais aberto em comparação ao mesmo local na imagem anterior (figura 1). A principal diferença entre ambas é que o foco não mais se encontra no seu “defeito”, visto que os demais componentes cênicos são percebidos no quadro. O mesmo é válido para o armário na figura 6, que agora se encontra completo, ordenado e com todas as suas gavetas preenchidas (a faltante fora posicionada de volta).

O prolongamento que costura a passagem de um novo tempo (no caso, o segundo dia da trama) com os espaços imageticamente “soltos”, pode significar, conforme mostram as cenas, uma forma de emissão e expressão de esperança, calma, serenidade e tranquilidade; a retomada da antiga rotina e das relações interpessoais que, apesar dos atritos, continuam prevalecendo. Como se as desavenças e atribulações tivessem ficado para trás, e um novo dia tivesse início, trazendo novas oportunidades e recomeço para os personagens.

O estado de parada no tempo dessa sequência é semelhante ao da natureza-morta. Em ambos, são instantes de contemplação visual, introspecção, produção de sentidos promovidos a partir de uma imagem estática. Certamente, há motivação por parte do criador, contudo, mesmo no filme, os fotogramas acima podem ser interpretados individualmente, sem a necessidade de relacioná-los, pois, quando exibidos, não interferem ativamente na narrativa, e não a compromete caso o público venha a desenvolver uma leitura distinta de Koreeda.

Sobre a comparação entre os *pillow shots* e a natureza-morta, faremos uma entre a imagem 3 com duas obras de Manet (figuras 7 e 8).



Figura 7 - Buquê de flores (1882)



Fonte: <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=9943>

Figura 8 - Lilás em um vaso (1882)



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/lilac-in-a-glass>

Ambas as pinturas priorizam o primeiro plano, em que os vasos que contém flores estão sob uma superfície plana (mas não lisa, visto que apresentam texturas realçadas pelas sombras) de cor clara, que contrasta com o fundo negro, cuja impressão visual resulta no achatamento dos itens posicionados em primeiro plano e o fundo. Lúcia Nagib, organizadora (com André Parente) de *Ozu – O extraordinário cineasta do cotidiano*, ao comentar as locações externas das películas de Ozu, menciona que são caracterizadas pela falta de profundidade de campo, em que “o plano de fundo ou se iguala ao objeto em primeiro plano, ou simplesmente não existe” (NAGIB, 1990, p. 9), ou seja, a imagem fornece destaque para o objeto posicionado à frente, reforçando a sua condição. A ausência de primeiro e segundo plano sobressai a impressão de “achatamento” dos níveis visuais, resultando na igualdade dos mesmos. O fundo preto dos quadros reforça e auxilia no destaque dos elementos à sua frente, plenamente iluminados.

As pinturas apresentam objetos relevantes em tom mais claro, com o intuito de serem reparadas. Enquanto que, nas cenas de Koreeda, o espectador necessita de um período mais prolongado para “decifrar” os elementos que compõem o trecho fílmico, apesar de, no cinema, a atenção do público ser totalmente voltada à tela, não permitindo “concorrência” ou distração, a não ser pelos próprios integrantes na imagem.

Compreendemos que o tema central proposto pelo artigo foi anteriormente debatido por Gilles Deleuze, Burch, e outros estudiosos. O primeiro (DELEUZE, 1990) defendia que, no caso dos planos vazios de Ozu, apesar das semelhanças com a natureza-morta, são distintos, “um espaço vazio vale antes de mais nada pela ausência de conteúdo possível, enquanto a natureza morta se define pela presença e composição

de objetos que se envolvem em si mesmos ou se tornam seus próprios continentes” (DELEUZE, 1990, p. 27). Ou seja, nos planos de “tempos mortos”, além de o tempo estar suspenso, o objeto central (personagem, seja ele protagonista ou não) está, nesse instante da narrativa, ausente na imagem, há o vazio da ação; enquanto que, no caso da natureza-morta, se dá o oposto, ela não é esvaziada de conteúdo, mas de tempo.

Ainda que haja consentimento com as definições apontadas por Deleuze, acreditamos que pelo fato de os planos de “tempos mortos” serem momentos que não possuem função dramática, no sentido de não serem agentes ativos no desenvolvimento da narrativa, essa “disfunção” pode ser corroborada com o que Rathbone (2001, p. 13) afirma a respeito de Manet e a natureza-morta: “ele [Manet] convida o público a encontrar significado nos objetos”.

Apesar da simplicidade das cenas de *pillow shots*, os móveis, objetos e outros elementos cênicos podem ser protagonistas nesses instantes, além de “destacar o paradoxo da presença humana pela sua ausência” (DESSER, 1997, p. 10). Fato que Nagib (1990), reforça quando traça um paralelo através do aspecto visual, e pelo fato de os espaços filmicos estarem vazios.

Da mesma forma, Burch defende uma conexão entre os planos de “tempos mortos” e a natureza-morta, ao afirmar que “os *pillow-shots* de Ozu têm um efeito descentralizador semelhante, quando a câmera se fixa por um momento, frequentemente um longo momento, em algum aspecto inanimado do ambiente humano” (BURCH apud NAGIB; PARENTE, 1990, p. 36). Ainda segundo o pesquisador (BURCH apud NAGIB; PARENTE, 1990), os momentos de transições não colaboram (ativamente) na narrativa e nem representam outra realidade.

Podemos considerar o espaço de tempo dos *pillow shots* como apresentando duração próxima, se não a mesma do fluxo temporal da natureza-morta. Em ambos, percebe-se o fragmento temporal em que foi registrado, eternizado. A característica da imagem fixa no cinema é comentada por Deleuze, quando o autor discorre sobre a natureza-morta no cinema de Ozu:

A natureza-morta é tempo, já que tudo que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito. No momento em que a imagem cinematográfica confronta-se mais estreitamente com a fotografia, também se distingue radicalmente dela. (DELEUZE, 1990, p. 27-28)

Os planos de “tempos mortos”, conforme afirma Deleuze, se afastam da fotografia a partir do instante em que o fluxo e o instante filmico são congelados e tornam-se visualmente estáticos, mesmo os fotogramas estando em contínuo movimento, apesar da impressão de imobilidade (como ocorre com as artes visuais). E não mais sofrerão alteração, encontram-se “condenados” à eternidade, uma vez que foram capturados num determinado instante, pelo seu respectivo dispositivo.

5. Considerações finais

Apesar das relações de afeto entre os personagens do longa-metragem *Seguindo em frente*, há situações que apresentam sinais de desequilíbrio familiar que são retratadas através de elementos cenográficos “avariados”, enquadrados pelos *pillow shots*.

Devido à tomada colocar no quadro, elementos de cenário, bem como do congelamento temporal, pode-se efetuar uma comparação com o gênero natureza-morta, das artes plásticas.

Nesse trabalho foi possível verificar que ambos apresentam, levando-se em conta as cenas que tomam parte no interior do lar dos personagens do filme, passagens que têm como ambientação e objetos do recinto doméstico; momentos efêmeros e composição visual formada por itens cotidianos e corriqueiros; apesar da aparente simplicidade, no período posterior aos seus reconhecimentos como categorias próprias, nem um e nem outro passou novamente a servir como suporte para outro elemento ou pano de fundo, os componentes do dia a dia ocupam o cargo de protagonista; a atenção do público é voltada a eles, em grande parte, devido à ausência de figuras humanas; no caso do quadro cinematográfico, a tomada não serve meramente como transição para o trecho seguinte.

O tempo, na natureza-morta e no plano de “tempos mortos”, tem o seu período de captação similar; entretanto, não se pode afirmar o mesmo para o período de exibição, pois, no caso da temporalidade fílmica, depende do período determinado pelo seu realizador e da atenção da audiência.

Apesar de pertencerem a distintas configurações (e, ocasionalmente se “contaminarem”) e apresentarem outros pontos divergentes, pode-se considerar que alguns planos de “tempos mortos” de *Seguindo em frente* e a natureza-morta, possuem convergências, principalmente no que concerne à formação da composição visual, modo em que são captados e exibidos, e em seus objetivos e funções artísticas e imagéticas.

Referências Bibliográficas

- AUMONT, J. **O olho interminável**. Trad. Eloisa A. Ribeiro. São Paulo, Cosac e Naify, 2004.
- AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 2006.
- BAZIN, A. **O cinema: Ensaios**. Trad. Eloisa A. Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BELLOUR, R. **Entre-imagens** – Foto, cinema, vídeo. Trad. Luciana A. Penna. Campinas: Papirus, 1997.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. (2008). **Observations on film art**. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/?p=2886>>. Acesso em: 05 mai. 2018.
- _____. Espaço e narrativa nos filmes de Ozu. In: **Ozu – O extraordinário cineasta do cotidiano**. São Paulo: Cinemateca Brasileira e Marco Zero, 1990. p. 127 – 154.

- BURCH, N. **Práxis do cinema**. Tradução: Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- _____. Ozu Yasujiro. In: **Ozu – O extraordinário cineasta do cotidiano**. São Paulo: Cinemateca Brasileira e Marco Zero, 1990. p. 29 – 56.
- CANTON, K. Natureza-Morta. In: Museu de Arte Contemporânea/ Sesi. **Natureza-morta: Still Life**. São Paulo, 2004.
- CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna**: Paris na arte de Manet e de seus seguidores. Tradução: José G. Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CUENCA, C. F. **Imagens del cine japonés**. San Sebastian, 1961.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo: cinema 2**. Trad. Eloisa de A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DESSER, D. (ed.). **Ozu's Tokyo story**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- DIOS, J. Á. de. **Tokyo connection**: Una mirada al cine japonés. Madri: T&B Editores, 2014.
- DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução: Mateus A. Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Natureza-morta**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=360>. Acesso em 02 mar, 2018.
- GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1993.
- ISAACSSON, M. Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 7-22, jul.-dez. 2011.
- KATO, S. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Trad. Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- LOPES, D. (2011). A estética do neutro em Ozu e sua atualidade. **Revista Contracampo**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Universidade Federal Fluminense, Niterói, n. 2, p. 3 a 15.
- LOPÉZ, J. M. (ed.). **Naomi Kawase - El cine en el umbral**. Madri: T & B Editores e Festival de Las Palmas, 2008.
- MANET, E. **Buquê de flores**. 1882. 1 original de arte, óleo sobre tela, 56, 52 cm x 44, 45 cm. Coleção Murauchi Art Museum (Tóquio, Japão). Disponível em: <<https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=9943>>. Acesso em: 15 mai, 2018.
- _____. **Lilás em um vaso**. 1882. 1 original de arte, óleo sobre tela, 54 cm x 42 cm. Coleção Alte Nationalgalerie (Berlin, Alemanha). Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/lilac-in-a-glass>>. Acesso em: 15 mai, 2018.
- MAUNER, G. L. **Manet: The still life paintings**. Nova York: Harry N. Abrams, 2000.
- MONTEIRO, G. L. G. Cinema e teatro: interfaces. In: **Concinnitas**. volume 02, número 19, dezembro de 2011.

