

A REPRESENTAÇÃO DO IMIGRANTE JAPONÊS NO *TAKA-SHUMBO SHIMBUM*.

Keli Cristina Pacheco
UFSC

Os originais examinados neste ensaio foram todos publicados na página *Taka-Shumbo Shimbum*, do *Diário do Abaixo Piques*, periódico fundado e dirigido por Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, que circulou entre maio e outubro de 1933. Criador de Juó Bananére, personagem que, nos anos de 1910, popularizou o macarrônico do italiano, Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, com o *Diário do Abaixo Piques*, criou um jornal que se notabilizou pela presença quase exclusiva de variantes do macarrônico como meios de expressão. É este o espaço em que se insere o *Taka-Shumbo Shimbum*, composto em macarrônico do japonês.

O macarrônico é basicamente uma linguagem inventada com o intuito de imitar a prosódia característica de alguém caracterizado antes de mais nada por sua origem não nacional. A linguagem, portanto, é o traço distintivo mais imediatamente saliente. No Brasil, o macarrônico, que dada sua amplitude e longevidade pode ser visto como um gênero, tinha nos periódicos seu principal meio de difusão. No *Diário do Abaixo Piques*, bem como em *O Pirralho* e *A Manhã*, os principais entre os que estamparam textos em macarrônico, encontramos diversas variedades, como, por exemplo, do italiano, do alemão, do português de Portugal, do sírio-libanês, o “turco” e, obviamente, do japonês, sendo este último exclusividade do *Diário do Abaixo Piques*.

Dado que a prosódia do não nacional surge, nos demais macarrônicos, marcada graficamente, graças a deformações que indiciam a língua materna dos autores supostos dos textos, para o caso do macarrônico do japonês tal processo é impossível. Isso porque, diferentemente da escrita alfabética, a escrita japonesa é ideográfica, o que inviabiliza sua mescla com a representação gráfica do português. Assim, para fazer que a expressão macarrônica pudesse sugerir a origem nipônica dos supostos autores, os autores reais dos textos sobrepuseram, à estrutura e ao léxico do português, sinais gráficos que sugeriam uma

possível representação, na escrita alfabética, que um japonês poderia fazer tendo por base manifestações orais suas e da comunidade a que pertencia, isso notadamente quando em contato com habitantes locais.

A inflexão, a prosódia, de todo modo, fornecem a base do macarrônico do japonês, a exemplo, aliás, do que ocorre com as demais variantes do gênero. A oralidade está patente nos textos do *Taka-Shumbo Shimbum*. A presença de forte influência da linguagem popular local, por outro lado, é imediatamente observável, como atestam os exemplos abaixo:

“Kidiabo!”
“Deus é Zapanéis!”
“E pa Kozi Montelo nada? Tudo, tudo, tudo!”
“Um in riba di ôto.”
“É tilo-kéda, xim-xinhô.”
“Kumigo non, viorôm!”
“Agóra, eu pigunta: arami pás “komida”, kidê?”
“Xábi ki akuntece? Inkerênka!”
“Toma kabessa!”
“Tá iskuitando?”
“Mázi será o Minidito?”¹

A partir do exercício lingüístico, o macarrônico permite o estabelecimento de um espaço discursivo em que o autor suposto poderia se constituir como personagem, identificando-se, no caso, como membro da comunidade japonesa paulista. Em termos ideais, esta personagem poderia atualizar referências culturais típicas daquela comunidade, além da linguagem, de modo que a diferença instituída no plano lingüístico contaminasse demais planos. No *Taka-Shumbo Shimbum*, entretanto, constatamos que não é bem isso. Porque, em seus textos, os autores supostos praticamente nunca falam de si, nem do ambiente que lhes era próprio, isso a despeito de a página explicitar, nos cantos superiores, os nomes das personagens supostamente responsáveis pelos textos: Tebato Nakara e Kozi Môntelo. As intervenções possuem notadamente alcance geral, com destaque para a abordagem de assuntos das esfera da política ou da vida social, em particular brasileiras. Deste modo, ao contrário de outros macarrônicos, como o do português de Portugal, com Furnandes Albaralhão, ou do italiano,

¹ *Taka-Shumbo Shimbum. Diário de Abaix’o Piques*. São Paulo.

com Juó Bananére, que constituem verdadeiras personagens, no macarrônico do japonês o processo de personificação é bastante tênue.

