

Universidade Federal Fluminense (UFF)  
Centro de Estudos Gerais (CEG)  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH)  
Programa de Pós-Graduação em História (PPGH)



*Rurouni Kenshin e cultura japonesa entre tradição e modernidade*

Leonardo Rosa Molina de Oliveira

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História Contemporânea da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Niterói

2018

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

R788r Oliveira, Leonardo Rosa Molina de

*Rurouni Kenshin e cultura japonesa entre tradição e modernidade/* Leonardo Rosa Molina de Oliveira;  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Torres Schittino, orientador. Niterói, 2018.

139 f. :il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2018.m.14566839770>

1. História do Japão. 2. Mangá. 3. Modernidade. 4. Samurai. 5. Produção intelectual. I.  
Título II. Torres Schittino, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata , orientador. III. Universidade Federal  
Fluminense. Instituto de História.

CDD -

*Rurouni Kenshin e cultura japonesa entre tradição e modernidade*

Leonardo Rosa Molina de Oliveira

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História Contemporânea da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Torres Schittino

Niterói

2018

Folha de Aprovação

Leonardo Rosa Molina de Oliveira

*Rurouni Kenshin e cultura japonesa entre tradição e modernidade*

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História Contemporânea da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Aprovada em: 07/03/2018

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Torres Schittino (Orientadora)

UFF

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Janaína Martins Cordeiro

UFF/UFRJ

---

Prof. Dr. Daniel Wanderson Ferreira

UNIRIO

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Larissa Moreira Viana

UFF/UERJ

Aos meus pais,  
José e Lina,

Por terem investido em meus estudos desde cedo e sempre terem me apoiado em meus objetivos.

## Agradecimentos

À professora e orientadora Renata Torres Schittino, que abraçou meu trabalho, um projeto de pesquisa tão ambicioso e difícil de falar sobre o Japão dentro de uma conjuntura onde tanto a ciência em si quanto a pesquisa sobre Oriente é difícil de ser completada.

Ao GEHJA (Grupo de Estudos Japoneses) por ter me dado a oportunidade de conhecer pessoas e pesquisas relacionadas ao Japão, sobretudo aos membros Douglas Almeida e Mateus Nascimento, que me ajudaram com fontes e me convidaram para participar de tal grupo.

À minha irmã, Juliana Rosa Molina de Oliveira, que concluiu seu mestrado no mesmo tempo que eu e me ajudou com sugestões e motivações.

À professora Eli Aisaka Yamada, que praticamente me iniciou nos estudos sobre história do Japão há alguns anos atrás.

Ao professor Ricardo Figueiredo de Castro, que me ajudou na construção de meu papel como pesquisador e historiador ainda na graduação.

## Resumo

OLIVEIRA, Leonardo Rosa Molina de. *Rurouni Kenshin e cultura japonesa entre tradição e modernidade*. 2018. 139 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2018.

À luz das mudanças ocorridas no mundo pós-Segunda Guerra Mundial, pretende-se analisar neste trabalho o mangá japonês *Rurouni Kenshin*. Parte-se da concepção de mangá como gênero literário moderno, que se torna popular após 1945 no Japão, se desenvolvendo, sobretudo a partir do capitalismo nipônico, mas que reiventa a tradição japonesa como discurso e estética. Os elementos da tradição presentes no mangá devem ser entendidos a partir da lógica do comportamento da tradição japonesa inserida na modernidade nipônica, com o crescimento econômico daquele país a partir da década de 1960. Relacionando a crise do modelo japonês e o crescimento do descontamento interno nos anos 1980-1990, *Rurouni Kenshin* será pensado como uma crítica de Nobuhiro Watsuki ao modelo moderno de sociedade japonesa. A obra tem como principal fundamento usar o samurai como peça tradicional para resistência às mudanças da sociedade moderna.

**Palavras-chaves:** Segunda Guerra Mundial; Rurouni Kenshin; Mangá; Tradição; Modernidade; Nobuhiro Watsuki; Resistência.

## Abstract

OLIVEIRA, Leonardo Rosa Molina de. *Rurouni Kenshin and japanese's culture between tradition and modernity*. 2018. 139 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2018.

In light of the protests and changes that have taken place in the post-World War II world, we intend to analyze in this work the Japanese manga *Rurouni Kenshin*. It starts from the conception of manga as a modern literary genre, which became popular after 1945 in Japan, developing, mainly from the Japanese capitalism, but which takes up the Japanese tradition as a discourse and aesthetics. This tradition present in the manga must be understood from the logic of the behavior of the Japanese tradition inserted in the modernity of Japan, with the economic growth of that country from the 1960s, whose resistances in favor of tradition will be dictated against modernity. Relating the crisis of the Japanese model and the growth of internal discontentment in the years 1980-1990, *Rurouni Kenshin* will be thought like a critic of Nobuhiro Watsuki to the modern model of Japanese society. The main work of the work is to use the samurai as a traditional piece for resistance to the changes of modern society.

**Keywords:** Second World War; Rurouni Kenshin; Manga; Tradition; Modernity; Nobuhiro Watsuki; Resistances.

## Índice iconográfico

Figura 1. Capa do mangá Sazae-San.....	23
Figura 2. Cena da obra Norakuro onde o protagonista recebe a notícia de um enfrentamento iminente contra inimigos (versão em inglês). .....	30
Figura 3. Revista <i>Shintakarajim</i> .....	34
Figura 4. O carro se movimentando em <i>Shintakarajim</i> . .....	35
Figura 5. Exemplo de mangá infantil: <i>Doraemon</i> .....	38
Figura 6. Capa do mangá feminino <i>Sakura Card Captors</i> . .....	39
Figura 7. Cena do mangá <i>Dragon Ball Super</i> , exemplo de mangá masculino. ....	40
Figura 8. Shirato Sampei, exemplo de <i>Didai Mangá</i> .....	41
Figura 9. Capa de um mangá <i>Salary Man</i> .....	42
Figura 10. A espada é mencionada como arma proibida (volume 1). ....	48
Figura 11. Ao enfrentar Sanosuke Sagara (Zanza na imagem), Kenshin afirma que a espada é um símbolo de justiça para os mais pobres durante a era Meiji (volume 2). ....	49
Figura 12. Lucro e dinheiro acima da tradição (volume 1).....	50
Figura 13. Kenshin se lembra dos valores pelos quais lutou durante a Restauração Meiji (volume 1). .....	51
Figura 14. Yakuza e Yahiko (volume 1).....	52
Figura 15. Takeda chega à conclusão de que os valores tradicionais japoneses podem lhe atrapalhar na busca do lucro (volume 4). ....	53
Figura 16. Takeda conta seus planos como vendedor de armas (volume 4).....	54
Figura 17. O diálogo entre Kenshin e o líder do <i>dôjo</i> . Ambos comentam sobre a tradição da luta durante a era Meiji (volume 5).....	55
Figura 18. Tropa <i>Shinsengumi</i> com seus dez capitães reunidos (volume 7).....	56
Figura 19. Kenshin se lembra do passado de Jineh ainda como membro da <i>Shinsengumi</i> (volume 2). .....	57
Figura 20. 神奈川沖浪裏 (Esboço da loja Mitsui na rua Suruga em Edo). ....	77
Figura 21. Jineh de Watsuki.....	82
Figura 22. Gambit (Marvel). ....	82

Figura 23. Kenshin e seu mestre (volume 10). .....	93
Figura 24. Primeiro encontro de Kenshin com Shishio (volume 9).....	97
Figura 25. Shishio e a fragilidade do governo (volume 9).....	98
Figura 26. Kenshin contra policiais (volume 1).....	99
Figura 27. Kenshin recebe o apoio do povo japonês (volume 1).....	100
Figura 28. Okubo conta sobre Shishio Makoto a Kenshin (volume 7).....	102
Figura 29. Os olhos negros de Jineh (volume 2).....	103
Figura 30. Assassinato de Okubo (volume 7). .....	104
Figura 31. Revelação de Jineh (volume 2).....	105
Figura 32. Kenshin falando sobre os novos tempos (volume 1).....	107
Figura 33. Aoshi feliz sobre Kenshin (volume 3).....	112
Figura 34. Aoshi defende a honra de Kenshin (volume 3). .....	112
Figura 35. Surpresa de Raijuuta ao ver uma Shinai (Volume 5). .....	115
Figura 36. Conversa entre Kenshin e Raijuuta (volume 5).....	116
Figura 37. Raijuuta e seu pensamento ideológico (volume 5).....	117
Figura 38. Plano de expansão de Shishio Makoto (volume 16).....	118
Figura 39. O bem e o mal em <i>Rurouni Kenshin</i> (volume 17).....	121
Figura 40. A espada é mencionada como arma proibida. ....	129
Figura 41. Ao enfrentar Sanosuke Sagara (Zanza na imagem), Kenshin afirma que a espada é um símbolo de justiça para os mais pobres durante a era Meiji.....	129
<b>Figura 42</b> Lucro e dinheiro acima da tradição. ....	129
<b>Figura 43</b> Kenshin se lembra dos valores pelos quais lutou durante a Restauração Meiji. ....	129
<b>Figura 44</b> Yakuza e Yahiko. ....	130
<b>Figura 45</b> Takeda chega à conclusão de que os valores tradicionais japoneses podem lhe atrapalhar na busca do lucro.....	130
<b>Figura 46</b> Takeda conta seus planos como vendedor de armas. ....	130
<b>Figura 47</b> O diálogo entre Kenshin e o líder do dōjo. Ambos comentam sobre a Tradição da luta durante a era Meiji. ....	130
<b>Figura 48</b> Tropa <i>Shinsengumi</i> com seus dez capitães reunidos. ....	130

**Figura 49** Kenshin se lembra do passado de Jineh ainda como membro da Shinsengumi..... 131

## LISTA DE SIGLAS

EUA	Estados Unidos da América
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

## Sumário

Introdução.....	11
1. Mangá: entre o tradicional e o moderno.....	21
1.1. O mangá: definições e trajetória.....	21
1.2. Um Deus para o mangá.....	32
1.3. Diferentes mangás para diferentes públicos.....	37
1.4. A tradição no mangá e o caso <i>Rurouni Kenshin</i> .....	43
1.5. Mangá e os dois mundos.....	58
2. Nobuhiro e o desenvolvimento japonês.....	60
2.1 O Japão pós-guerra.....	60
2.2 O desenvolvimento japonês.....	65
2.3 O lugar da tradição.....	72
2.4 Nobuhiro Watsuki: o moderno que escreve sobre o tradicional.....	78
3. Rurouni Kenshin: entre o moderno e o tradicional.....	83
3.1. Breve análise teórica sobre a modernidade.....	83
3.2. A era Meiji e seus filhos.....	88
3.2.1 Os principais personagens.....	91
3.2.2. O Estado em <i>Rurouni Kenshin</i> .....	99
3.3. Rurouni Kenshin e o pós-guerra.....	106
Conclusão.....	119
Referências bibliográficas.....	125
APÊNDICE 1: Lista de figuras retiradas do mangá <i>Rurouni Kenshin</i> .....	129
APÊNDICE 2: Cronologia <i>Rurouni Kenshin</i> : principais acontecimentos.....	134

## Introdução

*The line, it is drawn, and the curse, it is cast  
The slow one now will later be fast  
As the present now will later be past  
The order is rapidly fadin'*

*And the first one now will later be last  
For the times they are a-changin'*

The Times They Are a-Changin' (Bob Dylan).<sup>1</sup>

Quando Bob Dylan lançou seu sucesso *The Times They Are a-Changin'*, em janeiro de 1964, seu país, os Estados Unidos da América (EUA), passava por um momento de turbulência política e social sem precedentes em sua história. Era o crescimento do movimento contestatório de estudantes, negros, homossexuais e trabalhadores contra o sistema econômico e político vigente naquela nação, bem como da crítica às bases sociais do *American way of life* (POCHMAN, 2008).

É importante entender o pós-Segunda Guerra como uma fase de expansão, sobretudo econômica. Muitos países recém-derrotados ou destruídos no conflito começaram a reerguer suas economias com ajuda e influência do capital norte-americano ou soviético. O Japão, por exemplo, com investimentos americanos e pesado poder político destes últimos, se expande e desenvolve mais do que qualquer nação ocidental, ficando atrás apenas do seu antigo investidor – conseguindo, a partir de certo momento, figurar até como competidor deste no mercado internacional.

Dessa forma, o objetivo dessa pesquisa é pensar o mangá *Rurouni Kenshin*, obra de Nobuhiro Watsuki, como uma resposta ao desenvolvimento japonês pós-guerra a partir da idealização do tradicional japonês, sobretudo a partir da figura do samurai como resistência aos novos tempos.<sup>2</sup> O conceito de mangá, que, a princípio, podemos comparar com as revistas em quadrinhos encontradas no Ocidente, será debatido já no primeiro capítulo; mas cabe aqui um debate sobre uma das características principais desse gênero literário e sua relação com cultura e história: a imagem.

---

<sup>1</sup> Trecho de canção. Disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/bob-dylan/11920/traducao.html>>, Acesso em 26 de janeiro de 2018.

<sup>2</sup> A obra *Rurouni Kenshin* tem como função contar a trama de Kenshin Himura, um samurai sobrevivente dos conflitos japoneses que levaram à ascensão do governo Meiji em 1868 no Japão. O protagonista tenta viver de forma pacífica durante o novo regime, mas se encontra muitas vezes chamado para defender o país de diversas ameaças, entre elas, samurais assassinos que continuam agindo como ameaças ao governo.

Primeiramente, é importante salientar e compreender a relação entre imagem e história. Segundo Knauss, tanto a escrita como a imagem em forma de expressão humana, ao serem desenvolvidas, andavam próximas, sobretudo se entendermos que os primeiros vocabulários tinham uma grande tendência a serem escritos em forma de caracteres imagéticos, como o hieróglifo egípcio. Segundo esse autor:

Isso equivale a dizer que a história da imagem se confunde com um capítulo da história da escrita e que seu distanciamento pode significar um prejuízo para o entendimento de ambas. (KNAUSS, 2006, p. 99)

Ou seja, o uso da imagem para representar sua vida, seu cotidiano, seus símbolos e desejos, longe de ser uma característica única dos japoneses, além do desenvolvimento da escrita, está presente há muito na história da humanidade. Há, então, um valor histórico na imagem, como também uma ou mais mensagens ou significados – da mesma maneira como um texto do século III encontrado em alguma ruína romana.

As imagens dos reis na história europeia moderna sempre foram recursos importantes para afirmação política da monarquia pelo seu grande alcance e poder de comunicação, ainda que o Estado dessa época tenha sido controlado pela hegemonia da escrita. O exemplo aponta, também, para a evidência de que a imagem se identifica com uma variedade de grupos sociais que nem sempre se identificam pela palavra escrita. (KNAUSS, 2006, p. 99)

A imagem do líder político ficava, assim, como um legado de seu poder. Lembre-se que quando os reis modernos governavam, não existia a fotografia, o que fazia com que a imagem pintada ou desenhada a partir do soberano fosse o único recurso para manter a memória de seu corpo e rosto.

Segundo Knauss, a idade moderna marcou um ponto importante para a discussão em torno das fontes históricas; entre elas, o uso da imagem como fonte da pesquisa histórica. Para ele, a obra *De re diplomatica*, de 1681, cujo autor foi o francês Jean Mabillon, serviu para fundar uma genealogia própria do conhecimento histórico. Essa obra foi importante porque sistematizou de modo pioneiro os princípios de identificação dos tipos documentais, cujo objetivo era garantir sua autenticidade. Esta é uma das referências historiográficas que marcaria a inauguração do que Knauss chama de método erudito (KNAUSS, 2006, p. 100). Foi durante esse período que as fontes escritas do pensamento clássico foram revalorizadas de um novo modo no contexto do Renascimento, enriquecendo o campo da filologia. Porém, justamente o interesse renascentista pelos

autores clássicos também se debruçou sobre inúmeros outros tipos de fontes, levando adiante a curiosidade por objetos e pelas imagens, como também pela arte antiga de um modo geral. Esse interesse, segundo Knauss, ultrapassou a curiosidade e conduziu à sistematização de procedimentos de identificação e caracterização de fontes não-escritas (KNAUSS, 2006, p. 101).

Nessa conjuntura de novas fontes, segundo Knauss, o estudo dos antiquários dirigia-se a diversos tipos de fontes, não apenas a escrita, procurando analisar os usos do passado no mundo social, estabelecendo padrões e modelos importantes para o desenvolvimento das artes, por exemplo, que tinham sua inspiração nas referências do passado clássico. Esses antiquários que revelavam diversas fontes do mundo clássico da Antigüidade e, neste universo, as imagens tinham um papel de destaque, tornando esses sujeitos importantes elementos para validação da imagem como fonte-histórica (KNAUSS, 2006, p. 101).

Mas, segundo Knauss, ainda faltava muito para que as imagens ganhassem peso no estudo do passado, tornando-se úteis nos campos em que as fontes escritas não se evidenciavam suficientes, como no estudo da Antigüidade. Antes, prevalecia a questão da procura objetiva da história a partir dos fatos, a chamada concepção cientificista, não possibilitando a valorização e a diversidade de experiências sociais e a multidimensionalidade do processo histórico (KNAUSS, 2006, p.102). Essa concepção de uma história objetiva, através de fatos, representou uma busca pela aplicação das metodologias aplicadas nas ciências físicas, e ganhou muito campo com autores positivistas do século XIX – tendo ainda adeptos no mundo contemporâneo, ainda que com menor influência.

Porém, com a crítica contemporânea a essa concepção cientificista de história, juntou-se também a crítica acerca do documento histórico, que parte da perspectiva de que os registros do passado que chegam até os dias de hoje não são neutros, possibilitando a busca por novos métodos de análise e a procura por fontes distintas das textuais. Segundo Knauss:

Se os vestígios do passado atravessaram os tempos, é porque, em grande medida, originaram-se do esforço de antigas gerações de legar uma certa idéia de seu tempo e de sua sociedade às gerações futuras. São, assim, produtos de uma operação seletiva que traduz o controle sobre as informações que a sociedade exerce sobre si mesma. A afirmação do universo do estudo da história das representações, valorizada pelos estudos da história do imaginário, da antropologia histórica e da história cultural, impôs a revisão definitiva da definição de documento e a revalorização das imagens como fontes de representações sociais e culturais. É nesse sentido que a historiografia

contemporânea, em certa medida, promoveu um reencontro com o estudo das imagens (KNAUSS, 2006, p. 102).

