



PPG Artes
Programa de Pós-graduação
em Artes da UFPA

MEMORIAL

三郎

SABURO



RICARDO ONO



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos dezesseis (16) dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte (2020), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se remotamente, sob a presidência da orientadora professora doutora Valzeli Figueira Sampaio, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Ricardo Harada Ono intitulada: **SABURO (三郎)** - perante a Banca Examinadora, composta por: Valzeli Figueira Sampaio (UFPA-Presidente); José Afonso Medeiros (UFPA-Examinador interno); Savio Luis Stoco (UFPA-Examinador Interno); Nelson Rodrigues Sanjad (MPEG- Externo à Instituição); Nobuyoshi Chinen (USP-Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Valzeli Sampaio, passou a palavra ao doutorando, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo doutorando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **EXCELENTE, com indicação de publicação**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo doutorando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Valzeli Sampaio agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo doutorando. Belém-Pa, 16 de setembro de 2020.

Prof.ª Dr.ª. VALZELI FIGUEIRA SAMPAIO

Prof. Dr. JOSÉ AFONSO MEDEIROS

Prof. Dr. SAVIO LUIS STOCO

Prof. Dr. NELSON RODRIGUES SANJAD

Prof. Dr. NOBUYOSHI CHINEN

RICARDO HARADA ONO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO EM ARTES
POÉTICAS E PROCESSOS DE ATUAÇÃO EM ARTES

RICARDO HARADA ONO

三郎
SABURO

BELÉM
Setembro - 2020

Dados Internacionais de Catalogação- na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

O58s Ono, Ricardo Harada.
Saburo / Ricardo Harada Ono. – 2020.

Orientadora: Professora Dra. Valzeli Figueira Sampaio.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2020.

1. História em quadrinhos. 2. Biografia. 3. Imigração japonesa -- Brasil. 4. Imigração japonesa – Amazônia. I. Título.

CDD – 23. ed. 741.5981



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO EM ARTES
POÉTICAS E PROCESSOS DE ATUAÇÃO EM ARTES

RICARDO HARADA ONO

三郎

Memorial apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, como anexo à obra artística, requisito para a obtenção do título de Doutor em Artes. Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Atuação em Artes.

Orientadora: **Prof^a. Dra. Valzeli Figueira Sampaio.**

BELÉM
Setembro - 2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO EM ARTES
POÉTICAS E PROCESSOS DE ATUAÇÃO EM ARTES

RICARDO HARADA ONO



Memorial apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, como anexo à obra artística, requisito para a obtenção do título de Doutor em Artes. Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Atuação em Artes.

Orientadora: **Prof^ª. Dra. Valzeli Figueira Sampaio.**

RESULTADO: () APROVADO () REPROVADO
Data: 16.setembro.2020.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Valzeli Figueira Sampaio

Avaliador interno: Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza

Avaliador interno: Prof. Dr. Sávio Luis Stoco

Avaliador externo: Prof^ª. Dr. Nelson Rodrigues Sanjad

Avaliador externo: Prof. Dr. Nobuyoshi Chinen

BELÉM
Setembro - 2020

Dedico este trabalho ao primeiro artista, cujas mãos
estão impressas em alguma caverna.

Para aqueles que são caros para mim,
dedico minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me proporcionar as pessoas e os motivos desta lista.

Agradeço à Instituição, particularmente ao Programa de Pós-Graduação em Artes, e a seu corpo docente e administrativo, que não medem esforços para a realização de um excelente trabalho, buscando promover uma educação de qualidade, tão importante para nossa região.

Agradeço à minha orientadora, a professora doutora Valzeli Figueira Sampaio, pela dedicação e pelos ensinamentos que possibilitaram a realização deste trabalho, bem como, pelos caminhos revelados no percurso.

Agradeço aos professores doutores Afonso Medeiros e Nobuyoshi Chinen, que, com experiência e sabedoria, fizeram importantes contribuições para finalização deste trabalho, desde a banca de qualificação.

Aos professores Nelson Sanjad e Sávio Stoco, que disponibilizaram seu conhecimento e tempo, lançando um olhar criterioso sobre minha obra.

Aos amigos de minha turma de doutorado, por me acolherem e darem o privilégio de estar entre artistas de tanto talento, me permitindo compartilhar de suas criatividade.

Agradeço aos meus pais Shigeyoshi e Urana, que, mais do que apoio, me concederam grande parte do material exposto, por meio de nossas longas conversas à mesa.

À minha mãe agradeço também a audiência de todas as minhas “obras de arte”, desde as primeiras, e o incentivo que veio, às vezes sob a forma de silêncio, nos momentos que ela quis dizer: “– Limpe essa bagunça, menino!”.

À minha tia Maria Lúcia Harada, que, com toda seriedade e rigor, conhecendo quem eu sou desde pequenino, soube me mostrar o lado lúdico de ser professor e de trabalhar na UFPa, sendo parceira na produção da minha primeira produção acadêmica em quadrinhos.

À minha esposa, que me permite viver no “mundo da lua”, mas que me traz de volta à terra ocasionalmente, sempre que necessário. Minha companheira e minha cúmplice, meu turbilhão e meu sossego.

Aos meus filhos Beatrice e Arthur, pelos personagens que são, nesta e em outras histórias.

A todos aqueles que fazem parte de minhas memórias. Em parte, grande parte, sou vocês.

ABSTRACT

The present work is the result of a research in the line of Poetics and Processes of Performance in Arts, thus intending to be an artistic work. Substantiation of a creative act, it presents its genesis based on the intersection of different reference layers: history, memories, emotions and affections, technical and empirical knowledge, in short, different components of my cognitive universe. The result is divided into two volumes, the art-object itself, which is revealed through comics, and this memorial, which presents the mode of operation and concepts generated by the intersections of these plans / layers. The work, the result of the creative process, narrates a period of my grandfather's life, from the years leading up to his arrival in the Amazon to his last days, having, as a background, the history of Japanese immigration, and the group to which he belonged. It narrates his motivations and the challenges faced in the face of adaptation in Brazil and, in parallel, what are the consequences on the history of his descendants.

Keywords: Art, Mode of Operation, Japanese Immigration, History-Memory.

RESUMO

O presente trabalho é fruto da pesquisa na linha de “Poéticas e Processos de Atuação em Artes”, assim, intenciona ser uma obra artística. Substanciação de um ato criativo, apresenta sua gênese embasada na interseção de diferentes camadas referenciais: história, memórias, emoções e afetos, conhecimentos técnicos e empíricos, enfim, diferentes componentes de meu universo cognitivo. O resultado se divide em dois volumes, o objeto-arte em si, que se revela por meio dos quadrinhos, e este memorial, que apresenta o modo de operação e os conceitos gerados pelas interseções destes planos/camadas. A obra, fruto do processo criativo, narra um período da vida de meu avô, dos anos que antecedem sua vinda para a Amazônia até seus últimos dias, possuindo, como pano de fundo, a história da imigração japonesa, e do grupo ao qual ele pertencia. Narra suas motivações e os desafios encontrados frente à adaptação no Brasil e, paralelamente, quais as consequências sobre a trajetória de sua descendência.

Palavras-chave: Arte, Modo de operação, Imigração japonesa, História-memória.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01:	Último quadro da página 97 de SABURO.....	21
Figura 02:	Lista dos ganhadores do Concurso Grow.....	24
Figura 03:	Orientações Acadêmicas para os estudantes da UFPA, em quadrinhos.....	25
Figura 04:	Africano Pai D'égua. Publicado pela UFPA.....	25
Figura 05:	Cartilha de Educação Financeira em Quadrinhos.....	26
Figura 06:	Menina que vem de Itaiara: Adaptações em quadrinhos do romance de Lindanor Celina. Publicado pela SECULT - PA.....	27
Figura 07:	Pluralis: Antologia HQ. Coletânea de quadrinhistas nacionais.....	27
Figura 08:	Espíritos da Lua. Exemplos de páginas nas quais o <i>lettering</i> , realizado por mim, é mais destacado.....	28
Figura 09:	Publicações do coletivo Açai Pesado.....	29
Figura 10:	“Meu Círio”, lançado em março de 2019.....	30
Figura 11:	Exemplos de trabalhos apresentados no percurso de doutoramento (PPGARTES - UFPA).....	31
Figura 12:	A mesa de LED.....	32
Figura 13:	Conjunto de lápis para desenho.....	32
Figura 14:	Mesa de luz artesanal, espaço poético de criação.....	33
Figura 15:	Registro de meu traço aos 4 anos.....	34
Figura 16:	Duas versões diferentes da página 2. Tanto o enquadramento quanto os desenhos, sofreram mudanças.....	36
Figura 17:	Duas versões diferentes da página 3.....	37
Figura 18:	Meu fluxograma para a produção de uma HQ. O resultado pode ser virtual ou impresso.....	39
Figura 19:	Fragmentos de meu processo criativo. Textos e rascunhos se mesclam para formar meu roteiro.....	41
Figura 20:	Exemplo de planos-detalle em SABURO.....	42
Figura 21:	Exemplos de planos <i>Gross-up Close-up</i>	43
Figura 22 (a-f):	Exemplos de transições entre quadros.....	44
Figura 23:	Gráfico de distribuição percentual das transições entre quadros presentes em SABURO.....	44
Figura 24:	Gráficos percentuais de transições entre quadros de alguns quadrinhos estadunidenses e europeus.....	45

Figura 25: Gráficos percentuais de transições entre quadros de alguns quadrinhos japoneses.	45
Figura 26: Exemplo de rascunho.	46
Figura 27: Exemplo de desenho.	46
Figura 28: Exemplo de arte-final.	46
Figura 29: Composição de camadas e seus modos de mistura.	47
Figura 30: Fortes inspirações em preto e branco. A) “MAUS”, de Art Spiegelman; B) “GEN: pés descalços”, de Keiji Nakazawa; C) “Retalhos”, de Craig Thompson; e D) “Persépolis”, de Marjane Satrapi.	48
Figura 31: Dois excelentes exemplos do uso de poucas cores: A) “ANÉSIA”, de Will Leite; B) “O Árabe do Futuro”, de Riad Sattouf.	48
Figura 32: A força e o desafio retratados no vermelho.	49
Figura 33: A melancolia do azul.	50
Figura 34: O idílico amarelo.	50
Figura 35: A ambivalência do verde.	50
Figura 36: A escala do poder de atração das cores.	51
Figura 37: O cinza buscando o não protagonismo.	51
Figura 38: Exemplo de página antes e após aplicação de letreiramento.	51
Figura 39: Exemplos de elementos do letreiramento: balões e legenda.	53
Figura 40: Exemplos de balões-quadros.	54
Figura 41: わさわさ - o som de folhas ao vento.	55
Figura 42: Espectro visível das cores e a limitação de reprodução em cada escala de cores.	56
Figura 43: Certificado da FPJ, conferindo-me o grau de 4º Kyu.	58
Figura 44: No visor, o número 84.	60
Figura 45: Lembranças e saudades em um olhar.	60
Figura 46: Fotos que serviram de base para construção do cenário.	61
Figura 47: Letra e partitura simplificada de Kimigayo, em seguida, detalhe dos plantadores representando o curso das notas (mesmo as ligaturas foram representadas no desenho, como linhas de movimento).	62
Figura 48: Estudandes japoneses, 1910.	63
Figura 49: O 1º volume do método Shinozake e seu criador, Shojiro Shinozake.	63
Figura 50: Hakata em 1910.	64
Figura 51: Mercadinho PÃOKEEMON.	64
Figura 52: Hakata Ramen.	64
Figura 53: Shigeki Ono, meu bisavô.	65

Figura 54: Linhas de ação.....	65
Figura 55: Amuletos que serviram de base aos desenhos (da esquerda para direita): Maneki Neko, Daruma, Zou Tanuki e Daikokuten. ..	66
Figura 56: Foto de Hiroto Ono, com dedicatória para meu pai Shigeyoshi.	67
Figura 57: Brasão (Kamon) da família Ono.	67
Figura 58: Caminhada em quadros.	68
Figura 59: A estrela de seis pontas (Rokkosei), símbolo da Escola Shuyukan.	68
Figura 60: Trecho da publicação comemorativa dos 50 anos do Clube de Voleibol.	69
Figura 61: Antigo portão principal da Escola Shuyukan (em foto atual).	70
Figura 62: A fachada atual do templo Daizafu Tenmangu.	71
Figura 63: A estação de Hakata, cerca de 1920.	71
Figura 64: Interior da estação de Tóquio, cerca de 1915.	72
Figura 65: Fachada do Instituto Amazônia, em Tóquio. No destaque, Saburo.	73
Figura 66: Deputado Tsukasa Uyetsuka.	73
Figura 67: Referências em diversos quadros, algumas mais evidentes, outras, nem tanto. ..	75
Figura 68: A arte original do cartaz.	75
Figura 69: Exemplos de alguns uniformes utilizados na guerra russo-japonesa: a) uniformes japoneses; b) uniformes russos.	76
Figura 70: O meme da Nazaré confusa, com a atriz Renata Sorrah.	77
Figura 71: Registro de aula teórica no Instituto Amazônia, 1932.	77
Figura 72: Registro de aulas práticas nas terras do Instituto, 1932.	78
Figura 73: Prática do sumô, em 1932. No destaque, meu avô Saburo. Agachado, o segundo da esquerda para direita, meu avô Ikuro Harada.	78
Figura 74: Recepção da comitiva do professor Bahiana.	79
Figura 75: A rua dos teatros (Asakusa Rokku), em 1930.	79
Figura 76: Lançamento da pedra fundamental da Vila Amazônia, em 21 de outubro de 1930.	80
Figura 77: Registro da reunião entre o presidente Getúlio Vargas e o Sr. Uyetsuka.	81
Figura 78: Sede do Instituto Amazônia, construída na Vila Amazônia.	81
Figura 79: Modelo de transporte público de Nagoya, anos 30.	82
Figura 80: Casamento de Ikuro e Kiyoko Harada.	82
Figura 81: Nekobasu, personagem do longa “Meu Amigo Totoro”, de Hayao Miyazaki.	83
Figura 82: Despedida no porto de Yokohama.	83
Figura 83: Despedida no porto de Yokohama, no destaque SABURO.	83
Figura 84: Maquete do Kasato Maru em exposição no Bunkyo de São Paulo (SP).	84
Figura 85: Instalações do Instituto na Vila Amazônia, no detalhe a estação meteorológica.	85

Figura 86: Registro do cotidiano dos primeiros colonos.....	86
Figura 87: Tamotsu e Ichi Tokuzawa, no colo, Yasuyo.....	86
Figura 89: Universidade de Kyushu, anos 1920.....	87
Figura 88: Yasuyo aos 16 anos.....	87
Figura 90: Registro de despedida da 7ª turma, juntamente com parentes e esposas de colonos que já se encontravam no Brasil.....	88
Figura 91: Propriedade da família Harada, na localidade do Boto, dezembro de 1967.....	89
Figura 92: O Haikko Kaikan.....	90
Figura 93: Confraternização dos Kōtakuseis, início da década de 1980.....	90
Figura 94: Minha avó Kiyoko, autora do melhor Tanka do mundo, em 2005.....	91
Figura 95: Hospital da Vila Amazônia, década de 1930. No destaque, Dr. Toda.....	91
Figura 96: Recorte de manchete do “Jornal do Comercio”, de 31 de março de 1945 - Manaus (AM).....	94
Figura 97: Recorte de manchete do “Diário Carioca”, de 20 de outubro de 1942 - Rio de Janeiro (RJ).....	94
Figura 98: Panzer II.....	95
Figura 99: A “Casa do Boto”, na década de 70.....	95
Figura 100: Trator Allis-Chalmers, modelo 1940.....	95
Figura 101: Keystone Kapers, da Activision.....	97
Figura 102: A Sra. Takamura e as crianças do pensionato, por volta de 1947.....	99
Figura 103: Foto recente do Mercado Municipal de Parintins.....	101
Figura 104: Mercado Adolpho Lisboa, em Manaus.....	102
Figura 105: O Teatro Amazonas, em Manaus.....	102
Figura 106: Colégio Dom Bosco, em Manaus.....	103
Figura 107: Turma do ensino médio, colégio São José. Minha mãe (3ª de pé, da esq. para dir.) e tia Giza (a 5ª).....	104
Figura 108: Colégio São José.....	105
Figura 109: Foto da família Harada, 1º de janeiro de 1958.....	106
Figura 110: Minha mãe e Cereja Kokai, em frente ao prédio da APANB, década de 1960.....	106
Figura 111: Sede náutica do Remo.....	107
Figura 112: Meus pais em evento da APANB, em 1964, à direita, minha tia Heloisa.....	108
Figura 113: Bodas de meus pais.....	109
Figura 114: Meu primeiro aniversário.....	109
Figura 115: Caçando os patos (versão original).....	110
Figura 116: Na década de 90, em banda de rock.....	110

Figura 117: Meus avós em viagem ao Japão, em 1973.....	111
Figura 118: Meu avô na plantação de patchouli, em Benfica (município de Benevides).....	112
Figura 119: Meu pai conferindo a extração do óleo de patchouli.	112
Figura 120: Meu pai comemorando o aniversário de minha avó, década de 90.....	113
Figura 121: Bia em visita à “Bisa”.....	113
Figuras 122 e 123: Dois momentos do Tanabata Matsuri de 2002.....	114
Figura 124: Meus pais na recepção do Ministério das Relações Exteriores do Japão, em Tóquio. No destaque, a comenda da Ordem do Sol Nascente.	115
Figura 125: Arthur na “Corrida do Saco” (2009).....	116
Figura 126: Colégio Gentil Bittencourt.....	116

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Alunos da Escola Superior de Colonização do Japão que migraram ao Brasil.....	16
--	----

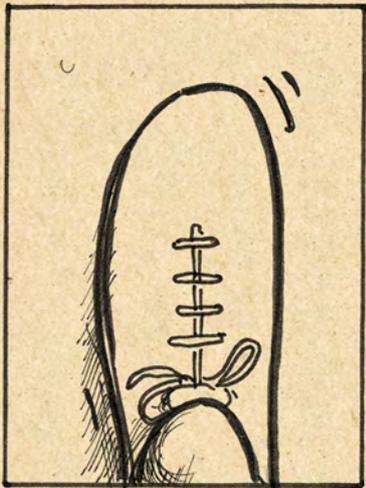
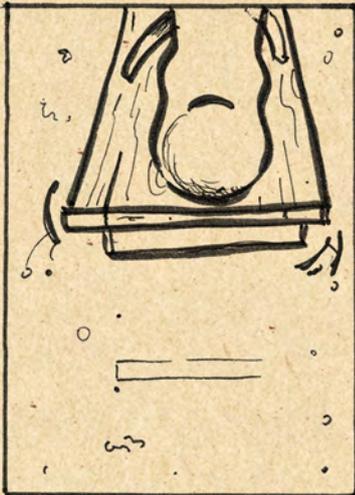
SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. SABURO	5
2. AS CAMADAS EM SABURO	7
2.1. AS CAMADAS: HISTÓRIA E MEMÓRIAS.....	8
2.1.1. Eventos históricos: um breve olhar.....	9
2.1.1.1. A imigração japonesa no Brasil	9
2.1.1.2. A imigração japonesa na Amazônia.....	11
2.1.1.3. Os Kōtakuseis (o grupo de Saburo).....	13
2.2. A CAMADA MEIO E LINGUAGEM	15
2.2.1. Os quadrinhos	16
2.2.1.1. Quadrinhos biográficos e autobiográficos	18
2.3. A CAMADA CONCEITO	21
3. AUTOR, ARTISTA E MODO DE OPERAÇÃO	22
3.1. EU, AUTOR	23
3.2. ATELIER E FERRAMENTAS: ESPAÇO DE CRIAÇÃO	31
3.3. <i>MODUS OPERANDI</i> , VIVER A ARTE	34
4. FAZENDO SABURO	38
4.1. O ROTEIRO DE SABURO	40
4.2. DESENHANDO SABURO.....	41
4.3. DIGITALIZANDO SABURO.....	46
4.4. COLORINDO SABURO	47
4.5. LETREIRAMENTO EM SABURO	52
4.6. EDITORANDO SABURO.....	55
5. CONHECIMENTOS E SENTIMENTOS COSTURADOS EM SABURO	57
5.1. PÁGINA 7	58
5.2. PÁGINA 8	59
5.3. PÁGINA 9	60
5.4. PÁGINA 10	63
5.5. PÁGINA 11	65

5.6. PÁGINA 12	66
5.7. PÁGINA 13	68
5.8. PÁGINA 14	69
5.9. PÁGINA 15	71
5.10. PÁGINA 16	72
5.11. PÁGINA 17	73
5.12. PÁGINA 18	74
5.13. PÁGINA 19	74
5.14. PÁGINA 20	77
5.15. PÁGINA 21	77
5.16. PÁGINA 22	79
5.17. PÁGINA 23	80
5.18. PÁGINA 24	81
5.19. PÁGINA 25	82
5.20. PÁGINA 26	84
5.21. PÁGINA 27	84
5.22. PÁGINAS 28 E 29	84
5.23. PÁGINA 30	84
5.24. PÁGINA 31	85
5.25. PÁGINA 32	86
5.26. PÁGINAS 33 A 36	86
5.27. PÁGINA 37	86
5.28. PÁGINA 38	87
5.29. PÁGINA 39	88
5.30. PÁGINA 40	88
5.31. PÁGINA 41	89
5.32. PÁGINA 42	89
5.33. PÁGINA 43	90
5.34. PÁGINA 44	91
5.35. PÁGINA 45	92
5.36. PÁGINA 46 E 47	92
5.37. PÁGINA 48	92
5.38. PÁGINA 49	93
5.39. PÁGINA 50	93

5.40. PÁGINAS 51 E 52	95
5.41. PÁGINA 53	96
5.42. PÁGINA 54	96
5.42. PÁGINA 55	96
5.43. PÁGINA 56	97
5.44. PÁGINAS 57 E 58	97
5.45. PÁGINA 59	98
5.46. PÁGINAS 60 E 61	98
5.47. PÁGINA 62	98
5.48. PÁGINAS 63 E 64	98
5.49. PÁGINAS 66 E 67	100
5.50. NA PÁGINA 68.....	100
5.51. PÁGINAS 69 A 72	100
5.52. PÁGINA 73	101
5.53. PÁGINA 74	102
5.54. PÁGINA 75	102
5.55. PÁGINA 76	102
5.56. PÁGINA 77	103
5.57. PÁGINA 78	103
5.58. PÁGINA 79	104
5.59. PÁGINA 80	104
5.60. PÁGINA 81	104
5.61. PÁGINA 82	105
5.62. PÁGINA 83	105
5.63. PÁGINA 84	106
5.64. PÁGINA 85	107
5.65. PÁGINA 86	108
5.66. PÁGINA 87	108
5.67. PÁGINA 88	108
5.68. PÁGINA 89	109
5.69. PÁGINA 90	110
5.70. PÁGINA 91	111
5.71. PÁGINA 92	112
5.72. PÁGINA 93	112

5.73. PÁGINA 94	113
5.74. PÁGINA 95	113
5.75. PÁGINA 96	114
5.76. PÁGINA 97	115
5.77. PÁGINA 98	115
5.78. PÁGINA 99	116
5.79. PÁGINA 100	117
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS.....	121
REFERÊNCIAS	122
REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS.....	130



INTRODUÇÃO

Fruto da linha de “Poéticas e Processos de Atuação em Artes”, o presente trabalho está dividido em dois volumes: 三郎 (SABURO), que segue em anexo, publicado sob a forma de quadrinhos, e este memorial que, atendendo às especificações da linha de poéticas, intenciona lançar luzes sobre o processo criativo.

三郎 (SABURO) é uma obra construída ao longo de quase 40 anos e narra, sob a forma de quadrinhos, momentos da vida de meu avô, dos anos que antecedem sua viagem ao Brasil, aos vividos aqui e, igualmente, aborda a temática da imigração japonesa, a motivação e o cotidiano dos imigrantes, sua adaptação no novo país e a história de sua descendência.

A obra nasce da necessidade do registro de memórias que não se desejam perdidas no curto período de uma ou duas gerações, sendo esta a primeira motivação para realização deste trabalho: substanciar estas reminiscências, confrontando a natureza efêmera de nossa existência, que configura uma vida de aventuras em apenas um breve sussurro no tempo e na história humana.

Uma pessoa lembrada, jamais morrerá de verdade, entretanto, sem registros, por mais rica que seja sua jornada, terá o mesmo destino de um suspiro. É a criação deste tesouro-tumba, imagem-texto-imagem, conceituado por Didi-Huberman e Cheroux (2013), meu principal foco norteador.

A segunda motivação possui sua gênese na primeira, quando há a caracterização da imagem além do visual, também destacada por Didi-Huberman e Cheroux quando expressam:

Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibes. Es una huella, un rastro, una traza visual del tempo que quiso tocar, pero también de otros tempos suplementarios – fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos – que no puede , como arte de la memoria, aglutinar. Es ceniza mezclada de vários braseros, más o menos caliente. (DIDI-HUBERMAN; CHEROUX, 2013, p. 35).

A segunda motivação é a necessidade de transgredir o substanciado, além da simples concretização dos traços no papel, além da imagem-texto, implantando sobre o mesmo camadas anacrônicas que, segundo Engelmann (2010), possibilitam a reflexão por meio deste misto de imagem-texto, combinados à subjetividade extrema com que os quadrinhos frequentemente são caracterizados. Esta motivação também se sustenta sobre os fundamentos básicos da linguagem em quadrinhos, buscando, em um universo específico, seu amparo, que Cauquelin (2005) cita como elemento essencial para existência de qualquer obra:

A obra ‘em si’ não existe realmente; ela se diz ‘obra’ por meio e com a condição de ser posta em determinada forma, de ser posta ‘em sítio’. Fora do sítio que a teoria construiu

e que as teorizações mantêm vivo, ela não é nada [...] Pois **nenhuma atividade** – e a arte não escapa a essa condição – **pode ser exercida fora de um sítio que lhe dê seus limites, determine os critérios de validade e regule os julgamentos que serão tecidos a seu respeito** (CAUQUELIN, 2005, p. 21, grifo meu).

Contudo, se faz necessário entender esta transgressão como extensão e não como violação da linguagem na qual proponho estabelecer a obra – quadrinhos, onde, ao romper os limites do objeto enquanto veículo comunicacional, do sentido prático, procuro implementar uma experimentação estética, uma “intenção” estético-emocional, isto é, a imposição de um estilo próprio que legitime o objeto como obra de arte.

Para Panofsky:

Não se pode e não se deve tentar definir o momento preciso em que o veículo de comunicação ou aparelho começa a ser obra de arte. [...] A esfera em que o campo dos objetos práticos termina e o da arte começa depende da ‘intenção’ de seus criadores (PANOFSKY, 2009, p. 32).

Estabeleço, portanto, neste ponto, o registro da intenção de adotar os quadrinhos como linguagem a ser apropriada para a execução de objeto artístico, executando o que Di Liddo (2009, p. 22) descreve como “quadrinho performático” ou “quadrinho enquanto performance”. Em seu livro “Alan Moore: Comic as Performance, Fiction as Scalpel” (Alan Moore: Quadrinho enquanto Performance, Ficção como bisturi), Di Liddo define, no decorrer da publicação, a atuação de Moore para além da autoria de novelas gráficas, como performer da linguagem, atuando na criação de tiras, revistas seriadas e livros, escritos em poesia e prosa, conceituando, desta forma, os quadrinhos como um meio pelo qual a mente performática, a intenção do artista, concretiza sua obra.

Caracterizar publicamente os quadrinhos como arte não é tarefa simples. De acordo com Beaty (2012, p. 212), em sua publicação “Comics versus Art” (Quadrinhos versus Arte), o processo de legitimação dos quadrinhos enquanto obras de arte, tanto na academia quanto nas galerias de arte, ainda está em andamento e depende muito, como a legitimação de outras linguagens e obras, da subjetividade e das mudanças de modas e humores.

A questão fica ainda mais complexa, se considerarmos o que diz McCloud (2006, p. 43), em “Reinventando os Quadrinhos”, ao ignorar a legitimação do meio, quando afirma que “a arte e o *establishment* artístico raramente são a mesma coisa.”.

Groensteen procura contemporizar o assunto, ao citar que:

Em termos gerais, o mundo da arte e o mundo dos quadrinhos mantiveram distância um do outro, a ponto de parecer irreconciliáveis. E nos círculos culturais, os quadrinhos têm sido frequentemente criticados por não acompanharem a história de outras artes no

século XX, por não serem, em outras palavras, contemporâneos da arte contemporânea (GROENSTEEN, 2013, p. 236. Tradução do autor).

Afirmações como esta, trazem novamente à tona a necessidade de uma legitimação por um “círculo cultural”. Ocorre que minha intenção é justamente contrária ao que almejam os quadrinistas citados por Groensteen, que “parecem ser movidos pelas mesmas ambições que seus colegas de artes plásticas e começaram, conscientemente ou não, a adotar a linguagem da arte contemporânea” (GROENSTEEN, 2013, p. 248). Minha intenção, assim, é adotar a linguagem dos quadrinhos, incluindo-a no repertório contemporâneo.

Desta forma, para subsidiar a conceituação da obra como objeto artístico, busquei referências também, sobre a mesma, enquanto fruto de um processo de criação, de um ato de criatividade.

Segundo Koestler (KOESTLER apud PEARCE, 2013), em “O Ato da Criação”, de 1964, a arte é apenas um dos possíveis resultados do *insight* criativo. Em sua obra, Koestler apresenta a teoria da bissociação, na qual conceitua que a conexão, em diferentes níveis, de diferentes sistemas de referência ou experiências do indivíduo, é responsável por criar o ambiente mental que permite a explosão criativa. Ainda segundo Koestler, enquanto um indivíduo comum segue rotineiramente um plano de experiências, o criativo raciocina, simultaneamente, em mais de um plano, tratando estes planos como camadas, podendo gerar/ criar entre a interação destes padrões de pensamento e comportamento: Humor, Ciência ou Arte, frutos dos diferentes tipos de interação entre estes planos/camadas.

O Humor, seria resultante da colisão entre planos/camadas, na qual a bissociação resulta em separação abrupta entre razão e emoção, que geraria o riso, como forma de resolver este conflito interno. A Ciência é fruto da fusão de planos/camadas que, até então, eram desprovidos de associação, convergindo para um objetivo previamente estabelecido, resultando em uma nova síntese. A Arte, por sua vez, é resultado da confrontação dos planos/camadas, que não se colidem nem fundem, ficam sobrepostos, estando submetidos a diferentes olhares, que, por sua vez, estariam atrelados às referências de cada época ou cultura.

Assim, cada quadro, sequência e página desta obra é pensado e intencionado, é fruto de diversas referências imagéticas e outras que ultrapassam o campo das visualidades, como sons, odores ou experiências emotivas e táteis, enfim, toda uma gama de referências conceituais, distribuídas nos mais diversos planos/camadas, que se acomodam sob a superfície do que é imediatamente exposto e percebido. Uma adoção de múltiplas perspectivas que se configura como necessária frente ao mundo dicotômico em que vivemos.



1. SABURO

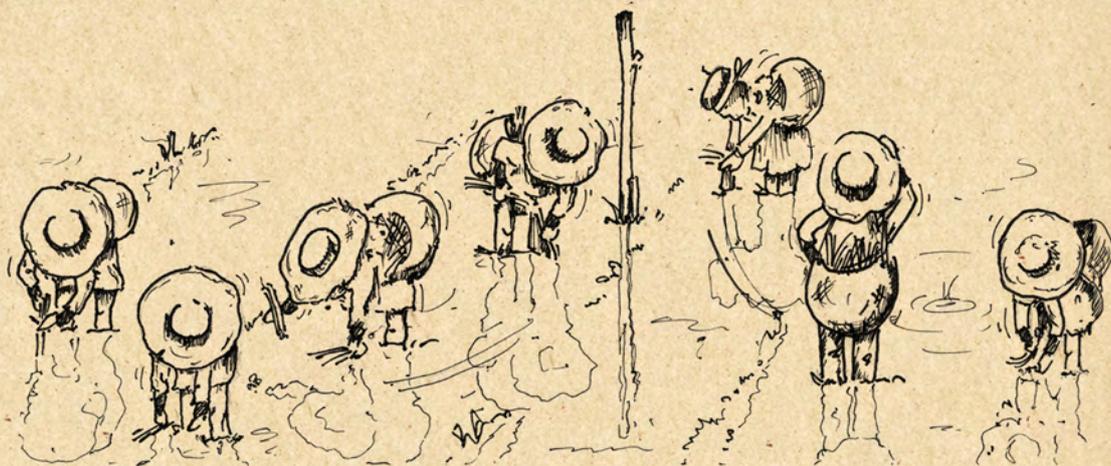
O personagem central da obra, que a nomeia, é meu avô. Se chamava Saburo, nome relativamente comum no Japão, pois, é geralmente associado ao terceiro filho homem. Nasce de um jogo de palavras, ou melhor, de letras/ideogramas, uma vez que os caracteres japoneses em kanji¹ que formam o nome Saburo, representam literalmente 三 ”(três) e 郎 (novato), neste caso, “terceiro filho”.

A escolha de nomes no Japão é coisa séria. Para começar quase todo nome japonês tem um significado. [...] É possível perceber que o sistema de nomes japoneses é um dos mais interessantes – e complexos – do mundo. É tão complicado que mesmo os japoneses têm dificuldades em ler os nomes escritos no seu idioma. A razão de tanta confusão está no sistema de alfabetos. [...] São mais de dois mil kanjis autorizados pelo governo japonês para uso em nomes próprios, [...] um mesmo nome pode ser escrito de inúmeras formas. Yoko, utilizado geralmente para meninas, pode ser escrito de mais de 70 maneiras, já que são vários kanjis que podem ser lidos como “yo” e como “ko”. [...] A situação se complica ainda mais pelo fato de um mesmo kanji poder ser lido de mais de uma maneira. [...] São os pais que escolhem qual a leitura que querem utilizar. [...] Simples e, ao mesmo tempo, complexos, os nomes dos japoneses dão uma ideia da riqueza e das sutilezas de sua cultura. Por trás do nome que os pais escolhem dar a uma criança [...] estão os votos e os desejos que, durante toda sua vida, a criança mostrará ter recebido (SHINDO, 2007, p. 10-11).

Saburo Ono nasceu em 3 de novembro de 1913, na província de Fukuoka, na ilha de Kyushu, no Japão, sendo o quarto filho (terceiro do sexo masculino) de Shigeki Ono, importante personalidade em sua época – Shigeki foi o 33º Presidente da Assembleia Legislativa local, e Misao Ono, dona de casa tipicamente japonesa.

Shigeki e Misao tiveram seis filhos: Hiroto (1º filho), Keiki (2º filho), Sugako (1ª filha), Saburo (3º filho), Juchiro (4º filho) e Yoshiko (2ª filha). Pretendo revelar a história de Saburo, com mais detalhes, bem como a de seus irmãos e irmãs, somente no decorrer das camadas histórico-conceituais que constituem cada página em quadrinhos desta obra. Assim, citá-lo nesta parte introdutória, objetiva apenas apresentá-lo como elemento catalisador e motivador, como herói pessoal cuja a memória almejo resgatar, criar e preservar.