A representação de imigrantes ou estrangeiros, no macarrônico, é um artifício criado, por autores brasileiros, a partir da atribuição, em maior ou menor medida, de referências e valores sociais e culturais, tendo o humor como principal propósito de criação. Não raro o alvo do riso é o próprio ser representado, inclusive lingüisticamente. Como tal representação opera a partir de estigmas gerais projetados sobre os não nacionais, fica claro uma tendência em se reforçar estereótipos consolidados.

No macarrônico do japonês, como visto, os autores supostos, pouco revelam sobre si mesmos. Na página, a preponderância é de textos em que são forjadas entrevistas, nas quais o ponto de vista “exótico”, estrangeiro, é introduzido para tratar assuntos do cotidiano tanto nacional quanto internacional, de modo que a “estranheza” se estende às personalidades ouvidas, cujas falas são “transcritas” em macarrônico. Deve-se observar que esta é uma estratégia comum no domínio da criação satírica.

Nestas entrevistas supostas a personagem de origem japonesa é usada como uma espécie de máscara. Essa estratégia de criação, por outro lado, faculta a introdução de um ponto de vista original, fundada na diferença, para comentar e opinar sobre acontecimentos da atualidade. Nas entrevistas forjadas, são estabelecidas situações quaisquer, às vezes totalmente disparatas, nas quais o japonês encontra-se com personalidades públicas, em especial do campo político. Um bom exemplo é a entrevista com Adolf Hitler, que satiriza não só o líder nazista como também o fundador do Integralismo, Plínio Salgado:

O konfelência sekerêta ki haveu onti ni skiritório di nossa zoná, ninguém pissoa sabeu . Tomando párti néra a “sancerér” aremão Adôlpho Hitri (ki shegô skondido ni Zepperin), Zuon Baranéri diletô di este fôria, i Dotô Tebato Nakara diletô zapanezi, ki istá na meyo da garawura di “kishê”.

Tudo farou diwagarinho, kum vóz basha, i ni ringua inghereza pá ninguém skuitá.

A “sancerér” Hitri farou ki gôstando munto di “onoréwo” Pirinio Saragado, coréga di êri ni poritika i tamem di bogodinho di Carito.

A Hitri ispirikando ki porogama di batarião di kamiza kô di ório oriwa istá munto batanti munito, mais nam perésta. Eri farando ki o rôpa di “onoréwo” Saragado pixizando istá mais skandaróza: nam tem buné kompirid o kinêm pispe di Gáris, nam tem botom di maripéola, nam tem daragona di ôro ni ispóra di paráta.

Dispoiz pixiza fazendo marsha di farâmbo kum ranterna zapanezi ni Wenida Parista, kum musga di Fossa Purúbika tokando “Bawa Zenti Bazirêra” i “Zapanezi di Patria firio”

Otro koiza nexegario é batarião sahindo pá rua di dia pá tudo zenti vê, i nam di nôte skondido. Papaganda nam si faiz ni skuro.

Kando fassista fazendo kumpirimento “Eia-Alalá!”, pixiza ponhá baraço bem ni arto di kabêssa, pá cyma di nariz, fazendo piska ko bogóde. Kuando batarião vay marshando a baraço pixiza balangando paka-pala, kinem bonba di gazorina, pá markando cadexa.

Peradô Zapan gostô munto di êsti marsha, pokê sodadeska zapanezi istá tudo pititiko, fikando ingaçadinho kando faiz marsha ka mão pá-cyma.

Zuó Baranéri piguntando pá Hitri pokê Duxi Pirinio Saragado num munta ni kawáro, i sancerér lespondendo ki munto feyo, pokê kawáro xuja ni kaminho i Pefeitura num ké.²

Ainda que neste exemplo as palavras do entrevistado surjam transcritas de modo indireto, o que nem sempre se verifica, em uma “entrevista” como esta a personagem macarrônica funciona como mediadora, pois ela permite que o riso, a princípio tendo ela própria como motivo central, seja transferido para a personalidade entrevistada e outras a que essa se refere. Por detrás de todo o jogo de espelhos, emerge um viés irônico, uma espécie de ingenuidade maliciosa que contamina o outro, alçado ao papel de motivo maior da derrisão satírica. Seja como for, por trás da brincadeira sobressai um claro posicionamento político, de aversão a formas diversas de fascismo.