- NAGIB, L.; PARENTE, A. (orgs.). **Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano**. São Paulo: Cinemateca Brasileira e Marco Zero, 1990.
- NOVIELLI, M. R. **História do cinema japonês**. Trad. Lavínia Porciúncula. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.
- OKANO, M. **Ma: entre-espço da comunicação no Japão: um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente**. 2007. 195 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - PUC (Pontifícia Universidade Católica), São Paulo, 2007.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PROENÇA, G. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 2003.
- RATHBONE, E. E. Manet: The significance of things. In: RATHBONE, Eliza E.;
- REICHERT, J. (s/d). **Left behind: An Interview with Hirokazu Kore-eda** Disponível em: <<http://archive.today/5ilxV#selection-171.4-171.17>>. Acesso em: 17 abr. 2018.
- RICHIE, D. **A lateral view: Essays on culture and style in contemporary Japan**. Berkeley: CA: Stone Bridge Press, 1992.
- _____. **A hundred years of Japanese film**. Tóquio: Kodansha International Ltd., 2005.
- SCHNEIDER, N. **Naturezas mortas**. Lisboa: Taschen, 1999.
- SHACKELFORD, G. T. M. (ed.) **Impressionist still life**. New York: Abrams, 2001. p. 12-19.
- WENDERS, W. **Los pixels de Cezánne y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas**. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- YOSHIDA, K. **O anticinema de Yasujiro Ozu**. Trad. Madalena Hashimoto Cordaro, Lica Hashimoto, Junko Ota e Luiza Nana Yoshida. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DA INDISSOCIABILIDADE ENTRE LITERATURA E SOCIEDADE A PARTIR DE “PATRIOTISMO” (1961) DE MISHIMA YUKIO¹

THE INDISSOCIABILITY BETWEEN LITERATURE AND SOCIETY IN “PATRIOTISM” (1961) BY MISHIMA YUKIO

Rafael Felipe dos Santos²
Alfeu Sparemberger³

Resumo: A partir da reflexão sobre um dos mais célebres contos do escritor Mishima Yukio, conhecido por recorrer ao tópico do suicídio inúmeras vezes, pretende-se mostrar que a autoimolação reveste-se, seja em “Patriotismo” (1961) e repetidas vezes em outras obras de sua autoria, de uma forte referência cultural. Diferentemente da visão atribuída no ocidente de que a rigidez da sociedade nipônica e suas convenções são as responsáveis por fragilizar mentalmente os indivíduos a ponto de eles cometerem suicídio, parte-se do preceito de que é absolutamente necessário ampliar as categorias de entendimento na percepção de uma cultura fundada em ideais ainda mal elucidados aos que nela não estão inseridos. Acredita-se que talvez a literatura seja o caminho para tal esclarecimento, uma vez que ela não pode ser isolada da cultura da qual provém.

Palavas-chave: Mishima Yukio; Patriotismo; suicídio; literatura japonesa; estudos culturais.

Abstract: Based on the reflection about one of the most renowned short stories written by Mishima Yukio, known by constant suicide references, it is attempted to show that self-immolation is recovered in “Patriotism” (1961), and several times in others Mishima’s literary

1 Artigo submetido em 25/09/2017 e aprovado em 22/09/2018.

2 Graduando do curso de Letras – Português e Francês do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas, Brasil; rafaelhett@gmail.com (ORCID iD <http://orcid.org/0000-0003-3361-2612>).

3 Professor adjunto do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas, Brasil; Doutor em Letras; alfeu.sparemberger@outlook.com (ORCID iD <http://orcid.org/0000-0001-6003-6353>).

works, by strongly rooted and historically constructed cultural elements. Differing from the vision normally attributed by occidentals that the Japanese society rigidity and its conventions are the very responsible for the mental individual's vulnerability, leading to the point of committing suicide, we see the necessity of amplifying the categories of comprehension concerning a culture extremely founded into ideals yet not well clarified for those who do not belong to it. We also believe that, maybe, literature can be the way of effectively doing this elucidation, since it cannot be isolated from the culture from which it comes.

KEYWORDS: Mishima Yukio, Patriotism, suicide, Japanese literature; cultural studies.

1. Considerações iniciais

O suicídio no Japão aparece com frequência na mídia ocidental, configurando-se como um tema particularmente instigante. É comum ouvir que na terra dos samurais há uma alta tendência à prática em razão da rígida organização social, culminando com um expressivo número de casos ligados a distúrbios psicológicos e, conseqüentemente, ao suicídio.

Uma pesquisa mais atenta, entretanto, mostra que essas associações não se sustentam. Segundo relatório publicado pela Organização Mundial da Saúde (OMS) em 2015, o índice de suicídios no Japão era de 15,4 para cada cem mil habitantes, isto é, o 26º país no ranking. Nações como Suriname (26,9), Cazaquistão (27,5) e Mongólia (28,1) aparecem na dianteira, atrás somente da Guiana (30,6) e Sri Lanka, com o mais alto índice: 34,6.

Sendo assim, por que logo o Japão foi escolhido como o principal alvo de comentários envolvendo a prática? Por que se propagou no ocidente a fama de um país de suicidas?

Ueno Kayoko, professora do Departamento de Sociologia da Universidade de Tokushima, debate a questão em seu artigo *O suicídio é o maior produto de exportação do Japão? Notas sobre a cultura do suicídio no Japão*, pontuando: “A sociedade japonesa já há muito tempo fornece materiais únicos para estudos sociais sobre o suicídio” (UENO, 2005). Ela cita ainda o famoso 腹切 *harakiri*, forma invertida e considerada vulgar dos ideogramas 切腹 *seppuku*, antigo e honroso ritual de autoimolação permitido exclusivamente à classe *samurai* nos dias pré-Meiji. Menciona também o 心中 *shinjū*, ou “suicídio duplo”, palavra que caracteriza qualquer ato de suicídio feito por amor: da clássica relação impossível entre dois jovens até um pai que assiste toda a família morrer e se suicida em seguida. O *shinjū* tornou-se um tema muito apreciado na literatura e no teatro japonês, constituindo um gênero literário homônimo no qual o fim trágico das personagens é muito mais esperado e recorrente do que o típico “final feliz” dos enredos americanos e/ou europeus. Diante de tantas peculiaridades, a conclusão mais óbvia é a de que julgar o suicídio na sociedade japonesa valendo-se dos valores ocidentais é um ato genuinamente etnocêntrico. Supondo que a noção de suicídio não é concebida de modo idêntico por todos os

grupos sociais, princípio elementar do Relativismo Cultural, as obras de escritores nipônicos possuem representações outras do suicídio? Se sim, de que forma essas representações podem, em uma análise mais ampla, dizer algo sobre o Japão no que concerne à prática?

Antonio Candido, no ensaio *Literatura e a Vida Social*, desenvolve a concepção de que a literatura enquanto arte é indissociável do meio em que é produzida. Ela, simultaneamente, sofre e gera influência em diferentes estratos sociais. Mais do que isso, serve de reforço aos valores vigentes, característica que independe do grau de consciência do artista ou dos receptores, mas é inerente à criação artística (CANDIDO, 1985, p. 20-21). Isto posto, seria viável que a literatura servisse como instrumento de desnudamento do social, (re)externalizando elementos que possam fornecer dados sobre o tempo em que a obra foi concebida. À luz dos conceitos estudados pela antropóloga americana Ruth Benedict (1970) transpostos ao consagrado conto de Mishima, “Patriotismo”, já revelam o intuito de situar o suicídio como um produto cultural fortemente enraizado e fundamentado em múltiplos fatores dessemelhantes a qualquer outro sistema social.

Escrito primeiramente em 1960 e publicado no Japão um ano depois, “Patriotismo” é dividido em cinco grandes atos de estilo icônico e poético, nos quais fica nítida a paixão de Mishima pelo teatro. A trama gira em torno do二・二六事件 *Niniroku Jiken*, uma tentativa de golpe de Estado ocorrida em 26 de fevereiro de 1936 (ano 11 da Era Shōwa). Movidos por uma ideologia de que o governo da época, aliado à elite, explorava as demais classes, instigava a pobreza e as tradições estrangeiras em detrimento das nacionais, além de esmaecer o verdadeiro poder do Imperador, os chamados *jovens oficiais*, inspirados pela Revolução Meiji, propunham a Restauração Shōwa. Em sua maioria oriundos da Academia do Exército Imperial Japonês (陸軍士官学校 *Rikugun Shikan Gakkō*), eram tradicionalmente impedidos de ocupar posições no alto escalão, preenchidas por aqueles que frequentaram a Escola Militar Imperial (陸軍大学校 *Rikugun Daigakkō*), de ensino superior e criada com o propósito de modernizar as Forças Imperiais do Japão segundo os moldes ocidentais.

Para entender de que forma esses complexos e rápidos eventos levam o protagonista da narrativa, Shinji Takeyama (武山信二), a se suicidar juntamente com sua esposa, é fundamental expor alguns conceitos que estão na base da sociedade japonesa e, portanto, constroem também o alicerce das personagens no que diz respeito a seus comportamentos e formas de tecer a realidade. Como Candido (1985, p. 36) já advertira, a força com a qual o meio cria padrões conformativos torna quase impossível ao indivíduo apresentar reações que fujam a essas normas, independentemente do domínio. Por conseguinte, estando o suicídio no horizonte social japonês por inúmeras razões e sendo o autor pertencente à sociedade, sua produção imprescindivelmente transporá a temática para o universo literário.

2. O conceito de hierarquia, *on*, *gimu* e *giri*

Ruth Benedict, nos anos pós-Segunda Guerra Mundial, publicou uma complexa reflexão sobre o povo japonês na obra intitulada *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture* (1970) e logo nas primeiras páginas já se vale do Relativismo Cultural quando declara:

We had to know the sanctions behind these actions and opinions. We had to put aside for the moment the premises on which we act as Americans and to keep ourselves as far as possible from leaping to the easy conclusion that what we would do in a given situation was what they would do. (BENEDICT, 1970, p. 5).

Na condição de antropóloga cultural, Benedict ressalta a convicção primeira de que um componente dentro de uma cultura nunca está isolado, mas faz parte de um sistema de relações passível de entendimento somente quando considerado em seu contexto original.

