

## EDITORIAL

Luana Martina Magalhães Ueno

É com orgulho que anunciamos a publicação da sétima edição da *Prajna: revista de culturas orientais*, composta por quatro artigos gerais e uma entrevista, os quais abordam as diversas facetas da história e da cultura oriental. Esta edição demonstra a existência de pesquisas brasileiras sobre a Ásia, assim como, o esforço pelo reconhecimento e efetivação de uma área.

A sétima edição inicia-se com uma entrevista concedida pela escritora Laura Honda-Hasegawa, autora das obras *Sonhos Bloqueados* (1991) e *Kiken* (2000), além de colaboradora das coletâneas *Antologia de Poesia Nikkey* (1993) e *Pátria Estranha* (2002). No decorrer da entrevista, a escritora relata sobre a sua trajetória pessoal, a produção e recepção de *Sonhos Bloqueados*, o preconceito contra os *nikkeis* e o universo da comunidade japonesa no Brasil.

O artigo de Bruno José Yashinishi aborda o longa-metragem *Sonhos*, lançado em 1990 pelo cineasta Akira Kurosawa. O autor analisa como Kurosawa construiu um conjunto de representações sobre pesadelos, traumas e energia nuclear através de práticas culturais inerentes à produção cinematográfica. Para tanto, Yashinishi recorre a uma abordagem interdisciplinar, relacionando as áreas da História, Psicanálise e Cinema.

Fabio Pomponio Saldanha explora como os conceitos derridianos de democracia do porvir e hospitalidade se articulam em duas obras de Tawada Yōko: *Emissário* (2013) e *Espalhados por toda a terra* (2018). Com foco no desastre de Fukushima, a análise explora as diferentes respostas literárias ao trauma coletivo e individual. O estudo destaca a forma como a autora reconfigura experiências de crise e transformação cultural por meio da narrativa.

Em relação ao texto de Krystal Urbano, Juciano Professor e Mateus Nascimento, realiza-se uma revisão de literatura acerca dos estudos publicados na América Latina sobre a cultura pop japonesa. Para análise, os autores utilizam-se das bases *Scopus*, *Web of Science*, *Dimensions* e *Scielo*

para a identificação desses artigos científicos. Conclui-se que o Brasil é o principal país dessa produção, representando 73% do corpus. Do mesmo modo, a partir de 2018, observou-se um crescimento na produção de artigos sobre essa temática, que alcançou seu pico em 2021, seguido por um declínio nos anos subsequentes.

Por fim, Nirvana de Oliveira Moraes Galvão de França, em seu artigo, analisa a trajetória de Yaśodharā, a esposa do Buda Siddhārtha Gautama. O autor realiza uma pesquisa bibliográfica e documental dos textos canônicos, assim como, analisa um breve excerto do Therīpadāna, no qual coloca-a como uma líder no caminho para a Libertação para as mulheres.

Agradeço a todos os pesquisadores que contribuíram para mais uma edição da revista. Também estendo a minha gratidão à equipe editorial, que graças aos seus esforços, tornou a publicação possível. Acredito que a ação conjunta de todos os envolvidos é fundamental para impulsionar o desenvolvimento dos estudos sobre as culturas orientais, promovendo reflexões e diálogos necessários para seu contínuo aprimoramento. Desejo a todos uma ótima leitura!

## **O ROMANCE SOBRE A IMIGRAÇÃO JAPONESA: UMA ENTREVISTA COM LAURA HONDA-HASEGAWA<sup>1</sup>**

Laura Hasegawa nasceu na capital de São Paulo, em 1947. É formada em Letras Japonês/Português e em Pedagogia, pela Universidade de São Paulo (USP). Em 1972, foi bolsista do governo de Niigata, no Japão, período em que estudou parte da obra de Fumiko Hayashi (1903-1951), escritora que faz parte da chamada “literatura feminina”. Hasegawa atuou na área da educação até 2009 e, desde então, tem se dedicado exclusivamente à literatura, escrevendo ensaios, contos e romances, tudo sob o ponto de vista *nikkei*. Colaborou na imprensa nipo-brasileira com artigos sobre a cultura japonesa e sua influência na sociedade brasileira. Em 2008, retornou ao Japão para trabalhar como diretora e professora de uma escola brasileira destinada a filhos de decasséguis. É autora das obras *Sonhos Bloqueados* (1991) e *Kiken* (2000) e contribuiu para as coleções *Antologia de Poesia Nikkey* (1993) e *Pátria Estranha* (2002). Atualmente, escreve e publica no site *Discover Nikkei*, mantendo as séries *Histórias de Decasséguis* e *OHAYO Bom Dia*, sendo esse o seu primeiro trabalho bilíngue.

Luana Martina Magalhães Ueno é doutoranda em História e Cultura pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) e bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CAPES). Graduada em História e Mestre em História Social pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e, atualmente, é graduanda em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Integra o Laboratório de Pesquisa sobre Culturas Orientais (LAPECO/UEL) e o MEMENTO - Grupo de Pesquisa de Memórias, Trajetórias e Biografias (UNESP). Tem como áreas de atuação: História do Brasil, Teoria da História e História da Historiografia, com ênfase na imigração japonesa; discurso antinipônico e a questão de gênero.

**Luana:** Gostaria de agradecer, Laura, por ter aceitado participar da entrevista e por me receber. Para começar, poderia me dizer a qual geração a senhora pertence?

**Laura:** O meu pai emigrou do Japão com menos de 2 anos, um ano e pouco, e a minha mãe nasceu em São Paulo, em Presidente Prudente. Então, dizem que sou *nisei* e meio, mas eu me considero uma japonesa-brasileira.

**Luana:** Você sabe de quais regiões do Japão seus avós emigraram?

**Laura:** Sim, eu sei. Meus avós paternos vieram da província de Niigata e os meus avós maternos, da província de Fukushima, que são províncias bem próximas.

**Luana:** A condição de ser neta de imigrantes influenciou na produção do livro *Sonhos Bloqueados*?

**Laura:** Acredito que sim, porque eu queria resgatar a parte que diz respeito à minha origem, que é de imigrantes que vieram para o Brasil. Isso é um motivo de orgulho. Ser netos de imigrantes é um diferencial em relação a quem, por exemplo, não tem essa ascendência próxima. Algumas pessoas sabem que os antepassados vieram de algum lugar e se estabeleceram no Brasil, mas não possuem, assim, uma identidade mais real, mais palpável. Eu, como descendente de japoneses, sempre tive orgulho de carregar um sobrenome japonês. Já falei o que significa Hasegawa?

**Luana:** Não, ainda não.

**Laura:** O significado de Hasegawa é “rio longo que corre no vale”. Eu acho bem poético.

**Luana:** Sim, é poético. A senhora publicou outras obras além do livro *Sonhos Bloqueados*?

**Laura:** *Sonhos Bloqueados* foi a minha estreia na literatura brasileira. Depois houve outras publicações: uma antologia de poesias, outra de contos e um livro que ficou um pouco no anonimato, porque houve problemas na edição. Eu nem cito o título desse livro porque ainda não o considero lançado.

**Luana:** A senhora poderia falar sobre o livro que teve problemas na edição?

**Laura:** O título é em japonês. Bem no começo do movimento decasségui, ocorreu um choque muito grande tanto para eles quanto para os japoneses, por conhecer pessoas de outro país, do outro lado do mundo. Como os decasséguis tiveram problemas de adaptação, os japoneses estranharam o comportamento dos que foram lá trabalhar. Portanto, *Kiken*, o título do livro, é uma palavra que significa "perigo" e era uma placa que os lojistas japoneses colocavam nas portas de suas lojas, como que um aviso para todo mundo sobre os brasileiros perigosos. Essa palavra além de ter um significado muito forte, eu achei que seria bem adequada para um livro que seria mais ou menos a continuação de *Sonhos Bloqueados*, mas, como já disse anteriormente, a edição teve problemas. Então, eu ainda não o considero publicado. Quem sabe um dia eu o publicarei novamente em uma edição ampliada e revisada, o qual seria meu segundo romance.

**Luana:** A senhora foi bolsista no Japão, não é?

**Laura:** Sim, no ano de 1972. Logo depois que eu me formei na faculdade.

**Luana:** Esse intercâmbio influenciou a produção do *Sonhos Bloqueados*?

**Laura:** Eu não posso dizer que não, mas para falar concretamente, que influenciou nisso ou naquilo, também fica uma coisa um pouco vaga. Só que

trouxe influências sim, como no meu modo de ver as coisas, de escrever e expressar as minhas ideias.

**Luana:** O que a senhora estudou no intercâmbio?

**Laura:** Foi uma parte da literatura feminina do Japão, quer dizer, de escritoras mulheres, porém, não foi um estudo aprofundado devido ao tempo da bolsa, que é um tempo muito exíguo, é menos de 12 meses de estudos. Ao chegar no Brasil, por motivos profissionais, eu não estava nessa área de literatura japonesa, acabou sendo um estudo que começou e não teve continuidade.

**Luana:** A senhora poderia explicar sobre esse estudo?

**Laura:** Era em uma classe regular de estudantes universitários do Japão. Havia uma grande dificuldade devido ao idioma. Mesmo eu sabendo o básico, era insuficiente para acompanhar um curso de formação superior. Foi, assim, mais um contato com o professor orientador, no sentido de ver os aspectos da literatura feminina no Japão.

**Luana:** Naqueles jornais que a senhora me enviou<sup>2</sup>, você é considerada a primeira *nisei* a escrever um romance de renome. Como a senhora reagiu a isso na época?

**Laura:** Isso eu soube, porque é opinião de críticos, no dia do lançamento. Fiquei um pouco atônita, porque um repórter perguntou: "Como está se sentindo ao lançar um livro após os 80 anos da imigração japonesa?". A pergunta foi muito direta que eu pensei: "mas eu não tenho 80 anos", eu entendi o que ele quis dizer, mas foi muito impactante.

**Luana:** A senhora disse algumas vezes que se considera ser japonesa-brasileira. O que significa isso?

**Laura:** É ter bem delineado o lado japonês e o brasileiro. Eu não posso dizer que sou brasileira, porque tem aspectos que só quem é descendente de japoneses possui. Como também não posso dizer que sou japonesa, porque, por exemplo, a primeira vez que estive no Japão, eu estava reunida com um grupo de jovens estudantes, eu era uma das poucas estrangeiras, não sei se é por isso que uma socióloga japonesa, que estava presente, logo notou que eu não era japonesa. Por quê? A gesticulação. Tanto que eu já me eduquei, não fico gesticulando. A gesticulação e o modo de ser, que só um japonês nato consegue perceber em uma pessoa que não é japonesa. Por isso me considero japonesa-brasileira, pois não sou nem 100% japonesa e nem 100% brasileira.

**Luana:** A senhora consegue me dizer quais autores te influenciaram? Seja da literatura, seja de filmes?

**Laura:** Eu sempre gostei de ler, não diria nem literatura porque naquele tempo era ler. Por exemplo, o meu pai, embora sendo cidadão japonês, era fluente em português e procurou incentivar esse lado. Ele comprou os meus primeiros livros, daquela série completa do Monteiro de Lobato, então, eu cresci lendo as aventuras de Narizinho e Pedrinho. Além de todos os autores que me chegavam em mãos, tanto da literatura brasileira, como José de Alencar, quanto os autores clássicos da literatura mundial. Depois na faculdade, foram autores da literatura brasileira e portuguesa. Mas eu sempre gostei de ler.

**Luana:** O *Sonhos Bloqueados* aborda o lado dos *niseis*, ou seja, dos descendentes. Por que a senhora optou por trabalhar mais essa perspectiva?

**Laura:** Porque, como eu não me sinto 100% japonesa e nem 100% brasileira, acredito que só um autor como eu, descendente de japonês, entenderia esse o lado. Como o *nikkei* pensa, sente e se refere a sua própria identidade.

**Luana:** A comemoração dos 80 anos da imigração japonesa foi um momento marcante para a senhora?

**Laura:** Foi marcante pelo significado da data comemorativa, mas vou dizer que o lançamento dos *Sonhos Bloqueados* coincidiu com a comemoração dos 83 anos da imigração japonesa. Poderia ser em outra data, mas eu acredito que o editor fez uma forcinha para coincidir. Tanto que na estreia, antes daquela tradicional noite de autógrafos, houve uma palestra com um professor da USP, eu não me recordo o nome completo agora, mas ele abordou justamente a trajetória da imigração japonesa no Brasil.

**Luana:** Como foi publicar o livro na comemoração dos 83 anos da imigração?

**Laura:** Foi um motivo de alegria. Tanto que nos anos posteriores, por ocasião dos festejos da imigração japonesa, em 18 de junho, as emissoras de rádio, televisão e jornal me procuravam para falar dessa data. Acho que foi marcante o lançamento coincidir com essa data comemorativa.

**Luana:** Por que a senhora escolheu uma mulher para narrar a história? A personagem Kimiko?

**Laura:** É porque eu entendo mais o lado feminino, se bem que eu me esforço bastante, principalmente agora, para criar protagonistas masculinos. Mas foi naturalmente que a Kimiko nasceu.

**Luana:** Como a senhora conseguiu pensar esse contraste entre a cultura brasileira e as tradições japonesas? Por exemplo, a Kimiko reparava bastante nas diferenças entre uma descendente e uma brasileira.

**Laura:** Desde criança eu percebia isso. Uma coisa marcante que agora estou lembrando, eu não era mais criança, era adolescente, sempre vivi na capital de São Paulo e um dia eu fui comprar sapatos, reparei que o vendedor se

esforçava para falar com sotaque japonês. Não lembro qual foi a minha reação, mas, se fosse nos presentes dias, eu diria para ele falar normal, porque entendo o português. Fui observando todas essas pequenas nuances. Por exemplo, quando eu era criança, nas décadas de 1950 e 1960, era ainda muito gritante esse tratamento do brasileiro com os descendentes de japoneses. Assim como os japoneses e os descendentes percebiam os brasileiros como *gaijin*, que significa estrangeiro. Só que, nesse caso, *gaijin* eram os descendentes e não os brasileiros. Também os brasileiros, que têm esse lado muito brincalhão e muito à vontade, faziam troça com os japoneses. Eu observava que nessa época havia muita gente como eu, *nikkei*, descendente de japoneses, que renegavam a raça para não servir de chacota para os brasileiros. Diziam que não era japonesa e sim brasileira, sendo que era descendente de japoneses. Eu percebia muito isso nas colegas de escola. Lembro que uma colega dizia que o irmão dela tinha nojo de japonesas. Isso tudo era vontade de renegar a raça porque sofreu alguma discriminação, ou algum tratamento diferenciado, na minha opinião. Para mim, era uma coisa natural escrever sobre isso, colocar na boca dos meus personagens toda essa diferença.

**Luana:** Como que foi a recepção do *Sonhos Bloqueados* por parte dos descendentes?

**Laura:** Todos receberam bem, mas os descendentes eram mais críticos. Por exemplo, em uma tarde de autógrafos, eu fiz lançamento em várias cidades, como no Paraná, em Apucarana, São Paulo, em Registro e tem uma outra cidade que me foge o nome agora, mas cidades onde havia muitas pessoas da comunidade japonesa, notei que os brasileiros eram muito espontâneos e falavam as suas opiniões, todos elogiavam. Esse contato com o público foi muito bom e enriquecedor. Mas percebi também que eram justamente os descendentes de japoneses que sugeriam ou apontavam alguma crítica: “Olha, eu acho que aquelas palavras japonesas deveriam ter uma explicação no rodapé”. Sendo que se você entende o contexto, naturalmente saberá o

significado dessa palavra em português. É esse lado crítico. Se eu não fosse descendente de japoneses escrevendo *Sonhos Bloqueados*, acho que os descendentes não fariam esses comentários.

**Luana:** Por parte dos brasileiros a recepção foi melhor, então?

**Laura:** Eles são muito espontâneos. Gostaram e disseram que até aprenderam um pouco de japonês, com aquelas palavrinhas. Há também a opinião de uma tia, que já é falecida, era filha de espanhóis e se casou com o meu tio, que é irmão do meu pai, o casamento foi há mais de 70 anos atrás em uma cidade do interior do Paraná. Os pais de ambos os lados não queriam esse casamento, essa coisa toda, foi um início bem conturbado, um casamento interracial. Mas essa tia leu *Sonhos Bloqueados* e ligou para São Paulo, falando que só a partir do livro entendia o marido dela. Eu nunca imaginei um comentário desse, mas ela falou que graças ao meu livro entendia mais o marido, apesar de estar casada há 40, 50 anos. Aquele lado calado e sisudo, que não expressa opinião.

**Luana:** O livro é testemunho da sua vida ou de pessoas conhecidas?

**Laura:** Eu não posso dizer que não é um testemunho, mas também não posso dizer que é a vida real retratada. É tudo sobre o que ouvimos, por exemplo, muitas das histórias foram contadas pela minha mãe, porque ela era uma grande contadora de histórias. Se ela tivesse enveredado para o lado da literatura, acho que teria mais êxito do que eu. Muitas coisas são falas da minha mãe, ou, se não através da minha mãe, são ideias da minha avó, que era imigrante. Tem um pedaço de cada uma de nós, um pedaço de cada um que, ao longa da vida, eu ouvi e perguntei opiniões, senti a reação diante de alguma coisa. É tudo isso, é uma mescla. Não posso dizer que não tive influência, mas não foi a cópia da vida de ninguém. Acho que foi a influência de todas as pessoas que cruzaram o meu caminho. Assim, bem espontânea e aleatoriamente, porque dificilmente eu ouço uma pessoa contando uma

história e penso em querer escrever um livro. Mas acabamos incorporando as ideias: “Ah, tem gente que pensa assim, tem que gente acha isso”. Eu não posso dizer que não tem influência de pessoas, porém, não é a biografia de ninguém.

**Luana:** Qual a importância do bairro da Liberdade para a senhora? É citado bastante no livro.

**Laura:** Eu fiz o ensino médio na Escola Estadual Presidente Roosevelt, que fica bem no meio da Liberdade, na rua São Joaquim. Naquele tempo, eu tinha que tomar ônibus, porque não morava na Liberdade. Então eu atravessava a rua principal do bairro, que é o bairro oriental, atravessava de ponta a ponta, quer dizer, do ponto do ônibus elétrico até chegar no colégio. A volta já eram quase 18h30, era à noite e a rua Galvão Bueno, a rua principal da Liberdade, se transformava, virava outra coisa. Não era aquele movimento só de lojistas e compradores, era uma outra coisa. Eu sempre achei fascinante, principalmente na época de estudante, que eu ia com o sol claro para o colégio e, na saída, retornava para o ponto de ônibus, para voltar para casa. Achei que seria um cenário ideal para situar parte da história. Você conhece, a Liberdade?

**Luana:** Sim, já fui lá.

**Laura:** Isso foi de dia, não é?

**Luana:** Sim, foi de dia.

**Laura:** À noite, naquela época, décadas 1960 e 1970, mudava. Mudava do dia para a noite, existiam aquelas casas noturnas onde havia aprendizes de gueixas, mas não eram gueixas verdadeiras, porque elas não vieram para o Brasil. Era uma imitação de gueixa, elas andavam naquelas ruelas da Liberdade de quimono e com aquela maquiagem de gueixa. Para mim, era

fascinante ter isso no Brasil. Eu quis retratar uma parte disso em certa fase da vida da Kimiko. Antes dela se casar, quando estava no pensionato. O pensionato também é uma coisa que eu nunca vivenciei, porque eu sempre morei na capital, não precisei morar em algum lugar fora da minha casa e dos meus pais para estudar ou para trabalhar. Como eu conheci muitas pessoas que viveram em pensionato, principalmente aquelas cujas famílias moravam no interior e precisavam ir para capital para estudar ou trabalhar. Era uma coisa que eu não vivenciei, mas eu quis retratar pela minha visão e ótica.

**Luana:** Outra personagem que me chamou atenção foi a Cema, uma mestiça. Por que ela é retratada como um animal selvagem e acuado?

**Laura:** A Kimiko supõe que Cema fosse a filha fora do casamento, filha do marido dela. Sendo assim, ela seria uma menina rejeitada. Eu a retratei como uma pessoa muito indefesa, como um animalzinho mesmo.

**Luana:** A senhora consegue me dizer qual era a visão, seja na sua família, seja das pessoas que você conhecia, em relação aos filhos mestiços?

**Laura:** Agora não, é uma coisa natural, mas naquela época havia sim, não vou dizer discriminação, e sim, uma diferenciação. Por exemplo, vou citar as amigas da minha mãe: uma senhora que estava conversando com a minha mãe e, eu ainda era criança e peguei a conversa, estava falando que a filha tinha se casado. Certamente a minha mãe a parabenizou, porém, essa senhora acrescentou um detalhe: "só que é brasileiro". Desde criança eu sempre notei essas nuances nas falas das pessoas, isso sempre me fascinou. Eu ficava pensando no "só que", então quer dizer que tem alguma coisa atrapalhando, um empecilho: "Ela se casou sim, só que foi com brasileiro". Havia sim. Não sei se ainda há e está velado, porque muitas coisas estão veladas entre as pessoas, mas é que é uma coisa diferente, então demora-se para se acostumar, talvez.

**Luana:** Qual a sua opinião em relação aos conflitos entre gerações?

**Laura:** Assim como há conflitos entre gerações em qualquer país do mundo, com pessoa de qualquer raça e nacionalidade, há entre os japoneses imigrantes e os seus descendentes. Mas, por serem duas culturas e dois países diferentes, esses conflitos se tornam mais visíveis. Por exemplo, o casamento, quando eu era criança e jovem, era uma coisa conflitante. Na década de 70, lembro que houve um episódio na família de uma amiga. A maioria dos irmãos dela se casou em casamentos interraciais, com brasileiros de diversas origens. Uma vez, alguém comentou algo sobre isso, e eu disse: "Olha, ouvi dizer que, no Brasil, embora existam casamentos interraciais, as pessoas da alta sociedade brasileira não costumam se misturar com estrangeiros, especialmente com alguém de descendência japonesa". Ela ficou indignada pois, na família dela, apenas ela e um irmão eram casados com pessoas da mesma nacionalidade. Acho que sempre houve esse conflito de gerações, principalmente no tema casamentos.

**Luana:** Por que a senhora optou pelo desfecho da morte do personagem Carlinhos? Que é o filho mais velho da Kimiko.

**Laura:** Você me perguntou do optou, eu nem posso dizer o porquê. Assim, parece exagero, mas as minhas personagens são as que mandam na história e eu só vou apenas escrevendo. Eu posso até no começo fazer aquele esboço todo, a árvore genealógica, definindo quem vai se casar com quem. Às vezes a história está montada, mas, no decorrer da escrita, são as personagens que comandam o enredo. Ele faleceu, era um filho querido, em que ela tinha muitas esperanças. Eu não optei não, eles que comandaram e eu fui escrevendo.

**Luana:** Como foi criar a história de Érica, filha de Kimiko, que passou por uma cirurgia nos olhos para adotar um visual mais ocidental e se sentir mais brasileira?

**Laura:** Na minha época, a cirurgia plástica não era algo comum como é hoje, não precisa ser descendente de japonês, qualquer um pode mudar qualquer parte do rosto. Por exemplo, quando eu era jovem, era mais rechonchuda, então, os meus olhos pareciam menos fundos e rasgados. Lembro que um colega meu de faculdade falou que conhecia muita gente que havia feito cirurgia da pálpebra e sugeriu que eu fizesse também. Eu devo ter respondido que não era da conta dele. Mas era uma época que tinha isso, sabe? Operar ou não operar? É melhor operar e ficar mais bonito? Foi por isso, e ela já era revoltada com a situação de ser filha de japoneses, por causa do namorado que era brasileiro. O esforço era maior para atingir aquele ideal de beleza, porque ela queria ostentar o namorado como se fosse um troféu. Eu conheci muita gente assim, muitas amigas e pessoas da minha geração desse jeito, que faziam questão, não porque gostava ou simpatizava, era porque ele era bonito, e queriam se mostrar. Tinha isso, só que agora não é tão evidente assim, mas naquela época era. Eu decidi que a Érica ocidentalizaria os olhos. Naquele período era isso de fazer ou não a cirurgia, querer ser mais bonita, quer dizer, mais brasileira e ocidental. Acho que agora mudou, mas antes era muito evidente. Como eu sou observadora, fui vendo essas histórias. A Érica quis e eu a operei.

**Luana:** Você acha que isso é relacionado com a crise identidade do *nikkei*?

**Laura:** Sim, é a crise de identidade. Eu não estudei em sociologia e antropologia, mas a crise de identidade é grande até hoje. Por exemplo, é uma particularidade minha, eu que noto isso, existe agora a palavra *nikkei*, uma palavra abrangente, *nikkei* significa tudo o que é de origem japonesa. Portanto, eu posso falar revista *nikkei*, jornal *nikkei*, ou, se não, artista *nikkei*, é variado, o uso não se determina, não está restrito a uma coisa só, tudo que é de origem japonesa é *nikkei*, porém, eu noto que, entre os descendentes, essa palavra não está assim popularizada. Difícil alguém usar *nikkei* para referir-se a uma japonesa ou a um japonês. Sendo que não é bem isso, já é brasileiro

de segunda ou terceira geração. Eu sou muito sensível a essas coisas e percebo. Quando querem inferiorizar a origem, utiliza-se a palavra japonês, sendo que a pessoa tem nome. Outra coisa também, que eu já escrevi um artigo, é sobre a palavra "japa" que, no entender dos mais antigos, principalmente quem teve contato com a cultura e a história americana da Segunda Guerra Mundial, é negativa. O termo *jap* era utilizado pelos americanos de forma pejorativa, desvalorizando o soldado japonês. Tem gente que associa o "japa" dos Estados Unidos com o do Brasil. Agora, há descendente que normalmente a utiliza, como por exemplo: "Hoje vamos hoje no restaurante japa". Eu conheci a filha de uma amiga minha, pertencente à terceira geração de japoneses, e chamou o filho, da quarta geração, de japinha. No meu entender, não é uma coisa muito agradável esse tratamento. Mas, entre os brasileiros, eu noto que "japa" significa "japonês" ou "de origem japonesa". Agora, os descendentes usarem *nikkei*, é muito difícil, inclusive quando eu falo *nikkei*, há pessoas que não entendem bem. Para o brasileiro, eu explico o que é. Se você for revolver, encontra o modo preconceituoso que ainda existe, tanto da parte do descendente, quanto do brasileiro. Só que isso faz parte do viver em sociedade. Esse tratamento "japa", particularmente, eu não acho nada simpático, porém, há quem use como se fosse a palavra "japonês" ou "japonesa". É uma questão de entendimento e cultural, quer dizer, depende da cultura de cada um e da família. Por exemplo, alguém que não conhece um pouco da cultura japonesa, dificilmente traz uns mimos na casa que está visitando. Isso é muito da cultura japonesa, então, ninguém vai de mão abanando na casa de uma outra pessoa. Há também os desentendimentos dos brasileiros que foram trabalhar no Japão, entravam na casa dos japoneses sem tirar os sapatos, sem levar nada, e saíam com presentinho, mas também não retribuía. Tudo isso são pequenas coisas que se você for tirar do fundo, aparecem outras. É sinal que a sociedade está caminhando para frente, ou para trás, não sei, mas está em movimento e não está parada.