Se em textos como o citado introduzem, enquanto índices representativos do ser japonês, basicamente apenas o dado lingüístico, há, todavia, alguns originais criados em que interesses mais próprios aos japoneses são tematizados. É o caso, por exemplo, de vários pequenos artigos que tratam das desavenças entre os governos do Japão e da China, que culminaram no conflito iniciado em 1937. Boa ilustração é “Zá tá assingaturado pato Zapan ka Shina”:

² “Umo impotante konfelência di fasista ni skipitório di “Taka-Shumbo Shimbun” – “Sancerér” Hitri farando pa nossa diletô vantazi di batarião di kamiza kôdi ório di oriwa.” *Taka-Shumbo Shimbun. Diário de Abaix’o Piques*. São Paulo. Anno I. Nº 4, 25/05/1933.

“Simana passado, kuáto paiz di Orópa: Itára, Farança, Anemanha e Gatéra assignaturô pato kadúporo pa nunca mázi brigá.

Mázi tudo pinsô ki Zapan é buro i tlôxa i ki fikando kéto suzinho. Um ówa! Zapan po dizafôlo tamem cabô di fazê pato ka Shina – pôvo munto bom, myó amigo di zapanezi.

Essi pato zá fôro assignaturado pa Shina i Zapan, i tem porçom di kundixão pôs dózi paiz respeitá, ki som:

1.o – Shina num pódi strillá kwando exéto zapanezi dá péga ni gawabundo di frontêra.

2.o – Kamarada shinêis num pódi passia di garuxá na jibêra.

3.o – Butikim di shinêis tem di fechá sêti hora di nôti. Shinêis puribido bebê pinga.

4.o – Pessoa shinêis num pódi fabiriká bára di kanhon, pingarda i bomba di mimite. Pódi só fazê pasté di kamalon i doce di puxa-puxa.

5.o – Tudo shinêis ki inkoronta kum sordado zapanezi, é obrigado a tirá shapéu i dá rizada.

6.o – Tudo cidadon shinêis tá kunsiderado cidadon zapanezi.

7.o – Riwoga diskunsidiraçon di contrário.

Povo shinêis munto kontenti kum essi pato, pôke agóra êris tom garantido, xim-xinhô!”³

Aqui a estratégia é acentuar de modo tão forte o nacionalismo do suposto japonês, sua posição de inflexível defesa do imperialismo nipônico, o que de certa forma permite “naturalizar” a superioridade de japoneses sobre chineses, de modo que tais posturas acabam por ter seu caráter injusto salientado. Por vezes, assim, o radical posicionamento pró-nipônico do *Taka-Shumbo Shimbun*, embora constitua uma referência necessária para identificar os autores supostos como japoneses, torna-se objeto de crítica. Há um processo de reversão, de que emerge, outra vez, a posição do autor real contrário às aventuras imperialistas, já que o leitor compreende a clara ralação de dominação do Japão com relação à China.

Há ainda outros momentos, poucos entretanto, em que referências concretas a costumes e as práticas culturais dos imigrantes japoneses são introduzidas nos textos. Em momentos como estes, tais referências surgem como contraponto a hábitos locais. Nos textos, por outro lado, há um interessante aproveitamento de criações textuais reconhecidamente brasileiras. Nestes casos a mescla, patente no plano da linguagem, torna-se o princípio fundamental de

³ “Zá tá assingaturado pato Zapan ka Shina.” *Taka-Shumbo Shimbun*. *Diário de Abaixo Piques*. São Paulo. Anno I. Nº 7, 15/06/1933.

composição. É o que se pode notar em “Kum Ki Lôpa”, em que a composição de Noel Rosa surge parodiada, e a autoria do texto é atribuída a um poeta japonês:

“Umo garandi paéta zapanezi ki shama Fuji Dassaya skereveu, sécuro tarazado, vérsinha ki fara anssim:

“Agôra ieu pigunta:
Kum ki Lôpa
Kum ki lôpa ieu vai
Pá samba ko ocê mi kunvido”.

Era ni tempo ki ni Zapan tudo vistia lôpa kumpikarada, diffixe di ponhá-tirá poke munto tarapaiado. Era paritó, korête, garavata, kararinho, gibêra, karça, butina, i mazi poçom di inkerenka.