A renovação do interesse pelos estudos da imagem e da arte não afetou apenas a historiografia contemporânea. Ao contrário, envolveu diferentes enfoques que se identificavam com várias tradições disciplinares do universo das humanidades e das ciências sociais. Esse envolvimento contemporâneo com a interrogação sobre a imagem resultou na construção do novo campo interdisciplinar de pesquisa que tem como objeto de investigação a cultura visual. Este campo, também chamado de estudos visuais, institucionalizou-se a partir dos Estados Unidos nos anos 1990, isto é, apenas no final do século XX (KNAUSS, 2006, p. 102).

Dessa forma, os estudos visuais representam uma abordagem nova ao se estudar a sociedade, buscando utilizar como fonte a imagem e seus significados. Em um sentido geral, segundo Knauss:

É preciso, portanto, considerar duas perspectivas gerais na definição de cultura visual: uma restrita e outra abrangente. Ambas se afastam na consideração sobre a historicidade da cultura visual. Dito de outro modo: a primeira entende a cultura visual de modo restrito, na medida em que ela corresponde à cultura ocidental, marcada pela hegemonia do pensamento científico (Chris Jenks) ou na medida em que a cultura visual traduz, especificamente, a cultura dos tempos recentes marcados pela imagem virtual e digital, sob o domínio da tecnologia (Nicholas Mirzoeff); a segunda perspectiva, que abarca diversos autores, considera que a cultura visual serve para pensar diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos e sociedades (KNAUSS, 2006, p. 110).

Apesar das definições gerais dadas por Knauss, o uso da imagem para estudos é amplo e abarca diversas ciências humanas no mundo contemporâneo. No campo da história, por exemplo, ao analisar a imagem como fundamento para método de análise historiográfica, Jatahy afirma que ele busca estabelecer uma relação entre o expectador e o produtor, tendo como referência a realidade – constituindo assim, a representação de um imaginário (JATAHY, 2004, p. 86).

Segundo Jatahy, a imagem é um testemunho de si própria, representando a si mesma em seu momento de feitura. Assim, o historiador que na imagem procurar sua fonte, precisa ir além de seu conteúdo: o mais importante seria captar como uma época se retrata na imagem ou como ela retrata uma época passada, assim também como é

necessário entender os valores que ela procura transmitir; e sua relação com os expectadores (JATAHY, 2004, p. 87-88).

Conforme veremos mais à frente, a imagem é um meio muito comum para os japoneses relacionarem-se com sua realidade e representa-la, com a arte gráfica nipônica se desenvolvendo desde o século X. Contudo, a importância da relação entre expectadores e produtores, como salienta Jatahy, é muito importante para entendermos a ideia de mangá que queremos construir neste trabalho. Primeiro, porque há uma relação entre autor e leitores desde as primeiras edições de quadrinhos japoneses, no século XX, com um público letrado. Tais obras sempre buscavam retratar aspectos culturais ou sociais da conjuntura em que eram escritas, chamando o público, assim, para seu entendimento e compreensão. Segundo, tentando ir além do que Jatahy diz, é necessário observar o autor de uma imagem dentro daquela sociedade que ele tenta retratar, e nunca fora dela. Se os valores defendidos pelo autor não são defendidos pela maioria da sociedade para a qual escreve, pelo menos uma parcela o faz.

No caso de *Rurouni Kenshin*, entretanto, como será observado, com um país em crise na década de 1990, há um quase consenso de desânimo e insatisfação com o Estado, mergulhado em escândalos políticos e econômicos. Com a valorização de elementos que julga ser tradicional, Nobuhiro Watsuki, autor de *Rurouni Kenshin*, tenta, através de imagens, construir uma história que retrata uma época passada, a era Meiji. Mas a imagem não fala por si, e dialogando com suas representações e significados, entenderemos a obra referida como representação do período pós-Segunda Guerra.

Apesar da grande importância da imagem para se entender a cultura e o mangá japonês, neste trabalho busca-se mais uma análise do enredo da fonte do que uma pesquisa analítica sobre o corpo estético da obra estudada. Procura-se aqui não contrariar o que o método de Jatahy nos informa sobre a análise historiográfica da imagem. Mas é preciso pontuar que o mangá, como obra, não é constituído apenas de figuras – ao contrário de obras de artes, pinturas ou retrato de reis ou rainhas. O mangá também possui textos, falas, críticas escritas e colocadas na boca de seus personagens ou em seus pensamentos. Aqui, procura-se valorizar mais esse enredo escrito do que a imagem em si, mesmo que nunca se esqueça da importância do que está sendo representado graficamente. Ou seja, para se entender esse mangá, não é importante apenas a visualização gráfica ou o papel do autor e sua conjuntura, mas também saber interpretar a parte escrita. É essa parte escrita em *Rurouni Kenshin* que irá caracterizar as personagens, seus sentimentos, valores e seus

papéis frente à modernização japonesa do século XIX, ligando a obra ao século XX: o lugar de seu autor.

O mangá, que através da imagem, dos balões de falas e das tramas, foi se desenvolvendo, como veremos, principalmente depois da Segunda Guerra Mundial, apesar de já estar presente, mesmo que de forma bem incipiente, no início do século XX. Mas se há algo muito presente na trajetória do mangá, como literatura, é sua constante ligação com a conjuntura em que é escrito. As primeiras obras, por exemplo, buscavam retratar situações educacionais, em um momento no qual a educação consistia num dos pilares do Estado Moderno japonês desde a era Meiji. Durante a Segunda Guerra, com o forte domínio do Estado militar, os mangás passam a reproduzir mensagens de patriotismo, fidelidade e honra, além de narrarem episódios e tramas durante batalhas. Com o fim do conflito e com a democratização, o gênero se expande e os autores voltam a ter liberdade para escrever e desenhar, mas este novo mangá continua refletindo os novos tempos, seja com a repercussão da tecnologia em forma de robôs, seja com personagens femininas como protagonistas<sup>3</sup>.

A mensagem que a obra poderia trazer, seja com um ideal samurai de honra, sacrifício ou coletivismo, fazia e ainda faz do mangá uma ótima fonte para conhecer a forma que o japonês pensa o século XX. No caso de uma obra que traz questões históricas, como *Rurouni Kenshin*, há uma série de acontecimentos, fatores, questões e curiosidades a respeito da história do Japão que torna este material muito útil em sala de aula para introdução de qualquer tema relacionado ao Japão moderno. Mas como qualquer obra literária, o mangá, mesmo com acontecimentos históricos como pano de fundo, não é um livro de história.

Deve-se, primeiramente, ao ler um mangá (não apenas um que trate da história), entendê-lo como um gênero que possui um local e um autor. Sobre este último, há que ter em conta seus interesses pessoais, sua conjuntura histórica, cultural e política. Tezuka, um dos maiores nomes do mangá nipônico, por exemplo, gostava muito de cinema. Em suas primeiras obras, seu estilo foi profundamente influenciado por esse estilo. Por outro lado, muitos mangás femininos no pós-guerra retratavam mulheres frágeis, mesmo sendo protagonistas. Esse fator nos ajuda a entender o papel da mulher na sociedade japonesa

---

<sup>3</sup> A mulher ganhou uma série de direitos pós-1945, como por exemplo, a igualdade social frente ao homem.

naquele contexto, percebendo que a igualdade entre gêneros estabelecida em lei ao fim do conflito mundial ainda não tinha alcançado todos seus efeitos.

No caso de uma obra que busque inspiração no passado, como *Rurouni Kenshin*, além dos fatores conjunturais da época em que a obra é escrita e da pessoa do autor, busque-se uma análise mais profunda sobre tais acontecimentos históricos que estão sendo retratados. Deve-se, a princípio, saber do que é história e o que é literatura. Por exemplo: durante a era Meiji, as espadas foram proibidas de serem usadas por samurais comuns. Esse acontecimento é relatado em *Rurouni Kenshin*. A proibição desse tipo de arma se deveu sobretudo ao fim dos samurais como classe social, à construção de uma polícia nos moldes modernos e a centralidade da arma de fogo como proteção.

Mas a história termina, pelo menos nesse caso, quando a espada se torna elemento central nos acontecimentos da trama: a grande maioria dos inimigos de Kenshin usa essa arma. Será visto mais adiante, inclusive, como a espada japonesa supera o poder da arma de fogo. Nesse caso, temos um mecanismo literário do autor, que como veremos, tenta retratar elementos tradicionais japoneses como um mecanismo de sobrevivência dessa tradição dentro da modernidade.

Portanto, ao ler um mangá, é preciso saber observar, principalmente, a conjuntura de sua escrita e o papel do autor em sua construção. E quando a história vira enredo, é necessário diferenciar o que de fato é história e o que é literatura, idealização<sup>4</sup> ou ideologia<sup>5</sup>. E a escolha da representação de fatos históricos A ou B também implicam em estudar o autor, já que foi ele quem fez as escolhas por tais representações.

A análise de *Rurouni Kenshin*, neste trabalho, como especificado, trabalhará com a importância da imagem como forma complementar – priorizando, assim, uma análise do enredo a partir da leitura do pós-Guerra Mundial nipônico e a crise da década de 1990, sobretudo com a situação da cultura e os valores do samurai, pensados para o Japão como

---

<sup>4</sup> Neste trabalho, se trabalhará bastante com a noção de idealização e sua relação com a figura do samurai no Japão do século XX, sobretudo em relação com a permanência desse personagem como constante figura heróica nos mangás nipônicos. Mas um herói construído a partir do século XX, pois esse status ainda não existia na cultura popular japonesa anterior ao século XX. O samurai, como herói, é dessa forma idealizado como símbolo de heroísmo, bravura e tradição japonesa.

<sup>5</sup> Utilizamos a definição de ideologia de Marilena Chauí, que define tal conceito como “ideário histórico, social e político que oculta a realidade” (CHAUI, 2006, 7). Esse ocultamento resultaria na manutenção de formas de exploração econômica, de desigualdade social e de dominação política. Essa visão é muito interessante para analisar *Rurouni Kenshin* no sentido de que, ao passo que o papel do samurai servia como manutenção da ordem Meiji, gerando assim um discurso de legitimidade, (afinal, era a tradição japonesa que estava ali apoiando a modernidade), essa ideologia também acaba escondendo as relações de poder impregnadas no próprio Estado nipônico, como sua fragilidade, seu apoio popular pequeno e suas sucessivas ações corruptivas.

ideais de valores e honra a ser seguidos. Ideais e valores construídos como uma tradição antiga, mas que remontam ao próprio processo modernizador japonês, fazendo de *Rurouni Kenshin* uma espécie de “história da construção do samurai como herói e mito”.

É importante lembrar que, no senso comum, o pensamento sobre o Japão relaciona o país com a noção de Oriente, a qual é pensada muitas vezes como “algo exótico”, “distante” e “estranho”. Contudo, o pós-Segunda Guerra foi um período de mudanças nas artes, na sociedade e na cultura, possibilitando também uma transformação na visão literária, inclusive na forma do ocidental ver o Oriente e o oriental, pelo menos dentro da academia.

Primeiro: o que se define como Oriente e oriental? Edward Said chama a atenção para a construção de um conceito, o Orientalismo, representado a partir da visão do outro, ou seja, do europeu, que designava a Ásia a partir de um aspecto moral, geográfico e cultural, e, sobretudo, pela importância de conhecer esse Oriente, conferindo uma justificativa para a supremacia europeia nestas terras, negando qualquer ideia de nacionalismo ou identidade própria que esses povos tinham (SAID, 2008, p. 58). Ou seja, o Orientalismo inventava o Oriente e o oriental a partir da visão do europeu e para seus interesses. Como exemplo disso, o autor destaca o Egito, que ao ser representado sob um ponto de vista britânico, não foi possibilitado que os egípcios falassem por si mesmos. Assim, criou-se um discurso: o Egito passa a ser aquilo que o europeu define como Egito. Logo, o Oriente, tal como o oriental, passa a ser inventado a partir da lógica do ocidental.

A dicotomia entre Oriente e Ocidente servia aos interesses coloniais: o Ocidente domina, e o Oriente fica sob tutela, em uma visão dinâmica que funcionou muito bem para os interesses dos países imperialistas (SAID, 2008, p. 63). Em outras palavras, havia uma estreita relação histórica entre o desenvolvimento e expansão colonial do Ocidente para com o Oriente, ou seja, relações de poder (SAID, 2008, p. 68-69). O conhecimento a respeito do Oriente era uma forma de poder: ao conhecer o oriental, se traçava medidas para dominá-lo e subjugá-lo.

Obviamente, o objetivo desta pesquisa não é reforçar esse olhar orientalista sobre o que chamamos de Oriente. Tampouco achar que iremos conceituar uma ideia de tradição japonesa apenas a partir dos nossos interesses, como os orientalistas, segundo Said, faziam com as ideias a respeito da sociedade egípcia. Mas ao olhar para o Japão e sua cultura tradicional, meta desse trabalho, é preciso tomar cuidado para não cairmos na armadilha de acharmos que possuímos conhecimento sobre o outro. Logicamente, ninguém trabalha com

um tema pensando em escrever sobre algo sem que se chegue a uma conclusão. Mas é importante entender nossos limites ao escrever sobre uma nação, povo, literatura ou tradição estando quilômetros longe do objeto que se busca escrever e entender. É importante também saber como nossas visões de mundo, interesses pessoais e metodologia adotada, irão se relacionar com as respostas que teremos ao fim desta pesquisa.

Falar sobre a Ásia hoje ainda é problemático, particularmente para um brasileiro sem vínculo algum com o Japão, como o autor desta pesquisa. Não existe maneira de falar a respeito do japonês, do chinês ou do russo de forma “imparcial”. Portanto, esse trabalho será desenvolvido com o conhecimento de que nossa visão a respeito do objeto aqui analisado (o mangá *Rurouni Kenshin*) não é uma representação fiel da obra nem de seu autor, mas sim uma interpretação de um ocidental a respeito de uma literatura oriental – realizada a partir de um estudo sobre o uso de elementos da tradição dentro da modernidade japonesa.

O melhor exemplo de demonstrar a influência do ocidente nesta pesquisa se relaciona com o que foi dito sobre os protestos pelo mundo e o ano de 1968. Estes acontecimentos demonstraram a falência do projeto moderno capitalista no pós-Segunda Guerra. Tendo em foco essa tendência de protestos relacionada à crise do sistema, *Rurouni Kenshin* será analisado como uma experiência crítica ao moderno desenvolvimento nipônico, ressaltando a importância e idealização da tradição japonesa, sobretudo com atenção para a figura do samurai como herói.

Essa pesquisa, na verdade, deve ser considerada uma continuação do Trabalho de Conclusão do Curso de história apresentado em 2015, cuja temática foi a representação do samurai em *Rurouni Kenshin* na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Na ocasião, buscou-se relacionar a crise do desenvolvimento japonês nas décadas de 1980-90 com a importância dada ao samurai na literatura em questão, chamando atenção principalmente para o papel do guerreiro nipônico como símbolo tradicional japonês frente à modernidade. Desta forma, essa dissertação pretende ampliar o olhar sobre a obra *Rurouni Kenshin*, compreendendo-a como um dos resultados gerados com a crise do capitalismo. Nesse sentido, este trabalho está organizado em três capítulos.

O primeiro capítulo focará na questão do quadrinho nipônico. Afinal, o que é o mangá? Pretende-se conceber uma resposta para essa pergunta, fazendo uma pesquisa historiográfica sobre o objeto: como surgiram, suas principais influências recebidas, o seu papel no Japão contemporâneo, sobretudo no pós-Segunda Guerra e sua constante mutação

como literatura, mas ressaltando o mangá como gênero literário moderno, porém, que recebe influências da tradição nipônica, principalmente na imagem do samurai. Essa relação entre mangá e tradição será analisada com detalhadamente no mangá *Rurouni Kenshin*.

No segundo capítulo, a fim de entender a relação entre desenvolvimento econômico, crise e escrita do *mangá*, será realizada uma discussão sobre o momento japonês no pós-Segunda Guerra, onde buscaremos respostas sobre o desenvolvimento do Japão como potência capitalista. Será pensada a importância da presença do tradicional e como este aparece nessa fase de expansão moderna japonesa. No segundo momento, analisaremos Nobuhiro Watsuki, criador de *Rurouni Kenshin*, com o propósito de entender o autor dentro da conjuntura japonesa de desenvolvimento do mangá no pós-Segunda Guerra. Explicar o ambiente social desse autor é importante porque nos informa, afinal, de que lugar Watsuki está partindo para escrever sua obra.

No terceiro capítulo, pensaremos *Rurouni Kenshin* a partir de duas observações: a primeira, a respeito de sua trama, com análises sobre as personagens principais e a era Meiji, apresentada como cenário dos acontecimentos da obra. Uma segunda análise pretende relacionar as críticas tradicionalistas ao progresso econômico e político do pós-Segunda Guerra com a trama da obra, entendendo que Watsuki pensa a todo o momento em sua própria conjuntura, concebendo uma crítica ao moderno e uma idealização do tradicional.

Conclui-se desta pesquisa que a crítica contida em *Rurouni Kenshin* está ligada ao processo modernizador do pós-Segunda Guerra, sobretudo, com sua crise e que, como afirmado no início desta introdução, o sistema moderno não produziu apenas críticas no Japão, mas sim em vários lugares do mundo. Portanto, esta obra é um objeto de protesto que busca centralizar e valorizar a tradição japonesa, principalmente idealizando o papel do samurai na sociedade e cultura nipônica.

## **Capítulo 1. Mangá: entre o tradicional e o moderno**

O mangá japonês é, sem dúvida, um dos produtos mais conhecidos da cultura nipônica dos últimos anos. Sua propagação como literatura pelo mundo acompanha a expansão econômica do país na segunda metade do século XX, junto a outros produtos de mesma origem, como o anime ou a culinária daquele lugar.

Contudo, mesmo com o sucesso, ainda há quem confunda quadrinhos norte-americanos com mangás, chegando até considerar ambos como se fossem iguais. Desta forma, neste capítulo será explicado o que é mangá, construindo uma definição e analisando sua origem, salientando principalmente duas de suas características principais: seu papel como literatura moderna e sua representação da cultura japonesa tradicional.

### **1.1. O mangá: definições e trajetória**

Para entender o que é o mangá, é importante salientar que a definição desse objeto é alvo de discussões. Na concepção que aqui adotamos, o mangá é apreendido como um gênero literário moderno do Japão, que surgiu no final do século XIX, recebendo influências estrangeiras e de elementos da cultura nipônica, e passando por uma série de transformações ao longo do século XX; ganhando a atual roupagem (tanto estilística, quanto em relação à popularidade) no pós-Segunda Guerra (LUYTEN, 1999, p. 83).