¹ Kanji é um dos três alfabetos utilizados no Japão. Enquanto os outros dois (Hiragana e Katakana) são fonogramas (representam sons), o Kanji é uma escrita de origem chinesa, baseada em ideogramas.



2. AS CAMADAS EM SABURO

2.1. AS CAMADAS: HISTÓRIA E MEMÓRIAS

Embora uma das metas da obra SABURO seja o resgate memorial e histórico de um recorte temporal, este não é seu principal objetivo. A memória e a história nela inseridas se caracterizam apenas como camadas, que, sobrepostas, a compõem.

A história que embasa SABURO não foi tratada de forma leviana, tendo sido amplamente pesquisada e digerida. Apesar de sua tendência à historicidade, contudo, a obra resultante não almeja um desprendimento da contaminação emocional e nem se apresenta como uma composição imparcial. Ao invés de fugir da armadilha das memórias resgatadas, que, segundo Nora (1993), sempre se apresentam como frutos de um pensamento atual, vigente e anacrônico em relação à sua origem, por estarem em constante composição e transformação, e de evitar um passado idealizado, livre das incidências do meio social, a obra pretende abraçá-las e incorporá-las. Ainda que biográfica, o material produzido não intenciona apresentar os fatos fielmente, como que resgatados e documentados, tornando a memória sentimental, social e idealizada, que funciona como uma camada adicional na mescla de sua concepção.

Segundo Mommsen (1990), importantes questões pesam sobre a construção de todo documento histórico, como:

1) A imagem que tem de si próprio (self-image) o grupo social que o historiador interpreta, ao qual pertence ou está enfeudado; 2) A sua concepção das causas da mudança social; 3) A perspectiva de mudanças sociais futuras que o historiador julga prováveis ou ‘possíveis e que orientam’ a sua interpretação histórica (MOMMSEN apud LE GOFF, 1990, p. 17).

E embora Génicot (1990) também ressalte que:

O historiador não tem o direito de prosseguir uma demonstração, de defender uma causa, seja ela qual, for, a despeito dos testemunhos. Deve estabelecer e evidenciar a verdade ou o que julga ser a verdade (GÉNICOT apud LE GOFF, 1990, p. 16).

O mesmo Génicot, também faz a ressalva:

[...] Mas é-lhe impossível ser objetivo, abstrair das suas concepções de homem, nomeadamente quando se trata de avaliar a importância dos fatos e as suas relações causais (GÉNICOT. Op. Cit.).

Desta forma, ciente da impossibilidade de haver assepsia histórica e de ser imparcial, a obra toma as licenças poéticas julgadas convenientes, adentrando, em alguns momentos, no

mundo fantasioso e imaginário, mais característico das narrativas míticas, se posicionando mais como uma poesia do que como uma prosa visual².

2.1.1. EVENTOS HISTÓRICOS: UM BREVE OLHAR

A história da imigração japonesa ao Brasil é objeto de diversos estudos e publicações e, como mencionado anteriormente, SABURO não objetiva se tornar mais uma, todavia, um breve olhar sobre essa história, e sobre os eventos que circundam o objeto da obra, se fazem necessários, tanto para uma contextualização temporal daquilo que é narrado na mesma, quanto para embasar e legitimar (ainda que não seja este o objetivo da obra) as camadas de memória que despontam na construção de cada página.

2.1.1.1. A IMIGRAÇÃO JAPONESA NO BRASIL

Em 2018, foram comemorados os 110 anos da Imigração Japonesa no Brasil, mas essa história teve início há muito mais tempo, em 1854, com a assinatura do Tratado de Kanagawa, que abriu os portos japoneses e pôs fim à política de isolamento da Era Tokugawa³. Este tratado foi determinante para que mais tarde, em 1868, o jovem Imperador Meiji ascendesse ao trono japonês (ARAI; HIRASAKI, 2008, p. 18), que, junto a outros fatos antecedentes, embora aparentemente desconexos, colaboraram substancialmente para o início das correntes migratórias japonesas destinadas ao Brasil.

O fim da Era Tokugawa, não só marcou o início de um período de rápida modernização⁴ do Japão, mas também foi caracterizado como um momento de grave crise política, com inúmeros conflitos internos e externos (como a guerra russo-japonesa de 1904/1905), e a economia marcada pela inflação descontrolada que assolava o país, enquanto que, na mesma época, no Brasil, a economia estava em pleno crescimento, devido à cultura do café.

A abolição da escravatura no Brasil, em 1888, criou a necessidade de buscar substitutos à mão de obra escravizada nos cafezais e uma solução imediata foi recorrer aos trabalhadores imigrantes. Uma das mais importantes levas de estrangeiros a chegarem no país, com essa

2 Vale citar que Paul Ricoeur, citado por Gagnebin, em “Lembrar escrever esquecer” (RICOEUR apud GAGNEBIN, 2009, p. 42), defende que “a história está mais próxima da *poiesis*, em seu sentido mais amplo, do que da descrição positiva”.

3 Segundo Sato (2008), a Era Tokugawa, instaurada em 1603, foi caracterizada pela política de relacionamento, adotada em 1639, que restringia o contato do Japão com o exterior e mantinha o país sob o regime feudalista.

4 A Era Meiji trouxe ao Japão universidades e o parlamento. Surgiram os primeiros “Zaibatsus”, os grandes conglomerados empresariais originados dos clãs familiares, que existem até hoje, como Mitsubishi, Mitsui, Sumitomo e Yassuda, entre outros (CRUZ; DE ROSA; KEISI, 2008, p. 13).

finalidade específica tinha origem italiana (aos quais podemos somar também os alemães, portugueses, espanhóis, poloneses, austríacos e chineses). Segundo Arai e Hirasaki (2008), os italianos não se adaptaram ao extremo rigor do tratamento destinado aos trabalhadores dos cafezais⁵, migrando em massa para outras regiões, retornando à Itália ou dedicando-se a atividades de outra natureza, isso ocasionou, em 1902, a proclamação do Decreto de Prinetti, pelo governo italiano, que proibiu a emigração para o Brasil e, conseqüentemente, removeu a principal fonte de mão de obra nos cafezais.

No mesmo período, o governo japonês começou a perceber que a migração representava a possibilidade de aliviar as tensões sociais do país, agravadas ainda mais pela recessão atravessada naquele momento. Em 1883, ocorreu a primeira emigração oficial japonesa, para a Austrália e, com a regulamentação, em 1894, do recrutamento de emigrantes, delegando a responsabilidade a companhias particulares, a partir de 1895, a emigração se avolumou e apresentou como principais destinos o Havaí (na época, um reino independente, ainda não anexado aos EUA), o Canadá, os Estados Unidos e o Peru (SATO, 2008). Diante disso, em 1896, o parlamento japonês promulgou uma lei de proteção ao emigrante que tornava obrigatória a obtenção de licença para sair do país, a qual era concedida somente para países que ofereciam certas garantias (BROWN apud NOGUEIRA, 1973, P. 31).

Assim, o Brasil só passou a ser cogitado como destino migratório em decorrência da assinatura do “Tratado de Amizade, Comércio e Navegação”, em 1895, que, contrariando a opinião pública⁶, estabeleceu relações diplomáticas e abriu as portas aos imigrantes japoneses. No entanto, foi somente após mais de dez anos da assinatura do Tratado, em 1906, com o aumento das restrições de entrada de imigrantes japoneses nos Estados Unidos (culminado com a total proibição, em 1907), que Ryu Mizuno, representante da Companhia Imperial de Migração, visitou o Brasil e estabeleceu um acordo, no ano seguinte, com o governo paulista, para a introdução de três mil imigrantes no estado de São Paulo, que ainda carecia da substituição da mão de obra europeia nos cafezais. Essa interferência governamental, que se estabeleceu em 1908 e perdurou até o início da Segunda Guerra Mundial, fez com que alguns estudiosos classificassem este tipo de imigração como tutelada. “É tutelada porque é amparada, desde o início, por meio de

5 Os imigrantes italianos se ressentiram do tratamento destinado a eles, quase semelhante ao dedicado aos escravos, devido ao fato de tanto os proprietários quanto os capatazes não conhecerem outra forma de lidar com os trabalhadores.

6 No século XIX, havia um forte preconceito contra os asiáticos no Brasil, que eram classificados como “negros amarelos”. Artigos publicados no jornal Correio Paulistano, em 1892, se referiam aos asiáticos como escória vinda da China e do Japão (SATO, Op. Cit.).

orientações, ajuda e gerência dos representantes do governo japonês”(SAKURAI; COELHO apud EMMI, 2013).

Em 18 de junho de 1908, o navio Kasato Maru atracou no porto de Santos, trazendo 781 imigrantes e estabelecendo oficialmente a entrada de japoneses no Brasil.

2.1.1.2. A IMIGRAÇÃO JAPONESA NA AMAZÔNIA

A história da ocupação da Amazônia e das correntes migratórias que compuseram sua população, sempre esteve atrelada ao interesse de explorar as riquezas naturais da região e às lutas para o estabelecimento de fronteiras e de dominação de um espaço geográfico.

A assinatura do Tratado de Madri, em 1750, instituiu que as terras ocupadas na região Norte, antes pertencentes aos espanhóis, passariam para o domínio dos portugueses. Este é o ponto de partida para o estabelecimento da fronteira brasileira na região amazônica. No século XVIII, a agricultura e a pecuária ganharam importante papel na região, promovendo, além da imigração da população nacional, o deslocamento de escravizados africanos para suprir a necessidade de mão de obra regional.

A primeira grande onda migratória rumo à Amazônia, aconteceu durante o período áureo da extração de látex na região, segundo Chaves (2009):

Inicia-se a era da borracha, no último quartel do século XIX, causada pelo surto industrial na Europa, **determinando o deslocamento de cerca de 300.000 nordestinos para a Amazônia**, acossados pela grande seca de 1877 e atraídos pela exploração da hevea. Ao findar o século XIX, detinha o vale amazônico 65% da produção do látex, exportado diretamente de Belém para Nova York, Liverpool, Londres, Antuérpia, Havre e Lisboa (CHAVES, 2009, p. 156, grifo meu).

Emmi (2013) observa que, em 1872, o censo daquele ano indicou que as correntes migratórias, que já pousavam na região, eram provenientes da Europa (portugueses, espanhóis, franceses, ingleses, alemães, italianos e austríacos) e do continente americano (argentinos, bolivianos, norte-americanos, paraguaios e peruanos), e que a estes segmentos, no início do século XX, somaram-se os sírios e libaneses.

A influência da economia, também se apresentou como fator de atração para a vinda dos imigrantes japoneses, entretanto, desta vez, foi a crise econômica sem precedentes, provocada pela decadência do comércio do látex, que promoveu, a partir da década de 1920, a aproximação das companhias migratórias japonesas com os governos dos estados do Pará e

do Amazonas, que depositavam esperança na agricultura, já mecanizada no Japão da época, como alternativa para resolver este problema.

Os estados do Pará e o do Amazonas, fizeram concessões de extensas áreas aos imigrantes japoneses⁷, tornando a ida para a região atraente aos olhos dos nipônicos, que vivenciavam em seu país de origem uma extrema escassez de terras. Este fato, por sua vez, estabeleceu a principal diferença entre o modelo de colonização praticado no Sul e Sudeste do país, que, embora se caracterizassem igualmente como imigração tutelada, não contavam com a concessão territorial por parte do governo brasileiro.

Se levarmos em consideração somente o recorte de tempo que antecede a Segunda Guerra Mundial (décadas de 1920 e 1930), segundo Ono (2015), na região da Amazônia brasileira, é possível identificar 3 (três) principais correntes imigratórias japonesas distintas: A **NANTAKU** (*Nanbei Takushoku Kabushiki Kaisha* ou Empresa de Imigração Colonizadora da América do Sul), de 1929, que se dirigiu ao estado do Pará, estabelecendo-se nos municípios de Tomé-Açu, Monte Alegre e Ourém; a **AMAKO** (*Amazon Kogyo* ou Companhia de Fomento Industrial do Amazonas), de 1930/32, que se dirigiu para a região de Maués, no Amazonas, sendo, mais tarde, absorvida pela *Kaigai Shokumim Gakkō* (Escola de Colonização Além-mar); e a **KŌTAKU** (*Kokushikan Kōtō Takushoku Gakkō* ou Escola Superior de Colonização de Kokushikan), que teria seu nome modificado para (*Nihon Kōtō Takushoku Gakkō* ou Escola Superior de Colonização do Japão), de 1931/37, estabelecida em Parintins, no Amazonas.

Em 1923, o governador do Pará, Emiliano de Souza Castro, enviou uma petição ao embaixador japonês, Shichita Tatsuke, cujo órgão estava sediado na cidade do Rio de Janeiro, oferecendo 500 mil hectares para serem colonizados (DANTON, 2008; EMMI, 2013), mas isso se concretizou somente durante a gestão de seu sucessor, Dionísio Ausier Bentes. Em 1928, O governador concedeu a Hachiro Fukuhara, presidente da NANTAKU (que já estivera anteriormente no Brasil como representante da Companhia de Tecelagem Kanegafuchi – KANEBO), 600 mil hectares em Acará, na região de Tomé-Açu, que, em 1955, desmembrou-se, alcançando a categoria de município; 400 mil hectares em Monte Alegre; e 30 mil hectares, distribuídos igualmente entre os municípios de Marabá, Castanhal e Conceição do Araguaia.

7 Neste período, as companhias japonesas não eram as únicas a se beneficiar com a concessão de terras na Amazônia. Outro exemplo de grande importância foi a concessão de terras, pelo então governador paraense Dionísio Ausier Bentes, para a criação de Fordlândia pelos americanos.

Os primeiros imigrantes japoneses que chegaram a Amazônia⁸, 189 no total, desembarcaram em Belém no dia 16 de setembro de 1929, a bordo do navio Manila Maru, sendo depois encaminhados para a região de Tomé-Açu (DANTON, Op. Cit.; MUTO, 2010).

Concomitantemente às negociações⁹ que culminaram com a chegada de imigrantes japoneses ao Pará, o governo do estado do Amazonas, por intermédio do então governador Efigênio Ferreira Salles, também promoveu concessões de terra aos japoneses (1928) e, em 2 de janeiro de 1930, 50 imigrantes atrelados a AMAKO (de um total de 242), entidade criada por Kosaku Oishi, chegaram a Belém (PA) e se dirigiram a Maués (AM) e Tomé-Açu (PA), com o objetivo de investir nas culturas do guaraná e arroz (EMMI, Op. Cit; ONO, Op. Cit).

2.1.1.3. OS KŌTAKUSEIS (O GRUPO DE SABURO)

A terceira corrente migratória japonesa que se dirigiu à Amazônia foi formada por alunos, professores, administradores e colaboradores da Escola Superior de Colonização do Japão (*Nihon Kōtō Takushoku Gakkō*), os chamados Kōtakuseis, e é neste grupo que Saburo estava inserido.

A história da imigração dos Kōtakuseis ao Amazonas se iniciou, em 1927, com a assinatura do contrato de concessão de 1.000.000 de hectares de terra destinados à colonização e à exploração agrária, pelo governador amazonense Efigênio Ferreira Salles, aos cuidados dos senhores Genzaburo Yamanashi e Kinroku Awazu (EMMI, Op. Cit.). Em 1928, em decorrência da grave crise financeira que o Japão atravessava, a empresa construtora de Genzaburo Yamanashi decretou falência, ocasião em que o documento de “Concessão de terras” foi transferida por ele ao Deputado Tsukasa Uyetsuka, um importante empresário e político japonês que promoveu grandes esforços no sentido de viabilizar a emigração japonesa para outros países. Antes de sua primeira visita ao Brasil, Uyetsuka já havia empreendido viagens de pesquisa à China e à Dinamarca com o mesmo objetivo. Seu primo Shuhei Uyetsuka foi o representante, no Brasil, da Companhia Imperial de Imigração, responsável pelo envio das primeiras famílias japonesas ao Brasil (UYETSUKA, Op. Cit.).

O Sr. Uyetsuka desenvolveu um ambicioso plano de colonização, que idealizava a introdução de 10.000 famílias japonesas para a área que viria a selecionar, onde seriam

8 Na verdade, desde 1912, já havia registro da presença de japoneses na região, antes mesmo da chegada dos imigrantes, a exemplo dos chamados Peru Kudari, retirantes japoneses provenientes do Peru (ASSOCIAÇÃO PAN-AMAZÔNIA NIPO-BRASILEIRA, 2001; MUTO, Op. Cit.), e de outros que por iniciativa própria aqui chegaram. O mais famoso destes imigrantes isolados é Mitsuyo Maeda, boxeador japonês que ficou conhecido como Conde Koma e que aportou em Belém em 1915 (TSUTSUMI, 2001, p. 10).

9 Em 05 de maio de 1926, o embaixador japonês, Shichita Tatsuke, com o intérprete Kinroku Awazu, empreenderam visita ao estado do Amazonas, ocasião na qual o governador Efigênio F. Salles expôs seu desejo em receber imigrantes japoneses para explorar agrariamente a região (UYETSUKA, 2011, p. 41-55.).

desenvolvidas atividades agrícolas e o extrativismo de madeira a ser exportada para o Japão (EMMI, Op. Cit.).

Antes da chegada dos primeiros Kōtakuseis, o contrato de concessão previa a seleção de terras na área compreendida pelas terras devolutas pertencentes ao estado. Para efetuar tal demarcação, Uyetsuka promoveu duas missões de pesquisa: a primeira, realizada em 1929, chefiada por Kinroku Awazu, delimitou uma área de 300 mil hectares; e a segunda¹⁰, em 1930, chefiada pelo próprio Uyetsuka, que, além de cumprir a meta de demarcação restante (700 mil hectares), adquiriu com seus próprios recursos as terras da Vila Batista (mais tarde rebatizada de Vila Amazônia), no município de Parintins, para a implantação da infraestrutura que daria apoio inicial ao projeto de colonização de Uyetsuka .

Enquanto isso, no Japão, o Ministério da Educação autorizou a fundação da Escola Superior de Colonização de Kokushikan, que, no ano seguinte, foi renomeada e reestruturada como Escola Superior de Colonização do Japão. Embora alunos de várias regiões do Japão tenham frequentado a Escola de Colonização, ela era direcionada a um público bem específico, conforme registrado pela Associação Kōtaku do Amazonas:

Para entrar na Escola Superior de Colonização do Japão era preciso, **estar disposto a vir viver no Amazonas**, ser do sexo masculino e ter concluído, no ano anterior, ou estar concluindo o que no Brasil, seria o curso secundário (ASSOCIAÇÃO KŌTAKU DO AMAZONAS, 2011, p. 23, grifo meu).

Além disso, para ingressar na Escola Superior de Colonização do Japão, era necessária uma formação, que, na época, era incomum à grande parte da população japonesa, restringindo o acesso a jovens, com idade entre 19 e 20 anos e certo poder aquisitivo. Segundo Aramaki (apud IKISHIDA, 2005), a educação superior no Japão dos anos 1930 estava disponível apenas para a elite:

Na década de 1930, cerca de 20 por cento dos estudantes do sexo masculino concluíam os cinco anos das escolas secundaristas para meninos, enquanto 17 por cento das estudantes de sexo feminino concluíam os cinco anos das escolas secundaristas para meninas, **para aprender a tornar-se boas esposas e mães sábias** (ARAMAKI, 2000 apud ISHIKIDA, 2005, tradução e grifo meu).

10 A segunda missão de pesquisa contava, entre os seus 21 membros, com um físico, um meteorologista, peritos agrícolas e arquitetos, que iriam avaliar os condicionantes para escolha do local a ser demarcado (ASSOCIAÇÃO KŌTAKU DO AMAZONAS, 2011). A localidade de Vila Batista foi escolhida por suas características geográficas, que permitiam o desenvolvimento de diversas culturas, e também por ser circundada por rios que permitiriam a navegação de embarcações de grande porte (ONO, Op. Cit.).

Tais particularidades acabaram por se refletir no tipo de imigração iniciada em Parintins, diferenciada de qualquer experiência japonesa anterior, pois não era uma imigração de base familiar, mas predominantemente formada por jovens, oriundos de classes abastadas, solteiros ou recém-casados e que receberam uma formação específica que visava o sucesso da colonização e os preparava para orientar e liderar as 10 mil famílias que seriam introduzidas nas colônias.

No período que compreende os anos de 1931 a 1937, a Escola Superior de Colonização do Japão enviou um total de 243 alunos à Amazônia (conforme distribuição no Quadro 1), divididos em sete turmas, além de funcionários e colaboradores que se agregariam ao projeto (ASSOCIAÇÃO KŌTAKU DO AMAZONAS, Op. Cit.; UYETSUKA, Op. Cit.).

Quadro 1: Alunos da Escola Superior de Colonização do Japão que migraram ao Brasil

Turma	Ano de Chegada	Navio que trouxe ao Brasil	Número de alunos
1	1931	Santos Maru	35
2	1932	Rio de Janeiro Maru	60
3	1933	Montevideo Maru	72
4	1934	Buenos Aires Maru	45
5	1935	Rio de Janeiro Maru	14
6	1936	Arabia Maru	12
7	1937	---	5

Fonte: UYETSUKA (Op.Cit.) e MUTO (Op. Cit.).

2.2. A CAMADA MEIO E LINGUAGEM

De posse das informações e reminiscências coletadas, catalogadas e organizadas, era necessário um veículo, por meio do qual a obra se materializaria.

O meio e a forma pelas quais a obra se consolidou foram os quadrinhos. Os desafios de submeter a arte sob esta linguagem, embora se mostrassem diversificados, são comuns a qualquer outro meio. O que define o grau de dificuldade e dos desafios de cada linguagem são os parâmetros pré-determinados que se intenciona adotar ou, se for o caso, decompor ou corromper, para moldar o objeto.

Assim como na música, no cinema, na poesia e em outras formas de arte, nos quadrinhos, sintaxes e códigos foram sendo elaborados, regras tácitas foram descobertas ou estabelecidas e elementos componentes foram identificados e catalogados. O reconhecimento de cada obra

depende da identificação destes códigos e parâmetros, do conhecimento desta sintaxe. Nos quadrinhos, por exemplo, a própria existência dos personagens e da narrativa está atrelada à capacidade de “reconhecimento do leitor, apto a perceber movimento e ouvir sons em uma folha de papel plana” (ROŠ & FARINELLA, 2018, p. 136).

Como artista, sempre houve em mim a aspiração pela exploração, pela criação, pela transgressão, pelo autoconhecimento. Diante da inquietude em suprir essas inúmeras necessidades criativas, o desenho (parte integrante dos quadrinhos) desponta como ferramenta e meio. Afinal, “desenhamos não para transcrever ideias das nossas cabeças, mas para gerá-las em busca de maior entendimento” (SOUSANIS, 2017, p. 79).

2.2.1. OS QUADRINHOS

Mas, afinal, o que são quadrinhos? As suas são tão diversas quanto os estudos sobre este tema. McCloud (2004), em sua “tentativa” – segundo suas próprias palavras – de definir os quadrinhos como “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador”, alerta que este é um processo contínuo, que não terminará logo (MC CLOUD, 2004, p. 9-23).

Eisner cunha, em 1985, o termo *Arte sequencial*, que “se refere à modalidade artística que usa o encadeamento de imagens em sequência para contar uma história ou transmitir uma informação graficamente”, buscando não somente definir os quadrinhos, mas tentando alçá-los ao patamar de arte. Entretanto, o próprio termo *modalidade*, aqui utilizado como *meio* ou *forma*, reduz a *Arte sequencial* à linguagem, ferramenta, um roteiro a seguir, descaracterizando-a, portanto, como objeto de arte, fruto de criatividade. Enquanto linguagem, roteiro a seguir, com códigos previamente estabelecidos, a *Arte sequencial* é qualificada somente como uma das camadas a ser utilizada no espaço criativo. E isto acontece de fato pois, embora toda história em quadrinhos seja conceituada como *Arte sequencial*, nem todo quadrinho é Arte.

Há, ainda, o problema do termo sequencial, da sequencialidade. Autores mais recentes, como Aaron Meskin (2007), questionam:

Os quadrinhos devem ser sequenciais? A preocupação padrão com a condição sequencial surge da consideração de desenhos animados de painel único. [...] Vários casos imaginados e o exemplo de alguns *webcomics* sugerem que a condição de sequência pode ser descartada (MESKIN, 2007, p. 374).

Para contornar tais questionamentos, adotaremos uma definição que, embora mais antiga, é mais direta, e também a que nos fornece maior liberdade para discorrer sobre a mesma. Tal definição surge da publicação “Os Quadrinhos”, de Antonio Luiz Cagnin (1975), na qual o autor especifica os quadrinhos (ou “história-em-quadrinhos”, como utilizado por ele) como “um sistema narrativo formado de dois códigos de signos gráficos: a imagem, obtida pelo desenho; e a linguagem escrita” (CAGNIN, 1975, p. 25).

Ao adotar esta definição, contemplamos as outras, visto que ser um *sistema narrativo* ou uma *modalidade* ou, ainda, atuar *deliberadamente para transmitir informações* são características de uma linguagem.

Como linguagem, muito se discorreu sobre os quadrinhos. Autores internacionais, como Eisner, McCloud, Saraceni e Groensteen, e nacionais, como Moya, Cagnin, Vergueiro e Chinen, foram responsáveis não somente por sistematizar este campo de conhecimento, com estudos e dissecações sobre o tema, mapeando e buscando estabelecer uma sintaxe própria para a linguagem, bem como suscitaram discussões e tangências, apontando aplicabilidades nos mais diversos campos, a exemplo da semiologia e da educação. Seu potencial e alcance para a comunicação sempre foram reconhecidos, mesmo pelos mais ferrenhos combatentes da linguagem, como Wertham, autor de “Seduction of the Innocent” (1954), livro no qual o autor discorre sobre as possíveis más influências ocasionadas aos jovens pela leitura de quadrinhos.

Como mencionado anteriormente neste trabalho, para existir, a arte depende das camadas a serem associadas, da forma de associação e da própria intenção criativa. Em SABURO, há esta intenção, e a linguagem dos quadrinhos desponta simultaneamente como ferramenta e como camada. Seus componentes (as linguagens escrita e pictórica) atuam gerando o ambiente para criação, possibilitando a experiência da arte.

Vale ressaltar que, a subjetividade da forma nos quadrinhos, por meio do desenho cartunizado/simplificado, induz à troca da aparência do mundo físico pelo das ideias, colocando-se no mundo dos conceitos (McCloud, Op. Cit., p. 41). Estes conceitos são as camadas do próprio espaço criativo, onde cada camada exerce maior ou menor influência sobre o trabalho, gerando resultados que podem ser conceituados como arte. Sendo o *mundo das ideias* condicionado aos referenciais individuais de cada espectador/leitor/receptor, ele possibilita um ambiente ainda mais amplo para que os quadrinhos sejam um meio (linguagem) para a criação da arte.

2.2.1.1. QUADRINHOS BIOGRÁFICOS E AUTOBIOGRÁFICOS

Embora os quadrinhos tenham se estabelecido no imaginário popular como produtos majoritariamente ficcionais, atualmente, é extremamente difícil, para os aficionados neste tipo de obra, listar um rol de quadrinhos preferidos, no qual não esteja presente pelo menos um título classificado, pelos estudiosos e/ou leitores, como biográfico.

Seja pela forma como foram inicialmente analisados (como obras literárias de fácil leitura e absorção) ou pelo seu potencial para comunicação (bastante conhecido entre seus autores e leitores), os quadrinhos começaram a ser utilizados com objetivos educacionais, nos EUA, na década de 1940, por meio da publicação de biografias de ilustres figuras históricas (VERGUEIRO apud MENDONÇA, 2013, p. 44).

Na tentativa de aproximar os quadrinhos de temas mais reais, surgiram produções que investiram em apresentar histórias que abordassem eventos históricos, figuras literárias e, associadas a isso, as biografias em quadrinhos (MENDONÇA, Op. Cit., p. 43).

Mas o que seriam quadrinhos biográficos? Mendonça nos dá uma sucinta definição: “As biografias se caracterizam como descrições ou histórias da vida de **pessoas que fizeram ações significativas em algum contexto histórico.**” (MENDONÇA, Op. Cit., p. 43. grifo meu).

Sob essa égide, quadrinhos biográficos são produzidos até a atualidade, a exemplo de “O 14º Dalai Lama – Uma Biografia em Mangá”, de Tetsu Saiwai, e “Gaspar Vianna – O legado de um herói”, de Joe Bennett e Ruy José, ambos de 2015; e do “Meu amigo Dahmer”, de Derf Backderf, publicado no Brasil em 2017 (mas originalmente nos EUA, em 2012).

Contudo, a definição de Mendonça é questionável: ações significativas para quem? Em que contexto?

Testemunhar um momento particularmente relevante na história geral é uma ação significativa?

Se a história da vida retratada é de um personagem anônimo, não será biográfica?

Dois dos mais importantes expoentes dos quadrinhos biográficos não se enquadrariam na definição de Mendonça, são eles: “MAUS” (2005), de Art Spiegelman, e “GEN: pés descalços” (1999), de Keiji Nakazawa. Ambas histórias descrevem passagens ocorridas na vida de pessoas anônimas (pelo menos, até a publicação da obra) e os panoramas históricos nos quais as narrativas estão inseridas são extremamente relevantes: o primeiro narra as reminiscências do pai do autor enquanto prisioneiro e sobrevivente de um campo de concentração durante o Holocausto e o segundo relata as desventuras do autor enquanto sobrevivente do bombardeio

atômico de Hiroshima (situando ambas histórias no mesmo período, o da II Guerra Mundial). Outra história relatada em quadrinhos e vivida durante o mesmo período (II Guerra Mundial, iniciada na Segunda Guerra Sino-Japonesa) é a premiada¹¹ “Grama”, de Keum Suk Gendry-Kim, lançada recentemente no Brasil, em 2020. É inegável a importância dessas obras no meio quadrinhístico, tanto quanto o é a classificação delas como expoentes biográficos, pois, mesmo sendo os protagonistas irrelevantes sob uma perspectiva de história global, o discurso de seus dramas pessoais fala mais alto do que os fatos que os cercam e moldam.

Aproveitaremos, portanto, somente parte da definição de Mendonça, estabelecendo biografias como descrições ou histórias de vida e, conseqüentemente, quadrinhos biográficos como quadrinhos que narram descrições ou histórias de vida.

Obras igualmente biográficas, como “Ao Coração da Tempestade” (2010), de Will Eisner, “Persépolis” (2007), de Marjane Satrapi, e “O Árabe do Futuro” (2015), de Riad Sattouf, apresentam narrativas nas quais os contextos históricos demonstram perder alguma importância, ou têm seu protagonismo reduzido, despontando mais como referências de tempo ou como geradores (justificadores) de certas decisões e ações. Além disso, nestes casos, o autor do relato é o próprio biografado, configurando o que de convencionou como “quadrinhos autobiográficos”¹².

Como objeto de estudo, o termo “quadrinhos autobiográficos” desperta diversas questões. Autores como Andrew Kunka (2018) e Elisabeth El Refaie (2012) revelam preocupações sobre a legitimidade dos quadrinhos biográficos e, à semelhança dos demais registros biográficos em outras mídias, sobre o tênue limite entre realidade e ficção na qual navegam. Há, ainda, a questão da submissão à própria linguagem dos quadrinhos, permeada de simbolismos e metáforas visuais, a exemplo dos personagens de “Maus” que são antropomorfos e de Marjane Satrapi que se encontra com Deus. Em sua publicação “Autobiographical Comics”, de 2018, Kunka questiona: “até que ponto as convenções do gênero podem ser alteradas antes que um trabalho deixe de ser classificado como autobiografia?” (KUNKA, 2018, p. 13), revelando também que pistas encontradas em subtítulos de alguns quadrinhos autobiográficos (em sua edição original) sugerem uma certa ansiedade por parte dos próprios autores, ao classificarem seus trabalhos como autobiográficos, a exemplo de: “Retalhos” (2018), de Graig Thompson, originalmente “Blankets: an Illustrated Novel” (uma novela ilustrada), e “Fun Home: Uma Tragicomédia em

11 Vencedora do Prêmio Especial “Bulles d’Humanité”, dos prêmios “The Cartoonist Studio Prize”, “Big Other Book Award” e “VLA Graphic Novel Diversity Award”; e indicada, em 2020, para concorrer em três categorias do “Prêmio Eisner”.

12 Em uma definição direta de Elisabeth El Refaie, os quadrinhos autobiográficos são “uma categoria livre de escrita (descrição) da própria vida, por meio do uso de imagens sequenciais e (geralmente) palavras” (EL REFAIE, 2012, p. 64, tradução minha).

Família” (2019), de Alison Bechdel, cujo o título original é “Fun Home: a Family Tragicomic”. Talvez, essa tentativa de fuga da classificação como biográfico, como memorial, se dê em função da consciência de que “os leitores se orientam de maneira diferente, em histórias que utilizam fatos, ou que evocam uma versão verossímil de nosso mundo, do que nas narrativas ficcionais” (HERMAN apud KUNKA, Op. Cit., p. 60), tornando intrínseca a “veracidade” do que é relatado.

Diante do exposto, é SABURO biográfico? É SABURO autobiográfico? Tais questionamentos nos fazem retomar ao ponto da relevância do que é relatado. Relevância para quem? Em SABURO, como já mencionado, o principal objetivo é a sua materialização enquanto produto artístico e espaço de memória, sendo relevante, em primeiríssima instância, ao artista-autor, intenção artística igualmente passível de identificação nos trabalhos de Thompson e Bechdel.

Como narra uma história de vida, SABURO caracteriza-se como **quadrinho biográfico**, situando-se no mesmo espaço intermediário em que a maioria dos quadrinhos biográficos se localizam, entre a “verdade” histórica e a “fantasia” poética, remetendo aos primeiros quadrinhos autobiográficos da década de 1970, como os de Harvey Pekar e Robert Crumb¹³.

Embora SABURO se diferencie dessas obras, e de grande parte das recentes, onde a exposição (quase) terapêutica de passagens e traumas vivenciados pelos autores é uma forte característica¹⁴ (KUNKA, Op. Cit., p. 83), não há um completo distanciamento. Expor, relatar, constituir e construir passagens de vida, por meio de SABURO, saciou, ainda que momentaneamente, a nostalgia constante que reside em minha alma inquieta de artista.

Há também em SABURO, uma preocupação em evitar a criação do falso histórico (mesmo não existindo, como também já mencionado, uma intenção de corresponder à historicidade). Não há inconsistência nos fatos relatados, salvo os intencionalmente apresentados de forma fantasiosa.

Quanto à classificar SABURO como autobiográfico, a obra navega entre o “ser” e o “não ser”, flertando com o autobiográfico. Rastros são deixados, como pistas a serem descobertas pelo leitor. Na página 97 de SABURO (Fig. 01), meu avatar, relata que sua própria história é fruto de todas as outras que a precedem, caracterizando, assim, as histórias de seus ancestrais como a sua própria, um pensamento com raízes orientais. Memorar a história dos antepassados é também memorar a própria história.

13 Artistas dos quadrinhos e importantes expoentes do cenário “*underground*” americano, principalmente na década de 1970.

14 Um excelente exemplo é o “Não Era Você Que Eu Esperava”, onde o autor, Fabien Tolmé, relata sua experiência como pai de uma criança trissômica (portadora da síndrome de Down).