Na intenção de compreender a sociedade japonesa, Benedict apresenta o conceito de *hierarquia*. Segundo ela, “Japan’s confidence in hierarchy is basic in her whole notion of man’s relation to his fellow man and of man’s relation to the State” (p. 43), isto é, a hierarquia é uma categoria básica de organização da realidade para os japoneses, assim como os conceitos de liberdade, igualdade e fraternidade são máximas para os países democráticos pós-Revolução Francesa. Na concepção japonesa de mundo, cada elemento possui um espaço adequado no esquema e qualquer desordem causará efeitos colaterais em outros segmentos do sistema. Inevitável é, porém, a discussão sobre a natureza da Antropologia como uma ciência generalizante das realidades que as analisa a fim de obter resultados palpáveis. Seria inconcebível querer computar todo o espectro de categorias organizacionais de todos os indivíduos de uma cultura. Em vista disso, faz-se necessário observar os fatores que se repetem e, por essa razão, saltam aos olhos do pesquisador. Mesmo que sempre abrangente e nunca estanque ou absoluto, a alta frequência de determinados aspectos culturais é suficiente para justificar seu estudo.

Assim, pode-se afirmar que a hierarquia para os nipônicos, ao contrário do que é popularmente exaltado, não está obrigatoriamente associada à rigidez. Aos olhos deles, a realidade é construída e organizada por meio de uma sociedade altamente hierarquizada em todos os pormenores da vida cotidiana, nas relações familiares e governamentais. Isso não significa que não haja aqueles que se sentem pressionados ou desconfortáveis com o código de conduta, pois, como já discutido, o espectro de análise é extenso e sempre englobará opiniões que o contradizem. Desde seus primeiros dias, contudo, uma criança no Japão aprende seu papel, primeiramente no interior do núcleo familiar e em seguida na macrosfera social. A escola cumpre o papel de reforçar e endossar os esquemas de poder, assim como outras instituições sociais, fazendo da hierarquia um aspecto realmente relevante no estilo de vida nipônico.

Isso não ocorre ao acaso. A história do país possui fortes traços hierárquicos. Cerca de cem anos após o início do Período Kamakura (鎌倉時代, *Kamakura jidai*), sobe ao poder, em 1192, sob o título de shogun (将軍), Minamoto Yoritomo (源頼朝), responsável por instaurar um sistema de governo constantemente comparado ao feudalismo europeu. Minamoto obteve êxito em deslocar a figura do Imperador para segundo plano e pôde governar sem a necessidade de derrubar a família real. Ademais, instaurou a sucessão do Shogunato mediante a hereditariedade, o que culminou em uma hierarquia já preestabelecida durante sete séculos, com muitas disputas de poder, mas na mão de, efetivamente, apenas três famílias com claras noções de seus papéis e atribuições naquele tipo de organização.

Embora o poder fosse relativamente centralizado, havia a figura dos senhores feudais, chamados então de 大名 *daimyô*. A fim de proteger suas propriedades, esses homens formaram exércitos de guerreiros, conhecidos como 侍 *samurai*, cuja lealdade era-lhes jurada por meio de uma série de acordos. Quando a família Tokugawa (徳川家) assumiu o governo em 1603, marcas da hierarquia já presentes no shogunato Kamakura se acentuaram ainda mais. Tokugawa Ieyasu (徳川家康) promulgou inúmeras e detalhadas leis suntuárias sobre as permissões de cada classe nos domínios da vida pública e privada: das roupas e brinquedos até o tipo de moradia e alimentos a consumir. Cada família deveria pendurar em sua porta um indicativo da classe à qual pertencia, obedecendo a quatro categorias: samurais, agricultores, artesãos e mercadores. Obviamente, profissões vistas como tabu não eram sequer computadas nos censos, embora, à sombra da hierarquia organizadora do coletivo, nem de longe isso causasse revoltas do gênero que se conhece no Ocidente. Os Tokugawa obtiveram grande êxito em estabelecer uma ordem social centralizada muito estável, realçando o preceito japonês de “cada coisa em seu lugar”. Foi nesse período também que o Japão expulsou a maior parte dos estrangeiros e decidiu fechar os portos para quase todas as economias mundiais, à exceção da Holanda (restrita ao território de Dejima, em Nagasaki) e da China. A essa política atribuiu-se o termo 鎖国 *sakoku* (*país acorrentado*).

Os fatos históricos citados são importantes para assimilar a profunda ligação da hierarquia com a sociedade japonesa, assim como a oportunidade de consolidação de ideais nacionais sem a interferência de referenciais oriundos de outros sistemas culturais. Não menos importante, a veneração da classe mais privilegiada dentro do Shogunato, os samurais, e das práticas somente a eles consentidas, é um ponto-chave. Posteriormente, voltar-se-á a esse tópico.

Em japonês, a palavra 恩 *on* significa, muito literalmente, *favor, obrigação, débito*, mas é utilizada em um sentido mais amplo do que os termos do mesmo campo lexical em português. Há diversos tipos de *on* recebidos por um indivíduo ao longo da vida, desde o 厚恩 *kô on* recebido do Imperador e do 親恩 *oya on* herdado dos pais, até o 主の恩 *nushi no on* recebido do senhor feudal. Esses débitos não podem ser recusados, são originados pelo simples fato de a pessoa existir e, portanto, devem ser pagos.

Já a palavra 義務 *gimu* expressa que o pagamento desses débitos nunca será integral e não possuem tempo-limite, isto é, não poderão ser completamente quitados e perdurarão durante toda a vida do sujeito. Desse ponto de vista, continuar a linhagem familiar e educar os próprios filhos são parte do *gimu* chamado 孝 *kô*, a dívida para/com os parentes, ancestrais e dependentes. Ao contrário dos países de tradição greco-latina, no Japão não é habitual rememorar muitas gerações da árvore genealógica familiar, mas apenas os membros mais recentes. Consequentemente, há um deslocamento do pensamento japonês para a obrigação de um indivíduo com o presente e com o futuro somente, sem o sentimento de culpa e responsabilidade excessiva pelo passado. Já o 忠 *chû* refere-se à dívida com o Imperador, com a lei e com a nação, centrando na figura onipotente do Imperador a representação da união do povo. Sabiamente, desde o fim do Shogunato Tokugawa e do início do Período Meiji (明治時代 *Meiji jidai*), o Imperador continuou a não se envolver em decisões políticas, o que o isentaria de qualquer possível rejeição pública. É, de fato, muito raro que um cidadão japonês profira ofensas contra o Imperador. Além do mais, ele é visto como um descendente direto de 天照大神 *Amaterasu ooki kami* (a Grande Deusa que os céus ilumina), e a quem eternamente se deverá o *chû*.

No círculo do 義理 *giri*, os débitos e seus pagamentos são vistos como suscetíveis de equivalência e possuem tempo-limite. Os *giri-com-o-mundo*, como nomeia Ruth Benedict, são os que ela descreve como contratuais. São obrigações mais impessoais, como aquelas com os familiares não tão próximos e com desconhecidos (e.g., a simples aceitação de um cigarro gera *giri*). Por sua vez, o *giri-to-one's-name* entra nos méritos deste artigo por estar diretamente relacionado a valores situacionais como reputação, honra, falha, desconhecimento e agressões.

Quando alguém é forçado pelo *giri*, os sentidos de justiça e verdade podem parecer distorcidos para os ocidentais, contudo, na lógica japonesa tudo é válido para manter o equilíbrio do *giri*. Colateralmente, uma enorme pressão de conformidade com a opinião pública é gerada e muitos japoneses se queixam do quão pesado esse fardo pode se tornar. Ainda de acordo com Benedict:

Giri to one's name also requires that one live according to one's station in life. If a man fails in this giri he has no right to respect himself. This meant in Tokugawa times that he accepted as part of his self-respect the detailed sumptuary laws which regulated practically everything he wore or had or used (BENEDICT, 1970, p. 149).

É clara a invocação da hierarquia, uma vez que a violação da posição na pirâmide social culminaria em uma agressão direta às instâncias do *giri* e do *on*. Desobedecer às Leis Santuárias do período Edo (i.e., o governo dos Tokugawa, 1603-1868), por exemplo, era desrespeitar o *chû* consagrado ao criador desses regulamentos, o shogun

(e não ao Imperador, nessa época). Ao ir contra seu dever, o transgressor mancharia seu nome e sua reputação, às vezes até o de seus descendentes e, mais raramente, de seus ancestrais. Logo, deveria encontrar uma maneira de purificar sua mácula.

Ueno Kayoko comenta, baseada nas observações de Benedict, as formas de redenção e suas origens: “(...) os japoneses, que não têm nem uma bússola interior forte nem o sentimento cristão da culpa, estão fortemente inclinados a salvar seu nome, ou mesmo a fama da nação, através do suicídio” (UENO, 2005). Por ter sido um país fortemente influenciado pelo Budismo, o qual prega a morte como transcendência, o Japão sempre ponderou o suicídio tão somente como uma alternativa entre várias outras, inclusive, a mais heroica e digna em muitas ocasiões. Segundo a doutrina budista, a essência permanece mesmo que o exterior mude. Na prática, isso significa que um espírito guerreiro continuará a sê-lo, independentemente do número de reencarnações. Assim sendo, o pânico da morte e, mais especificamente do *fin* que a morte possivelmente acarreta, estava ausente no imaginário japonês mais tradicional, ainda não influenciado pelo Cristianismo. O suicida não estava necessariamente desesperado ou mentalmente doente, como se crê no ocidente, mas, pelo contrário, sua morte era capaz de restaurar o equilíbrio do *on* e o primor de sua alma e de sua memória sem maiores consequências no grande plano existencial, do qual o terreno nada mais é do que uma efemeridade trivial.

Historicamente, constata-se que o símbolo do suicídio foi constantemente (re)ativado em momentos mais recentes:

O Japão fazia propaganda do suicídio, de certa forma encorajando seus membros a cometer atos suicidas, ao implantar vocabulários relacionados ao salvamento da fama, para impedir uma possível rebelião contra o governo. A figura do Kamikaze foi idealizada para glorificar a guerra. É importante lembrarmos que, antes de a Toyota, a Mitsubishi, e outras companhias japonesas serem criadas e transformadas em representantes do poderio e capacidade japoneses, entre outros fenômenos que atestavam a nossa “macheza” estava a nossa capacidade de cometer o suicídio. Assim, o suicida funcionava como uma “bala humana” usada contra o inimigo, não somente metaforicamente, mas no sentido literal da palavra. Assim também funciona a resistência no Iraque e em Israel. Onde quer que exista escassez de armas, ou de outros produtos manufaturados para exportar, os recursos humanos se tornam no substituto ideal (UENO, 2005).

Benedict também cita uma gama de circunstâncias durante a Segunda Guerra em que o próprio governo encorajava o suicídio: no campo de batalha, por exemplo, um soldado deveria lutar até a morte (só assim estaria pagando o *chû*) e de forma alguma deveria se render. Caso a captura fosse iminente, o suicídio não era uma escolha, mas um imperativo.