Sonia Bide Luyten, em sua obra *O poder dos quadrinhos japoneses*, pensa o mangá como uma literatura ancorada principalmente a partir do desenvolvimento japonês do século XX.<sup>6</sup> Esse gênero literário tornou-se popular e se expandiu principalmente na segunda metade do século XX, com o desenvolvimento econômico nipônico, sobretudo com a Revolução Industrial Japonesa, mas sem deixar de lado o aspecto tradicional de cultura japonesa, principalmente em relação à importância da imagem como elemento fundamental na arte e cultura nipônica:

[...] as histórias em quadrinhos ligadas a um fenômeno de comunicação em massa, em que as condições técnicas da Revolução Industrial foram um fator preponderante na sua disseminação. No entanto, acredito que, sem dúvida

---

<sup>6</sup> A autora é pioneira nos assuntos relacionados à cultura nipônica no Brasil e vem desenvolvendo suas análises e pesquisas desde a década de 1970.

nenhuma, deva-se considerar a imensa herança do passado como contribuição na evolução da linguagem quadrinizada (LUYTEN, 1999, p. 75).

Para Luyten, os primeiros passos rumo ao desenvolvimento do mangá japonês remontam ao século XIX, com a Restauração Meiji, na qual o Japão passou a receber influências ocidentais.<sup>7</sup> A introdução de *cartuns* em moldes europeus pelo inglês Charles Wirgman (1835-1891) e o francês George Bigot (1860-1927), principalmente pela via de charges políticas, representou um marco para o mangá, pois juntou a arte tradicional nipônica com o estilo estrangeiro de comunicação via imagens, dando origem às primeiras histórias em quadrinhos como veículo de comunicação no Japão (LUYTEN, 1999, p. 87).

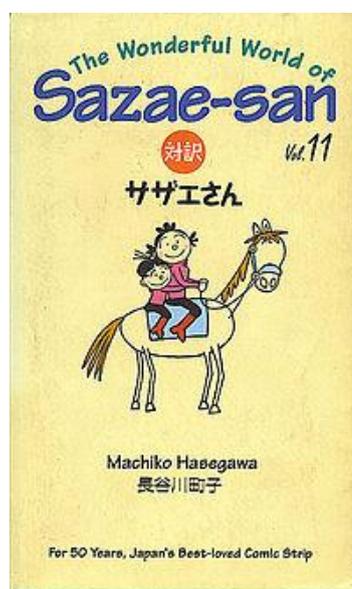
Em 1877, ocorreu o nascimento da primeira revista japonesa voltada para ilustrações, *cartuns*, quadrinhos, charges e caricaturas: a *Marumaru Shimbun*, ainda sob influência europeia. Segundo Luyten, foi apenas na década de 1920 que os artistas japoneses se tornaram independentes em relação aos quadrinhos estrangeiros. Isso aconteceu principalmente a partir da valorização da cultura japonesa, ao adotar um modelo específico de ilustração, culturalmente nacional na forma de se expressar, que ao adaptar os quadrinhos estrangeiros ao modo nipônico, tornava os conteúdos propícios para o público local (LUYTEN, 1999, p. 16).

Até o fim da Segunda Guerra Mundial, o mangá passou por uma série de processos influenciadores, por exemplo: o forte controle ao qual a produção de historietas e o trabalho dos autores foram submetidos durante o período do conflito bélico mundial e do regime militar japonês. Com o fim da guerra, ele deixou de ser submetido à censura do Estado, mas continuou sendo influenciado pela conjuntura nipônica. De acordo com Luyten, a consequência direta com o fim da Segunda Guerra foi o encarecimento das revistas. Isso se deu principalmente com o baixo poder aquisitivo do povo japonês e o encarecimento do papel (LUYTEN, 1999, p. 87). A solução para essa situação foi a criação de quadrinhos mais baratos, feitos com papel grosseiro e vendidos nas ruas. Tais quadrinhos eram caracterizados por uma capa vermelha e eram conhecidos como *akai hon* (livrinhos vermelhos). Seus criadores eram remunerados e possuíam mais liberdade de criação em relação ao período militar.

---

<sup>7</sup> A restauração Meiji (1868) foi um processo político que culminou com a restauração do Imperador japonês como figura central política no Japão e decretou o fim da Era Tokugawa. Também é o marco para o início da modernidade japonesa e o fim do feudalismo nipônico.

No pós-guerra, as tramas de mangás continuaram fazendo referências às questões de seu tempo (como assuntos relacionados à economia ou à tecnologia) (LUYTEN, 1999, p. 30).<sup>8</sup> Outra característica desse período é o aumento nos números destas obras escritas por mulheres, o que significou um crescimento da importância da mulher naquela sociedade e uma maior liberdade e possibilidade de criação e trabalho. Essas revistas se dirigiam diretamente ao público feminino e seu grande primeiro sucesso foi *Sazae-san* (*A senhora Sazae*) de Machiko Hasegawa (figura 1). A obra contava a história da personagem título (Sazae Fuguta) em seu papel de mãe, e a vida cotidiana da família moderna japonesa pós-Segunda Guerra. Tal trabalho é até hoje muito popular entre o público feminino japonês (LUYTEN, 1999, p. 41).



**Figura 1** Capa do mangá Sazae-San.<sup>9</sup>

As heroínas dos quadrinhos femininos chamavam atenção pelo aspecto físico: eram altas, esguias, com cabelos claros e ondulados, além de olhos bem grandes, sendo este

<sup>8</sup> Segundo Candido, os mais decisivos fatores socioculturais que mais exercem influência sobre uma obra literária ou autor se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, bem como às técnicas de comunicação. O grau e a maneira pela qual influem estes três grupos de fatores variam conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois o artista: a) sob o impulso de uma necessidade interior, orienta sua criação segundo os padrões da sua época; b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio (CANDIDO, 2006, p. 30). Entretanto, vale observar que Candido não estudou mangá, portanto sua citação nesta pesquisa se justifica pelo fato do quadrinho nipônico ser considerado também uma forma de literatura.

<sup>9</sup> Disponível em: < <https://en.wikipedia.org/wiki/Sazae-san>>. Acesso em 5 de novembro de 2017.

último um traço muito característico de diversos personagens do mangá japonês, mesmo os masculinos (LUYTEN, 1999, p. 61). Para Luyten, os olhos grandes transmitem emoção ao público japonês, uma forma de libertar a imaginação (LUYTEN, 1999, p. 62).

De acordo com Luyten, as mulheres retratadas no mangá eram solteiras e exerciam profissões dentro das quais elas não concorriam com homens, como pianistas, modelos, atrizes e bailarinas – refletindo assim um estereótipo em relação à figura do homem e da mulher, pois apenas um pequeno número se referia a mulheres como grandes profissionais (LUYTEN, 1999, p. 65).<sup>10</sup>

Portanto, para Luyten, o mangá japonês sempre soube captar as principais tendências no cenário nipônico: antes da guerra, apresentava caráter pedagógico; durante a guerra, tratava sobre nacionalismo; e posteriormente, captou os temas da paz, da tecnologia, do papel da mulher na sociedade japonesa, bem como a área da economia, com a rotina do trabalhador de terno representado nas tramas. Para a autora, a crítica social e política se encontram praticamente ausente nos quadrinhos contemporâneos, com poucos autores fazendo uso dela (ponto de vista que será questionado com a abordagem de *Rurouni Kenshin* neste trabalho) (LUYTEN, 1999, p. 123).

Sobre o termo “mangá”, Luyten chama a atenção para seu uso dentro do contexto japonês – que, de acordo com ela, não significa apenas história em quadrinhos, mas também revistas de histórias em quadrinhos, caricatura, *cartum* e até desenho animado (LUYTEN, 1999, p. 32).

Luyten destaca outra característica importante dos mangás: sua estética. As revistas costumam possuir atualmente, entre 18 e 25 centímetros, com 150 a 600 páginas e em diversas cores: rosa, azul, verde, roxo ou preto. A relação entre cores e tradição é fundamental, para entender a aparência do mangá (LUYTEN, 1999, p. 32). Nas palavras da autora:

Segundo a tradição japonesa, por exemplo, o vermelho combinado com o branco traz a lembrança de vitalidade e pureza. Quando essa combinação é usada, imediatamente sugere aos olhos japoneses felicidade ou alguma celebração, enquanto o verde é a cor da vida e do espírito eterno, pois uma das características culturais mais fortes é a integração com a natureza. E, como na natureza, os tons de verde são variados, isso sugere a complexidade da vida e do espírito que coabita em cada um de nós. A cor azul, pelo fato de o Japão ser um arquipélago, significa algo materno, envolvente, que sacia. O preto denota o mistério, a ideia do desconhecido, encorajando a imaginação para um mundo diferente da realidade, ao passo que o amarelo ou dourado expressa prosperidade sentida pelos campos de arroz amadurecidos, perto da colheita. (LUYTEN, 1999, p. 33)

---

<sup>10</sup> Pesquisa de 1987 comentada por Sonia Luyten (LUYTEN, 1999, p. 65).

A leitura dos mangás é feita da direita para a esquerda, uma característica marcante do gênero. Essa característica não mudou nas versões ocidentais, ou seja, mesmo as edições brasileiras de qualquer obra japonesa, como *Dragonball*, são lidas da forma original – da direita para a esquerda. Essa permanência se justifica, segundo Luyten, por causa de problemas que poderiam ocorrer na adaptação: desde a reestruturação da obra e da trama, até a despesa com novas edições (LUYTEN, 1999, p. 137).

Além do desenvolvimento e da estética, não é possível entender o mangá japonês sem entender os seus temas. E parte desse conteúdo está relacionada com os heróis nipônicos retratados em suas obras. Os mangás foram reproduzindo diversos tipos de heróis ao longo dos anos; desde homens comuns até samurais, ninjas, robôs e jogadores de futebol. Segundo Luyten, os principais aspectos dos heróis japoneses costumam ser o comportamento “estóico, austero, de caráter rígido; heranças diretas do samurai” e seu comportamento em prol de um sacrifício idealizado (LUYTEN, 1999, p. 57).

Chegar até a meta estabelecida é fundamental para esses heróis. Os personagens guerreiros são retratados como pessoas comuns que desejam se tornar os melhores naquilo que estão empreendendo; logo, as ações das histórias estão voltadas para como deve ser o desempenho do protagonista visando alcançar o sucesso: treinos exaustivos, força de vontade e muita paciência (LUYTEN, 1999, p. 59).

Outra característica muito prezada pelos nipônicos é a sinceridade emocional, em que os protagonistas voltam suas ações para seu interior. Esse aspecto faz referência ao papel do samurai dentro da história japonesa, já que eram eles que, por muitas vezes, se fechavam emocionalmente apenas para defender seu senhor. Assim, percebe-se que apesar de todo o progresso econômico e material pelo qual o Japão passou, a cultura japonesa continuava idealizando um personagem tradicional, tratando o samurai como herói.

Então, até agora notamos o mangá sendo definido como um gênero literário moderno: sua origem se estabelece em estreita relação com a modernidade japonesa do século XIX, atravessa a primeira metade do século XX, e consegue sua independência em relação aos quadrinhos estrangeiros, tornando-se popular, após a Segunda Guerra Mundial. Assim como qualquer literatura, o mangá estabelece um vínculo entre a conjuntura existente e seus autores – sempre inseridos em suas sociedades e sistemas – tentando estabelecer uma ligação entre a trama e a realidade social. Como será visto mais adiante, o mangá, durante a Segunda Guerra Mundial, por exemplo, possuía um caráter de apoio ao

governo militar nipônico. A trama era voltada para a grandeza da nação; e durante a guerra, os próprios conflitos viraram cenários das tramas. Além disso, os protagonistas dos mangás eram vistos como verdadeiros herdeiros dos samurais, representando valores como honra e sacrifício, característica essa ainda presente nas produções japonesas. Tanto a influência da arte cultural japonesa quanto o papel do samurai e seu heroísmo demonstram que, apesar do mangá ser pensado como um objeto moderno, ele ainda traz em sua constituição aspectos tradicionais japoneses.

Para Marius Jansen, os quadrinhos japoneses são produtos de uma sociedade de massa. Segundo o autor, eles surgiram a partir da influência de produções norte-americanas, mas logo se tornaram independentes e populares com a expansão da indústria dos mangás no Japão. Segundo Jansen, os principais cartunistas dessa época, como Okamoto Ipei (1886-1948), retrataram importantes eventos culturais como as visitas de Albert Einstein e Margaret Sanger (JANSEN, 2002, p. 572-573).

A expansão do mangá como cultura de massa pode ser justificada pela circulação de meios de comunicação muito populares entre a população nipônica já na década de 1920. Jansen afirma que 90% dos adultos possuíam mais de seis anos de educação elementar, o que contribuía para que o jornal tivesse um papel fundamental no cotidiano japonês. Segundo o autor:

Between 1918 and 1932 the number of journals registered under the Newspaper Law rose from 3,123 to 11,118, and the circulation of the great metropolitan daily the Osaka Mainichi, long the leader, climbed from 260,000 in 1912 to 670,000 in 1921 and 1,500,000 in 1930 (JANSEN, 2002, p. 570).

Paul Varley também percebe o mangá como produto de uma sociedade de massa. Segundo ele, o número de publicações demonstra essa questão de forma objetiva:<sup>11</sup>

One of the most remarkable phenomena of postwar mass (popular) culture has been the boom in comics (vzunga). In the United States the popularity of printed comics has declined steadily since the 1950s largely because of the competition from television. But in Japan, which, like the United States, has also become one of the world's most television-saturated countries, comics of the "story-line" kind have during the same period exploded in popularity to the point where, in 1980, 27 percent- or 1.8 billion-of the books and magazines published in Japan were comics.<sup>6°</sup> But what is perhaps even more astounding than the sheer volume of comics publications is that comics are voraciously read by adults as well as youngsters. Thus, for example, to the great surprise of many foreign visitors, it is

---

<sup>11</sup> Paul Varley foi professor emérito da Universidade de Columbia e também professor de história e cultura japonesa na Universidade do Hawaii.

not at all uncommon to see well-dressed businessmen riding the subway thoroughly and unself-consciously engrossed in reading comic books (Varley, 2010, p. 346).

Varley também cita as diversas formas e gêneros que um mangá pode abordar:

Science fiction, violent action, samurai stories, sports-these are among the standard fare of boys' comics. Although recently some of this fare has also been served up to girls, the style and subject matter of girls' comics have always differed greatly from those of boys. At one time, girls' comics (whose artists now are almost all women) were concerned exclusively with romance and love, and these subjects remain the basis for nearly all comics for girls. In girls' comics the main characters are always depicted as young, with pretty, innocent faces, and huge, dreamy eyes. Many look more Caucasian than Japanese (the West being viewed in this regard as a place of romance), and they live in a total fantasy world to which Japanese girls appear to be especially attracted because the customs and mores of their country have kept them largely segregated from boys through at least the teen years (VARLEY, 2010, p. 348).

Essa diversidade dos temas do mangá será observada mais à frente neste trabalho como uma influência da modernidade japonesa pós-Segunda Guerra.

Para Susan Napier, atualmente o mangá é popular em quase todo o planeta, representando um verdadeiro fenômeno; com suas tramas indo de simples histórias para crianças, como é o caso de *Pokémon*, até as historietas que exploram violência e sexualidade, de obras como *Legend of the Overfin (Urotsukidoji)*. Além disso, o crescimento do mangá como cultura de massa dentro do Japão significou uma alternativa à cultura norte-americana presente no cotidiano japonês. Para essa autora, o sucesso e popularização do mangá têm estreita relação com a conjuntura social do pós-Segunda-Guerra (NAPIER, 2011, p. 226-227). Em suas palavras:

Over the last 60 years, mangá and anime's most important role has been to provide entertainment, first as a colorful form of escape to a war-weary nation and then, as the Japanese economic miracle began to take hold, as a creative outlet for an increasingly high-pressured, competitive, and conformist society (NAPIER, 2011, p. 227).

De fato, os mangás traziam em seu escopo questões e temas provenientes de tais períodos; contudo, a literatura não existe apenas para refletir sobre uma realidade histórica; existe também para mexer com a imaginação do público: seus desejos, sonhos e fantasias. Nesse aspecto, apesar de o mangá reproduzir seu próprio mundo, também despertava interesses dos leitores por ser uma obra que tentava buscar sair um pouco da realidade e trabalhar com a fantasia, ou seja, como uma forma de entretenimento; enquanto a

democracia capitalista levava novos objetivos, trazia também deveres e pressões para os japoneses.<sup>12</sup>

Para Carvalho, o mangá não deve ser encarado apenas como passatempo ou entretenimento. Por ser uma literatura, possui estreita relação com o cotidiano dos leitores, tornando-se, com o passar do tempo, um dos principais produtos da cultura japonesa.

Mangá se torna uma das formas mais reconhecidas de arte no mundo, associada à cultura japonesa. A linguagem visual e narrativa se evolui a partir dos trabalhos de Osamu Tezuka. O mangá somente se consolidou por volta dos anos 60, como uma das mídias mais poderosas e com uma linguagem envolvente, se tornando um passatempo dentro do Japão, logo se constituiu no maior e mais diversificado mercado de entretenimento. O mangá possui nuances, assim não pode ser tratado como um simples entretenimento, é mais que isso se torna uma alternativa lúdica para as tensões cotidianas, em um mundo exigente e competitivo (CARVALHO, 2007, p. 23).

Essa visão do mangá não apenas como entretenimento será presente também no estudo de Braga (BRAGA, 2012, p. 9). De acordo com essa autora, a tradição e os valores são fundamentais para a importância do mangá na sociedade moderna japonesa:

(...) o mangá se mostra não como uma identidade, mas como um importante meio de construção de identidades a partir, também, de valores já presentes nessa cultura. Os valores são resgatados pelo retorno à tradição, observado em muitas histórias, provocando um sentimento de união, pertencimento, que é fundamental para a identidade nacional. Vê-se que é uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais e modernas (BRAGA, 2012, p. 9).

Dessa forma, ressaltando a importância da representação das personagens para o público leitor japonês, o mangá passa a ser também uma ferramenta de identidade nacional, chamando atenção para aspectos sociais que envolviam os japoneses como sociedade, tais como a figura do samurai e o papel do mangá como entretenimento face a um contexto de muito trabalho para reconstruir o país depois da Segunda Guerra Mundial (SAKURAI, 2014, p. 146).<sup>13</sup> E sua expansão pelo mundo começa a se tornar uma forma de

---

<sup>12</sup> A relação entre fantasia e entretenimento é importante e interessante de se discutir, apesar de não ser objeto neste trabalho. Mas deixo uma indagação: até que ponto uma obra literária que busca ser de fantasia realmente se desliga do mundo concreto e real? Até que ponto as façanhas de Kenshin Himura, de *Rurouni Kenshin*, frente ao Estado moderno Meiji, se distanciavam dos desafios do japonês frente à crise econômica ao final do século XX? E até que ponto a fantasia em *Guerra nas Estrelas* se distanciava da realidade da guerra do Vietnã?