Figura 01: Último quadro da página 97 de SABURO.
Fonte: Acervo do Autor.

2.3. A CAMADA CONCEITO

De certo, haverá lacunas a preencher. Os fatos e as visualidades que a memória e a história não dão conta em plenitude são abarcados por referências e conceitos pré-existentes e/ou apreendidos durante o processo de desenvolvimento deste trabalho. A camada conceito é a argamassa que aglutina e nivela, indo além, moldando uma fachada única, saturada com minhas características pessoais, fazendo da obra a minha obra. Esta camada abarca todas as demais, a linguagem e o meio, as ferramentas e os instrumentos, meu modo de operação e o próprio “eu” autor. Mais do que (re)produzir a memória, a contamina, modelando a história sob o juízo de meus anseios e intenções artísticas e conceituais.

Assim como as memórias e os embasamentos históricos, estes conceitos serão mais detalhados no capítulo cinco, que trata da dissecação das múltiplas camadas que, costuradas, compõem esta obra.



3. AUTOR, ARTISTA E MODO DE OPERAÇÃO

3.1. EU, AUTOR

“Ao exigir do artista uma atitude consciente em relação ao seu trabalho, você tem razão, mas confunde dois conceitos: a solução do problema e a colocação correta do problema. Apenas o segundo é obrigatório para o artista.” (Anton Tchêkhov)

Qualquer tentativa de compreensão de uma obra demanda, ainda que sob perspectivas lacunares, lançar uma visão sobre o artista, para entender suas intenções/motivações e seu modo de operação.

Na qualidade de autor, percebo que a autodescrição é tarefa complexa: olhar para si é se dar conta da multiplicidade de personas que se pode identificar. Definir a influência e a importância de uma ou outra ou, ainda, a inexorável presença de todas, é um árduo caminho. Sob o prisma artístico, é impossível destacar uma destas personas em relação às outras ou sua influência para o surgimento de minhas ideias ou, ainda, sua contribuição para formatação de meu universo referencial. De fato, citando Sousanis (2017, p. 96), quando alude aos “super-heróis”, elementos tão presentes na linguagem, abrigar essa multiplicidade de mundos dentro de mim, permitindo uma visão de mundo única e particular, se apresenta como um verossímil superpoder.

A arte e a criatividade se destacam nesta multiplicidade, influenciando estas personas constantemente, atravessando minha vida em um fluxo e a cada dia, alimentando e transformando meu intelecto sonhador, aliás, bastante sonhador, e não poderia ser diferente, nascido sob o signo de Câncer, no ano de 1969, no mesmo mês da chegada do homem à lua, local onde as pessoas que me orbitam, dizem que habito.

Minhas lembranças mais distantes, me remetem a um universo mágico de livros ilustrados, músicas e programas televisivos com marionetes e desenhos. Filho único, “garoto de apartamento”, me acostumei a brincar só – o que não foi ruim, de forma alguma, assim, com a imaginação como companheira, novas possibilidades se abriram. Nada mais prazeroso do que achar uma caixa de papelão, que, dependendo do tamanho, com alguns recortes e tinta, se transformariam em uma televisão ou em uma cabine de foguete. Um pedaço de isopor, um tesouro; os amigos e parentes eram os alvos carinhosos de minhas produções caricatas.

Foi o gosto pelo desenho que me fez cursar Arquitetura, e, enquanto os cálculos me faziam pensar que havia cometido um grande erro, o prazer de desenhar e criar ganharam força nas disciplinas de caráter prático. Foi por meio do desenho que ingressei no mercado formal de trabalho, como desenhista no Departamento de Patrimônio do Estado. Trabalhar com patrimônio me direcionou ao mestrado, onde minha pesquisa se deu sobre estatuária sacra. Concluído o

mestrado, fui músico, sócio e professor de uma escola de informática, coordenador do programa de difusão da Estação Científica do Museu Goeldi e sócio de uma agência de publicidade, onde comecei a exercer a função de artista gráfico. Artista gráfico, retornei ao espaço acadêmico, como professor de computação gráfica, sendo mais tarde, pela minha atuação nas artes gráficas e linguagens visuais, convidado a compor o quadro docente do curso de artes visuais. Encantei-me com a academia, me descobri professor e, embora ainda desempenhasse o ofício de artista, investi no caminho da docência, ingressando na UFPA, onde já atuei como professor e administrativamente nos mais diferentes cursos, como artes visuais, arquitetura, cinema, jornalismo, museologia e publicidade, mas sempre com o foco nas disciplinas de caráter criativo.

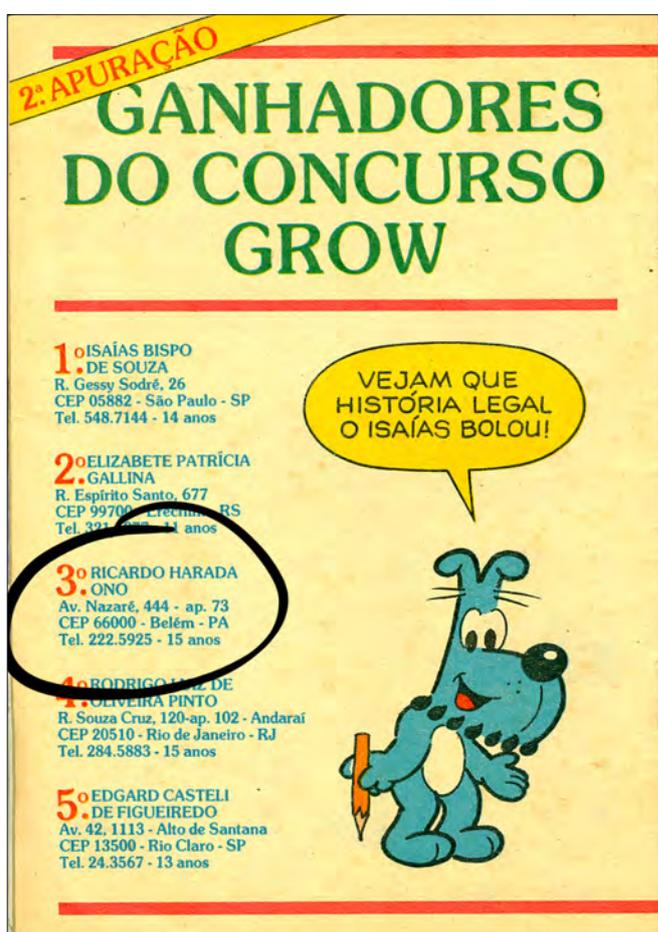


Figura 02: Lista dos ganhadores do Concurso Grow.
Fonte: Acervo do Autor.

Nos últimos anos, tive a oportunidade de retomar a antiga paixão por desenhar, principalmente pelo desenho narrativo, pelos quadrinhos. Há muitos anos (1985), eu havia participado de um concurso nacional, conseguindo a terceira colocação (Fig. 02), mas havia acalentado o entusiasmo pela forma de expressão. Em 2015, tive a chance de elaborar e coordenar o projeto “Educação em Quadrinhos: Um Caminho de Convite Lúdico”, que explorava o potencial da *Arte sequencial* enquanto linguagem e ferramenta de arte, comunicação e educação. O projeto deu fruto à uma publicação em quadrinhos, o livro “Orientações Acadêmicas para os Estudantes da UFPA” (Fig. 03), o que atraiu outros atores dentro do espaço acadêmico,

igualmente interessados pela linguagem. Em consequência disto, duas outras publicações, de minha autoria, foram posteriormente desenvolvidas e lançadas no âmbito universitário, o “Africano Pai D’égua” (Fig. 04), em parceria com a Casa Brasil-África (IFCH), e a “Cartilha de Educação Financeira” (Fig. 05), em parceria com o GEFAM (ICSA), já na qualidade de doutorando.

Particpei como autor, e também, simultaneamente, desenvolvendo outros trabalhos técnicos, em outras publicações em quadrinhos.



Figura 03: Orientações Acadêmicas para os estudantes da UFPA, em quadrinhos.
 Fonte: Acervo do Autor.



Figura 04: Africano Pai D'Égua.
 Fonte: Acervo do Autor.



Figura 05: Cartilha de Educação Financeira em Quadrinhos.
Fonte: Acervo do Autor.

Como autor, participei de coletâneas como: “Menina que veio de Itaiara” (Fig. 06), publicada em 2017, pela Fundação Cultural do Estado do Pará, na XXI Feira Pan-Amazônica do Livro (PA), e “Pluralis”(Fig. 07), coletânea publicada pela editora Scortecci, de São Paulo, lançada em 2018, na XXV Bienal Internacional do Livro (SP) . Em outras publicações, como o “Espíritos da Lua” (Fig. 08), lançado pelo Museu Paraense Emílio Goeldi, em 2017, exerci apenas trabalhos técnicos, como colorização de base, letreiramento e editoração eletrônica, aprimorando minhas habilidades nas outras áreas que estão incorporadas, além do roteiro e desenho, à confecção de quadrinhos.

Em 2018, fui convidado pelos quadrinistas Alexandre Coelho, desenhista de “Luluzinha Jovem” e “Sumo Boy” (este último título, estadunidense), e Volney Nazareno, autor de “Belém Imaginária” e participante do álbum “MSP por +50 artistas”, para fundar o “Coletivo Açaí Pesado”, cujo principal objetivo era a produção de quadrinhos paraenses, por paraenses. Criado o coletivo, o próximo passo foi agrupar novos talentos, com a pretensão de publicar algo já em 2018. Os resultados foram promissores, o coletivo publicou no mesmo ano, em parceria com a Fundação Cultural do Estado do Pará, o “Açaí Pesado”, durante a XXII Feira Pan-Amazônica do Livro (PA). Em 2019, nas comemorações do “Dia do Quadrinho Nacional”, foi lançado o

fanzine “#DRX”¹⁵, e durante a XXIII edição da Feira, o “Açaí Pesado: Lendas Urbanas”, ambos em parceria com a Fundação (Fig. 09).

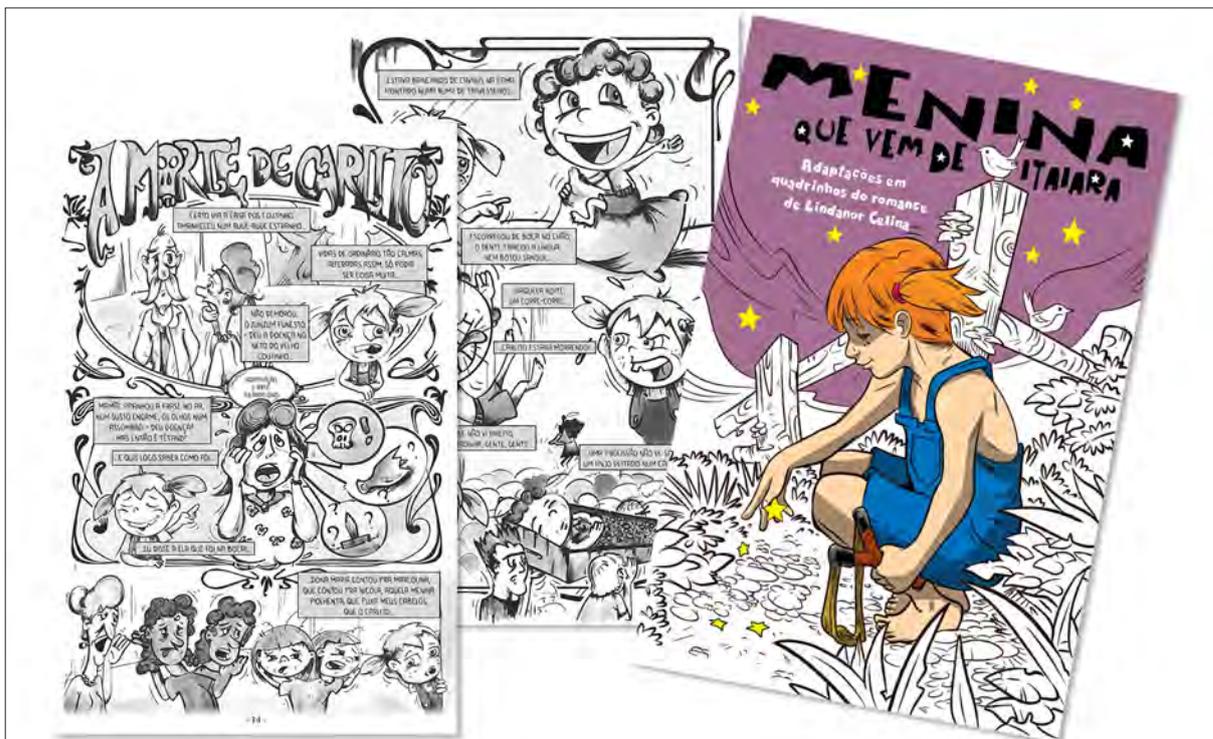


Figura 06: Menina que vem de Itaiara: Adaptações em quadrinhos do romance de Lindanor Celina. Publicado pela SECULT - PA. Fonte: Acervo do Autor.



Figura 07: Pluralis: Antologia HQ. Coletânea de quadrinhistas nacionais. Fonte: Acervo do Autor.

15 DRX é uma expressão (ou gíria) utilizada na internet por parapeenses, principalmente os mais jovens. Significa “dirroxa” ou “De rocha”, que por sua vez, quer dizer: firme, confiável.



Figura 08: Espíritos da Lua.

Exemplos de páginas nas quais o letreamento, realizado por mim, é mais destacado.

Fonte: Acervo do Autor.

Ainda em 2018, fui contemplado com o Prêmio PROEX de Arte e Cultura, uma iniciativa da PROEX – Pró-reitoria de Extensão da UFPA, por meio da DACEL – Diretoria de Arte, Cultura, Esporte e Lazer, e, em 2019, por meio do qual organizei e lancei a publicação em quadrinhos “Meu Círio”. Resultante do Prêmio, a publicação contou com autores de formação e idade diversificada, produzindo bastante repercussão na mídia local (Fig. 10).

Em geral, quadrinhos são obras conjuntas, pois há muitas habilidades envolvidas. Do roteiro ao produto final, são diversas etapas a percorrer.

Sendo a obra SABURO intencionalmente artística, senti a necessidade de dominar integralmente sua concretização, do roteiro à editoração, tornando-a de autoria individual, distanciando-a de uma possível contaminação externa (de terceiros) e mantendo a possibilidade de implantar camadas também nas outras etapas, além do roteiro e do desenho, buscando gerar o que Di Liddo (2009) definiu como “performance”, por meio desta linguagem.

Assim, também foi longo o processo de maturação do modo de operação. Foram mais de dois anos em que busquei desenvolver trabalhos e experimentos, inclusive acadêmicos, por meio dos quais fui desenvolvendo e aprimorando minha escrita, meu traço, meus gostos, minhas pegadas, enfim meu *modus operandi* (Fig. 11). As palavras do personagem “Mil Olhos”, da



Figura 09: Publicações do coletivo Açaí Pesado.
 Fonte: Acervo do Autor.

Série televisiva “Marco Polo”, produzida em 2014-2015, pela Netflix, foram guias importantes neste processo:

Kung fu, significa: Arte Suprema pelo esforço. Um grande poeta alcançou o *Kung fu*. O pintor, o calígrafo, podemos dizer que eles tem o *Kung fu*. Até o cozinheiro, ou aquele que varre os degraus, ou um servo magistral, podem ter o *Kung fu*. Prática, preparação, repetição interminável até sua mente estar cansada e seus ossos doerem, até você estar cansado demais para suar, exausto demais para respirar. Essa é a maneira, a única maneira de se adquirir o *Kung fu* (MARCO POLO, 2014).



Figura 10: “Meu Círio”, lançado em março de 2019.
 Fonte: Acervo do Autor.

Longo o processo de elaboração, longo o período de testes, longo o período de repetição, esforços no sentido de aprimorar a técnica e a materialização da intenção artística. Contudo, em “Desaplanar”, de 2017, Nick Sousanis alerta para que essa busca por atingir a proficiência do processo, não comprometa sua flexibilidade, não deixando o hábito “possuir” a mente criativa. Isto não se revelou um problema para mim, disperso por natureza, e portador de um déficit de atenção nunca diagnosticado, deixo-me levar por cada caminho que desponta, permitindo-me novas conexões e tornando a busca pela proficiência, um processo infundável e o *Kung Fu*, ainda que desejado, uma impossibilidade.



Figura 11: Exemplos de trabalhos apresentados no percurso de doutoramento (PPGARTES - UFPA).
Fonte: Acervo do Autor.

Fazem parte de meu *modus operandi* o ambiente onde desenvolvo minha arte e, da mesma forma, as ferramentas escolhidas e utilizadas, extensões de minhas mãos e membros, içadas à condição de componentes, partes do processo, e associadas simbioticamente à escrita, ao traço e aos gostos, sobre os quais considero pertinente à escrita.

3.2. ATELIER E FERRAMENTAS: ESPAÇO DE CRIAÇÃO

O verdadeiro atelier é interno, visto que a criação acontece primeiro na mente. A concretização da obra, esta sim, depende de materiais, ferramentas, técnicas e de um local (minimamente) adequado às ações no sentido de produzi-la. Em meu espaço, além de um



Figura 12: A mesa de LED.
Fonte: Acervo do Autor.

No meu caso, em particular, a aquisição de materiais como uma moderna mesa de luz (com leds) (Fig. 12) e um conjunto de diversos lápis voltados para o desenho, com vários graus de rigidez (Fig. 13), rapidamente se revelaram de uma completa inutilidade, eu não me sentia confortável em utilizá-los. A solução foi eu mesmo criar meu espaço de desenho, com vidros e luminárias sobre um antigo “pé” de máquina de costura, posicionado ao lado de meu computador (Fig. 14).

O que eu considerava não ser o espaço mais ergonômico e ideal ao desenho, foi o que me confortou e me abraçou afetivamente nas horas em que nele passei, debruçado, desenhando. Observei que o pedal do “pé” de máquina, se apresenta como um apoio curioso e, nesse momento, lembrei que o “pé” foi projetado com essa justa finalidade (além do acionamento da roldana), se configurar como espaço confortável para longas horas de trabalho. Um espaço poético para trabalhar a poesia, que reverberaria também sobre minha criação, um local onde as diversas camadas seriam recortadas, modeladas e **costuradas** para a confecção da obra.

Na etapa do desenho manual, o luxuoso conjunto de lápis também não apresentou utilidade, pelo contrário, apontar, classificar e administrar diversos lápis, com níveis de rigidez diferentes, me fazia perder muitas horas de produção, criando também elementos de dispersão

investimento de tempo e esforços no processo de maturação da obra, também investi na obtenção de materiais que pudessem me auxiliar no procedimento. Curiosamente, apenas consegui reforçar internamente a máxima que diz “a ferramenta não faz o artista”, independente da tecnologia, do valor financeiro e da modernidade da ferramenta, a mão que a opera é que faz toda a diferença.

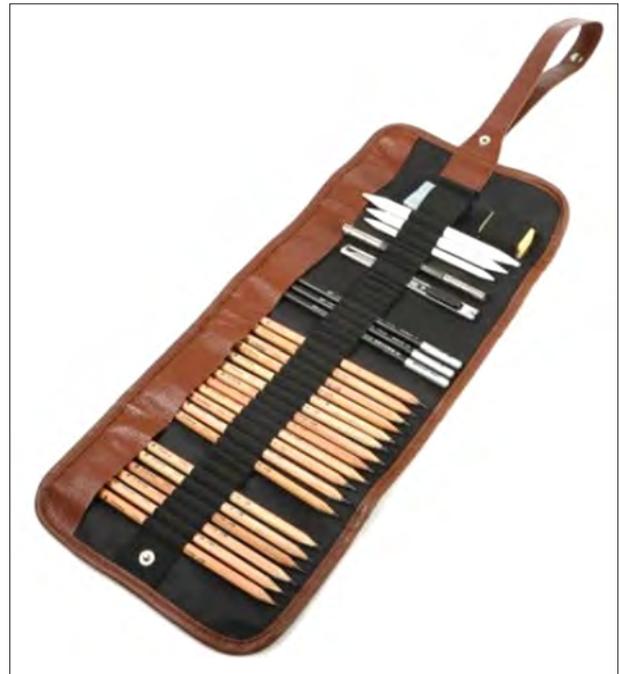


Figura 13: Conjunto de lápis para desenho.
Fonte: Acervo do Autor.



Figura 14: Mesa de luz artesanal, espaço poético de criação.
Fonte: Acervo do Autor.

como entalhar o nome nos lápis, classificá-los segundo uma determinada lógica, etc. Optei por realizar todos os desenhos, desde o rascunho até a etapa que antecede a arte-finalização, com um lápis simples, número 2 (eleito por sua rigidez, pois mantém suas pontas bem afiadas por um bom tempo), e uma borracha branca. A arte final é produzida com o uso de canetas com bico de pincel, pincéis e tinta nanquim preta.

Este desconforto por não utilizar materiais considerados mais “adequados” para a execução deste tipo de trabalho só foi contornado após conhecer os *modus operandi* de conceituados artistas dos quadrinhos. Por meio de uma publicação chamada “Shop Talk: Segredos de Prancheta” (EISNER, 2015), pude perceber que não há um processo único, uma “receita”, que os caminhos para o “desenho” são tão diversos quanto os das próprias biografias dos artistas. Do incômodo, restou apenas o desejo de incorporar o lápis azul à minha prática, ainda que futuramente.

O processamento digital foi incorporado ao método após a etapa da arte final, e sua atuação teve início com a digitalização do desenho manual, entretanto detalharei este processo somente mais adiante. Para a execução do trabalho, foi utilizado um computador Macintosh, com processador Intel Core i5, de 2,5GHz e 4Gb de memória RAM, escolhido por rodar o sistema operacional da “Apple”, pela maneira como processa arquivos gráficos

e por ser a opção que melhor se encaixava na realidade orçamentária do momento; e um monitor de LCD da marca Dell, modelo Ultrasharp de 24”, escolhido por fornecer um retorno bastante fiel na composição de cores a serem impressas, além de ser um monitor “bordless” (sem borda).

Como dispositivo de captura, utilizei um scanner simples, de mesa, da marca HP. Para correções e pintura, utilizei uma mesa digitalizadora da marca Wacom, modelo Intuos Draw CTL-490DW, escolhida com base no binômio qualidade/preço, possuindo uma área útil de trabalho de 150x100mm, e sensibilidade à pressão diferenciada na caneta digitalizadora.

A obra é resultado da atuação e costura de diversos elementos, em suas diversas camadas, interagindo entre si e formatando a narrativa sob a linguagem dos quadrinhos, uma narrativa que se intenciona obra de arte, registrando o que está além do desenho, sob uma perspectiva singular.

3.3. MODUS OPERANDI, VIVER A ARTE

Nasci cigarra em uma família de formigas.

Desde pequeno, gostava de me expressar por meio dos desenhos (Fig. 15), era mais fácil do que tentar explicar as coisas, era minha “zona de conforto”. Foi para manter-me nesta zona de conforto que direcionei toda minha vida acadêmica e profissional para áreas de criação.

Antes do ingresso no doutorado, eu nunca me detive para filosofar sobre minha atuação artística, ou pelo menos nunca sobre o modo de minha atuação. O “como” e o “porquê” nunca foram focos de meu interesse, eu sempre me detive na produção, na solução de problemas, sejam eles de ordem prática ou não, pois, como havia um desconhecimento da arte como ofício, seguir o rumo contrário (o das formigas) foi natural, já que para mim só este caminho havia sido ensinado.

A pergunta que norteia a vida das formigas não é “como” e nem “por que”, e sim “o que”: “O que precisa ser feito?”. No mundo prático das formigas, o “trabalho feito” é mais importante do



Figura 15: Registro de meu traço aos 4 anos.
Fonte: Acervo do Autor.

que tudo. Contudo, a finalização de qualquer trabalho sempre me deixou com um forte sentimento de frustração. Sabia que poderia ter feito algo diferente, sabia que poderia ter me expressado melhor, e foi na busca do “como”, no doutorado, que eu descobri que essa inquietude, essa frustração, será minha companheira por toda a vida, faz parte da minha natureza. Segundo Salles (1998, p. 78): “há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está sempre por ser realizado. Onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível”. No mundo das cigarras, nada é criado definitivamente, de forma absoluta. Não há respostas nem soluções definitivas, mas o incentivo a novos questionamentos.

Na natureza, a cigarra é um dos animais cuja proporção do tempo de vida madura, em relação ao período de larva (ninfá) apresenta maior disparidade. Em seu estágio de ninfa, algumas espécies de cigarra chegam a habitar sob a terra por 17 anos, até o período de maturação, quando se metamorfoseiam à fase adulta e saem para procriar. Daí o canto produzido durante a curta fase de vida restante, de no máximo quatro semanas.

Não seria assim o artista em sua gênese? Alimenta-se das fontes mais diversas e absorve suas essências para, enfim, em um breve rompante, criar (e procriar) suas obras? Salles (1998, p.149) nos relata vários exemplos desta fase da produção criativa, pouco percebida. Isso envolve desde Mário de Andrade e Kurosawa, que confessam a expressão final como fruto de grande tempo de angústia e maturação, a Miró, que define este tempo de maturação como seu principal período de trabalho. Um bom exemplo deste momento de maturação mental é a história chinesa contada por Ítalo Calvino:

Entre as múltiplas virtudes de Chuang-Tsê estava a habilidade para desenhar. O rei pediu-lhe que desenhasse um caranguejo. Chuang-Tsê disse que para fazê-lo precisaria de cinco anos e uma casa com doze empregados. Passados cinco anos não havia sequer começado o desenho. “Preciso de outros cinco anos”, disse Chuang-Tsê. O rei concordou. Ao completar-se o décimo ano, Chuang-Tsê pegou o pincel e num instante, com um único gesto, desenhou um caranguejo, o mais perfeito caranguejo que jamais se viu (CALVINO apud SALLES, 1998, p. 148-149).

Assim, percebi que minha maturação, por meio da captação constante de ideias e conceitos, que me alimentam e me transformam como artista, também se revela como mais uma camada a ser costurada no processo criativo de minhas obras e, em particular, desta.

Percebi também que esta maturação se deu além do campo das ideais, ao desenvolver novos caminhos e encontrar novas soluções, no sentido de materializar a obra: alterei o meu modo de desenhar, de me expressar e, embora tivesse uma educação formal em desenho, nos anos que cursei arquitetura e urbanismo e uma vida inteira de prática, o desenvolvimento desta

obra, foi o período no qual mais alterei meu modo de desenhar e de pensar o desenho, pois passei a apreciar o meu traço, passei a aceitá-lo. O irônico é que, na qualidade de professor, sempre tranquilizei os alunos que expunham a frustração de não saber desenhar (ou que pensavam não saber). A minha resposta sempre foi a mesma: “– Todo mundo sabe desenhar, se sabe escrever, sabe desenhar. Você acha que não sabe desenhar porque não gosta de sua forma de desenhar, do seu traço, provavelmente porque o compara ao traço de um outro desenhista, ao qual quer copiar. E este é um ótimo indicativo, se não desenha igual à ninguém, seu desenho já é único!”.

Algumas de minhas páginas e quadros foram desenhadas mais de uma vez (Figs. 16 e 17), conforme as camadas (que formaram sua base) evoluíram e se transformaram. O “eu artista” é também o “eu processo” e, embora me custasse compreender, ao mesmo tempo, é, sempre foi e sempre será o “eu obra”.

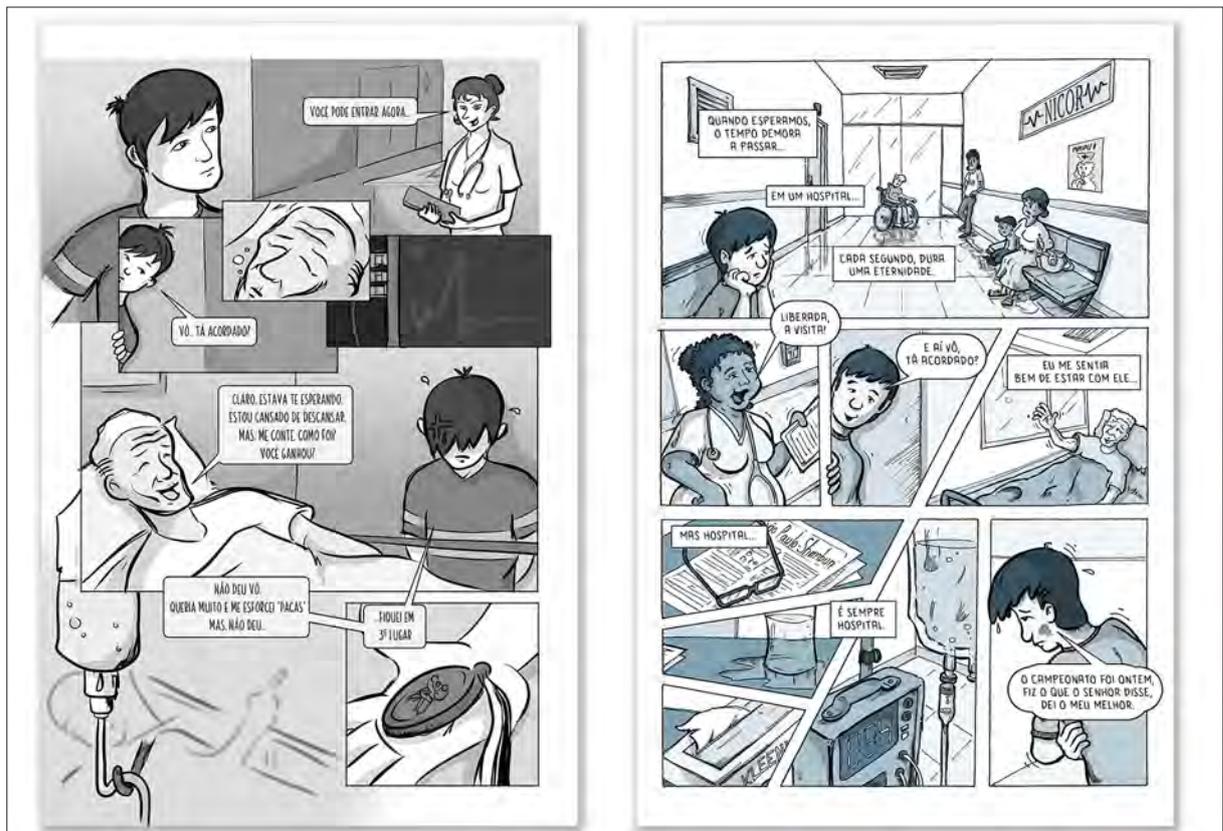


Figura 16: Duas versões diferentes da página 2. Tanto o enquadramento quanto os desenhos, sofreram mudanças.
Fonte: Acervo do Autor.



Figura 17: Duas versões diferentes da página 3.
Fonte: Acervo do Autor.



4. FAZENDO SABURO

Os quadrinhos, como mencionei anteriormente, são obras conjuntas, devido ao número de habilidades envolvidas. O roteiro é apenas o primeiro passo e, após sua finalização, ele vai ser desenhado e, muitas vezes, arte-finalizado por outro artista (não responsável pelo desenho), para depois, se for o caso, ser colorizado e, em seguida, passar pelo processo de *lettering* ou letreiramento (a colocação de textos, legendas, onomatopeias¹⁶ e balões). Somente após todo este processo, que envolve possíveis revisões e alterações de conteúdo (de imagens e textos), o trabalho seguirá para formatação adequada à sua publicação e distribuição, que se dará de forma física (impressa) ou virtual (eletrônica). Como forma de planejamento prévio, elaborei um fluxo de trabalho (Fig. 18) para a produção industrial de quadrinhos, que norteou quais os caminhos a seguir e habilidades a adquirir, apreender e desenvolver.

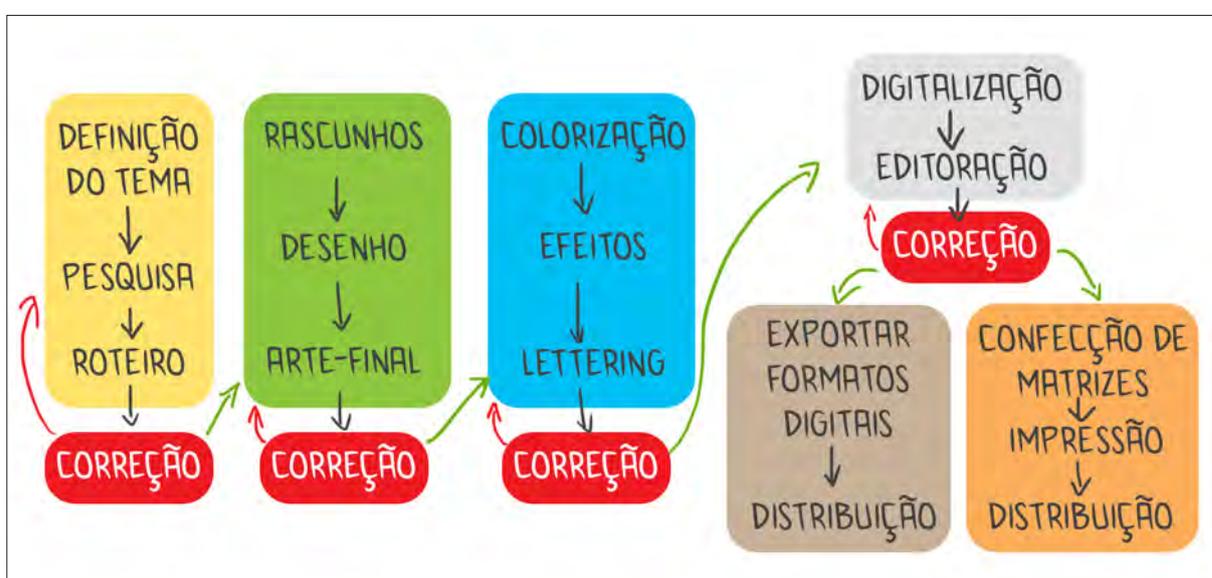


Figura 18: Meu fluxograma para a produção de uma HQ. O resultado pode ser virtual ou impresso.
Fonte: Acervo do autor.

Além das habilidades técnicas, ainda foi necessária a compreensão da linguagem dos quadrinhos, bem mais complexa e profunda do que qualquer olhar superficial pode revelar. Segundo Chinen (2011), os quadrinhos “incorporam componentes emprestados de outras linguagens narrativas como o cinema, a literatura, as artes plásticas e a fotografia”, possuindo também alguns elementos exclusivos, particulares à sua natureza gráfico-visual. Desta maneira, o pleno entendimento e o domínio de seu código (quadrinhos) são alçados aos patamares de elementos essenciais para elaboração e desenvolvimento de uma boa obra em quadrinhos.

16 “Do grego *Onomatopiiia* (ação de imitar uma palavra por imitação do som – ou criação de palavras)” (AIZEN, 1977, p. 270)

Isso significa que para quem deseja ser ilustrador de quadrinhos não basta saber desenhar bem, e para quem quer ser roteirista não é suficiente ter um bom texto. Os quadrinhos são uma linguagem complexa, desenvolvida ao longo de mais de cem anos e durante esse período recebeu valiosas contribuições de artistas de muito talento e capacidade. A experiência acumulada desses criadores deram aos quadrinhos a qualidade que eles têm hoje; soluções visuais inovadoras, recursos narrativos muitas vezes geniais e, principalmente, histórias muito bem contadas (CHINEN, 2011, p. 5).