3. O tempo de Yukio Mishima e o amor pela morte

Mishima Yukio (三島由紀夫), pseudônimo de Hiraoka Kimitake (平岡公威), certamente é um dos autores mais enigmáticos da literatura japonesa contemporânea. Nascido em 14 de janeiro de 1925 (ano 14 da Era Taishô) no seio de uma família samurai, foi criado em Tóquio sob uma atmosfera política e econômica extremamente ambígua, mas que, sem dúvidas, fortaleceu em sua mente a imagem de um Japão imperial pleno e poderoso, embora em poucos anos todo esse esplendor tenha sido encoberto pelas cinzas da Segunda Guerra Mundial.

O ano de nascimento de Mishima marca a transição entre a Era Taishô (大正時代 *Taishô jidai*, era da grande integridade, 1912-1926) e a Era Shôwa (昭和時代 *Shôwa jidai*, era de luz e harmonia, 1926-1989), os dois primeiros governos após a gloriosa Restauração Meiji (明治維新, *Meiji ishin*). Foi durante a Era Taishô que o Japão se tornou uma grande potência asiática e conquistou o reconhecimento das principais nações ocidentais, unindo-se aos Aliados na Primeira Guerra Mundial para se apoderar de diversos territórios de influência alemã na China, além de partes da Sibéria quando a Revolução Bolchevique desestabilizou o regime czarista russo.

Logo após, o Japão ganhou um assento permanente no Conselho da recém-fundada Liga das Nações e se tornou uma das cinco grandes potências do novo mundo pós-guerra. Apesar disso, havia um grande descontentamento político e econômico por parte da população civil, que lutava pelo sufrágio universal masculino (até então determinado por um fator de renda mínima) e por uma reforma do sistema político japonês a fim de permitir a ampliação do eleitorado. Sendo tais mudanças nitidamente desagradáveis à aristocracia vigente, foram promulgadas, com o propósito de manter a integridade das instituições nacionais e protegê-las do socialismo crescente, as Leis de Preservação da Paz. Ainda assim, os membros da *Dieta*⁴ dificilmente conseguiam conciliar seus interesses e à Crise de 1929, bem como a Segunda Guerra Mundial, somaram-se no processo que deu início ao declínio do Japão em múltiplos setores.

É nesse cenário que Mishima assistiu, já no Período Shôwa, a um crescimento do ultranacionalismo, do totalitarismo e do fortalecimento militar. Em especial nos anos que sucederam a rendição do Japão em setembro de 1945, o país polarizou-se entre os que eram a favor e os que eram contra a intervenção ocidental.

No geral, em respeito ao *chû* evocado no discurso imperial⁵ de cessar fogo e agir honrosamente perante o mundo, os japoneses reagiram com simpatia à ocupação estadunidense. Era frequente presenciar famílias acenando para o exército americano e

4 Órgão do Poder Legislativo, em japonês chamado de 国会 *kokkai*. Primeiramente constituído em 1889, teve a forma de funcionamento alterada em 1947. É formado da Câmara dos Conselheiros (alta) e Câmara dos Representantes (baixa). Dentre as funções mais importantes da Dieta está a escolha do primeiro-ministro.

5 Conhecido como 玉音放送 *Gyokuon-hôshô*, foi proferido pelo Imperador Hirohito em 15 de agosto de 1945. Nele, o Imperador diz aceitar a Declaração de Potsdam, que exigia a expressa rendição japonesa.

tanto a população quanto o governo militar e civil (relativamente autônomos no Japão da época) não fizeram objeções às modificações radicais impostas pelo lado vencedor (BENEDICT, 1970, p. 172). Não era o caso de Mishima. Contra a política ocidental, ele partilhava de um sentimento de desconforto, de traição e de angústia. Apesar disso, tinha divergências com os nacionalistas por culpar o imperador pela derrota na guerra e defender sua abdicação.

Na vida pessoal, desde cedo foi proibido pelo pai de escrever. Acabou por se graduar em Direito pela Universidade de Tóquio, ocupando uma posição promissora no Ministério das Finanças. A paixão indômita pela literatura, no entanto, abrandou a rigidez paterna, possibilitando que ele adotasse integralmente a carreira de escritor. Halterofilista, praticante de caratê e faixa preta de quinto grau no Kendo, Mishima cultuou seu corpo como um santuário e exibiu-o em diversas fotos nas quais aparece quase nu, com os músculos saltados em contraste com a reluzente espada samurai. Atuou ainda como cineasta, ator, crítico, falava fluentemente francês e inglês e era leitor assíduo de obras literárias europeias clássicas.

Sua produção é permeada de temáticas ligadas à morte, à sexualidade, às tradições e às mudanças sociais da época. Paulo Leminski, no posfácio de uma das últimas obras do autor, *Sol e Aço* (1968), diz:

Em Mishima, realiza-se, em carne viva, o drama essencial da intersubjetividade, no qual *olhar* é um ato agressivo de apropriação do objeto pela consciência de outro, no qual “ser olhado” é sinônimo de “estar morto”. No pleno exercício do existir, as pessoas são invisíveis. Só a morte lhes dá a opaca presença absoluta de um objeto de mundo, de uma obra de arte, por exemplo (p. 111, 1968, grifo do autor).

Categoricamente, o suicídio era recorrente nos textos de Mishima. Sobre esse tópico Leminski observa: “A autoimolação, para ele, era uma obra de arte, algo a ser preparado, saboreado por antecipação, a chave de ouro de uma vida, um clímax” (p. 115). Os personagens de suas histórias normalmente desenvolvem algum tipo de isolamento e de desespero pessoal, e a morte, frequentemente na forma de suicídio, aparece como meio ideal de transcender e de encerrar um ciclo imperfeito e improdutivo.

Ainda sobre a poética de Mishima, é válido o pensamento de Antonio Candido ao considerar que

(...) a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. O grau e a maneira por que influem estes três grupos de fatores variam, conforme o aspecto considerado no processo artístico. (...) Eles

marcam, em todo caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio (CANDIDO, 1985, p. 21).

Nesse trecho, Candido não só destaca a importância vital da esfera sociocultural no desenvolvimento da produção artística, como também interliga o criador e sua individualidade ao mundo exterior, considerando todos os aspectos inseparáveis do produto final e de sua repercussão. Assim, ao abordar o suicídio em seus escritos, Mishima incorporou visões do sistema cultural no qual estava inserido, perspectivas acentuadas por sua proximidade e devoção ao Código Samurai.

4. O *seppuku* dentro do código samurai

A despeito dos samurais gozarem de inúmeros privilégios, o *on* cobrado era consideravelmente maior, por mais que nenhuma das demais classes fosse isenta dele. A intensa cobrança social fez surgir o 武士道 *Bushidô*, o rígido Código Samurai baseado em ideais de honra, lealdade, autocontrole, bravura e inúmeros outros valores considerados nobres e dignos de uma casta guerreira. Em qualquer condição na qual o Código fosse quebrado, a situação se tornasse incontornável ou sob ordens expressas de seu *daimyô*, o samurai deveria cometer *seppuku* para proteger seu nome e glória. Na forma de um complexo e cerimonioso ritual, o guerreiro abria o ventre com a própria espada a fim de mostrar que o interior ainda se preservava imaculado. A fim de evitar o sofrimento e um possível fraquejo, um ajudante chamado 介錯人 *kaishakunin* era responsável pelo golpe de misericórdia: a decapitação. A simbologia do *seppuku* envolvia, por meio de um ato altamente doloroso, a manutenção do autocontrole, da resistência e da força de um samurai até mesmo nos instantes finais. Não raramente contava com espectadores, que asseguravam a correta execução do ato para que não se pusesse em dúvida a honra do morto.

Por mais que o *seppuku* fosse um privilégio dos samurais, estes serviam de modelo para os demais indivíduos situados mais abaixo na hierarquia, como é típico em organizações assimétricas que elegem o que será desejado e cobiçado. De modo algum isso explica por si só a complexidade do fenômeno aqui discutido, posto que, como já mencionado, o *giri*, a Filosofia budista, a organização social e a história do Japão são fundamentais para a elucidação dos fatos. Ainda assim, os ensinamentos do *Bushidô* e a figura do guerreiro que pode morrer a qualquer momento em nome de sua honra não podem ser desvinculados como determinantes na construção coletiva da visão de como e por que alguém comete suicídio, sem uma conotação obrigatoriamente negativa.

5. “Patriotismo” (1960) para além do texto

Em 1960, Yukio Mishima publica o que para alguns críticos literários é sua obra-prima do gênero conto. Intitulada originalmente 憂国 *yūkoku*, a priori é pertinente analisar os ideogramas que compõem o título. Estão presentes os *kanji* de “preocupação, melancolia” (憂) e o de “país, nação” (国). Traduções ocidentais optaram pelo termo “patriotismo”, porém é apropriado questionar se tal definição é capaz de abarcar a totalidade semântica desse vocábulo dentro da cultura japonesa.

O dicionário on-line *Michaelis* define patriotismo como “Amor à pátria, devoção ao seu solo e às suas tradições, à sua defesa e integridade”, noção que parece limitada para o sentido de *yūkoku*, dado o primeiro ideograma que a compõe. Seu sentido ultrapassa o mero amor pela pátria e o simples apreço pela tradição para significar uma real inquietação sobre o futuro, uma incerteza que atinge desde as esferas mais externas e sociais do ser até as mais subjetivas.

Um estudo do fato histórico que inspirou Mishima na criação do conto pode fornecer pistas para a interpretação do título. Denominado 二・二六事件 *Ni Ni Roku Jiken*, teve início na noite de 26 de fevereiro quando insurgentes foram bem-sucedidos no assassinato de vários dos principais conselheiros próximos ao Trono, embora tenham falhado em tomar o controle do Palácio Imperial. Ao tomar ciência dos acontecimentos e ser aconselhado a não ceder, o Imperador Hirohito solicitou – sem especificar de que maneira – a Kawashima Yoshiyuki (川島 義之) e Honjô Shigeru (本庄 繁), na época Ministro da Guerra e Ajudante de Campo respectivamente, que contivessem a revolta, recusando, todavia, a proposta de Kawashima de formar um gabinete que clarificasse a política Imperador-Estado (国体 *kokutai*) e fortalecesse a vida e a defesa nacionais.