<sup>13</sup> Segundo Sakurai, durante a Era Meiji, foi construída uma ideia de identidade nacional onde se valorizava o ideal de ser japonês como algo distinto das demais nações e único no mundo, possuindo uma história própria, sem relações com o mundo exterior (SAKURAI, 2014, p. 146).

o Japão levar sua cultura para outras sociedades. E aqui é possível também mais uma explicação para a expansão do gênero longe da Ásia: como mencionado na introdução, Said afirma que o saber a respeito do Oriente e do oriental era muito valorizado, sobretudo durante a expansão colonial europeia do século XIX. Mas esse conhecimento era deturpado: pensar o oriental era criar um conceito a partir da experiência do ocidental e seus interesses. Isso dificultava uma análise mais detalhada porque a visão produzida era pautada na relação de poder que a política de metrópoles possuía com a colônia.<sup>14</sup> Com o desenvolvimento econômico japonês no século XX, busca-se conhecer esse país; não mais pelo olhar da dicotomia metrópole/colônia, mas pela curiosidade em relação ao que ainda poderia ser visto como exótico e estranho.

Power chama atenção para o fato das tramas de mangás não terem o caráter subversivo durante a Segunda Guerra Mundial, realidade oposta àquela anterior ao início do conflito. Os quadrinhos japoneses ganharam cada vez mais conotações nacionalistas durante a guerra, endossando assim o *status quo* e buscando familiarizar as crianças com as tecnologias de guerra.

A figura 2 é de autoria de Tagawa Suihō (1899 -1989), chamada de *Norakuro* e foi seriada na *Shonen Clube* entre 1931-1941.<sup>15</sup> Seu herói era um cão de rua – *Norakuro* - que se envolve em jogos de guerra com outros cães (POWER, 2009, p. 29).

---

<sup>14</sup> Não detalhada no sentido de não buscar no outro sua própria identidade ou particularidade. Pelo contrário, o distante, ou o oriental, era visto sempre a partir da própria visão do colonizador. Podemos tentar compreender a dificuldade de olhar sobre o outro que o europeu poderia ter, mas aceitar como uma visão completa nos parece bastante equivocado. Em suma, as leituras orientaristas sobre o oriente e o oriental revelavam mais sobre quem escreveu do que sobre quem se escreve.

<sup>15</sup> Revista que seriava mangás no Japão.



**Figura 2.** Cena da obra *Norakuro* onde o protagonista recebe a notícia de um enfrentamento iminente contra inimigos (versão em inglês).<sup>16</sup>

Segundo Power, em *Speed Tarō*, de Shishido Sako, o herói título da trama confronta os inimigos usando um avião de guerra em uma terra fictícia chamada *Gelmania* (POWER, 2009, p. 29). Já a obra de Yokoyama Ryuichi (1909-2001), *Fukuchan*, consistia em episódios comoventes em formato de tiras no *Asahi Shinbun*, onde se contava o cotidiano e a vida de Fukuchan.<sup>17</sup> A série teria um nome mais militar, segundo Power, se chamando *Fukuchan butai* (*Fukuchan Unit*), em janeiro de 1938 (Power, 2009, p. 31).

O autor da obra, Yokoyama, trabalhava no serviço militar como correspondente de guerra e a própria série passou a ser contada no país de Java em 1942. Fukuchan e Yokoyama retornaram ao Japão em setembro de 1942, em *Fukuchan kaeru* (*Fukuchan Returns*, 15-20 setembro de 1942).<sup>18</sup> Mesmo com o retorno de Fukuchan, este já não era otimista em relação às chances do Japão na guerra, em comparação com a época em que havia treinado com seus amigos para a batalha contra os *Kichiku beiei* (“monstros-animais” da América e da Grã-Bretanha).

A trama de *Fukuchan* começou a ser publicada em tiragens reduzidas a partir do andamento do conflito, já que o papel começou a ser de difícil acesso. Em 4 de março de 1944, a série terminou de forma repentina em um episódio no qual o protagonista decide ir para o interior em um retiro *Sokai*, prática comum com o fim da Segunda Guerra Mundial se aproximando. Poucos dias depois, *Fukuchan* disse adeus aos seus leitores:

<sup>16</sup> Disponível em: < <https://en.wikipedia.org/wiki/Norakuro> > Acesso em 12 de outubro de 2017.

<sup>17</sup> Jornal Japonês.

<sup>18</sup> Faz referência ao personagem da série em questão.

Queridos amigos, obrigado por me apoiar por um longo tempo. Eu estou indo embora em um *Sokai*, a partir das páginas de jornais que se tornaram muito ocupadas com a guerra. [...] Vou enviar-lhe os relatórios quando eu tiver uma oportunidade. Adeus agora (POWER, 2009, p. 31).

Viana ressalta um aspecto tradicional na construção do mangá como gênero literário: a relação entre esse objeto com a arte tradicional nipônica, precisamente do século XII, com o *Choujuugiga* (鳥獸戯画, lit. *Caricatura de Animais*), arte que tentava demonstrar a vida social da época a partir da sátira de animais que praticavam ações humanas, tais como jogos, esportes e, orações e utilização de roupas humanas (Viana, 2013, p. 17). Nas palavras do autor:

Diversas manifestações artísticas no Japão, a partir dessa época, podem ser mencionadas ao tratarmos de quadrinhos. No período Kamakura (1185-1333), foram produzidas obras como *Gaki Zoushi* (rolo de famintos), *Jigoku Zoushi* (rolo do inferno), *Yamai Zoushi* (rolo de doenças), que ilustravam conceitos budistas. Já no século XV, surge *Hyakki Yakou* (*A Caminhada Noturna de 100 Demônios*), uma obra-prima da arte cômica, que retrata um grupo de demônios brincalhões, que saem à noite com instrumentos musicais e depois desaparecem nas brumas da manhã (VIANA, 2013, p. 17).

Segundo Dutra, outra fonte que serviu como “antepassado” ao mangá foi o *emakimono*. Conhecidos também como *emaki*, esses pergaminhos eram desenrolados gradualmente, revelando uma sucessão de cenas que produzia a sensação de ação e de cronologia dos fatos, muitas vezes somados a ideogramas que auxiliavam no entendimento das representações artísticas (DUTRA, 2014, p. 15).

A sucessão de acontecimentos, criando uma estrutura sequencial seria a chave para entender o *emakimono* como antepassado do mangá, também segundo Furuyama (FURUYAMA, 2008, p. 9).

Cabe uma observação importante sobre esse autor: em sua dissertação, ele trabalha com a questão do desenvolvimento do mangá na história japonesa, analisando sua constante evolução, desde os *emakimono*, passando pelos *uko-ê* e pelas produções do século XIX. Mas Furuyama não cita a abertura política e nem a influência estrangeira, como de quadrinhos americanos – ressaltando, assim, o aspecto nacional do mangá em detrimento de uma possível influência externa.

A influência do tradicional no mangá, mesmo este sendo de fato um gênero literário moderno, é bem sentida, sobretudo pela noção de expressões e linguagem gráfica, algo

muito comum na história do Japão, como observado acima. Contudo, é preciso cuidado ao definir a tradição para não correr o risco de identifica-la como algo estático ou pronto. Deve-se entender o que se define como tradição e como ela será vivenciada na modernidade nipônica. Essa questão será mais analisada neste trabalho.

Sobre o termo mangá, Furuyama informa que, para os japoneses, ele representa qualquer história em quadrinhos, seja nipônica ou ocidental; já para os ocidentais, o termo acabou se referindo ao quadrinho japonês como um estilo próprio, distinto dos demais (FURUYAMA, 2008, p. 30). O exemplo dos olhos grandes das personagens nipônicas seria um claro exemplo de um estilo característico dos mangás japoneses.

Power, se referindo ao mangá dentro de um contexto global, afirma que o termo tem relação com determinados gêneros de histórias em quadrinhos que se originaram no Japão no pós-Segunda Guerra Mundial, especificamente com certos gêneros de quadrinhos japoneses que as editoras dos EUA optaram por traduzir e publicar (reforçando a ideia de mangá como estilo). Esses gêneros são caracterizados por determinados estilos pictóricos (os olhos das personagens, que são em sua maioria, maiores em relação ao resto do rosto) e caráter estético. A autora também chama atenção para a relação entre mangá e animes japoneses, ambos caracterizados, entre muitas coisas, pelo conteúdo violento ou sexual (POWER, 2009, p. 6).

Resumindo tudo que foi dito até aqui, temos o mangá como uma literatura japonesa moderna. Ela surge no final do século XIX, mas ganha corpo tal como conhecemos hoje no caminho do século XX, sobretudo no pós-Segunda Guerra Mundial. Esse gênero irá se relacionar diretamente com o público japonês, se tornando extremamente popular principalmente depois de 1945, principalmente por servir como uma forma de entretenimento para quem ainda estava sentindo a derrota da guerra. Mas apesar de moderno, o gênero trará aspectos tradicionais, como influência da arte nipônica e o papel do samurai como herói.

## **1.2. Um Deus para o mangá<sup>19</sup>**

O mangá, enquanto gênero literário, não se expandiu sozinho; ele aproveitou a expansão econômica e industrial nipônica, para ser comercializado em grande escala. Mas

---

<sup>19</sup> O subtítulo tem ligação com o termo Kamisama (Deus) para se referir a Tezuka.

para isso acontecer, ele precisou de autores que pensassem sobre a forma de fazer mangá, de desenhar, de escrever e criar tramas.

Em relação a autores, talvez o maior nome dos mangás japoneses seja Ossamu Tezuka, cuja importância pode ser detectada a partir da nomenclatura pela qual Tezuka é conhecido. Segundo Luyten:

Os desenhistas do Japão lhe devotam grande admiração e respeito. Num país onde o título é muito importante no trato entre as pessoas e na hierarquia social, a palavra *Sensei* (professor, mestre) é insuficiente para designá-lo entre os colegas. Entre os desenhistas, de acordo com a idade, notoriedade e consagração, há vários graus de hierarquia para sua designação. Por exemplo, essas designações começam desde *Sensei* (professor), seguido de *Shosho* (um pouco acima de mestre), *Kyosho* (grande mestre), *Osama* (rei), até *Kyosos* (fundador de uma religião). Tezuka Ossamu, visto como pioneiro do moderno mangá e o mais importante artista foi, porém, o único desenhista, em vida, a ser cognominado com o supremo título: *Mangá no Kamisama* = 'Deus dos Quadrinhos' (LUYTEN, 1999, p. 114).

Tezuka nasceu em 1926 e desde cedo gostava de quadrinhos, pois o pai lhe comprava. Além disso, era fã dos desenhos animados de Walt Disney e do cinema alemão e francês (LUYTEN, 1999, p. 109). Formado em medicina, tentou a vida como desenhista logo após a Segunda Guerra Mundial. A carreira profissional de Tezuka Ossamu começou em 1946, com uma história em quadrinhos chamada *Mā-chan no nikkichō* (*The Diary de Mā-chan*), na qual retratava incidentes humorísticos na vida diária de um jovem rapaz chamado Mā-chan.

Mesmo recebendo pouco e trabalhando com desenhos para cinco editoras de Osaka, Tezuka ganhou impulso e em 1947 criou *Shintakarajima* (*A nova Ilha do Tesouro*), obra pioneira no estilo cinematográfico de contar suas histórias. Segundo Luyten, essa foi a primeira produção do autor a fazer muito sucesso e ser considerada revolucionária por sua influência na escrita do mangá (LUYTEN, 1999, p. 109).



Figura 3. Revista *Shintakarajim*.<sup>20</sup>

O sucesso de *Nova Ilha do Tesouro* (*Shintakarajim*) foi inigualável. Com várias reimpressões, Power afirma que a obra acabou vendendo mais de 400.000 cópias – com algumas fontes chegando a afirmar que foram 800 mil (POWER, 2009, p. 39). Esta obra foi importante porque marcou o início do estilo “cinematográfico” do autor no mangá: fã de cinema, ele tentava demonstrar movimento em suas produções, como se as personagens estivessem mesmo se locomovendo dentro dos quadinhos (ver figura 4, onde o protagonista “se move” com um carro nos quadinhos), algo que chocou positivamente o público na época (POWER, 2009, p. 39-40).

---

<sup>20</sup> Disponível em: <[threestepoverjapan.blogspot.com.br/2010/01/manga-review-shin-takarajima.html](http://threestepoverjapan.blogspot.com.br/2010/01/manga-review-shin-takarajima.html)> Acesso em 26 de janeiro de 2018.

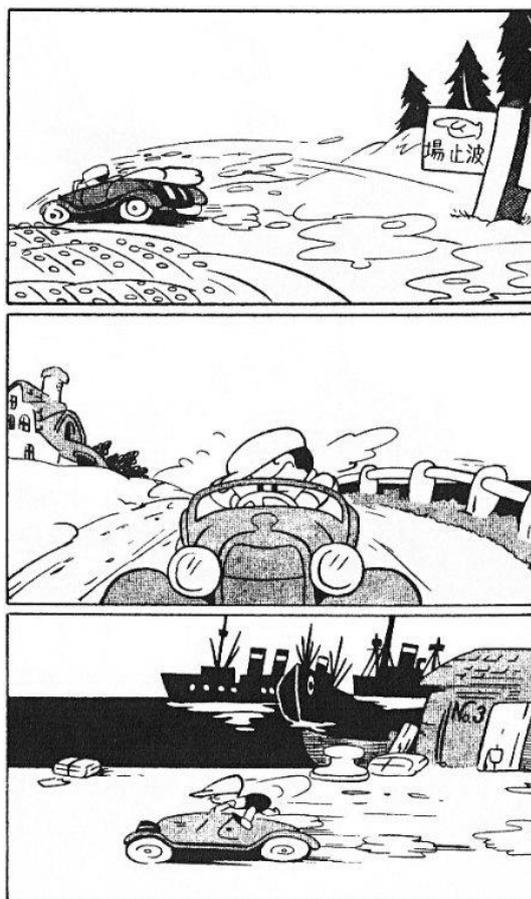


Figura 4. O carro se movimentando em *Shintakarajim*.<sup>21</sup>

Em seguida, ele foi convidado para escrever em duas revistas: *Mangá Shonem* e *Shonem*, dentro das quais suas obras também se tornaram sucesso: *Jungle Taidel* (*O imperador das Selvas*) e *Atomu Taishi* – título modificado mais tarde para *Tetsuwan Atomu* (*O poderoso Átomo*). Em 1954, criou *Phoenix*, que seria sua maior obra em sentido intelectual, em que a partir da figura mitológica desta ave imortal, Tezuka analisava o sentido da existência, do passado e do futuro, com suas personagens aparecendo em diversas encarnações. Para Luyten, a trama de *Phoenix* estava diretamente ligada ao contexto sociopolítico da década de 1950, já que foi justamente em 1954 (mesmo ano da publicação da obra) que os norte-americanos saíram do Japão.<sup>22</sup> A saída estrangeira do solo japonês foi feita depois de reformas, como a elaboração de uma nova constituição, uma

<sup>21</sup> Disponível em: <[threestepoverjapan.blogspot.com.br/2010/01/manga-review-shin-takarajima.html](http://threestepoverjapan.blogspot.com.br/2010/01/manga-review-shin-takarajima.html)>. Acesso em 26 de janeiro de 2018.

<sup>22</sup> Esse trecho faz menção à ocupação norte-americana em solo japonês, que começou em 1945.

reforma agrária e com uma nova perspectiva de crescimento econômico (LUYTEN, 1999, p. 110).

As obras de Tezuka, no sentido geral, tentavam transmitir diversas noções e trabalhavam com diferentes ideias. Por exemplo, Tezuka trabalhou muito com obras que buscavam transmitir uma ideia de moral em que as personagens morriam ao final da trama, em prol de terceiros. É o caso de *The Mysterious Underground Man*, em que a personagem de Mimio opta pela própria morte, a fim de salvar os humanos. O tema do auto-sacrifício voltaria em *Leo in Jungle taitei (Jungle Emperor)* e em *Atom (Astro Boy)* (POWER, 2009, p. 61).

Outra característica marcante das obras deste autor foi a implantação de técnicas teatrais. Ele alegava que as tramas eram como as peças de teatro e que os mangás não poderiam ser apenas um objeto para o humor, devendo despertar uma série de emoções, como a tristeza. Criticava, assim, a tendência no pós-guerra de autores japoneses tratarem suas produções meramente como obras de humor. Essas críticas e ideias foram defendidas no ensaio de 1946, intitulado *Mangá to engeki (Comics and theatre)* (POWER, 2009, p. 117).

Perto do fim da carreira, Tezuka tornou-se mais social e historicamente consciente, introduzindo temas como o Holocausto (*Adolf*, 1983), a Restauração Meiji (*Hidamari no ki*, 1983-1984), e biotecnologia (*Neo Faust*, 1989), através de verossimilhança cultural, citando fatos e figuras históricas. Em *Adolf*, por exemplo, o autor debate a questão da identidade nacional, tema importante na década de 1980 (POWER, 2009, p. 150).

Para Power, o que definia o trabalho de Tezuka não era o seu estilo de desenhar ou a cor utilizada. Segundo a autora, o que definia o trabalho de Tezuka era justamente a inconstância e intertextualidade que sempre estava em transformação em suas obras, onde para cada tipo de mangá existia um caminho. Nas palavras de Power:

Tezuka was an interdisciplinary artist in the truest sense of the term. Any one of Tezuka's works is filled with references not only to other comics, but also to live theater (traditional and contemporary), dance, music, literature, rakugo (comic storytelling performance), music, and, most prominent, film. Tezuka, throughout his life, actively incorporated techniques and conventions of these other art forms into his comic books (POWER, 2009, p. 17).

Além disso, para Power, o grande mérito de Tezuka foi saber utilizar saberes tradicionais dos quadrinhos estrangeiros e japoneses antigos e de seu tempo, absorvendo

suas técnicas e vocabulários – tornando-o um autor altamente inovador ao propor e criar sua própria forma de construir mangá (POWER, 2009, p. 19).