Assim, percebo que não somente a busca por aprimorar os conhecimentos técnicos, por meio das experimentações e trabalhos com o uso da linguagem (HQ), mas também minha atuação acadêmica, por meio dos anos que passei como docente dos cursos de Cinema e Audiovisual, Artes Visuais e Comunicação (cursos com ênfase no desenvolvimento criativo)¹⁷, contribuíram de forma significativa para a formatação deste trabalho.

A procura por algo totalmente autoral me induziu à formação em áreas diversas, sempre buscando bases para aprimorar o que seria desenvolvido nas distintas etapas do trabalho, da concepção subjetiva (enredo/roteiro), passando pelo analógico (desenho), seguindo até o totalmente virtual (edição e formatação). Esta procura me fez perceber a imensa carga de trabalho que um produto totalmente autoral acarretaria.

No caminho acadêmico formal, atender, ainda que parcialmente, à disciplina “Teoria e Metodologia da História”, no programa de pós-graduação em História, da UFPA, permitiu não somente que eu lançasse um olhar mais criterioso sobre meu material (documentos e entrevistas), no momento de absorvê-los durante a produção de SABURO, mas também estabelecer a camada história, como ponto de partida científico para a elaboração de um roteiro inicial.

4.1. O ROTEIRO DE SABURO

Como já mencionado, SABURO não objetiva se tornar um documento histórico, tampouco um quadrinho didático, mas sou consciente de que o mesmo pode ser interpretado por meio do que Cagnin (1975, p. 21) considera uma “perspectiva histórica”, da observação enquanto registro impresso, criação humana. Procurei subsídios para a elaboração de um roteiro que não se afastasse radicalmente de uma “historicidade” já legitimada na academia.

Assim, autores como Alfredo K. O. Homma, Reiko Muto, Tatsuo Ishizu e Marília F. Emmi, que discorrem histórica e economicamente sobre a imigração japonesa, particularmente na Amazônia, se revelaram ricas fontes de dados e de grande valia para execução deste trabalho.

¹⁷ Atuei como docente do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará - UFPA, no período de 2011 a 2016; do curso de Artes Visuais da Universidade da Amazônia – UNAMA (2002-2009) e da UFPA (2009-2018); e do Curso de Comunicação da UNAMA (2004-2009) e da UFPA (2011-2018).

O roteiro de SABURO, contudo, não foi produzido de maneira linear. Os dados e as reminiscências, revelados a cada entrevista e em cada documento, conduziram o caminho que deveria ser trilhado. O momento e a inspiração costuraram o roteiro, que se concretizou mais sob a forma visual do que escrita, sendo uma mescla de rascunhos e um sem fim de linhas ilegíveis, distribuídas em diversos cadernos e papéis (Fig.19), gerando unidades narrativas, passos curtos até a conclusão da obra. Meu roteiro, meus rascunhos.

4.2. DESENHANDO SABURO

Após o roteiro pronto, teve início a fase do desenho. O original foi produzido em bases de papel Canson, tamanho A3 (297x420mm) e de gramatura 150g/m² e 180g/m², escolhidos por sua textura e consistência. Neste passo, utilizei somente a régua como aparato para estabelecer os limites dos quadros e da página, lápis comum, número 2, borracha branca e um apontador.

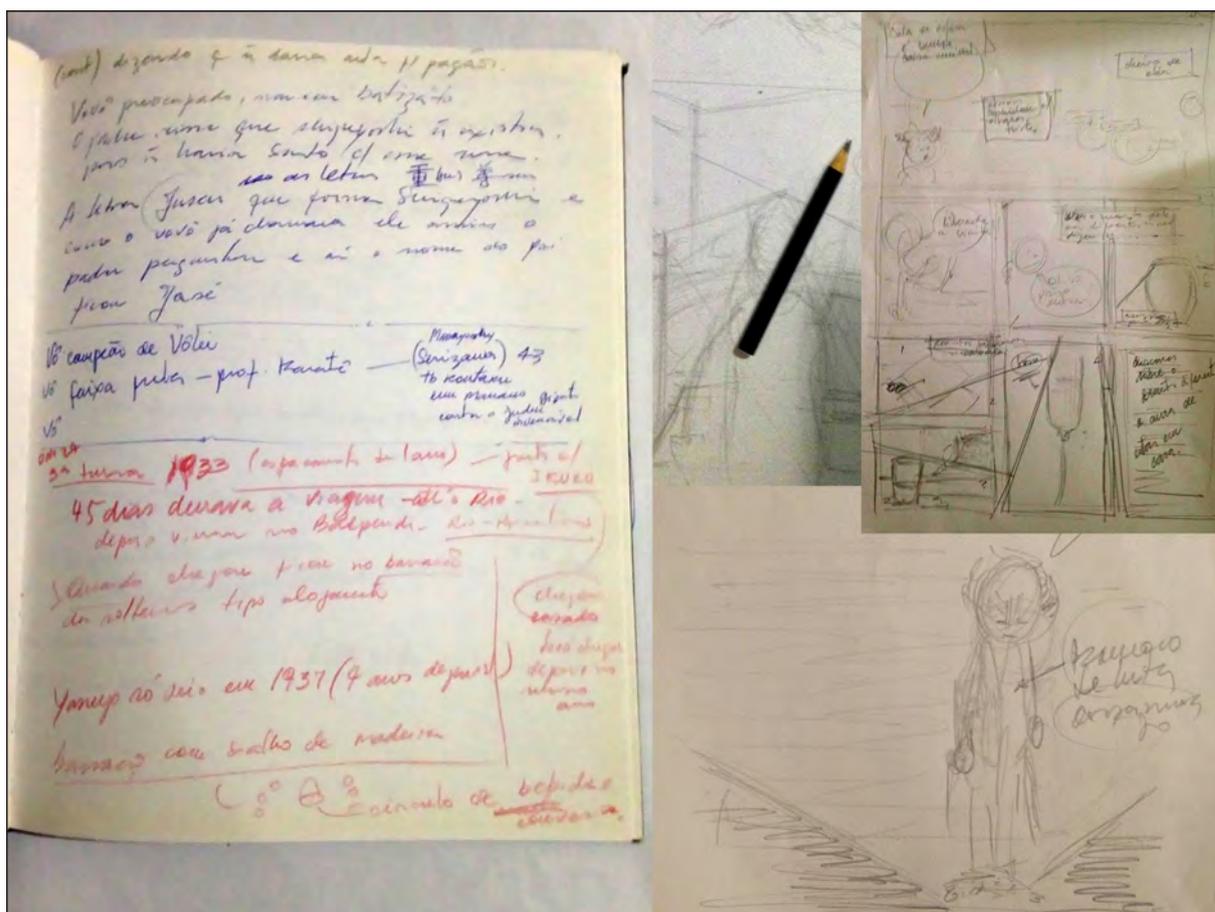


Figura 19: Fragmentos de meu processo criativo. Textos e rascunhos se mesclam para formar meu roteiro.

Fonte: Acervo do autor.

O processo, muitas vezes, demorou a gerar resultados, pois foram diversos os momentos que o desenho me desagradou, não contemplando plenamente o que eu queria transmitir, seja narrativa ou esteticamente. Nestas ocasiões, eu apagava o desenho e recomeçava o processo. No roteiro (rascunho), já estão idealizadas as diversas camadas que fazem parte

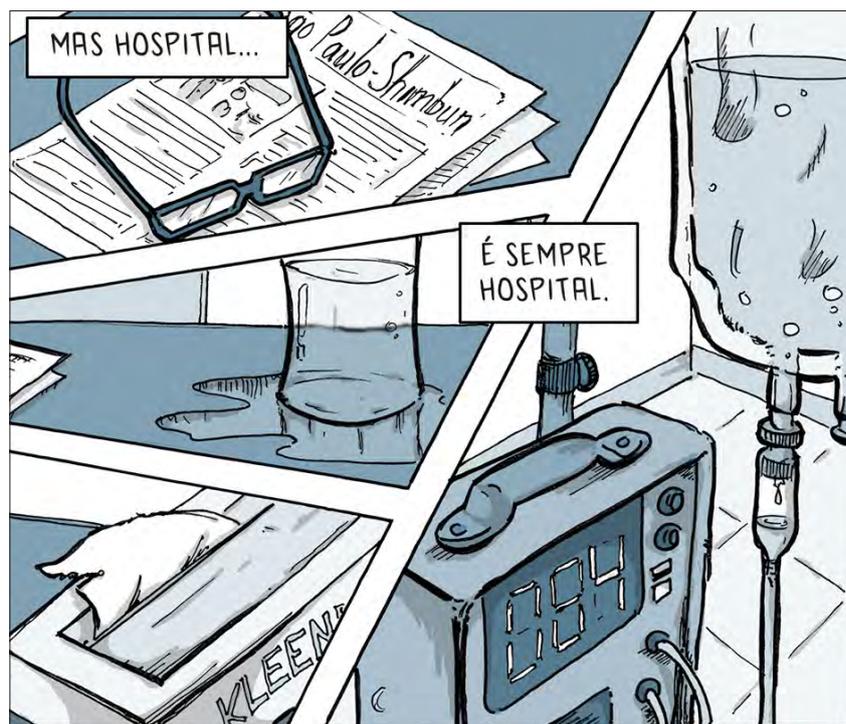


Figura 20: Exemplo de planos-detalhe em SABURO.

Fonte: Acervo do autor.

dos quadros e da página, constituindo, desta maneira, o desenho como a “costura”, a concretização e o detalhamento das mesmas. A estética do traço na execução dos desenhos de SABURO é própria, desenvolvida com o passar dos anos e, como mencionada anteriormente, aprimorada no decorrer do trabalho, conforme pode ser observado nas figuras 16 e 17, que demonstram esta transformação.

Nas ilustrações, optei por detalhar mais o cenário e demais objetos, deixando os personagens com características e proporções mais cartunescas, distantes do desenho e das proporções da representação humana clássica, uma maneira visual de reforçar minha escolha por uma narrativa mais fantasiosa, e fazer uso do que McCloud (2004, p. 43) define por efeito-máscara, ou seja, a combinação de personagens muito icônicos com cenários realistas, que permite ao leitor se incorporar aos personagens, ingressando num mundo mais real e sensorialmente estimulante.

Apenas o desenho de expressões ou objetos em enquadramento com plano mais aproximado, como *extreme close-up* ou *cut-in*¹⁸, possui uma representação mais detalhada (Fig. 20), em parte devo isso a uma pequena influência dos mangás, que alternam desenhos realistas e mais cartunizados, utilizando amplamente o efeito-máscara. McCloud (1995, p. 44) teoriza também que a exposição de detalhes, por meio de um desenho mais realista, busca conscientizar

¹⁸ Super-close e detalhe são termos utilizados na indústria cinematográfica e fotográfica para classificar tipos de enquadramento de câmera e foram incorporados na sintaxe dos desenhos de quadrinhos.



Figura 21: Exemplos de planos *Gross-up Close-up*.
 Fonte: INTERNET - Ren & Stimpy, propriedade de Nickelodeon; Irmão do Jorel, propriedade de Cartoon Network.

o leitor da complexidade física daquilo que está representado, legitimando o objeto.

Desenhos animados como o americano/canadense “Ren & Stimpy” e a produção brasileira “Irmão do Jorel” (Fig. 21), que utilizam amplamente o recurso do Super-Close e *Gross-up Close-up*¹⁹), também serviram como base de inspiração para alguns quadros.

Os leiautes e enquadramentos foram planejados para contemplar a narrativa, determinando ritmo para a história. O ritmo é resultante do recorte de tempo e espaço, promovido pelas transições entre os quadros. Segundo McCloud, estas lacunas promovem uma participação do leitor por meio da conclusão das ideias, do que não está presente visualmente (McCloud, 2004, p. 67).

Em uma tentativa de ilustrar e classificar este ritmo, McCloud apresenta uma escala que categoriza em seis diferentes tipos as transições de quadro e o consequente nível de participação do leitor (conclusão) (McCloud, 2004, p. 70). São elas:

- a) As transições **momento-a-momento**, com sutis lacunas de tempo, exigindo **pouquíssima** conclusão (Fig. 22a);
- b) As transições **ação-para-ação**, que apresentam um tema em desenvolvimento (Fig. 22b);
- c) As transições **tema-para-tema**, que permanecem na mesma cena, mas necessitam de um maior envolvimento do leitor, para sua conclusão (Fig. 22c);
- d) As transições **cena-a-cena**, que ilustram situações de grande deslocamento temporal e/ou espacial, exigindo um raciocínio dedutivo do leitor para sua conclusão (Fig. 22d);
- e) As transições **aspecto-para-aspecto**, onde o tempo não demonstra ser elemento de importância, o que há é uma sequência de olhares sobre diferentes aspectos de um mesmo lugar, ideia ou atmosfera (Fig. 22e); e
- f) As transições **non-sequitur**, que não oferece sequência lógica entre os quadros (Fig. 22f).

19 *Gross-up Close-up* é o uso do Super-close para ilustrar coisas desagradáveis, geralmente escatológicas.

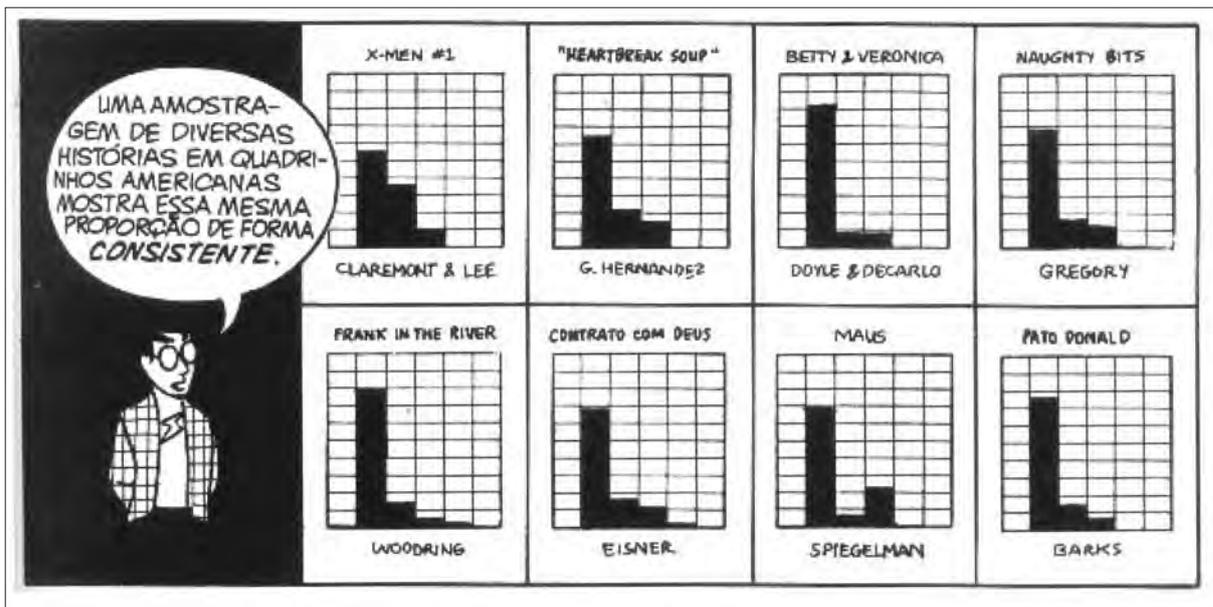


Figura 24: Gráficos percentuais de transições entre quadros de alguns quadrinhos estadunidenses e europeus. Fonte: McCloud (2004, p. 75).

de transições “aspecto-para-aspecto”, presentes nos mangás, mas quase inexistentes nos quadrinhos ocidentais (Fig. 25), sutilmente sugerindo uma origem influenciada pelo modo de narrativa nipônico.

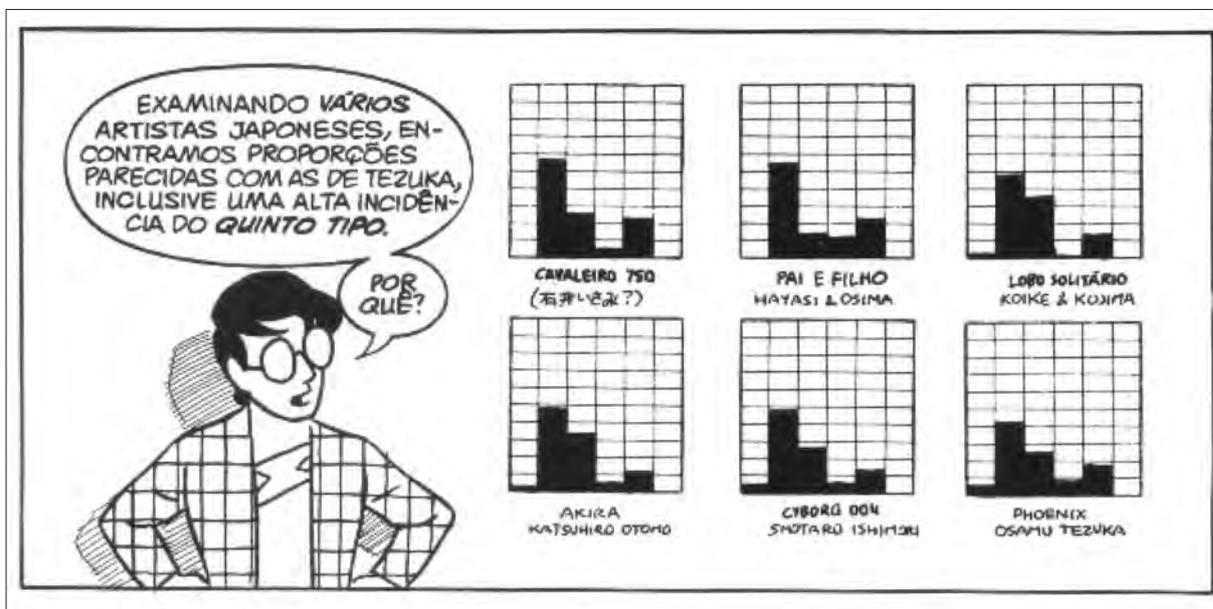


Figura 25: Gráficos percentuais de transições entre quadros de alguns quadrinhos japoneses. Fonte: McCloud (2004, p. 80).

Depois de o rascunho (Fig. 26) virar desenho (Fig. 27), seguiu-se o passo da arte-finalização, que foi realizada em três etapas: a primeira foi o fortalecimento do traçado, na qual utilizei uma caneta nanquim preta com traço de 0,2mm de espessura, resultando em uma guia

visual mais evidente dos elementos definitivos da página (diferente dos rascunhos que seriam apagados); a segunda etapa foi realizada com pincel, nanquim e canetas ponta de pena (estilo COPIC), que produziram traçados diferenciados em partes do desenho, gerando profundidade; na terceira etapa, retornei às canetas nanquim (desta vez, com 0,1mm e 0,05mm de espessura) para criação de sombreados e hachuras (Fig. 28). Pequenos erros e imperfeições, frutos desta etapa, foram retirados somente na fase digital do processo, onde apaguei e redesenhei, corrigindo tudo que considerava insatisfatório ou inadequado.



Figura 26: Exemplo de rascunho.
Fonte: Acervo do autor.



Figura 27: Exemplo de desenho.
Fonte: Acervo do autor.

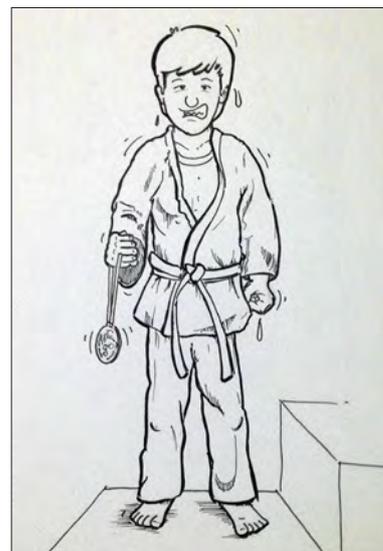


Figura 28: Exemplo de arte-final.
Fonte: Acervo do autor.

4.3. DIGITALIZANDO SABURO

Com os desenhos analógicos prontos, segui para digitalizar os originais resultantes. Utilizei, no processo, um scanner que opera com matrizes de no máximo 8,5x14pol, ou aproximadamente 215x350mm (tamanho ofício), isso gerou um problema, visto que meus originais estavam no formato A3, fazendo com que a digitalização de cada imagem precisasse ser realizada em duas etapas. Os originais foram digitalizados com resolução de 600ppi (pixels por polegada), o dobro de resolução utilizada no produto final, 300ppi, possuindo a dimensão de *comic* americano (6,625x10,25pol, aproximadamente 170x260mm). Este superdimensionamento foi realizado intencionalmente, com o objetivo de evitar a perda de detalhes durante a manipulação prévia dos originais que, devido à necessidade de emenda originada pela digitalização em duas etapas, sofreram algumas interpolações, por conta das rotações e dos redimensionamentos realizados para ajustar o digitalizado.

A primeira parte do processo digital, a manipulação individual das páginas, colorização, efeitos e letreiramento, foi integralmente realizada com uso do *software* PHOTOSHOP, da Adobe

System Inc., escolhido principalmente pela familiarização que eu já possuía com o programa, havendo lecionado seu emprego durante os últimos 16 anos. A possibilidade de trabalhar com o uso de camadas (*layers*) (Fig. 29), com as múltiplas formas de mesclá-las, bem como a perspectiva de criar pinceladas digitais de formas diferenciadas também foi determinante para a escolha do *software*.

O uso de processos digitais, foi considerado desde o começo e me permitiu experimentações adicionais de forma e cores de maneira mais ágil, interferindo em algumas decisões e no resultado final. Um dos exemplo disso foi a escolha das cores.

Inicialmente, eu havia idealizado SABURO em monocromia (preto e branco), pois, durante a fase de maturação do meu *modus*, sofri forte influência de obras em quadrinhos (também de características biográficas), como “GEN: pés descalços”, de Keiji Nakazawa, “MAUS”, de Art Spiegelman, “Retalhos”, de Craig Thompson, e “Persépolis”, de Marjane Satrapi, todas elaboradas em preto e branco (Fig. 30).

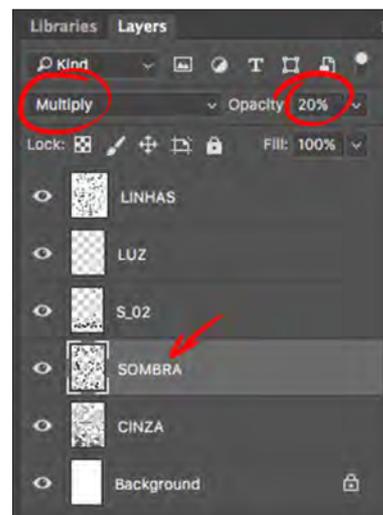


Figura 29: Composição de camadas e seus modos de mistura.
Fonte: Acervo do autor.

4.4. COLORINDO SABURO

Apesar da forte influência dos trabalhos citados, o uso exclusivo da cor preta, para definir profundidades, texturas e sombreamentos, não me contemplava graficamente, nem me agradava esteticamente. Considero que o trabalho em preto e branco apresenta um “peso” visual demasiado, excessivo e, mesmo com uso de retículas, limitante para a representação do que eu desejava. Desta forma, optei inicialmente pelo uso da escala de cinza, entretanto, no decorrer do processo, acabei por ter acesso a duas publicações em quadrinhos que novamente remodelaram minha intenção em relação ao uso de cores, o “Anésia”, de autoria de Will Leite, e “O Árabe do Futuro”, de Riad Sattouf (Fig. 31). Estas publicações utilizam o sistema de bicromia, com uma matiz e suas tonalidades, adicionadas ao preto, dando outros ares à representação gráfica. Em “O Árabe do Futuro”, existe também a associação das cores adicionais com o espaço geográfico representado na história, onde cada cor representa um país no qual a trama, construída sobre as reminiscências do autor, se desenrola.

Em SABURO, procurei fazer uso de mecanismo semelhante, adotando uma cor (ou matiz) associada à cor preta, em partes diferentes da história, utilizando-as como meio de ilustrar as mudanças de narrativa, espaço e tempo.



Figura 30: Fortes inspirações em preto e branco. A) “MAUS”, de Art Spiegelman; B) “GEN: pés descalços”, de Keiji Nakazawa; C) “Retalhos”, de Craig Thompson e D) “Persépolis”, de Marjane Satrapi.
 Fontes: Spiegelman (2005); Nakazawa (1999); Thompson (2009); Satrapi (2007).



Figura 31: Dois excelentes exemplos do uso de poucas cores: A) “ANÉSIA”, de Will Leite; B) “O Árabe do Futuro”, de Riad Sattouf.
 Fonte: A) site www.willtirando.com.br; B) Sattouf (2015).

Em SABURO, o tempo e as pessoas que narram, determinaram a escolha de cores. A publicação “*If It’s Purple Someone’s Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling for film*”, da autora Patti Bellantoni (2005), foi adotada como fonte principal. Tal predileção se fez pelo fato de que a publicação apresenta um estudo de como as cores influenciam a narrativa visual na indústria cinematográfica, uma linguagem que em vários pontos se aproxima com a

dos quadrinhos. “Psicodinâmica das Cores em Comunicação”, de Modesto Farina, Clotilde Perez e Dorinho Bastos (2006), e “Produção Gráfica: Arte e Técnica da Mídia impressa”, de Antonio Celso Collaro (2007), também serviram de fonte de pesquisa, corroborando as afirmações de Bellantoni.

Bellantoni, ao realizar experimentos com alunos de diversas partes do mundo, ela percebeu que, indiferente ao arcabouço cultural, a resposta primária e instintiva a determinadas cores era similar, e que estes alunos convergiam para uma mesma escolha de cor quando solicitados a expressarem as mesmas emoções.

Com base nestes estudos, foram associados, na narrativa de SABURO, cores e tempo, cores e emoções, cores e reminiscências, transformando a escolha cromática em mais uma camada a ser costurada no processo. Como mencionado, cada tempo e cada personagem que conduz a narrativa utilizam uma combinação diferente de cores.

A paleta aberta de cores incita o leitor ao tempo atual, considerado como o “tempo presente”²⁰ na obra. Os personagens que descrevem suas reminiscências (tempo relativamente passado) determinam as demais escolhas cromáticas.



Figura 32: A força e o desafio retratados no vermelho.
Fonte: Acervo do autor.

Para as primeiras lembranças, foi escolhida a paleta vermelha, classificada por Bellantoni como a “cor cafeinada”, desafiadora, forte e poderosa (BELLANTONI, 2005, p. 1-13), qualidades que eu sempre associei à figura de meu avô, que narra estas primeiras reminiscências (Fig. 32). A validação é feita por Farina, Perez e Bastos, quando listam dinamismo, energia, força e coragem, como algumas das associações afetivas à cor vermelha (FARINA, PEREZ & BASTOS, 2006, p. 99).

Na segunda fase, narrada por minha avó, a paleta adotada foi a azul, classificada como “desanexada” por Bellantoni, a cor, ainda que reflexiva (cerebral), remete a passividade, impotência e melancolia (BELLANTONI, Op. Cit., p. 81-91; 101-107), assim como a fase narrada

²⁰ Utilizo o termo “tempo presente” com base no estabelecido por Cagnin (1975), ao definir o “tempo de leitura”, pois ele expressa que “na leitura linear dos quadros em sequência, embora os tenhamos todos diante da vista, o tempo de leitura vai caminhando sem ser forçado, como no cinema, nesta linearidade. Um quadrinho passará por três modalidades de tempo: futuro (enquanto não lido); presente (no momento da leitura); passado (depois dela)” (CAGNIN, 1975, p. 57).

por ela remete à sua submissão e difícil adaptação diante dos acontecimentos que se desenrolavam (Fig. 33). Em “Psicodinâmica das Cores”, esta cor é associada afetivamente, entre outras coisas, ao afeto, à precaução, à fidelidade e a sentimentos profundos (FARINA, PEREZ & BASTOS, Op. Cit., p. 102).

Ao assumir a narrativa, o personagem de meu pai conduz sua história utilizando a paleta amarela, ousada e exuberante, mas, ao mesmo tempo, idílica (Fig. 34). Classificada por Bellantoni como cor da “oposição” (BELLANTONI, Op. Cit., p. 41-45; 63), o amarelo atende perfeitamente a esta fase, onde a riqueza se revela nos detalhes narrados sobre a vida bucólica que levava na infância. Segundo Farina, Perez e Bastos, a cor está associada afetivamente à euforia e à espontaneidade, e também à originalidade e ao orgulho (FARINA, PEREZ & BASTOS, Op. Cit., p. 101)

O verde, escolhido para ilustrar a quarta fase, narrada por minha mãe, é a cor que Bellantoni classifica como de “personalidade dividida”, pois, ao mesmo tempo que se revela ameaçadora, remete também a saúde e vitalidade, possuindo esta ambivalência (Fig. 35) (BELLANTONI, Op. Cit., p. 159-163). Na narrativa, embora seja possível perceber esta ambivalência, é o sentido de vitalidade caracterizado pelo otimismo e entusiasmo que prepondera. Farina, Perez e Bastos afirmam que a cor verde é associada afetivamente ao bem-estar, à paz, à saúde, aos ideais e à esperança (FARINA, PEREZ & BASTOS, Op. Cit., p. 101).

A escolha destas cores se deu também em função do poder de atratividade das mesmas, todas listadas por Collaro como as que possuem o maior poder de atratividade (Fig. 36) (COLLARO, 2007, p. 28).

Para minhas próprias reminiscências, buscando afastar a “fala” de quaisquer intencionalidades e reduzir meu protagonismo, buscando uma narrativa neutra, escolhi o cinza



Figura 33: A melancolia do azul.
Fonte: Acervo do autor.



Figura 34: O idílico amarelo.
Fonte: Acervo do autor.



Figura 35: A ambivalência do verde.
Fonte: Acervo do autor.

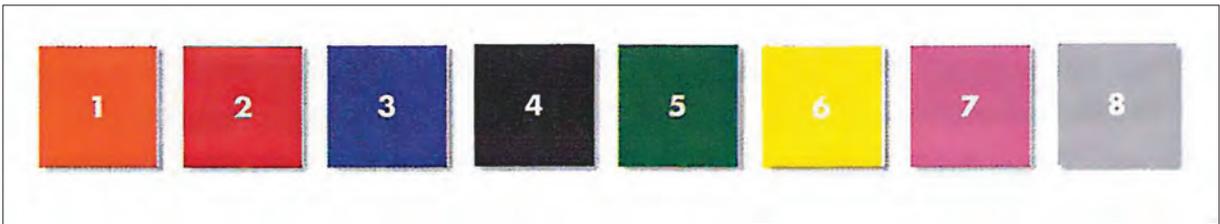


Figura 36: A escala do poder de atração das cores
 Fonte: Collaro (2007).



Figura 37: O cinza buscando o não protagonista.
 Fonte: Acervo do autor.

(Fig. 37). Na escala de atração, apresentada por Collaro, a cor cinza se apresenta como a menos atraente entre as listadas, sendo mencionada como indutora de sensação acromática por Farina, Perez e Bastos, e afetivamente associada ao passado e à seriedade (FARINA, PEREZ & BASTOS, 2006, p. 97-98).

Após a etapa de colorização, seguiu-se a do letreiramento (*lettering*), na qual são introduzidos os balões, textos, legendas e onomatopeias (Fig. 38).

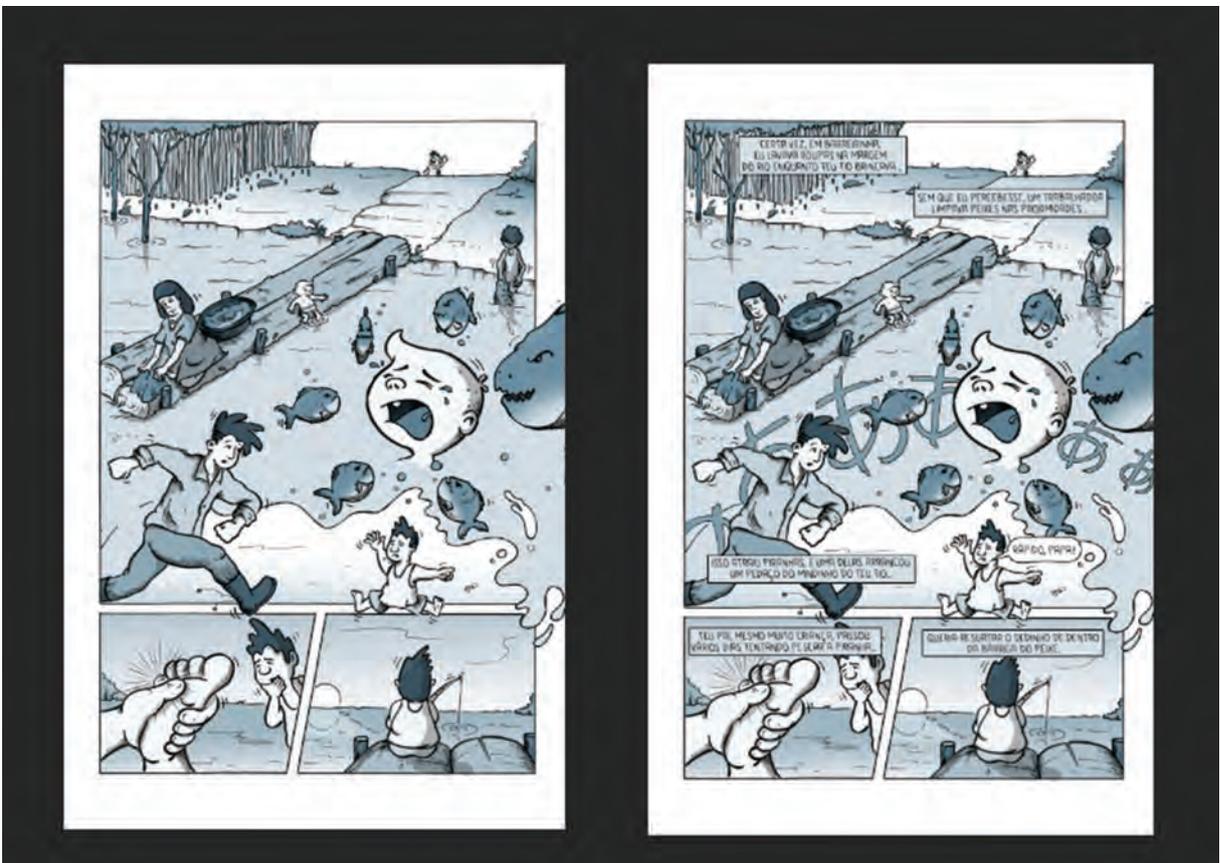


Figura 38: Exemplo de página antes e após aplicação de letreiramento.
 Fonte: Acervo do autor.

4.5. LETREIRAMENTO EM SABURO

Se levarmos em consideração uma das conceituações mais diretas da linguagem dos quadrinhos, o letreiramento é parte vital e integrante de sua forma. Já mencionamos que, em “Os Quadrinhos”, Cagnin (1975, p. 25) destaca a importância da linguagem escrita como um dos dois códigos de signos gráficos que estabelecem a história em quadrinhos.