**Luana:** Como a senhora pensou no movimento decasségui para o livro?

**Laura:** Nem havia pensado em uma história para escrever, eu escrevi sempre contos, que são pequenas histórias e flagrantes, ou, se não, eu gosto de escrever crônicas, por exemplo, o que eu vi e ouvi, sempre com relação aos *nikkeis*. Eu cheguei a mandar para você uma série de crônicas? Tem uma crônica em que eu estou saindo da estação do metrô e ouço atrás assim: “Por que fulana é melhor que a gente? Fulana é descendente, deve ser por causa dos neurônios”. Isso me deixou pensando se há diferenciação entre neurônios ocidentais e orientais. São pequenas coisas assim. Eu escrevia contos, que são mais narrativas curtas, eu nunca havia pensado em um romance. Só que eu li, no jornal *Estado de São Paulo*, uma notícia, de 1989, que relatava sobre a primeira turma só de mulheres que estava embarcando para o Japão, não era de casais, era só de mulheres decasséguis. Isso me chamou muita atenção, porque você acaba pensando que elas deixarão as famílias, se questionando como que deve ser. Comentei com o meu pai que daria uma boa história, sem pensar no meu livro, quer dizer, alguém que escreva. Em 1990, eu apresentei para um editor os meus contos, sempre com temática *nikkei*, com personagens *nikkeis*. Ele sugeriu que eu tentasse escrever um romance, porque contos são narrativas curtas e não têm aquilo de ir e vir, aqueles pensamentos, não tem aqueles *flashbacks*. Saí da editora pensando: “Imagina, não vou escrever coisa nenhuma nunca”. O romance você faz uma ideia de um livro grosso, com muita coisa, com um enredo complicado e tal. Foi isso, mas a ideia de escrever sobre alguém que foi para o Japão trabalhar, foi por causa da notícia do jornal *Estado do São Paulo*.

**Luana:** É curioso que Kimiko, sempre tão dedicada ao lar e ao cuidado dos outros, de repente decida ir para o Japão em busca de um sonho. Poderia comentar um pouco sobre essa mudança?

**Laura:** É porque ela se via numa situação sem casa, e a Érika não queria viver com a mãe, foi morar com a tia. O outro filho, mais quietinho, estudando e trabalhando. Ela pensou que a última e única alternativa, que foi o pensamento de quase todo mundo, era ir trabalhar no Japão. Pelo menos

you were earning and sending the money to Brazil, it was half a foot, as it used to be. It was, as I said, very natural, I didn't think of it like this: "Now I will write a book that will start like this, end in the middle and finish in another way". The characters were drawing their life trajectories and I was writing. As there were characters that I created, but they never appeared, they were swallowed by others.

**Luana:** Laura, essa foi a última pergunta. Queria agradecer por sua disponibilidade.

## NOTAS

<sup>1</sup> Entrevista realizada em 28 de setembro de 2019, para a dissertação *O romanceiro feminino nikkei: memória e (des)identidades no livro "Sonhos Bloqueados", de Laura Honda-Hasegawa (1980-1991)*. Foi adaptada conforme as diretrizes da revista.

<sup>2</sup> São os jornais: *Diário Nippak* (1991), *Estado de São Paulo* (1991), *Jornal Hoje em Dia* (1991), *São Paulo Shimbun* (1991) e *Voz de Ibiúna* (1991).

Recebido em 21/07/2024 e aprovado em 29/08/2024

## **AKIRA KUROSAWA ENTRE PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES: PESADELOS, TRAUMAS E O ESPECTRO DA ENERGIA NUCLEAR NO FILME SONHOS (1990)**

Bruno José Yashinishi<sup>1</sup>

**Resumo:** Mundialmente conhecido por seus filmes sobre samurais, lendas e aspectos tradicionais da cultura japonesa, o cineasta Akira Kurosawa dirigiu o longa-metragem *Sonhos*, lançado em 1990. Nessa obra, o diretor foi capaz de “transportar” algumas de suas experiências pessoais oníricas, subjetivas às telas do cinema, de forma objetiva. Dentre os oito sonhos presentes na trama, dois deles trazem representações sobre traumas e medos da energia nuclear, espectros compartilhados por grande parte de seus compatriotas que provêm, principalmente, após o ataque estadunidense a Hiroshima e Nagasaki em 1945. Nesse sentido, o presente artigo pretende analisar como Kurosawa utilizou práticas culturais inerentes à produção cinematográfica para construir e veicular essas representações por intermédio de seu filme. Para tanto, esse texto vale-se de abordagens interdisciplinares, com fundamentos teóricos que provêm da psicanálise freudiana, de autores da História Cultural, do próprio cinema, bem como de procedimentos metodológicos oriundos de referenciais voltados e/ou especializados na linguagem cinematográfica.

**Palavras-chave:** Akira Kurosawa. História cultural. representações.

### **AKIRA KUROSAWA BETWEEN PRACTICES AND REPRESENTATIONS: NIGHTMARES, TRAUMAS AND THE SPECTRUM OF NUCLEAR ENERGY IN THE FILM DREAMS (1990)**

**Abstract:** Known worldwide for his films about samurai, legends and traditional aspects of Japanese culture, filmmaker Akira Kurosawa directed the feature film *Dreams*, released in 1990. In this work, the director was able to “transport” some of his personal, dreamlike, subjective experiences to the cinema screen, in an objective way. Among the eight dreams present in the plot, two of them bring representations of traumas and fears of nuclear energy, specters shared by a large part of his compatriots that come mainly after the American attack on Hiroshima and Nagasaki in 1945. In this sense, this article aims to analyze how Kurosawa used cultural practices inherent to film production to construct and convey these representations through his film. For this purpose, this text uses interdisciplinary approaches, with theoretical foundations that come from Freudian psychoanalysis, authors from Cultural History, cinema itself, as well as methodological procedures originating from references focused on and/or specialized in cinematographic language.

**Keywords:** Akira Kurosawa. Cultural history. representations.

## Introdução

Akira Kurosawa (1910-1998) foi um dos artistas mais influentes da história do cinema mundial<sup>2</sup>. Ao longo de sua carreira, dirigiu mais de 30 filmes, entre eles grandes clássicos, tais como *Rashomon* (1950), *Os sete samurais* (1954), *Trono manchado de sangue* (1957) e *Ran* (1985), por exemplo.

Foi somente após a exibição de *Rashomon* no Festival de Veneza de 1951 (premiado com o Leão de Ouro), que Kurosawa se tornou responsável por chamar a atenção das plateias ocidentais para o cinema asiático, sendo o diretor inclusive considerado como embaixador apropriado para o cinema japonês (JACOBY, 2011).

Kurosawa foi um diretor versátil, abrangendo em sua filmografia uma ampla gama de gêneros, desde épicos, dramas históricos, filmes de guerra, de samurais até *thrillers* contemporâneos. Várias de suas obras foram indicadas, e outras premiadas, em grandes festivais cinematográficos internacionais<sup>3</sup>. Em 1990, recebeu da *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, de Hollywood, o Oscar honorário<sup>4</sup>, entregue pelas mãos dos diretores Steven Spielberg e George Lucas, ambos seus admiradores e fãs confessos (WEBER, 2011).

No filme *Sonhos* (título original em japonês 夢 - *Yume*), de 1990, Kurosawa rompe com o tradicional modelo narrativo cinematográfico, pois o longa-metragem não possui uma única trama sequencial. Por meio desse filme, o cineasta se dedicou a representar suas experiências oníricas, subjetivas, inconscientes aos espectadores.

*Sonhos* é composto por oito “capítulos”, desconexos entre si e que apresentam, por meio de sequências<sup>5</sup> também desconexas, diferentes histórias baseadas em sonhos que o diretor teve ao longo de sua vida. Os “sonhos” são: 1) “A procissão das raposas ou Um raio de sol através da chuva”; 2) “O jardim dos pessegueiros”; 3) “A tempestade de neve”; 4) “O túnel”; 5) “Corvos de Van Gogh”; 6) “O Monte Fuji em vermelho”; 7) “O demônio chorão”; e 8) “O vilarejo dos moinhos”.

Apesar de desconexas, as sequências dos sonhos 6 e 7 têm em comum a temática dos problemas em torno da energia nuclear. A experiência japonesa com essa questão é um fenômeno enraizado em eventos históricos, culturais e sociais, marcado por catástrofes que moldaram a percepção pública e as políticas governamentais (REIGOTA, 2015).

Nesse sentido, o presente texto pretende analisar como Kurosawa apresentou esse tema em sua película. De antemão, é preciso salientar que o termo “apresentar” não soa tão adequadamente quanto o “representar”. Portanto, a questão é analisar como em *Sonhos* o diretor criou representações subjetivas de forma objetiva (MORIN, 1997), isto é, como o processo criador das imagens cinematográficas transportou uma realidade imaginária e onírica a uma presença material, imagética, em movimento, colorida e sonorizada<sup>6</sup>.

Para tanto, primeiramente serão discutidas questões interdisciplinares a respeito dos sonhos, como as da psicanálise desenvolvida por Sigmund Freud (2020); as da História Cultural sobre os limites e possibilidades de tomar as experiências oníricas como objetos investigativos; a relação entre o conteúdo onírico e o cinematográfico; e sobre as possibilidades de se criar filmes que tenham a “realidade” do sonho de seus diretores como eixos centrais em suas tramas. Em segundo lugar, entendendo que as representações são resultados de práticas culturais, esse texto vale-se principalmente das contribuições do historiador francês Roger Chartier (1991).

Tendo em vista os apontamentos dos autores supracitados, será possível investigar como Kurosawa construiu um conjunto de representações sobre pesadelos, traumas e o espectro da energia nuclear em *Sonhos*, particularmente nas sequências 6 e 7, por intermédio de práticas culturais inerentes à linguagem cinematográfica, tais como: pontos e efeitos de montagem, cenografia, e as metáforas audiovisuais, ambos considerados como elementos fílmicos essenciais para a análise de sequências (JULLIER; MARIE, 2009).

Além disso, buscam-se tecer paralelos entre as tramas veiculadas pelo filme com aspectos biográficos de Kurosawa, narrados por ele mesmo, no livro

*Relato autobiográfico* (1990). Compreendo dessa forma, a relação dupla entre subjetividade e objetividade, que se faz presente no filme *Sonhos*. Dessa forma, as sequências analisadas nesse trabalho serão apresentadas ao longo do texto por meio de *frames* extraídos da obra no formato de DVD<sup>7</sup>.

Assim, a hipótese é que o diretor tenha se apropriado de questões prementes em seu tempo, associado à sua subjetividade, para a produção do filme e construção de suas representações.

## **1. Abordagem interdisciplinar dos sonhos: psicanálise, história e cinema**

Em primeiro lugar: o que são os sonhos? Os clássicos estudos de Sigmund Freud (2020) sobre os sonhos e suas interpretações desempenham um papel crucial na Psicanálise e na compreensão do inconsciente. Para o psiquiatra austríaco, os sonhos são expressões do *id* (inconsciente), uma parte da mente que contém pensamentos, desejos e memórias reprimidos (MOLLON, 2005)<sup>8</sup>. Assim, Freud considera que:

O sonho não é comparável aos sons desarmônicos de um instrumento musical atingido pelo golpe de uma força externa em vez de ser tocado pela mão do instrumentista, ele não é desprovido de sentido, não é absurdo, não pressupõe que uma parte de nosso patrimônio de representações durma enquanto outra começa a despertar. Ele é um fenômeno psíquico de plena validade – mais precisamente, uma realização de desejo; ele deve ser incluído na cadeia das ações psíquicas compreendidas na vigília; ele foi construído por uma atividade intelectual altamente complexa (2020, p. 143).

Além da porção irracional do psiquismo humano (o *id*), Freud descobriu que seria impossível aos indivíduos acessarem a totalidade dos seus conteúdos inconscientes e que existe uma constante tensão entre os desejos individuais e as normas civilizatórias. Assim, a história da civilização é marcada profundamente pelo embate interno entre as pulsões “eróticas” e “tanáticas”<sup>9</sup>, que levaria à angústia e ao mal-estar dos indivíduos em suas vivências em sociedade. Como se verá adiante, Eros e Tânatos estarão presentes constantemente nos sonhos representados no filme de Kurosawa.

Em segundo lugar: os sonhos podem ser objetos nos estudos culturais? Como formas de expressões e sentimentos humanos, os sonhos são objetos de investigação em diferentes áreas que estudam as perspectivas culturais. Peter Burke (2000) reconhece a possibilidade de uma história cultural dos sonhos, contudo, atenta para o fato de que os historiadores não têm o mesmo acesso que os psicanalistas às associações que o sonhador faz com os incidentes de suas experiências oníricas.

Todavia, os sonhos possuem significados a respeito do sonhador individual e isso deve despertar a atenção do historiador, sobretudo, quando esses sonhos são registrados pela mente pré-consciente ou consciente através de anotações escritas (no caso de Kurosawa, registrados no filme): “É provável, contudo, que essa elaboração secundária revele a personalidade do sonhador com tanta clareza quanto o próprio sonho” (BURKE, 2000, p. 47).

O historiador alemão Reinhart Koselleck (2006) considerou que os sonhos atuam em um espaço de experimentação, visualização e apreensão de realidades latentes que não são palpáveis ou visíveis, mas possíveis enquanto realidade histórica. Isto porque, após a leitura de *Sonhos no Terceiro Reich*, de Charlotte Beradt, Koselleck percebeu o quanto as experiências oníricas são capazes de registrar na memória, subjetiva e coletiva, traumas, medos, terror e angústia. Portanto, os sonhos não são apenas redutíveis à esfera ficcional ou experiência simbólica individual, mas antes interseccionam várias realidades históricas com vivências pessoais:

Os sonhos são testemunhos da experiência no próprio acontecer [...] Nesse sentido, equivalem a retratos do interior da alma, ao contrário das numerosas imagens que nos foram transmitidas em filmes e fotografias, e que fixaram a miséria por seu lado externo [...] Por isso os sonhos, apesar de serem dificilmente acessíveis, não devem em princípio ser metodicamente excluídos como fontes, por mais difícil que continue sendo interpretá-los com uma teoria antropológica segura (KOSELLECK, 2006, p. 260).

Em terceiro lugar: como os sonhos, que são subjetivos, podem ser filmados, “transpostos” de forma objetiva a um filme? O poeta francês Robert Desnos<sup>10</sup> (1983) escreveu um texto provocativo, publicado originalmente em 1923 em um jornal parisiense, intitulado *O sonho e o cinema*. Nesse artigo, o

autor descreve o valor poético e imaginativo dos sonhos e lamenta que os cineastas (até então – anos 20) não se obstinassem a “transportar” suas experiências oníricas às telas do cinema: “Gostaria que um diretor se enamorasse dessa ideia: na manhã seguinte a um pesadelo que ele anotasse exatamente tudo de que se recordasse e daí partisse para uma reconstituição minuciosa” (DESNOS, 1983, p. 317)<sup>11</sup>.

Mais de um século se passou desde a provocação de Desnos e o cinema se desenvolveu de tamanhas formas (linguagens, gêneros, estilos, indústria, estética, etc.), que a realidade onírica foi adaptada por diferentes diretores, em várias partes do mundo, em suas obras, como Kurosawa, por exemplo<sup>12</sup>. “Mas como é possível filmar um sonho?”. Uma questão desse porte não deve ser respondida de forma tão simples, portanto, alguns teóricos de diferentes áreas do conhecimento podem, de certa forma, ajudar a elucidar algumas hipóteses ao predito problema.

Edgar Morin (1997), sob um enfoque antropológico e mesmo filosófico, reflete sobre objetividade e subjetividade no cinema diante da complexa e multifacetada natureza da experiência humana. Para o autor, o meio cinematográfico permite a criação de certa “ponte” entre o objetivo e o subjetivo, proporcionando uma experiência que envolve ambas as dimensões. Essa capacidade advém da própria natureza das imagens cinematográficas, que, em primeira instância, fundamentam-se na fotografia, portanto, na fotogenia<sup>13</sup>: “Na fotografia é vidente a presença que dá vida. A primeira e estranha qualidade da fotografia é a presença da pessoa ou da coisa que, no entanto, está ausente” (MORIN, 1997, p. 36).

Morin compreende que a fotografia possui o caráter intrínseco da recordação: “À própria recordação se pode chamar vida reencontrada, presença acentuada” (1997, p. 37). Sendo assim, o autor estabelece uma relação entre a imagem e o duplo, sendo este uma característica daquela anterior à íntima consciência de si próprio, projetada no imaginário e expressa através da representação.

No caso do cinema, ocorre uma combinação não somente de imagens, mas também de palavras, movimento, sons e ritmos. Esses elementos em

conjunto causam impactos psicológicos nos espectadores, portanto, mobilizam aspectos sensoriais, emocionais e dos imaginários:

Ora, o cinema, como toda figuração (pintura, desenho) é uma imagem de imagem, mas, como a fotografia, é uma imagem da imagem perceptiva e, melhor do que a fotografia, é uma imagem animada, quer dizer, viva. É enquanto representação da representação viva que o cinema nos convida a refletir sobre o imaginário da realidade e sobre a realidade do imaginário (MORIN, 1997, p. 15-16).

Sendo assim, os filmes possibilitam a relação do homem com o mundo através de representações ligadas à vida anímica e à realidade afetiva. Portanto, as imagens cinematográficas não são irrealis, mas se misturam com o real de várias formas, conferindo à realidade aspectos do imaginário, bem como ao imaginário, características da realidade.

Ao refletir sobre cinema e psicanálise, Benini (2019) aponta que, como nos sonhos, o filme é um encadeamento de imagens e emoções, onde podem fervilhar os desejos e fantasias mais profundas do inconsciente de seu diretor, sendo projetados nas imagens cinematográficas. Quanto à possibilidade de transportar a realidade sonhada às telas do cinema, deve-se levar em conta a questão técnica e tecnológica do meio, sendo que todas as outras expressões artísticas implicam técnicas e tecnologias, cada qual a seu modo.

No entanto, o cinema assim como a fotografia depende da tecnologia inerente ao aparelho técnico, isto é, a câmera e o cinematógrafo. Nesse sentido, a realidade onírica se faz presente no cinema através da técnica, que se aperfeiçoou para dar expressão à arte latente, como entende Medeiros (2008, p. 71): “É na experiência do cinema que o homem se entrega sem reservas ao domínio supremo da máquina, e depende dela para realizar a atividade que caracteriza a raça humana: sonhar”.

Isto posto, cabe refletir como os cineastas podem apresentar (ou representar) sonhos em seus filmes. Ressalta-se que as imagens mentais inconscientes do sonho não são transpostas de forma idêntica à “realidade

sonhada”, mas antes criadas, reproduzidas e disseminadas através de três fatores: as práticas culturais, as representações e as apropriações.

## **2. Análise interpretativa das representações fílmicas**

Ao apontar as possibilidades de relação entre a história e o cinema, José D`Assunção Barros (2012) entende que os filmes não são apenas formas de expressão cultural, mas também meios de representação social: “Por meio de um filme, representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, seja um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme” (BARROS, 2012, p. 56).

Em uma leitura desatenta, essa proposição pode parecer óbvia se não fosse pelo fato que a noção de “representação” é polissêmica, debatida por diversos teóricos de forma transdisciplinar e não deve ser confundida com “reapresentação” ou meramente como “ilustração” de alguma coisa. Portanto, a “representação” é a criação original de uma ideia ou conceito, enquanto a “reapresentação” é a nova exibição dessa ideia, e a “ilustração” é uma forma visual que complementa ou explica o conceito de maneira específica.

Ainda mais se tratando de filmes, as representações sociais não devem ser entendidas nessas concepções, pois se tratam de um processo, de resultados de construções a partir de práticas culturais empregadas na feitura de uma obra cinematográfica.

Nesse sentido, as reflexões do historiador francês Roger Chartier (1991) podem elucidar melhor essa questão. Ainda que Chartier não tenha abordado sobre cinema de forma direta em seus escritos, é possível compreender que as representações nos filmes são geradas a partir de práticas culturais inerentes ao meio cinematográfico. Ou seja, as diferentes técnicas, estratégias, recursos audiovisuais e demais elementos da linguagem do cinema correspondem às práticas culturais empregadas na construção de representações em um filme.

As práticas culturais estão presentes no nível da sequência e são seus principais elementos constitutivos. Conforme Jullier e Marie (2009), alguns desses elementos são: pontos e efeitos de montagem, cenografia, e as metáforas audiovisuais. Nesse sentido, o presente artigo fará análise de duas sequências do filme *Sonhos*: a 6ª: “O Monte Fuji em vermelho” e a 7ª: “O demônio chorão”, cujas temáticas têm em comum os problemas em torno da energia nuclear.

### 3. Sequência 6: O Monte Fuji em vermelho

**Figura 1** – O Monte Fuji em chamas



**Figura 2** – A multidão em desespero



**Figura 3** – No abismo



**Figura 4** – A fumaça vermelha



**Fonte:** SONHOS. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Hisao Kurosawa e Steven Spielberg. Roteiro: Akira Kurosawa. Japão/EUA: Warner Bros, 1990. 1 DVD (119 min), son., color.

Na sexta sequência ou sexto sonho, um homem corre em sentido contrário a uma multidão que foge desesperada ao som de alarmes de emergência. Ele não sabe o que está acontecendo, mas quando olha para o Monte Fuji vê enormes explosões e labaredas (Figura 1). O homem pensa que Fuji entrou em erupção, mas é avisado por outras pessoas que se trata de

um acidente nuclear, onde os seis reatores do Japão explodiram (Figura 2). O inevitável cataclismo leva as pessoas a um maior desespero e busca por refúgio. De repente, o homem se vê nas proximidades de um abismo ao lado do mar, acompanhado por uma mulher com duas crianças pequenas e um sujeito de terno (Figura 3).

Todos os que estavam fugindo desapareceram, pois se suicidaram atirando-se nas profundezas do mar. Os (ainda) sobreviventes conversam sobre os malefícios da energia nuclear. A mulher diz que os responsáveis pelas usinas nucleares deveriam pagar com suas vidas, mas não seus pequenos filhos. O homem de terno dá a entender que é um desses responsáveis e explica as diversas cores das rajadas de névoa que cobrem o local. A morte será inevitável para eles. Em um descuido, o homem antes desavisado percebe que o indivíduo de terno pulou do penhasco. Em vão ele tenta proteger a mulher e as crianças da fumaça vermelha que os encobre (Figura 4).

Entre os vários planos que compõem essa sequência, a maioria é de Grandes Planos Gerais – GPG (como visto na Figura 1). Os pontos da montagem se dão por meio dos cortes usuais, com exceção da última cena, (Figura 4), em que se utiliza a técnica da fusão tomando a fumaça vermelha como elemento dramático da narrativa. A cenografia e composição dos elementos da *mise en scène* representam a situação aterrorizante da explosão das usinas nucleares e do Monte Fuji tomado pelo fogo. As personagens apresentam figurinos “comuns”, ou seja, trajam vestimentas casuais de populares em situações corriqueiras nos anos 1990, dando a ideia de que foram pegos de surpresa em um dia como qualquer outro, se não fosse pelo cataclismo nuclear.

Nessa sequência, a metáfora aborda o tema dos ataques atômicos contra o Japão ao final da Segunda Guerra Mundial, bem como o trauma nacional em relação às consequências devastadoras da energia nuclear. Em 6 e 9 de agosto de 1945, os Estados Unidos lançaram bombas atômicas sobre as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, respectivamente. Os bombardeios resultaram na morte instantânea de dezenas de milhares de

peçoas, com muitas outras morrendo posteriormente devido a ferimentos e efeitos da radiação (REIGOTA, 2015). De acordo com Yamazaki (1995, p. 23): "A devastação causada pelas bombas atômicas foi incomensurável, resultando em um sofrimento humano sem precedentes e um impacto psicológico duradouro na população japonesa".

Há, contudo, outros aspectos ligados às lembranças e traumas pessoais de Kurosawa que merecem ser destacados aqui. A primeira lembrança é de quando o diretor tinha por volta de 1 ano de idade. Kurosawa lembra-se de ter visto pelas costas de sua babá um incêndio de grandes proporções, com labaredas de fogo enormes e o céu todo escurecido: "Eu estava aterrorizado com o que via, e chorava. Ainda hoje tenho uma forte aversão a fogo, especialmente quando vejo o céu noturno avermelhado pelas chamas, sou acometido pelo pavor" (KUROSAWA, 1990, p. 25).

Em outra ocasião, Kurosawa foi acordado no meio da noite por sua irmã, que o alertava de um incêndio em uma casa vizinha. A visão do fogo, das brasas no céu e o som das sirenes dos bombeiros o levaram a ficar inconsciente por alguns momentos. Mas o episódio que mais marcou o diretor foi o grande Terremoto *Kantō*<sup>14</sup>: "Através dele, descobri não somente os poderes extraordinários da natureza, mas coisas igualmente extraordinárias guardadas no coração do homem" (KUROSAWA, 1990, p. 87).

Segundo seus relatos, Kurosawa via o depósito de armas do distrito onde morava sendo atingido pelo calor dos incêndios causados pelo sismo, o que resultava colunas de fogo e barulhos atordoantes, que deixava as pessoas descontroladas. Além disso, o diretor recorda que um homem descontrolado gritava que o som do terremoto era na verdade o de vulcões entrando em erupção na península de Izu, a centenas de milhas de Tóquio. O pânico coletivo e o desespero dos personagens dessa sequência remetem ao relato de Kurosawa sobre o episódio de *Kantō*: "Assustadora é a capacidade que o medo tem de direcionar as pessoas a um comportamento que não é humano" (KUROSAWA, 1990, p. 89)]

#### 4. Sequência 7: O demônio chorão

**Figura 5** – Em meio à desolação



**Figura 6** – Entre as flores



**Figura 7** – Os demônios agonizantes



**Figura 8** – O ataque do demônio



**Fonte:** SONHOS. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Hisao Kurosawa e Steven Spielberg. Roteiro: Akira Kurosawa. Japão/EUA: Warner Bros, 1990. 1 DVD (119 min), son., color.

Durante a sequência do sétimo sonho, um homem vaga por um terreno montanhoso, nublado e de cenário pós-apocalíptico. Ali ele se encontra com um suposto demônio (*oni*) de um só chifre, que rasteja pelo chão e chora. O “demônio” explica que já foi um ser humano, mas sofreu as mutações do desastre nuclear. O recesso radioativo arrasou a natureza criando mutações em todos os animais, flores gigantescas e tornando as pessoas mutantes, como demônios.