Tezuka foi um dos primeiros autores de mangá no pós-guerra, começando a produzir logo após o fim do conflito. A partir dessa conjuntura, e colhendo influências tradicionais japonesas e estrangeiras (como o cinema), o autor revolucionou a maneira de fazer mangá. Suas obras souberam captar cada processo pelo qual o autor e seu país passavam, o que demonstra a constante relação entre desenvolvimento do quadrinho nipônico com o contexto dentro do qual tais obras estavam inseridas. O seu jeito de produzir, marcado por uma mutação permanente, como afirma Power, é indício de uma relação com as mudanças sociais ocorridas no Japão pós-Segunda Guerra, de país destruído a sua rápida produção e crescimento econômico. Afinal, Tezuka sentia que precisava sempre colher e perceber cada mudança dentro de sua sociedade, já que, para o autor, o mangá devia despertar emoção no público.

### 1.3. Diferentes mangás para diferentes públicos

No período pós-Segunda Guerra, com o objetivo de atender diferentes parcelas da população japonesa, o mangá dividiu-se entre diversos tipos, a saber: a) gênero e faixa etária do público (mulheres, crianças, jovens e adultos); e, b) temas: ficção científica, samurais, economia japonesa, etc.

As revistas didáticas (revistas chamadas de *shogaku*) são um exemplo dessa conjuntura. Tendo como público-alvo crianças dos seis aos doze anos, buscam chamar atenção dos pequenos leitores para o mundo do mangá; logo, apresentam conteúdos relacionados ao ambiente escolar, como: gramática, história, matemática, conselhos pessoais, etc. São coloridas e confeccionadas em papel jornal, tendo suas primeiras páginas em papel *couchê*. Na figura 5, temos um exemplo de mangá infantil, *Doraemon*. A trama envolve um gato robô do futuro (título da série) que ajuda um menino chamado Nobita Nobi com inventos, reforçando assim o caráter pedagógico em valorizar a criatividade infantil.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Disponível em: < <http://pt.doraemon.wikia.com/wiki/Doraemon>>, acesso em 13 de janeiro de 2018.



**Figura 5.** Exemplo de mangá infantil: *Doraemon*.

O *Shojo mangá* baseia-se em revistas femininas para o público entre os doze e dezessete anos, constituindo-se num grande sucesso de vendas no Japão. Seu êxito pode ser explicado pela identificação das leitoras com as autoras das obras. Estas revistas trazem tramas que envolvem romances, fantasia, objetos de cunho pessoal como produtos e dicas de beleza, bijuterias, roupas, curiosidades sobre cantores(as), horóscopo, e até rivalidade entre amigas (LUYTEN, 1999, p. 41).



**Figura 6.** Capa do mangá feminino *Sakura Card Captors*.<sup>24</sup>

As revistas masculinas, ou *shonen mangá*, também são um segmento muito popular no Japão, abarcando o público adolescente e adulto masculino. Os números das cinco maiores revistas masculinas em 1980 mostram o sucesso desta categoria: 9 milhões de exemplares vendidos até a referente data (LUYTEN, 1999, p. 44).<sup>25</sup> No *shonen mangá*, as tramas mais comuns envolvem: esportes, samurai, aventura e conduta cultural japonesa, como autodisciplina, perseverança, profissionalismo e competição. Abordam também artigos sobre esportes, cantores, escola, além de novidades sobre robôs, videogames, foguetes e animais pré-históricos. Muitas dessas revistas mostram cenas de violência, fato que já foi alvo de muitos debates dentro do Japão. O que não deixa de ser curioso, já que o país possui atualmente um baixo nível de violência, mas compreensivo pela história

---

<sup>24</sup> Sakura Kinomoto encontra um misterioso livro no escritório de seu pai. Ao abri-lo, ela libera as Cartas Clow – 19 cartas criadas pelo mago Clow Lead, que atribuiu poder a elas misturando magia inglesa e chinesa. O Guardião do Lacre do Livro, Kero, também desperta e avisa à menina que as cartas deveriam ser capturadas, caso contrário uma grande desgraça poderia acontecer. Então, Sakura se torna uma *Card Captor* com a missão de capturar todas as cartas que escaparam. Imagem e textos disponíveis em: < <http://www.meumanga.com.br/series/view/79>>. Acesso em 5 de novembro de 2017.

<sup>25</sup> Números referentes a *Shonenjump*, *Shonen Champion*, *Shonen magazine*, *Shonen Sunday* e *Shonen king*. (LUYTEN, 1999, p. 44).

violenta que o arquipélago possui com *shogunato*, golpes, rebeliões e guerras (YAMASHIRO, 1964, p. 64).<sup>26</sup>



**Figura 7.** Cena do mangá *Dragon Ball Super*, exemplo de mangá masculino.<sup>27</sup>

Os heróis dos quadrinhos masculinos costumam ser voltados para a questão interior, da emoção. Suas atitudes costumam evitar o conflito social, mantendo assim a harmonia da ordem vigente. A atitude sincera, representada pelo auto-sacrifício, é muito comum nos mangás masculinos japoneses (LUYTEN, 1999, p. 57).

Muitos protagonistas japoneses representam o mundo real: são samurais, estudantes, empresários ou trabalhadores, corroborando para aproximar o público da trama e possibilitar que se viva a fantasia expressa na obra (LUYTEN, 1999, p. 57).

Dentro do mundo dos mangás masculinos, surgiu o *Didai Mangá*, quadrinhos cujo enredo envolve guerreiros, como samurais ou ninjas e passa-se durante o Japão feudal. Sampei Shirato fez muito sucesso com *Ninja Bugueicho (Crônica da Execução Militar de um Ninja)*, de 1959, principalmente entre jovens e intelectuais nos anos 1960 na qual a trama se passando no século XVI.

<sup>26</sup> O Shogunato faz referência ao governo militar que se instala primeiramente em 1192, com o shogunato Kamakura. Esse primeiro shogunato representou a subida do shôgun ao poder, tirando o poder político da Corte aristocrática e dando força estatal aos samurais (Yamashiro, 1964, p. 64).

<sup>27</sup> Disponível em: < [www.dragonballlimit-f.com.br/2017/04/dragon-ball-super-manga-capitulo-23-as.html](http://www.dragonballlimit-f.com.br/2017/04/dragon-ball-super-manga-capitulo-23-as.html) > Acesso em 5 de novembro de 2017.



**Figura 8** Shirato Sampei, exemplo de *Didai Mangá*.<sup>28</sup>

No cenário de expansão econômica japonesa dos anos 1960, surgiu um novo tipo de mangá chamado *sarariman mangá* (o termo *sarariman* faz alusão ao conceito inglês de *salary-man*, que tem ligação com trabalhadores). No caso japonês, refere-se à classe trabalhadora nipônica de terno e gravata, em sua maioria, homens que acabaram de sair das universidades e ingressam nas empresas para serem moldados com o espírito de lealdade, obediência e devoção (LUYTEN, 1999, p. 118). Esse novo trabalhador seria tendência no Japão do crescimento econômico do pós-guerra, dos metrô lotados e do trabalho das novas empresas japonesas. Logo, o novo mangá trazia aspectos do novo mundo do trabalho: a rotina pesada, desde a ida ao trabalho, a relação entre marido e mulher - que passa a ser uma relação de pouca proximidade -, a relação com o chefe e as reuniões maçantes da empresa. Essas histórias eram criadas por autores mais maduros e que geralmente conheciam o ambiente de uma empresa, como Shihei Nishizawa, Ryuzan Aki e Sampei Sato (ORTIZ, 2000, p. 96-97).<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Disponível em: <<http://vintageninja.net/?tag=shirato-sanpei>> Acesso em 5 de novembro de 2017.

<sup>29</sup> Segundo Ortiz, o mundo do trabalho nipônico no curso do desenvolvimento pós-guerra tem um universo próprio por sua organização interna. Comparadas a comunidades, as firmas empresariais podem providenciar desde alojamento, empréstimos para compra da casa própria e para educação das crianças, serviço médico,

O mangá *sarariman* ainda é comum nos dias atuais, visto o caráter empresariado do ambiente de trabalho japonês. Além disso, contribuiu para a construção de obras que trouxeram conceitos de economia e negócios (LUYTEN, 1999, p. 122).<sup>30</sup> Na figura 9, temos um exemplo desse tipo de mangá. Interessante perceber que, de um lado, há pilhas de livros, demonstrando o caráter de pressão sobre o indivíduo, e do outro, há o que parece ser medicamentos.

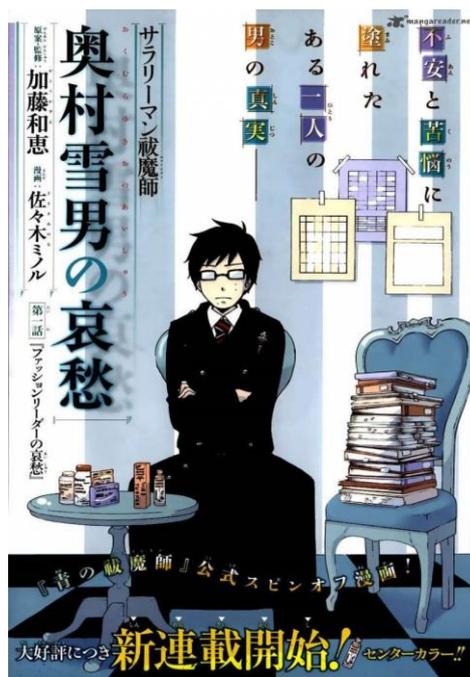


Figura 9. Capa de um mangá *Salary Man*.<sup>31</sup>

Fica evidente a influência moderna no gênero mangá, seja com a expansão industrial como mola propulsora para a popularização dos quadrinhos, seja com autores, como no caso de Tesuka, que foi influenciado pelo cinema e pelas questões de seu tempo. A divisão das obras em diversos tipos de tramas também demonstra uma clara presença do moderno: a necessidade de estar em constante mudança, se adaptando a novas conjunturas

---

subsídio para o transporte a seus trabalhadores. Esse sistema tenta incorporar todos os membros, não só trabalhadores, mas a família destes também, como filhos e esposas, em uma rede de relações como se a firma em si fosse uma grande família. A tentativa de criar uma comunidade é tão levada a sério, que algumas companhias possuem até hino (Ortiz, 2000, p. 96-97).

<sup>30</sup> O livro *Mangá: introdução a economia japonesa*, editado pelo jornal *Nihon keizai shimbun*, superou as expectativas e vendeu mais de 500 mil cópias desde que foi lançado em novembro de 1986 (Luyten, 1999, p. 122).

<sup>31</sup> Disponível em: < [www.mangareader.net/salaryman-futsumashi-okumura-yukio-no-aishuu/5](http://www.mangareader.net/salaryman-futsumashi-okumura-yukio-no-aishuu/5) > Acesso em 5 de novembro de 2017.

e realidades sociais, com a diversificação de públicos e consumidores. Contudo, como visto anteriormente, permanece a presença do tradicional no mangá.

#### **1.4. A tradição no mangá e o caso *Rurouni Kenshin***

Saber observar a tradição<sup>32</sup> sendo exposta em um mangá não é fácil para um estrangeiro que não está acostumado com a cultura nipônica; ainda mais sem uma definição prévia do que é tal tradição cultural. Partindo do princípio de que elas não são naturais, Hobsbawm afirma que as tradições inventadas representam um conjunto de práticas reguladas por regras ou podem ser aceitas. Essas regras têm caráter simbólico ou possuem natureza ritualística, visando inculcar certos valores comportamentais através da repetição, representando, assim, a continuação do passado no tempo presente (Hobsbawm, 2008, p. 10). Essa tradição, repensada no presente, possui um sentido de renovação, passando a ser interpretada a partir das novas conjunturas e realidades. Essa questão será trabalhada no capítulo 3.

A natureza simbólica ou ritualística que é inculcada por meio da moral e costume samurai pode ser considerada um exemplo de tradição cultural nipônica presente nos quadrinhos. Porém, a tradição japonesa no mangá não se resume apenas a samurai, nem mesmo no sentido de práticas sociais. Uma série de outros objetos pode fazer referências ao tradicional, a saber: o papel da mulher na trama, estilos de imagens que remetem as antigas artes gráficas japonesas, utensílios usados pelas personagens, etc. Contudo, se existe uma categoria para o tradicional, deve existir outra para o moderno; e esse moderno é pensado como algo em constante mutação e movimento, como Marx afirmou a respeito da modernidade: “Tudo que é sólido e estável se volatiliza” (MARX & ENGELS, 2005. p. 48).

Por sua constante mutação, o moderno oferece brechas para crises internas, possibilitando momentos de críticas aos seus preceitos, normas e instituições. No caso do Japão, com a crise dos anos 1980-90, observa-se uma retomada pelo tradicional japonês.

---

<sup>32</sup> Sobre o termo tradição, é bom deixar uma coisa clara: durante o capítulo 3 deste trabalho, será analisado como essa tradição não é tão antiga, ao contrário, será inventada durante a modernidade. Estou usando o termo aqui para fazer referência a um conjunto de valores e padrões que alguns personagens irão possuir em *Rurouni Kenshin* que buscam remeter a um passado japonês onde os samurais ainda possuíam hegemonia no Japão.

No caso da obra analisada nesse trabalho, o uso do tradicional em contraponto com o moderno, ficará claro em alguns momentos.

O mangá *Rurouni Kenshin* conta a trama de Kenshin Himura, um jovem samurai que vive entre o fim do período Tokugawa (1603-1867) e o início do período Meiji (1868-1912). Durante a Era Tokugawa, Kenshin lutou ao lado das forças imperiais como *ishin shishi*, assassinando pessoas ligadas ao *Shôgun*.<sup>33</sup> Com o fim dos conflitos entre monarquistas e governistas, o protagonista (já com o status de espadachim lendário) desaparece por dez anos, aparecendo novamente em Tokyo aproximadamente em 1878.<sup>34</sup> A volta de Kenshin é marcada por sua mudança de personalidade: do samurai feroz, ele passa a viver como um pacífico andarilho, e o encontro com a personagem Kaoru Kamiya representa para ele uma estabilidade, depois de anos caminhando pelo Japão.

A obra está dividida em arcos em um total de 28 volumes.<sup>35</sup> Neste trabalho, utilizaremos do volume 1 até o 17, já que este recorte debate questões como cultura, tradição, modernidade e Estado, com o restante das publicações dando destaque para o passado e a vida pessoal de Kenshin, o protagonista. Essa divisão se encontra da seguinte maneira:

a) Volumes 1-6, cujo arco se chama Saga de Edo:

Originalmente publicado entre 2 de Setembro de 1994 e 4 de Agosto de 1995, o arco de Edo apresenta Kenshin Himura, um antigo samurai que lutou pela restauração do poder monárquico. Desaparecido depois dos conflitos de 1868, ele aparece novamente em Tóquio, antiga capital Edo (por isso o nome do arco), tentando viver como pacífico andarilho. É nessa primeira fase da trama que Kenshin conhece Kaoru, uma jovem líder de um *dojô* de luta praticamente abandonado por não receber alunos. Entram em cena ainda o garoto Yahiko, descendente de samurais, e Sanosuke Sagara, grande crítico da era Meiji e inicialmente, rival de Kenshin, mas que se torna amigo do protagonista.

O arco segue contanto a relação entre os quatro personagens citados acima e a paulatina presença de ameaças à ordem Meiji, onde Kenshin é procurado diversas vezes pelas autoridades governamentais para solucionar os casos. A primeira situação em que o

---

<sup>33</sup> Samurais que lutavam pelo Imperador. Também conhecidos como patriotas.

<sup>34</sup> O mangá informa que Kenshin reaparece dez anos depois da vitória de Meiji.

<sup>35</sup> Arcos são divisões internas na trama, onde cada divisão busca contar uma história. Muitas vezes, o nome do arco se relaciona com um vilão ou uma cidade presente na obra.

protagonista é convocado é quando um assassino, antigo aliado dos monarquistas durante a Restauração Meiji chamado Jineh, aparece assassinando antigas personalidades ligadas ao Estado. Há um enfrentamento entre Kenshin e o assassino, conhecido também sob a alcunha de Chapéu Negro, onde o protagonista fica entre a fronteira da vida pacífica e a vida de assassinatos.

É ainda neste arco em que Megumi Takani, descendente de médicos japoneses, aparece, fugindo do empresário Takeda Kanryu, homem que vende ópio sem se importar com os problemas à saúde. Em mais um conflito envolvendo os protagonistas, Kenshin, Sanosuke e Yahiko vão até a mansão de Takeda para salvar Megumi, enfrentando as armas de fogo da guarda do empresário, até encontrarem com os homens de Aoshi Shinamori, mercenário espadachim e principal guarda-costas a serviço de Takeda.

Outra questão discutida neste arco é a situação do *Kenjutsu*, esporte japonês, durante a era Meiji. Raijuuta, espadachim defensor da tradição nipônica e grande crítico da arte marcial japonesa, enfrenta Kenshin. O vilão buscava ir em cada *dojo* de luta espalhado pelo país para tentar resgatar à força uma tradição que, em sua visão, tinha se perdido com a modernidade.

A saga de Edo termina com a tentativa de derrubar o governo por Nishiki-e, antigo amigo de infância de Sanosuke, que decide mudar de ideia com a intervenção de Kenshin e do amigo. A vingança do personagem tinha relação com o passado do Capitão Sagara, antigo mentor de Sanosuke e Nishiki-e, traído pelas forças de Meiji.

Com a intenção de apresentar as personagens, a saga de Edo traz críticas ao Estado Meiji e ao projeto de modernidade japonês, relacionando-o também com a situação cultural japonesa. Mostra um protagonista que tenta mudar de vida, tornando-se um andarilho por dez anos, mas que é chamado para a luta diversas vezes na trama. Apesar de representar o papel do samurai na modernidade, alguém que precisa deixar de lutar e se adaptar aos novos tempos, Kenshin continua agindo como um patriota a serviço do Japão: se, por um lado, ele aceita que o projeto Meiji é longo e duradouro, por outro, continua usando a espada para, em sua visão, proteger os mais pobres, mesmo que seja contra instituições modernas, como a polícia. Neste arco, Kenshin se mostra muito desanimado com os rumos que o novo governo levou para o Japão. O Estado é apresentado sob uma visão negativa, de corrupção e opressão, e o povo precisa resistir na dura realidade moderna.

b) Volumes 7-18, cujo arco se chama Saga de Shishio:<sup>36</sup>

Publicado entre 4 de Outubro de 1995 e 3 de Outubro de 1997, esse arco conta a revolta de Shishio Makoto, sucessor de Kenshin como principal assassino a serviço das forças imperiais durante a Restauração Meiji. Traído pelo novo governo, o vilão quase morre, mas consegue se esconder por dez anos e, na clandestinidade, consegue ancorar apoio, prestígio e força para tentar derrubar o Estado. O arco ainda conta com a aparição de Hajime Saitou, antigo rival de Kenshin que se torna policial durante a era Meiji e une forças com o herói para desestabilizar os planos de Shishio.