Essa importância foi igualmente ressaltada por Saraceni (2004, p. 57), em sua publicação “The Language of Comics”, na qual destaca todo um capítulo definido como “As vozes dos quadrinhos”, enfatizando:

A maior parte da ficção é composta de histórias, e histórias possuem personagens. O que os personagens dizem uns aos outros e, ocasionalmente, pensam é elemento importante para a condução da novela, historieta e, claro, dos quadrinhos. Entretanto, estando essa mídia impressa no papel, a questão é – como representar falas e pensamentos na forma impressa? (SARACENI, 2004, p. 57, tradução minha)

Parte integrante da sintaxe, o texto ou a “voz” dos personagens, é classificada por Saraceni em quatro grupos: a fala direta, o pensamento direto, a fala indireta e o pensamento indireto, sendo estas últimas geralmente realizadas por meio de um mediador, a quem definimos como narrador. No mesmo capítulo, Saraceni apresenta o balão como o elemento visual que limita uma expressão textual, a qual pode ser uma fala, se composto por uma cauda (ou rabicho, como denominado por alguns autores) (Fig. 39a), ou um pensamento, se acompanhado por pequenas bolhas (Fig. 39b). Dando segmento à sua classificação, Saraceni (2004, p. 63) destaca a legenda como a representação de uma “voz” fora do plano, cuja origem está fora do enquadramento, comumente conhecida, nas produções de cinema e televisão, como *off-screen* ou simplesmente *off*, sendo esta a forma de representar a “voz” do narrador (Fig. 39c).

Autores como Santos (2015, p. 29), Chinen (2011, p. 16) e Eisner (2010, p. 24) também discorrem sobre a importância dos balões na linguagem dos quadrinhos. O primeiro, à semelhança de Saraceni, o destaca como uma convenção gráfica, relacionando também significados diferentes às formas variadas dos balões, como o balão cochicho, com linhas tracejadas, representando um sussurro ou uma fala em baixa intensidade, e o balão *splash*, com linhas pontiagudas, que expressam nervosismo ou grito (SANTOS, 2015, p. 29) (Fig. 39d), recursos gráficos que Eisner define como a tentativa de emprestar características sonoras ao contorno dos balões (EISNER, 2010, p. 24).



Figura 39: Exemplos de elementos do letreiramento: balões e legenda.

Fonte: Acervo do autor.

Chinen, mesmo ressaltando a importância do balão, definindo-o como “elemento que mais diferencia os quadrinhos de outras formas de ilustração e o que mais tem sido usado para simbolizar sua linguagem”, recomenda critérios em sua utilização, evitando o excesso e o consequente sacrifício da cena desenhada (CHINEN, 2011, p. 16).

Em SABURO, o uso dos balões e das legendas foi planejado desde a fase do roteiro, com balões de pensamento e fala ocupando grandes espaços nos leiautes de algumas páginas, principalmente ao representar o início (ou o fim) de uma recordação narrada. As diferenças nas formas dos balões, alguns de pensamento e outros de fala, são intencionais, ilustrando a distinção entre “narrar um fato” e “narrar o que se lembra deste fato” (Fig. 40). A narrativa predominante em SABURO ocorre com o uso de legendas, o trecho está sempre sendo relatado de um personagem para outro, em *off*. A única e proposital exceção se dá no início da história, quando a narrativa é dirigida ao leitor, promovendo, além da quebra da quarta parede, a legitimação, por meio do personagem que me representa, da autoria da obra.

Outro aspecto que vale ressaltar é a opção tomada pelo letreiramento digital. Contrariando autores como Eisner (2010), que louva o processo manual como “o modo mais idiossincrático e expressivo de inserir palavras nos balões e nas caixas de texto” (EISNER, 2010, p. 26), optei por executá-lo digitalmente, apenas por questões de ordem prática, principalmente para otimização do tempo, visto que o letreiramento digital pode ser rapidamente executado, corrigido ou alterado. Por outro lado, a escolha da fonte utilizada seguiu as recomendações de Eisner sobre evitar o uso de “fontes criadas para livros de texto”; assim, a fonte escolhida foi a ANIME INEPT, que simula uma escrita manual, criada pelo Estúdio “MuraKnockout Media + Design” e cujo uso não comercial é livre. O letreiramento foi realizado, em sua quase totalidade, com o uso da ANIME INEPT, à exceção do que está grafado em ideogramas japoneses (que utilizou a fonte MS明朝) e nas onomatopeias, que foram desenhadas sobre diferentes fontes de base e que optei por utilizar em estilo mangá, na língua japonesa (Fig. 41). Essa escolha se deu pelo motivo de que, nos mangás, as onomatopeias possuem um papel muito mais representativo do que nos quadrinhos ocidentais.

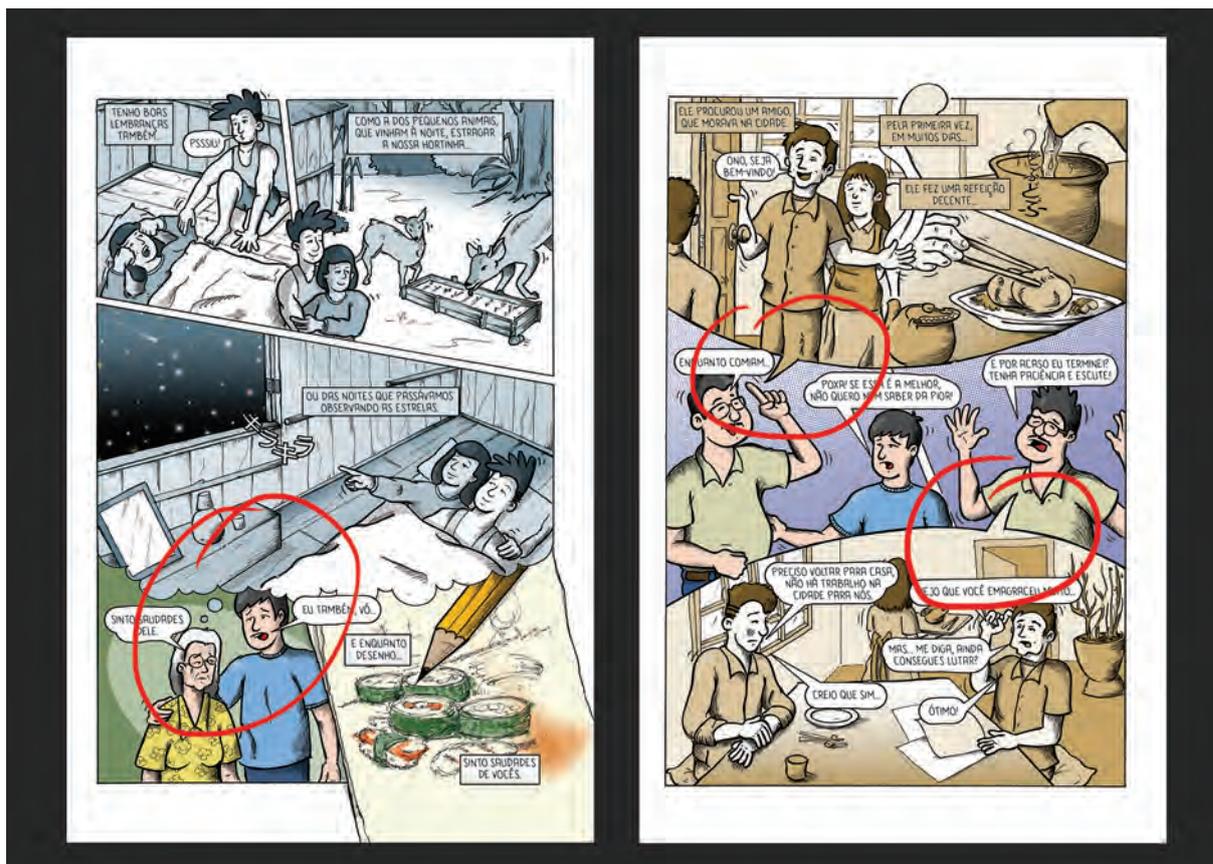


Figura 40: Exemplos de balões-quadros.

Fonte: Acervo do autor.

Ao contrário dos quadrinhos ocidentais, em que os efeitos sonoros são usados para dar ênfase, os sons no mangá são parte do cotidiano e ajudam a dar profundidade à trama. Enquanto o repertório ocidental se restringe a algumas palavras de uso comum, o Japão utiliza milhares de palavras para expressar os sons, incluindo uma específica para indicar o silêncio: shiin. Eles têm efeitos sonoros para todo tipo de atividade... (CHINEN, 2013, p. 43).

Segundo Aizen, “o meio mais simples para obter efeito estilístico com o emprego de palavra sônicamente adequada é recorrer às onomatopéias, isto é, aos elementos vocabulares ainda à margem do sistema intelectual, pròpriamente dito, da linguagem” (AIZEN, 1977, p. 278). A opção por não traduzir as onomatopéias grafadas em ideogramas japoneses se apresenta como uma escolha estética, um “efeito estilístico”, que convida o leitor não familiarizado com o sistema a participar do momento, tecendo suas próprias conclusões.



Figura 41: わさわさ -
o som de folhas ao vento.
Fonte:Acervo do autor

4.6. EDITORANDO SABURO

Em conformidade ao fluxo apresentado na figura 18, após efetuar todas as correções e ajustes necessários, teve início a fase de editoração, que objetivou a criação de matrizes para impressão em gráfica *offset*²¹ e para distribuição eletrônica.

O primeiro passo foi o preparo de cada página individualmente, em arquivos separados (cada página, uma imagem, um arquivo). As imagens das páginas foram salvas no formato TIFF (*Tagged Image File Format*), de propriedade da Adobe (que o adquiriu ao incorporar a Aldus, nos anos 90). A escolha pelo formato do arquivo foi de caráter prático, pois é “reconhecido” por diversos programas; e foi também de caráter estético, pois, quando não utilizada

a compressão (possível no formato), não há perdas de informações visuais como as que ocorrem em outras formas de arquivos mais populares, como o JPEG (*Joint Photographics Experts Group*), que apresenta deformidades visuais, devido ao algoritmo²² adotado para a compressão de seus dados. Além disso, o formato nativo dos arquivos JPEG é em escala RGB²³ (luz), tornando-o inadequado para impressão e possibilitando uma discrepância cromática quando convertido para a escala CMYK²⁴ (pigmento).

Portanto, objetivando resguardar fielmente as cores escolhidas no processo de colorização, a escala adotada para as imagens foi a CMYK, passível de representação plena por pigmentos (e por luzes), conforme mostrado na figura 42.

21 Processo caracterizado pela impressão indireta no papel (ou outro substrato), com a utilização de pranchas como meio de gravação e transferência de imagens (COLLARO, 2007, p. 138).

22 O algoritmo adotado para a compressão do JPEG cria matrizes de 8x8 pixels, nos quais tenta reduzir, por aproximação, a informação numérica que define os valores dos componentes de cor dos elementos delas. Isso geralmente, e dependendo do nível de compressão, cria distorções visíveis, comprometendo a qualidade da imagem.

23 No modo RGB, as cores são compostas por luzes, sendo o vermelho (R), o verde (G) e o azul (B) as cores primárias.

24 No modo CMYK, as cores primárias são pigmentares e se constituem pelo ciano (C), magenta (M), amarelo (Y) e preto (K).

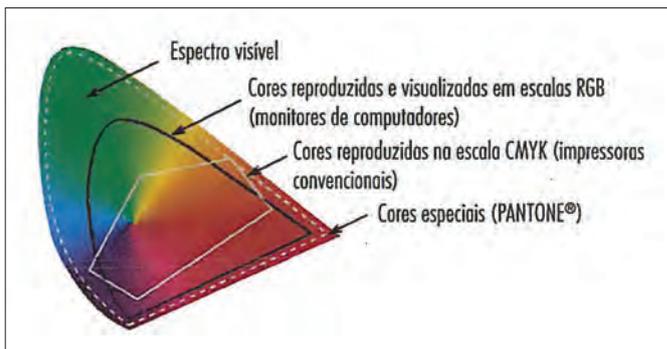


Figura 42: Espectro visível das cores e a limitação de reprodução em cada escala de cores.

Fonte: Collaro (2007).

Depois de prontas as matrizes individuais, teve início a editoração eletrônica, esta etapa foi desenvolvida no *software* INDESIGN, também da Adobe System Inc., e referência de mercado para este tipo de trabalho. O arquivo base, resultante da manipulação no INDESIGN, contendo as páginas adicionadas ao texto e elementos

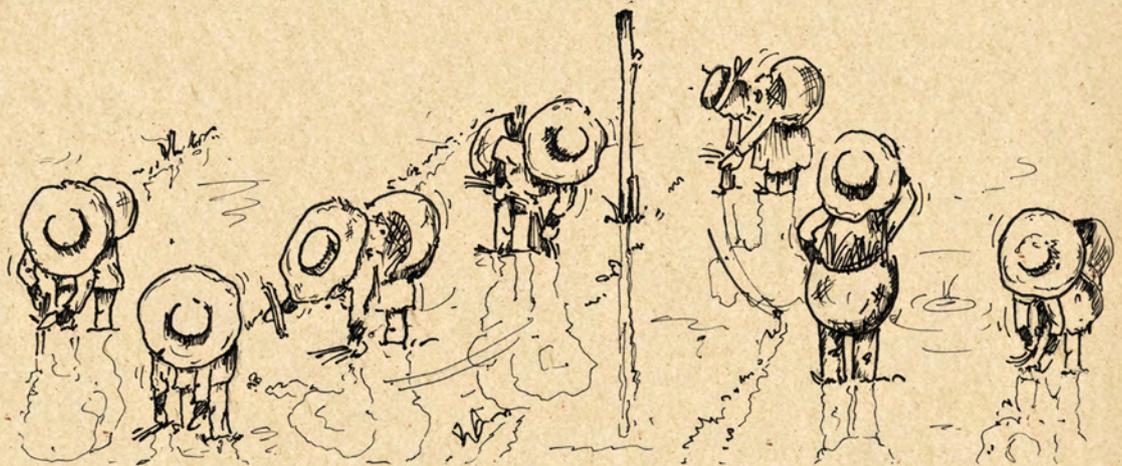
complementares, foi exportado em dois formatos, compondo duas matrizes distintas, uma na escala RGB, para distribuição virtual (eletrônica), e outra na escala CMYK, para distribuição física (impressa).

Embora o uso do computador e dos dispositivos eletrônicos se estenda por boa parte das etapas do trabalho, sua utilidade é, à semelhança do lápis, meramente ferramental, no sentido de reduzir o trabalho repetitivo e de disponibilizar uma maior precisão. O computador, como ferramenta, também depende da mão do artista.

Durante o período no qual desenvolvi minha forma de trabalho, em contato com demais artistas quadrinistas, pude perceber que não há um roteiro de produção pré-determinado, cada artista adapta as ferramentas e utiliza (ou não) o computador em diferentes etapas, adotando-o conforme a disponibilidade do equipamento e frente às suas necessidades.

Alguns quadrinistas produzem o desenho, e a arte final, no processo inteiramente digital, outros intercalam o uso da máquina com o desenho manual, há, ainda, aqueles que, à semelhança do meu processo, realizam os desenhos integralmente de forma analógica, utilizando o computador apenas nas fases finais do processo.

A impressão de SABURO, apresentada em anexo a este memorial, foi realizada com a utilização das matrizes em CMYK.



5. CONHECIMENTOS E SENTIMENTOS COSTURADOS EM SABURO

“Um artista é aquele que percebe mais que seus companheiros,
e que registra mais do que vê.”

Edward Gordon Craig

Resgatar, aglutinar, costurar as camadas que fazem parte desta história, é uma tarefa que seguiu caminhos muitas vezes tortuosos. Manipular a memória é manipular sentimentos. Nós, viajantes do tempo, quando fazemos visitas ao passado, também o fazemos involuntariamente ao futuro. Sorrisos e lágrimas se tornam camadas espontâneas, somadas ao processo.

5.1. PÁGINA 7

MEMÓRIAS

Durante os anos de 1982 a 1984, fui praticante de Judô e, embora tenha chegado até a faixa laranja – 4º Kyu (Fig. 43), sempre achava que isso não era o bastante, considerava estar aquém do desejo de meu avô, afinal, ele havia recebido o grau de 5º dan em Karatê, durante sua visita ao Japão, em 1974, sendo bastante conhecido no meio. Desde pequeno, eu ouvia as histórias fantásticas sobre suas habilidades e, em 1980, durante a inauguração da APAM (Associação Paraense de Artes Marciais, atual Academia Machida), a veracidade das mesmas foi atestada pelo próprio fundador da academia, o *sensei* Yoshizo Machida²⁵ que o convidou para o evento.

Eu praticava o Judô no colégio em que estudava, o Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré, estando sob a orientação do *sensei* Minoru Massu. Na época, fiquei tão apaixonado, que assistia os treinos também no Colégio Kennedy, onde o *sensei* Massu ministrava suas aulas em dias intercalados aos do meu colégio, ou seja, eu treinava diariamente. Neste período, havia torneios intercolégiais e o episódio do terceiro lugar ocorreu realmente, eu tomei licença poética apenas para realocá-lo temporalmente.

CONCEITOS

O título do capítulo, *Gambare* (頑張れ), é uma expressão japonesa que significa “Faça o seu melhor!” ou “Dê tudo de si!”, comumente utilizada como estímulo e encorajamento para



Figura 43: Certificado da FPJ, conferindo-me o grau de 4º Kyu.
Fonte: Acervo do autor.

²⁵ Os Machida possuem grande expressão no Brasil, no campo do ensino e prática das Artes Marciais. Seu membro mais conhecido é Lyoto Machida, carateca e lutador de MMA e filho do *sensei* Machida, que reside atualmente em Belém, onde a família possui uma rede de academias.

que as pessoas se esforcem naquilo que fazem, seja no âmbito dos estudos, trabalho, esporte ou qualquer outra atividade. Diferente de *Gambatte* (頑張つて), que possui o mesmo significado de uma maneira mais formal, o *Gambare*, é mais informal, entretanto, é também mais imperativo, sendo mais utilizado apenas entre pessoas do mesmo nível ou por quem fala para alguém hierarquicamente abaixo, como neste caso: do avô ao neto.

Dar o máximo de si, está permeado profundamente na cultura Sino-japonesa, não somente nas artes marciais, como também no cotidiano. Lições de mestres marciais reais, como Bruce Lee: “A expressão de um artista é a exibição de sua alma, educação e compostura. Por trás de todos os movimentos, a música de sua alma se torna visível” (LEE, 2003, p. 23); ou de mestres fictícios, como Mestre Yoda: “Faça ou não faça, tentar não tente” (O IMPÉRIO, 1980), ligadas à cultura do “dar tudo de si”, também são norteadoras e intrínsecas à execução deste trabalho.

5.2. PÁGINA 8

MEMÓRIAS

Quando estava com 71 anos, meu avô sofreu um derrame (nome popular dado ao Acidente Vascular Cerebral – AVC), sendo internado no Instituto do Coração – INCOR, do Pará, que ficava situado na Av. Gentil Bittencourt, a algumas quadras de onde eu morava. Isso me permitiu que, mesmo garoto, pudesse visitá-lo quase diariamente. A espera era sempre um suplício, e o odor característico de éter, do ambiente hospitalar, ficou incrustado em minha memória. Este odor me causa incômodo até os dias atuais.

HISTÓRIA

“São Paulo – Shimbun”, o jornal que aparece na bancada, era uma das principais leituras de meu avô. Na época, não havia internet e a velocidade com a qual as novidades e notícias eram difundidas era menor. Para ele, o fato de a publicação ser feita em língua e caracteres japoneses era mais importante. Infelizmente, o periódico, fundado em 1946, teve sua última edição impressa lançada no dia 22 de dezembro de 2018 (SUZUKI, 2018).

O hospital, cujo nome aparece na parede (INCOR – Instituto do Coração), funcionou de 1981 a 2005. Pertenceu, entre outros sócios, ao meu tio (irmão de minha mãe), Dr. Geraldo Saburo Harada. Por coincidência, ele recebeu seu segundo nome em homenagem à grande amizade que havia entre meus avós.



Figura 44: No visor, o número 84.
Fonte: Acervo do autor.

CONCEITOS

O gotejador eletrônico que aparece no quadro marca a cadência de 84 gotas por minuto. Em termos médicos, este número é relativamente alto, entretanto, ele faz alusão ao ano do falecimento de Saburo (1984) (Fig. 44).

5.3. PÁGINA 9

MEMÓRIAS

Meu avô pouco me contou da infância e juventude vividas no Japão, então muitas dessas memórias são narradas por terceiros, como meu pai e minha avó materna, outras são frutos de pesquisa bibliográfica e do acervo familiar. Da relação com os irmãos, meu avô sempre destacou o carinho que sua oneechan (お姉ちゃん – irmã mais velha) nutria por ele e pelos irmãos mais novos, e também como o fato de ser o terceiro filho do sexo masculino foi determinante para sua vinda ao Brasil.

No Japão, independente do número da prole, fica sob a responsabilidade do primogênito os cuidados com os pais em sua velhice e também a manutenção dos bens da família, ficando o restante dos filhos, responsáveis pela construção de seu próprio patrimônio.

CONCEITOS

Em março de 2018, meu pai também sofreu um derrame. Embora tenha se recuperado, nunca mais foi o mesmo. Em nossas conversas, foram muitas as vezes que percebi seu olhar distante, como se estivesse revisitando o passado. Este olhar, perdido entre a melancolia e a saudade, serviu de base para a representação do olhar de meu avô (Fig. 45).

Campos de plantação de arroz fazem parte do portfólio das paisagens comuns ao Japão (Fig. 46). Pela ação representada, o quadrinho está ambientado em 1920, entre os meses de maio e abril, período no

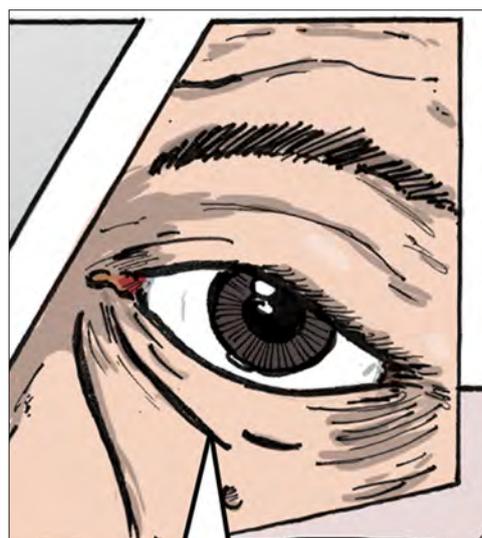


Figura 45: Lembranças e saudades em um olhar.
Fonte: Acervo do autor



Figura 46: Fotos que serviram de base para construção do cenário.
Fonte: (Figs. a e b) Duits (c2008); (Fig. c) Sundberg (c2004-2020).

qual é feita a semeadura do arroz, na parte sul do Japão (Ilha de Kyushu, onde está localizada a província de Fukuoka) (IRRI, c2018).

Neste campo, a disposição dos plantadores de arroz oculta, graficamente, os dois primeiros compassos do “Kimigayo”, o hino nacional do Japão (Fig. 47). Embora considerado o hino vigente com a letra mais antiga do mundo, datada de 1868, curiosamente só foi legalmente oficializado em 1999 (QUEIROZ, 2017).

Os uniformes desenhados nos meninos eram os utilizados pelos estudantes do ginásio e primário (por ordem de aparição). Keiki possui os cabelos raspados, na época, uma obrigatoriedade para todos os estudantes ginasiais do sexo masculino (Fig. 48).

君が代
Kimi Ga Yo

き み が - よ - は ち よ に - -
ki mi ga - yo - wa chi yo ni - -

や ち よ に さ ざ れ い し の い わ お と
ya chi yo ni sa za re i shi no i wa o to

な り て こ け の む - す - ま - - で
na ri te ko ke no mu - su - ma - - de

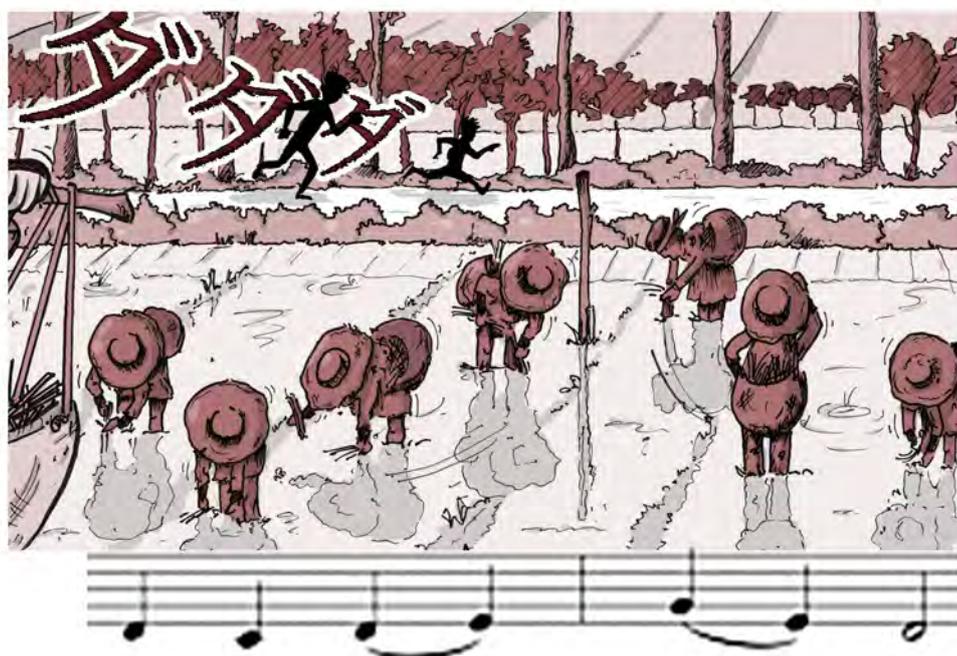


Figura 47: Letra e partitura simplificada de Kimigayo, em seguida, detalhe dos plantadores representando o curso das notas (mesmo as ligaturas foram representadas no desenho, como linhas de movimento).

Fonte: Acervo do autor.

HISTÓRIA

Sugako, a irmã mais velha de Saburo (e a terceira filha de meu bisavô), se casou com Shojiro Shinozaki, violinista, professor e compositor que, sob o pseudônimo de Hirotsugu Shinozaki, se tornaria importante educador na área musical. Uma de suas principais obras, feita em parceria com dois outros educadores e publicada em 1951, foi o Atarashi Violin Kyohon (Livros de Novo Método para Violino), com seis volumes²⁶, a qual ainda é amplamente utilizada para o aprendizado do violino (Fig. 49). Suas filhas Isako Shinozaki, Ayako Shinozaki e seu filho Masatsugu Shinozaki também seguiram a carreira musical, com grande destaque nacional e internacional. Isako é violinista, Ayako, harpista e Masatsugu é violinista e compositor, atuando tanto na indústria cinematográfica, quanto compondo trilhas para animes (animações japonesas) e videogames (HIROTSUGU, in WIKIPÉDIA, 2019).



Figura 48: Estudantes japoneses, 1910.
Fonte: Duits (c2018).



Figura 49: O 1º volume do método Shinozake e seu criador, Shojiro Shinozake.
Fonte: GOODREADS.INC (c2018).

5.4. PÁGINA 10

MEMÓRIAS

O desprendimento de meu avô era algo admirável, ele não era displicente de forma alguma, pelo contrário, estava sempre alegre e entusiasmado e exercia todas as atividades com energia e disposição. Foram raríssimos os momentos que o vi cansado ou entristecido, embora também agisse de forma enérgica quando algo o deixava aborrecido. Ele sempre me dizia para fazer a “coisa certa”, o “meu melhor” e o mais profundo nisso é que ele sempre deixava eu “pensar” que eu é que tinha descoberto ou intuído o que era correto a fazer.

²⁶ Sumi, Saburo, Uzuka Tatsuo and Hirotsugu Shinozaki. Atarashii Violin No Kyohon. Shinjuku: Ongaku No Tomo Press, 2005.



Figura 50: Hakata em 1910.
Fonte: AKUMAMOTO, c2003.

HISTÓRIA

O quadro foi baseado em edificações existentes em Hakata (atualmente um distrito da província de Fukuoka), cenário do início desta história. Na década de 1920, já havia postes para distribuição de energia elétrica em Hakata (Fig. 50). Desde o século XIX, as linhas de energia elétrica estavam bem disseminadas, havendo registros de que, em 1898,

por conta das linhas elétricas, os “Yamakasa”, carros alegóricos de um importante festival local, o Hakata Gion Yamakasa Festival (博多祇園山), precisaram ser divididos em dois grupos (atualmente chamados de Kakiyama e Kazariyama), para que pudessem continuar sendo transportados pela cidade (ASSOCIAÇÃO DE PROMOÇÃO HAKATA GION YAMAKASA, c2019).

Considereei como importante a representação da energia elétrica para destacar o grande contraste que havia entre o ambiente em que os personagens originalmente viviam e o de seu destino (selva amazônica).

CONCEITOS

Nas paredes dos prédios, escritas nas placas em katakana e kanji (dois dos alfabetos comuns no Japão) estão as frases: “パオケモン 市場” (Mercadinho Pãokemon) (Fig. 51), uma brincadeira com as palavras; e “博多ラーメン” (Hakata ramen) (Fig. 52), uma especialidade culinária da região.



Figura 51: Mercadinho PÃOKEMON.
Fonte: Acervo do autor



Figura 52: Hakata Ramen.
Fonte: Acervo do autor

5.5. PÁGINA 11



HISTÓRIA

Meu bisavô, Shigeki Ono (重明) (Fig. 53), foi o 33º presidente da Assembleia Legislativa da Província de Fukuoka, cidade mais populosa da ilha de Kyushu, no Japão. Shigeki era médico pediatra e proprietário de um grande hospital, que foi destruído em um bombardeio durante a II Guerra Mundial. Até hoje, seus descendentes são proprietários de extensas porções de terra no Japão.

Figura 53: Shigeki Ono, meu bisavô.
Fonte: Acervo do autor

CONCEITOS

Como base, utilizei referências visuais aos utensílios medicinais da época, uma caixa com medicamentos fez a vez de uma espécie de primeiros-socorros da casa. Linhas de ação ganharam mais ênfase nesta página, estabelecendo uma dinâmica mais voltada para o *mangá* (Fig. 54).

No último quadro, no lugar dos parlamentares da Assembleia, inseri ícones populares comumente utilizados sob a forma de amuletos: o Maneki Neko, um gato que simboliza boa sorte e é geralmente adotado por estabelecimentos comerciais que desejam garantir o retorno do freguês; o Daruma, um amuleto em forma de cabeça, com lacunas no lugar dos olhos, e para o qual são feitos pedidos, em troca da promessa de inclusão de seus olhos ausentes; o Zou Tanuki, quase não aparente no quadro, disposto em estabelecimentos que servem bebidas alcólicas; e o Daikokuten, o deus da prosperidade e um dos sete deuses da sorte (Fig. 55). O quadro é uma liberdade criativa. Para Saburo, com sete anos, quem mais seria tão importante quanto estes personagens, para se reunirem com seu pai e decidirem o futuro da província?



Figura 54: Linhas de ação.
Fonte: Acervo do autor



Figura 55: Amuletos que serviram de base aos desenhos (da esquerda para direita):
Maneki Neko, Daruma, Zou Tanuki e Daikokuten.
Fonte: Acervo do autor.

5.6. PÁGINA 12

MEMÓRIAS

Como citei anteriormente, meu avô me relatou poucas passagens de sua infância e juventude, contudo, algo que mencionava sempre, era a vontade que nutria desde jovem, de conhecer novos lugares, viajar e buscar novos horizontes. Talvez, um pouco disso se deva à admiração que nutria por seu irmão mais velho, Hiroto, cuja história é atestada somente por relatos e memórias, pois tudo que encontrei sobre Hiroto, sob a forma de documentos, foram seu nome e uma foto. Minha avó paterna me contava que ele havia seguido a carreira musical e, contrariando as expectativas familiares, se apaixonou por uma atriz do teatro burlesco, com a qual foi morar, abrindo mão das posses e heranças familiares que eram de seu direito.

Keiki (2º filho de Shigeki) era mais presente nas memórias de meu avô, seguiu a carreira do pai e se tornou médico, chegando ao cargo de Secretário de Saúde de Fukuoka.

Sugaku (1ª filha), como já mencionei, foi dona de casa e se casou com o violinista Hirotsugu Shinozaki.

Juchiro (4º filho), embora tenha se tornado economista, não possui uma história de vida monótona. Ao retornar dos campos de batalha, em 1945, para onde fora enviado na II Guerra Mundial, teve sua casa destruída e a esposa desaparecida. Os dois se encontraram muitos anos depois, ao acaso, em uma feira onde ela trabalhava. Ambos, ignorando o destino do cônjuge, haviam contraído novo matrimônio.

Yoshiko (2ª filha e caçula) era muito jovem quando meu avô deixou o Japão e ele pouco me falou sobre ela. Não encontrei registros, nem fotos. Meu pai me relatou que, alguns anos após a

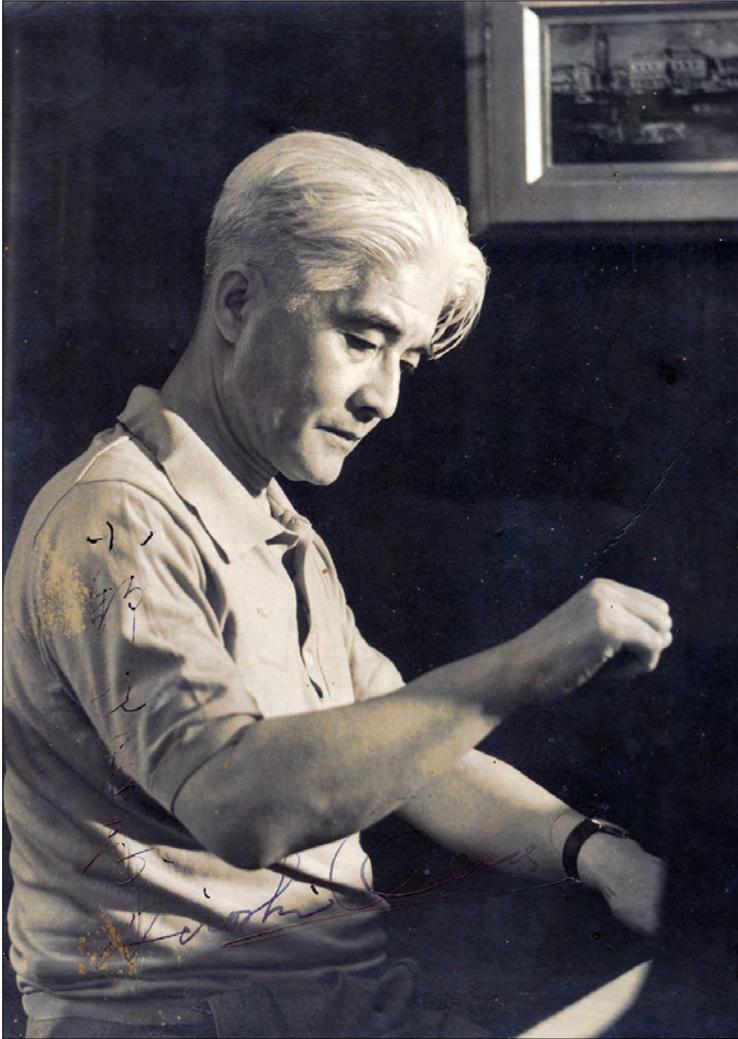


Figura 56: Foto de Hiroto Ono, com dedicatória para meu pai Shigeyoshi.
Fonte: Acervo do autor.