O demônio chora devido à tristeza e desolação frente ao mundo devastado, bem como pelo fato de que agora os sobreviventes à catástrofe se alimentam uns dos outros, sendo que os demônios com dois ou três chifres comem os que têm apenas um. O homem é avisado pelo demônio que todos estão condenados por seus pecados e o dele foi o de ter sido um fazendeiro ganancioso e avarento. Ao final do sonho, o mutante leva o homem a observar um grupo de demônios chorando e agonizando ao redor de poças

repletas de um líquido avermelhado e, em seguida o ataca provocando uma perseguição em disparada ladeira abaixo.

Nota-se que a cenografia apresenta o ambiente desolador resultado da devastação nuclear. A presença dos dentes-de-leão e suas cores contrastam com a obscuridade do cenário. A maquiagem e o figurino do *oni* dão-lhe as características de um ser mutante e com sequelas da radiação. A metáfora presente na sequência remete aos sobreviventes dos bombardeios em Hiroshima e Nagasaki, conhecidos como *hibakusha*, que enfrentaram uma série de problemas de saúde ao longo de suas vidas, incluindo câncer e doenças autoimunes. Conforme Hukai (2013, p. 274):

E, ao contrário do que se pensa, pouquíssimas pessoas morreriam de radiação nuclear direta! Os incêndios e as ondas de choque do ar seriam as causas de quase todas as mortes. Ou seja, numa explosão nuclear pouca gente morre de radiação. A grande maioria das vítimas morre pelos efeitos do calor e da força dos ventos sobre as edificações da cidade.

Além disso, os *hibakusha* sofreram discriminação social e estigmatização devido ao medo generalizado dos efeitos da radiação, como também tiveram problemas psicológicos duradouros, tais como crises de ansiedade e experiências traumáticas associadas aos eventos atômicos, que resultaram em distúrbios psíquicos como, por exemplo, o transtorno de estresse pós-traumático (TEPT) entre boa parte dos sobreviventes (REIGOTA, 2015).

Para além do contexto distópico, essa sequência apresenta dois aspectos supostamente relacionados às memórias de Kurosawa. O primeiro é que sua família se mudou para Koishikawa, onde o diretor, com seus 8 anos de idade, foi transferido para a Escola Primária Kuroda. Segundo ele, nesse período da infância, sofria *bullying* por ser novato nessa escola e chorava constantemente, o que levou a receber o apelido pejorativo de *Kompeito-san* (no sentido de "bebê chorão"). O personagem mutante também é uma espécie de *Kompeito-san*.

O segundo aspecto, provavelmente mais associado ao contexto desse sonho, tem a ver com o massacre de coreanos, chineses e outros grupos étnicos após o terremoto de *Kantō*<sup>15</sup>. Kurosawa relata que depois da chacina

foi levado por seu irmão a um passeio pelas ruas de Tóquio para ver as consequências do desastre. A visão foi aterradora:

Inicialmente, víamos poucos corpos carbonizados, mas à medida que chegávamos perto da área do baixo subúrbio, o número aumentava. Meu irmão me pegou pela mão e continuou andando, determinado. A paisagem atingida pelo fogo era marrom-avermelhada até onde meus olhos podiam ver. No incêndio, o que era feito de madeira transformou-se em cinzas, que agora, ocasionalmente, levantavam-se como a brisa. A paisagem era semelhante a um deserto vermelho [...] Escrevi que o Sumidagawa era um rio tingido de vermelho, e não um rio vermelho de sangue [...] Até onde meus olhos podiam ver, não havia uma alma viva. As únicas coisas vivas nessa paisagem eram meu irmão e eu. Éramos, parece-me, dois grãos de feijão na imensidão. Ou então, estávamos mortos, de pé, às portas do inferno (KUROSAWA, 1990, p. 90-91).

A descrição de Kurosawa parece coincidir com a paisagem da cena, sobretudo, quando na sequência aparecem os outros *onis* em volta de poças avermelhadas. Embora sejam contextos diferentes, as lembranças do diretor e as representações desse sonho entrecruzam-se para a criação de um cenário banhado pelo sofrimento, destruição e morte.

## **Conclusão**

Nesse artigo, o filme *Sonhos* de Akira Kurosawa foi analisado e interpretado à luz de diferentes e interdisciplinares concepções teóricas. Foi possível constatar, por meio da análise de duas sequências do filme, como o diretor construiu as representações de suas experiências oníricas, subjetivas, de forma objetiva, imagética, valendo-se de práticas culturais específicas da linguagem cinematográfica.

As dimensões eróticas e tanáticas estão presentes no filme tanto o quanto se fazem presentes nas experiências oníricas dos indivíduos de modo anêmico. Os relatos autobiográficos do diretor colaboraram com a interpretação das sequências do filme, ao passo que os sonhos possuem íntima relação com a memória afetiva e infantil do cineasta.

As discussões e reflexões apontadas ao decorrer do texto não se esgotam aqui. Muito pelo contrário, *Sonhos* permite uma ampla gama de reflexões,

interpretações e incursões filosóficas em diferentes matizes e perspectivas, o que consolida não somente a riqueza do conteúdo da obra, mas também a genialidade e capacidade artística de Akira Kurosawa.

## Referências

BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In: Nóvoa, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Orgs.). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012b. p. 55-106.

BENINI, Rinália Taís. A psicanálise vai ao cinema: relações entre a linguagem do sonho e a da sétima arte. **Analytica: Revista de Psicanálise**, São João del-Rei, v. 8, n. 15, p. 1-15, jul/dez 2019. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/analytica/v8n15/05.pdf>. Acesso em 28 mar. 2024.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. Tradução de Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. p. 333-337.

BURKE, Peter. **Variiedades de história cultural**. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>. Acesso em: 02 mar. 2024.

DESNOS, Robert. O sonho e o cinema. Tradução de Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. p. 317-319.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos: v.1**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2020.

HUKAI, Roberto Y. Lições do Japão sobre energia nuclear. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 27, n. 78, p. 273-276, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68690>. Acesso em: 19 jul. 2024.

JACOBY, Alexander. Cinema asiático. In: KEMP, Philip (Org.) **Tudo sobre cinema**. Tradução de Fabiano Moraes. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. p. 210-213.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

KUROSAWA, Akira. **Relato autobiográfico**. Tradução de Rosane Barguil Pavam... [et al]. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia**: técnicas de filmagem. Tradução de Janaína Marcoantônio. São Paulo: Summus, 2010.

MEDEIROS, Evandro. **O delírio de Apolo**: sobre teatro e cinema. Juiz de Fora: FUNALFA, 2008.

MEIKARU, Rodrigo. Fatos históricos: há 100 anos, Grande Terremoto de Kantō desencadeou pânico e instaurou o caos nas ruas japonesas. **Portal Nippon Já**, São Paulo, 14 dez. 2023. Disponível em: <https://portal.nipponja.com.br/fatos-historicos-grande-terremoto-de-kanto/>. Acesso em 08 jun. 2024.

MOLLON, Phil. **O inconsciente**. Tradução de Carlos Mendes Rosa. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Segmento-Duetto, 2005. (Coleção Conceitos da Psicanálise; v. 1).

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Tradução de Antônio-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

OLIVEIRA, Andressa Cristina de. Robert Desnos e a escrita automática em "Rose Sélavy". **Lettres Françaises**, v. 2, n. 10, p. 141-148, jul/dez. 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/3086>. Acesso em 07 jun. 2024.

REIGOTA, Marcos. **Hiroshima e Nagasaki**. Sorocaba: O autor, 2015.

RIBEIRO, Juliana. Oscar Honorário: o que é e ganhadores. **UmComo**, Barcelona, 8 abr. 2024. Disponível em: <https://artes.umcomo.com.br/artigo/oscar-honorario-o-que-e-e-ganhadores-30947.html>. Acesso em 07 jun. 2024.

SONHOS. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Hisao Kurosawa e Steven Spielberg. Roteiro: Akira Kurosawa. Japão/EUA: Warner Bros, 1990. 1 DVD (119 min), son., color.

WEBER, Daniela de Araújo. **As influências estrangeiras e a transposição cultural na obra de Akira Kurosawa através do filme Kumonosujō** (*Trono*

*Manchado de Sangue*, 1957). 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

YAMAZAKI, J. **Children of the atomic bomb**: an American physicist's memoirs of Nagasaki, Hiroshima and the Marshall Island. Durham: Duke University Press, 1995.

## NOTAS

<sup>1</sup> Doutorando em Educação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestre em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Especialista em Humanidades pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). Graduado em Sociologia pela Universidade Paulista (UNIP), em Filosofia pela STUDIUM e em História pela UENP.

<sup>2</sup> A influência de Akira Kurosawa foi além do cinema asiático, atingindo diretamente renomados diretores e produções estadunidenses. Sergio Leone, por exemplo, dirigiu o faroeste *Por um punhado de dólares* (1964) muito influenciado por *Yojimbo* (1961), de Kurosawa. *Os sete samurais* (1954), do diretor japonês, influenciou a animação da Pixar *Vida de inseto* (1998), de John Lasseter, Andrew Stanton. *Star Wars* (1977), de George Lucas, é amplamente influenciado por *A fortaleza escondida* (1958), de Kurosawa (Weber, 2011).

<sup>3</sup> Apenas para citar alguns exemplos: ganhou o Leão de Ouro, no Festival de Veneza, por *Rashomon* (1950); ganhou o Leão de Prata, no Festival de Veneza, por *Os Sete Samurais* (1954); ganhou o BAFTA como Melhor Diretor e a Palma de Ouro em Cannes por *Kagemusha, a sombra de um samurai* (1980) (WEBER, 2011).

<sup>4</sup> O Oscar Honorário é um prêmio concedido na cerimônia do Oscar como forma de homenagem pelo conjunto da obra de um artista e reconhecimento de sua contribuição para a história do cinema. Essa premiação advém desde 1929, quando a Warner Bros recebeu o Oscar Honorário pela produção inovadora de *O cantor de jazz* (1927), e Charles Chaplin, pela versatilidade na direção e produção de *O circo* (1928) (RIBEIRO, 2024).

<sup>5</sup> De modo bastante didático, Mascelli (2010) explica que os termos cena, plano e sequência são muitas vezes mal compreendidos. Portanto, “Cena define o lugar ou cenário em que ocorre a ação [...] Plano define uma visão contínua filmada por uma câmera sem interrupção. Cada plano é uma tomada [...] Uma sequência é uma série de cenas, ou planos, completa em si mesma” (MASCCELLI, 2010, p. 19).

<sup>6</sup> Adverte-se que não há movimento no cinema, pois os filmes geram a ilusão do movimento através dos seus recursos de reprodutibilidade de imagens estáticas, ou seja, fotogramas. O que se vê na tela do cinema (nesse caso, o cinema analógico) são 24 fotogramas por segundo projetadas nesse mesmo ritmo pelo dispositivo técnico. Assim como as falas e diferentes sons são acoplados às imagens por meio da técnica cinematográfica (BERNARDET, 2006).

<sup>7</sup> Essa versão brasileira em DVD do filme *Sonhos* foi distribuída pela Warner Vídeo em único disco com 119 minutos sob o código da Região 4: América do Sul e Central, com formato de tela Widescreen, em cores, com áudio original em japonês e opções de legendas em inglês, espanhol, francês, tailandês, coreano, japonês e português.

<sup>8</sup> O psicanalista e psicólogo clínico Phil Mollon (2005) explica que uma das formas desenvolvidas por Freud para tentar acesso ao inconsciente é através da exploração e interpretação do significado dos sonhos. Como o ego seria uma instância consciente e potencialmente (ou pré) consciente do aparelho psíquico, ele, ao mesmo tempo, interage com o mundo exterior e com as esferas inconscientes do *id* e *superego*. Quando o ego não consegue enfrentar diretamente essas dimensões conflitantes, emprega alguns mecanismos de defesa, pelos quais os conteúdos recalçados pelo *superego* podem se expressar involuntariamente na vida e comportamento dos indivíduos, tais como as projeções, os atos falhos e os sonhos.

<sup>9</sup> Freud (2020) recorre a mitologia grega para representar as contraditórias pulsões existentes no psiquismo humano. As “eróticas” fazem menção a Eros, significando as pulsões de vida. As “tanáticas” foram batizadas assim em referência a Tântatos, significando as pulsões de morte e de destruição.

<sup>10</sup> Robert Desnos (1900-1945) foi um poeta francês surrealista, conhecido por escrever textos baseados em suas experiências oníricas. Durante a Segunda Guerra Mundial, Desnos, que era membro ativo da resistência francesa, foi preso pela Gestapo e levado a campos de concentração nazistas. Morreu de febre tifoide, três dias após ser liberado do campo de Theresienstadt, na Checoslováquia (OLIVEIRA, 2009).

<sup>11</sup> Vale ressaltar aqui, resguardados os anacronismos, que Desnos (provavelmente) ficaria feliz em conhecer as obras de José Mojica Marins, o popular “Zé do Caixão”, que, conforme relatou em diversas ocasiões, baseava seus filmes de terror *trash* em seus próprios pesadelos noturnos. As obras de José Mojica se tornaram grandes ícones do “Cinema marginal” brasileiro, como por exemplo, *À meia noite levarei sua alma* (1964) ou *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1966).

<sup>12</sup> Vale a pena ressaltar que as ideias de Desnos (1983) sobre a relação entre linguagem do sonho e linguagem do cinema não são percepções individuais e exclusivas do poeta. Essa visão é compartilhada por outros artistas e cineastas, sobretudo no contexto do surrealismo, movimento artístico que põe o sonho no centro de suas teorias e criações. Por exemplo, o texto *Cinema: instrumento de poesia*, do cineasta do surrealismo e teórico de cinema Luis Buñel (1983) propugna igualmente em defesa do sonho como potência criativa para o cinema.

<sup>13</sup> A fotogenia, em um contexto mais amplo, refere-se à qualidade de uma pessoa, objeto ou cena que é fotogênica, ou seja, que tem características que se traduzem bem em uma fotografia. Isso pode incluir elementos como expressão facial, iluminação, composição e estética visual. Edgar Morin (1997) entende a questão da fotogenia em um contexto mais amplo, considerando não apenas a aparência física das pessoas ou objetos, mas também a maneira como as imagens são usadas e interpretadas na cultura contemporânea.

<sup>14</sup> O Terremoto de Kantō foi um violento sismo ocorrido em setembro de 1923 na ilha de Honshu. O tremor causou destruições em Yokohama, Kanagawa, Chiba, Shizuoka e Tóquio. Mais de 100 mil pessoas morreram e outras 37 mil desapareceram, sendo posteriormente dadas como mortas. Em várias regiões foram observados incêndios devastadores que duraram mais de dois dias ininterruptos (MEIKARU, 2023).

<sup>15</sup> O “Massacre de Kantō” foi um assassinato em massa cometido em Tóquio após o terremoto de 1923. No cenário de devastação resultante do sismo, corriam boatos de que coreanos eram responsáveis pela propagação dos incêndios, pela morte de japoneses e tentavam um golpe de Estado. Formaram-se então grupos de militares e milícias de civis armados que irromperam uma “caça” aos coreanos. Na ocasião, esses grupos, com o consentimento de parte do governo imperial, assassinaram cerca de seis mil pessoas, principalmente coreanos, mas também chineses e japoneses comunistas e/ou anarquistas (MEIKARU, 2023).

Recebido em 20/09/2023 e aprovado em 28/03/2024

## **VIAJANTES NO FIM DO MUNDO: HOSPITALIDADE E PORVIR EM DOIS LIVROS DE TAWADA YŌKO**

Fabio Pomponio Saldanha<sup>1</sup>

**Resumo:** O texto tenta unir conceitos derridianos de democracia do porvir e hospitalidade em duas obras de Tawada Yōko, em perspectiva comparada. Traçando um paralelo entre o livro *Emissário* (2013), com um foco maior na novela presente dentro do mesmo, cujo título também é o do livro, e *Espalhados por toda a terra* (2018), o texto tem como objetivo analisar duas perspectivas propostas pela autora ao acontecimento da explosão dos reatores em Fukushima, seguido do (não tão natural) triplo desastre que assolou não só a cidade em si. Ao recontar, de forma resumida, como se dá o desenvolvimento narrativo de ambas as obras, tenta-se observar, desde construções como o nome das personagens, até mesmo a importância de entregar-se ao imponderável daquilo que ainda não se conhece (que é simbolizado na obra como a viagem feita pelo protagonista da obra), como respostas diferentes a um mesmo acontecimento, também indicando como o próprio trauma coletivo-individual é retrabalhado, vez após vez, no suporte literário.

**Palavras-chave:** Tawada Yōko. Jacques Derrida. Fukushima. Porvir. Trauma.

### **TRAVELERS AT THE END OF THE WORLD: HOSPITALITY AND FUTURE IN TWO BOOKS FROM TAWADA YŌKO**

**Abstract:** The paper attempts to unite Derridean concepts of future democracy and hospitality in two works by Tawada Yōko, in a comparative perspective. Drawing a parallel between the book *Emissary* (2013), with a greater focus on the novel present within it, whose title is also that of the book, and *Scattered All Over the Earth* (2018), the text aims to analyze two perspectives proposed by author to the event of the reactor explosion in Fukushima, followed by the (not so natural) triple disaster that devastated not only the city itself. By recounting, in a summarized way, how the narrative development of both novels takes place, we try to observe, from constructions such as the characters' names, to even the importance of surrendering oneself to the imponderable of what is not yet known (which is symbolized in the work as the journey taken by the protagonist), as different responses to the same event, also indicating how the collective-individual trauma itself is reworked, time after time, in the literary support.

**Keywords:** Tawada Yōko. Jacques Derrida. Fukushima. Future to come. Trauma.

## I. Perguntas iniciais

Narrar um desastre pode chegar a alterar a própria forma escolhida para transformar uma realidade-dura, fato, em ficção, realidade-representada? Uma resposta um tanto simples seria sim, caso se veja no fluxo de informações entre fato-ficção algo da ordem de vasos comunicantes, a terem certa possibilidade de dupla alteração. Não a sugerir uma capacidade intrínseca ao texto literário, ou à realidade, o papel fundamental de baliza para alteração do que chamamos de realidade ou texto literário, mas sim, que, a partir da dupla conexão entre os termos, perceberíamos o quanto estabelecemos conexões a partir do binarismo, tomando-o como certo, atribuindo caracterizações estanques e dicotômicas a cada um dos termos.

Tentar qualquer outro tipo de pensamento a não ceder ao binarismo requer, portanto, a atenção ao próprio binarismo, para não se atribuir de forma estanque e unidirecional características como, por exemplo, influência, verossimilhança, ou até mesmo, para pensarmos no trauma, testemunho, autoficção, etc. Tentando responder, então, de outra forma, a pergunta que abre este texto, diria que *talvez* um desastre seja capaz de alterar a própria forma, materialidade pela qual a literatura se constrói, de maneira a podermos pensar certa *estética do trauma*, tendo em mente que estamos aqui focados a pensar um trauma em específico, o de Fukushima (2011), quando da já completada uma década desde o derretimento, explosão e danos do triplo desastre que, desde o resumo deste texto, nega-se a alcunha adjetivada de *natural* para todos os desdobramentos posteriores ao *tsunami*.

Sem muitas delongas, comecemos a discutir os dois livros mencionados no resumo, tendo em mente que a proposta aqui, também, não busca pensar uma linha de mão única entre teoria e prática, como se a desconstrução, ponte escolhida para as proposições em torno de dois livros de Tawada Yōko, não fosse também uma determinação crítico-analítica já interessada, pressupondo um manejo anterior para a forma pela qual se poderia pensar o que é fazer análise literária, ou crítica, a deixarmos para outro momento, também, a própria implicatura entre escolher um ou outro termo, tentando

entender, a partir do ponto de vista do analista, do crítico, em que lugar da dicotomia entre o fazer teórico e o prático cada um se encontraria.

## **II. O emissário sem nome, cheio de futuro**

O narrador em terceira pessoa de "Emissário" (2013)<sup>2</sup> acompanha o desmantelamento do Japão após o acidente de Fukushima, em algum ano sem muita localização exata. Não se sabe quanto tempo exatamente passou: o que se entende, todavia, é que o mundo outrora existente já não tem qualquer laço de conexão com o país descrito no momento da narrativa. Acompanha-se, com atenção, a história de Yoshirō, um romancista centenário, e Mumei, seu bisneto: a radiação, constantemente mencionada na novela, entrou na rotina das personagens de tal maneira que o próprio fluxo da vida se encontra invertido — aos mais velhos, como o bisavô, não se vê no horizonte a chance de morrer e, aos mais novos, ao contrário, tudo se torna precário, de curta duração.

Se o bisavô é o símbolo da saúde, em suas caminhadas matinais, na capacidade de trabalhar e ser autônomo, ao bisneto só lhe resta ser cuidado — não consegue andar mais que alguns minutos por conta própria, não bebe um copo de suco de laranja sem correr sérios riscos de se engasgar, tem dentes fracos, entre outras características que fazem de sua existência algo a correr o risco de, logo menos, deixar de ser sequer uma existência, dado que, plena, de fato, nunca fora. Essa descrição atinge também uma representação em concomitância com o país como um todo: o Japão da narrativa se torna, mais uma vez, uma nação reclusa, como um *sakoku* 2.0.<sup>3</sup>

No entanto, diferentemente da época na qual o trânsito internacional, mesmo se contido ao máximo, ainda existia, a noção de mundo exterior após esse novo fechamento atinge tamanha hostilidade ao externo que até mesmo palavras derivadas do uso internacional já se encontram com a etimologia alterada. Essa espécie de nova política interna, inclusive, transforma os conflitos geracionais em uma espécie de degradação de

consciência histórica, no qual aquilo a ser considerado estrangeiro, se permanece vigente na vida interna japonesa, já se encontra reescrito, restabelecido, como se a origem etimológica tivesse se tornado uma espécie de palimpsesto da exclusão do diferente. Vejamos um exemplo:

O proprietário da padaria dava a cada variedade de pão o nome de uma cidade alemã, que ele descrevia em caracteres chineses com pronúncia parecida. Assim, "Hanover" equivalia a algo como "a faca da tia", "Bremen" significava "macarrão mole", e Rothenberg soava como "refúgio das termas ao ar livre". (TAWADA, 2023, p. 13)

Ainda que, de certa forma, se entenda a existência de algo como externo ao arquipélago japonês, as confirmações da expulsão da diferença e a tentativa de naturalização do alienígena como nativo se dão também com a própria vigia na utilização das reminiscências do que era externo:

No momento em que pronunciou "Nova York", sua voz se reduziu a um sussurro rouco. Embora não se soubesse de punições por infringir a estranha lei que proibia mencionar o nome de cidades estrangeiras, todos se abstinham de pronunciá-los. Não havia nada mais aterrorizante do que uma lei em vigor mas jamais aplicada. Se quisessem prender alguém, bastaria invocar de repente a norma que todos vinham infringindo sem se preocupar. (TAWADA, 2023, p. 32)

A dissolução da diferença parte do princípio, então, de ser impossível sequer mencionar o mundo fora do arquipélago, como se tudo além daquilo a ser entendido como seu próprio limite fronteiro devesse ser, para sequer existir, transformado em algo nativo. Os nomes dos pães, por exemplo, só assumem certa característica de existência por serem escritos em *kanji*: a correlação com os nomes em alemão não existe por fazer correspondência direta com as cidades, outrora marcadas por esses mesmos nomes em *katakana*, sistema linguístico que, inclusive, deixa de ser usado na narrativa, marcado como fadado à repreensão, por lembrar ao mundo de dentro a existência do externo. São, tanto o narrador, quanto os mais velhos, que, de certa forma, ainda possuem a consciência já cada vez mais rarefeita da exclusão do Japão de certa perspectiva cosmopolita, focado agora em sua

versão de dentro para dentro, tendo como máximo alcance exterior somente aqueles territórios outrora anexados ao seu, como Okinawa.

É da narrativa a seguinte passagem:

- Parece que as pessoas que moram em Okinawa chamam agora o local de Ryūkyū.
- Ryūkyū? Legal, né? Mas será que é um movimento de independência...?
- Isso não deve acontecer. Afinal de contas, se Okinawa se tornar outro país, não poderá mais vender frutas ao Japão nem receber trabalhadores migrantes, por causa da política de isolamento. (TAWADA, 2023, p. 59)

As feridas da consciência histórica da transformação colonial de Ryūkyū em Okinawa, para posteriormente a possibilidade do retorno ao nome inicial, passam batidas pela diferença geracional entre as personagens, Yoshirō e uma amiga de sua filha. A chance posterior ao medo da independência é a já possível exclusão de um arquipélago pelo outro, como também da reescrita que subsume o porquê da possibilidade de alteração do nome. A dívida estabelecida parece funcionar, de certa forma, pela consideração de que Okinawa teria uma certa responsabilidade por permanecer como prefeitura japonesa, sem se desconectar, como se sua população local fosse obviamente cair em qualquer tipo de destino horripilante por não existir mais nem o comércio, a garantir o fluxo financeiro, nem a recepção de mão de obra de Honshu, como se não houvesse mais nenhuma outra possibilidade de vida a não ser essa, de agora, já apagada totalmente de suas raízes que a levaram a construir o modo específico isolado de noção de realidade.

As nomeações de algo que perpassa o conflito entre o Japão de antes e depois do acontecimento derradeiro, ou seja, do triplo desastre tornado a causa do novo *sakoku*, seguem nessa zona de indecisão da narrativa na qual se mantém a tentativa, pelos conflitos entre as gerações, do palimpsesto como apagamento da história e da causa do afastamento do Japão do resto do mundo, como quase uma ilha autossuficiente — ou desejosa de assim ser entendida. Isso porque só se tem ciência do afastamento do resto do mundo porque, tanto narrador, quanto os centenários, ainda se lembram de tais fatos,

ou ao menos Yoshirō parece ser aquele a metonimizá-los, de que algo antes da situação ali dada existia. O que não se fecha para os mais novos, no caso: para Mumei, por exemplo, esse passado com o qual às vezes o bisavô parece se enroscar no mundo dos pensamentos é algo tão distante e inacessível que não faz sentido sequer imaginar como verossimilhante, não havendo como conseguir traduzi-lo para o japonês atual do bisneto, sem materialidade possível de ser retirada daquilo que o bisavô só consegue recuperar como lembrança.

O "lado de fora" do arquipélago existe cada vez mais como memória e segredo a precisar ser constantemente revelado pela narrativa, como se, caso fossem deixados sozinhos, tal fato pudesse ser perdido, como o que parece ser o caso quando nos deparamos com o estado-de-coisas da vida dos mais novos. Isso porque, com a saúde precária, sempre a um passo de uma impossibilidade total de conseguir fazer toda e qualquer coisa sozinhas, as crianças seguem sendo não o futuro da nação, o porvir esperançoso, mas o próprio estatuto de condenação dos mais velhos, a atingirem a meia-idade agora aos 90 anos, como o padeiro já mencionado. O segredo das revelações do passado, que vai tentando ser apagado mediante também a precariedade da vida que se leva no presente, no entanto, como segredo, sempre deixa escapar e entrever toda e qualquer outra possibilidade de futuro por não se saber, ao certo, o que de fato poderia acontecer, ou o que de fato chegará, quando o futuro passar a ser futuro presente.