Após três dias de falhas sucessivas, Hirohito ameaçou ele mesmo assumir o comando das tropas imperiais, expedindo a pedido de Sugiyama Hajime (杉山 元), vice-comandante das Forças Armadas, um Comando Imperial permitindo o uso de força no controle dos rebeldes. Tendo o imperador ignorado todas as solicitações por parte dos revoltosos, estes foram cercados na manhã do dia 29 por mais de 20 mil soldados. Mensagens aconselhando a não resistência às forças imperiais foram lançadas por aviões oficiais, amparando-se na força do *chū* contido no Comando Imperial. Ao anoitecer, todas as tropas insurgentes haviam se rendido, dois líderes haviam cometido suicídio e os demais foram presos pela polícia.

Assim, “Patriotismo” é dividido em cinco atos, com o primeiro já informando sobre a morte do casal e alterando o foco para o que se passou nos momentos que antecedem o *shinjū*, uma interessante técnica narrativa operante na constituição de um grande *flashback* cujo único e privilegiado espectador é o leitor. Tem-se então acesso à intimidade do protagonista Takeyama Shinji (武山 信二) e de sua mulher, Reiko (麗子), durante os três dias que compreendem o episódio. Tenente do Batalhão de Transporte Konoe, Takeyama é profundamente afetado pelos acontecimentos do *Ni Ni Roku Jiken*, uma vez que deverá empunhar sua espada contra seus companheiros insurgentes, os

quais, por respeito ao seu recente e próspero casamento, mantiveram-no à parte do planejamento. Impedido de decidir entre cumprir com seu dever de militar e quitar sua dívida com os colegas, opta por cometer *seppuku* na noite de 28 de fevereiro. É acompanhado por sua jovem esposa, que se suicida cravando uma adaga no pescoço.

Fundamentalmente, a narrativa pode ser definida por uma desarmonia entre diferentes tipos de *on*: o *chû*, para/com o Imperador, o Japão e a lei; o 任務 *ninmu*, para/com as obrigações do trabalho e o *giri-para-o-mundo*, mais especificamente para/com os colegas insurgentes devido ao ato de respeito e consideração por eles prestado. O conflito da obra, ilustrado pela fala “— Amanhã deverão mandar tropas imperiais. Acho que eles serão considerados rebeldes. Vou comandar uma unidade para atacá-los... Não posso fazer isso. É impossível fazer uma coisa dessas.” (p. 109, grifo meu) põe em xeque a estabilidade do *giri-to-one's-name*, pois matar aqueles que outrora foram tão atenciosos poderia ser visto como uma atitude desonrosa e de desprezo. O suicídio vem então como forma de restabelecer esse equilíbrio e preservar a integridade de todas as partes, ao menos na visão do protagonista. O suicídio de Reiko evoca seu *giri-para-o-mundo*, aqui subentendido por sua condição de esposa e sua responsabilidade para/com o marido e para/com a estrutura familiar.

O suicídio funciona em “Patriotismo” como elemento de catarse, a linha que costura todos os fatos e dá sentido ao que é narrado. Para o objeto deste artigo, são significativas as passagens do terceiro, quarto e quinto atos, embora no momento o foco detenha-se unicamente no terceiro. A partir dele (em “Embora a casa do Encarregado do Selo Privado, Saito, ficasse no mesmo bairro, nenhum dos dois ouviu o tiroteio, na manhã de 26 de fevereiro”, p. 106), a morte é evocada explícita e repetidamente, manipulando o tom da narrativa. Conseqüentemente, é nesse ato que Reiko e Shinji decidem se suicidar, como é sugerido em dois excertos:

No rosto do tenente, quando saiu apressado em meio à neve da manhã, Reiko vira a determinação de morrer. Se o marido não voltasse, sua decisão estaria feita: morreria também (MISHIMA, 1987, p. 106).

Compreendeu perfeitamente que o marido falava da própria morte. O tenente estava resolvido. Cada palavra, com raízes na ideia da morte, brotava bem definida e com intenso significado contra o fundo escuro e imóvel (1987, p. 109).

No início do terceiro ato, o foco narrativo recai sobre Reiko, e descreve a morte simultaneamente enquanto destruição e luz: “Estava feliz e preparada para a viagem a caminho da destruição, naquela cintilante carruagem do sol” (p. 107). Mais do que isso, ela não vê a morte com temor, mas acolhe-a com alegria, como uma maneira de se conectar ao marido:

Não sentia medo da morte que pairava sobre ela. Esperando sozinha em casa, Reiko acreditava piamente que tanto os sentimentos do marido naquele instante, sua angústia e abatimento – quanto a força da sua carne – a levavam a acolher a morte com alegria. Era como se seu corpo pudesse se derreter facilmente para se transformar na mínima fração dos pensamentos do marido (1987, p. 107).

Quando especificamente o suicídio é posto em discussão nos diálogos diretos das personagens, chama a atenção a extrema banalidade, simplicidade e objetividade pela qual o ato de se matar é tratado: “— Muito bem, então... (...) Esta noite vou abrir minha barriga” (Shinji a Reiko, p. 109). Em seguida, Reiko pede permissão para acompanhar o esposo, ao mesmo tempo em que ambos sentem o “coração transbordando de felicidade” (p. 110). Imediatamente ela informa em tom rotineiro que a água está quente e pergunta se ele gostaria de tomar banho e jantar, naturalidade que chega a surpreender o próprio tenente: “As palavras foram ditas em tom tão normal e doméstico que o tenente por um momento chegou a pensar que tudo não passava de alucinação” (p. 110, grifo meu). Após tomarem saquê e irem se deitar, a reflexão de Takeyama conclui que a decisão de se matar não afetara em nada a rotina do casal, reforçando a trivialidade do que estava por vir: “Até mesmo o momento em que se deitava à espera da mulher não era mais cedo e nem mais tarde do que de costume” (p. 113).

Na visão de Shinji, a morte é concebida como parte de um ritual muito estrito e, por consequente, merece uma atenção especial: “Aproximando o rosto do espelho escuro, partido e embaçado, o tenente barbeava-se com todo o cuidado. Essa seria sua máscara de morte. Não devia ter nenhuma imperfeição desagradável” (p. 112, grifo meu). A partir da clara referência ao teatro 能 *Nô* e às máscaras nele utilizadas, é possível a inferência de que a morte é concebida mediante uma estética minuciosa na busca de uma suposta perfeição. Em outras obras de Mishima, a referência à morte fortemente caracterizada pela beleza e pela perfeição, um ato ritualístico e segmentado em etapas meticulosas, não é incomum, e, inclusive, é explicitamente descrita desse modo.

Como era típico do *seppuku*, uma testemunha deveria assegurar que tudo ocorresse de acordo com a tradição para que não surgissem infâmias. É por isso que Shinji pede à esposa: “— Ótimo, partiremos juntos. Mas quero que, antes, seja testemunha do meu suicídio” (p. 109). Imediatamente, é explicado pelo narrador: “Para o tenente era essencial que, não importa o que acontecesse, sua morte não apresentasse nenhuma irregularidade. Para isso precisava de uma testemunha” (p. 110).

Ademais, o ato três apresenta o suicídio associado à liberdade de espírito e ao prazer carnal. Durante uma intensa cena de relação sexual, aparecem passagens como: “Com as línguas explorando, alcançando o interior macio e úmido das suas bocas, era como se as agonias ainda desconhecidas da morte tivessem temperado seus sentidos com a sensibilidade do aço em brasa. Agonias que não sentiam ainda, as distantes dores da morte haviam refinado sua sensação de prazer” (p. 115, grifo meu); “(...) tudo se

incendiava com a consciência de que aquela era a última vez” (p. 114); “(...) a verdade era que o tenente nunca antes experimentara uma liberdade tão completa” (p. 113).

Enfim, é possível marcar um pertinente contraste entre imperfeição e perfeição, sagrado e corrompido, ardor e frieza, juventude do sujeito e senilidade social, no trecho em que Shinji reflete sobre a sociedade japonesa e, ao fim do ato, nos fragmentos sobre os corpos do casal:

A buzina ecoou nas paredes mais próximas... Escutando, teve a impressão de que a casa erguia-se em uma ilha solitária no oceano de uma sociedade que prosseguia incansável como sempre na sua atividade de todos os dias. À sua volta, vasta e desordenada, estendia-se a terra pela qual ele chorava. Ia dar a vida por ela. Mas o grande país, pelo qual estava disposto a se destruir, daria atenção à sua morte? Não sabia, e não fazia diferença. Seu campo de batalha era sem glória, um campo onde ninguém poderia realizar façanhas valorosas, a linha de frente do espírito (p. 114, grifo meu).

A calma tranquila da testa alta, os olhos fechados com os cílios longos sob as sobrancelhas suavemente desenhadas, a forma perfeita do nariz, o brilho dos dentes entrevistados entre os lábios cheios e bem-feitos, as faces macias e o queixo pequeno e sensato... tudo isso formou na mente dele a visão de uma máscara de morte realmente radiante (...) (sobre Reiko, p. 115, grifo meu).

Um odor doce e melancólico emanava das axilas escondidas pela abundância de músculos do tórax e dos ombros, e na doçura desse cheiro estava contida, de alguma forma, a essência da morte jovem (sobre Shinji, p. 117, grifo meu).

Seus corpos, úmidos de suor, apertavam-se um contra o outro, e cada centímetro das duas formas jovens e belas formavam um todo tão uniforme que parecia impossível qualquer separação (sobre ambos, idem, grifo meu).

Embora ainda parcialmente analisado, tais fragmentos já permitem entrever que a representação do suicídio dentro do conto de Mishima abre-se para significados outros além da costumeira atribuição da psicologia ocidental às disfunções mentais. Da maneira análoga, uma análise mais profunda da obra do escritor e de outros que se inspiraram na temática pode fornecer subsídios para desconstruir as visões engendradas da autoflagelação japonesa, que a recusam enquanto símbolo culturalmente estabelecido.

6. Considerações finais

Mishima Yukio, por meio de sua sensibilidade ímpar e pensamentos *avant-garde*, foi um dos grandes autores que canalizaram o elemento do suicídio para dentro de sua obra na forma de símbolos com significados diferentes do habitual para leitores de outros sistemas culturais, originando importantes reflexões e materiais de discussão.

Em “Patriotismo”, a começar pelos ideogramas que compõem o título original, representativos de um debate envolvendo as imposições dos Estados Unidos no pós-Segunda Guerra (que visavam transformar o Japão em uma “boa nação”, mas segundo os ideais morais estadunidenses), e a falha do *Ni Ni Roku Jiken* (acarretando um avanço do militarismo na esfera civil) são fatores — não os únicos — muito justificáveis para a aplicação da ideia de preocupação com o futuro, presente na palavra *yūkoku*. Mais do que isso, todos esses componentes funcionam com papéis bem específicos na criação de um enredo impetuoso, recoberto de mistério, fragmentado e ao mesmo tempo costurado pela ideologia suicida, amparada por um sentimento nacionalista e de dever a cumprir.