Figura 57: Brasão (Kamon) da família Ono.
Fonte: Acervo do autor.

II Guerra, ela e o marido migraram para o Havaí, nos Estados Unidos.

CONCEITOS

Meus filhos e esposa, ficaram bastante impressionados com a foto de Hiroto (Fig. 56), pois dizem que eu pareço muito com ele, a exceção é o nariz mais aquilino de Hiroto. Assim, utilizei, para compor sua imagem, as mesmas formas que utilizo para me retratar na idade adulta (com um nariz diferente). O brasão, ou Kamon, como é chamado na língua japonesa, que aparece parcialmente ao fundo do primeiro quadro é o brasão da família Ono (Fig. 57), utilizado há muitas gerações.

A sequência de desenhos dos pés (Fig. 58) serviu para remeter a “caminhada”, a passagem do tempo, a caminhada de vida, ao momento em que “largamos as sandálias” e passamos a calçar sapatos.

5.7. PÁGINA 13

MEMÓRIAS

Ser o terceiro filho foi determinante na construção do caráter de meu avô. Ele era comprometido com tudo o que fazia. Curiosamente, transmitia uma aura de responsabilidade e esforço e, ao mesmo tempo, uma leveza de espírito, uma despreocupação admirável, às vezes, erroneamente interpretada como desleixo.

Concluiu seus estudos, do ensino médio, na Escola Shuyukan, na província de Fukuoka. A escola foi fundada em 1784, mas comemora seu aniversário como 1885, data em que foi incorporada pela província de Fukuoka. Em 1894, adota a estrela de seis pontas (*Rokkosei*) (Fig. 59), como símbolo da escola. Atualmente, se chama “Escola secundária de Shuyukan, da prefeitura de Fukuoka” (福岡県立修猷館高等学校) (SHUYUKAN HIGH SCHOOL, c2011).

Em Shuyukan, meu avô destacou-se como carateca, graduando-se como 1º dan (faixa-preta) e como integrante da seleção de voleibol da instituição, atuando dois anos como capitão da equipe, participando de torneios estudantis nacionais com grande destaque (Fig. 60) (ASSOCIAÇÃO DE VÔLEI DE SHUYUKAN, 1981). Meu avô sempre dizia que Shuyukan

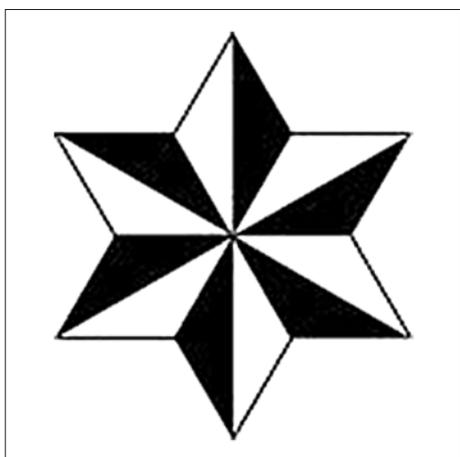


Figura 59: A estrela de seis pontas (*Rokkosei*), símbolo da Escola Shuyukan. Fonte: Wikipedia, sob licença CC (*creative commons*).

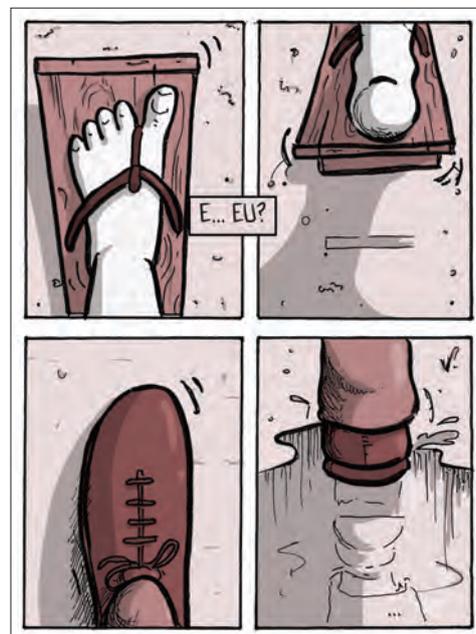


Figura 58: Caminhada em quadros. Fonte: Acervo do autor.

havia sido de grande importância para sua formação.

HISTÓRIA

Nos quadrinhos do fim da página, um prospecto do Instituto Amazônia, criado em 1930, pelo deputado japonês Tsukasa Uyetsuka, e que, em conjunto com a Escola Superior de Colonização do Japão, ou “Nippon Kōtō Takushoku Gakkō”, comumente chamada de KŌTAKU, fundada no ano seguinte, intencionava preparar e enviar jovens colonizadores à Amazônia brasileira.



Figura 60: Trecho da publicação comemorativa dos 50 anos do Clube de Voleibol, editada pela Associação de ex-alunos de Shuyukan, de 1981. Saburo é o quarto de pé, da esquerda para direita. Fonte: Acervo do autor. Crédito da imagem: Yoshiro Takeuchi.

O Instituto foi amplamente divulgado no Japão, principalmente entre as famílias mais influentes, que apresentavam condições de arcar com o alto custo da escola e dos primeiros anos de manutenção dos jovens no Brasil.

5.8. PÁGINA 14

MEMÓRIAS

Sempre bem humorado, Saburo era bastante popular, seus amigos estavam constantemente em contato com ele. Meu pai cultivou o hábito de mantê-los em seu círculo de amizades. Lembro que, quando eu casei, muitos anos após a morte de meu avô, alguns de seus amigos foram convidados. No primeiro quadro, projetei essa aura que acredito ter sido da natureza dele, brincar com seus amigos.

Quando estive em Fukuoka, no ano de 2001, pude visitar o colégio onde ele havia concluído os estudos do ensino médio, a Escola Shuyukan. Fiquei maravilhado em saber que muitos dos prédios e áreas da escola ainda conservavam suas formas originais, como o portão, retratado parcialmente no primeiro quadro (Fig. 61).



Figura 61: Antigo portão principal da Escola Shuyukan (em foto atual).
Fonte: Wikipedia, sob licença CC (*creative commons*).

A visita ao templo provavelmente nunca aconteceu, pois Saburo não era uma pessoa de hábitos religiosos. Assim como este trecho, outros poucos foram adicionados no intuito de enriquecer a narrativa.

HISTÓRIA

O templo visitado nos quadrinhos, o Daizafu Tenman-gū, é um templo xintoísta construído sobre o túmulo de Sugawara no Michizane (845-903), professor, poeta e político que viveu no Japão e foi santificado²⁷. Michizane, sob a forma de Tenjin (天神), deus da sabedoria e do aprendizado, rege o templo (JAPAN-GUIDE.COM, 2017).

CONCEITOS

A busca por uma vista do templo que contemplasse o ângulo que eu desejava, foi infrutífera. Foi preciso criar inteiramente o quadro, com referências visuais frontais (Fig. 62).

²⁷ O termo “santificado” foi utilizado no texto para buscar uma proximidade com o pensamento ocidental/cristão, no qual a igreja católica “beatifica” ou “santifica” grandes expoentes religiosos. No Japão, estes expoentes ascendem à posição de deuses, ganhando novas nomenclaturas. Tenjim é o nome divino de Michizane.



Figura 62: Fachada atual do templo Daizafu Tenmangu.
Fonte: Wikipedia, sob licença CC (*creative commons*).

5.9. PÁGINA 15

HISTÓRIA

A estação de Hakata, base para a ilustração, foi inaugurada em 1889 (Fig. 63). O prédio retratado foi finalizado em 1909, permanecendo nesta forma até 1963, quando foi reformulado (VIVRE LE JAPON, c2016).

A locomotiva a vapor representada no segundo quadro é a C51, modelo construído no Japão de 1919 a 1928. A letra C indica que era uma locomotiva com três eixos motores. Ela realizava o trecho da viagem de Kobe a Tóquio, em nove horas, por meio da linha expressa Tsubame (燕, ou andorinha), implantada em 1930 (LOCOMOTIVA, c2017).



A C51 serviu de locomotiva para o “trem imperial” em mais de 100 ocasiões (MORIYA, 2011, p. 22).

Figura 63: A estação de Hakata, cerca de 1920.
Fonte: Fukuoka City (c2016).

CONCEITOS

Determinar a linha ferroviária, bem como o tempo de viagem, foi importante para realizar esta página, era necessário estabelecer a passagem para a sequência final, do tempo e dos lugares.

5.10. PÁGINA 16

HISTÓRIA

O visual do interior da estação central de Tóquio foi baseado em um cartão postal de 1915 (Fig. 64).

Os prédios do Instituto também foram baseados em fotos de época e representam sua entrada principal, onde geralmente eram feitos os registros fotográficos das turmas (Fig. 65).



Figura 64: Interior da estação de Tóquio, cerca de 1915.
Fonte: Sundberg (c2017).

CONCEITOS

A mala de Saburo contém um adesivo com o símbolo da linha expressa Tsubame.

O encontro de Saburo e Ikuro (meus avôs, paterno e materno) mostrado nesta página é fictício e improvável. Foi inserido para ilustrar que, apesar de sua diferença de personalidade, se tornaram grandes amigos.



Figura 65: Fachada do Instituto Amazônia, em Tóquio. No destaque, Saburo.
Fonte: Acervo do autor.

5.11. PÁGINA 17

HISTÓRIA



Figura 66: Deputado Tsukasa Uyetsuka.
Fonte: Acervo do autor.

Estão representados na página o Deputado Tsukasa Uyetsuka e os brasões do Instituto Amazônia e do Kōtaku (“Nippon Kōtō Takushoku Gakkō”).

Importante político e empresário japonês, o Sr. Uyetsuka (Fig. 66) viabilizou a emigração japonesa para diversos países, entre eles o Brasil. (ASSOCIAÇÃO KOUTAKU DO AMAZONAS, 2011).

5.12. PÁGINA 18

HISTÓRIA

A guerra russo-japonesa é considerada um dos estopins para o incentivo à emigração japonesa. Apesar de ter ocorrido entre os anos de 1904 e 1905, suas consequências políticas e principalmente econômicas se estenderam pelo Japão durante muitos anos. Apesar de os japoneses considerarem-se vencedores, havia o descontentamento político e popular com o resultado da guerra, devido à não anexação de parte dos territórios inicialmente almejados e ao aumento significativo de impostos. Desta forma, alguns historiadores consideram este cenário como determinante para a ascensão do militarismo japonês que, entre outros ideais, incentivava a expansão de seu território (SEGUNDA, 2017).

Apesar de já existirem japoneses no Brasil, oficialmente, a chegada desses imigrantes é comemorada em 1908, com o aporte do navio Kasato Maru (SATO, 2008).

CONCEITOS

A colina que aparece ao fundo apresenta o mesmo recorte da colina retratada por Angelo Agostini (considerado o primeiro cartunista/quadrinhista brasileiro), em sua ilustração intitulada “UM EPISÓDIO DA GUERRA RUSSO-JAPONEZA. Depois da Batalha de Liao-Yang – Transporte de feridos russos pela Cruz Vermelha”. Trata-se de uma discreta e oculta homenagem (Fig. 67).

O cartaz incentivando a emigração ao Brasil (ブラジル) é uma releitura sob meu traço. Nos dizeres “さあ行か。家をあけて南米” (Vamos com a família para a América do Sul! (Fig. 68).

O desenho dos uniformes, dos soldados japoneses e russos, também foi executado com base em pesquisas iconográficas (Fig. 69).

5.13. PÁGINA 19

HISTÓRIA

A abolição da escravatura no Brasil, em 1888, também contribuiu diretamente para a vinda dos japoneses ao país. A necessidade de substituição da mão de obra, originalmente escrava, nos cafezais do Sudeste, principalmente no estado de São Paulo, veio ao encontro das aspirações das companhias migratórias japonesas (NOGUEIRA, 1973).

Contudo, no campo, os capatazes não estavam acostumados a lidar com uma mão de obra não escrava e havia também a barreira da língua, o que promoveu alguns atritos ainda no

início da colonização. Em 1910, Shuhei Uyetsuka, primo de Tsukasa, assumiu a representação da Companhia Imperial de Migração no Brasil, conhecendo estes problemas e os gerenciando (SATO, 2008).

Além das terras concedidas pelo governo do Amazonas para o projeto, o Dr. Tsukasa Uyetsuka adquiriu uma localidade chamada de Vila Batista, próxima ao município de Parintins.



Figura 67: Referências em diversos quadros, algumas mais evidentes, outra, nem tanto. Fonte: (Fig. a) Wikipedia, sob licença CC (*creative commons*); (Fig. b) Acervo do autor.



Este vilarejo, que teve seu nome posteriormente trocado para Vila Amazônia, serviria de ponto de partida para a implantação do Instituto Amazônia, recebendo os primeiros colonos (ASSOCIAÇÃO KOUTAKU DO AMAZONAS, 2011).

Figura 68: A arte original do cartaz. Fonte: NSP Hakkosha (c2018).



Figura 69: Exemplos de alguns uniformes utilizados na guerra russo-japonesa:
a) uniformes japoneses; b) uniformes russos.
Fonte: Glaziner (c2018).

CONCEITOS

Há alguns anos, desenvolvi uma publicação em quadrinhos, de caráter educativo, intitulada “O Africano Pai d’Égua”, cujo objetivo era apresentar informações à comunidade acadêmica da Universidade Federal do Pará sobre alguns países africanos que contam com alunos matriculados na instituição. O material também serviria para dar boas-vindas a estes alunos, contribuindo para sua acolhida e autoestima. Durante o lançamento da publicação, uma aluna africana destacou que em “Africano”, assim como na maioria das publicações que o fazem, ao retratar pessoas de pele negra, pintamos erroneamente as palmas de suas mãos da mesma tonalidade. Prometi não cometer o mesmo erro no futuro.

O rosto retratado calculando algo, ao final da página, remete ao “meme da Nazaré confusa”, que mostra a atriz brasileira Renata Sorrah (no papel de Nazaré Tedesco, personagem da novela televisiva “Senhora do Destino), com um olhar confuso acompanhado de vários cálculos e fórmulas matemáticas. O meme, cuja origem é brasileira, ficou conhecido no mundo inteiro e é utilizado para ilustrar situações nas quais é preciso parar para refletir ou pensar com maior complexidade (Fig. 70).

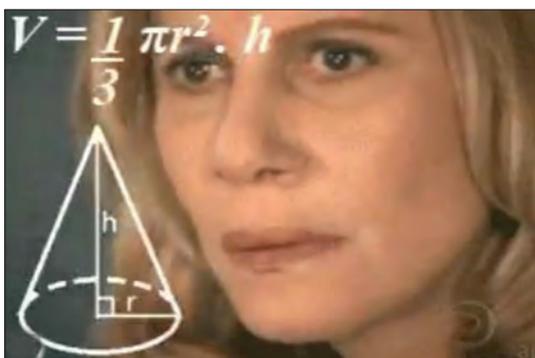


Figura 70: O meme da Nazaré confusa, com a atriz Renata Sorrah.
Fonte: Redes sociais.

5.14. PÁGINA 20

MEMÓRIAS

O quadro que representa a aula com o mapa da região amazônica foi baseado em uma fotografia (Fig. 71).

Além das aulas teóricas, com conteúdo sobre a região a ser desbravada, atividades esportivas, como artes marciais, e outras mais práticas, como

princípios de carpintaria e agricultura, também eram desenvolvidas (Fig. 72).

Os alunos da Kōtaku (“Nippon Kōtō Takushoku Gakkō”), provenientes de diversas províncias do Japão, criaram fortes laços durante sua convivência no Instituto e, posteriormente, no Brasil. Estes alunos denominavam a si mesmos como KŌTAKUSEIS, que em uma tradução mais simples significa “gerado no KŌTAKU”.

CONCEITOS

O visual dos cabelos de meu avô, foi concebido com base na foto retratada na Figura 73.

5.15. PÁGINA 21

HISTÓRIA

Em 1932, o Professor Henrique Paulo Bahiana, fazendo parte da comitiva diplomática brasileira, esteve em visita ao Japão. Sua estada rendeu a publicação de dois livros: “O grande Japão”, de 1932, que descreve aspectos históricos, políticos e econômicos do país, e “O Japão que eu vi”, de 1934, título no qual o autor detalha sua viagem. No segundo capítulo de “O Japão que eu vi”, o autor registra sua visita ao Instituto Amazônia. Baseado na data da visita e no número de alunos presentes, citados pelo autor, é possível afirmar que a turma visitada foi a de Saburo e Ikuro (3ª turma). Quanto à apresentação das lutas, o professor Bahiana descreve, em seu livro, os alunos como: “demonios lutando com indescritível vigor!” (Fig. 73) (BAHIANA, 1934, p. 33).



Figura 71: Registro de aula teórica no Instituto Amazônia, 1932.
Fonte: Acervo do autor.



Figura 72: Registro de aulas práticas nas terras do Instituto, 1932.
Fonte: Acervo do autor.

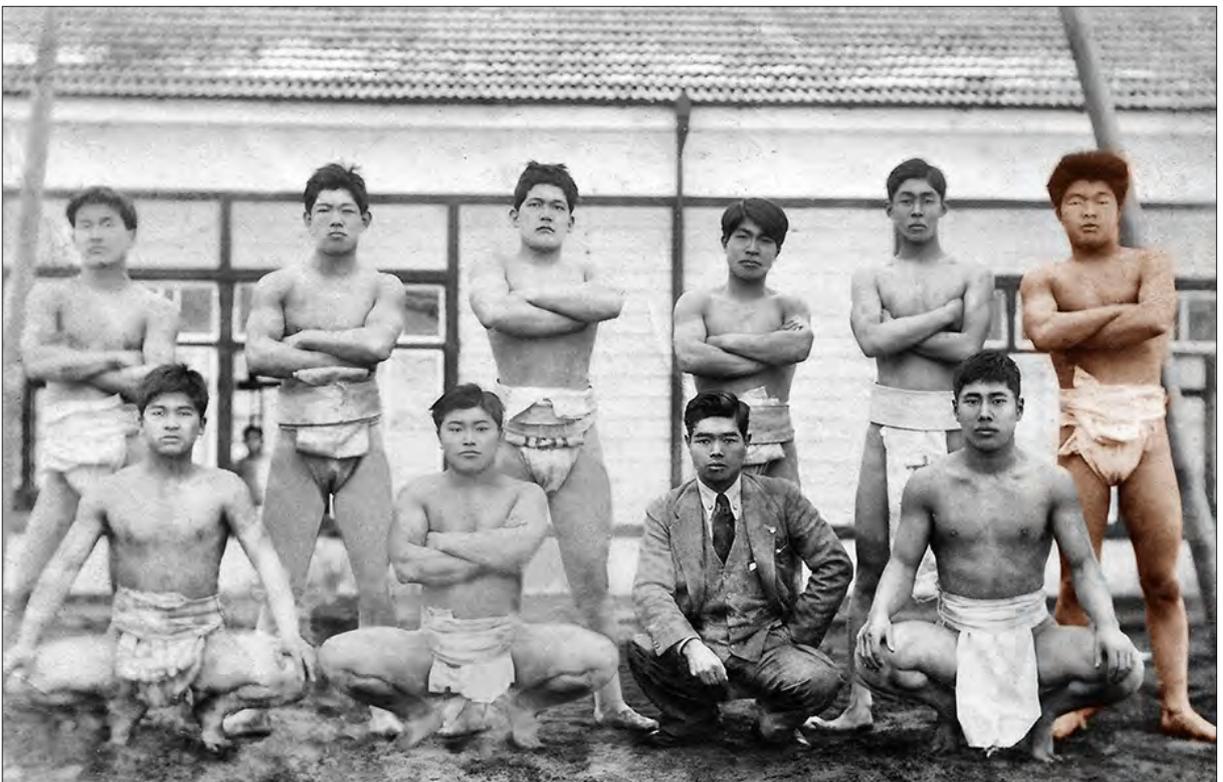


Figura 73: Prática do sumô, em 1932. No destaque, meu avô Saburo.
Agachado, o segundo da esquerda para direita é meu avô Ikuro Harada.
Fonte: Acervo do autor.

CONCEITOS.

O portal do Instituto tomou como referência uma das fotos que ilustravam o capítulo dois da publicação do professor Bahiana (Fig. 74).

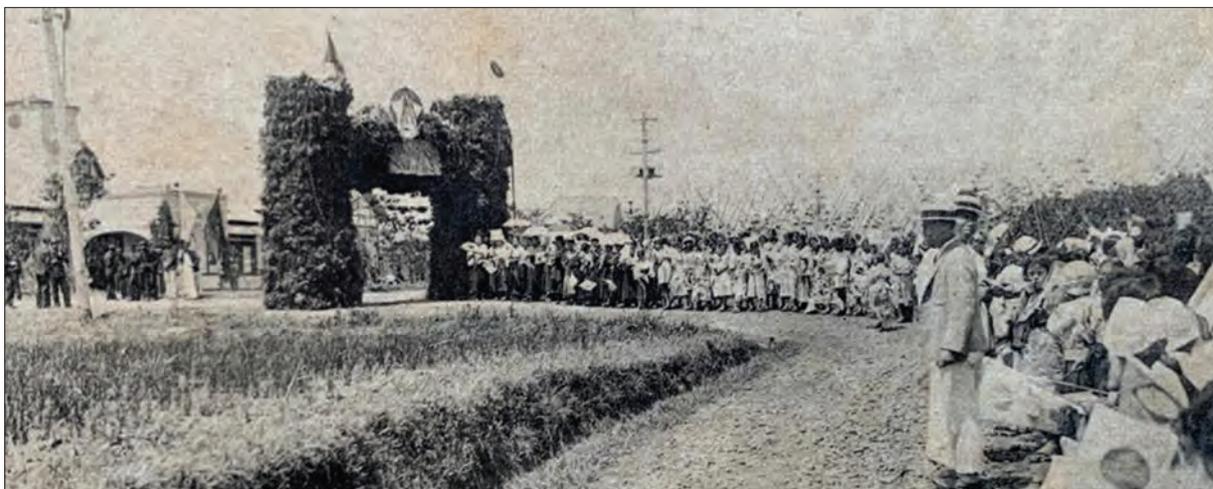


Figura 74: Recepção da comitiva do professor Bahiana.
Fonte: Bahiana (1934, p. 32).

5.16. PÁGINA 22

HISTÓRIA

O prédio retratado no primeiro quadro é inspirado em uma edificação do Parque Asakusa (浅草公園), no distrito de Asakusa, em Tóquio, em 1930 (Fig. 75). O local era conhecido por abrigar alguns dos melhores cinemas e teatros da época.



Figura 75: A rua dos teatros (Asakusa Rokku), em 1930.
Fonte: Sundberg (c.2017).

O cartaz e a cena representados, são do filme “Tarzan the Ape Man” (Tarzan, o Homem-Macaco), lançado no Japão em 9 de setembro de 1932, e estrelado por Johnny Weissmuller, no papel de Tarzan e Maureen O’Sullivan, atuando como Jane (IMDB.COM, c2019).

CONCEITOS

Filmes semelhantes ao “Tarzan” e “Mogli”, embora ambientados em selvas tropicais (o primeiro na africana e o segundo na indiana), contribuíram, e ainda contribuem, para a estabelecer um conceito errado da Janguru (*Jungle/ジャングル*) ou selva, induzindo ao censo comum de que florestas tropicais, como as da Índia e do Congo, apresentam fauna e flora similares à floresta amazônica.

5.17. PÁGINA 23

HISTÓRIA

O início do projeto foi bastante penoso para as duas primeiras turmas do Instituto. Com 35 e 60 alunos, respectivamente, estas turmas possuíam a árdua tarefa de edificar as primeiras instalações do projeto. Desta forma, foram construídos, nestes primeiros anos, os prédios administrativos, os alojamentos, o ponto de observação meteorológica e o refeitório (aos quais seriam somados, mais tarde, a escola, o hospital e o centro de atividades sociais), além disso, os alunos foram responsáveis também pelo preparo do terreno e pela construção de suas próprias moradias nos assentamentos da colônia, enfrentando o clima, as doenças e a fauna, que lhes faziam face (ASSOCIAÇÃO KOUTAKU DO AMAZONAS, 2011, p. 23-24) (Fig. 76). Não havia gorilas nem leões, mas mosquitos, aranhas e carrapatos. Nas águas, os preocupavam a piranha, o poraquê e o candiru. Diante destas dificuldades, foram muitos os desistentes destas turmas. Parte dos que abandonaram o projeto regressou ao Japão, outra parte migrou para estados como São Paulo e Paraná (ONO, 2015).



Figura 76: Lançamento da pedra fundamental da Vila Amazônia, em 21 de outubro de 1930.
Fonte: Acervo do autor.

Após a Revolução de 1930, com a ascensão de um governo notadamente nacionalista, as dificuldades enfrentadas pelos imigrantes japoneses, seja pela discriminação racial ou pelo receio do “expansionismo” japonês, ganharam mais força.

Em 1934, a nova constituição instituía, no artigo 121, parágrafo 6º, algumas restrições à entrada de imigrantes e, o Artigo 130 determinava que: “Nenhuma concessão de terras, superiores a dez mil hectares poderá ser feita sem que, para cada caso, proceda autorização do Senado Federal”, tornando mais difícil administrar o processo migratório (UYETSUKA, 2011, p. 47)



Figura 77: Registro da reunião entre o presidente Getúlio Vargas e o Sr. Uyetsuka.
Fonte: Acervo do autor.

No quadro, baseado em foto (Fig. 77), o Sr. Uyetsuka se reúne com o então presidente Sr. Getúlio Vargas para discutir questões imigratórias. A necessidade de ocupação da região amazônica se sobrepôs à intenção de revisar a concessão de terras aos japoneses.



Figura 78: Sede do Instituto Amazônia, construída na Vila Amazônia.
Fonte: Acervo do autor.

O prédio retratado no segundo quadro foi um dos primeiros do Instituto a ser edificado na Vila Amazônia (Fig. 78).

5.18. PÁGINA 24

MEMÓRIAS

O nascimento de mestiços não planejados promoveu uma mudança no preparo e envio de novos alunos/colonos. A partir da terceira turma, a grande maioria viria casada ou compromissada (ONO, 2015). Embora houvesse cerimônias de diversas religiões — o casamento de meus avós, Ikuro e Kiyoko, por exemplo, foi cristão —, a escolha das noivas era realizada de forma tradicional, pelos pais.



Figura 79: Modelo de transporte público de Nagoya, anos 30.
Fonte: Steve (c2019).



Figura 80: Casamento de Ikuro e Kiyoko Harada.
Fonte: Acervo do autor.

Os alunos da escola de colonização eram, como já mencionado, em sua grande maioria, de famílias influentes e/ou abastadas, por isso, as noivas também faziam parte desta elite socioeconômica. Para ilustrar, escolhi o casamento de meu avô, Ikuro, cujo pai era dono de uma empresa de transporte público (Fig.

79), e Kiyoko, filha do dono de uma grande indústria têxtil (Fig. 80).

CONCEITOS

No canto da página, uma homenagem gráfica à obra do cineasta japonês Hayao Miyazaki, um gato com padrão de pelagem incomum, seguido por um camundongo com uma plaqueta grafada com a palavra “basu” (バス), ou ônibus, aludindo a um de seus personagens, o Nekobasu (Fig. 81).

5.19. PÁGINA 25

MEMÓRIAS

A partida do porto de Yokohama foi muito animada: uma banda de música e muitos confetes fizeram parte da despedida, mantendo as boas expectativas e os ânimos da turma que saía de sua terra natal (Fig. 82). O desenho da turma se despedindo foi baseado em foto (Fig. 83). A despedida dos familiares é ficcional, possivelmente não houve aperto de mãos. O envelope existiu, bem como outros enviados ao Brasil. A maioria das famílias manteve o auxílio financeiro aos alunos durante muitos anos, para subsidiar sua manutenção no país.



Figura 81: Nekobasu, personagem do longa “Meu Amigo Totoro”, de Hayao Miyazaki.
Fonte: Divulgação, Estúdios Ghibli.



Figura 82: Despedida no porto de Yokohama.
Fonte: Acervo do autor.

HISTÓRIA

No Brasil, o “Montevideo Maru”, navio que trazia a terceira turma, aportou no Rio de Janeiro no dia 12 de abril de 1933 (ASSOCIAÇÃO KOUTAKU DO AMAZONAS, 2011). Mais tarde, durante a II Guerra, este navio seria abatido, em julho de 1942, após ter sido transformado em transporte para prisioneiros de guerra (NATIONAL ARCHIVES OF AUSTRALIA, c2020).



Figura 83: Despedida no porto de Yokohama, no destaque Saburo.
Fonte: Acervo do autor.

5.20. PÁGINA 26

CONCEITOS

Não recordo, de fato, como ocorreu minha última visita feita a meu avô, contudo desenhar essa página me transportou ao passado, possibilitando preencher a lacuna que aquele último abraço, nunca dado, deixou. Uma terapia pessoal sobre este e muitos “últimos” abraços.

5.21. PÁGINA 27



Figura 84: Maquete do Kasato Maru, em exposição no Bunkyo de São Paulo (SP).
Fonte: Acervo do autor.

CONCEITOS

A ilustração do navio é baseada na maquete do “Kasato Maru”, exposta no “Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil”, do Bunkyo (Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social), localizado no bairro da Liberdade, na cidade de São Paulo (Fig. 84).

5.22. PÁGINAS 28 E 29

CONCEITOS

Na página 28, a utilização de uma “metáfora” visual sobre a crença popular que diz: “No momento da partida, a vida passa como um filme diante de nossos olhos”. Na página seguinte, a chegada na cidade do Rio de Janeiro.

5.23. PÁGINA 30

MEMÓRIAS

Após o falecimento de meu avô, minha avó veio morar conosco, passando a dividir um cômodo comigo, em nossa casa. Esse período edificou muitos referenciais afetivos e também muitas memórias, embora eu estivesse, na época, mais interessado na comida do que nas histórias contadas.



Figura 85: Instalações do Instituto na Vila Amazônia, no detalhe, a estação meteorológica.
Fonte: Acervo do autor.

5.24. PÁGINA 31

HISTÓRIA

Todos os Kōtakuseis, ao chegarem à região, eram recebidos inicialmente na Vila Amazônia (Fig. 85). A turma de Saburo chegou no dia 1 de junho de 1933, sendo composta por 73 alunos (a maior entre as turmas enviadas no decorrer do projeto). Depois de um pequeno período de adaptação, os alunos eram enviados para as colônias. A terceira turma foi encaminhada para a Colônia Modelo de Andirá (ASSOCIAÇÃO KOUTAKU DO AMAZONAS, 2011, p. 26-27).

MEMÓRIAS

Meu pai me relatou, em certa ocasião, que, mesmo frente às adversidades iniciais, meu avô ficou muito feliz com sua decisão, pois encarava os desafios como uma aventura a ser superada e desfrutada. Neste período, ele foi realmente muito feliz.

5.25. PÁGINA 32

HISTÓRIA

A plantação de alimentos e a criação de gado foram o foco inicial dos primeiros colonos. O emprego da mão de obra local foi de grande importância para o projeto. A troca de conhecimentos e hábitos foi geralmente benéfica para todos. (Fig. 86).



Figura 86: Registro do cotidiano dos primeiros colonos.
Fonte: Acervo do autor.

5.26. PÁGINAS 33 A 36

CONCEITOS

Com alguma liberdade poética, este episódio aconteceu “quase” desta maneira. Minha avó já havia me contado sobre o ocorrido, sem entrar em muitos detalhes. Anos mais tarde, o mesmo foi relatado textualmente pelo autor Antônio Cândido da Silva, em seu livro “Vila Amazônia - Os koutakusseis”, lançado em 2012 (SILVA, 2012, p. 56-57).



Figura 87: Tamotsu e Ichi Tokuzawa, no colo, Yasuyo.
Fonte: Acervo do autor.

5.27. PÁGINA 37

HISTÓRIA

Meu bisavô, pai de Yasuyo, o Sr. Tamotsu Tokuzawa, foi militar de carreira. Após ter retornado da guerra, assumiu o posto de comissário de polícia em Fukuoka. Na época, como o casal Tokuzawa (Tamotsu e Ichi) não possuía filhos homens, minha avó estava sendo preparada para assumir as rédeas familiares (Fig. 87).



MEMÓRIAS

Sendo mulher, estudar na Faculdade de Medicina de Kyushu, cujo prédio está representado nesta página, era um acontecimento raríssimo e foi um sonho cultivado por minha avó até seus 16 anos de idade (Figs. 88 e 89).

Figura 88: Yasuyo aos 16 anos.
Fonte: Acervo do autor.



Figura 89: Universidade de Kyushu, anos 1920.
Fonte: Kyushu University (c2019).

5.28. PÁGINA 38

MEMÓRIAS

O nascimento de Makoto Tokuzawa, foi o acontecimento que selou o destino de minha avó. Seu pai não acreditava na necessidade de empreender esforços para a formação de uma filha (além do tradicionalmente já empreendido). Assim, sendo frequentadores do mesmo círculo social, o Presidente da Assembleia Legislativa e Comissário de Polícia (Shigeki e Tamotsu), decidiram pelo casamento de seus filhos. Após o nascimento de Makoto, meus bisavós ganhariam outro filho do sexo masculino, Iwato Tokusawa.

5.29. PÁGINA 39

MEMÓRIAS

Minha avó se casou em 1937, em uma cerimônia familiar, sem a presença do noivo, que ela só conhecia por fotografias. Depois de algum tempo, viajou na companhia da sétima e última turma de Kōtakuseis que viria ao Brasil (e também a menor, com apenas cinco alunos) (Fig. 90).



Figura 90: Registro de despedida da 7ª turma, juntamente com parentes e esposas de colonos que já se encontravam no Brasil.
Fonte: Acervo do autor.

5.30. PÁGINA 40

HISTÓRIA

Da Colônia Modelo (em Andirá), as turmas eram redirecionadas para seus assentamentos. A 3ª turma foi dividida, com alguns alunos destinados ao terreno de Boa Fonte e outros ao de Tauaquera (para onde foi meu avô). As casas eram construídas em regime de mutirão, com os alunos ajudando uns aos outros.

MEMÓRIAS

O início no Brasil foi muito sofrido para minha avó. Certa vez, ela me confessou que chorava muito, todos os dias. O choque da mudança justificava sua tristeza, ela saíra de um

Japão moderno, com energia elétrica, automóveis e telefones, para uma região não desbravada do Brasil, literalmente indo morar na selva.

CONCEITOS.



Figura 91: Propriedade da família Harada, na localidade do Boto, dezembro de 1967.
Fonte: Acervo do autor.

A composição dos itens desta página sofreu influência de várias memórias, das férias de infância no Boto, localidade no interior do município de Oriximiná (PA) e onde ainda há terras pertencentes à família Harada (Fig. 91), somadas as da época em que trabalhei no interior da região amazônica (na Floresta Nacional de Caxiuanã), quando tive a oportunidade de conhecer melhor as moradias dos ribeirinhos.