Mesmo sendo um Estado desejoso de controle das palavras a serem ditas, do que se veicula ou não no jornal, o futuro radioativo criado por Tawada Yōko, na novela "Emissário", continua apontando um caminho possível para o Japão, que não se inscreve na própria narrativa em si, mas sim em sua promessa sem promessa, em seu próprio futuro a ainda um dia existir, na figura mais enigmática da narrativa: Mumei. A própria ausência de nome próprio (o nome se escreve, em japonês, 無名, sem-nome) pode indicar já uma quebra da tentativa de controle estatal pela constante marcação do endógeno como correto, mesmo quando aquilo a ser entendido como nacional vem, de

fato, de outro lugar cujo laço já fora quebrado e assim se deseja que permaneça.

Mumei se torna uma das crianças observadas por organizações secretas, sendo um dos escolhidos para ser enviado ao mundo "do lado de fora" do arquipélago, para estudos que pudessem ajudar a entender os efeitos da radiação no corpo das crianças, assim como o que seria possível fazer para tornar a vida melhor, mesmo nas condições encontradas naquela atualidade. E que a esperança possível para qualquer outro tipo de futuro se encontra exatamente em alguém cujo nome é a própria ausência de nome, talvez, já indique outra relação com todo o esquema repressivo da narrativa, a constantemente tentar fazer com que o nativo se torne algo, em teoria, autorrepresentado e autossuficiente.

Em meio à hostilidade ao diferente, ser exatamente a possibilidade de outro futuro, outro porvir, aquele que carrega a negação da nomeação, na língua de partida, a uma referencialidade que ali se encerre, já parece, através da narrativa de Tawada, sugerir a impossibilidade da contenção, da excessiva referencialidade como artificializada, dado que o futuro, assim como a língua, são mutáveis, se transformam e se contaminam, sem previsão ou controle daquele a ali permanecer como exigência violenta de segregação.

### **III. Sisu, não sushi**

Se o Japão de "Emissário" estava às vésperas de um desaparecimento, o arquipélago, já em "Espalhados por toda a terra" (*Chikyūni chiribamerarete*, 地球にちりばめられて, 2018) está registrado como desaparecido. Hiruko, aparentemente a única sobrevivente, a manter a lembrança viva do país que um dia existiu, sai, pelo mundo, a procura, então, de outra pessoa a ainda se lembrar não somente da existência do país em si, mas que também fale sua língua materna, que ainda tenha na memória a possibilidade de se comunicar da forma como ela, de si consigo, conseguia.

A narrativa como um todo, nesse primeiro romance de uma trilogia,<sup>4</sup> já é também outra maneira de se pensar e narrar não só a perda dessa referencialidade possível a um pertencimento nacional, dado que a terra natal de Hiruko já não existe e, a mesma, dentro da narrativa, já nem sabe mais responder qual é sua cidade natal (*kokyō*, 故郷), tornando-se uma espécie de cidadã do mundo, vagante cosmopolita. O livro em si é também uma narrativa fractal, repartida, contando com outros narradores, além de Hiruko: Knut (クヌット), Akasshu (アカッシュ), Nora (ノラ), Tenzo (テンゾ), Nanūku (ナヌーク) e Susanoo se revezam entre os capítulos para, cada um a sua vez, mostrar também seus próprios motivos e porquês de estarem, então, saindo para o mundo, tentando encontrar, fora daquilo a se considerar uma pátria, uma terra natal, uma outra experiência, outra forma de se relacionar com o mundo e com o outro que também justificam a sua própria caminhada.

Se a história começa com o auxílio de Knut a Hiruko, interessado em entender mais sobre a *pansuka*, língua artificial criada por Hiruko para poder se comunicar com os outros que, mesmo sem dominarem a língua, parecem conseguir entendê-la, pela grande mistura de idiomas localizados entre países nórdicos, como é o caso de onde mora Knut originalmente, a narrativa entre os dois se desenrola ao ponto de, ao tentarem encontrar outros falantes da língua nativa de Hiruko, o japonês, conheçam os outros personagens da trama, desenvolvam romances que são, de certa forma, outras formas de amar que não as atuais, como uma vida que não dependa do contato sexual, como Akasshu diz a Knut, e criem, todos entre si, uma espécie de laço através daquilo a ser chamado, em outro contexto, de cosmopolitismo da perda (SISKIND, 2020).<sup>5</sup>

Em um mundo marcado pela ausência e pelo apagamento do Japão da história mundial, aquilo a ser entendido a partir da narrativa não é só a dissolução de uma nação, deixando como testemunha desse sumiço, desse desaparecimento, talvez, somente Hiruko. O quadro maior, a ser visto pela vastidão dos territórios a serem perseguidos por esses viajantes, cuja constituição se torna algum tipo de perda, é a própria viagem pela perda, em

si e de si.<sup>6</sup> Entre personagens cuja relação com os pais se encontra em desmantelamento, esquimós que buscam uma outra oportunidade de vida em outros países, narradores que passam por um entendimento de si enquanto transexuais e decidem narrar tal processo de autoentendimento e pesquisadores que não sabem mais o que estão fazendo dentro da academia, o mundo criado pela narrativa de Tawada Yōko coloca em desconcerto as categorias fixas pelas quais, através de dicotomias, se criavam princípios basilares de identidade.

Nação, família e gênero vão se desmantelando ao longo dos capítulos, nos quais o futuro, a ainda se tornar presente, segue se anunciando enquanto força possível de desorganização dos elementos de pertencimento social na atualidade, a fazer com que os personagens saiam em busca de algo que vai, mesmo tendo como premissa encontrar outros sobreviventes como Hiruko, ao longo do tempo, direcionando a busca a também ser outra coisa, outra determinação, como outras formas de ser, existir e ver o mundo, que não as atuais, que não limitadas por aquilo a justificar a própria noção que as desestabiliza e as coloca em trânsito, em busca de outras formas de traduzir o próprio determinante da busca em si.

O itinerário de viagem em busca de outros sobreviventes que falem japonês marca, inclusive, a própria confusão do exercício de tradução do esquecimento, uma espécie de lado-B do feito pelo Japão de "Emissário". Logo no início, em uma das primeiras conversas de Knut com Hiruko, podemos ver, por exemplo:

- O que você gosta de comer? Que tal uma comida tipicamente finlandesa? Tipo sushi.
- Sushi não é finlandês.
- Jura? Sempre achei que fosse. Há uma placa no Aeroporto Internacional de Helsinki dizendo *Bem-vindo ao país dos três incríveis S's*.
- Três esses?
- Sauna, Sibelius e sushi.
- Sushi não, sisu. Sushi não é, de forma alguma, finlandês. Mas parece não importar o quanto eu me esforce, enfatizando isso, ninguém acredita. (TAWADA, 2018, p. 21-22, tradução nossa)

Se, na novela, o estrangeiro é forçosamente convertido em nativo pela utilização extensiva de *kanji* no lugar de *katakana*, já no romance aquilo tido como nativo se dissolve na cultura de outros países, após o sumiço do arquipélago. Excluir-se do mundo, agora excluído da própria geografia planetária, gera como correlato o apagamento da própria construção possível de um conhecimento tido como aquele a entender a formação da identidade como alocutário de um Outro ali, se não presente, ao menos demarcado na diferenciação de ser aquilo que o outro não é.

No entanto, esse corpo que desaparece leva consigo a própria possibilidade de manter viva a memória, de demarcar-se como sobrevivente: Hiruko, estando sozinha no mundo, tendo que lidar com o fato de provar a presença de algo sem poder de fato comprová-la, só pode seguir tentando. E que Knut quebra suas certezas, mesmo sendo estudante de linguística, sobre a própria natureza do ser-finlandês, também irrompe em sua vontade de conhecer mais, misturar suas certezas em dúvidas, construir outro tipo de conexão, graças à Hiruko.

Se as tentativas ao longo do primeiro romance terminam em falha, talvez, o que se percebe é a própria possibilidade de ver o último sobrevivente, o último de fato até aquele momento, Susano, como se revela ao longo da trama, como outra forma de observar o trauma do sobrevivente.<sup>7</sup> Daquele que, de certa forma, de fato teria experienciado o fim: Susano é marcado como aquele que sobrevive ao desastre e, por conta disso, perde a capacidade de falar. Ainda que entenda o dito por Hiruko, não consegue falar até o momento no qual a mãe de Knut, no último capítulo, começa a interpelar todos os participantes ali reunidos nessa viagem em busca do sobrevivente, qualificando-os como um grupo de degenerados, em busca dos prazeres da vida, "libertinosos". Essa cena, ao ser assim exposta, impele Susano a falar: o que os personagens ouvem, no entanto, é exatamente o vazio, o nada anunciado, já que ele, ao falar, assim o faz em uma linguagem própria, pois a mesma é silenciosa, a presença da ausência.

O fim desse início da trilogia revela que é possível entender a fala do sobrevivente do desastre, mesmo se a linguagem, ali utilizada, está tudo

menos evidentemente marcada como materialidade sonora.<sup>8</sup> "E, se é assim, vamos todos [seguir viagem]" (TAWADA, 2018, p. 338, tradução nossa) é a última fala de Hiruko: em busca de um lugar no qual Susanoo possa ser reabilitado, reparado, permitindo ao trauma encontrar espaço para ser elaborado; a viagem de todos, de forma geral, seguirá.

#### **IV. Futuro, porvir e viagem: conclusões iniciais**

Prometi, desde o resumo, que outro nome seria, possivelmente, recorrente, ainda que até o momento sua presença se justifique somente na ausência e nas referências: Jacques Derrida. Uma forma de justificar é, quem sabe, a própria construção da desconstrução como um saber "externo" ao estudo do "nativo" japonês. Tawada Yōko, no entanto, como tentei demonstrar até aqui, desliza frequentemente as fronteiras do nacional não para supor uma simples superação a partir do contato entre o fora e o dentro, mas sim a percepção de que só se pode construir um fora caso se estabeleça algo como interior, como artificialidade argumentativa a chegar, de certo modo, na própria suposição da artificialidade do que é nativo, alienígena, natural, artificial, etc.

Qualquer cisão posterior deve nascer disso, da ideia segundo a qual se segue marcando e separando, cada vez mais, diferenças já postas: como o próprio conceito de traço e diferença, pensar uma dicotomia implica ver nela sua ação já *in media res*, não na sua origem, mas como já acontecido e permanentemente acontecendo (DERRIDA, 2013), criando e cindindo consequências para a obrigatoriedade da construção de um mundo em que fora e dentro são prolegômenos de uma sequência *a posteriori* de produções de diferença.

Sendo assim, pensar qualquer cenário hospitaleiro, para que o trauma seja acolhido, também pode ser entendido pela ideia segundo a qual a hospitalidade é entendida em detrimento da hostilidade, quando o direito à moradia, ao acolhimento, passando pela percepção kantiana segundo a qual hóspede e hospedeiro estão em constante chance de ameaça, de

transformar o acolhimento de todo e qualquer outro, que ali chegar na soleira da porta, em um direito de interrupção de quem pode ou não ser acolhido (DERRIDA, 2000). Assim, hostilidade e hospitalidade são, no fundo, uma só: *hostipitalidade*.

O Japão radioativo de "Emissário" seria, no fundo, um exemplo a tensionar o próprio conceito de nacional. Ao adaptar o vindo outrora "de fora" para "dentro" não mais marcado em sua divisão linguística anterior ao novo *sakoku*, mas sim com a ideia de que desde sempre lá esteve, ou seja, mudando o silabário do registro, a tensão entre o direito de permanência nas terras do arquipélago se cinde. Não mais hospitalidade demarcada enquanto estadia, marcando o fora no dentro, mas sim alienação forçosa a tentar reescrever o próprio destino do futuro da nação como um só: e, nesse sentido, é que a lei cinde mais uma vez essa produção de diferença.

Para tentar transformar em nativo algo outrora marcado como adequado do fora para dentro, é necessário o medo da sanção caso se infrinja a regra de não falar em outro idioma a não o japonês, a não ser pensar no arquipélago como um sistema autossuficiente. Com isso, cria-se um correlato de um estado cujas marcas de desejo de soberania deixam como um Outro uma espécie de presença-ausente da violência, ainda que na narrativa se sugira uma possibilidade de ler essa terra subterraneamente repressiva como pacífica.

E que Mumei, como já havia sugerido, seja uma possível saída, não parece ser senão uma resposta também a isso, a ser interpretada pela própria dificuldade de ver, no porvir, uma solução que não tente quebrar o próprio paradigma sustentador da dicotomia, sem anunciar certezas proferidas em pedra, no momento exato em que anuncia algo, a partir da possível partida do já jovem de 15 anos. Deixar em aberto, sem garantir a certeza do futuro como algo pronto e já estabelecido como consequência óbvia do presente, determinada pela forma na qual se vê o Japão de "Emissário" é, possivelmente, a maneira encontrada na novela para anunciar algo que vejo como a interpretação, do próprio narrar traumático, como também consequência estruturante da tentativa de revelação de segredos a nunca

serem totalmente revelados, sempre deixando restos. E uma figura, a tudo isso, se torna essencial: o sobrevivente direto do desastre (KIMURA, 2016; 2017; NISHIYAMA; MOREAU, 2018).

Eis que voltamos a Susano. Um sobrevivente impossibilitado de falar mas que, quando fala, mesmo sem a produção sonora, fala, consegue alocutar, a partir desses outros tantos despossuídos desse mundo que os exclui, alguém capacitado para lhe ouvir. Esse sobrevivente marcado pela fala que não fala é fruto, quiçá, desse Japão radioativo de "Emissário", consequente posterior do fim da ilha que se tornara hostil ao exterior e, ao mesmo tempo, à sua própria população, para manter certa imagem de soberano como detentor da beligerância e da possibilidade de usar força e lei para seu próprio argumento.

Além disso, esse sobrevivente que não fala, mas é ouvido sem a materialidade mesmo da presença da voz, em outro lugar do mundo, também não é um sobrevivente do fim do mundo como uma constatação da importância somente da revelação dos segredos, como se os mesmos indicassem, ou a manutenção das categorias dicotômicas, ou a superação de todas elas, mas sim que é, a partir dos frutos dessas constantes diferenciações entre *status* social (classe, talvez?), gênero, nação, família, que se produz um testemunho sem testemunho, sem materialidade em si, capaz de achar, entre os tantos outros testemunhantes, possibilidades de ação e reparação. Afinal, até então, a voz-muda do sobrevivente não era ouvida, mas silenciada cada vez mais, enquanto palimpsesto do reforço da lei, força externa a expulsar, de dentro para o fora do dentro, aqueles a possivelmente terem algo a dizer sobre as consequências da radiação no arquipélago.<sup>9</sup>

Como o messianismo sem messias (DERRIDA, 1994), a garantir que a democracia do porvir, numa espécie de cosmopolitismo entre os despossuídos, as personagens marcadas por ausências em Tawada Yōko são, ao mesmo tempo, aquilo a demonstrar certa consequência da permanência do exercício de criação de identidades, a partir de dicotomias, e indicativos dessa espécie de futuro outro a ainda se anunciar, já se fazendo presente, sem ainda estar definitivamente aqui, mas já estando.<sup>10</sup>

A necessidade, portanto, de ser um alocutário de tradução da fala sem voz, enquanto um mecanismo confuso, revelaria, também, a chance de apostarmos em uma análise que não se encerra, em uma fala que convida outras respostas ainda desconhecidas, em uma viagem, como às que se propõe as personagens ao fim do primeiro romance da trilogia, que também dê espaço, crie formas ainda a serem descobertas após a reparação do sujeito traumático, nos levando a outros caminhos. Tudo isso, enquanto se fabula com o fim do mundo, já que o mesmo só poderia existir enquanto fábula, exercício fabuloso (DERRIDA, 1987), de garantir uma chance de, enquanto lemos textos, nos transportarmos para um testemunho que desafia a própria lógica do testemunho em si.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. v. 1.
- DERRIDA, Jacques. **Psyché: inventions de l'autre**. Paris: Galilée, 1987.
- DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho de luto e a nova Internacional**. Tradução de Annamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques. Hospitality. **Angelaki: Journal of the theoretical humanities**, v. 5, n. 3, p. 3-18, dez. 2000.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- KIMURA, Saeko. La littérature après Fukushima. Tradução de Kazuhiko Adachi e Chris Belouad. **Rue Descartes**, v. 88, n. 1, p. 32-47, 2016. Disponível em <[www.cairn.info/revue-rue-descartes-2016-1-page-32.htm](http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2016-1-page-32.htm)>. Acesso em: 29 ago. 2023.
- KIMURA, Saeko. Uncanny anxiety: literature after Fukushima. In: GEILHORN, Barbara; IWATA-WEICKGENANT, Kristina (Eds.). **Fukushima and the arts: negotiating nuclear disaster**. Abingdon: Routledge, 2017.
- NISHIYAMA, Yuji; MOREAU, Yoann. **Hantologie de Fukushima, 2018**. Disponível em: <<https://blogterrain.hypotheses.org/11259>>. Acesso em: 29 ago. 2023.

SISKIND, Mariano. **Rumo a um cosmopolitismo da perda**: ensaio sobre o fim do mundo. Tradução de Caio Cesar Esteves de Souza. Rio de Janeiro; Zurique: Zazie Edições, 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAWADA, Yōko. Emissário. **Emissário (Kentōshi, 献灯使)**. Tóquio: Kodansha, 2013. Edição Bunko.

TAWADA, Yōko. **Espalhados por toda a terra (Chikyūni chiribamerarete, 地球にちりばめられて)**. Tóquio: Kodansha, 2018. Edição Bunko.

TAWADA, Yōko. **As últimas crianças de Tóquio**. Coordenação de tradução de Satomi T. Kitahara. São Paulo: todavia, 2023.

## NOTAS

<sup>1</sup> Fabio Pomponio Saldanha desenvolve pesquisa de Doutorado no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC), na Universidade de São Paulo (USP), com financiamento concedido pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo 2022/15480-7. É graduado em Letras (Português-Japonês) pela mesma Universidade. E-mail: [fabio.saldanha@usp.br](mailto:fabio.saldanha@usp.br). Gostaria de agradecer os comentários dos pareceristas anônimos, pela leitura e pelos apontamentos feitos, quando da submissão deste texto para publicação. Os apontamentos, as sugestões e as questões levantadas podem levar esta pesquisa (que segue em andamento) para outros tantos caminhos que, talvez, aqui, não tenha conseguido, da melhor forma, responder; no entanto, o agradecimento também se registra enquanto uma promessa, um inquietamento, para o futuro, para o porvir, daquilo que ainda poderá vir a ser os próximos frutos das análises e das leituras indicadas. Em mais um tempo, uma versão anterior deste texto foi lida no "XIV Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil/XXVII Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa", sediado na Universidade Federal Fluminense (UFF), em 2023.

<sup>2</sup> Durante este trabalho utilizaremos a versão traduzida ao português brasileiro, publicada pela editora Todavia (2023). No entanto, deixamos como ressalva o fato de a tradução conter somente a novela "Emissário", publicada no Brasil em formato de livro único, intitulado *As últimas crianças de Tóquio*. Pensando na economia da narrativa, é possível entender a escolha pela manutenção do título como traduzido também na edição britânica, *The Last Children of Tokyo*, publicada pela Granta, como exploraremos tematicamente durante a análise. O livro *Emissário* em si contém mais três contos e uma peça de teatro sendo que, no trabalho de doutorado que desenvolvo, será apresentada a tradução de um desses, o conto "Ilha dos não-mortos" (*Fushino shima, 不死の島*). A diferença dos títulos também remonta à novela em questão, na qual o título original (*Kentōshi*) parte de um jogo sonoro dos logogramas, entre os emissários enviados à China, nos séculos 7, 8 e 9 (遣唐使, *kentōshi*), grafando o título como 献灯使, *kentōshi*. A mudança mantém a ideia do enviado (使), no entanto, aqui, talvez, poderíamos começar a pensar que a ideia em si é, também, a manutenção do imponderado e do ainda desconhecido, quando se lança/oferece (献) alguém que servirá como guia/aquele que iluminará (灯) o caminho.

<sup>3</sup> Por *sakoku* (鎖国) entende-se a política isolacionista, feita pelos Tokugawa, durante a Era Edo (1603-1868). O termo significa "país fechado", tendo como base o isolamento do Japão do

"resto do mundo" e retrata a limitação do fluxo de bens e pessoas, sendo proibido e vedado em grande maioria qualquer contato com o mundo exterior ao arquipélago. Na prática, ainda que de maneira muito restrita, em alguns portos selecionados, era possível o comércio com a China (em Nagasaki), os Países Baixos (em Dejima) e a Coreia (em Tsushima).<sup>4</sup> Já toda publicada em japonês. Conta com os romances *Aludidos pelas estrelas* e *Arquipélago do Sol*.

<sup>5</sup> Em duas passagens nas quais me inspiro: "O fato de que esses sujeitos dispersos e desunidos que erram pelo mundo sem um mundo [...] sejam representados como órfãos demonstra uma forma particular de perda e de estar perdido no mundo: a natureza órfã de seu deslocamento global." (p. 45) e "Ao contrário do exílio, a orfandade não é uma condição reversível, e a expropriação da inscrição simbólica que um pai/mãe ou um lar pode ter dado ao órfão o transforma (juntamente com outras figuras subjetivas marcadas pela perda, como o sem-teto, o refugiado e os que passam por luto) em eficazes figuras características do fim do mundo." (p. 47)

<sup>6</sup> Também é possível imaginar que, a partir do contato com o imponderado, com aquilo que nem se sabe, ainda, o que é ou o que representa, o romance de Tawada proporcionaria a criação de um terceiro espaço, espécie de uma coisa *outra* que ainda não é nem passado, nem somente futuro, no qual a própria viagem é a metodologia de escrita do futuro, todavia sempre anunciado como presente porvir. Dessa forma, nem somente o passado, nem somente aquilo que ainda é puro desconhecimento, as maneiras nas quais as personagens se comunicam e criam pontes entre si pode ser entendida como algo que só se constrói por já estar sendo construída ali mesmo, naquele momento, da mudança, nessa espécie de abandono do mundo anterior que só pode alocutar um novo mundo ainda a ser definido, exatamente nessa perda sistêmica de tudo aquilo que, modernamente, poderia ser a construção de uma identidade (a monogamia, a nação, o sexo como reprodução, etc.). Agradeço aos pareceres anônimos pela possibilidade de me fazer refletir em torno dessa criação do entre-lugar no romance de Tawada.

<sup>7</sup> Entendo por trauma do sobrevivente aquilo que o define enquanto sobrevivente em si, em uma lógica de reconhecimento prévio à formação da identidade: para Susano ser considerado um sobrevivente, é prevista, de certa forma, uma espécie de lógica comunitária do esquecimento na qual é aquele a ser diretamente afetado pelo desastre o único responsável por manter a significação da memória histórica viva. Assim, mesmo com uma lógica presentificada de responsabilização e guarda da memória do desastre (não sendo esse o caso aqui defendido em torno do acontecimento de Fukushima), a lógica social emulada na narrativa prevê que somente o sobrevivente seja o responsável por manter viva a possibilidade de se falar sobre o acontecimento traumático, o que, em última instância, determina, por uma lógica macro, que o sobrevivente seja o único a reviver, incessantemente, o trauma que o torna um sobrevivente.

<sup>8</sup> Se pensássemos em Benjamin (1987, p. 221), no momento em que o "narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo", o que se pode observar é a exata falha na narrativa, por ser impossível narrar a dor do outro, mesmo em um papel destacado da literatura como caminho fabulativo. Logo, a própria aporia/dificuldade do narrar ou do falar por si envolveria, também, um cálculo impossível ao se imaginar que a justiça, perante o trauma de Fukushima, se encontra, no mínimo, cindida, com o abandono do sobrevivente (que agora não consegue sequer falar) sendo a própria epítome da tragédia não-natural. Susano, ao não conseguir narrar sua própria dor, também impedindo que a narrativa siga contando sua própria história, pode vir a ser o próprio limite daquilo que a experiência nuclear continua levando como impossibilidade da narrativa, dos limites que fabular em torno do futuro impõem à literatura, que passa a ter de enfrentar o fim do mundo em sua própria aporia. Sobreviver à tragédia é também a própria impossibilidade do testemunho não dizível, i.e., um testemunho que nunca poder ser testemunhado, porque a lógica imposta até ali é a necessidade de Susano ser visto e entendido, coisa que, quando passa a acontecer, tem seu próprio movimento interrompido (a narrativa chega ao fim, o testemunho é sem voz). Se a literatura for, então, a instituição que permitirá a fabulação do próprio testemunho, talvez seja necessário imaginar, para que a conta se torne sequer possível, o próprio questionamento de todos esses termos (justiça, testemunho, narração e literatura) de modo que possam vir a significar, até mesmo, uma coisa outra.

<sup>9</sup> Se pensarmos em uma lógica na qual o excluído da narrativa, i.e., o sobrevivente que porta o trauma, é entendido em uma lógica de subalternização, mesmo a possibilidade de falar sem a materialidade sonora, a ausência da língua, já pode começar a complicar a ideia de pensarmos o sobrevivente como um subalterno. Se seguirmos o que diz Spivak (2010) em torno de tal conceito, subalternidade e fala não são passíveis de junção, mesmo na negativa, sem que se considere o efeito da fala na chance de se imaginar agência, movimentação política que também está traduzida na pluralização da voz. Ao contrário daquele que não pode ser ouvido porque não está inscrito nem sequer nas beiradas da agência, o sobrevivente da tragédia possui formas de falar/ser visto e notado enquanto sobrevivente, afinal, é assim que a sua história passa a ser inscrita em algo maior, mesmo se fora de algo como a grande escrita da história nacional. Mesmo se, na narrativa, a falta de voz em Susano, em um primeiro momento, causa incômodo e desconforto naqueles que o ouvem, todavia, o fato de falar com outra materialidade que não a especificamente sonora faz dele alguém que já é capaz de, como o original, alocutar um desejo de tradução que é atendido pelos presentes ali, naquele momento.

<sup>10</sup> Isso significa, assim, que é a partir do binarismo criado pelo dentro/fora de "Emissário" que chegaríamos ao fim do mundo em "Espalhados por toda a terra", numa espécie de confabulação possível que só aconteceria por estarmos pensando o fim do mundo *a partir da literatura* (cf. Derrida, 1987). Seria, assim, consequência da constante diferenciação causada pelo conflito entre o dentro e o fora que o mundo no qual a literatura de Tawada habita já se torna uma consequência avançada, que só pode ser pensada porque é resultante do movimento reiterado do traço, da produção de diferença a partir da identidade marcada como aquilo que o outro não é. Assim, menos do que uma possibilidade de superação da diferença no fim do mundo, o cenário um tanto pessimista criado pela literatura de Tawada parece nos levar a crer que, dado que a diferença só produz mais diferença, sem possibilidade de superação da mesma, a única consequência/saída possível é... o fim do mundo!