Um caso tão particular como o do Japão, em que a presença do *on*, de uma organização social pautada na hierarquia, somada a uma história ímpar com a duradoura presença de uma classe guerreira erigida sob ideais de honra e integridade, e cingida por uma ideologia budista, dota esse pressuposto de uma força sem igual. Mishima prova sua relevância e atemporalidade dessa maneira, codificando as complexidades de seu mundo e de seu tempo em seus escritos, razão pela qual a literatura pode ser a conexão entre esses mundos, da ficção às reais particularidades da Terra do Sol Nascente.

Referências Bibliográficas

- BENEDICT, Ruth. **The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture**. 23ª reimpressão. Tóquio: First Tuttle, 1970.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 7ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1985.
- MISHIMA, Yukio. **Morte em pleno verão e outras histórias**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. **Sol e aço**. Tradução e posfácio por Paulo Leminski. 1ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- NITOBÉ, Inazo. **Bushido: the soul of Japan**. Chapel Hill: The Project Gutenberg: Chapel, 2004. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/12096/12096-h/12096-h.htm>>. Acesso em: 17 fev. 2017.
- PATRIOTISMO. In: DICIONÁRIO On-line Michaelis. São Paulo: Editora Melhoramentos. 2015. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=patriotismo>>. Acesso em: 12 fev. 2017.
- SAKAMOTO, Paulo. **Ouçá o áudio original do discurso de rendição do Imperador Showa**. Disponível em: <<http://www.ipcdigital.com/nacional/ouca-o-audio-original-do-discurso-de-rendicao-do-imperador-showa/>>. Acesso em: 29 jun. 2017.
- UENO, Kayoko. “O suicídio é o maior produto de exportação do Japão? Notas sobre a cultura de suicídio no Japão”. **Revista Espaço Acadêmico**, nº 44, janeiro, 2005. Disponível em: <<https://www.espacoacademico.com.br/044/44ueno.htm>>. Acesso em: 26 jan. 2017.

DISCRIMINATION AND HATE SPEECH AGAINST NORTH KOREAN SCHOOLS IN JAPAN¹²

Bruno Alexandre Carvalho³
Lilian Yamamoto⁴

Resumo: Esse artigo ilustra a discriminação sofrida por escolas étnicas no Japão, especialmente aquelas destinadas a crianças coreanas, que enfrentam grandes obstáculos para gozar de seus direitos à educação, incluindo falta de subsídios para suas escolas e isenção de impostos para doadores. Ele também discute a ascensão do discurso de ódio por parte de grupos nacionalistas de direita contra essas escolas e seus alunos, assim como a ineficácia das atuais medidas governamentais para conter esse comportamento.

Palavras-chave: Chôsen Gakkô, Discurso de Ódio, Kakushu Gakkô, Zaitokukai, Zainichi.

Abstract: This paper illustrates the discrimination suffered by ethnic schools in Japan today, especially those aimed at Korean children, who face great obstacles to appreciate their rights to education, including a lack of subsidies to their schools and tax exemption opportunities for donators. It also discusses the rise of hate speech from right-wing nationalist groups towards these schools and their students, and the ineffectiveness of current governmental measures to suppress such behavior.

Keywords: Chôsen Gakkô, Hate Speech, Miscellaneous Schools, Zaitokukai, Zainichi Korean.

1 Artigo submetido em 9/10/2018 e aprovado em 13/12/2018.

2 A pesquisa para a elaboração deste artigo foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

3 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa (PPGLLCJ) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo e Bacharel em História, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil; bruno.alexandre.carvalho@usp.br (ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9592-2918>).

4 Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa (PPGLLCJ), da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil; Doutora em Direito Internacional, Universidade Kanagawa; lilianmitsuko@yahoo.it (ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8304-9509>).

1. Introduction

The myth of the homogeneous country and ethnicity that persists in Japan to this day enables conformity and assimilation to dictate what is expected out of students throughout their school life, leaving little room for personal identity and expression. The atmosphere of Japanese High Schools, where corporal punishment is not out of the question and a burdensome workload is mandatory, has led to a steady increase in group bullying against specific individuals (*ijime*) and school phobia or refusal (*tokokyohi*) cases. (YONEYAMA, 1999)

Thus, the intellectual development and mental health of students in Japan can be seriously harmed when they are easily singled out and become targets of *ijime*. This can be especially true for children of ethnic minority groups native to Japan such as the Ainu, Ryūkyū and Burakumin, as well as for foreign nationals living in Japan, such as Brazilians and Peruvian of Japanese descent, the Chinese and Zainichi Korean.

These groups have often had their rights for cultural expression suppressed, as the Japanese school curriculum does not allow for a multicultural approach to teaching and learning (JAPAN NGO NETWORK FOR THE ELIMINATION OF RACIAL DISCRIMINATION, 2014). Cultural diversity and expression have not been as valued or cherished in Japan as they have recently been in other developed countries, leaving minority students with few options other than to abide by these rules or to abandon regular Japanese public schools altogether, in favor of ethnic schools where they can express their cultural identity freely and feel safe while doing so (MOTANI, 2002).

According to the Human Rights Association for Korean Residents in Japan (HURAK), there are many shortcomings regarding education at public schools in the country, such as the lack of education in languages other than Japanese and the lack of activities to raise awareness of discrimination and prejudice against minority groups, which can be strong to the point of leading many students to change their own names for a Japanese sounding one, in order to avoid harassment and discrimination.

Due to the aforementioned issues, ethnic schools are of major importance in Japan, being a safe haven for ethnic minorities to learn their own language and history without fear of being discriminated or singled out by other students or even teachers. (JAPAN NGO NETWORK FOR THE ELIMINATION OF RACIAL DISCRIMINATION, 2014). This paper aims to shed some light on the Zainichi community in Japan, but mostly on the challenges North Korean schools and their students have to face daily.

2. Zainichi koreans

Koreans are a long-time minority group in Japan, despite their apparent invisibility and continual struggle to reconcile their identity and fight for recognition as full citizens of Japan. These are immigrants and their descendants who tried to escape the increasing difficulties of life in the Korean peninsula during Japanese colonial domination, or who were simply conscripted into Japanese military service and labor battalions before and

during World War II. The number of Koreans in Japan reached a peak number of almost 2,4 million people in 1945, but most of the wartime workers decided to return home after the war, leaving around 650,000 Koreans in Japan by the following year (RYANG, 2000).

In 1946, former colonial subjects from Korea and Taiwan lost the right to vote and hold office in Japan, and in 1952, Japan took away citizenship from all Koreans and Taiwanese, including the ones who remained in Japan. The Alien Registration Law of the same year required these subjects to be fingerprinted and carry a certificate of registration. (STRAUSZ, 2007). This fingerprinting requirement was terminated in 1993, and a Special Permanent Resident (*Tokubetsu Eijusha*) permit came to be in 1991, allowing all Zainichi Koreans and their descendants to live in Japan permanently, despite not having Japanese nationality and no voting rights.

The Korean population is concentrated in urban industrialized areas, such as the Tokyo metropolis and the cities of Osaka, Kyoto, Kobe, Nagoya, Kawasaki and Kitakyushu (RYANG, 1997). As past colonial subjects living in the former Imperial metropolis, they have been treated by some as an unwelcome legacy of Japan's wartime Imperial ambitions, their very existence challenging ubiquitous ideas of Japanese homogeneity and an indivisible link between Japanese nationality and ethnicity (CHAPMAN, 2008).

It is conventional to refer to those affiliated with North Korea as Zainichi Chôsenjin and to those affiliated to South Korea as Zainichi Kankokujin, but the term Korean-Japanese (*Kankokukei Nihonjin*) has been recently used to demonstrate a third possible identity, independent from affiliation to either North or South regimes. (CHAPMAN, 2008). Regarding Zainichi Korean schools, there are two different branches of ethnic schools available, which are overseen by Mindan and Chongryun, the two main organizations for Koreans living in Japan, the former aligned with the Republic of Korea (hereafter referred to as South Korea) and the later with the Democratic People's Republic of Korea (hereafter North Korea).

Mindan operates the Kankoku gakkô while the Chôsen gakkô are operated under Chongryun supervision. The net of schools sponsored by Chongryun is more far-reaching than that sponsored by Mindan, including one university, twelve high schools, fifty-six middle schools, eighty-one primary schools, and three independent nursery schools (RYANG, 1997). Due to this, these North Korean schools are the focus of this paper.

3. Legal status and discrimination

With Chongryun struggling over the seizure of its properties starting in 2012 and money from North Korea becoming scarcer, many of these North Korean schools have had to get by with aid from the Japanese government and donations by students' parents and other supporters in the private sector. These donations are taxed, though.

Interestingly, donations made by supporters of international schools focused on teaching children of European and North American descent are exempt from these same taxes. Government aid is also limited, due to the legal status that these schools retain.

According to the School Education Act, both Kankoku and Chôsen gakkô are classified as miscellaneous schools, or Kakushu gakkô. This means that the national government is not obliged to grant subsidies to these schools as it is to regular Japanese public schools. This means these institutions share a similar level of government support as driving schools, for example. Local governments are not required to grant subsidies as well, but may do so at their own discretion (JAPAN NGO NETWORK FOR THE ELIMINATION OF RACIAL DISCRIMINATION, 2018).

Unlike the regular Japanese public schools, which are classified under category 1 in the act, foreign schools are also excluded from school lunch provisions by the government and also from health programs. Moreover, graduate certificates from Korean senior high schools are not recognized as qualifications for taking university entrance examinations by many institutions, greatly limiting the access of Korean high school seniors to higher education.

Furthermore, Chôsen gakkô were excluded from the high school tuition waiver program introduced by the Japanese government in 2010, a system which enabled subsidies equivalent to the tuition fees of public senior high schools to be paid to students, effectively making senior high school education free. However, other schools for foreign children were included in the program (JAPAN NGO NETWORK FOR THE ELIMINATION OF RACIAL DISCRIMINATION, 2014). No real explanation for the exclusion was given, but in 2013 Hakubun Shimomura, the then Minister of Education, Culture, Sports, Science and Technology, reasoned the exclusion of Korean schools from the tuition waiver program claiming that the lack of progress in the abduction cases of Japanese citizens by North Korea in the 1970s and 1980s was one of the reasons behind it⁵.

The United Nations Committee on Economic, Social and Cultural Rights (CESCR) expressed its disapproval towards the exclusion of Chôsen gakkô from the tuition fee waiver program in 2013, during its Concluding Observations for that year's round of the Universal Periodic Review (UPR). The reasoning of the exclusive exclusion of these schools was recognized as discriminatory. In spite of that, the ban on Chôsen gakkô has not been lifted by the State, and access to these waivers remains unobtainable to children attending these schools (JAPAN NGO NETWORK FOR THE ELIMINATION OF RACIAL DISCRIMINATION, 2018).