Outros episódios desse arco mostram a morte de Okubo Toshimichi, principal político japonês na época, a tentativa de destruir a cidade de Kyoto por parte de Shishio, a redenção de Aoshi Shinamori e o confronto final entre Kenshin, Sanosuke, Saitou e Aoshi contra Shishio Makoto.

A saga de Shishio, diferentemente de Edo, não possui diversidade de vilões principais, tendo como o antigo samurai como antagonista central. Mas é possível definir, no geral, o que cada arco tenta discutir. Enquanto a saga de Edo tenta mostrar um pouco sobre a cultura japonesa durante a era Meiji, apresentando a situação do samurai, da arte marcial nipônica e de como a modernidade começa a influenciá-la através do Estado moderno, o arco de Shishio tem mais um teor político, apresentando duras críticas ao Estado moderno.

*Rurouni Kenshin* não possui um objetivo claro para o protagonista. Sua meta inicial foi alcançada antes da trama acontecer: derrubar o governo do *Shôgun* e ajudar o Imperador a voltar ao poder. Aparentemente, Kenshin apenas quer agir de forma pacífica, procurando dias de tranquilidade na nova era. Mas em muitos momentos, o herói é “incomodado” e precisa usar a espada novamente, mas não como um objetivo pessoal e sim, pelo Japão.

Explicando o corpo do objeto e sua trama, agora fica mais fácil para localizar os debates e as observações em relação ao tradicional.

A metodologia aplicada nessa análise não é a ordem cronológica dos quadinhos apresentados tal como no mangá. Buscou-se uma relação entre os temas: há uma discussão do papel da espada na era Meiji, um debate sobre a tradição e sua importância,

---

<sup>36</sup> Oficialmente, o arco 18 corresponde à Saga de Shishio. Porém, tal arco conta tramas posteriores ao confronto do herói com o vilão.

principalmente em relação aos personagens de Kenshin, da Yakuza, do empresário Takeda, e também, ainda que de forma rápida, sobre corrupção que o distanciamento dos valores samurais poderia provocar em um guerreiro (o exemplo de Jineh). Esses temas nem sempre se apresentam de forma estática na obra, com quadrinhos muitas vezes retomando questões discutidas em momentos anteriores, como no caso da importância da espada, que é debatido em diversos volumes da trama.

Na figura 10, temos um objeto que passa a ser considerado proibido durante a modernidade japonesa: a espada (SWALE, 2009, p. 67).<sup>37</sup> Conhecida como *katana*, foi a principal arma samurai por séculos e tê-la era um verdadeiro símbolo para essa classe (Sakurai, 2014, p. 333).<sup>38</sup> Mas, durante a era Meiji, ela passa a ser proibida quando a classe guerreira é extinta e seus membros são marginalizados na nova sociedade, servindo aos princípios da industrialização japonesa como trabalhadores. O curioso em *Rurouni Kenshin* é que o protagonista, entre outros personagens, ainda utilizam a espada como arma. Em alguns momentos, essa ferramenta de combate é comparada com armamentos modernos, como metralhadoras, chegando inclusive a superá-las. A figura em questão faz parte do primeiro volume, logo no início da trama, quando Kenshin aparece como simples andarilho e conhece Kaoru. Na ocasião, a menina achava que o protagonista não passava de simples “vagabundo”, mas fica claro na trama que, apesar de tal opinião, a espada chamava atenção da garota.

Logo, em *Rurouni Kenshin*, a espada é usada tanto por heróis, quanto por vilões, e o destaque vai para os protagonistas da série que utilizam apenas *katanas*. As armas de fogo são utilizadas apenas por antagonistas, já inseridos de alguma forma na modernidade. Essa arma tradicional, a espada, sobrevive ao período moderno como resistência e, sobretudo, como símbolo usado por aqueles que lutam por justiça na modernidade, como o protagonista Kenshin.

---

<sup>37</sup> Segundo Swale, Mori Arinori, membro do clã *Satsuma*, foi o primeiro a propor que o uso da *Katana* fosse proibido. A princípio, essa ideia foi rejeitada, mas a proibição acabou se tornando realidade, mas de forma gradual. Os primeiros atingidos pela nova lei, foram os não-samurais de nascimento, pessoas que teriam recebido o direito de usar as espadas como símbolo de recolhimento por um serviço excepcional. Mas, logo a ordem de proibição chegou a todos os guerreiros e os únicos que ainda poderiam usar a arma seriam os funcionários públicos e os oficiais de elite (SWALE, 2009, p. 67).

<sup>38</sup> Segundo Sakurai, a espada era um símbolo do código samurai, o bushido. Ela acompanhava o seu dono mesmo em tempos de paz, sendo assim, representava muito mais do que uma arma (SAKURAI, 2014, p. 333).



**Figura 10** A espada é mencionada como arma proibida (volume 1).

A espada também é comentada em *Rurouni Kenshin* como um instrumento capaz de proteger os mais pobres da opressão do governo Meiji (figura 11). Para Watsuki, em sua obra, as forças modernas são corruptas e sedentas de poder. Porém, os samurais e as pessoas que ainda utilizam a tradição como formas de sobrevivência são marginalizadas na nova era, mas idealizadas pelo autor como heróis que resistem aos novos tempos.



**Figura 11.** Ao enfrentar Sanosuke Sagara (Zanza na imagem), Kenshin afirma que a espada é um símbolo de justiça para os mais pobres durante a era Meiji (volume 2).

Situado no arco de Edo, o embate entre Sanosuke Sagara e Kenshin Himura acontece como uma tentativa de acerto de contas. Sagara tinha receio da nova era e do Estado Meiji e não aceitava pessoas que tinham defendido tal sistema, como o herói. Utilizando a espada como exemplo, o protagonista conta ao rival que pretende continuar usando o instrumento para proteger os mais pobres e que compreende as críticas em relação ao novo governo.

A tradição em *Rurouni Kenshin* também se apresenta em constante conflito com a modernidade ou a ocidentalização. Em muitos momentos da trama, ações modernas são praticadas em prol do lucro ou da especulação, em detrimento de alguma questão tradicional. Em uma dessas disputas de ideias, um dos vilões, ainda no início da história, revela seus planos que estão relacionados com o lucro do capitalismo moderno (figura 12): ele deseja comprar à força um *dôjo* de lutas que tenta sobreviver como lugar onde a arte marcial japonesa ainda sobrevive, mesmo que adaptada aos novos tempos.<sup>39</sup> Como não

<sup>39</sup> O *dôjo* de Kaoru buscava se adaptar as novas práticas durante a era Meiji. A luta corpo-a-corpo sempre foi vista como símbolo militar com forte ligação com a vida do samurai. Entretanto, com o fim da classe, as lutas

consegue adquirir, o homem – junto ao seu irmão – resolve ameaçar a líder do estabelecimento, a jovem Kaoru, dizendo que o lucro que o terreno pode gerar é grande graças ao que o vilão chama de “desenvolvimento cultural” pela influência de ideias ocidentais.

Além de representar uma ponte para o passado, a tradição e seu hipotético desaparecimento gradual dão lugar a um novo tempo que, na teoria seria progresso; na prática representa o surgimento de ideais como lucro e egoísmo, levando aos japoneses a pensarem em dinheiro, mesmo que para obtê-lo precisassem passar por cima de pessoas pobres ou da tradição nipônica.



**Figura 12.** Lucro e dinheiro acima da tradição (volume 1).

Os novos ideais provocam o aparecimento de instituições modernas que não são tão honradas, como a polícia, para Watsuki. Como se observa na figura 13, Kenshin - alguém que nunca deixou de ser “tradicional” - enfrenta a força policial moderna. Os novos militares, ao quererem demonstrar poder, oprimiam os mais pobres; o herói intervém,

---

foram se transformando para sobreviverem. O estilo de Kaoru, por exemplo, é uma luta mais por esporte e vida pacífica.

alegando nunca ter lutado por glória e sim com o objetivo de proteger as pessoas e a construção de uma nova era de felicidade. Kenshin acha que lutou no passado não para obter prestígio; por isso, com a ascensão da era Meiji, o protagonista não aceitou fazer parte do novo governo. Dez anos depois, abatido e desanimado em relação à modernidade, ele prefere manter os próprios costumes: viver de forma humilde e protegendo os mais pobres – praticando a tradição samurai.

É no enfrentamento com a polícia que Kenshin irá se opor ao governo de forma prática, ao derrubar os membros dessa instituição; e também teórica, ao rejeitar valores que ele julga não serem coerentes consigo mesmo, como o excesso de poder e a glória da batalha.

Desta forma, o samurai, figura tradicional pensada como herói na imagem de Kenshin, é imaginado como alguém humilde e que vive ainda da sua tradição em prol dos necessitados socialmente. Mais que isso, o samurai em *Rurouni Kenshin* é retratado como uma sobrevivência da cultura japonesa, resistindo aos novos mecanismos estatais modernos, vinculados à opressão e corrupção.



**Figura 13.** Kenshin se lembra dos valores pelos quais lutou durante a Restauração Meiji (volume 1).

A tradição também é descrita como algo inútil para a modernidade, pelo menos para o extrato de personagens antagonistas, como os membros da Yakuza, retratados na figura 14. Na cena, um desses elementos dialoga com o garoto Yahiko, recém-introduzido na trama, descendente de samurais. Segundo o Yakuza, a honra não serve para alimentar o jovem na nova era – tornando-a obsoleta para os novos tempos. Além disso, relata a existência de samurais que, ao não abrirem mão dos códigos tradicionais, vivem a era Meiji como “miseráveis”.



Figura 14. Yakuza e Yahiko (volume 1).

O que fica claro logo no início do mangá é que, seguindo o que as personagens da trama defendem, o lugar da tradição na era Meiji é confuso. Se Kenshin a protege, dizendo que ainda tinha honra e que não lutava por si próprio, a Yakuza prefere renega-la como algo distante e esquecido. Há uma disputa: ora a tradição permanece na modernidade, ora

ela não tem lugar, não é importante. Com a relevância do papel de Kenshin posteriormente para a defesa do Japão, não como político ou como diplomata, mas como samurai que usa a espada para lutar contra os adversários de Meiji, fica evidente que, para Watsuki, a tradição é sim importante durante a modernidade, até para sua manutenção como ordem estabelecida.

Além de funcionar como resistência à modernidade, a tradição passa a se configurar como algo perigoso para a nova era. Os princípios não convergem: enquanto o vilão Takeda (figura 15) – personagem apresentado ainda no arco de Edo, mas introduzido no final do volume 2 da obra – pretende lucrar com a venda de ópio, contratando e formando milícia privada, Kenshin e o segurança do vilão, Aoshi Shinamori, duelam em nome da honra e pelo posto de maior guerreiro japonês. O objetivo de Aoshi era derrotar Kenshin pela raiva que o vilão possuía em relação ao novo governo e ao antigo *Shôgun*. Se sentindo ameaçado, Takeda, homem sem escrúpulos que não conhece a honra e nem o código samurai, usa uma arma moderna e ocidental: a metralhadora. Com ela, o vilão dá fim aos aliados de Aoshi, que se sacrificam por seu líder, em um claro conflito entre tradição e modernidade.



**Figura 15.** Takeda chega à conclusão de que os valores tradicionais japoneses podem lhe atrapalhar na busca do lucro (volume 4).

Apesar da era Meiji representar uma ideia de ruptura com o passado (este pautado na tradição), o novo governo ainda precisa conviver com a tradição, que se comporta como resistência frente aos novos tempos, seja pela ação de heróis ou vilões. Mas Takeda – o empresário que vende drogas e sonha em vender armas – simboliza justamente o homem dos novos tempos: sem ligação com a tradição e o passado, e que apenas deseja lucros, demonstrando não ter caráter.

Na figura 16, temos um diálogo entre Takeda e Kenshin. Não se importando com o que o herói representa (como protagonista, ele simboliza os mais altos valores tradicionais nipônicos dos samurais), o vilão qualifica a arma de fogo, representando o moderno como superior a Kenshin. Nota-se que, para o empresário, o que vale é o lucro e a força física, e que o novo armamento, ao contrário dos samurais, possibilita obter sucesso de maneira rápida, não exigindo treinamentos, não questionando uma ordem dada e nem demonstrando emoção.



**Figura 16.** Takeda conta seus planos como vendedor de armas (volume 4).

Em outro momento da trama (volume 5 do arco Edo), Kenshin conversa com um líder de *dôjo* de luta. Ambos dialogam sobre a situação da luta marcial tradicional japonesa

e sua permanência na era Meiji. Pensada como um período de cultura, Meiji é um lugar onde o confronto corporal deveria ser deixado de lado; assim, o *Kenjustu*, esporte nipônico tradicional, seria esquecido com a modernidade.



**Figura 17.** O diálogo entre Kenshin e o líder do *dôjo*. Ambos comentam sobre a tradição da luta durante a era Meiji (volume 5).

Outra questão relacionada com a tradição em *Rurouni Kenshin* diz respeito à *Shinsengumi* (figura 18).



Figura 18. Tropa *Shinsengumi* com seus dez capitães reunidos (volume 7).

A *Shinsengumi* (WAGNER, 2005, p. 4),<sup>40</sup> frota policial historicamente existente no fim do período Tokugawa japonês, é retratada em *Rurouni Kenshin*. Esse grupo militar é tradicionalmente representado em mangás (LEE, 2011, p. 168)<sup>41</sup> e filmes nipônicos e, em muitos casos, seus membros são idealizados como heróis, sendo assim representada em *Rurouni Kenshin*. O curioso na representação da *Shinsengumi* nesta obra é que o grupo nunca foi aliado de Kenshin: ao contrário, eram rivais, com o protagonista enfrentando membros desta frota policial durante a guerra civil. Mas, seguindo a tradição da representação da mesma, não há críticas aos seus membros. Kenshin chega a dizer que eles eram poderosos e os respeitava, ainda que estando em lados opostos na luta.

<sup>40</sup> Segundo Mike Wagner, a *Shinsengumi* foi um grupo de espadachins que foi formado pelo governo Tokugawa para proteger as cidades japonesas daqueles que queriam ver o retorno do poder para as mãos do Imperador (WAGNER, 2005, p. 4).

<sup>41</sup> Segundo Lee, a tropa *Shinsengumi* tem sido retratada na literatura japonesa constantemente. Para a autora, a atuação desses homens na história japonesa foi limitada. Porém, podemos explicar a contínua lembrança desses personagens com a identificação com quem as lê, pois seus ideais refletem os ideais das massas. Dessa forma, o público encontraria nos heróis da *Shinsengumi* a reflexão de suas filosofias pessoais (LEE, 2011, p. 168).

A primeira menção ao grupo é quando o assassino Jineh aparece na trama, antes da ameaça de Takeda, cujo embate com Kenshin é o principal ponto do volume 2 da obra. Samurai que lutou contra a ascensão da era Meiji, ele foi membro da *Shinsengumi*, mas fugiu por não apresentar os mesmos ideais do grupo e temer punições, tornando-se sádico e viciado em matar, algo que não era comum para *Shinsengumi*. Percebe-se, na figura 19, que ao desviar da tradição do samurai – lutando para saciar uma vontade própria – o vilão não passa a agir sozinho depois que sai da tropa. Ele precisa se juntar a um lado e escolhe justamente como aliado, as forças que apoiam Meiji. Levando Jineh para o lado imperial, Watsuki mantém a reputação da *Shinsengumi* como uma força militar que não matava por esporte, ao contrário, possuía honra e portava os princípios samurais.



**Figura 19.** Kenshin se lembra do passado de Jineh ainda como membro da *Shinsengumi* (volume 2).

Antes de concluir essa análise, é importante fazer uma diferenciação em relação ao objeto estudado neste trabalho. Nas últimas linhas, foi defendida a ideia de que a tradição em *Rurouni Kenshin* se apresenta como resistência aos novos tempos. Isso fica evidente se

observarmos o conflito dos espadachins da trama contra o governo Meiji, este que simbolizava a modernidade. Mas isso não nos impede de perceber essa tradição japonesa, em um sentido geral, de forma diferente. Adiantando o que será falado posteriormente, mais para não ter confusão, a tradição em *Rurouni Kenshin* tenta sobreviver aos novos tempos, que tentam romper com essa tradição. Contudo, ela, principalmente através da figura do samurai, representa uma renovação. Representa repensar o passado e a cultura nacional frente aos novos tempos. Ou seja, é uma tradição reaproveitada a partir dos preceitos modernos e para estes.

### 1.5. Mangá e os dois mundos

Como visto nesse capítulo, o *mangá* é uma moderna literatura japonesa que surge no final do século XX, recebendo influências estrangeiras, mas mantendo elementos tradicionais, como a arte gráfica nipônica. Apesar dessa corrente tradicionalista intervindo no surgimento do mangá, este é um gênero literário moderno, onde a industrialização japonesa, junto à nova sociedade, pautada na alfabetização das pessoas, ajudou na sua popularização como meio de comunicação em massa.

Outra característica do *mangá* foi sua sensibilidade com temas de sua época: na Segunda Guerra Mundial, o gênero captou os embates envolvendo o país e serviu de construção nacional para o Estado militar japonês. Com o fim da guerra e a retomada do desenvolvimento econômico, junto às novas tecnologias, os quadrinhos passaram a representar essas novas tendências, que estavam cada dia mais presentes no cotidiano do público. A modernidade, com seu sentido de constante mutação, aparece nas obras de Ossamu Tezuka, principal nome do mangá nipônico, cujo estilo nunca foi o mesmo durante seus anos de carreira. Além disso, o gênero passou a se dividir em vários tipos de mangás, cujo objetivo era chegar a cada parcela da heterogênea população japonesa.

Portanto, é inegável que o mangá é um gênero moderno. Mas isso não significa o fim da tradição, que permanece presente mesmo depois da Segunda Guerra Mundial. E percebemos essa cultura tradicional japonesa na obra objeto desta pesquisa: *Rurouni Kenshin*.

Em *Rurouni Kenshin*, a tradição é basicamente simbolizada pelo papel social do samurai na sociedade japonesa. Nesse sentido, a conduta e a honra guerreira servem: como

resistência aos novos tempos; contra a ameaça do Estado moderno; e como coação em relação aos novos valores, por representarem ideologicamente um antigo mundo.