Recebido em 07/08/2024 e aprovado em 09/09/2024

## **MAPEANDO A PRODUÇÃO CIENTÍFICA SOBRE CULTURA POP JAPONESA NA AMÉRICA LATINA: UMA REVISÃO INTEGRATIVA DA LITERATURA<sup>1</sup>**

Krystal Urbano<sup>2</sup>

Juciano Professor<sup>3</sup>

Mateus Nascimento<sup>4</sup>

**Resumo:** Neste artigo, realizamos uma revisão de literatura dos estudos realizados na América Latina sobre cultura pop japonesa, em particular, dos artigos acadêmicos sobre essa temática. Nosso corpus consistiu em 37 artigos, identificados nas bases *Scopus*, *Web of Science*, *Dimensions* e *Scielo*. Os resultados mostram que o Brasil é o principal palco dessas análises e aparece em 73% do corpus. Também mostram um crescimento contínuo na produção de artigos científicos sobre cultura pop japonesa, seus objetos midiáticos e práticas de fãs correlacionadas, a partir de 2018, atingindo seu pico em 2021 e obtendo um leve declínio nos anos seguintes. Argumenta-se a necessidade de criação de uma rede de colaboração entre pesquisadores latino-americanos como forma de entender as particularidades da presença da cultura pop japonesa na região e estruturar melhores formas para seu aprofundamento e continuidade nos países latino-americanos.

**Palavras-chave:** Cultura pop japonesa. Produção científica. Estado da arte. América Latina.

### **MAPPING SCIENTIFIC PRODUCTION ABOUT JAPANESE POP CULTURE IN LATIN AMERICA: AN INTEGRATIVE LITERATURE REVIEW**

**Abstract:** In this article, we carry out a literature review of studies conducted in Latin America regarding Japanese pop culture, particularly focusing on academic articles addressing this theme. Our corpus consisted of 37 articles, identified in the *Scopus*, *Web of Science*, *Dimensions* and *Scielo* databases. The results indicate that Brazil is the primary stage for these analyzes, appearing in 73% of the corpus. They also reveal a continuous growth in the production of scientific articles on Japanese pop culture, its media objects and related fan practices, starting in 2018, reaching its peak in 2021 and experiencing a slight decline in the following years. We argue for the need to create a collaboration network between Latin American researchers as a way of understanding the particularities of the presence of Japanese pop culture in the region and structuring better ways for its deepening and continuity in Latin American countries.

**Keywords:** Japanese pop culture. Scientific production. State of art. Latin America.

## **MAPEO DE LA PRODUCCIÓN CIENTÍFICA SOBRE LA CULTURA POP JAPONESA EN AMÉRICA LATINA: UNA REVISIÓN INTEGRATIVA DE LA LITERATURA**

**Resumen:** En este artículo realizamos una revisión bibliográfica de estudios realizados en América Latina sobre la cultura pop japonesa, en particular, artículos académicos sobre este tema. Nuestro corpus estuvo compuesto por 37 artículos, identificados en las bases de datos Scopus, Web of Science, Dimensions y Scielo. Los resultados muestran que Brasil es el escenario principal de estos análisis y aparece en el 73% del corpus. También muestran un crecimiento continuo en la producción de artículos científicos sobre la cultura pop japonesa, sus objetos mediáticos y las prácticas de los fans relacionados, a partir de 2018, alcanzando su punto máximo en 2021 y experimentando un ligero descenso en los años siguientes. Se argumenta la necesidad de crear una red de colaboración entre investigadores latinoamericanos como una forma de comprender las particularidades de la presencia de la cultura pop japonesa en la región y estructurar mejores caminos para su profundización y continuidad en los países latinoamericanos.

**Palabras clave:** cultura pop japonesa. Producción científica. Estado del arte. América Latina.

### **Introdução**

Estudos mostram que o fenômeno da cultura pop japonesa tem sido incorporado pela pesquisa acadêmica-científica global, solidificando-se em um campo de interesse de pesquisa emergente nos últimos três decênios (CRAIG, 2000; NAPIER, 2007; MACWILLIANS, 2008; IWABUCHI, 2002, 2015). Ao longo desse período, assistimos a ascensão e popularização da cultura pop japonesa como fenômeno pop midiático e sua legitimação como tema de interesse acadêmico reconhecido em diversos países do globo (BAUDINETTE, 2020; PELLITTERI, 2014; BOJAN, 2013; DALIOT-BUL, 2014). O processo de expansão global da cultura pop japonesa, iniciado nos anos 1980 no Ocidente - a partir dos mangás, animês, música j-pop, games e moda correlacionadas -, criou as condições de possibilidade para que o referido fenômeno pudesse prosperar e adquirir visibilidade nas esferas midiáticas e científicas nas décadas seguintes. Esse campo de estudo não apenas reflete a diversidade geográfica dos consumidores e pesquisadores interessados no fenômeno, abrangendo múltiplas regiões e países, mas também abarca uma ampla gama de áreas do conhecimento, bem como os distintos objetos de

interesse tanto nas pesquisas quanto no consumo dos fãs transnacionais (COOPER-CHEN, 2012; BRIENZA, 2014; OROZCO et al, 2018).

A popularidade da cultura pop japonesa nos países ocidentais demonstra uma mudança de paradigma na cultura pop global, que vem passando por um processo de desocidentalização nos âmbitos audiovisual e musical (CURRAN; PARK, 2000; THUSSU, 2007; WANG, 2011). Ao desafiar a centralidade dos Estados Unidos e do Reino Unido, polos dominantes de produção e circulação do pop global, a cultura pop japonesa passou a ocupar um lugar de destaque a partir dos anos 1990, tendo reverberações em diversos lugares do mundo. Em países como o Canadá, Austrália, Estados Unidos, Chile, Brasil e Argentina, o fenômeno do pop japonês parece ter se revelado de maneira ainda mais contundente, uma vez que esses países experimentaram a imigração japonesa entre os séculos XIX e XX (WHITE, 2003; DEZEM, 2014; CRUZ, 2023). Esse contato prévio com as imagens e as sonoridades da cultura japonesa, trazidas com a imigração, parece ter contribuído para a formação de um sólido circuito de fãs e consumidores dos produtos da cultura pop japonesa, que abraçaram práticas, como o *fansub* e o *scanlation*, e performances, como o *cosplay* e o *animekê*, como vetores de construção identitária e subjetiva, o que tem seus reflexos profundamente sentidos na produção acadêmico-científica regional (URBANO, 2020a; ALBUQUERQUE & CORTEZ, 2013; FERNANDES & TRAVANCAS, 2018).

Apesar de reconhecermos uma consolidação de estudos sobre a temática, ainda são escassos os estudos que dão conta das especificidades sociais e culturais da cultura pop japonesa e sua difusão nos países da América Latina. Além disso, percebe-se uma centralidade nas práticas de fãs e estudos de caso oriundos das sociedades localizadas no Norte Global (em especial nos Estados Unidos e Reino Unido). Nesta direção, no presente estudo, buscamos mapear os principais autores, objetos, abordagens metodológicas e terminologias utilizadas em relação à cultura pop japonesa. Buscamos também elencar as recomendações e limitações dos estudos sobre ela para estruturar melhores formas para seu aprofundamento e continuidade nos países latino-americanos.

## 1. Cultura Pop Japonesa na América Latina

A presença da cultura pop japonesa na América Latina está diretamente ligada ao processo migratório ocorrido no continente. No Japão, durante a era Meiji (1868-1912), o então imperador implantou um conjunto de medidas a fim de encorajar a população a emigrar para outros países. Com vistas à América, o primeiro destino dos japoneses fora os Estados Unidos, cuja resposta ao quantitativo de imigrantes que lá ingressavam foi o estabelecimento de normativas que barrariam sua entrada. É a partir desse contexto, no fim da década de 1890, que a América Latina passou a ser o alvo dos japoneses, inicialmente no México, seguindo para o Peru, o Brasil e a Argentina (WHITE, 2003; DEZEM, 2014; CRUZ, 2023).

O primeiro contato com a cultura pop japonesa na América Latina se deu de maneira imagética e audiovisual - seja por meio do consumo de mangás, seja pela transmissão de animês. No Brasil, cujo contingente populacional de japoneses é o maior fora do Japão, os animês começaram a ser transmitidos em TV aberta nos fins dos anos 1960. Iniciou-se sua transmissão em 1968, com a estreia de *Oitavo Homem*, de Kazumasa Hira, pela recém-criada Rede Globo (NAGADO, 2007; MONTE, 2010). Nos demais países da América Latina, a chegada do animê, com dublagem em espanhol, iniciou-se na década de 1970, no México, Peru e Argentina, sendo posteriormente introduzido, já na década de 1980, aos demais países de língua espanhola, como Venezuela, Guatemala, República Dominicana, Colômbia e Porto Rico, graças à transmissão pela TV aberta (COBOS, 2010).

A partir da década de 1990, há o *boom* do animê no cenário latino-americano. No Brasil, a transmissão televisiva do animê Cavaleiros do Zodíaco, pela Rede Manchete, instaurou a animação japonesa no cenário brasileiro. Tanto no Brasil quanto em outros países da América Latina, o processo de difusão acelerada de animês fez com sua especificidade em relação a animações de origem estadunidense fosse notada. Foi justamente com a rápida ascensão do animê que os mercados editoriais da América Latina perceberam o potencial de vendas de suas obras correlatas: os mangás

(COBOS, 2010; AGUILAR, 2013; NÚÑES & HUERTA, 2012). Na Argentina, houve, durante esse período, grande impressão de mangás, sendo distribuídos para boa parte do continente, pela Editora Ivrea. Outros países acabaram seguindo a mesma lógica de produção e circulação, como México, com as Editoras Vid e Toukan, e Brasil, com a Editora Cedibra (COBOS, 2010; CORRÊA & GOMES, 2012).

No início dos anos 2000, a comunidade *otaku*, designação dada aos membros de uma subcultura fortemente ligada ao consumo de animês, mangás, videogames, estatuetas de anime e assim por diante, tornou-se mais aparente na América Latina (AZUMA, 2009; GARCÍA, 2010). Plataformas *online* de fãs, cujos conteúdos eram repletos de animês e mangás, postavam as obras com suas legendas e traduções sem fins lucrativos, práticas midiáticas essas conhecidas como *fansubs* e *scanlation* (CARLOS, 2011; SIGILIANO; BORGES, 2019; JUÁREZ MORALES, 2019; URBANO, 2020a). Tais práticas, ainda hoje comuns, contribuíram para popularizar as obras nipônicas ao público da América Latina, com pouquíssimos falantes de japonês. A comunidade *otaku*, além disso, está ligada aos grandes eventos que reúnem não só esses produtos culturais, mas também *games*, *j-music* (estando incluídos o *j-rock* e o *j-pop*), além de *doramas*, conhecidos popularmente como os dramas televisivos japoneses. O Brasil, nesse sentido, é considerado pioneiro em relação à criação de uma associação para a comunidade *otaku*, incentivando a realização de encontros, eventos e trocas de experiências (MOLINÉ, 2006).

Ao fim dos anos 2000, com a consolidação da internet e o início da distribuição de conteúdo por meio de *streamings*, inicialmente pela Netflix e seguindo para outras plataformas como a Amazon Prime Video, o Hulu, o YouTube Premium, a ampla conectividade trouxe consigo a possibilidade de consumir conteúdos diversos e de diferentes localidades (URBANO, 2020b; MEIMARIDIS et al, 2020). As variadas produções nipônicas, nesse ínterim, popularizaram-se: uma grande diversidade de animês foi recebida em diversas plataformas e percebeu-se, também, que os dramas televisivos japoneses, os *doramas*, também vieram ganhando atenção e público na América Latina. É de se destacar que a presença dessas produções televisivas

japonesas no Chile, no Peru e no Brasil constitui, desde o início deste século, uma nova paisagem midiática descentralizada e diversificada culturalmente, mesmo que ainda pouco estudada (MADUREIRA et al, 2014; IADEVITO et al, 2010; URBANO, 2020b).

Em 2020, a Netflix Brasil expandiu significativamente seu catálogo de produções japonesas, oferecendo 194 títulos que iam muito além dos populares animês, incluindo 94 séries de animação, mas também 21 *doramas*, 61 filmes e documentários, além de 18 *reality shows* e *talk shows* (URBANO, 2020b). Essa diversidade de gêneros atendeu à histórica demanda do público brasileiro por produções japonesas variadas, permitindo que os assinantes da plataforma explorem diferentes formatos além dos animês, como dramas, documentários e reality shows. Essa oferta diversificada não apenas ampliou o consumo da cultura pop japonesa no Brasil, mas também reforçou o papel do país como um dos maiores mercados dessa produção no Ocidente, consolidando o intercâmbio cultural entre o Japão e o Brasil.

Voltar o olhar à cultura pop japonesa, principalmente em suas produções contemporâneas, corrobora um esforço contínuo em superar a dependência de modelos teóricos ou de objetos culturais do mundo ocidental. Tal perspectiva tem sido definida como desocidentalização da pesquisa e contribui para trazer à discussão trabalhos que pertencem a espaços diferentes do eixo eurocêntrico (CURRAN & PARK, 2000; THUSSU, 2007; WANG, 2011). Além disso, é de considerar que se boa parte das produções acadêmicas não for recuperada ou sequer lida, principalmente por estar afastada dos centros hegemônicos de produção de conhecimento, tal processo contribuirá para a manutenção do pensamento abissal (SANTOS & MENESES, 2009). O presente artigo colabora, à sua maneira, para visibilizar e viabilizar outras produções que tratam da cultura pop japonesa, dando centralidade à produção científica sobre o tema na América Latina.

## **2. Metodologia**

Neste artigo, buscamos responder, por meio de uma revisão de literatura, às seguintes questões: qual é o estado da arte da produção acadêmico-

científica sobre a cultura pop japonesa na América Latina? Quais são os autores que mais publicam sobre o tema? Quais as instituições de origem desses autores? Quais são os temas mais recorrentes em suas pesquisas? Em quais periódicos publicam e quais abordagens metodológicas utilizam? Quais são os objetos de análise e as definições teóricas utilizadas em relação à cultura pop japonesa? Para responder a essas questões, empregamos técnicas de revisão de literatura combinadas com análise de conteúdo.

A fase metodológica desta pesquisa contou com três etapas distintas. Na primeira, foi realizada uma busca exaustiva de artigos. O corpus foi, pois, constituído na segunda etapa, respeitando critérios de inclusão e exclusão. Por fim, as pesquisas elencadas passaram por análises que buscaram responder às questões aqui em debate.

### *Busca de Artigos*

Quatro bases indexadoras de pesquisas científicas foram escolhidas como fontes para este estudo: *Scopus*, *Web of Science*, *Dimensions* e *Scielo*. Todas as buscas foram realizadas no dia 08/01/2024. Os filtros utilizados nas pesquisas contemplaram as informações apresentadas na Tabela 1.

**Tabela 1** – Filtros utilizados para pesquisas

<b>Tipo de documento</b>	Artigo científico (revisado por pares).
<b>Ano de publicação</b>	Sem delimitação temporal.
<b>Termos de busca</b>	cultura pop japonesa OR japanese pop culture AND animação japonesa OR japanese animation OR anime OR manga AND drama de TV japonês OR dorama OR japanese TV drama AND música pop japonesa OR japanese pop music OR j-pop OR j-music AND japanese pop fans OR otaku* OR cosplay* OR fansub* OR scanlat*.
<b>País/território de afiliação dos autores</b>	Argentina OR Bolivia OR Brazil OR Chile OR Colombia OR Costa Rica OR Cuba OR Dominican Republic OR Ecuador OR El Salvador OR Guatemala OR Haiti OR Honduras OR Mexico OR Nicaragua OR Panama OR Paraguay OR Peru OR Uruguay OR Venezuela.

<b>Idiomas</b>	Sem restrição.
----------------	----------------

**Fonte:** elaborado pelos autores.

No total, obtivemos 1.545 resultados, sendo 846 da Scopus, 351 da Web of Science, 340 da Dimensions e 8 da Scielo.

### Seleção do Corpus

Após a coleta, os dados foram inseridos na plataforma Rayyan, própria para revisões sistemáticas com modelo *blind on* com cinco codificadores independentes para deliberação. Como muitos desses resultados (n=1.545) não correspondiam ao objetivo aqui determinado, realizamos uma análise minuciosa para compor nosso corpus. Para isso, estabelecemos critérios de inclusão e exclusão, explicitados na Tabela 2.

**Tabela 2 – Critérios de inclusão e exclusão**

<b>Critérios de inclusão</b>	<b>Critérios de exclusão</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Pesquisas que se concentram no fenômeno da cultura pop japonesa em escala global e local;</li> <li>➤ Os artigos podem ser de qualquer uma das áreas de conhecimento conforme listados pelo CNPq;</li> <li>➤ Pesquisas que incorporam os produtos da cultura pop japonesa (<i>doramas, animês, mangás, j-pop, j-rock</i>, dentre outros) como componentes centrais da análise;</li> <li>➤ Pesquisas que incorporam os fãs e práticas relacionadas a cultura pop japonesa (<i>otaku, cosplayer, fansub, scanlator, fanfic</i> dentre outros) como componentes centrais da análise;</li> <li>➤ Estudos sobre a América Latina e/ou que têm a autoria de, pelo menos, um dos autores com afiliação na América Latina;</li> <li>➤ Artigos científicos revisados por pares, incluindo artigos de revisão e teóricos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Artigos que mencionam sobre o fenômeno da cultura pop japonesa como componente secundário da análise;</li> <li>➤ Artigos que mencionam os fãs e as práticas relacionadas a cultura pop japonesa (<i>otaku, cosplayer, fansub, scanlator, fanfic</i> dentre outros) como componentes secundários da análise;</li> <li>➤ Artigos que não possuem pelo menos um(a) autor(a) com afiliação latino-americana;</li> <li>➤ Editoriais, preprints, anais, capítulos, livros, monografias, dissertações, teses, entrevistas e artigos ensaísticos.</li> </ul>

**Fonte:** elaborado pelos autores.

Os resultados duplicados (n=185) foram descartados do corpus. Os demais (n=1.357) passaram por uma seleção que aderiu aos critérios expostos, classificando os resultados em 'incluir', 'excluir' e 'dúvida'. Aqueles que

apresentaram incerteza sobre sua inclusão (n=468) foram deliberados em reunião conjunta, que, conseqüentemente, exigiram o refinamento dos critérios estabelecidos. Por fim, um total de 37 artigos demonstraram adesão com as questões de pesquisa, os quais foram de fato analisados.

### *Análise do Corpus*

Por meio de análise de conteúdo categorial, nosso corpus (n=37) passou por um processo de codificação. Apresentamos na Tabela 3 as variáveis de análise.

**Tabela 3 – Variáveis de análise**

<b>Variável</b>	<b>Descrição</b>
➤ País(es) estudado(s)	Esclarecer, quando houver, o(s) país(es) como foco do estudo.
➤ Análise temática	Explicitar o(s) principal(is) tema(s) estudado(s).
➤ Metodologia	Especificar qual é a metodologia/técnica utilizada no estudo conforme explicitado no artigo.
➤ Conceitos/definições	Aqui, busca-se compreender se existe(m) definição(s) para os termos abaixo. Caso positivo, o trecho que se refere à definição em questão foi coletado. <ul style="list-style-type: none"> <li>– Cultura pop japonesa</li> <li>– Animês</li> <li>– Mangás</li> <li>– Doramas</li> <li>– J-pop</li> <li>– Otaku</li> <li>– Kawaii</li> <li>– Cosplay</li> <li>– Fansub</li> <li>– Scanlation</li> <li>– Visual kei</li> <li>– Visual novel</li> <li>– Eventos de CPJ</li> </ul>

**Fonte:** elaborado pelos autores.

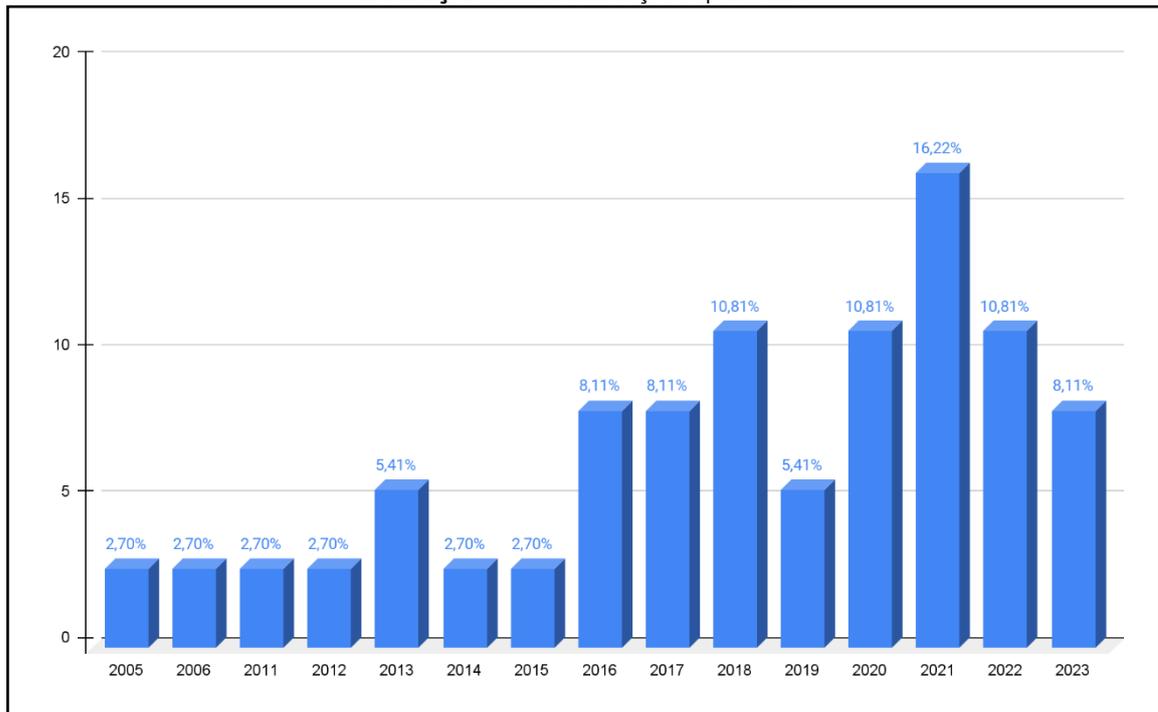
Após a codificação, todos os artigos selecionados para integrar nosso corpus passaram por nova análise, desta vez com o propósito de responder às questões de pesquisa aqui estudadas. O foco dessa última análise se deu na leitura das seções de (1) resumo, (2) introdução e (3) metodologia, além de metadados como data de publicação do artigo e país de origem de

autores latino-americanos. Caso essas sessões não fossem suficientes para resolver as intenções propostas, a leitura integral do artigo foi estabelecida como procedimento metodológico. Para relatar as metodologias/técnicas usadas nas pesquisas, apoiamos-nos nas informações explícitas de cada texto. A relação e a codificação de todos os resultados podem ser acessadas [aqui](#).

### **3. Resultados**

Os resultados da análise de conteúdo sinalizam um aumento contínuo da produção científica latino-americana sobre o fenômeno da cultura pop japonesa a partir de 2018, atingindo um pico das publicações em 2021 e obtendo um leve declínio demonstrado entre 2022 e 2023. Entre 2018 e 2023, foram 24 artigos publicados sobre a referida temática, o que representa 62,16% do nosso corpus de artigos analisados (n=37). Dentre os idiomas dessas publicações, o português se destaca com 67,6% (n=25). Em seguida, vem o espanhol com 21,6% (n= 08) e o inglês com 10,8% (n=4). A figura 1 ilustra esses resultados por ano de publicação.

**Ilustração 1** – Publicações por ano



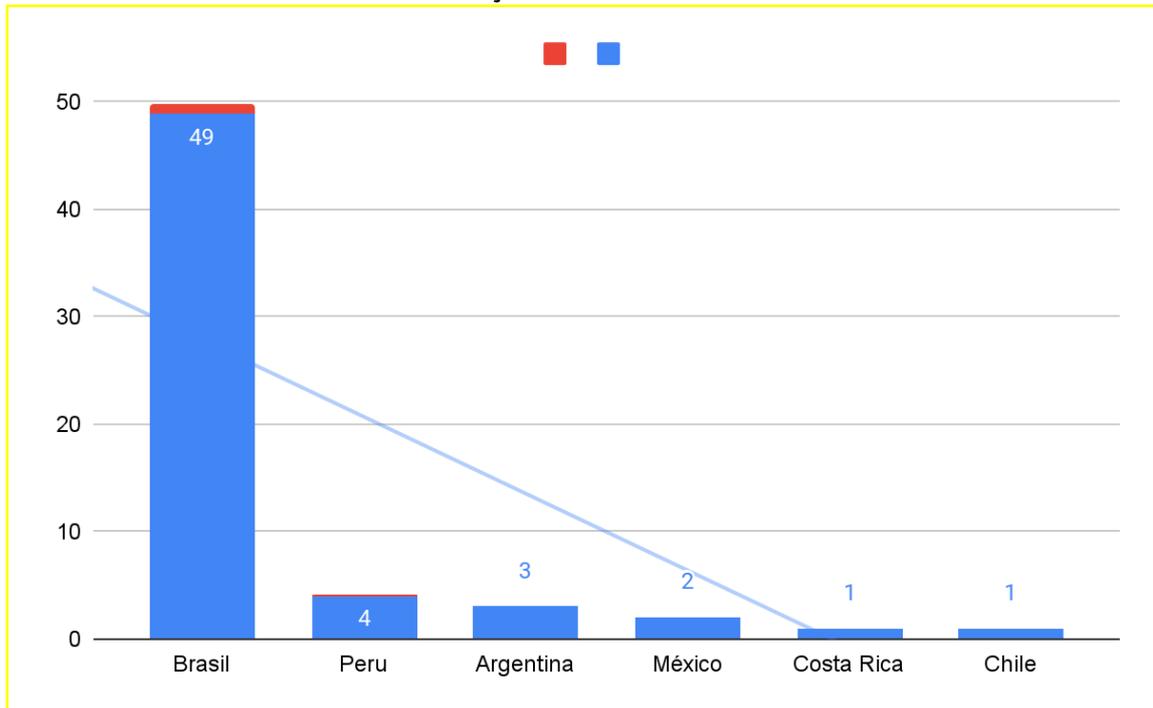
**Fonte:** elaborado pelos autores.

Levantamos os países de origem dos autores dos artigos presentes no corpus. Para isso, consideramos a afiliação profissional de cada um. Observamos uma predominância do Brasil, com 73,0% (n=27) dos artigos escritos exclusivamente por autores de afiliação em instituições brasileiras. O segundo país em números de artigos é a Argentina com 8,1% (n=3), seguido do México e Chile, com 5,4% (n=2) cada, Peru e Costa Rica com 2,7% (n=1) cada.