In fact, following the exclusion of Chôsen gakkô from the tuition waver program, other subsidies that used to be granted to these schools were partially cut or halted entirely by local governments, including Tokyo and Osaka. Furthermore, the

5 REYNOLDS, Isabel. North Korean schools in Japan soldiering on despite tough times. **The Japan Times**. Tokyo, 13th November, 2014.

Kanagawa Prefectural Government decision to freeze grants to Korean schools in 2013 using nuclear tests by North Korea as reasoning has served as a model of action for other Prefectures. Yokohama City for instance revised its guidelines on subsidies for municipal and private schools for foreign children, including a clause that allowed the City to stop payments according to the climate in the diplomatic sphere.

Due to the aforementioned lower level of financial aid from national and local governments compared to other foreign schools, the persistence of taxes over donations from independent supporters and the fact that Chôsen gakkô senior students are among the very few still paying for their high school tuition means that many of these institutions are currently in a state of decay, as attested by Kim Chol, the head of a Chôsen gakkô located in Osaka.

In a 2014 interview for the Japan Times⁶, Chol stated that the elementary school headed by him had been unable to raise funds for necessary repairs to its aging building, which as it is might not be able to withstand an earthquake. Chol added that his teachers worked almost without pay, as the donations made by supporters and monthly tuition of nearly ¥20,000 per student barely covered the school's expenses. Regarding common criticism that the Chôsen gakkô's educational policies were heavily influenced by Chongryon and its Pyongyang agenda, Chol stated that his school, as well as most pro-Pyongyang elementary and secondary schools for Zainichi Koreans, had removed the portraits of North Korean leaders Kim Il Sung and Kim Jong Il from its walls, due to parents now having diverse political ideas: more than half of the students at his school were actually South Korean nationals.

4. Hate speech and hate crimes against Chosen Gakko

Public animosity towards Chongryun due to the organization's ties with North Korea has not helped the case of Chôsen gakkô in general, as the school curriculum not only teaches Korean language and culture, but is also believed to present history by way of biased textbooks that portray the North Korean regime in a positive light. All the textbooks used in Chongryun schools are published by its own publisher, the Hagu Sobang Publishing Company, and children learn that they are overseas nationals of North Korea. Despite this, Japanese is also taught, and the general curriculum is largely based on that of Japanese high schools, so that students are trained to be bilingual and function better within Japanese society, if wanted be (RYANG, 1997).

This positive view of North Korea has been frowned upon by many, including high ranking government members of the Liberal Democratic Party (LDP). This past decade, anti North Korean sentiment in Japan grew considerably over the country's

6 WATANABE, Natsume. Grade School for Zainichi Koreans in Osaka struggling to survive. **The Japan Times**, Tokyo, 11th August, 2014.

nuclear weapons program and missile testing, with the already mentioned abduction of thirteen Japanese nationals by the North Korean regime between 1977 and 1983 also being a known point of contention.

A 2014 poll conducted by BBC and Globe Scan has revealed that an overwhelming 92% of the Japanese population holds negative views of North Korea, with only 1% of Japanese respondents expressing positive views. Views of South Korea on the other hand are far more lenient, with half of the respondents expressing indifference over the country's influence, while 37% view South Korean influence as primarily negative and 13% as primarily positive. It is noteworthy that the negative perception of both countries by the Japanese population has increased compared to past polls, with views of South Korea even shifting from leaning positive in 2012 to leaning negative in 2013.

The animosity regarding the Korean Peninsula has led to a sharp rise in cases of hate crime and hate speech among the Japanese population toward Zainichi Koreans, especially against those who openly demonstrate allegiance to North Korea or are believed to do so. Students of Korean schools seem to be particularly vulnerable, as shown in multiple reports by the Japanese Non Governmental Organization Network for the Elimination of Racial Discrimination.

According to the Network's 2014 report, after the North Korean government recognized and apologized for the abduction of Japanese nationals at the 2002 Japan-North Korea summit meeting, more than 1000 cases of hate crime and hate speech against Korean students were reported in the following year alone. But such cases can be traced back even to the 1960s and 1970s, with the most notorious example being the murder of a Korean high school student by Japanese high school students.

The same report also states that since the 1980s, whenever the tension between North Korea and Japan rose, the number of incidents of harassment and violence against Korean schools and their students would rise as well. Roughly three quarters of the cases are instances of verbal abuse, being classified as hate speech, and a quarter is identified as hate crimes, including examples of physical violence such as kicking, punching and spitting. In Osaka alone, half of the Korean junior high school female students have been the subject of such acts (JAPAN NGO NETWORK FOR THE ELIMINATION OF RACIAL DISCRIMINATION, 2014).

A series of demonstrations carried out in front of a Korean elementary school in Kyoto by members of Zaitokukai⁷, a nationalist right-wing group, became notorious between 2009 and 2010. Alleging that the school had illegally occupied a public park near its premises, the group carried out at least three rallies outside the school, using loudspeakers to chant insulting remarks towards the school, which included: "Kick out the worthless Korean Schools from Japan"; "Promises are made between human beings.

7 Zainichi-Tokken o Yurusanai Kai, more commonly referred to as Zaitokukai, is an organization founded with the alleged purpose of informing the Japanese public of the "problems" regarding the "privileges" afforded to the people of Korean heritage in Japan and pressuring the government to abolish such "privileges." (KOTANI, 2018)

Promises between human beings and Korean will not stand”; “Korean Schools: training institution for Korean spies”, among many others. The rallies were filmed and posted online by the protesters, who also damaged school property (KOTANI, 2018).

Since then, Zaitokukai has organized numerous other rallies with hundreds of participants in cities throughout Japan, including Tokyo, Osaka, Kobe, Kyoto and Sapporo, with statements such as “kick out the scum Koreans” and “kill 50,000 Korean prostitutes” being uttered by protesters (JAPAN NGO NETWORK FOR THE ELIMINATION OF RACIAL DISCRIMINATION, 2014a). These remarks are clear stances of hate speech, but since racial discrimination and hate speech have not been outlawed in Japan to this date, protesters could not be legally held accountable for their actions.

Regarding the Kyoto Korean School cases, some of the protesters involved ended up being prosecuted by the government for obstructing the operation of the school and destruction of property. The school also brought civil suits against Zaitokukai and its protesters for the damages caused by the protests, which they won, being granted damages in the amount of 12 million Japanese yen and a provisional disposition injunction against the possibility of future protests.⁸

It is noteworthy that in both criminal and civil cases the involved courts decided that the protesters’ racist insults did not amount to hate speech, but to criminal insults in the criminal cases, and civil torts in the civil cases. The success of the lawsuits was in part due to a specific school being continuously targeted by the protesters, but under current legislation, regulating hate speech which targets minorities in general instead of a specific person or association is not an easy task, despite international treaties signed by the Japanese government in the past (KOTANI, 2018).

5. Current measures against hate speech

The Japanese government ratified the International Convention on the Elimination of All Forms of Racial Discrimination (ICERD) in December, 1995, thirty years after it was opened for signature and ratification in 1965. But it did not do so without reservations, specifically regarding the fourth article of the Convention, which stated that State Parties should criminalize hate speech and declare illegal organizations which promote and incite racial discrimination. The reservation was made based on the idea that abiding by Article 4 could harm the rights of freedom of speech and assembly guaranteed by the Constitution of Japan:

⁸ The government prosecuted protesters for damage to property (Penal Code, art. 261), forcible obstruction of business (Penal Code, art. 234), and insults (Penal Code, art. 231). The defendants alleged that their offensive remarks were of political nature and not instances of racial discrimination, but the Kyoto District Court decided that the remarks constituted criminal insult, as they were extremely excessive and senseless. The decision was confirmed by the Osaka High Court in 2011 and the Supreme Court in 2012 (KOTANI, 2018).

The concept provided by Article 4 may include extremely wide-ranging acts both in various scenes and of various modes. Therefore, to regulate all of them by penal statute exceeding the existing legislation is liable to conflict with guarantees provided by the Constitution of Japan such as freedom of expression, which severely requires both necessity and rationality of the constraint, and the principle of the legality of crimes and punishment, which requests both concreteness and definiteness of the scope of punishment. For this reason, Japan decided to put reservation on Article 4 (a) and (b).

Also, the government does not think that Japan is currently in a situation where dissemination of racial discriminatory ideas or incitement of racial discrimination are conducted to the extent that the government must consider taking legislative measures for punishment against dissemination of racial discriminatory idea, etc. at the risk of unjustly atrophying lawful speech by withdrawing the above reservation.⁹

The reservation seems to ignore that racial discrimination cannot be restrained by the existing legal system in a quick, effective manner, also downplaying the extent of hate speech and hate crimes in Japanese soil. The reasoning behind it being that other domestic anti-defamation laws unrelated to racial discrimination could take effect in such cases, so as not to infringe one's right to speak freely. In trying to balance constitutional values and sociological harms that hate speech legislation seeks to address, it seems that the line gets drawn in favor of the constitutional right to freedom of expression, with courts not recognizing the harms caused by hate speech as being very grave (MARTIN, 2018).

Since ratifying the Convention in 1995, the Japanese government has not lifted its reservation despite continuous advisements by CERD, but has admitted that hate crimes are on the rise in Japan and that affirmative action must be taken, as seen on the preamble to the Act on the Promotion of Efforts to Eliminate Unfair Discriminatory Speech and Behavior against Persons Originating from Outside Japan (hereafter Anti Discriminatory Speech Act), from 2016:

In recent years in Japan, unfair discriminatory speech and behavior are being practiced to incite the exclusion of persons and their descendants, who are residing lawfully in Japan, from local communities in our country by reason of such persons originating from a country or region other than Japan, therefore imposing tremendous pain and suffering on such persons and their descendants, and causing serious rifts in the local community.

Obviously, such unfair discriminatory speech and behavior should not exist, and tolerating such a situation is not permissible in light of Japan's position in the international community.