Em *Rurouni Kenshin*, o samurai, herdeiro e símbolo da tradição japonesa, vive à margem da sociedade: Kenshin, exemplo máximo deste guerreiro, apresenta-se com aparência abatida, e muitas vezes questiona-se se lutou pelo lado certo na Restauração. Quando não luta, é confundido com um mendigo. Ao usar a espada, outro elemento tradicional, recebe apoio da sociedade e impõe respeito. Além disso, Kenshin, representante dos valores perdidos na modernidade, sempre recusa a oferta de fazer parte do novo governo, o que se configura como mais um sinal de resistência frente aos novos tempos.

Outra questão que merece ser mencionada é a tradição samurai em outras personagens. Grande parte dos guerreiros que aparecem em *Rurouni Kenshin*, mesmo enfrentando o protagonista como rival, mantém a conduta e o código. Em sua maioria, são pessoas que, marginalizadas, não conseguiram um lugar em Meiji, como Sanosuke Sagara e Aoshi Shinamori.

Diante do exposto, algumas questões se mostram relevantes: por que Watsuki dá ênfase e idealiza a tradição samurai? Se o mangá como gênero sempre se relacionou e dialogou com sua conjuntura, qual a relação de *Rurouni Kenshin* com o Japão atual? Para responder essas perguntas, é preciso entender o que foi o Japão moderno do pós-Segunda-Guerra, como o processo de industrialização e desenvolvimento foi alcançado, o que ele representou para a tradição japonesa e como esta inseriu-se nesse novo tempo.

## 2 NOBUHIRO E O DESENVOLVIMENTO JAPONÊS

O mangá *Rurouni Kenshin*, objeto dessa pesquisa, foi escrito entre os anos 1994-1999. Como observado no primeiro capítulo, o pós-Segunda Guerra teve muita influência no rumo em que o mangá como gênero literário tomou, principalmente em relação aos aspectos que se agregaram ao seu conteúdo. Neste capítulo, pretende-se estudar o cenário pós-conflito japonês, relacionando com a vida e carreira de Watsuki, dando atenção principalmente aos fatores que teriam instigado o autor em sua carreira e formação como artista.

### 2.1. O Japão pós-guerra

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o Japão encontrava-se como um dos países mais devastados; mas, no final dos anos 1970 já era um dos países mais prósperos do mundo. Como foi possível essa mudança colossal em tão pouco tempo? Essa é uma das sentenças mais discutidas nos últimos anos por programas jornalísticos, livros e documentários. Trabalho, disciplina, obediência: são muitas as tentativas de justificar o sucesso econômico nipônico pós-guerra. Contudo, para entender esse processo, é preciso analisar um complexo sistema de mudanças que foram ocorrendo após a Segunda Guerra e que se trata apenas do Japão, mas se trata, sobretudo, da conjuntura da Guerra Fria.

Com a Guerra Fria e a disputa por influência política entre EUA e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), o Japão seria alvo desse conflito, sobretudo com a ocupação norte-americana (1945-1952). Essa ocupação é a chave para entender o grande processo de desenvolvimento nipônico. Caprio<sup>42</sup> entende esse processo de ocupação como uma tentativa dos ocidentais em fazer valer os valores norte-americanos. Desses valores, a liberdade individual, a democracia e os direitos humanos seriam os principais (Caprio, 2007, p. 1).

Para esse autor, a ocupação executada pelos EUA foi um sucesso no que consistiu em levar algumas inovações em forma de valores e práticas. Mas esse sucesso não foi tão simples por causa da total destruição pela qual o país passara. Segundo Caprio:

---

<sup>42</sup> Professor de história na Universidade Rikkyo em Tóquio.

American occupation participants might be forgiven for overstating their contribution. When they arrived on the sands in September 1945 the Japan that greeted them lay in ruins. John Dower calculates that the United States succeeded in bombing sixty-six of Japan's major cities, and destroying 40 percent of its urban area. This destruction left one-third of its population homeless. Around 2,7 million japanese- both military and civilians- had died in the war, and another 4,5 million- both military and civilians-had died in the war, and another 4,5 million servicemen were injured. In total, 6,5 million japanese prepared to repatriate to a homeland that already faced critical shortages in food, housing, and employment. These shortages encouraged the formation of black markets that frustrated occupation efforts to admister SCAP's most immediate tast: getting the japanese on their feet and foot into their mouths (Caprio, 2007, p. 2).

O fator ideológico estava sempre presente: o General Douglas MacArthur, líder da missão norte-americana em solo japonês, defendeu a posição norte-americana como uma forma de levar o progresso ao país nipônico e acabar com o isolamento daquela nação. Para justificar, o militar usou da experiência histórica do *Comodore Perry* como uma primeira tentativa desses feitos.<sup>43</sup> Dessa forma, ideologicamente, os EUA tinham uma missão para com o Japão (CAPRIO, 2007, p. 2-3).

A paulatina tentativa de entrada dos EUA, ancorados pela justificativa ideológica baseada em valores democráticos, impedia a expansão soviética pela Ásia e segurava o crescimento Chinês de Mao Tsé Tung e o socialismo. É desse período a transformação da imagem do Imperador: até então, o líder supremo japonês era visto como antepassado dos deuses japoneses. Com a influência norte-americana, o Imperador passa a ser apenas um símbolo nacional (SAKURAI, 2014, p. 200).<sup>44</sup>

Caprio destaca mudanças na estrutura familiar e na Constituição do Japão. De acordo com o autor ocorre uma tentativa de equalização, sobretudo entre filhos da mesma família, provocando mudanças no sistema que dava ao primogênito certas vantagens. Porém, há nesse processo a manutenção de uma estrutura patriarcal. Para Caprio:

The status of the japanese people, however, changed from "subject" of the emperor to "citizen" of the nation in the new constitution. The japanese government also redirected the American emphasis on gender equality from the Family to the institution of marriage as a means to preserve the authority of the (male) household head. At the national level, the American provisions declaring all Family members to be equal in influence upset the metaphor of the emperor as the nation's father figure. At the local level, gender equality in the Family matters threatened the historic practice of primogeniture employed by farming families, sho by law would, regardless of gender or birth order, equal inheritance

---

<sup>43</sup> Norte-americano que chegou ao Japão em 1853 e buscava a abertura dos portos para o comércio entre as duas nações.

<sup>44</sup> Sakurai observa nessa transformação da figura do imperador e no desarmamento japonês, dois golpes fundamentais contra o Japão da guerra (SAKURAI, 2014, p. 200).

rights. By refocusing the emphasis of this article on marriage, the Japanese recognized equality of marriage partner choice, but preserved important elements of Japan's patriarchal familial structure (Caprio, 2007, p. 7).

Com relação à Constituição, pela nova regra, a participação política cresceu por meio das eleições, que passou a incluir o voto feminino. Nesse sentido, a Dieta japonesa passou a ter representantes de diversos segmentos da sociedade, tais como professores, mulheres e médicos (CAPRIO, 2007, p. 6). Ainda dentro da nova lei, houve a implantação da jornada de 48 horas semanais e a regulamentação do trabalho feminino, igualizando homens e mulheres dentro da questão trabalhista.

Em seguida, a reforma agrária foi a principal base para a construção do novo capitalismo japonês, segundo Caprio:

A second far-reaching action-land reform-empowered landless and land poor farmers by redistributing to them land they had previously tilled as tenants or hired laborers. MacArthur envisioned land reform as a means to back development of "a new class of small capitalista landowners which itself will stand firm against efforts to destroy the system of capitalistic economy of which it will then form an integral part. SCAP's land reform program limited the amount of land landlords could possess to three hectares (twelve in Hokkaido), virtually outlawed absentee land ownership, and mandated state-mediated land purchase transactions. Steven Fuchs notes in his chapter that SCAP reasoned that land reform provided the foundation for "sound and moderate democracy" and acted as a "bulwark against the pressure of any extreme philosophy." The land reform legislation "relocated...80 per cento f all tenanted holdings... A full 57 per cento f rural farmers became farm owners, and 35 per cent became part-owner, part tenant." Takemae Eiji characterized land reform as the "third pillar" of the U.S "economic democracy programme" after liberation of labor and economic decentralization (Caprio, 2007, p. 7).

A partir destas observações, é possível pensar a ocupação norte-americana como um grande divisor de águas; já que tentou romper com uma ordem que perdera uma guerra, buscou-se a implantação de uma nova era, gerida pelos interesses dos EUA, com novos objetivos e valores para o país japonês. Portanto, para Caprio, o fator externo teve grande importância na mudança política e social a qual o Japão passou com o fim da Segunda Guerra.

Sakurai, ao analisar a ocupação, relaciona os interesses norte-americanos à Declaração de Potsdam (26 de julho de 1945), em que representantes de países como EUA, Inglaterra e China, ameaçavam com total destruição o país nipônico caso este não desistisse de suas ambições militares. Buscavam, assim, romper qualquer laço que ligasse

o Japão militar ao futuro país, levando o respeito aos direitos humanos, a democracia, o direito de expressão e de religião (SAKURAI, 2014, p. 197).

Para romper com o passado militar, além de defender o desarmamento, era preciso condenar em peso os oficiais ligados ao exército. Assim, um tribunal foi instalado em Tóquio onde diversos nomes, como o general Hideki Tojo, foram condenados à forca. Para Sakurai, a responsabilidade imposta aos militares japoneses tirava o peso da culpa dos EUA por terem atirado as duas bombas nucleares durante o conflito. Além disso, as decisões do tribunal foram muitas vezes aceitas sem reclamações, pois a sociedade civil queria esquecer dos problemas, principalmente os crimes cometidos pelos soldados, como os acontecimentos em Nanquim. Desta forma, para a autora, a aceitação dos rumos impostos pelos norte-americanos pela sociedade civil japonesa foi um fator interno que contribuiu para a experiência de ocupação; além de ser uma forma de romper com o passado e tentar esconder fatos que ninguém mais queria lembrar (SAKURAI, 2014, p. 198-199).

Segundo Gordon, a ocupação norte-americana significou uma completa reestruturação econômica e redefinição de valores.<sup>45</sup> Para esse autor, a desmilitarização nipônica (fazendo com que o forte poderio militar bélico fosse desmontado) junto com a democratização política, foram os principais pontos de ação da política de ocupação. O desmantelamento do aparato bélico significava uma mudança extrema na política japonesa, pois o Japão havia conquistado e instalado pessoas em diversos territórios externos, sobretudo na China (GORDON, 2003, p. 230-231).

As primeiras medidas da ocupação, segundo Gordon, foram: declarar a liberdade de expressão, da imprensa e da assembleia; o direito de organizar o trabalho ou a criação de sindicatos; e legalizar os direitos políticos e civis femininos.<sup>46</sup> Um pouco depois, a política norte-americana ordenou ao governo japonês a realizar uma reforma agrária (Gordon, 2003, p. 231).

Economicamente, as reformas atingiram a política dos *zaibatsu*.<sup>47</sup> Para os norte-americanos, o poder dessas grandes empresas e sua relação com o Estado japonês criou

---

<sup>45</sup> Professor de história japonesa da Universidade de Harvard.

<sup>46</sup> A questão dos direitos políticos femininos remonta à década de 1920. Mas apenas durante a ocupação, o sufrágio feminino virou lei, uma reforma muito popular segundo Gordon (GORDON, 2003, p. 236).

<sup>47</sup> Segundo Yamashiro, os *zaibatsu* foram trustes de capitais que monopolizam setores da economia japonesa industrial, aproveitando-se de guerras e fazendo parte do governo militar e imperialista nipônico. (YAMASHIRO, 1964, p. 164).

uma grande máquina de guerra, além da constante proteção estatal para com elas durante a Grande Depressão. Com o discurso de evitar novos conflitos, a nova política desfez os *zaibatsu*, promovendo a descentralização econômica. Chama atenção em relação a estes trustes a visão da esquerda nipônica durante o contexto estudado. Segundo Gordon, ao mesmo tempo em que os intelectuais da esquerda japonesa não apoiavam o monopólio econômico, eles não reclamavam sobre a existência dos *zaibatsu*, já que em sua concepção o Estado devia ser formado por indústrias nacionais que pertencessem ao povo japonês (GORDON, 2003, p. 236).

Para Gordon, apesar de toda mudança provocada com a ocupação, o Japão manteve a base de instituições e relações anteriores à presença norte-americana. Para o autor:

The occupation forces arrived in 1945 determined to engineer a root-and-branch transformation of Japan. They did change a great deal, but a considerable portion of the old order of imperial Japan, and the revised order of wartime mobilization, remained in place when the Americans packed their bags in 1952 (Gordon, 2003, p. 242).

Entre os elementos de permanências, Gordon cita o reagrupamento das *pré-zaibatsu* em torno dos bancos e partidos políticos anteriores à guerra, que estavam novamente dominando a Dieta, além da burocracia civil permanecer tão forte como antes. Essa situação é chamada por Gordon de “passagem”, onde traços da antiga política teriam sobrevivido e avançado até o período pós-guerra (GORDON, 2003, p. 242).

O que fica claro, até o momento, é a necessidade de reformar o Japão pós-guerra com valores ocidentais, principalmente com influência estrangeira. Essa situação se torna evidente e crucial com a Guerra Fria e a necessidade estratégica dos EUA terem um aliado no Extremo Oriente.

Apesar de Caprio e Gordon chamarem atenção para o fator externo, é importante questionar o papel do Japão neste contexto. Como país devastado, o povo nipônico procurou uma forma de esquecer a derrota e deixar de lado seu passado, junto às suas estruturas militares e burocráticas de Estado. As reformas foram de fato novas, a ponto de romper com velhos preceitos. Mas não se pode afirmar que houve uma total ruptura com o tradicional, e isso fica exposto com a análise realizada sobre o mangá. Como dito no primeiro capítulo, o mangá é um gênero moderno de literatura, que tem no pós-Segunda Guerra uma grande reestruturação, até chegar ao gênero atual. Mas também mantém a

presença do tradicional no quadrinho nipônico: seja pela questão e estilo do desenho, seja pelos valores dos heróis retratados nas obras. Essa tradição japonesa que não irá ficar apenas atrelada ao mangá, não se perde com a ocupação norte-americana e nem com suas reformas. Ela é reformulada para responder as questões da nova conjuntura que os japoneses estavam vivendo: uma época de mudanças, desenvolvimento e modernidade.

## 2.2. O desenvolvimento japonês

A partir da década de 1950, o Japão passa a deixar o tempo de destruição da guerra e começa a se desenvolver economicamente. Até 1970, o país teve um longo período de prosperidade, ficando conhecido como "era do crescimento de alta velocidade". Segundo Gordon, isso foi parcialmente produzido através da transformação do mercado; mas, sobretudo com a atenção e controle do Estado japonês. Porém, o crescimento nipônico foi conquistado através de grande sacrifício; a começar pelo trabalho: horas de disciplina e muito trabalho, com os frutos da produção sendo divididos de forma desigual pelas cidades e entre homens e mulheres. Além disso, o dano ambiental foi imenso (GORDON, 2003, p. 245). A economia japonesa teria crescido de forma nunca visto antes na história. Segundo Gordon:

Over the twenty-three years from 1950 to 1973, Japan's gross national product (GNP the total value of goods and services produced in a year) expanded by an average annual rate of more than 10 percent. Such a record of growth over such a long period of time had never been seen in world economic history (the People's Republic of China since the 1980s has grown with comparable speed) (GORDON, 2003, p. 245-246).

Grande parte do investimento durante esse período está relacionado com o desenvolvimento de novas tecnologias e fábricas. Gordon aponta que as taxas de formação de capital atingiram, em média, mais de 22% ao ano, o que representou um grande fator desse desenvolvimento. Na vanguarda desse crescimento estavam os produtores de ferro e aço, construção naval, automóveis e eletrônicos. A maioria dessas empresas já era próspera antes da guerra e voltavam a enriquecer depois do conflito (GORDON, 2003, p. 246).

Segundo Gordon, a produção industrial pesada aumentou de 45% em 1955 para 62% até 1970. Já em 1962, a revista britânica *Economist* publicou uma matéria a qual chamava o desenvolvimento nipônico de "milagre econômico" do pós-Segunda-Guerra do Japão. Como uma das maneiras de explicar esse fenômeno, foi apontando o fator externo:

com o fim da guerra, a economia mundial se aqueceu, sobretudo com os EUA (internamente) e os países que receberam proventos do Plano Marshall. Essa situação propiciou para as empresas japonesas (e outras) acesso incomum a um grande número de novas tecnologias, permitindo, dessa forma, aumentar rapidamente e de forma consistente a produção (GORDON, 2003, p. 246).

Contudo, também é importante dar atenção a fatores internos que influenciaram o desenvolvimento nipônico, sobretudo ao que diz respeito ao capital humano.

Com o interesse dos trabalhadores e à medida que as novas tecnologias eram inseridas nas linhas de produções, a produtividade aumentou substancialmente. Gordon afirma que a produtividade do trabalho pelo homem nipônico teve um aumento de 88% na década de 1955 a 1964. Além de trabalhar duro como produtores, os japoneses desempenharam um papel importante: papéis como poupadores e gastadores. Em contraste com a era da pré-guerra, mas continuando as tendências dos anos de guerra, os assalariados japoneses comuns economizaram excepcionalmente partes de sua renda: a média doméstica conservou menos de 10% de sua renda no início da década de 1950, mas as taxas de poupança subiram de forma constante à medida que a economia cresceu; esta última atingiu 15% em 1960 e 20% em 1970. Estes fundos, depositados em contas de poupança de bancos comerciais ou no sistema de poupança postal gerido pelo governo, constituíram um vasto conjunto de capital disponível para investimentos na indústria (GORDON, 2003, p. 245). Nesse contexto, o aumento do consumo também contribuiu com a economia japonesa. Já que consumidores japoneses foram às lojas para comprar um conjunto alargado de bens domésticos e de lazer, em especial produtos modernos: máquinas de lavar roupa, fogões elétricos, rádios, gravadores e, em seguida, televisores.

Um dos elementos mais polêmicos para explicar o fator econômico japonês é a importância do Estado no pós-guerra. Segundo Gordon, o Estado não controlou o modelo econômico, foram as empresas privadas que tomaram as iniciativas mais significativas. Não obstante, a história econômica do pós-guerra do Japão não é um conto simples de um milagre de mercado – pois, como lembra o autor, a gestão do Estado, que surgiu de práticas improvisadas no pré-guerra e anos de guerra, foi extensa. Segundo Gordon:

The Japanese government (assisted by SCAP during the occupation era) retained important wartime powers over access to key resources such as foreign exchange and technology licenses. It used these powers as levers to support some business ventures and discourage others. In the immediate postwar years this formal authority played a major role. Over time, the weight of state intervention shifted

to more informal practices not written into law, called “administrative guidance.” The most important guiding agency was the Ministry of International Trade and Industry (MITI). It was the successor to the prewar Ministry of Commerce, which became the Munitions Ministry at the height of the war. This agency was renamed the Ministry of Commerce and Industry in 1945 and was once more relabeled, as MITI, in 1949. Other government bureaus that played important roles included the ministries of Finance, Transport, Construction, and Post and Telecommunications and the Economic Planning Agency (GORDON, 2003, p. 249-250).