Apenas um (n=1) artigo do corpus (2,7%) é fruto de redes de colaboração de autores latino-americanos com autores de outras instituições e países. Neste caso, trata-se de um artigo colaborativo assinado por dois autores: Leconte de Lisle Coelho Junior, da Universidade Federal de Alagoas (Maceió, Brasil) e Gabriela Maria Ramos Gonçalves da Universidade do Algarve (Faro, Portugal) (COELHO JÚNIOR & GONÇALVES, 2011). Chama a nossa atenção a inexistência de artigos escritos em colaboração e, especialmente, em co-autoria entre pesquisadores latino-americanos sobre o fenômeno da cultura pop japonesa obtida em nosso corpus. Na sua totalidade, os artigos escritos

por mais de um autor (n=20), foram assinados por pesquisadores dos mesmos países, embora boa parte deles seja vinculado a instituições diferentes.

**Ilustração 2** – Países dos autores



**Fonte:** elaborado pelos autores.

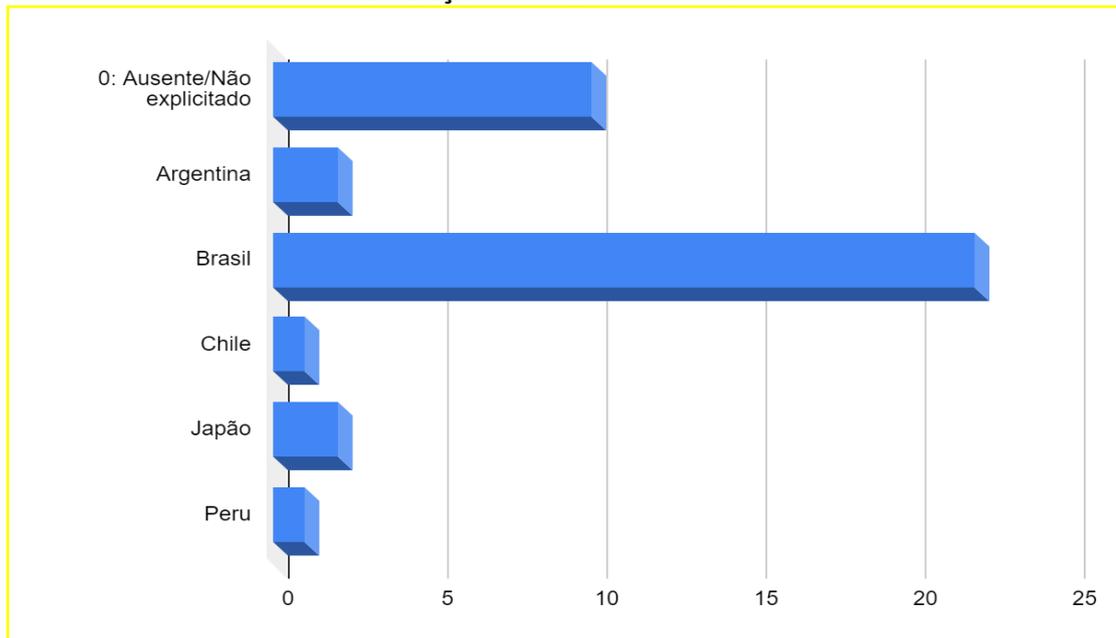
Foram encontrados um total de 60 autores únicos com afiliações latino-americanas (ilustração 2), sendo 49 (81,6%) deles de instituições brasileiras. O Peru é o segundo país com mais autores (6,6%; n=4). A Argentina aparece em seguida, com 5,0% (n=3) dos autores do corpus, seguido do México (3,3%; n=2). Os países com menos autores presentes são Costa Rica (0,8%; n=3) e Chile, que possuem um (1,67%) autor cada. Do total de pesquisadores do corpus, apenas quatro publicaram mais de um artigo sobre o tema, sendo três deles afiliados a instituições brasileiras: Krystal Cortez Luz Urbano, da Universidade Federal Fluminense (Niterói, Brasil), com três artigos (ALBUQUERQUE & CORTEZ, 2013; URBANO, 2020a; URBANO 2021); Yuji Gushiken e Tatiane Hirata, da Universidade Federal do Mato Grosso (Cuiabá, Brasil), cada um com dois artigos (GUSHIKEN & HIRATA, 2014; GUSHIKEN et al, 2013) e; Dionísio de Almeida Brazo, da Universidade Federal Fluminense (Niterói, Brasil) com dois artigos (BRAZO, 2023; BRAZO & FONSECA FILHO, 2018). A Universidad Nacional de

Rosario (UNR) na Argentina também aparece em destaque como instituição com dois artigos sobre o tema publicados pela mesma autora (NANINNI, 2021; 2022) acompanhado da Universidade Nacional de Córdoba, com um artigo publicado por pesquisadora vinculada à instituição (DÍAZ, 2019).

Dentre os periódicos científicos escolhidos pelos autores para a publicação dos estudos, duas revistas científicas, do Brasil e da Argentina, se destacaram em nosso corpus: Estudos Japoneses, com cinco artigos sobre o tema (ODA, 2017; UEDA & MORALES, 2006; KOGAWA & SILVA, 2021; SASAKI, 2015; ISSHIKI & MIYAZAKI, 2016) e a Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, com dois estudos publicados (NANINNI, 2021; 2022).

Dos 37 artigos analisados, 10 deles (27,0%) não se debruçaram em analisar o fenômeno da cultura pop japonesa e seu espalhamento em um país específico, sendo que seis deles são estudos exclusivamente teóricos. Ao entender os recortes geográficos desses artigos (ilustração 3), vale destacar a presença do contexto brasileiro, que aparece em 21 deles (56,8%), seguido da Argentina, com dois estudos (5,4%). Além do Chile e do Peru, com 5,4% do corpus, também encontramos duas pesquisas (5,4%) que privilegiaram o Japão como lócus da análise (ODA, 2017; KOGAWA & SILVA, 2021), não incluindo um país latino-americano, apesar da vinculação latino-americana dos autores dos estudos.

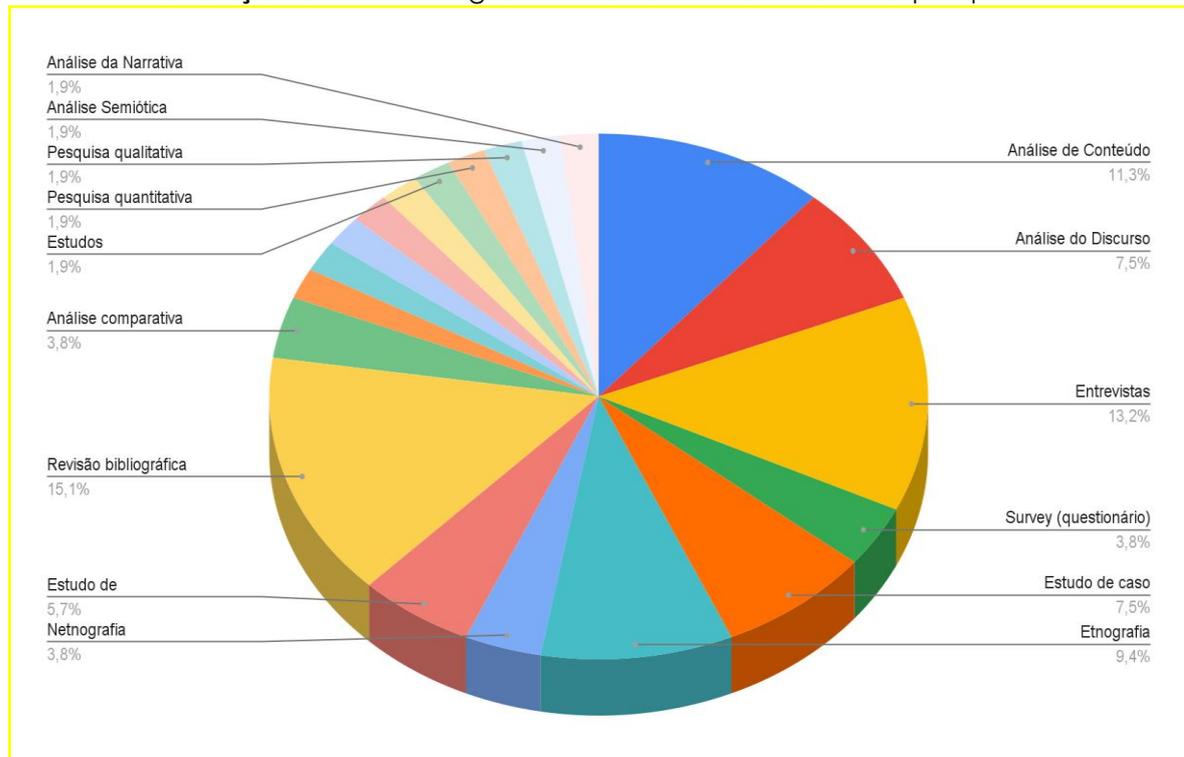
**Ilustração 3 – Países estudados**



**Fonte:** elaborado pelos autores.

Ao investigar as principais metodologias utilizadas por esses autores, constatamos que 100% do nosso corpus (n=37) mencionaram os procedimentos metodológicos utilizados nas pesquisas realizadas. Nesta direção, ao nos debruçarmos sobre a diversidade metodológica presente no corpus, foi possível observar uma variedade de métodos desdobrados em: a) Revisão bibliográfica (n=8); b) Entrevistas (n=7); c) Análise de conteúdo (n=6); d) Etnografia (n=5); e) Análise do discurso (n=4); f) Estudo de caso (n=4); g) Estudos de fãs, recepção e audiência (n=3); h) *Survey* (n=2); i) Netnografia (n=2); j) Análise comparativa (n=2); k) Pesquisa exploratória (n=2); l) Pesquisa descritiva (n=2). Métodos como Modelagem de tópicos; Clusterização; *Robot Process Automation*; Análise Semiótica; Análise da Narrativa; Estudos da Tradução Baseados em Corpus (ETBC) também foram metodologias privilegiadas nos artigos coletados para análise (ilustração 4).

**Ilustração 4** – Metodologias e técnicas mencionadas nas pesquisas



**Fonte:** elaborado pelos autores.

No presente estudo, a diversidade de outras metodologias na literatura analisada também é destaque, sobretudo em relação à combinação de metodologias quantitativas e qualitativas, bem como o crescimento do uso de métodos e ferramentas de análise de dados automatizadas, o que pode se configurar numa tendência em pesquisas futuras sobre o tema (FERREIRA et al, 2023; CUNHA & SILVA, 2022).

Para elucidar o fenômeno da cultura pop japonesa, seus objetos e práticas, percebemos que os autores utilizaram diferentes conceitos e terminologias em seus textos. Definições teórico-conceituais explícitas de 'cultura pop japonesa' são apresentadas em cinco pesquisas (13,5%), enquanto outros termos também recebem devida atenção e discussão conceitual, sendo eles: 'otaku', em 8 estudos (21,6%); 'animês', em 6 estudos (16,2%); 'mangás', em 6 estudos (16,2%); 'cosplay', em 3 estudos (8,1%) e 'fansub' em 3 (8,1%). Os eventos de cultura pop japonesa também foram objetos de definições dos estudos do corpus, representando 8,1% com 3 trabalhos sob esse enfoque. Encontramos também discussões conceituais

sobre os termos 'kawaii', 'fanfic', 'visual novel' e 'tokusatsu', representando 10,8% do nosso corpus. Na parte a seguir, detalhamos a análise.

#### **4. Discussão**

As definições sobre cultura pop japonesa (seus objetos e práticas de fãs) encontradas no corpus variaram, mas, paradoxalmente, foram construídas com base num certo repertório teórico já estabelecido, logo, nos artigos em que poderia haver certa uniformidade, na verdade, encontramos uma pluralidade. Chama a atenção a preocupação sugerida por alguns dos textos de, por exemplo, termos cuidados redobrados ao definirmos cultura pop japonesa, posto que ela traz em si mensagens e imagens criados no Japão, a partir de um intenso e complexo projeto midiático e diplomático (CUNHA & SILVA, 2022). Por um lado, partem do pressuposto de que não só as imagens, mas também todas as ações midiáticas japonesas se encontram espalhadas e ativas no contexto global, pautando-se pela conexão com as novas tecnologias de informação e novas mídias (CUNHA & SILVA, 2022; PEREIRA, 2017).

Todavia, esses universos de projetos midiáticos e produtos derivados também servem para uma certa reconstituição da cultura japonesa, sendo notória a existência de certo repertório simbólico constante (NANNINI, 2021). Ele redefine para o espectador nuances mais fortes da identidade nacional japonesa de modo que se articula com as teses da *uniqueness* nipônica, mais conhecida como *nihonjinron* (MANDUJANO SALAZAR, 2016; SASAKI, 2015). É interessante notar que essa percepção ecoa a importância diplomática, sem perder de vista que os produtos midiáticos são representações do Japão no sentido de que formulam um todo consumível, "positivo", que não possui instabilidades históricas de longa duração (KUNIYOSHI, 1998). A orientação por detrás dos produtos e as ênfases narrativas estimulariam os campos mais variados, mostrando o "jeito japonês" de ser e de pensar temáticas e modos de fazer. A moda, a política - por exemplo em Vargas Vargas (2022), que nota influências de segmentos desses produtos no contexto político recente no Chile -, a psicologia, o marketing e a educação, entre outros campos, se

relacionam ou se relacionaram com os patamares conquistados pelo pop japonês, de modo a serem impactados por ele, fomentando certa interculturalidade por meio do consumo do pop (COELHO JUNIOR & GONÇALVES, 2011; ISSHIKI & MIYAZAKI, 2016; NANNINI, 2021; FUNAKURA & WESCHENFELDER, 2021; COTRIM et al, 2018).

Seguindo neste entendimento, as pesquisas demonstram como o contato com a cultura pop pode revelar um contato com o pensamento japonês, mesmo que nesse âmbito ele seja montado tecnicamente e com objetivos bem específicos: refletir o Japão naquilo que seja afirmativo, positivo e aceitável (PEREIRA, 2017; GARCIA & BORGES, 2021; IBARRA, 2020).

Por outro lado, o corpus também revelou que a mesma cultura pop pode destoar do projeto comunicacional do governo. Animês e mangás servem, também, como veículos de manifestação do que seja contrário ao *Cool Japan*, demonstrando a materialidade de questões complexas. O suicídio e a cultura pós-guerra saltam como os assuntos mais frequentes nas narrativas, pois são aquilo que esta sociedade tem mais demarcado historicamente.

Particularmente, o pós-guerra figura como esse momento em que o peso da derrota (e do projeto imperialista) força aos críticos do Japão Imperial uma postura de arguição mais constante. Em decorrência desse contexto, o conjunto de produções audiovisuais desenvolve o tema paralelamente. Há parte do segmento, a partir de determinados projetos estatais (a nascente NHK, por exemplo), que visa amenizar os impactos do pós-guerra. Todavia, aí figuram também realizadores que se utilizam do que se sabe dos fatos (sobretudo, aqueles atrelados aos eventos entre 1941 e 1952) para elaborar obras com narrativas e diálogos de protesto (CORDARO & DE MELO, 2016)<sup>5</sup>.

Em paralelo, o suicídio apresenta-se como uma espécie de *tópica* das animações japonesas. Ela configura uma abertura para pensar, a partir do suicídio, todas as nuances da sociabilidade japonesa, principalmente naquilo que seja problemático. Ou seja, a partir do suicídio é possível acessar um conjunto de questões que envolvem a individualidade japonesa: o complexo cenário dos índices de depressão no universo japonês (*hikikomori*); a realidade daqueles que não conseguem se encaixar na sociedade contemporânea e

“desaparecem” (*johatsu*); além dos inúmeros casos de violação à identidade de gênero, por falta de legislações modernas. Todos esses fenômenos figuram no cenário das animações televisivas, bem como no cenário das histórias digitais nascidas entre uma dada comunidade de fãs, as *visual novel* (JOSEPHY-HERNÁNDEZ, 2019; LEIVA, 2021; MELLO, 2023).

O corpus também identificou, a partir dessa noção mais utilitarista, os movimentos derivados do universo pop japonês. Esse setor produtivo movimenta toda uma cadeia de produtos e mobiliza uma complexa rede de sentimentos. Os eventos são o espaço onde esses projetos se encontram, pois o consumidor do pop estabelece seu gosto pelo pop japonês e dialoga numa rede social específica nesses espaços (SASAKI, 2015; URBANO, 2021; MACHADO & DUARTE, 2017).

É interessante perceber que o conjunto do corpus identificou essa rede como uma consequência direta do consumo do pop japonês e nota como esse gosto movimenta uma cadeia extensa de produção, por exemplo, na área do turismo, em que os fãs consolidam uma rede de informações transculturais que levam em alta conta as narrativas de produtos do pop (BENTO e MOREIRA, 2023; BRAZO e FONSECA FILHO, 2018). Note-se que, neste corpus, isto não se refere à consolidação da Nakano Broadway ou ao parque de Akihabara, talvez o mais antigo espaço dedicado a essa imagem *cool Japan*, mas sim a uma espécie de roteirização dos espaços japoneses e brasileiros à luz da experiência fã, que recria os conceitos geográficos destes locais e os insere numa rota da cultura pop japonesa (ODA, 2017).

Esse circuito articula as imagens da cultura japonesa presentes no pop e auxilia, segundo o corpus, na consolidação de um campo para fãs, apoiadores e comerciantes. Neste campo, os consumidores ativamente engajados acessam, compreendem, reelaboram e criam estratégias extraoficiais e oficiais de promoção e circulação. Em particular, a noção de fã do pop japonês salta do conjunto de autoras e autores como um ponto central, que explica o alcance desses produtos e franquias, pois o *otaku* já se tornou tanto um conceito que explica uma determinada geração, como também um determinado modo de consumir e divulgar a cultura japonesa

(AZUMA, 2009; CANÁRIO, 2012; SOUSA, 2020; BRAZO, 2023; MACHADO & DUARTE, 2017). Não é sem razão que a identificação do que venha a ser a cultura *otaku* seja tão significativa: os processos de distribuição e a importância desse fã como mediador e divulgador (em alguns casos) foi decisiva para a definição de projetos midiáticos. Observando-se o caso brasileiro, a existência de um segmento *otaku* foi decisiva para a elaboração de projetos midiáticos relevantes e para todo um interesse do público jovem pelos mais diversos aspectos da cultura nipônica.

A cultura *otaku* também revela em si uma performance, na qual esse público pode ser sujeito. O corpus traz à tona o quanto a prática *otaku* deriva desse engajamento sensível. Dessa sensibilidade desenvolve-se a prática *cosplay*. *Cosplay* é o engajamento sensível dos fãs de cultura pop japonesa, por isso é o espaço em que o consumo alcança e os sentimentos motivam uma performance pública (FERNANDES & TRAVANCAS, 2018; MACHADO & DUARTE, 2017).

Tudo isso ocorre ao mesmo tempo de maneira não necessariamente programática. O *cosplay* traz à tona certo propagandismo desse gosto pelo fictício, promovendo-o a mais interessados. Assim, o *cosplay* (e o *cosplayer*) precisa ser compreendido em função dos fluxos de informação que lhe dão substância narrativa. Eles se associam ao Japão, servindo como preenchimento desse todo “Japão” e dando-lhe feições específicas (NANNINI, 2021; SANTOS, 2020; FERNÁNDEZ-BEDOYA et al, 2022), bem como orientações específicas quando do consumo dos produtos pop.

Nota-se, portanto, que esse conjunto conhecido como cultura pop serve aos interesses diplomáticos, bem como aos interesses lúdicos, trazendo para esse âmbito do divertimento os elementos estruturantes da cultura japonesa.

## **5. Considerações finais**

Apesar de amplamente reconhecido, o fenômeno da cultura pop japonesa ainda é pouco explorado na literatura acadêmica dos países latino-americanos. O presente artigo apresentou um estudo colaborativo que revisou e mapeou a produção acadêmica sobre a cultura pop japonesa na

América Latina, com o objetivo de compreender as principais temáticas, autores, periódicos e instituições envolvidos nesse debate. Dos 1.545 artigos analisados, apenas 37 foram de pesquisadores latino-americanos, com a maioria concentrada no Brasil. Observou-se que a cultura pop japonesa exerce uma influência significativa entre os jovens latino-americanos, com elementos como animê, mangá, j-pop, j-rock, cosplay e videogames mantendo uma base de fãs dedicada em diversos países. Esse interesse é evidenciado por eventos e convenções de animê que atraem milhares de participantes, facilitados pela globalização e acessibilidade digital por meio de plataformas de *streaming* e redes sociais.

A pesquisa acadêmica sobre a cultura pop japonesa, embora ainda incipiente na América Latina, tem crescido na última década, acompanhando a presença crescente de produtos culturais japoneses na região, como animês nos catálogos de *streaming* e a publicação de mangás por editoras locais. Em consonância com essa situação, foi identificado que a maior parte dos estudos se concentra em animês e mangás, enquanto outros produtos culturais japoneses recebem menos atenção. Além disso, há uma baixa quantidade de produções colaborativas entre pesquisadores da região, sugerindo uma falta de integração acadêmica nesse campo.

Observando o contexto recente, a partir de 2021, é possível associar a mudança no crescimento das publicações ao suposto declínio do consumo da cultura pop japonesa globalmente, o que pode estar refletido no campo acadêmico. Essa dinâmica levanta a hipótese de um possível esgotamento do interesse por parte dos consumidores e pesquisadores, especialmente com a ascensão da cultura pop sul-coreana, que tem atraído atenção significativa nas esferas midiáticas e acadêmicas. O crescimento do k-pop, dos k-dramas e de outros objetos culturais da Coreia do Sul pode ter deslocado o foco dos estudiosos para novas dinâmicas culturais ligadas à Ásia, modificando a paisagem da pesquisa cultural asiática.

Dessa forma, novas investigações são necessárias para avaliar se o declínio do interesse acadêmico pela cultura pop japonesa é uma tendência temporária ou se reflete uma mudança mais ampla nas preferências do

público e da academia. Além disso, a crescente popularidade da cultura pop sul-coreana pode abrir novos horizontes para a pesquisa sobre os fenômenos culturais asiáticos, oferecendo uma perspectiva mais diversificada e abrangente das interações culturais globais.

## 6. Referências

AGUILAR, Dietris. El manga en la Argentina. **Kokoro**: Revista para la difusión de la cultura japonesa, n. 10, p. 2-10, 2013.

ALBUQUERQUE, Afonso de; CORTEZ, Krystal. Ficção Seriada, Cultura Nacional e Des-ocidentalização: o caso dos animês. **Contemporânea | Comunicação e Cultura**, Salvador, v. 11, n. 1, agosto de 2013.

AZUMA, Hiroki. **Otaku**: Japan's database animals. U of Minnesota Press, 2009.

BAUDINETTE, Thomas. Consuming Japanese and Korean Pop Culture in Australia: “Asia Literacy” and Cosmopolitan Identity. **Journal of Australian Studies**, v. 44, n. 3, p. 318–333, 2020.

BENTO, Davi Oliveira; MOREIRA, Marcina Amália Nunes. Animeventos: Uma perspectiva de Turismo através da observação do Otaku. **Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura e Sociedade**, Niterói, v.11, n. 3, setembro-dezembro de 2023.

BOJAN, Vukadinović. Serbian public, Japanese anime, films and comics. **Kultura**, v. 0, n. 138, p. 217-226, 2013.

BRAZO, Dionísio de Almeida. Análise do consumo dos turistas otaku a partir da teoria da hipermodernidade. **Revista de Turismo Contemporâneo**, Natal, v. 11, n. 3, setembro de 2023.

BRAZO, Dionísio de Almeida; FONSECA FILHO, Ari da Silva. Turismo Otaku: imaginário e motivações de uma nova tipologia. **Revista Turismo em Análise**, ECA-USP | v. 29, n. 2, p. 273-291, maio/ago., 2018.

BRIENZA, Casey. Sociological perspectives on Japanese Manga in America. **Sociology Compass**, v. 8, n. 5, p. 468-477, 2014.

CARLOS, Giovana. **O(s) fã(s) da cultura pop japonesa e a prática de Scanlation no Brasil**. Dissertação de Mestrado. PPG Comunicação e Linguagens, UTP, Curitiba, 2011.

CANÁRIO, Thiago. Mangás, animes, juventude e socialização: um estudo sobre o Efeito de Terceira Pessoa. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, dezembro de 2012.

COELHO JUNIOR, Leconte de Lisle; GONÇALVES, Gabriela Maria Ramos. Cultura pop japonesa e identidade social: os cosplayers de Vitória (ES). **Psicologia & Sociedade**, Recife, v.3, n.23, dezembro de 2011.

COOPER-CHEN, Anne. Cartoon Planet: The Cross-Cultural Acceptance of Japanese Animation. **Asian Journal of Communication**, v. 22, n. 1, p. 44–57, 2012.

CORRÊA, Swellen Pereira; GOMES, Nataniel dos Santos. O mangá no Brasil e sua linguagem. **Revista Philologus** – Suplemento: Anais da V JNLFLP. Rio de Janeiro: CiFEFiL, v. 18, n. 54, 2012.

COTRIM, Michelle; HORTA, Anderson; RIBEIRO, Rita Aparecida da Conceição. Kidults, Mario Bros e Pikachu: uma breve análise sobre a influência da cultura pop japonesa no design. **Projetica**, Londrina, v. 9, n. 2, novembro de 2018.

CRAIG, Timothy. **Japan Pop!** Inside the World of Japanese Popular Culture, New York: M.E. Sharpe, 2000.

CRUZ, Marília Luíza Ramos da. **Entre o leque e a katana**: representações sobre o Japão e a imigração japonesa nas revistas ilustradas cariocas (1903-1928). Dissertação de Mestrado (Mestrado em História Social) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2023.

CURRAN, James; PARK, Myung-Jin. **De-Westernizing Media Studies**. London & New York: Routledge, 2000.

DA CUNHA, Daniel Gomes; SILVA, Janailton Mick Vitor da. Anime subtitle scopus (CorLeAni). **Texto Livre**, Belo Horizonte, v. 15, maio de 2022.

DALIOT-BUL, Michal. Reframing and reconsidering the cultural innovations of the anime boom on US television. **International Journal of Cultural Studies**, v. 17, n. 1, p. 75-91, 2014.

DE MELO, Marina Teresinha Rosa; CORDARO, Madalena Natsuko Hashimoto. As reminiscências da guerra no mangá e no animê. **Anagrama**, São Paulo, v. 2, n. 10, junho-dezembro de 2016.

DEZEM, Rogério. O início da imigração japonesa para a América Latina: um breve histórico. **Revista de Estudos Brasileiros**, Osaka, v. 10, p. 121-145, 2014.

DÍAZ, María Cecilia. Historias detrás de objetos: organizadores y vendedores en un circuito de eventos. **Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology**, Brasília, v. 16, n. 2019, outubro de 2019.