5.31. PÁGINA 41

CONCEITOS

A cena da perda dos bens trazidos do Japão foi apropriada de outra biografia, de minha avó materna (Kiyoko), e foi originalmente relatada a meu primo Henry Harada. O gramofone foi, sem dúvidas, a maior perda, já que sem ele os discos se tornaram inúteis.

5.32. PÁGINA 42

HISTÓRIA

O Hakko Kaikan foi um centro para atividades sociais, construído em forma de templo, em 1940, na Vila Amazônia (ASSOCIAÇÃO KOUTAKU DO AMAZONAS, 2011, p. 45) (Fig. 92).

Foi edificado com o uso de técnicas japonesas, que utilizam encaixes e cunhas no lugar de pregos. Na história, desloquei um pouco sua construção no tempo, para ilustrar a interação social.



Figura 92: O Haikko Kaikan.
Fonte: Acervo do autor.



Figura 93: Confraternização dos Kōtakuseis, início da década de 1980.

Fonte: Acervo do autor.

MEMÓRIAS

Nesta página há, mais uma vez, a ênfase à personalidade de meu avô. Todos os anos, até 2017, os Kōtakuseis, residentes na cidade de Belém, juntamente com seus descendentes, se reuniam para se confraternizar (Fig. 93). Meu avô sempre foi bastante participativo. Há um registro em um áudio, gravado na época, que apresenta ele cantando e rindo com os demais.

5.33. PÁGINA 43

CONCEITOS

A cena dos animais foi relocada para o lado de fora da residência, eles furtavam os alimentos pelas janelas. A aceitação do marido e o afeto surgiram com o decorrer do tempo. Testemunhei, anos mais tarde e em diversas ocasiões, o amor que ela dedicava a ele.

O uso da metalinguagem, no último quadro, ilustra os diversos momentos de reflexão e saudades que o processo de construção da obra me proporcionou.

5.34. PÁGINA 44

HISTÓRIA

Muitos imigrantes mantiveram vários hábitos e costumes trazidos do Japão durante toda sua vida. Minha avó Kiyoko cultivou a poesia e, em 2005, recebeu uma premiação pelo melhor Tanka (uma espécie de poema japonês, que obedece a determinadas regras vocabulares e métricas), em um concurso promovido mundialmente pela casa imperial japonesa (Fig. 94).



Figura 94: Minha avó Kiyoko, autora do melhor Tanka do mundo, em 2005.
Fonte: Acervo do autor.

O mapa desenhado representando a localidade de Andirá e a distribuição dos assentamentos originais foram baseados no apresentado pela Associação Koutaku do Amazonas, em 2011 (ASSOCIAÇÃO KOUTAKU DO AMAZONAS, 2011, p. 31).

MEMÓRIAS

As jovens esposas, algumas com 17 anos, tinham sorte se conseguiam se deslocar para conceber seus filhos na Vila Amazônia. A grande maioria dependia de suas vizinhas, parentes e amigas para a realização dos partos. Um parto bem sucedido chamava outro, assim, certas jovens, esposas de Kōtakusei, ficaram bem conhecidas como parteiras, realizando o procedimento não somente para as mulheres dos colonos, mas também para outras da região. Minha avó Kiyoko realizou mais de 20 partos.

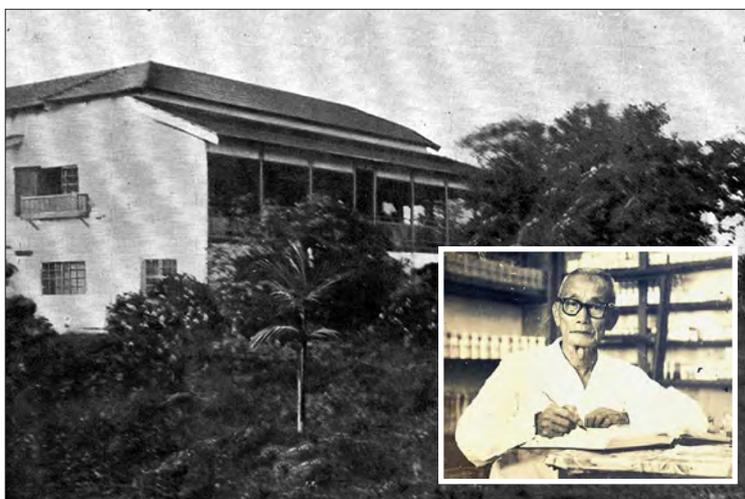


Figura 95: Hospital da Vila Amazônia, década de 1930.
No destaque, Dr. Toda.
Fonte: Acervo do autor.

Na época, o hospital da Vila Amazônia estava sob a responsabilidade do Dr. Toda, que, embora possuísse formação acadêmica em medicina, sendo um enfermeiro qualificado, não era médico. Contudo, pelo respeito e gratidão pelos serviços prestados, a comunidade sempre se referiu ao Sr. Toda como doutor (Fig. 95).

5.35. PÁGINA 45

MEMÓRIAS

O episódio das sanguessugas foi verídico, assim como o dos patos desaparecidos. Foram relatos que minha avó compartilhou durante nossas refeições.

5.36. PÁGINAS 46 E 47

MEMÓRIAS

Quando eu era garoto, com uns seis anos, fiquei impressionado quando vi meu avô sem camisa pela primeira vez. Embora não influenciasse em nada sua mobilidade, a cicatriz que trazia nas costas, bem próxima ao ombro, era extensa e profunda.

A cicatriz concedia aspereza a um semblante que era só sorrisos e alegria. Eu, claro, sempre que podia, perguntava novamente pela história. Com o passar do tempo, cada narração me enriquecia com mais detalhes.

CONCEITOS

Os trechos da estada das mulheres na casa dos Sasaki, da visita da mucura, bem como da reunião da milícia, captura e quase morte do agressor de meu avô foram relatados por minha avó materna. Por este motivo, no quadro, é ela quem está representada apontando para a mucura.

Mucura é o nome popular dado a um marsupial de pequeno porte, encontrado em boa parte das Américas. Em outras regiões do Brasil, é conhecida como gambá e sariguê.

5.37. PÁGINA 48

HISTÓRIA

O cultivo da juta na Amazônia brasileira é um capítulo importante na história da imigração japonesa, suas implicações históricas e socioeconômicas foram detalhadas em diversas obras científicas e ficcionais. Todas essas obras apresentam dois consensos: a responsabilidade por sua introdução e o desenvolvimento de seu cultivo se deram por meio do grupo dos Kōtakuseis; e a afirmação de sua vital importância econômica para os estados do Pará e Amazonas, durante as décadas de 1940 e 1950.

Os Srs. Tsukasa Uyetsuka e Koutaru Tuji idealizaram o plantio após estudarem a viabilidade econômica do mesmo. Contando com a experiência trazida das colônias na Índia, puderam

antecipar o sucesso da empreitada, pois, ao contrário de outras culturas, que demoravam a mostrar resultados, a juta produzia a fibra em menos de um ano, sendo que a demanda para fabricação de sacas para o mercado exportador de café era imensa. A grande maioria dos Kōtakuseis esteve, de alguma forma, envolvida no plantio e na comercialização da juta (UYETSUKA, 2011, p. 15-24).

5.38. PÁGINA 49

MEMÓRIAS

Meu pai nasceu em 19 de maio de 1938, em um período em que a hostilidade aos imigrantes provenientes dos países do eixo (Alemanha, Itália e Japão) se agravou. Neste mesmo ano, devido à política de nacionalização promovida pelo governo Vargas, foi promulgada uma lei que proibia o ensino e a difusão de línguas estrangeiras, estabelecendo dificuldades para que as pessoas se expressassem publicamente nas línguas dos países do eixo (PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 1938).

5.39. PÁGINA 50

HISTÓRIA

A partir do ataque japonês ao porto americano de Pearl Harbor, no Havaí, em 7 de dezembro de 1941, e com o conseqüente ingresso dos EUA na II Guerra, a hostilidade aos imigrantes japoneses se intensificou. Com os ânimos acirrados, desde o ataque alemão ao navio brasileiro “Taubaté”, em março de 1941, e sendo o país aliado aos norte-americanos e contrário ao eixo, o Brasil corta, em janeiro de 1942, relações econômicas e diplomáticas com o Japão, cuja embaixada e consulados foram fechados.

As notícias e propagandas antinipônicas, comuns desde o início do século²⁸, também tornaram-se mais frequentes (Fig. 96), assim como as decisões governamentais. Políticos, como o deputado Antóvilva R. M. Vieira, combatiam abertamente a concessão de terras aos japoneses.

28 A exemplo dos EUA, onde “[...] a imprensa exerceu papel fundamental ao divulgar notícias, imagens e vulgarizar teorias, na conformação de um imaginário nacional norte-americano sobre os japoneses” (TAKEUCHI, 2009, p. 148), a imprensa brasileira corroborou o desenvolvimento da xenofobia e do antijaponismo.

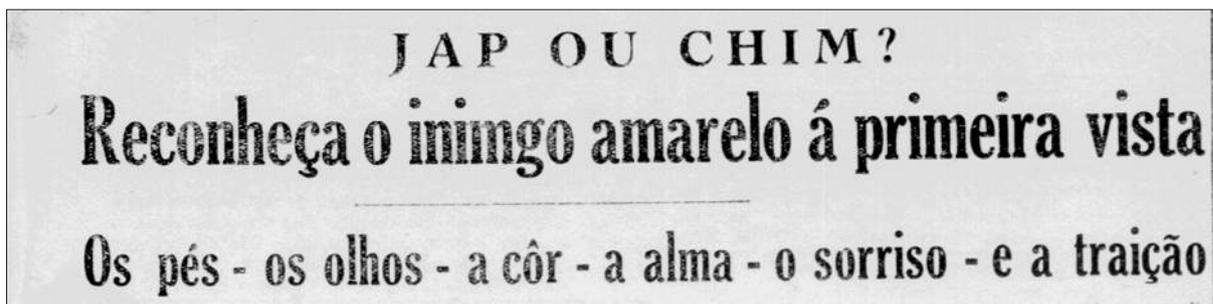


Figura 96: Recorte de manchete do “Jornal do Comercio”, de 31 de março de 1945 - Manaus (AM).
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional (FBN) (s.d.).

Em março de 1942, o Decreto-Lei nº 4.166 determinava o confisco de parte do patrimônio dos imigrantes provenientes de países do eixo e o confisco total dos bens de entidades culturais ou recreativas mantidas ou criadas pelos mesmos (PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 1938).



Figura 97: Recorte de manchete do “Diário Carioca”, de 20 de outubro de 1942 - Rio de Janeiro (RJ).
Fonte: FAU (c2014).

Em abril do mesmo ano, Antóvila Vieira publicou “O Perigo Amarelo na Amazônia Brasileira”, um compilado de seus discursos antinipônicos pronunciados na Assembleia Legislativa do Amazonas (VIEIRA, 1942).

Diante do cenário, a dispersão da colônia apresentava-se como uma solução de curto prazo, para amenizar as represálias.

Em setembro de 1942, todos os participantes do Instituto remanescentes na Vila Amazônia foram presos, com exceção do Sr. Oyama e do Dr. Toda (responsável pelo atendimento no hospital construído pelos Kōtakuseis, na Vila). Eles foram enviados para um campo de prisioneiros existente no município de Acará, no estado do Pará (Fig. 97), e todos os bens do Instituto presentes na Vila, como edificações (incluindo o hospital e a serraria), plantações e gado, foram confiscados (ASSOCIAÇÃO KOUTAKU DO

AMAZONAS, 2011, p. 49) (FAU, c2014).

MEMÓRIAS

Em outubro de 2011, o estado do Amazonas, por meio de sua Assembleia Legislativa, promoveu uma retratação oficial aos Kōtakuseis da Vila Amazônia, em razão do ocorrido (GLOBO, 2011).



CONCEITOS

No quadro, para representar o militarismo exacerbado da época, há um Panzer II (oficialmente Panzerkampfwagen II), tanque leve, utilizado pelo exército alemão, de 1936 a 1945 (Fig. 98).

Figura 98: Panzer II.

Fonte: HOLLÄNDER, sob licença CC (*creative commons*).

5.40. PÁGINAS 51 E 52



Figura 99: A “Casa do Boto”, na década de 70.

Fonte: Acervo do autor.

MEMÓRIAS

Alguns Kōtakuseis deslocaram-se para locais bem distantes. Meu avô, Ikuro Harada, foi um exemplo. Juntamente com outros Kōtakuseis, adquiriram terras no estado do Pará, no município de Oriximiná, em uma localidade denominada de “Boto”.

Saburo mudou-se para a localidade conhecida como “Barreirinha”, no Amazonas.

Tendo adquirido terras na várzea, o plantio da juta se mostrou bastante rentável e produtivo. Por conta da natureza amigável e prestativa da família, apesar do preconceito que pesava sobre os imigrantes japoneses na época, rapidamente fizeram amigos. O desenho da casa foi baseado na “casa do Boto”, que tive a oportunidade de visitar durante minha infância (Fig. 99)

CONCEITOS

Na ilustração, há um trator da marca “Allis-Chalmers”, do período (Fig. 100). Saburo possuía um dos poucos que havia na região.



Figura 100: Trator Allis-Chalmers, modelo 1940.

Fonte: Lancaster Farming (c2018).

5.41. PÁGINA 53

MEMÓRIAS

O episódio das cartas foi relatado por minha avó. Durante anos, me perguntei sobre a razão de meu avô as ter guardado, já que o fato de não as destruir, caracterizava a intenção de devolvê-las, ainda que tardiamente.

5.42. PÁGINA 54

MEMÓRIAS

Embora entendessem sua dinâmica de ação, as piranhas eram temidas pelos japoneses. Esses peixes, sem estímulo, não atacavam pessoas nem animais, era necessário que houvesse algo na água, como sangue de um machucado, restos de alimentos ou outra coisa para que agissem.

Uma memória compartilhada pela minha mãe é das piranhas atacando as canelas arranhadas dos bois e as úberes das vacas, causando grandes prejuízos.

A história do dedo perdido de titio foi contada à mesa diversas vezes. Ser o primogênito e ter a responsabilidade de cuidar dos irmãos fizeram com que meu pai se sentisse culpado pelo acontecido. Tentou, durante muito tempo, pescar a piranha que atacou seu irmão.

CONCEITOS

O dedo do pé de meu tio decepado pelas piranhas foi o dedo médio. Eu optei por representar o mindinho pela estética, permitindo-me a criação deste “falso histórico”.

5.42. PÁGINA 55

CAMADA MEMÓRIAS

Em 1945, meu avô foi preso e levado de Barreirinha. Nossa família nunca soube os motivos que levaram à sua detenção, visto que outros vizinhos, igualmente de origem japonesa, não sofreram as mesmas sanções.

CONCEITOS

Para alguém então com 14 anos, o conceito de “ser preso” remetia à ilegalidade, à transgressão da lei. Para ilustrar este pensamento, utilizei como base o policial do jogo eletrônico “Keystone Kapers”, lançado pela Activision, para o console Atari 2600, em 1983. Os videogames estavam surgindo e era algo que me tomava bastante tempo (Fig. 101).

5.43. PÁGINA 56

MEMÓRIAS

Meu avô ficou preso em Manaus (capital do estado do Amazonas) por um período de 96 dias. Sua saúde ficou muito debilitada e, após contrair malária na prisão, emagreceu até ficar irreconhecível. Com receio de criar alguma indisposição com os imigrantes japoneses residentes em Manaus, por conta de um possível falecimento de um nikkei na prisão, ele foi solto. Havia um interesse em manter as relações com certa estabilidade, pois, apesar de grande parte da população hostilizar os imigrantes japoneses e seus descendentes, o mercado da juta, principal expoente econômico da região, dependia, em esmagadora parte, dos mesmos.

5.44. PÁGINAS 57 E 58

MEMÓRIAS

A luta sempre foi uma história que, embora constantemente narrada por meu pai, carecia de certa credibilidade. Meu avô, debilitado, derrotar um campeão de luta-livre profissional em menos de um minuto parecia surreal, entretanto, pesquisas revelaram sua veracidade. Na revista do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas, consta artigo que credita ao meu avô a introdução do Caratê Olímpico no estado do Amazonas, em 1946 (FIGUEIREDO, 2015, p. 17).

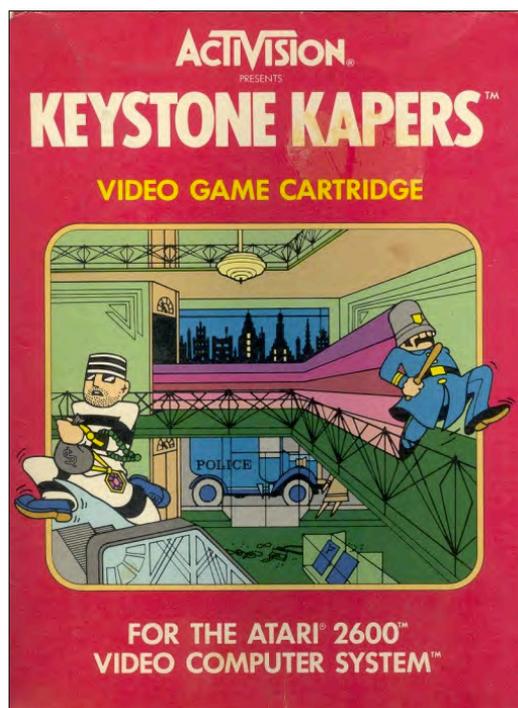


Figura 101: Keystone Kapers, da Activision.
Fonte: Grupo RBS (c2009).

5.45. PÁGINA 59

MEMÓRIAS

Shiro, nas memórias de meu pai, se assemelhava a um lobo de pelagem clara. Quando meu avô foi preso, ele se recusou a receber alimentos de outras pessoas, morrendo de inanição.

Os alimentos eram mais escassos e, neste período, o auxílio dos amigos, japoneses e brasileiros, foi de fundamental importância para a obtenção dos víveres.

5.46. PÁGINAS 60 E 61

MEMÓRIAS

Após derrotar o Sr. João Isaac, conhecido como “Tarzan Amazônico”, Saburo permaneceu em Manaus durante alguns meses, lecionando Caratê (FIGUEIREDO. Op. Cit).

Sempre que narrava o acontecido, meu pai fazia questão de ressaltar que a luta durara um único golpe. Segundo ele, meu avô, estando doente, garantiu desta maneira que o outro lutador, bem mais robusto e sadio, não o agarrasse, permitindo a aplicação de um golpe ou “chave”.

5.47. PÁGINA 62

MEMÓRIAS

Muitos japoneses se converteram à “fé cristã”, sendo batizados e recebendo “nomes de santos”. De certa maneira, era mais um recurso para aumentar a aceitação por parte da comunidade local. Além disso, nomes como Raimundo, Balbina, José e Ieda (nome de batismo de meus avós, pai e mãe) eram, sem dúvidas, mais fáceis de ser gravados pelos brasileiros.

Ser batizado foi uma exigência da professora e as palavras ilustradas ficaram vivas na memória de meu pai: – “Não quero aluno ateu na minha escola!”.

5.48. PÁGINA 63 E 64

MEMÓRIAS

O batismo de meu pai aconteceu desse jeito mesmo, parece brincadeira, mas a situação foi verídica. Batizado, meu pai poderia cursar o primário. Para tanto, precisou sair de Barreirinha

para Parintins, onde ficou hospedado em uma espécie de pensionato estudantil, mantido por um casal de sobrenome Takamura, e onde se hospedavam vários filhos de japoneses (Fig. 102).

O hábito dos jovens, de sair de sua casa para morar nesses “pensionatos” mantidos pela comunidade nikkei, em busca de estudo nos centros mais desenvolvidos, era comum e se perpetua na comunidade, em algumas grandes cidades brasileiras.



Figura 102: A Sra. Takamura e as crianças do pensionato, por volta de 1947.

Fonte: Acervo do autor.

CONCEITOS

Para introduzir na página o “tema” sobre os estudos, me representei com o uniforme do Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré (Colégio Nazaré). No primeiro dia de aula, recebi o apelido que me acompanhou durante todos os anos que estudei no colégio, de 1979 a 1985. Ser chamado de “Choquito” não me incomodava (muito), eu considerava uma espécie de *marketing* pessoal. O *bullying* também não era um grande problema, pois, na época, cada um que sofria *bullying* buscava passar os maus-tratos adiante, sempre havia alguém mais baixo na “escala *bullying*”.

5.49. PÁGINAS 66 E 67

MEMÓRIAS

Embora meu pai considere a história da luta de meu avô o melhor dos relatos, eu sempre vou preferir a do “Cheguei Hoje”.

5.50. PÁGINA 68

MEMÓRIAS

O tamanquinho de madeira como único calçado, a feira e o café da manhã, quando narrados para mim ainda criança, sempre me fizeram pensar em épocas de maior austeridade, com sofrimento por parte dos sujeitos que passaram por aquela experiência, talvez pelo fato de que cada geração tente suprimir da vivência da próxima essas pequenas dificuldades.

Entretanto, adulto, compreendi que nunca houve sofrimento, e sim gratidão e a alegria do viver, permeadas nas tarefas cotidianas.

CONCEITOS

As crianças dormiam em redes, como retratado. Até os dias atuais, nas regiões interioranas da Amazônia, a rede é um dos utensílios mais empregados para dormir e descansar.

5.51. PÁGINAS 69 A 72

HISTÓRIA

Embora o Festival Folclórico de Parintins tenha sua primeira edição datada em 1965, a batalha entre os bois Caprichoso (que utiliza a cor azul e ostenta a estrela na testa) e Garantido (do coração vermelho) já existia há muitos anos. A criação do Caprichoso data de 1913 e, naquela época, o que determinava o “lado” para o qual se devia torcer era a localização da moradia na cidade. Atualmente, o festival ocorre todos os anos, no final do mês de junho, tendo sido reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN como Patrimônio Cultural Brasileiro (BOICAPRICHOSO.COM, c2020).

O Mercado Municipal de Parintins, mostrado ao fundo do primeiro quadro, foi inaugurado em 1937 e funciona até os dias atuais (PREFEITURA MUNICIPAL DE PARINTINS, c2018) (Fig. 103).



Figura 103: Foto recente do Mercado Municipal de Parintins.
Fonte: Prefeitura Municipal de Parintins (c2017).

MEMÓRIAS

Henrique Sato, que procurei retratar e homenagear nesta e em outras sequências desta publicação, foi, até a data de seu falecimento, em 2016, um dos melhores amigos de meu pai, sendo igualmente descendente de Kōtakusei, o conhecia desde criança, compartilhando com ele muitas aventuras e memórias.

CONCEITOS

Para uma pessoa tipicamente cidadina, o céu, visto da beira do rio e ricamente estrelado, é algo que só reside nas memórias. No início dos anos 2000, tive a oportunidade de trabalhar na Estação Científica Ferreira Penna, uma base de pesquisas pertencente ao Museu Paraense Emílio Goeldi²⁹, localizada na Floresta Nacional de Caxiuanã (Marajó – PA). A base, um local totalmente afastado dos núcleos urbanos e onde a geração de energia elétrica era desativada perto da meia-noite, permitia a observação da abóbada celeste em sua plenitude. O mesmo manto de estrelas, que presumo ter sido contemplado por meu pai muitos anos antes.

5.52. PÁGINA 73

MEMÓRIAS

A traquinagem do Arco é, sem dúvida, outra ótima história, nunca antes contada para meus filhos, tampouco as que cometi e que foram igualmente festejadas secretamente por meu avô. Ele considerava que uma criança travessa era uma criança saudável.

²⁹ Fundado em 1866, o Museu Paraense Emílio Goeldi é um dos mais antigos, maiores e populares museus brasileiros. Atualmente vinculado ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações, além de funcionar como fonte e repositório de pesquisas, oferta sete cursos de pós-graduação. (MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI, c2020).

5.53. PÁGINA 74



Figura 104: Mercado Adolpho Lisboa, em Manaus.
Fonte: Gaspar (2012).

HISTÓRIA

A edificação ao fundo do último quadro é uma parte do Mercado Adolpho Lisboa, construído em 1883, na cidade de Manaus (Gaspar, 2012) (Fig. 104).

CONCEITOS

A viagem de Parintins para Manaus durava mais de um dia.

Ainda é um hábito, na região, atar redes dentro dos barcos, para repousar e dormir nas longas viagens fluviais.

5.54. PÁGINA 75

HISTÓRIA

Para ilustrar a chegada em Manaus, outro ícone da cidade é utilizado, o Teatro Amazonas, inaugurado em 1896 (GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS, c2020) (Fig. 105).

5.55. PÁGINA 76

MEMÓRIAS

Em Manaus, meu pai foi estudar o ginásial (hoje correspondente ao período que vai do 6º ao 9º ano do primário) em regime de internato, no Colégio Dom Bosco (Fig. 106).



Figura 105: O Teatro Amazonas, em Manaus.
Fonte: Governo do Estado do Amazonas (c2020).
Crédito: Michael Dantas.

HISTÓRIA

Fundado pela ordem dos padres salesianos em 1921, o colégio ainda atende aos ensinos primário e secundário, entretanto, somente ofertou o internato de 1925 a 1959 (COLÉGIO DOM BOSCO, c2019).

CONCEITOS

A cena da chegada de meu pai ao colégio foi desenhada desta forma para dramatizar o momento do ingresso na imponente edificação pertencente à instituição. O desenho do dormitório, foi baseado em fotos de época e nos relatos pessoais de meus pais e tios, que estudaram sob o regime de internato.



Figura 106: Colégio Dom Bosco, em Manaus.
Fonte: Colégio Dom Bosco (c2019).

5.56. PÁGINA 77

MEMÓRIAS

O Sr. Ryozo Esashika também foi um dos amigos que meu pai cultivou por muitos anos. Lembro que, quando faleceu, o Sr. Ryozo era um ilustre odontólogo em Belém, capital do estado do Pará. Para meu pai, era seu amigo, o “Feijão”.

5.57. PÁGINA 78

MEMÓRIAS

Assim que completou o primeiro grau, meu pai começou a trabalhar em uma firma nikkei. Por meio da “*network*” de meu avô, não foi difícil arrumar uma colocação. Naquela época, o ingresso no campo de trabalho também determinava informalmente adentrar na vida independente e adulta. O convívio com pessoas mais velhas trouxe hábitos que se revelaram, mais tarde, nada salutares.

5.58. PÁGINA 79

MEMÓRIAS

Na década de 1980, como fã de Rock e *Heavy Metal*, eu utilizava os cabelos compridos, e costumava me vestir “a caráter”, com jeans rasgados e pulseira de tachas.

Comum nos adolescentes, meu sentimento de inadequação era grande. Por não dominar a língua japonesa, não frequentava as atividades da comunidade nikkei e, no dia a dia, sofria zombarias e gozações por ter os olhos puxados. Eu não me sentia nem japonês, nem brasileiro o bastante.

CONCEITOS

Nos quadros, referências às bandas Pink Floyd, Queen, AC-DC e Iron Maiden, das quais sou fã até os dias atuais

Na placa do coletivo, as iniciais e o aniversário de minha mãe (UHO-0109).

5.59. PÁGINA 80

MEMÓRIAS

A geração de meus pais vivenciou a hostilidade aos imigrantes e seus descendentes, por toda a infância e por muitos anos. Este sentimento foi importante para a formação de seu caráter e também para estabelecer a maneira com que se relacionaram com as tradições, os costumes japoneses e os demais membros da comunidade nikkei.

5.60. PÁGINA 81

MEMÓRIAS

Apesar de toda a oposição sofrida, meus pais e avós sempre possuíram muitos amigos. A Giza (Maria de Jesus), que considero como uma tia, e a Irmã Feliciano, que illustrei nesta página, são personagens importantes nas memórias de minha mãe (Fig. 107). Quando relatava



Figura 107: Turma do ensino médio, colégio São José. Minha mãe (3ª de pé, da esq. para dir.) e tia Giza (a 5ª).
Fonte: Acervo do autor.

seu quase óbito, por conta de um problema de apendicite, lembrava da freira que cuidara dela.



Figura 108: Colégio São José.
Fonte: Acervo do autor.

CONCEITOS

No fundo do segundo quadro, o colégio São José, em Óbidos – PA (Fig. 108). A indumentária da freira, ilustrada no terceiro quadro, foi baseada nas utilizadas à época.

5.61. PÁGINA 82

MEMÓRIAS

Em outubro de 1958, meu avô Ikuro estava na cidade de Manaus, à serviço de uma companhia migratória japonesa. Foi encontrado morto, no dia 22, no quarto de hotel onde estava hospedado. Suicídio foi a resposta oficial das autoridades, mas não havia nenhuma carta nem quaisquer evidências (comuns, nestes casos), e Ikuro estava vivendo um momento muito bom em sua vida, sanando algumas dívidas que contraíra e fazendo planos para o futuro. Inconformados, naquela época, meus tios, mãe e avó nada podiam fazer.

CONCEITOS

As folhas de calendário, representam o tempo correndo no rio da vida.

5.62. PÁGINA 83

MEMÓRIAS

O episódio da morte de meu avô foi marcante para seus filhos e filhas mais velhos. Realmente, passei muitos anos sem tocar no assunto, e as gerações mais novas da família pouco conhecem a respeito desta história.

CONCEITOS

A fotografia, tomada em 1958, foi restaurada por mim em meados de 2011, para compor um livro fotográfico de memórias da minha avó materna (Fig. 109).



Figura 109: Foto da família Harada, 1º de janeiro de 1958.
No desenho, excluí, propositalmente a afilhada de meus avós (primeira à esquerda).
Fonte: Acervo do autor.

5.63. PÁGINA 84

MEMÓRIAS

Buscar melhores condições de educação foi um norteador para muitos descendentes de imigrantes. A ascensão profissional e o destaque social eram a principal estratégia para lutar contra o preconceito. Minha mãe e suas irmãs lecionaram para crianças e adultos, custeando, assim, seus estudos e moradia em Óbidos, Santarém e Belém. Minha mãe passou no vestibular, para o curso de Serviço Social, em 3º lugar e sua amiga Giza passou em 1º.



Figura 110: Minha mãe e Cereja Kokai, em frente ao prédio da APANB, década de 1960.
Fonte: Acervo do autor.

O pensionato, sob responsabilidade do casal Sr. e Sra. Kokai, recebia, em Belém, os nikkeis do interior e era mantido pela Associação Pan-Amazônia Nipo-Brasileira. O pensionato estava localizado na Travessa Nove de Janeiro, onde, atualmente, está instalado o Hospital Amazônia, mantido pela Beneficência Nipo-Brasileira (Fig. 110).

HISTÓRIA

Tanto a Associação Pan-Amazônia Nipo-Brasileira – APANB (fundada em 1958) quanto a Beneficência Nipo-Brasileira da Amazônia – BENAMA (originalmente Associação de Assistência aos Imigrantes Japoneses, criada em 1965) existem até os dias atuais, atendendo à comunidade (nikkei e não nikkei) da cidade e da região (ASSOCIAÇÃO PAN-AMAZÔNIA NIPO-BRASILEIRA, 2001).

CONCEITOS

Toda as vezes que o período é relembrado em nossa conversa familiar, a seguinte frase era proferida pela minha mãe: – “Seu pai surgia sempre de Jipe nos convidando para tomar sorvete. As outras garotas ficavam suspirando, mas eu não, nem ligava...”. Considerei pertinente ilustrar.

5.64. PÁGINA 85

MEMÓRIAS

Com a intenção de concluir seus estudos, em 1960, meu pai veio para Belém. Nos primeiros dias, ficou hospedado no centro da cidade. Coincidentemente, quando estava com os recursos escassos, encontrou um amigo da época do Dom Bosco, que lhe propôs praticar, de maneira compromissada, a regata – como esporte, desta forma, o problema de moradia estaria resolvido. Assim, meu pai foi morar na sede náutica do Clube do Remo (Fig. 111).

HISTÓRIA

O Clube do Remo é uma das maiores agremiações desportivas do Norte do Brasil. Inicialmente fundado como clube de regatas, em 1905, hoje é mais conhecido por sua atuação em outros esportes, como o futebol de campo (CLUBE DO REMO, c2020).



Figura 111: Sede náutica do Remo.
Fonte: Clube do Remo (c2020).

5.65. PÁGINA 86

MEMÓRIAS

No tempo que morou no Clube do Remo, meu pai concluiu os estudos em contabilidade. Bilíngue, rapidamente conseguiu uma colocação de trabalho em uma grande empresa japonesa que já havia se instalado no país. Nessa época, nos eventos da Associação, conheceu minha mãe (Fig. 112).



Figura 112: Meus pais em evento da APANB, em 1964, à direita, minha tia Heloisa.
Fonte: Acervo do autor.

5.66. PÁGINA 87

MEMÓRIAS

Em 1964, Tóquio foi o palco dos jogos da 18ª Olimpíada da era moderna. Neste mesmo ano, meu pai teve a oportunidade de viajar, a trabalho, para o Japão, onde se encontrou com parentes que até então só conhecia por fotografias.

CONCEITOS

Nas ilustrações, estão representados o “Shinkansen”, famoso “trem-bala” japonês, inaugurado no mesmo ano, e o Buda gigante, existente desde o século XIII, no templo de Kōtoku-in (高德院), na cidade de Kamakura.

Na viagem, meu pai disse aos parentes que estava noivo e assim ganhou muitos presentes, entretanto, só fez o pedido quando retornou.

5.67. PÁGINA 88

MEMÓRIAS

Mesmo decidida a não casar com um nikkei, minha mãe aceitou o pedido. Segundo ela, havia um contexto maior, de amizade entre as famílias, tradição etc., quase um “miyai” (casamento arranjado). Assim, se casaram em junho de 1964 (Fig. 113). Eu nasci apenas cinco anos depois, em 1969 (Fig. 114).



Figura 113: Bodas de meus pais.
Fonte: Acervo do autor.

CONCEITOS

Nessa época, meu pai ainda não usava bigodes.

5.68. PÁGINA 89



Figura 114: Meu primeiro aniversário.
Fonte: Acervo do autor.

CONCEITOS

Materializar as memórias é um dos principais objetivos deste trabalho. Fotografias nos presenteam com recortes de memória. Na página, estão retratados meus filhos em sua infância, minhas memórias mais preciosas.

5.69. PÁGINA 90

MEMÓRIAS

Minha esposa é pernambucana (nascida em um estado do Nordeste do Brasil), e não é nikkei. Temos um casal de filhos que aproveitou essa mesclagem cultural de várias maneiras, seja pela ampla oferta de alternativas culinárias, seja em relação aos hábitos por vezes menos rigorosos de um ou outro lado da família.



Figura 115: Caçando os patos (versão original).

Fonte: Acervo do autor.

que como tio. Depois do episódio da “mamãe pata”, ainda passamos por muitas aventuras (e desventuras) juntos, chegando a tocar em uma banda de rock, durante a década de 1990 (Figs. 115 e 116).

Nessa passagem, narrada por mim, aparece meu tio caçula. Após muitos anos de viuvez, minha avó se casou com o viúvo de sua cunhada (e primo de meu avô), Kozo Harada. Kozo é o “vovô Harada” de minhas lembranças.