It is therefore declared that such unfair discriminatory speech and behavior will not be tolerated, and, accordingly, this Act is to be enacted to spread awareness among the general public and to promote their understanding and cooperation through further

9 ARUDOU, Debito. **Embedded Racism: Japan's Visible Minorities and Racial Discrimination.** Minneapolis: Lexington Books, 2015, pp. 257-258.

human rights education and awareness-raising activities, and to strengthen efforts to eliminate unfair discriminatory speech and behavior.¹⁰

The Act asserts that the government is to implement measures to eliminate hate speech, but does not provide detailed information on how this will be done, what these measures will be and when they are going to be implemented. It does not stipulate any sort of action plan or allocate budget for the purpose of eliminating hate speech. The Act also does not impose any sort of penalty or punishment on its violators, failing to declare hate speech illegal. Its definition of what constitutes hate speech is also limited, focusing only on unfair speech and behavior against foreign legal residents, ignoring asylum seekers and indigenous local minorities, such as the Ainu and Ryūkyū:

In this Act, “unfair discriminatory speech and behavior against persons originating from outside Japan” shall mean unfair discriminatory speech and behavior to incite the exclusion of persons originating exclusively from a country or region other than Japan or their descendants and who are lawfully residing in Japan (hereinafter referred to in this Article as “persons originating from outside Japan”) from the local community by reason of such persons originating from a country or region other than Japan, such as openly announcing to the effect of harming the life, body, freedom, reputation or property of, or to significantly insult, persons originating from outside Japan with the objective of encouraging or inducing discriminatory feelings against such persons originating from outside Japan.¹¹

Presenting a narrow definition of who the victims of racial discrimination are and providing no punishment to perpetrators of hate speech whatsoever, the 2016 Anti-Discriminatory Speech Act does not bring much advancement to the protection of minorities as one might have expected, as only a few minorities, Zainichi Koreans included, are contemplated by it. It is still a step forward for the Japanese government, though. The state party has admitted that hate speech is on the rise and something must be done about it, but the current bill does not make a significant difference in the lives of minorities in Japan, legal residents or not.

Regarding Zainichi Koreans, the 2016 Anti-Discriminatory Speech Act acknowledges the harassment Korean children endure to express their ethnic heritage should not be tolerated, but that is as far as the law in its current form goes. Korean schools also remain unprotected from attacks by right-wing groups, so the status quo remains unchallenged. Although the number of participants has

10 MINISTRY OF JUSTICE. **Act No. 68 of 2016**. The Act on the Promotion of Efforts to Eliminate Unfair Discriminatory Speech and Behavior against Persons Originating from Outside Japan (Anti-Discriminatory Speech Act), 2016, pp.1

11 MINISTRY OF JUSTICE. **Act No. 68 of 2016**. The Act on the Promotion of Efforts to Eliminate Unfair Discriminatory Speech and Behavior against Persons Originating from Outside Japan (Anti-Discriminatory Speech Act), 2016, pp.2

decreased following the bill, which counts as a positive development, there were no changes in the number of hate propaganda speeches by organizations such as Zaitokukai on the streets following the bill, which is over 200 times a year (JAPAN NGO NETWORK FOR THE ELIMINATION OF RACIAL DISCRIMINATION, 2018). In addition to Koreans, Zaitokukai also targets Chinese, Burakumin, migrant workers, as well as other minority groups.

6. Conclusion

The Japanese government should consider changing its stance regarding ethnic Korean schools, as its current one is discriminatory. In order to change this, the state party should consider including these institutions in the tuition waiver program, regardless of their perceived bias for Pyongyang, also pressing local governments to lift subsidy granting based on international politics and making donations to these schools eligible for tax exemptions. The later should also be extended to the other miscellaneous schools that are still treated differently, such as Chinese or Brazilian institutions, effectively supporting every ethnic school in Japan equally, thus allowing minority children to fully enjoy their rights to education. The State should also consider treating graduation from foreign schools on the same footing as Japanese senior high school graduation, allowing these children the same chance of entering higher education as any other student.

Putting into action a comprehensive bill that outlaws hate speech is another pressing matter that should be analyzed by the Japanese government. The 2016 Anti-Discriminatory Speech Act, although commendable, is not efficient enough in its current form; its definition of what discrimination is should be rewritten and expanded to include indigenous minorities and non-Japanese without residency papers. A new, comprehensive built-in mechanism that punishes discriminatory behavior should also be considered for inclusion. Lifting the reservation to the fourth article of the ICERD is advisable as well, as it would show the government is strengthening its human rights mechanisms and taking the treaties it has signed in the past seriously, respecting minorities and their rights, citizens or not. Such gestures of goodwill would demonstrate the state party's willingness to embrace diversity in a deep, meaningful way.

Bibliographic Reference

- AKUZAWA, Mariko. Changing Patterns of Discrimination in Japan: Rise of Hate Speech and Exclusivism on the Internet, and the Challenges to Human Rights Education. **Taiwan Human Rights Journal**, Taipei: Soochow University, Vol. 13, No. 4, December, 2016.
- ARUDOU, Debito. **Embedded Racism: Japan's Visible Minorities and Racial Discrimination**. Minneapolis: Lexington Books, 2015.
- ASIA-PACIFIC HUMAN RIGHTS INFORMATION CENTER. Rise of Hate Speech in Japan. **FOCUS Asia Pacific**, Osaka: HURIGHTS OSAKA, Vol. 74, December, 2013.

- CHAPMAN, David. **Zainichi Korean Identity and Ethnicity**. First Press, New York: Routledge, 2008.
- GLOBALSCAN. **BBC 2014 Country Rating Poll. 2014**. Available at: < <https://downloads.bbc.co.uk/mediacentre/country-rating-poll.pdf>>
- HUMAN RIGHTS COUNCIL. **Compilation on Japan: Report of the Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights**. 2017. Available at: < <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/G17/257/44/PDF/G1725744.pdf>>
- HUMAN RIGHTS COUNCIL. **Summary of Stakeholders' submissions on Japan**. 2017. Available at: < <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/G17/245/42/PDF/G1724542.pdf>>
- HUMAN RIGHTS NOW. **Fact-finding Report: The Realities of Hate Speech Against Korean Residents in Japan**. November, 2014. Available at: < <http://hrn.or.jp/eng/wp-content/uploads/2015/12/Hate-Speech-report-English-translation.pdf>>
- JAPAN NGO NETWORK FOR THE ELIMINATION OF RACIAL DISCRIMINATION. **Civil Society Report on the Implementation of the ICERD**. August, 2014. Available at: < https://tbinternet.ohchr.org/Treaties/CERD/Shared%20Documents/JPN/INT_CERD_NGO_JPN_17538_E.pdf>
- JAPAN NGO NETWORK FOR THE ELIMINATION OF RACIAL DISCRIMINATION. **Joint Civil Society Report on Racial Discrimination in Japan**. August, 2018. Available at: < https://tbinternet.ohchr.org/Treaties/CERD/Shared%20Documents/JPN/INT_CERD_NGO_JPN_31918_E.pdf>
- JAPAN NGO NETWORK FOR THE ELIMINATION OF RACIAL DISCRIMINATION. **NGO Report on The Issue of Hate Speech in relation to the Issue No. 10 of the List of Issues adopted by the Human Rights Committee**. 2014. Available at: < https://tbinternet.ohchr.org/Treaties/CCPR/Shared%20Documents/JPN/INT_CCPR_CSS_JPN_17357_E.pdf>
- KOTANI, Junko. Proceed with Caution: Hate Speech Regulation in Japan. **Hastings Constitutional Law Quarterly**. San Francisco: University of California, Hastings College of Law, Vol. 45, No. 3, 2018.
- MARTIN, Craig. Striking the Right Balance: Hate Speech Laws in Japan, the United States, and Canada. **Hastings Constitutional Law Quarterly**. San Francisco: University of California, Hastings College of Law, Vol. 45, No. 3, 2018.
- MINISTRY OF JUSTICE. **Act No. 68 of 2016**. The Act on the Promotion of Efforts to Eliminate Unfair Discriminatory Speech and Behavior against Persons Originating from Outside Japan (Anti-Discriminatory Speech Act), 2016. Available at: <<http://www.moj.go.jp/content/001199550.pdf>>
- MOTANI, Yoko. Towards a More Just Educational Policy for Minorities in Japan: The case of Korean Ethnic Schools. **Comparative Education**. London: Taylor & Francis, Volume 38, Issue 2, pp. 225-237, 2002.
- OSAKI, Tomohiro. Nationalism rearing ugly head with greater frequency. **The Japan Times**,

Tokyo, 23rd May, 2014.

- OSAKI, Tomohiro. Diet debates hate-speech bill that activists call narrow and toothless. **The Japan Times**, Tokyo, 19th April, 2016.
- PENNEY, Matthew; WAKEFIELD, Bryce. Right Angles: Examining Accounts of Japanese Neo-Nationalism. **Pacific Affairs**. Vancouver: University of British Columbia, Vol. 81, No. 4, pp.537-555, 2009.
- REYNOLDS, Isabel. North Korean schools in Japan soldiering on despite tough times. **The Japan Times**, Tokyo, 13th November, 2014.
- RYANG, Sonia. **North Koreans in Japan: Language, ideology and identity**. London: West View Press, 1997.
- RYANG, Sonia. The North Korean homeland of Koreans in Japan. In RYANG, Sonia. **Koreans in Japan: Critical Voices from the Margin**. Taylor & Francis, 2000.
- STRAUSZ, Michael. Minorities and Protest in Japan: The Politics of the Fingerprinting Refusal Movement. **Pacific Affairs**. Vancouver: University of British Columbia, Vol. 79, No. 4, pp. 641-656, 2007.
- WATANABE, Natsume. Grade School for Zainichi Koreans in Osaka struggling to survive. **The Japan Times**, Tokyo, 11th August, 2014.
- YONEYAMA, Shoko. **The Japanese high school: silence and resistance**. Digital Edition, London: The Nissan Institution / Routledge Japanese studies series, Taylor Francis Group, 2001.

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Av. Prof. Lineu Prestes, 159 - Cid. Universitária - CEP 05508-900 - Tel./Fax: (011)
3091-2426/2423 - São Paulo - SP - Brasil

REVISTA ESTUDOS JAPONESES No. 39 - NORMAS DE PUBLICAÇÃO

1. Trabalhos para publicação

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

2. Idiomas

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

3. Extensão dos Textos

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

4. Formatação do texto

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Envio de artigos para apreciação

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

Esses artigos devem submetidos no sistema, no link:

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

7. Ressalvas

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

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

8. Identificador ORCID

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

9. Formato de publicação

A revista Estudos Japoneses será publicada somente no formato digital.

Coordenação Editorial
Leiko Matsubara Morales
Silvio Yoshiro Mizuguchi Miyazaki

Diagramação
Simonia Fukue Nakagawa 0010837/PR

Formato	16 x 23 cm
Mancha	12,5 x 20 cm
Tipologia	Times New Roman 11 e 14
Número de páginas	141

捨てられし

人のごとくに

独り居て

髪などとかす

夜の淋しさ

岡本かの子 (1889-1939) 『かろきねたみ』

Suterareshi

Hito no gotoku ni

Hitori ite

Kami nado tokasu

Yoru no sabishisa

Okamoto Kanoko (1889-1939) *Karoki Netami*

Como alguém que foi

Completamente abandonado

Encontro-me só,

A pentear meu cabelo

Nesta noite de solidão.

Kanoko Okamoto (1889-1939) *Leve Ciúme*