FERREIRA, Júlio César Valente; FURTADO, Thiago Ribeiro; REGIS, Rafael Dirques David; DINIZ, Gabriela Rodrigues; GONÇALVES, Paula; TAVARES, Vitor Pedro da Silva Castelo. Anime clustering for automatic classification and configuration of demographics. **Cuadernos.info**, Santiago, n. 54, p. 67–94, 2023.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; TRAVANCAS, Paula. Cultura Pop e Performance: Jogos Identitários nos Eventos de Animê. **Comunicação, Mídia & Consumo**, São Paulo, v. 15, n. 42, jan-abril de 2018.

FERNÁNDEZ-BEDOYA, Víctor Hugo; GAGO-CHÁVEZ, Johanna de Jesús Stephanie; MENESES-LA-RIVA, Monica Elisa; SUYO-VEGA, Josefina Amanda. Exposure to Anime in Peru and Its Relationship with Demand for Goods and Services Related to Japanese Popular Culture. **Journal of Educational and Social Research**, Londres, v. 12, n. 5, setembro de 2022.

FUNAKURA, Masaaki Alves; WESCHENFELDER, Gelson Vanderlei. Resiliência na cultura pop japonesa: possibilidades metodológicas como ferramenta de mediação de conflito no âmbito educacional. **Conhecimento & Diversidade**, Niterói v. 13, n. 31, dezembro de 2021.

GARCÍA, Héctor. **Um nerd no Japão**. São Paulo: JBC, 2010.

GARCIA, Júlia; BORGES, Gabriela. Conexões entre cultura pop japonesa, complexidade narrativa e competência midiática: o caso de Serial Experiments Lain. **Revista GEMINIS**, São Carlos, v. 12, n. 1, junho de 2021.

GUSHIKEN, Yuji; HIRATA, Tatiane; BRITO, Quise Gonçalves.; UETA, Taís. "Mangá caboclo" do Brasil: Transformações da cultura pop japonesa na convergência digital. **Revista Extraprensa**, São Paulo, v. 2, p. 62-68, 2013.

GUSHIKEN, Yuji; HIRATA, Tatiane. Processos de consumo cultural e midiático: imagem dos 'Otakus', do Japão ao mundo. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 2, n. 37, julho-dezembro de 2014.

IWABUCHI, Koichi. **Recentring globalization**: Popular culture and Japanese transnationalism. Durham & Londres: Duke University Press, 2002.

IWABUCHI, Koichi. Pop-culture diplomacy in Japan: soft-power, nation branding and the question of 'international cultural exchange'. **International Journal of Cultural Policy**, vol. 21, No. 4, 2015, p. 419-432.

IADEVITO, Paula; BAVOLEO, Barbara; LEE, Mónica Chinkyong. Telenovelas coreanas en América Latina: ¿una nueva forma de comunicación

intercultural? Texto apresentado na **VI Jornada de Sociología de la UNLP**. Universidad Nacional de La Plata. Anais... Argentina, 2010.

IBARRA, Ramón Ramírez. Paisaje e imaginarios del aire en la representación del espacio a través del anime One Piece. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, v. 15, n. 2, p. 108–131, 2020.

ISSHIKI, Jaqueline Naomy; MIYAZAKI, Silvio Yoshiro Mizuguchi. Soft power como estratégia de marketing: a manifestação da cultura pop japonesa no Brasil. **Estudos Japoneses**, São Paulo, n. 36, p. 59-70, março de 2016.

JOSEPHY-HERNÁNDEZ, Daniel E. Reflections on the Translation of Gender in Perfect Blue, an Anime Film by Kon Satoshi. **MONTI**, Costa Rica, Special Issue 4, outubro de 2019.

JUÁREZ MORALES, Karina. Softpower Otaku: do Japão à Cidade do México. **Cuicuilco Journal of Anthropological Sciences**, v. 26, n. 75, 149–170, 2019.

KOGAWA, João; DA SILVA, Dênis Rodrigues. Economia, política e religião: o discurso salvacionista na cultura pop japonesa. **Estudos Japoneses**, São Paulo, v. 46, p. 29-44, setembro de 2021.

KUNIYOSHI, Celina. **Imagens do Japão**: uma utopia de viajantes. São Paulo: Estação Liberdade FAPESP, 1998.

LEIVA, Karina Araya. Nihon no jisatsu: representaciones del suicidio en la cultura pop japonesa post 80's. **Rumbos TS**, Santiago, v. 16, n. 24, março de 2021.

MACHADO, Carlos Alberto; DUARTE, Rosália. Animencontros: a relação da cultura midiática pop japonesa com grupos de jovens brasileiros. **Ação Midiática – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura**, Brasil, v. 1, n. 13, junho de 2017.

MADUREIRA, Alessandra Vinco; MAZUR, Daniela; URBANO, Krystal. “Fãs, Mediação e Cultura Midiática: dramas asiáticos no Brasil”. In: **I Jornada Internacional GEMInIS: Entretenimento Transmídia**, 2014, São Paulo. Anais... São Carlos, 2014.

MANDUJANO SALAZAR, Y. Y. El camino hacia una política de promoción cultural en el Japón contemporáneo y los inicios de una campaña de fortalecimiento de la identidad nacional. **Estudios de Asia y África**, v. 51, n. 1, p. 77–104, 2016.

MACWILLIANS, Mark W. **Japanese Visual Culture**: Explorations in the World of Manga and Anime. New York, East Gate Books, 2008.

MEIMARIDIS, Melina; MAZUR, Daniela; RIOS, Daniel. A Empreitada Global da Netflix: uma análise das estratégias da empresa em mercados periféricos. **Revista GEMInIS**, v. 11, n. 1, p. 4-30, 2020.

MELLO, Pedro de Souza. Literatura eletrônica Pop: o “visual novel” na terceira geração de “e-lit”. **Texto Digital**, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 75-106, 2023.

MOLINÉ, Alfons. **O grande livro dos mangás**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora JBC, 2006.

MONTE, Sandra. **A presença do animê na TV brasileira**. São Paulo: Ed. Laços, 2010.

NAGADO, Alexandre. **Almanaque da Cultura Pop Japonesa**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

NANNINI, Victoria. El género en cuestión y neojaponismo. **Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación**, Buenos Aires, n. 150, p. 133-156, janeiro de 2022.

NANNINI, Victoria. Japopsampler: influências de la cultura pop japonesa en los consumos de moda argentina. **Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación**, Buenos Aires, v. 2021, n. 147, dezembro de 2021.

NAPIER, Susan. **From impressionism to anime: Japan as fantasy and fan cult in the mind of the West**. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2007.

NÚÑEZ, Roberto García; HUERTA, Dassaev García. Mangá e sua divulgação no México. **PAAKAT: Jornal de Tecnologia e Sociedade**, v. 2, n. 2, 2012.

ODA, Ernani Shoiti. Experiência urbana e diferença geracional na formação da cultura popular japonesa. **Estudos Japoneses**, São Paulo, v. 38, p. 52-66, 2017.

OROZCO, Carlos Eduardo Daza; SANTA CRUZ, Antonio Míguez; MEO, Analia Lorena (org). **Narrativas Visuales: Perspectivas y análisis desde Iberoamérica**. Fundación Universitaria San Mateo: 2018.

PELLITTERI, Marco. The Italian anime boom: The outstanding success of Japanese animation in Italy, 1978–1984. **Journal of Italian Cinema & Media Studies**, v. 2, n. 3, p. 363 - 381, Sep 2014.

PEREIRA, Ilíada Damasceno. Cultura pop Japonesa no Brasil. **Temática**, João Pessoa, v. 13, n. 8, agosto de 2017.

SANTOS, André Noro dos. "O mangá brasileiro: impacto nas mídias e os processos de mestiçagem cultural". **Latin American Journal of Development**, v. 2, n. 5, p. 148–162, 2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. Epistemologias do sul. In: **Epistemologias do sul**. 2009. p. 637-637.

SASAKI, Elisa Massae. Língua e cultura pop japonesa no Brasil: resultados de uma pesquisa de campo em São Luís (MA) e Fortaleza (CE). **Estudos Japoneses**, São Paulo, n. 35, p. 10-26, março de 2015.

SIGILIANO, Daiana; BORGES, Gabriela. Fansubbing: o diálogo entre a competência midiática e a produção dos fãs de ficção seriada. **Revista ANIMUS**, UFSM, Santa Maria, n. 38, 2019, p. 249-268.

SOUSA, Karen Dias de. O gênero fanfiction: análise intergenérica da escrita de fãs. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 49, n. 2, junho de 2020.

THUSSU, Daya Kishan. Mapping global media flow and contra-flow. In: Daya Kishan Thussu (ed.). **Media on the Move: Global flow and contra-flow**. London & New York: Routledge, 2007.

UEDA, Nancy Naomi; MORALES, Leiko Matsubara. A presença da mídia na socialização contemporânea dos jovens: o caso do animé como convite ao estudo da língua japonesa. **Estudos Japoneses**, São Paulo, v. 26, p. 74-96, 2006.

URBANO, Krystal. Fansubbers brasileiros e suas políticas de mediação nas redes digitais. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 27, n. 2020a.

URBANO, Krystal. Produções televisivas japonesas e sul-coreanas na Netflix Brasil: apontamentos iniciais. **Comunicação, Mídia e Consumo**; Sao Paulo Vol. 17, Ed. 50, p. 559-578, 2020b.

URBANO, Krystal. Beyond Western Pop Lenses: O Circuito das Japonesidades e Coreanidades Pop e seus Eventos Culturais/Musicais em SP e RJ. **Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia**, Rio de Janeiro, n. 51, abril de 2021.

VARGAS VARGAS, Joaquín. Tatakae: The spatial twist of anime in the social protest's context. **Contratexto**, Lima, v. 38, n. 038, p. 37-71, novembro de 2022.

WANG, Georgette (ed.). **De-Westernizing Communication Research: Altering Questions and Changing Frameworks**. London & New York: Routledge, 2011.

WHITE, Paul. The Japanese in Latin America: On the uses of diaspora. **International Journal of Population Geography**, v. 9, n. 4, p. 309-322, 2003.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este estudo teve a colaboração de Pedro Igor Lima, graduando em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e Sarah Rebello, graduanda em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Ambos são pesquisadores vinculados ao Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Asiática Contemporânea (MidiÁsia/UFF) e atuaram na seleção e análise do corpus, na organização da bibliografia e revisão final do manuscrito. Os autores agradecem à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) pelo financiamento da pesquisa.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF). Líder do Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Asiática Contemporânea (MidiÁsia/UFF) e pesquisadora vinculada ao Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia - Disputas e Soberanias Informacionais (INCT-DSI). Email: [krystalcortez@id.uff.br](mailto:krystalcortez@id.uff.br).

<sup>3</sup> Doutorando em Estudos de Linguagens na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (PPGEL/UFMS). Pesquisador vinculado ao Grupo de Estudos de Inglês como Língua Franca e Estudos Linguísticos (GIFel/UFGD) e ao Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Asiática Contemporânea (MidiÁsia/UFF). Email: [juciano.professor@ufms.br](mailto:juciano.professor@ufms.br).

<sup>4</sup> Doutorando em História Social na Universidade Federal Fluminense. Pesquisador vinculado ao Observatório do Tempo Presente (OTP/UFF) e ao Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Asiática Contemporânea (MidiÁsia/UFF). Email: [mateus\\_nascimento@id.uff.br](mailto:mateus_nascimento@id.uff.br).

<sup>5</sup> Todavia convém lembrar: no Japão, a postura crítica não significava elogio de verve revolucionária, como desejariam segmentos marxistas adeptos de maior radicalidade. Isto parece-nos o motivo da inexpressividade revolucionária japonesa até o momento.

Recebido em 22/03/2024 e aprovado em 17/09/2024

## YAŚODHARĀ, A ESPOSA DO BUDA

Nirvana de Oliveira Moraes Galvão de França<sup>1</sup>

**Resumo:** Siddhārtha Gautama, aquele que viria a se tornar o Buda, viveu cercado de mulheres. Perdeu sua mãe ainda recém-nascido, em seu tempo no palácio, e foi criado por sua madrasta Mahāprajāpatī Gotamī. Casou-se aos dezesseis anos com Yaśodharā, com quem teve um filho. Mas a história dessas mulheres foi apagada ao longo dos vinte e cinco séculos de existência do budismo. O objetivo do presente artigo é apresentar a história de Yaśodharā. Para que isso seja possível, foi realizada pesquisa bibliográfica e documental nos textos canônicos. Também foi apresentado um breve excerto de seu Therīpadāna, se mostra sua importância como uma líder no caminho para a Libertação das mulheres.

**Palavras-chave:** Budismo. Yaśodharā. Mulheres budistas.

### YAŚODHARĀ, THE WIFE OF THE BUDDHA

**Abstract:** Siddhartha Gautama, who would become the Buddha, lived surrounded by women. He lost his mother as a newborn, in his time in the palace, and was raised by his stepmother Mahāprajāpatī Gotamī. He was married at sixteen to Yaśodharā, with whom he had a son. However, the long history of these women was erased during the twenty-five centuries of Buddhism's existence. The purpose of this article is to present the story of Yaśodharā. For this to be possible, bibliographic and documentary (sutta) research was carried out. A brief excerpt from his Therīpadāna was also presented, showing his importance as a leader on the path to women's Liberation.

**Keywords:** Buddhism. Yaśodharā. Buddhist women.

### YAŚODHARĀ, LA ESPOSA DEL BUDA

**Resumen:** Siddhārtha Gautama, quien llegaría a ser el Buda, vivió rodeado de mujeres. Perdió a su madre cuando era un recién nacido, en su tiempo en el palácio, y fue criado por su madrastra Mahāprajāpatī Gotamī. Se casó a los dieciséis años con Yaśodharā, con quien tuvo un hijo. Pero la historia de estas mujeres fue borrada a lo largo de los veinticinco siglos de existencia del budismo. El objetivo del presente artículo es presentar la historia de Yaśodharā. Para ello, se realizó una investigación bibliográfica y documental. También se presentó un breve extracto de su Therīpadāna, donde se muestra su importancia como líder en el camino hacia la Liberación de las mujeres.

**Palabras clave:** Budismo. Yaśodharā. Mujeres budistas.

## 1. Introdução

O título do presente artigo pode levar a questionamentos. O Buda não era celibatário? Como ele tinha uma esposa? Cabe começar esclarecendo tais questões<sup>2</sup>.

Siddhārtha Gautama, aquele que, após realizar a iluminação<sup>3</sup>, se tornaria o Buda, foi um príncipe de um pequeno reino de Kapilavastu, na Índia, por volta do século V a.C. Antes de sair em busca das respostas, realizar as austeridades, desistir delas e realizar o caminho, ele viveu como um príncipe<sup>4</sup>. Como tal, Siddhārtha foi educado para assumir um cargo de liderança junto ao seu povo, casou-se e teve um filho, Rahula (HUAI-CHIN, 2019).

De forma resumida, Siddhārtha é exposto aos sofrimentos da vida, adoecimento, envelhecimento e morte, e descobre a existência dos *śramanas*<sup>5</sup>. Essa contemplação da necessidade de buscar solução aos sofrimentos alcançam seu ápice com o nascimento de seu filho, Rahula. Siddhārtha deixa o lar, a esposa e o filho e se torna um *śramana*. Após sua iluminação, ele retorna para sua antiga casa para ensinar seus pais, filho e esposa.

Mas o foco do presente trabalho não é sobre a vida do Buda, mas sobre sua “esposa”.

Nas histórias da vida do Buda, há várias mulheres que desempenham papéis importantes, incluindo sua mulher Yaśodharā, retratada como uma esposa indiana modelo que lhe deu um filho e permaneceu fiel a ele [Buda] mesmo depois que ele a abandonou para seguir a vida religiosa. Na Disciplina Monástica da Escola Original Tudo Existe (Mūlasarvāstivāda-vinaya), a fecundação de Yaśodharā o certificou como um homem viril e evitou futuras perguntas sobre este tópico depois que ele fundou uma ordem ascética que exigia estrito celibato de seus membros. O autocontrole exigido de um monge seria minado se o Buda fosse assexual ou eunuco (POWERS, 2011, p. 430, tradução minha).

A visão sobre a importância da mulher no budismo dissipou-se de tal forma que o apagamento dela ocorreu. A cultura védica, que era a religião majoritária na época do Buda, era de uma estrutura de castas, onde o

renascimento feminino era tido como desafortunado. Chorava-se mais pela perda de uma vaca do que pela morte de uma filha (FRANÇA, 2020).

Mas as mulheres lutaram, batalharam e fundaram a comunidade monástica feminina. Seus feitos não foram completamente obscurecidos, o tempo e o patriarcado não foram capazes de apagar nem os versos das epifanias de plena iluminação delas, registrados no *Theṛīgāthā*<sup>6</sup>, nem suas hagiografias<sup>7</sup> poéticas do *Theṛīpadāna*<sup>8</sup>. Diz-se que esses textos começaram a ser compostos no tempo do próprio Buda, mas foram complementados depois com mais versos.

Preservados junto aos textos canônicos, tais relatos ganham um “*status*” de “divino”, porque atribui-se a Buda a autoria dos relatos. Mas um estudo crítico suscita evidências de possíveis corrupções em alguns desses textos. É o caso da pesquisa de mestrado de França (2020), que levanta suspeitas no *Sutta*<sup>9</sup> de fundação da comunidade feminina.

Pode-se argumentar que a falta de simpatia budista pelas mulheres não é um fenômeno único, mas sim que era típico do sentimento monástico em todo o mundo. Também é típico do ambiente social do século VI a.C., apesar da presença de uma personalidade progressista excepcional, como Ananda. As declarações antimulheres que se encontram na antiga literatura budista indiana são uma interpolação na palavra original do Buda (*Budavacana*) pela elite monástica cuja, atitude em relação às mulheres foi moldada, pelo menos em parte, pelos vários desenvolvimentos históricos (DIXIT, 2016, p. 45-46, tradução minha).

Dessa maneira, urge contestar tais visões. Dar voz às mulheres não é simplesmente admitir sua existência. É inegável que as mulheres existem, a vida não existe sem o feminino que a gera. Contudo, elas são guardadas, restritas, tolhidas, escondidas. Limitadas à vida privada, não são registradas suas contribuições e é necessário levantar-se para, por que não, escavar as pistas que não foram apagadas e reconstruir suas histórias.

Rita Gross (2005) diz que faltam às mulheres modelos femininos a serem seguidos, dessa maneira, o que deve ser feito?

No contexto da crítica literária ou interpretações textuais, as revisões feministas tendem a ser discutidas com foco em “neutralizar”, “desafiar” ou “perturbar” o viés patriarcal, destacando a autonomia das personagens femininas, sua voz e outros meios pelos quais o paradigma patriarcal é desafiado (WADHWA, 2021, p. 1, tradução minha).

Desafiar os paradigmas não é deixar de observar os desafios impostos a cada época. Ter um renascimento feminino é considerado desafortunado pois, tem em seu bojo questões como o sofrimento da maternidade. Para gerar uma vida, a mulher experimenta transformações em seu corpo, muitas delas desagradáveis. A dor do parto é tida como uma das maiores que o ser humano pode experimentar. Isso é sofrimento. Está na definição de sofrimento apresentada no *dhammacakkapavatanasutta*<sup>10</sup>, “dor é sofrimento”.

Quando se fala do sofrimento das mulheres, faz-se referência ao *Āveṇikadukkhasutta*<sup>11</sup> (ĀVEṆIKADUKKHASUTTA, 2005; CHINAGLIA; BELUZZI, 2024) Contudo, das cinco condições pelas quais o renascimento feminino seria desafortunado, duas são sociais. Ou seja, podem ser evitadas, pois são construções e limitações impostas. A mulher deixar seu lar para servir ao marido e as limitações da sua posição social precisam ser objeto de discussão.

Pedinte mulher; sua busca pela Libertação e sua representação na filosofia budista precisa de uma análise conceitual clara. Não é de surpreender que os primeiros budistas, incluindo as próprias mulheres, tivessem visto o fardo da mulher como difícil, que eles tivessem considerado um nascimento infeliz e certamente a ser evitado, se possível. Por qualquer padrão objetivo era uma vida mais restritiva, comparada com a liberdade social permitida aos homens. Buda era um grande reformador social, que acreditava na igualdade dos seres humanos e dos sexos (DIXIT, 2016, p. 45, tradução minha).

É preciso discutir quem foram as mulheres que viveram ao redor daquele que se tornou o Buda. Alguma luz recai sobre sua madrasta, Mahāprajāpatī. Atribui-se a ela a luta e o esforço para fundar a comunidade monástica feminina. Mas nem todos concordam com essa posição, não desmerecendo o papel dela na *saṃgha*<sup>12</sup> feminina. Mahāprajāpatī é descrita como a mãe de todas as monjas. Seus versos no *Theṛīpadāna* evocam um exemplo de que a Libertação das mulheres é possível, porque ela demonstra, antes da sua

morte, a plena iluminação. E não apenas isso, tal ato provoca o rompimento das barreiras que prendem ao *samsāra* mais quinhentas mulheres. Contudo,

Uma boa dose de incerteza envolve a fundação real da ordem budista das mulheres pedintes de esmola, e seus primórdios são envoltos em névoas. É possível que Mahapajapati chegada tarde na Ordem, depois que seu marido morreu, e que a mulher que realmente fez a Ordem aberta para as mulheres foi Yasodhara, possivelmente a ex-esposa de Gotama<sup>13</sup>, que em seu verso no Apadana é dito representar muitas mulheres e ela mesma. Isso é mera suposição. Mas no Vinaya a mulher chamada Mahapajapati é representada como a líder das mulheres. Seja qual for, suas muitas tentativas e fracassos para conquistar o desejo de seu coração testemunham sua determinação, nada menos do que a urgência da necessidade que a levou (DIXIT, 2016, p. 50, tradução minha).

Quem é, então, a ex-mulher do Buda? Pouco se fala dela, por isso se faz necessário lhe dar voz. No Buddhacarita<sup>14</sup>, de Ashvagoshā<sup>15</sup>, suas aparições são esporádicas. Tratou-se um casamento arranjado entre primos, cujos pais eram reis de reinos vizinhos. Mas Dixit (2016), ao contar sobre o episódio do casamento, já nos apresenta uma mulher forte. Seu pai desejava verificar a virilidade de seu futuro marido e, por isso, o pretendente deveria conquistar sua mão em torneio. Ela se opõe à proposta porque não aceita ser objetificada nem tratada como um troféu.

Essa mulher,

Além de ser a mãe de Rahula, Yasodhara também desencadeia os eventos que resultam na indução de Rahula à sangha, enviando-o a seu pai para sua “herança”. Uma família, mesmo uma família espiritual, não pode existir sem uma mãe. Yasodhara é essa mãe; ela é geradora e libertadora (COHEN, 2000, p. 24, tradução minha).

Como podemos resumir seu papel e sua história, se muitas tentativas de seu apagamento ocorreram? Como em muitas oportunidades, Sandra Duarte de Souza ensinou a história das mulheres que está guardada nas caixinhas (SOUZA, 2022). Nós precisamos abrir essas caixas e contar, registrar, e por que não, reescrever a história, reconhecendo a importância dessas protagonistas.

A citação que segue é longa, mas traz os principais elementos do papel de Yaśodharā. Se falamos do protagonismo e do obscurecimento, não podemos deixar de atribuir o esforço de quem corrobora para que essa história seja registrada, assim,

Yaśodharā (também Yasodhara) é conhecida por ser a esposa de Buda Gautama. A lenda (que beira outras formas de narrativas como mitologia, história e hagiografia) do Buda é bem conhecida. O rei de Kapilavastu (também Kapilavattu) começa a saber que seu filho, que se chama Siddhārtha (ou Siddhattha) se tornaria um rei supremo ou um líder espiritual supremo. O rei não quer que seu filho se torne o último [líder espiritual]; assim, ele mantém seu filho protegido das duras realidades da vida: sofrimento, velhice, doença e morte. Mas Siddhārtha descobre isso por conta própria e quando o faz, ele decide sair em busca de uma solução para essas realidades, ou causas de sofrimento, como ele as vê. Anos e anos de busca levam-no para a Iluminação que ele revela ao mundo como Quatro Nobres Verdades e o Caminho das Oito Partes para os indivíduos seguirem. Assim se origina o budismo, que passa a se espalhar na Ásia e, de lá, para o resto do mundo. Yaśodharā continua menos do que uma nota de rodapé no imaginário popular que surge desta lenda. E Ela aparece brevemente, dormindo, quando Siddhartha para dar uma última olhada nela e em seu filho recém-nascido antes de partir para sempre; ela é conhecida por estar dormindo naquele momento. Ela reaparece duas vezes na história do Buda: uma vez quando o Buda retorna ao palácio após 7 anos para levar seu filho para compartilhar sua “herança”, o legado do Buda, com ele, e novamente quando ela é mencionada como uma das mulheres que Buda aceitou na *Sangha*, ordenando-as. Diz-se também que ela se tornou uma *arahat*<sup>16</sup>, o equivalente feminino do Buda, através de sua prática de meditação e seguindo o caminho de Buda (WADHWA, 2021, p. 4, tradução minha).

Para uma citação, em um artigo, essas palavras são longas, mas para descrever toda a jornada de uma mulher, que alcança o Despertar, são poucas. É preciso investigar o que mais sabemos sobre ela. Buscar em fontes contemporâneas e antigas.

A apresentação de Ambedkar<sup>17</sup> da esposa de Siddhartha, tanto no tempo antes de sua decisão de tomar *parivrājā*<sup>18</sup>, onde ela é retratada como uma companheira de apoio, quanto após seu retorno, quando ela o castiga por sua ausência, bem como pela maneira como sua madrasta

inicialmente resiste à sua decisão de sair de casa, mas eventualmente dá sua bênção. [...] A esposa de Siddhartha, Yaśodharā, responde à notícia da decisão de seu marido de partir não com lágrimas e tristeza, mas com força (LOFTUS, 2021, p. 278, tradução minha).

Novelas, romances e contos mostram Yaśodharā como uma mulher triste, que foi abandonada pelo marido, com um recém-nascido em seus braços. Decerto que a incumbência de criar sozinha o filho, de fato, constitui em um fardo. Contudo, não podemos deixar de lembrar que ela foi uma princesa, mãe do filho do herdeiro do trono, portanto, considerar que ela estava sozinha na criação da Rahula, não parece coerente com o que deve ter acontecido. Quando pensamos numa mulher sem seu marido e um bebê recém-nascido, imediatamente lembramos do abandono masculino, recorrente, não só em nosso país, como em muitos lugares do mundo. Essas mulheres não têm o apoio que Yaśodharā teve. Tal apoio, entretanto, não deve apagar suas lutas.