Com 47 anos, em 1963, minha avó teve seu último filho, João Carlos. Sendo apenas seis anos mais velho do que eu, sempre o idealizei mais como irmão do



Figura 116: Na década de 90, em banda de rock.

Fonte: Recorte de “O Liberal”, de 04 de novembro de 1990.

Acervo do autor.

5.70. PÁGINA 91

MEMÓRIAS

Em 1974, os negócios já não eram tão prósperos, e meu avô decidiu que era hora de se mudar de Barreirinha.

Nesta época, meu pai já residia em Belém e minha tia (Elba Ono) havia se mudado para o município de Tomé-Açu (PA). Minha tia e outras filhas de Kōtakuseis foram deslocadas para outras colônias, com o objetivo de lecionar aos descendentes e imigrantes do pós-guerra. Meu avô optou por um local onde pudesse ficar próximo destes filhos, adquirindo um terreno no distrito de Benfica, município de Benevides, próximo a Belém.

Tia Elba, enquanto lecionava na colônia de Tomé-Açu, conheceu o Sr. Kazuo Okada, um imigrante japonês, com quem se casou, indo habitar no mesmo terreno que seu pai, onde foram construídas duas casas. Eu lembro que íamos a Benfica quase todos os finais de semana.

Neste novo terreno, com a plantação de pimenta-do-reino, o investimento rapidamente deu o retorno financeiro esperado.

A cultura da pimenta-do-reino, na região, esteve em alta durante muitos anos e era dominada pelos nikkeis, concentrados principalmente no município de Tomé-Açu. Este período de grande prosperidade foi responsável por fixar, no imaginário popular local, a imagem do japonês “endinheirado”.



Figura 117: Meus avós em viagem ao Japão, em 1976.
Fonte: Acervo do autor.

Em 1976, pela primeira e última vez, Saburo visitou o Japão. Minha avó, que o acompanhou, ficou muito feliz de rever todos os parentes, entretanto, como me confessou em uma de nossas conversas, ele ficou bastante desconfortável, se sentia julgado por ter se tornado um homem do campo. Sentia não fazer mais parte daquele mundo que deixara, há muitos anos, para trás (Fig. 117).

5.71. PÁGINA 92

MEMÓRIAS



Figura 118: Meu avô na plantação de patchouli, em Benfica (município de Benevides).

Fonte: recorte de “O Liberal”. Acervo do autor.

Outro projeto, desenvolvido em Benfica, foi a plantação e a extração do óleo de patchouli, uma espécie de planta cujo óleo essencial é amplamente utilizado na indústria cosmética, por conta de seu aroma e poder de fixação (Fig. 118 e 119).

No terreno de Benfica, além de vastas plantações, foram fabricadas as caldeiras e os depósitos, uma grande estrutura. Para mim, apenas um garoto na época, parecia algo colossal, entretanto, o vento não soprava a favor e, com mudanças nas políticas de financiamento agrário, mesmo com um montante considerável de contrapartida, o projeto deu muitos prejuízos, culminando com o terreno leilado para o pagamento de dívidas.

Foi um duro golpe para meu avô.

5.72. PÁGINA 93

MEMÓRIAS

Permaneci muito tempo afastado dos costumes nikkeis. Somente com o nascimento de meus filhos, voltei meus interesses para a língua, a cultura e os hábitos japoneses.



Figura 119: Meu pai conferindo a extração do óleo de patchouli.
Fonte: Acervo do autor.

Após a morte de meu avô, e depois de um breve período morando conosco, minha avó foi morar com tia Elba e tio Kazuo, em outro terreno, adquirido por eles também em Benfica. Íamos visitá-la sempre que possível (Fig. 120 e 121).

CONCEITOS

A música cantada por ela é “Nanatsu no ko” (七つの子, ou “Os sete filhotes do corvo”), uma canção infantil extremamente popular no Japão. As notas, na escala de sol, são do trecho inicial da canção.

5.73. PÁGINA 94

MEMÓRIAS

Embora eu estivesse afastado, meu pai sempre foi muito atuante na comunidade nikkei, chegando a ser eleito presidente da APANB por dois mandatos (2003-2007) e, exercer o papel de conselheiro até 2017.

CONCEITOS

No fundo do último quadro, está o prédio atual da APANB, na travessa Quatorze de Abril, em Belém.

5.74. PÁGINA 95

MEMÓRIAS

Particpei das festividades da Associação, tocando o taiko durante muitos anos. Meus filhos lembram da época com certo orgulho (Fig. 122 e 123).

No quadro, está representado o Tanabata Matsuri ou “Festival da Estrelas”.



Figura 120: Meu pai comemorando o aniversário de minha avó, década de 90.
Fonte: Acervo do autor.



Figura 121: Bia em visita à “Bisa”.
Fonte: Acervo do autor.



Figuras 122 e 123: Dois momentos do Tanabata Matsuri de 2002.
Fonte: Acervo do autor.

HISTÓRIA

Comemorado há mais de mil anos no Japão e instituído como feriado nacional em 1603, o Tanabata celebra, segundo a mitologia da festividade, o amor eterno entre Orihime (織姫), a “Princesa Tecelã”, e Kengyu (牽牛), o “Pastor do Gado”, representados, respectivamente, pelas estrelas Vega e Altair, destinados a se encontrarem somente uma vez ao ano, no sétimo dia, do sétimo mês, quando é celebrado o festival. Neste dia, pedidos são feitos para a princesa Orihime, por meio de mensagens escritas nos tanzaku (短冊), pequenos pedaços de papel colorido, as quais são depois penduradas nos ramos de bambu que ornamentam a festividade (NSP HAKKOSHA, c2020).

5.75. PÁGINA 96

CONCEITOS

No quadro, diversas referências que fizeram parte da minha infância. Embora, em maioria, fictícios, foram importantes para construção de minha identidade e autoestima.

No cantinho, segurando um *walkman*, e o presidente da Sony na época de seu lançamento, o Sr. Akio Morita³⁰.

³⁰ O *walkman* é um reproduzidor de músicas, lançado pela companhia fabricante de eletrônicos SONY, em 1979. O aparelho ficou famoso na época, tornando-se sinônimo de “reproduzidor portátil de fita cassete”.

5.76. PÁGINA 97

HISTÓRIA

O Brasil, atualmente, detém a maior comunidade nikkei fora do Japão, com mais de dois milhões de japoneses e descendentes. Segundo o relatado pelo Governo do Estado de São Paulo, em 2008, somente em São Paulo, este número chegava à marca de um milhão. (GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, c2008).

CONCEITOS

O empenho e esforço em tudo que se faz não são apenas uma característica impregnada na cultura nipônica (gambare), mas também serviram para galgar patamares socioeconômico-educacionais de destaque, fundamentais na luta contra o preconceito.

Na comunidade nikkei, segundo uma pesquisa realizada por ocasião do centenário da imigração japonesa ao Brasil, é difusa a opinião de que a contribuição da comunidade no desenvolvimento da sociedade brasileira é alta ou razoável. Tal opinião obteve 91% das respostas (HARADA, 2008, p. 105)

O culto pelos ancestrais também se revela nesta página. Agradecer e louvar pelas realizações dos ascendentes é reconhecer seu papel na construção de nossa própria história.

5.77. PÁGINA 98

MEMÓRIAS

Em 2014, meus pais viajaram ao Japão. Meu pai foi agraciado com a comenda da Ordem do Sol Nascente com raios de ouro e prata, recebendo-a das mãos do próprio Imperador (Fig. 124).

Como já mencionado nas páginas em quadrinhos, a honraria é destinada àqueles que contribuíram significadamente para a



Figura 124: Meus pais na recepção do Ministério das Relações Exteriores do Japão, em Tóquio. No destaque, a comenda da Ordem do Sol Nascente. Fonte: Acervo do autor.

difusão da cultura japonesa. É a terceira mais importante concedida pelo governo japonês e a mais importante concedida à população civil.

5.78. PÁGINA 99



Figura 125: Arthur na “corrida do saco” (2009).
Fonte: Acervo do autor.

MEMÓRIAS

O Undokai é promovido pela comunidade todos os anos. Uma espécie de gincana, na qual todos, nikkeis ou não, podem participar. Diversas modalidades conhecidas como: corrida livre e “corrida no saco”, e outras hilárias, como o “chute ao coco”, fazem parte do repertório das brincadeiras (Fig. 125).

Os prêmios eram compatíveis com as brincadeiras, às vezes um lápis, outras, um caderno ou achocolatado. O que valia mesmo era a diversão, e meus filhos, quando pequenos, contavam os dias para participarem.

HISTÓRIA

Ao fundo do primeiro quadrinho, o Colégio Gentil Bittencourt (localizado no centro de Belém), onde estudaram. Fundado em 1804, é considerado o prédio educacional mais antigo do Brasil, ainda em funcionamento (Fig. 126) (COSTA, 2020, p. 243).



Figura 126: Colégio Gentil Bittencourt, .
Fonte: Colégio Gentil Bittencourt (c2020).

CONCEITOS

Nas reminiscências, o desenho das birutas em forma de peixe, denominadas de *Koinobori*. No Japão, o *Koinobori* está relacionado às comemorações do “dia dos meninos”, que não deve ser confundido com o “dia das crianças”, pois lá essas datas são comemoradas separadamente. A opção por desenhar foi, além de estética, utilizar a figura da carpa com o significado nipônico: como representação do sentimento de esperança no crescimento saudável e próspero dos filhos.

5.79. PÁGINA 100

CONCEITOS

O quadro final é um *loop*, no qual a história começa a ser contada novamente. Este quadro além de representar a perpetuação das memórias, constituída por meio das constantes revisitações, também é um convite: – Volte, leia novamente, nem tudo foi percebido.

Vivemos e viveremos, uns nos outros, como lembranças, como parte integrante da história de cada pessoa que nos considere dignos de lembrança. Lembrar é viver, lembrar é trazer à vida.



6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estas considerações não intencionam tornar-se uma conclusão, visto que a conclusão da linha “Poéticas e Processos de Atuação em Artes” é o trabalho artístico, a obra.

Entretanto, as luzes lançadas sobre o processo e o modo de operação que geraram 三郎 (SABURO), produziram, ou melhor, revelaram caminhos que, embora sempre trilhados, se mantinham ocultos à minha percepção.

Observar o quanto nossa vida é influenciada pelas ações das gerações passadas, me fez perceber que, em um microcosmo, os próprios caminhos e escolhas que fiz me conduziram a este momento, contribuindo para a formação do “eu” artista.

Esta formação do ser, do modo de pensar e como isto se relaciona enquanto ambiente e, ao mesmo tempo, ferramenta para a execução da obra, considero pertinente registrar.

No início do percurso do doutorado, o que me motivava era o desejo de contar histórias por meio da arte, e meu objetivo primário, a conclusão de 三郎 (SABURO), como um tributo, uma tarefa a ser concluída. Desta forma, passei os dois primeiros anos, buscando conhecimentos e subsídios teórico-técnicos para sua elaboração, bem como procurando cumprir os requisitos que a academia solicitava.

Cada disciplina cursada no doutorado adicionou, ainda que algumas vezes de maneira absurdamente diversa, importantes camadas ao meu processo, vezes agregando conhecimentos e outras aglutinando os existentes, por meio de ligações descobertas. A compreensão de que arte também possui linguagens e estas, por sua vez, sintaxes, era um destes conhecimentos existentes que foi firmemente aglutinado a outros. Sendo a minha proposta a realização de obra artística sob determinada linguagem, se tornou necessário dominar esta linguagem.

Reconheço a importância que a formação teórica possui, em qualquer área do conhecimento, mas também confesso que, debruçar-me sobre infinitos textos e discutir sobre estas bases teóricas eram a porção do processo de criação que menos me atraía. Sou um apaixonado pela prática, apregoo: – Que se leiam os compêndios de anatomia, mas que, sobretudo, se frequentem as salas de cirurgia! Use a receita dos livros, mas confie no seu paladar! Estude, mas observe! Aprenda e pratique! Viva! Contudo, curiosamente, investigar e analisar as bases teóricas e históricas costuradas neste trabalho, acabaram revelando um prazer oculto, gerando frutos que fiz questão em registrar com ênfase, ao replicar os textos explicativos das páginas do anexo, neste memorial, com as devidas citações.

Nestes quatro últimos anos, lancei-me como um “aventureiro”, parti ao mundo dos quadrinhos, ao mundo da minha linguagem, me impondo desafios, sendo o principal deles, me tornar um artista quadrinhista, ser reconhecido por aqueles que desejava ter como meus pares. Se

superei o desafio, não só o tempo testemunhará (como no velho jargão), finquei minha bandeira nos territórios que antes apenas visitara, sendo reconhecido e citado como quadrinhista em publicações como “Uma Breve História do Quadrinho Paraense” e em sites nacionais como “Universo HQ” e “Guia dos Quadrinhos”.

Durante o processo artístico, minha forma de agir e pensar se revelou de uma complexidade não esperada. A criação foi toda não linear e sempre quando permitida, nunca quando cobrada. No roteiro, nos desenhos e até mesmo neste memorial, se revela minha maior característica: a ausência da capacidade em seguir um raciocínio linear, sem idas e vindas, sem a interferência da multiplicidade interna que em mim habita, e sobre a qual discorri no terceiro capítulo. Sem rodeios, entretanto, testemunho: – em certos momentos, pensei estar deprimido, em outros insano.

Felizmente, esta multiplicidade, que em alguns momentos pareceu ser uma debilidade, um estorvo, um obstáculo a ser superado, se revelou minha maior riqueza. Cabisbaixo, passei alguns meses sem sequer pegar no papel e lápis. Cantei, toquei, esculpi, escrevi, cozinhei, vivi e ao retomar o trabalho, este não era mais um trabalho, não mais uma tarefa, algo que precisava ser feito. O tempo que me foi concedido possibilitou reviver as raízes da criatividade que adormeciam dentro de mim e tudo o que fiz foi permitir. Amadureci enquanto artista, ou será que regredi? Ou será que nunca saí de onde estive? Pois me vi criança novamente, da forma que nunca deixei de ser, recortando aquela caixa de papelão, traçando aquelas linhas, desenhando, pintando, compondo e inventando a minha felicidade, construindo meu tesouro, fazendo a minha arte.

Despertar para o que se revelou para mim como “percurso do artista”, ou meu “caminho de artista”, já se caracteriza como a maior realização deste trabalho. Nunca mais deixarei de fazer quadrinhos, nunca mais deixarei de produzir arte. Descobri que meu “caminhos de artista” é aquilo que o tempo todo chamei de “vida”.



REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

AIZEN, Naumin. Bum! Prááá! Bam! Tchááá! Pou! Onomatopéias nas Histórias-em-Quadrinhos. In: MOYA, Álvaro de. **SHAZAM!** São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

ARAI, Jhony; HIRASAKI, Cesar. **100 anos da imigração japonesa no Brasil**. Tradução de Kenji Miyo e Kazunari Akaki. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Bunkyo – Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social, 2008. 284 p.

ASSOCIAÇÃO DE PROMOÇÃO HAKATA GION YAMAKASA. **Hakata Gion Yakimasa**, c2019. Origem 770 anos de história de Hakata Gion Yamakasa. Disponível em: <<https://www.hakatayamakasa.com/61840.html>>. Acesso em: 29 de maio de 2019.

ASSOCIAÇÃO DE VÔLEI DE SHUYUKAN. **Cinquentenário da Associação de Voleibol de Shuyukan**. Fukuoka: Escritório de Impressão Kawashima Hirobunsha, 1981.

ASSOCIAÇÃO KOUTAKU DO AMAZONAS. **A Saga dos Koutakuseis no Amazonas: Uma História de Pioneirismo, Sofrimento, Perseverança e Sucesso**. Manaus: Amazon Koutaku, 2011.

ASSOCIAÇÃO PAN-AMAZÔNIA NIPO-BRASILEIRA. **70 anos de imigração japonesa na Amazônia**. São Paulo: Topan Press, 2001. 284 p.

BACKDERF, Derf. **Meu Amigo Dahmer**. Tradução: Érico Assis. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017.

BAHIANA, Henrique Paulo. **O Japão que Eu Vi**. Rio de Janeiro: Renascença Editora, 1934.

BEATY, Bart. **Comics versus Art**. Toronto: University of Toronto Press, 2012.

BECHDEL, Alison. **Fun Home: Uma Tragicomédia em Família**, 1ª reimpressão. Tradução: André Conti. São Paulo: Todavia, 2019.

BELLANTONI, Patti. **If It's Purple, Someone's Gonna Die: The power of color in visual storytelling for film**. Burlington: Focal Press/Elsevier, 2005.

BENNETT, Joe; JOSÉ, Ruy. **Gaspar Vianna - O legado de um herói**. Belém: Imprensa Oficial do Estado. 2015.

CAGNIN, Antonio Luiz. **Os Quadrinhos**. São Paulo: Editora Ática, 1975. (Série Ensaios, v. 10).

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005.

CHAVES, Maria Anunciada. Notas sobre o povoamento da Amazônia. **Revista Estudos Amazônicos**, Belém, v. 4, n. 2, p. 153-161, 2009.

CHINEN, Nobu. **Linguagem HQ: Conceitos básicos**. São Paulo: Criativo, 2011.

_____. **Linguagem Mangá: Conceitos básicos**. São Paulo: Criativo, 2013.

CLUBE DO REMO. **Clube do Remo**. c.2020. Esportes: Remo. Disponível em: <<http://www.clubedoremo.com.br/esportes.php?id=2>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

COLÉGIO DOM BOSCO. **Colégio Dom Bosco: Unidade Centro**, c2019. Conheça a escola: Histórico. Disponível em: <<http://www.domboscomanaus.edu.br/nossa-escola>>. Acesso em: 23 jul. 2019.

COLLARO, Antonio Celso. **Produção Gráfica: Arte e Técnica da Mídia Impressa**. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.

COSTA, Tadeu Luiz da; FRAIHA, Suzete Montalvão. Colégio Gentil Bittencourt: histórias em perspectivas de um potente museu de educação, em Belém do Pará, Amazônia, Brasil. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 9, n. 17, 2020.

CRUZ, R.; DE ROSA, D.; KEISI, M. (Org.). **Almanaque do Centenário da Imigração Japonesa no Brasil**. São Paulo: Escala, 2008.

DANTON, Gian. Migração Japonesa na Amazônia. In: CRUZ, R.; DE ROSA, D.; KEISI, M. (Org.). **Almanaque do Centenário da Imigração Japonesa no Brasil**. São Paulo: Escala, 2008. p. 68-71

DI LIDDO, Annalisa. **Alan Moore: Comic as Performance, Fiction as Scalpel**. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges; CHEROUX, Clement. **Cuando las Imagenes Tocam lo Real**. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2013. 104 p.

EISNER, Will. **Shop Talk: Segredos de Prancheta**. Tradução: Nobu Chinen. São Paulo: Criativo, 2015.

_____. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. 4ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins, 2012.

_____. **Ao Coração da Tempestade**. Tradução: Augusto Pacheco Calil. São Paulo: Quadrinhos na Cia. (Cia. Das Letras), 2010.

EL REFAIE, Elisabeth. **Autobiographical Comics: life Writing in Pictures**. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.

EMMI, Marília Ferreira. **Um século de imigrações internacionais na Amazônia brasileira**. Belém: NAEA, 2013. 251 p.

ENGELMANN, Jonas. "Picture This": Disease an Autobiographic Narration in Graphic Novels of David B and Joulie Doucet. In: BERNINGER, M.; ECKE, J.; HABERKORN, G. **Comics as a nexus of cultures: essays on the interplay of media**. Jefferson: McFarland & Company, 2010.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das Cores em Comunicação**. 5a. Edição. São Paulo: Editora Edgar Blücher LTDa, 2006.

FAU. **Laboratório Virtual-ITEC/UFPa**. c2014. Fonte primária cobre intolerância da 2ª Guerra Mundial no Pará. Disponível em: <<https://fauufpa.org/2014/01/14/fonte-primaria-cobre-intolerancia-da-2a-guerra-mundial-no-para/>>. Acesso em: 07 de maio de 2019.

FIGUEIREDO, Aguinaldo Nascimento. 1906-2016: Cento e Dez Anos das Artes Marciais Japonesas no Amazonas. **Revista do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas**, Manaus, v. 2, n. 6, 2015.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (FBN). **Biblioteca Nacional Digital**. [s.d.]. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 03 de maio de 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GENDRY-KIM, Keum Suk. **Gramma**. Tradução: Jae Hyung Woo. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2020.

GLOBO Comunicações e Participações S.A. **G1: Amazonas – Rede amazônica**. c2011. Japoneses recebem pedido de desculpa e homenagens no AM. Disponível em: <<http://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2011/10/japoneses-recebem-pedido-de-desculpa-e-homenagens-no-am.html>>. Acesso em: 03 maio 2019.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **saopaulo.sp.gov.br**. c2008. Portal do Governo – Últimas Notícias: Estado tem cerca de 1 milhão de japoneses e descendentes. Disponível em: <<https://www.saopaulo.sp.gov.br/ultimas-noticias/estado-tem-cerca-de-1-milhao-de-japoneses-e-descendentes/#:~:text=No%20Brasil%20vivem%20mais%20de,mais%20japon%C3%AAs%20depois%20do%20Jap%C3%A3o.>>>. Acesso em: 25 mar. 20.

GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS. **Secretaria de Cultura e economia Criativa**. c2020. Espaços Culturais: Teatro Amazonas. Disponível em: <<https://cultura.am.gov.br/portal/teatro-amazonas/>>. Acesso em: 04 fev. 2020.

GROENSTEEN, Thierry. **Comics and Narration**. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.

HARADA, Kiyoshi. **O Nikkei no Brasil**. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2008.

HIROTSUGU Shinozaki (篠崎弘嗣). In: WIKIPÉDIA (ウィキペディア). Wikimedia, 2019. Disponível em: <<https://ja.wikipedia.org/wiki/篠崎弘嗣>>. Acesso em: 2 abr. 2019.

IKISHIDA, Miki Y. **Japanese Education in the 21st Century**. EUA: iUniverse. 2005. <http://www.usjp.org/jpeducation_en/jpEdSystem_en.html#mozTocId514793>. Acesso em 25.set.2015.

IMDB.COM. **IMDB.COM: The Internet Movie Data Base**, c1990-2020. Tarzan The Ape Man (1932), Release Info. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0023551/releaseinfo>>. Acesso em: 30 jan. 2019.

IRRI – International Rice Research Institute. **Ricepedia: The Online Authority on Rice**. c2018. Disponível em: <<http://ricepedia.org/japan>>. Acesso em: 25 de jan. de 2019.

ISHIZU, Tatsuo. **Imigração e ocupação na fronteira do Tapajós: os japoneses em Monte alegre - 1926-1962**. 2007. 132 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2007.

KUNKA, Andrew J. **Autobiographical Comics**. Bloomsbury Comics Studies. New York: Bloomsbury, 2018.

KYUSHU UNIVERSITY. **Kyushu University Archives**. c2019. History of Kyushu University. Disponível em: <<http://www.arc.kyushu-u.ac.jp/about/history-english.html>>. Acesso em: 19 mar. 2019.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: UNICAMP, 1990. 293 p.

LEE, Bruce. **O Tao do Jeet Kune Do**. Tradução: Tatiana Öri-Kovács. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

MARCO POLO. Websérie criada por John Fusco, Produzida e dirigida por NETFLIX Inc., 2014-2016.

MCCLLOUD, Scott. **Reinventando os Quadrinhos: Como a imaginação e a tecnologia vêm revolucionando essa forma de arte**. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda., 2006.

_____. **Desvendando os Quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda., 2004.

MENDONÇA, João M. P. Biografias em Quadrinhos. In: VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. **Quadrinhos na Educação**. São Paulo: Contexto, 2013. p. 43-72.

MESKIN, Aaron. Defining Comics. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, New Jersey, v. 65, n. 4, p. 369-379, 2007.

MORIYIA, Minoru. Modern Transportation Museum (Osaka) and Umekoji Steam Locomotive Museum (Kyoto). In: EJRCF. **Japan Railway & Transport Review No. 58**, Tokyo: East Japan Railway Culture Foundation, 2011. Disponível em: <<https://www.ejrcf.or.jp/jrtr/jrtr58/pdf/18-23web.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI. **Museu Paraense Emílio Goeldi: Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações**, c2020. Apresentação. Disponível em: <<https://www.museu-goeldi.br/assuntos/o-museu/apresentacao>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

MUTO, Reiko. **O Japão na Amazônia: Condicionantes para fixação e mobilidade dos imigrantes japoneses**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável do trópico úmido) – Núcleo de altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

NAKAZAWA, Keiji. **Gen: Pés Descalços, uma História de Hiroshima**. Tradução: Sofia Valtas. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999.

NATIONAL ARCHIVES OF AUSTRALIA. **National Archives of Australia**. c2020. Montevideo Maru: list of prisoners of war and civilian internees on board. Disponível em: <>. Acesso em: 27 jan. 2020

NOGUEIRA, Arlinda Rocha. **A Imigração Japonesa para a Lavoura Cafeeira Paulista (11908-1922)**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1973.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-27, 1993.

NSPHAKKOSHA. **Cultura Japonesa.com.br**. c2020. Tanabata Matsuri. Disponível em: <<http://www.culturajaponesa.com.br/index.php/festivais/tanabata-matsuri/>>. Acesso em: 04 mar. 2020.

O IMPÉRIO Contra-ataca. Direção de Irvin Kershner, Produção de Gary Kurtz e George Lucas, San Francisco, Califórnia: Lucas Film Ltda., 1980.

ONO, Shigeyoshi. Depoimento [19 de setembro, 2015]. Entrevista concedida a Ricardo Harada Ono.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 3ª Reimpr. 3a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEARCE, Marcus. **Notes on The Act of Creation by Arthur Koestler**. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/148825721/Koestler-the-Act-of-Creation>. Acesso em: 05 jan. 2018.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PARINTINS. **Prefeitura Municipal de Parintins**. c2017. Mercado Municipal de Parintins. Disponível em: <<https://parintins.am.gov.br/?q=277-conteudo-51596-mercado-municipal-de-parintins>>. Acesso em: 08 maio 2018.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. **Decreto-Lei nº 383, de 18 de Abril de 1938**. 1938. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-383-18-abril-1938-350781-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 10 fev. 2019.

_____. **Decreto-Lei nº 4.166, de 11 de Março de 1942**. 1942. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/del4166.htm>. Acesso em: 10 fev. 2019.

QUEIROZ, Rafael de Souza. **Nihongo Brasil: O melhor da Língua e da Cultura Japonesa**, c2017. KIMIGAYO – Hino do Japão. Disponível em: <<http://www.nihongobrasil.com.br/hino-nacional-do-japao.php>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

ROŠ, Hana; FARINELLA, Matteo. **Neurocomic: A Caverna das Memórias**. Tradução: Érico Assis. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2018.

SAIWAI, Tetsu. **O 14º Dalai Lama – Uma Biografia em Mangá**. São Paulo: Case Editorial, 2015.

SALLES, Cecília A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP, 1998. 168p.

SANTOS, Roberto Elísio dos. Aspectos da Linguagem, da Narrativa e da Estética das Histórias em Quadrinhos. In: VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos (Org.). **A linguagem dos Quadrinhos: Estudos de Estética, Linguística e Semiótica**. São Paulo: Criativo, 2015. p. 23-47.

SARACENI, Mario. **The Language of Comics**. E-book. New York: Taylor & Francis Group, 2004.

SATO, Francisco. N. **BANZAI!: história da imigração japonesa no Brasil em mangá**. Desenhos de Julio Shimamoto. São Paulo: NSP-Hakkosha, 2008. 176 p.

SATRAPI, Marjane. **Persépolis**. Tradução: Paulo Werneck. São Paulo: Quadrinhos na Cia. (Cia. Das Letras), 2007.

SATTOUF, Riad. **O Árabe do Futuro**. Tradução: Debora Fleck. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

SHINDO, Noriko. **Dicionário de Nomes Japoneses**. São Paulo: Editora JBC, 2007.

SILVA, Antonio Candido da. **Vila Amazônia: Os Koutakusseis**. Salto: Schoba, 2012.

SOUSANIS, Nick. **Desaplanar**. Tradução: Érico Assis. São Paulo: Veneta, 2017.

SPIEGELMAN, Art. **MAUS: A História de um Sobrevivente**. Tradução: Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Quadrinhos na Cia. (Cia. Das Letras), 2005.

SUZUKI, Masao. Jornal São Paulo Shimbun encerra 72 anos de história por causa da redução drástica de leitores e aumento de despesas. Jornal Nippaak, c2018. Disponível em: <<https://www.jnippak.com.br/2018/jornal-sao-paulo-shimbun-encerra-72-anos-de-historia-por-cao-da-reducao-drastica-de-leitores-e-aumento-de-despesas/>>. Acesso em: 15 maio 2019.

TAKEUCHI, Marcia Yumi. **Entre Gueixas e Samurais: A imigração Japonesa nas revistas Ilustradas (1897-1945)**. 2009. Tese (Programa de Pós-Graduação em História Social) – Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

THOMPSON, Craig. **Retalhos**. Tradução: Érico Assis. São Paulo: Quadrinhos na Cia. (Cia. Das Letras), 2009.

TOLMÉ, Fabien. **Não Era Você Que Eu Esperava**. 3ª reimpressão. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Nemo, 2019.

TSUTSUMI, Gota. A pré-história da Imigração japonesa na Amazônia. In: ASSOCIAÇÃO PAN-AMAZÔNIA NIPO-BRASILEIRA. **70 anos de imigração japonesa na Amazônia**. São Paulo: Topan Press, 2001, p. 10-14.

UYETSUKA, Yoshio. Currículo do Sr. Tsukasa Uyetsuka e acontecimentos históricos. In: **História da plantação de juta e imigração japonesa no vale do Amazonas**. Reedição do relatório escrito em Tóquio, em 1954. Belém: Associação Koutaku do Pará, 2011. p. 41-55.

VIEIRA, Antóvilá R. M. **O Perigo Amarelo na Amazônia Brasileira**. Manaus: Imprensa Pública, 1942.

WERTHAM, Frederic. **Seduction of the Innocent**. 2ª edição. New York: Rinehart & Company, Inc., 1954

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

AKUKAMOTO. **Veja em Cartões Postais**. c2003. Meiji, Taisho, Showa – Cenas de Fukuoka/Hakata. (明治・大正・昭和 - 福岡・博多の町並み). Disponível em: <<http://akumamoto.web.fc2.com/fc4/page059.html>>. Acesso em: 10 maio 2017

BOICAPRICHOSO.COM. **CAPRICHOSO**. c2020. Boi Caprichoso. Disponível em: <<http://boicaprichoso.com/caprichoso.asp>>. Acesso em: 05 fev. 2020.

COLÉGIO GENTIL BITTENCOURT. **Colégio Gentil Bittencourt**. c2020. Home: O Gentil. Disponível em: <<https://gentilbittencourt.com.br/novo/o-gentil/>>. Acesso em: 13 fev. 2020.

DUIITS, K. **Old Photos of Japan**. c2008. 1880s - Cryptomeria Road. Disponível em: <<https://www.oldphotosjapan.com/photos/254/cryptomeria-road>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

_____. **Old Photos of Japan**. c2008. 1890s - Threshing Rice. Disponível em: <<https://www.oldphotosjapan.com/photos/244/threshing-rice>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

_____. **Old Photos of Japan**. c2008. 1910s - Family in Formal Wear. Disponível em: <<https://www.oldphotosjapan.com/photos/162/family-in-formal-wear-02>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

FUKUOKA CITY. **Fukuoka City**, c2016. Arquivo de História da Paisagem (風景の歴史アーカイブ). Disponível em: <https://www.city.fukuoka.lg.jp/jutaku-toshi/toshikeikan/information_keikan/archive/enjoy_hakata02.html>. Acesso em: 14 abril 2017.

GASPAR, Lúcia. **Mercado Adolpho Lisboa, Manaus, AM**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&id=906%3Amercado-adolpho-lisboa-manaus-am>. Acesso em: 15 set. 2019.

GLAZINER, Cody. **PINTEREST**. c2018. Russo-Japanese War. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/cglaziner/russo-japanese-war/>>. Acesso em: 30 jun. 2018.

GOODREADS.INC. **Good Reads: Authors**. c2018. Mitsuo Shinozaki. Disponível em: <https://www.goodreads.com/author/show/3271373.Mitsuo_Shinozaki>. Acesso em: 14 abr. 2018.

GRUPO RBS. **Infosfera**. c2009. Games Memória: Keystone Kapers, O Pega-Ladrão do Atari. Disponível em: <<http://atl.clicrbs.com.br/infosfera/2009/12/30/games-memoria-keystone-kapers-o-pega-ladrao-do-atari/>>. Acesso em: 13 fev. 2020.

JAPAN-GUIDE.COM. **Japan-guide.com**, c1996-2020. Dazaifu Tenmangu Shrine: Dedicated to a Heian period scholar and politician. Disponível em: <<https://www.japan-guide.com/e/e4851.html>>. Acesso em: Acesso em: 10 maio 2017.

LANCASTERFARMING.COM. **Lancaster Farming**. c2018. For Sale: 1940 Allis-Chalmers B. Disponível em: <https://www.lancasterfarming.com/farming/technology/for-sale-1940-allis-chalmers-b/article_4f937178-aa12-11e8-ba07-ef9fc76e490b.html>. Acesso em: 04 ago. 2019.

LOCOMOTIVA a vapor tipo JNR C51(国鉄C51形蒸気機関車). In: WIKIPÉDIA (ウィキペディア). Wikimedia, 2017. Disponível em: <<https://ja.wikipedia.org/wiki/国鉄C51形蒸気機関車>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

NSP HAKKOSHA. **Imigração Japonesa: Museus, História e Depoimentos**. c2018. Fotos. Disponível em: <<http://www.imigracaojaponesa.com.br/index.php/fotos/>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

SEGUNDA Guerra Sino-Japonesa. In: WIKIPÉDIA. Wikimedia, 2017. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Segunda_Guerra_Sino-Japonesa>. Acesso em: 10 de fev. de 2019.

SHUYUKAN HIGH SCHOOL. **Escola secundária de Shuyukan, da prefeitura de Fukuoka**. c2011. Página principal. Disponível em: <<http://shuyu.fku.ed.jp/Default2.aspx>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

STEVE. **PINTEREST**. c2019. Government Railways' first bus (1930) the oldest bus in Japan. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/553731716665729004/>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

SUNDBERG, Steve. **Old Tokyo**, c2004-2020. Asakusa Rokku (Theater Street), c. 1930. Disponível em: <<http://www.oldtokyo.com/asakusa-rokku-theater-street-c-1930/>>. Acesso em: 08 dez. 2017.

_____. **Old Tokyo**, c2004-2020. Rice farming, c. 1920. Disponível em: <<http://www.oldtokyo.com/rice-farming-c-1910/>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

_____. **Old Tokyo**, c2004-2020. Tokyo station, 1914-1940. Disponível em: <<http://www.oldtokyo.com/tokyo-station-1914-1940/>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

VIVRE LE JAPON. **Japan experience**, c2016. Hakata Station (博多駅). Disponível em: <<https://www.japan-experience.com/city-fukuoka/hakata-station>>. Acesso em: 14 abr. 2017.