Hirohito fazendo entom dekerêto obirigando tudo cidadom i cidadona di Impéro visti umo kamizóra ki shama “kimono”.

Na pincipio ninguem pissôa kostumáro ka kamizóra pokê ventania pinxava pá cyma a vistido i as pissôa fikava veregonhado. Entom zarfaiáte ponháro fitinha na meyo da kimono pá sigurá.

Agôra Rijanêro, o zómi vae visti saya e as muyé vae visti paritó-karça pá kumpanhá pogueréssô di suciarismo:

Mázi será o Minidito?

Pá-kê faiz êssi?

Eris som bôbo. Munto bôbo. Sim-sinhô!

Pixixa agôra tudo zenti visti “kimono”. “Kimono” kustando munto barato. Zá ni Ampáro ataréta Zé Omóri uzando “kimono” kuando biga kum diversário, i nunka tomô kabessa.

Tamém nossa seketáro Kozi Montêlo passiendo onti ni Rijanêro kum saya di muyé suciarista. Eri fika mazi munito di “kimono” pokê é kompirido i barigudo.

“Taka-Shumbo” vae pispiá popaganda di vistido nacioná zapanezi, kum garandi impotaçom pá Bazi e pá Sampáro.

Okê num perésta é o zomi i muyé di Rijanêro braganhá a lôpa kinem Karnavá.

Kuando arguem fara “Kum ki lôpa ieu vae?” Lesposta é êssi:

“Vai di kimono, ki é a kamizóra di zapanezi.”

Sim-sinhô!⁴

A postura nacionalista, patente quando o cronista atribui uma superioridade cultural à nação de origem e a seus compatriotas, surge contrabalanceada, relativizada, pela utilização de um texto que o leitor de imediato reconhece como pertencente à tradição cultural, e popular, brasileira. Pode-se assim dizer que textos como tais fundam uma espécie de “entre-lugar” discursivo, dada a sobreposição de referências seja à nação de origem seja à nação onde se está. A personagem, deste modo, mostra-se influenciada pelas duas ordens nacionais

⁴ “Kum Ki Lôpa.” *Taka-Shumbo Shimbun. Diário de Abaix’o Piques*. São Paulo. Anno I. Nº 5, 01/06/1933.

que conhece; passado e presente se combinam, numa síntese singularmente híbrida. Autorizando-se a sugerir transformações de costumes nacionais, a personagem macarrônica acaba subvertendo a própria categoria de “nacional”, fundada na exclusividade, no duplo sentido da palavra, qual seja, exclusão e exclusivo. Isso porque, fazendo uso de experiências acumuladas, ela pode relativizar, comparar. Deste modo, constatamos que a diferença entre nacional e não-nacional vai sendo pouco a pouco atenuada para dar ênfase ao processo de integração com a transformação do contexto local. É justamente este tipo de texto, em que ocorre a interferência do não-nacional no âmago da cultura nacional, que permite a transgressão da fronteira e a relativização do nacionalismo.

No *Taka-Shumbo Shimbun*, entretanto, são raros os textos em que o hibridismo cultural é aproveitado como princípio motor do processo de composição.

Mas, felizmente conseguimos verificar, através deste último exemplo, o que uma experiência literária fundada no contraponto, no diálogo e nas trocas culturais, pode possibilitar. Quando discernimos músicas nacionais desviadas para outras vozes, ou seja, deslocadas para outro lugar, dá-se a experiência do estranhamento. Estranhamento este semelhante aquele que o imigrante sente ao chegar na nova terra, transportado também para os olhos daqueles que os vêem andando pelas ruas. É essa experiência mútua que permite a transformação de imagens da nação e dos cidadãos brasileiros fixadas pelo senso comum, impostas pelos grupos dominantes.

O trânsito que aí aparece mostra o lugar estratégico que o gênero macarrônico ocupa, um lugar deslizante, ou, como já dito, um entre-lugar que, segundo Homi Bhabha, *carrega o fardo do significado da cultura. Ele permite que se comecem a vislumbrar as histórias nacionais, anti-nacionais, do “povo”. E, ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos.*⁵

⁵ BHABHA, Homi. *O local da Cultura*. BH: UFMG, 1998. P. 69