A respeito do evento, no qual Siddhārtha deixa a casa em sua jornada, Loftus, citando Ambedkar, diz:

Com total controle sobre suas emoções, ela respondeu: “O que mais eu poderia ter feito se estivesse no seu lugar? Eu certamente não teria participado de uma guerra contra os Koliyas. Sua decisão é a decisão certa. Você tem meu consentimento e meu apoio. Eu também teria partido para Parivraja com você. Se não, é só porque tenho Rahula para cuidar. Eu gostaria que não tivesse chegado a isso. Mas devemos ser ousados e corajosos e enfrentar a situação...” (AMBEDKAR et al., 2011, p. 23, *apud* LOFTUS, 2021, p. 278).

É preciso nos despir de nossos próprios conceitos e projeções para olhar a história de Yaśodharā. Como já dito, tendemos a projetar um abandono e sofrimento da mulher em seu puerpério que não conta com o apoio do pai da criança, porque pensamos na realidade que nos cerca no dia a dia. Contudo, a visão que esses autores e autoras propõem é de um protagonismo nessa partida, e não de um abandono. A mudança de paradigma é radical, porque segundo essa interpretação, Siddhārtha não abandona a esposa, ela pede que ele vá, para que ele volte e liberte as mulheres da opressão que elas sofrem na sociedade indiana da época.

Ela não se vê necessariamente como “oprimida” ou “marginalizada”. Além disso, não há vilões envolvidos na história - ninguém convence Siddhartha a sair. Sua história não é animada pela presença de um antagonista [...]. Essa talvez seja a razão pela qual as releituras de sua história são mais difíceis de encontrar: a dela não é uma história no sentido narralógico (WADHWA, 2021, p. 3, tradução minha).

Pouco, ou nada, se fala dessa personagem na história do budismo. São difíceis de encontrar relatos, descrições. O que possuímos são meras citações marginais que falam de sua existência. Contudo, como podemos conhecer em seu *Apadāna*, nos excertos selecionados, temos uma mulher determinada, forte e que desempenha um papel importante na comunidade feminina, pois a ela não é dedicado um *Apadāna*, mas dois. No primeiro é descrita sua história e sua Libertação. No segundo, seu papel como líder e professora, que inspirou e guiou muitas para alcançarem o mesmo caminho. Curiosamente, ela não é citada no *Therīgāthā*.

Cada uma dessas perspectivas emergindo dos textos hagiográficos imagina Yasodhara como um indivíduo poderoso em seu próprio direito: seja como espiritualmente igual ao Buda, ocupada com uma busca espiritual própria, ou como alguém assertiva sobre seu ponto de vista, como uma mulher injustiçada. Essas tradições a definiram de diferentes maneiras para combater o silêncio ao seu redor no cânone maior (WADHWA, 2021, p. 5, tradução minha).

Mas por que esse apagamento? Teria sido por sua própria vontade? Como em excertos que já foram previamente citados, ela diz ao marido para que parta em sua busca, mas que apague de sua mente, e conseqüentemente da história, sua existência. São questões difíceis de se obter resposta, Wadhawa<sup>19</sup> descrevendo o que poderia ser um diálogo da própria Yaśodharā diz:

É apenas Siddhartha que me considera um ser intelectual companheiro. Ele valoriza meus pensamentos, outros não. Para a maioria, as mulheres não têm lugar no mundo intelectual. Enquanto as mulheres fecharem as janelas de suas mentes e limitarem-se ao trabalho doméstico, elas são bem honradas. Mas no momento em que abrem as janelas, são tidas como loucas e são forçadas ao silêncio. Como as mulheres podem ganhar um lugar na sociedade como seres intelectuais? Quem

vai deixá-las entrar? Talvez só Siddhartha possa oferecer refúgio a elas. Mas a este respeito, as pessoas não ouvirão, mesmo que Siddhartha tente convencê-las. Para convencer as pessoas, ele deve ter essa convicção em si mesmo primeiro... primeiro ele deve subir à mais alta estima da sociedade... ele deve conquistar os corações de todas as pessoas, reis e mendigos. Isso só será possível quando sua busca espiritual se tornar frutífera. Ele deve encontrar a verdade definitiva que ninguém descobriu até agora (WADHWA, 2021, p. 6, tradução minha).

Yaśodharā sabe que seu papel na sociedade é limitado, sua consciência da condição da mulher a faz, em uma atitude altruísta, em prol da liberdade de todas, apagar-se. Ao silenciar sua voz, ela reverbera e ecoa pelo direito para todas. Trazer seu papel de protagonista à tona é

um momento que muda radicalmente a maneira como devemos percebê-la. Começamos a vê-la como um indivíduo que está planejando fazer algo para elevar as mulheres como um todo; ela não é uma mulher de quem ter pena. Ao definir suas ambições para Siddhartha, ela se torna uma agente de sua budeidade. Ela também é a única a ordenar que ele saia depois de sete dias do nascimento de Rahula. Eventualmente, ela também será a única a pedir à sua sogra para ir ao Buda e pedir que as mulheres sejam permitidas na ordem (WADHWA, 2021, p. 7, tradução minha).

Nas palavras de Wadhawa, as fortes instruções de Yaśodharā a colocam à margem dos eventos. Nota-se seu protagonismo quando ela ordena ao seu marido:

Quando você sair, Yaśodharā deve ser apagada completamente de sua memória. Você nunca deve mencionar meu nome, meus pensamentos e meu consentimento para sua ida. Tudo deve ficar restrito a nós... Você sabe bem que tipo de importância é dada às mulheres em nossa sociedade. É impossível para uma mulher romper com todos os laços e ir em busca da verdade. Mas você descobriu o caminho para a libertação da humanidade, deixe esse caminho aberto para as mulheres também. Só assim será possível que as mulheres sejam liberadas (WADHWA, 2021, p. 7, tradução minha).

Resumindo os acontecimentos, Wadhwa evidencia as questões do apagamento, marginalidade, sofrimento e desamparo. O protagonismo de Yaśodharā, que a leva ao autoapagamento, a coloca numa posição de grande líder, de uma mulher que representa, em si, muitas.

Ela planejou a jornada de Buda para a espiritualidade para que as mulheres também possam encontrar maneiras de desfrutar da liberdade intelectual quando Buda abre a porta e a jornada para a verdade. Sua história não é de apagamento, mas de autoapagamento para o bem coletivo. Essa autoeliminação é um meio para alcançar a independência das mulheres em geral a partir da ideia de que o intelectualismo das mulheres é loucura. Yashodhara decide desaparecer da cena se puder ajudar as mulheres como um coletivo (WADHWA, 2021, p. 7, tradução minha).

No registro considerado como mais importante na hagiografia das mulheres, o Therīpadāna traz suas palavras para que as mulheres budistas, ou não, na atualidade, tenham voz e sejam fonte de inspiração. Por isso, na próxima seção, traremos trechos selecionados da poesia. Optou-se por não trazê-lo na íntegra, porque seria demasiadamente longo.

## 2. Therīpadāna

Os versos que contam a história de Yaśodharā ocupam o bloco de número 28 no Therīpadāna, que é composto por 77 stanza (blocos de texto) e é denominado Yaśodharā. Walter (WALTER, 2018) numerou tais blocos, unindo todo Apadāna, de tal forma que os versos de Yaśodharā se iniciam no 952. Primeiramente, dá-se a conhecer o significado de Yaśodharā, que é uma palavra sânscrita composta pela aglutinação de *yasa* “glória, esplendor” + *dhara* “suportar”, da raiz verbal *√dhri* “suportar, apoiar”. Ou seja, aquela que suporta com glória e esplendor.

Das 77 stanzas, foram escolhidas cinco para este estudo. Essas cinco demonstram a grandiosidade dessa mulher que, por meio do seu autoapagamento, libertou inúmeras mulheres, da sua geração e das futuras, reverberando até hoje.

Homenageada por cem mil  
monjas, [a monja chamada Yasodharā,  
grandemente poderosa, grandemente sábia,  
[então] subiu ao Sambuddha.<sup>20</sup> (WALTERS, 2017, p. 1118,  
tradução minha)

Os próximos dois *apadhanas* abordam a questão das mulheres que Yasodara inspirou e guiou, por isso, este aqui faz referência a todas elas. *Sambuddha* é um epíteto atribuído ao Buda Shakyamuni, que significa “perfeitamente despertado”, porque, além de ele ter se “despertado”, ele também se torna professor.

Dos primeiros versos, nos quais se incluem o anterior e o próximo, é um terceiro que introduz a história. Os adjetivos de “poderosa” e “sábica” tornam-se evidentes em versos posteriores, porque ela demonstra suas habilidades. Contudo, no último verso, escolhido para essa seleção, ela irá apresentar uma das características que já permite chamá-la de poderosa e sábica.

Tendo adorado o *Sambuddha*,  
na roda marcada [solas de seus pés],  
sentado ao lado [dele,]  
ela disse estas palavras ao Mestre:<sup>21</sup> (WALTERS, 2017, p. 1118,  
tradução minha)

Colocar-se aos pés de alguém, na cultura indiana, era (e ainda é) um importante sinal de respeito. Isso demonstra que mesmo diante de seu protagonismo, ela respeita os feitos do Buda e lhe presta as devidas homenagens. A questão citada da roda em seus pés faz referência à ideia de que Siddhārtha já teria nascido “destinado” a realizar o que fez, uma vez que ele já nasce com as marcas daquele que se tornaria um Buda, e a roda nos pés é uma dessas marcas.

Após sua apresentação, Yaśodharā assume a palavra e então começa a falar.

“Estou com setenta e oito anos agora,  
o último da velhice chegou;  
Estou relatando ao Grande Sábico:  
Eu alcancei [santidade] em uma caverna.<sup>22</sup> (WALTERS, 2017, p.  
1118, tradução minha.)

Santidade foi a palavra escolhida pelo tradutor do pāli, Walters, para descrever o estado que ela alcançou. Em que pese a tentativa de diálogo com o que chamamos de Ocidente, cuja cultura e linguagem é fortemente

influenciada pelo cristianismo, o estado de santidade pode ser entendido pelas palavras do Papa Francisco:

Não me deterei a explicar os meios de santificação que já conhecemos: os diferentes métodos de oração, os sacramentos inestimáveis da Eucaristia e da Reconciliação, a oferta de sacrifícios, as várias formas de devoção, a direção espiritual e muitos outros (BERGÓGLIO, 2018, §110).

*Arahant*, do Pali “aquele que é digno”, é utilizado no budismo para definir uma pessoa que alcançou um *insight* sobre a verdadeira natureza da existência e alcançou o *nibbana* (Libertação). Dessa maneira, vemos que a tentativa de paralelo com a santidade limita-se à questão do distanciamento entre as “pessoas comuns” e aqueles que se aproximam da finalidade soteriológica.

Yasodharā continua,

A velhice amadureceu para mim [agora];  
em verdade, minha vida é uma ninharia.  
Desistindo de tudo eu irei:  
meu refúgio é feito em mim mesma.<sup>23</sup> (WALTERS, 2017, p. 1118,  
tradução minha)

Ela declara ser seu próprio refúgio, porque ela expressa (em seguida) ter alcançado a Libertação. Dessa maneira, o refúgio budista, determinado pela fé nas três joias, Buda, *Dharma*, *Samgha*, são, então, convertidas nela mesma, porque ela se torna uma Buda, realiza os ensinamentos da Doutrina e torna-se a representante da comunidade. Ela abandona o refúgio, não por ingratidão, mas porque ela segue os ensinamentos do Buda, dados no

“Mendicantes, vou ensinar-lhes como o Dhamma é semelhante a uma jangada: é para atravessar, não para segurar. Ouça e preste bem atenção, eu vou falar.”

“Sim, senhor”, eles responderam. O Buda disse isso:

“Suponha que houvesse uma pessoa viajando pela estrada. Eles veriam um grande dilúvio, cuja margem próxima era duvidosa e perigosa, enquanto a margem distante era um santuário livre de perigos. Mas não havia balsa ou ponte para a travessia. Eles pensariam: “Por que eu não pego grama, gravetos, galhos e folhas e faço uma jangada? Montando na jangada e remando com as mãos e os pés, posso chegar com segurança à margem oposta”. E eles fariam exatamente isso. E quando eles cruzavam

para a margem oposta, eles pensavam: “Esta jangada tem sido muito útil para mim. Montando na jangada e remando com as mãos e os pés, atravessei com segurança até a margem oposta. Por que não o coloco na cabeça ou coloco no ombro e vou para onde quiser?”

O que vocês acham, mendigos? Essa pessoa estaria fazendo o que deveria ser feito com aquela jangada?”

“Não senhor”.

“E o que, mendigos, essa pessoa deve fazer com a jangada? Ao cruzarem, deveriam pensar: “Esta jangada me ajudou muito. ... Por que não a encaixo em terra firme ou a deixo à deriva na água e vou para onde eu quiser?” Isso é o que essa pessoa deve fazer com a jangada.

Da mesma forma, ensinei como o ensinamento é semelhante a uma jangada: é para atravessar, não para segurar. Ao compreender o símile da jangada, você desistirá até dos ensinamentos, muito menos do que é contra os ensinamentos” (SUJATO, 2018, s.p., tradução minha).

Prosseguindo em sua proclamação, Yaśodharā diz:

Nos últimos dias da velhice,  
a morte quebra [o corpo em pedaços];  
hoje à noite, Grande Herói,  
Eu alcançarei meu nirvana.<sup>24</sup> (WALTERS, 2017, p. 1118, tradução  
minha)

Encerrando o trecho selecionado, ela então fala do sofrimento da velhice. Esse sofrimento assola a todos e todas, o corpo na velhice se degenera, não mais desempenha suas funções corretamente, muitas vezes surgem dores e desconfortos, isso é descrito pela quebra do corpo em pedaços.

Uma noite Yaśodharā veio ao Buda e disse: “Esta noite eu vou morrer”. Ela veio agradecer-lhe por lhe mostrar o caminho. Ela disse ao homem que já foi seu marido e se tornou seu professor: “Sou meu próprio refúgio”. Então ela precedeu seu marido no reino imortal (KRAMER, 2010, p. 10, tradução minha).

O apogeu de sua declaração está na afirmação de que ela alcançou o nirvana. Por que essa declaração é tão importante?

A habilidade onividente de Yaśodharā de discernir por si mesma as circunstâncias de seu falecimento final, um dos seis conhecimentos especiais (*chai-abhinnil*) que estão entre os atributos dos *arahants*, sinalizados no refrão universal do Apadana, exemplifica essa independência de seu marido. Ela não precisa depender dele para prever isso, mas prevê por si mesma (WALTERS, 2014, p. 188, tradução minha).

Evidencia-se, com a própria fala de Yaśodharā seu protagonismo, porque ela autodeclara sua Libertação.

### **3. Palavras finais**

Os registros da vida dessa mulher, Yaśodharā, citada apenas marginalmente como a “esposa do Buda”, são escassos. Aquela que foi abandonada com o filho recém-nascido, para que Buda pudesse realizar sua Libertação e então ensiná-la ao mundo. Enfrentamos uma reviravolta no prisma de leitura entre a visão de mulher abandonada, sofrida, triste, rancorosa, descrita em alguns textos, com a nossa projeção pessoal de como deve ser o sentimento de uma mulher, que se encontra sozinha no puerpério.

Yaśodharā, pelo seu protagonismo, escolhe e pede o autoapagamento para que isso se reverta na Libertação de todas as mulheres. Ela reconhece a situação da mulher em seu tempo e como sozinha, por seus próprios esforços, devido à estrutura social e religiosa de seu tempo, ela não conseguiria. Então, ela, assumindo um protagonismo esquecido, articula para que as mulheres possam desfrutar da Libertação, que pode ser alcançada se Siddhārtha realizar a própria Libertação, se tornar professor de deuses e homens e, então, com o prestígio conquistado, abrir o caminho para as mulheres. Como de fato acontece, anos após o início da sua Iluminação, com a fundação da comunidade monástica feminina.

## REFERÊNCIAS

- Āveṇikadukkhassutta**, Mahāsaṅgīti Tipiṭaka Buddhavasse 2500, Austrália, SuttaCentral, 2005. Disponível em: <https://suttacentral.net/sn37.3/pli/ms?lang=en&layout=plain&reference=none&notes=asterisk&highlight=false&script=latin>. Acesso em 1 out. 2024.
- BERGÓGLIO, Papa Francisco. **Exortação apostólica, Gaudete et exultate**: sobre o chamado à santidade no mundo atual. Roma: Vaticano, 2018. Disponível em: [https://www.vatican.va/content/francesco/pt/apost\\_exhortations/document\\_s/papa-francesco\\_esortazione-ap\\_20180319\\_gaudete-et-exultate.html#Cap%C3%ADtulo\\_IV](https://www.vatican.va/content/francesco/pt/apost_exhortations/document_s/papa-francesco_esortazione-ap_20180319_gaudete-et-exultate.html#Cap%C3%ADtulo_IV). Acesso em: 10 jun. 2022.
- CHINAGLIA, Magda; BELUZZI, Ethel. Uma reflexão sobre as desigualdades de gênero a partir da perspectiva do sūtrā budista Āveṇikadukkhassutta - Os cinco sofrimentos particulares das mulheres . **Mandrágora**, S. l., v. 30, n. 1, p. 49-73, 2024. Disponível em: <https://revistas.metodista.br/index.php/mandragora/article/view/251>. Acesso em: 1 out. 2024.
- COHEN, Richard S. Kinsmen of the Son: Śākyabhikṣus and the Institutionalization of the Bodhisattva Ideal. **History of Religions**, v. 40, n. 1, 2000. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3176511>. Acesso em: 4 jun. 2022.
- DIXIT, Shailini. Female Mendicant in buddhist philosophy – A quest for liberation. **Proceedings of the Indian History Congress**, v. 77, n. 1, p. 45-54, 2016. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26552622>. Acesso em: 4 jun. 2022.
- FRANÇA, Nirvana de Oliveira Moraes Galvão de. **GURUDHARMAS**: Processos de construção e corrupção do cânon referente às obrigações de monjas budistas iniciantes. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo. 2020. Disponível em: <http://tede.metodista.br/jspui/bitstream/tede/2082/2/Nirvana%20Nirvana%20-%20final.pdf>. Acesso em: 4 jun. 2022.
- GROSS, Rita M., et al. Mulheres Budistas como líderes e professoras. **Estudos Feministas**, v. 13, n. 2, p. 415-423, 2005. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43596725>. Acesso em: 12 jun. 2022.
- HUAI-CHIN, Nam. **Breve história do budismo e do zen**. São Paulo: Gryphus, 2019.

- KRAMER, Jacqueline. **Yasodhara and Siddhartha the Enlightenment of Buddha's Wife**. No City Turning Well, 2010. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20140812220410/http://www.bhikkhuni.net/wp-content/uploads/2014/06/yasodhara.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2022.
- LOFTUS, Timothy. Ambedkar and the Buddha's Saṅgha: A Ground for Buddhist Ethics. **CASTE: A Global Journal on Social Exclusion**, v. 2, n. 2, p. 265-280, 2021. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/48645681>. Acesso em: 10 jun. 2022.
- POWERS, John. Gender and virtue in Indian Buddhism. **CrossCurrents**, v. 61, n. 4, p. 428-440, 2011. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24461901>. Acesso em: 4 jun. 2022.
- SOUZA, Sandra Duarte de. **Notas de aula**. Programa de Pós Graduação em Ciências da Religião. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2022.
- SUJATO, Bhikkhu. **Alagaddūpamasutta, The simile of the snake**. Australia: Sutta Central, 2018. Disponível em: [https://suttacentral.net/mn22/en/sujato?layout=none&reference=none&note\\_s=undefined&highlight=undefined&script=latin](https://suttacentral.net/mn22/en/sujato?layout=none&reference=none&note_s=undefined&highlight=undefined&script=latin). Acesso em: 11 jun. 2022.
- WADHWA, Soni. Feminist Literary Criticism Meets Feminist Theology: Yashodhara and the Rise of Hagiographical Fiction in Modern Feminist Re-visioning. **SAGE Open**, S. I., v. 11, n. 4, p. 1-11, out./dez. 2021. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/home/sgo>. Acesso em: 11 jun. 2022.
- WALTERS, Jonathan S. Apadana: Therī-apadāna Wives of the saints: marriage and kamma in the path to arahantship. In: COLLETT, Alice. **Women in early Indian Buddhism: comparative textual studies**. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- WALTERS, Jonathan S. **Legends of the Buddhist Saints Apadānapāli**. Walla Walla: Whitman College, 2018. Disponível em: <http://apadanatranslation.org/>. Acesso em: 10 mar. 2022.

## NOTAS

<sup>1</sup> Doutoranda em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo. Mestra em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo. Mestranda em Master and Arts in Buddhist Studies pela University of Kelaniya – Buddha-Dharma Center Hong Kong. Graduada em Pali Buddhist Studies pela University of Kelaniya – Buddha-Dharma Center Hong Kong. Bacharel em direito pela Universidade Salesiana – UNISAL. Bacharel em Teologia Budista pelo Instituto Pramāṇa. Professora no Instituto Pramāṇa. Contato: nirvanafranca@gmail.com

<sup>2</sup> Na elaboração do texto, utilizamos o Pāli ou Sânscrito romanizado, com os respectivos diacríticos, contudo, alguns autores ou autoras não fazem uso dos mesmos, suprimindo os diacríticos, podendo ou não, inserir a letra "h" em seu lugar. No caso, nas citações, foi respeitada a grafia utilizada pelo autor ou autora.

<sup>3</sup> Iluminação ou *nirvana*, é um conceito no budismo que descreve o estado de libertação do ciclo de renascimentos e sofrimentos (*samsāra*).

<sup>4</sup> O objetivo do presente trabalho não é explorar a vida do Buda, existem diversas obras que podem ser recomendadas para conhecer essa história, como é o caso da obra de Hui-Chin (2019).

<sup>5</sup> *Śramanas* eram ascetas itinerantes da Índia no tempo do Buda que renunciaram à vida secular e aos rituais védicos em busca de libertação espiritual. Constituíam um movimento diversificado que incluía várias seitas e filosofias.

<sup>6</sup> *Therīgāthā*, ou 'Versos das Anciãs', é uma coleção de poemas no Cânone Pāli que contém as expressões de iluminação e experiências espirituais de mulheres *arahants* (Despertas), as primeiras monjas budistas. Este texto é notável por ser uma das primeiras obras conhecidas no mundo composta por mulheres, destacando seus insights e contribuições à prática budista.

<sup>7</sup> Hagiografia refere-se ao estudo e composição de biografias de santos/as e figuras religiosas veneradas, enfatizando seus feitos virtuosos, milagres e impacto espiritual. Este gênero literário é prevalente em muitas tradições religiosas e é utilizado tanto para veneração como para inspiração moral e espiritual dos/as fiéis.

<sup>8</sup> *Therīpadāna* é uma seção do Cânone Pāli dentro do 'Khuddaka Nikāya' que consiste em histórias inspiradoras e detalhadas sobre as vidas passadas e o caminho para a iluminação de eminentes monjas budistas, as *Therīs*. Este texto visa exaltar suas virtudes e experiências espirituais, oferecendo um modelo de aspiração para a prática budista.

<sup>9</sup> *Sutta* (em pāli) *sutra* (em sânscrito) refere-se aos discursos, sermões do Buda.

<sup>10</sup> *Dhammacakkapavatanasutta* é o primeiro Sermão do Buda, proferido no Parque do Gamo aos cinco ascetas que o haviam acompanhado em suas buscas quando ele deixa o lar. Este Sermão condensa os pontos principais do budismo, explicando sobre as Quatro Nobres Verdades e o Caminho Óctuplo.

<sup>11</sup> O *Āveṇikadukkhasutta* cita cinco sofrimentos que somente as mulheres podem experimentar: casamento precoce, ciclo menstrual, gravidez, parto e, prestar serviços aos homens.

<sup>12</sup> *Samgha* refere-se à comunidade monástica de praticantes budistas que seguem a vida ordenada, incluindo monges (*bhikkhus*), monjas (*bhikkhunis*) e, em algumas tradições, praticantes leigos comprometidos. Historicamente, a *saṃgha* é uma das Três Joias do Budismo, servindo como suporte para o desenvolvimento espiritual e preservação dos ensinamentos budistas.

<sup>13</sup> *Gotama*, uma das formas de se referir ao Buda.

<sup>14</sup> *Buddhacarita*, ou 'Atos do Buda', é um épico em sânscrito escrito pelo poeta *Asvaghosa* no século II. Esta obra poética narra a vida do Buda desde seu nascimento até a obtenção da iluminação e os primeiros anos de seu ministério, combinando elementos históricos com interpretações míticas e devocionais

<sup>15</sup> *Āsvaghoṣa* foi um poeta e filósofo budista do século II d.C., conhecido como um dos maiores literatos da Índia antiga. Ele é mais célebre por suas obras '*Buddhacarita*' e '*Saundarananda*', que não apenas narram a vida e os ensinamentos do Buda, mas também exploram a condição humana e a busca pelo desenvolvimento espiritual.

<sup>16</sup> *Arahat* é a palavra pāli que significa um/a realizado/a, a palavra sânscrita equivalente é *Arhat*.

<sup>17</sup> *Bhimrao Ramji Ambedkar* (1891-1956), comumente conhecido como Dr. B.R. Ambedkar, foi um jurista, economista e reformador social indiano. Destacou-se como o principal arquiteto da Constituição da Índia e como líder dos direitos dos Dalits, a casta anteriormente denominada 'intocáveis'. Ambedkar também foi um crítico ferrenho das desigualdades sociais e um proponente do Budismo, convertendo-se e iniciando uma massiva conversão de Dalits ao Budismo em 1956.

<sup>18</sup> *Parivrājā*, no contexto do antigo sistema religioso indiano, refere-se a um asceta errante que renunciou a todas as posses bilaterais e laços sociais para buscar a libertação espiritual. Esses ascetas vagam sem um lar fixo, praticando disciplinas espirituais rigorosas e buscando a verdade última através da meditação e da introspecção.

<sup>19</sup> *Soni Wadhwa* é uma acadêmica que contribui com pesquisas nas áreas de crítica literária feminista e teologia feminista. Seu trabalho enfatiza a interseção desses campos com a

literatura hagiográfica, buscando uma nova visão sobre figuras históricas femininas através de uma perspectiva feminista moderna.

<sup>20</sup> No original *Mahiddhikā mahāpaññā, / sambuddham upasaṅkami; / Sambuddham abhivādetvā, / satthuno cakkalakkhaṇe; / Nisinnā ekamantamhi, / idam vacanamabravi.*

<sup>21</sup> No original “*Aṭṭhasattativassāham, / pacchimo vattate vayo; / Pabbhāramhi anuppattā, / ārocemi mahāmuni*”.

<sup>22</sup> No original: “*Paripakko vayo mayham, / parittam mama jīvitam; / Pahāya vo gamissāmi, / katham me saraṇamattano.*”

<sup>23</sup> No original “*Vayamhi pacchime kāle, / maraṇam uparuddhati; / Ajarattim mahāvīra, / pāpuṇissāmi nibbutim.*”

<sup>24</sup> No original: “*Natthi jāti jarā byādhi, / maraṇaṅca mahāmune; / Ajarāmarāṇam puram, / gamissāmi asaṅkhataṃ.*”