A estreita relação de capitalismo empresarial e Estado no desenvolvimento nipônico é, para Gordon, uma das bases para entender o processo de expansão econômica triunfante do Japão. Nas palavras do autor:

The Japanese state bureaucracy and the ruling political party, often working in tandem with the business elite, were actively concerned with reducing social tensions and managing processes of social change. Numerous programs and campaigns to manage society ran parallel to those to manage the economy. For example, in addition to rebuilding the burakumin ghettos, government housing policy (as in the United States) provided middle-class families with low-cost mortgages. The government also founded a public corporation to build large numbers of highrise “new towns.” By the early 1970s, the public housing corporation had constructed nearly two million units, including apartments and single-family homes. Middle-class citizens applied in huge numbers and were selected via lotteries—sometimes with 100: 1 odds—for these lowrent, subsidized dwellings (GORDON, 2003, p. 262).

Uma das grandes mudanças ocorridas no pós-guerra se relaciona com o aumento da vida urbana. A cada ano das décadas de 1950 e 1960, cerca de um milhão de pessoas deixaram o campo para viver nas cidades, o que gerou o crescimento de cidades como Tóquio e Osaka nesse período. Estas cidades serviram como ímãs para aqueles que procuraram uma vida brilhante, nova e moderna. O Japão urbano cresceu de 38% do país em 1950 para 75% em 1975.

Porém, a migração para as cidades não esvaziou o campo. Após a guerra, milhões de soldados voltaram para suas casas para se juntarem às suas famílias ou iniciar novas. O resultado no Japão foi um *boom* dos nascimentos: no pico de 1947 a 1949, os nascimentos chegaram a cerca de 2,7 milhões por ano. Em geral, entre 1945 e 1955, a população do Japão aumentou 18,6 milhões. Esse crescimento no número de nascidos representou, além do aumento da população, o constante número de pessoas que viviam no campo, mesmo com a urbanização acelerada. Isso significou que tanto a vida urbana quanto a vida rural continuaram existindo de forma dinâmica no novo Japão (GORDON, 2003, p. 251).

A vida moderna, com casas cheias de tecnologias de época, como televisão e rádio, era exaltada como algo bom, sendo os consumidores chamados a participar da compra de mais e mais bens de consumos produzidos dentro do Japão. Porém, as críticas ao processo também existiram tanto pela esquerda quanto pela direita política. A esquerda defendia que a situação japonesa estava esmagando a individualidade nipônica, por meio de um programa social de consumo que era financiado pelos meios de comunicação de massa, empresas e escolas estatais. Já a Direita, apesar de exaltar os ganhos econômicos, via no desenvolvimento econômico uma ruptura com os preceitos dos valores tradicionais, os quais tanto prezava (GORDON, 2003, p. 268).

Um exemplo clássico da defesa dos valores tradicionais foi o caso do escritor Mishima Yukio. Relacionando valores tradicionais, a lealdade para com o imperador e o militarismo, Mishima formou um grupo de seguidores aptos a praticarem artes marciais. Desejando a volta das forças políticas anteriores à guerra, Mishima invadiu um quartel militar em 1970 e conclamou o povo a se revoltar contra a situação. Sem apoio popular, Mishima cometeu o *Seppuku*, prática suicida proveniente da cultura samurai (GORDON, 2003, p. 269).

Na década de 1970, cresceu o número de protestos contra certas questões políticas. Entre elas, estava a guerra no Vietnã, cujo envolvido, os EUA, era aliado do governo japonês. Além da guerra, a poluição causada pelas indústrias japonesas também virou alvo de protestos (GORDON, 2003, p. 274; 284-285). Nesse contexto, a construção de um aeroporto em uma zona rural foi o cenário para um enfrentamento entre policiais, fazendeiros e estudantes. Como menciona Gordon:

One particularly intense episode of protest linked elements of the student movement with normally conservative farming families. This was the long struggle against construction of a new international airport near the town of Narita in Chiba prefecture, about forty miles east of Tokyo. Plans for this airport began in 1966, when it became clear that the capacity of the existing Haneda airport could not accommodate fast-growing traffic. The government chose the site because it could easily get hold of half the needed land, which was owned by the imperial family as a hunting preserve. But it moved in high-handed, clumsy fashion and tried to force farmers in the area to sell the remaining land. A powerful alliance quickly formed between student activists and these farmers. The former saw the conflict as a chance to attack the arrogance of the oppressive bureaucratic state at the heart of the postwar capitalist system. The latter began with simple goals of keeping their land and defending their community. In time, many came to support the broader political critique of the students. Protesters literally dug in for a long struggle. They built a complex system of tunnels under the disputed land and refused to move. Construction of the airport began in 1969. But the protesters delayed completion of the runways from 1971 to 1975 and prevented authorities from actually opening the airport for another three years,

until 1978. It was only after highly publicized pitched battles between heavily armored police and the fiercely opposed farmers and students that the airport finally opened. Although most citizens repudiated the violent tactics of some activists, the Narita struggle did force the government to respond to citizen concerns and take a more conciliatory approach in future projects of this sort (GORDON, 2003, p. 285).

Dessa forma, para Gordon, o Japão pós-guerra é entendido como um país de crescimento, onde o ponto de partida eram as mudanças ocorridas com a ocupação norte-americana. Com um mercado aquecido, gerência estatal e outros fatores internos e externos, o país se tornou uma das maiores potências do mundo. Mas como Gordon deixa claro, o Japão moderno foi alvo de protestos, tanto da esquerda quanto da direita política, onde a crítica variava desde as questões de guerra ou poluentes, à perda de tradições e valores japoneses por causa da adoção da modernidade.

Ortiz analisa também esse momento de desenvolvimento japonês, destacando os aspectos do consumo e da culinária.<sup>48</sup> No caso do consumismo, esse autor chama atenção para um fenômeno da década de 1960, conhecido como *my homism*, baseado em uma idealização do lar como lugar de consumo. Esta situação ideológica colaborou de forma concreta para a expansão do consumo, principalmente de bens duráveis. Nesse aspecto, Ortiz aponta que geladeiras, televisores, ar-condicionado, aspiradores de pó, automóveis, máquinas de lavar roupa, câmeras fotográficas foram os principais produtos a se popularizarem (ORTIZ, 2000, p. 87-88). Na culinária, o autor dá o exemplo das bebidas como uma forma de exemplificar como a modernidade deixa de ser dual (conviver com a tradição) e passa a ganhar hegemonia no país.<sup>49</sup> Produtos estrangeiros, como cerveja, café, uísque e refrigerantes ganham espaço e começam a desbancar as bebidas tradicionais (como o saquê) no gosto do japonês; sendo assim um produto de uma reestruturação da indústria alimentícia japonesa, desenraizando hábitos, e aos poucos substituindo por outros (ORTIZ, 2000, p. 91-92).<sup>50</sup>

Para Ortiz, essa fase da sociedade japonesa deve ser chamada de “pós-industrial”, representada por um capitalismo que deixou de ser de produção de manufaturas para uma economia de serviços, onde a existência do conhecimento, da informação e da tecnologia

---

<sup>48</sup> Sociólogo e professor da Unicamp.

<sup>49</sup> Visão não defendida neste trabalho.

<sup>50</sup> É necessária aqui, uma explicação sobre isso: Ortiz ao mesmo tempo em que observa esse moderno cada vez mais presente na vida do japonês por meio do comportamento e dos hábitos, mais adiante, como veremos, percebe a tradição ainda presente no cotidiano nipônico, mas dessa vez, não como elemento primordial, mas sim, como um complemento da vida social japonesa (Ortiz, 2000, p. 91-92).

ganha dimensão preponderante. Essa seria, para Ortiz, a mola propulsora do capitalismo japonês (ORTIZ, 2000, p. 106).

Para Sakurai, a clausura anti-armamento imposta aos japoneses pelos norte-americanos durante a ocupação foi um forte mecanismo que influenciou na tomada do crescimento econômico no pós-guerra. Segundo a autora:

De fato, os recursos que ainda restavam ao país terminada a guerra foram usados para reerguer as cidades, as escolas, as fábricas e as atividades agrícolas. Ao invés de alimentar a indústria da morte, o país investia recursos para conservar a vida. Além disso, o povo japonês entendeu que não havia mais nenhuma colônia ou possessão onde recolher compulsoriamente alimento barato ou matéria-prima para suas indústrias. Soluções teriam que ser encontradas para que os recursos pudessem ser agora comprados (SAKURAI, 2014, p. 208).

Uma das intervenções do Estado se deu na área da saúde Pública, já que, com o fim da guerra, as pessoas estavam com sérios problemas de saúde, como doenças contagiosas. Com o desarmamento e a necessidade de contornar a situação, a indústria farmacêutica foi desenvolvida, principalmente com influência do recém-criado Instituto Nacional de Saúde, que ficaria encarregado da fabricação de remédios (SAKURAI, 2014, p. 208). O desarmamento também fez com que o Japão, diferentemente da maioria dos países que precisavam usar parte do orçamento para a defesa, investisse em educação, premiando estudantes e prometendo empregos vitalícios (SAKURAI, 2014, p. 212).

Segundo Sakurai, outra influência marcante para o desenvolvimento japonês seria o seu novo papel geográfico no mapa político global. Com o andamento da Guerra Fria e os conflitos da Coreia e do Vietnã, onde o novo aliado japonês se encontrava participando - os EUA - o Japão se tornou um grande exportador de manufaturas, com sua nova base industrial recebendo financiamento norte-americano, que resultaria em uma duplicação desse tipo de produção entre os anos de 1966 e 1970 (SAKURAI, 2014, p. 209).

Sakurai chama atenção também para a importância que o país deu em mostrar ao mundo seus feitos. Nos anos 1960, foi instalado o trem-bala ligando Tóquio a Osaka, conhecido como *Shinkansen*; e, sobretudo, com as Olimpíadas de 1964, evento que foi transmitido ao mundo ao vivo e em cores, demonstrando-se como uma “fênix dos tempos modernos” (SAKURAI, 2014, p. 209). Já nos anos 1980, o Japão, com suas empresas automobilísticas, ultrapassaria os EUA (agora não apenas um aliado, mas um competidor no mercado mundial) em termos de fabricação de automóveis (SAKURAI, 2014, p. 214). Isso foi possível porque os nipônicos conseguiram investir pesado em indústrias

automobilísticas, possível graças às primeiras tentativas de se implantar empresas de produção de bens práticos e imediatos, buscando influências tecnológicas estrangeiras e aprimorando a produção nacional (SAKURAI, 2014, p. 212).

Segundo Sakurai, a nova realidade fazia com que os japoneses sentissem orgulho: estavam consumindo tecnologia, mas também poderiam viajar e se divertir. Era uma nova forma de ser japonês a partir do que se acreditava ser moderno. Sem, a princípio, segundo a autora, perder a noção do que é ser tradicional.<sup>51</sup>

O papel do Estado na nova concepção de sociedade nipônica, segundo Sakurai, foi pensado para ser limitado. Para a autora, com o fim da guerra e a busca por um desenvolvimento industrial, uma nova nação devia ser guiada pela sociedade civil. Com isso, o novo Estado devia agir junto à iniciativa privada, com o Estado sendo uma espécie de “maestro” na nova realidade (SAKURAI, 2014, p. 218).

A década de 1990, entretanto, foi uma época de recessão. Estourada a bolha imobiliária dos anos 1980, o Japão passou por uma estagnação econômica maior do que poderia ser imaginada. Isso pode ser definido como resultado da insuficiência em relação à demanda por produtos, junto ao aumento da taxa de consumo, créditos herdados do tempo da bolha inflada e a crise financeira que assolou os países asiáticos (SAKURAI, 2014, p. 223).

Sobre a crise financeira japonesa, é interesse observar as palavras de Canuto:

Após várias décadas de alto crescimento e de desenvolvimento tecnológico acelerado, a economia japonesa está, em 1999, em seu nono ano consecutivo de estagnação. Como dois aspectos marcantes dessa crise, incluem-se a prolongada crise bancária, bem como a baixa resposta macroeconômica a estímulos governamentais de ordem fiscal e monetária (CANUTO, 1999, p. 1).

O trecho destacado acima não representa uma visão qualquer sobre o momento crítico japonês ao fim do século XX. Ele se torna interessante porque está inserido justamente no momento da crise nipônica, apresentando tanto a questão bancária quanto o papel do Estado para tentar estimular a economia em crise como problemas centrais nessa conjuntura. Percebe-se, assim, duas estruturas modernas no centro do problema: o banco e o Estado, cujas ações, em especial deste último, não se mostravam suficientes para tornar o país voltar a crescer. Toda essa percepção vai ao encontro do que se defende neste

---

<sup>51</sup> A tradição andava lado a lado com a modernidade japonesa. Prova disso seria que os períodos de crescimento econômico foram batizados pelos cidadãos nipônicos com nomes de deuses da mitologia: Jimmu boom (1954-57), Iwato boom (1958-1961) e Izanagi boom (1965-1970) (SAKURAI, 2014, p. 217).

trabalho: o mangá *Rurouni Kenshin*, finalizado em 1999, trazia um grande debate sobre o papel da tradição em uma modernidade calcada pelos ideais modernos, sobretudo capitalistas. Ideais que tentavam fazer do Japão uma nação forte, desenvolvida e pacífica, onde todos pudessem viver em harmonia. Mas, com a crise financeira, esses objetivos estavam ameaçados, fazendo com que o papel tanto do capitalismo, quanto do Estado moderno japonês, fossem repensados, como é em *Rurouni Kenshin*.

O que se percebe com os autores mencionados acima é que o desenvolvimento do Japão como potência industrial é uma opinião quase que unânime. O que se debate são as justificativas para este fato: enquanto Gordon, por exemplo, chama atenção para a atuação do Estado japonês no desenvolvimento e Caprio menciona a influência americana, Sakurai analisa o desenvolvimento nipônico como uma união importante do setor privado com o público.

Outra questão debatida pelos autores é a permanência do tradicional ao lado do moderno. Enquanto Gordon, por exemplo, define o desenvolvimento japonês não apenas pelo crescimento econômico, mas também pelo surgimento de movimentos opostos, contrários, por exemplo, a poluição ou ao esquecimento do tradicional. Ortiz não afirma que o tradicional foi esquecido; entretanto, percebe a modernidade adentrando com força no Japão, sobretudo com mercadorias estrangeiras substituindo as nacionais, definindo novos hábitos. Sakurai, por outro lado, menciona a relação entre nomes das eras de desenvolvimento japonês que recebiam denominações advindas da religião tradicional japonesa como uma forte influência do tradicional no período moderno. Caprio também questiona a permanência de valores tradicionais, como o patriarcalismo e a permanência de forças anteriores à guerra. Vale também lembrar o exemplo do mangá, mencionado no primeiro capítulo: um gênero literário que se modernizou no pós-guerra, recebendo as principais tendências de tal conjuntura, mas que ainda explorava figuras e imagens tradicionais, como o elemento samurai.

### **2.3. O lugar da tradição**

Com o desenvolvimento do Japão depois da guerra, o país ficou conhecido como um lugar de modernidade e tecnologia. Com o desenvolvimento, debates sobre o lugar da tradição são comuns. Sempre se discute: há lugar da tradição na modernidade? O Japão

moderno rompeu de vez com a tradição? Senão, qual o papel do tradicional dentro do novo Japão?

Primeiramente, devemos entender a conjuntura em questão: o pós-guerra, como mencionado anteriormente, é um momento pautado principalmente pela Guerra Fria e pela busca de áreas de influências norte-americanas e soviéticas. Mas também é uma fase de expansão econômica mundial, não só no Japão. É nesse momento que começa a surgir uma ideia de globalização, problemática até o presente tempo. A começar por sua noção de unicidade: como Ortiz aponta as relações globais em torno de uma sociedade unida e única, é característica dessa situação econômica mundial. Contudo, segundo Ortiz, essa união poderia ser verdadeira para a esfera econômica, já que todo o mundo passa a compartilhar de uma mesma economia; mas na área da cultura, isso não seria igual, já que dentro desse sistema global econômico, as diversas culturas regionais e locais conviveriam juntas com esse sistema econômico, este último se alimentando delas (SAKURAI, 2014, p. 26-27).

Um dos exemplos citados pelo autor é a língua nacional, que, de acordo com ele, fez com que muitos pensadores acreditassem que a economia global interligada levaria ao fim de idiomas nacionais, em torno de uma língua única, fato que não se concretizou, apesar do inglês ter virado o principal idioma nas relações internacionais (SAKURAI, 2014, p. 28-29). Outra crítica no texto de Ortiz sobre essa unicidade é o exemplo dos padrões culturais presentes na modernidade. Para o autor, no mundo do consumo, há um processo de padronização instalado pela força, através da produção serializada, como é o caso de artefatos culturais; mas isso não representaria o fim das distinções. Para Ortiz, esse processo de padronização torna-se hegemônico no mundo atual, convivendo com outras formas de expressões culturais no mesmo espaço (SAKURAI, 2014, p. 32-33).

Além desses pontos, existe a questão da mudança em relação a objetos e seus locais de origem; um exemplo trabalhado por Ortiz é o do alimento, que comportaria, no mundo moderno, um sentido de polissemia, em que para cada situação social, possuiria uma expressão alimentar. É o caso do café, que deixa de ser consumido puramente pelo seu gosto e passa, antes de tudo, a remeter ao tempo de suspensão do trabalho. “Não há mais centralidade, a mobilidade das fronteiras dilui a oposição entre autóctone e o estrangeiro” (SAKURAI, 2014, p. 87). Outra forma de perceber essa mobilidade das fronteiras seria trabalhando a noção de corporações transnacionais. Nomes como Sony, Ford, Mitsubishi e Phillips, passam a ser encontradas nos mais distantes lugares, tais como Nova York, Paris e

Manaus, e são facilmente reconhecíveis. A presença desses símbolos, tão facilmente detectáveis para diversos povos, seria um indício, segundo Ortiz, da mundialização da cultura na modernidade (SAKURAI, 2014, p. 107).

Uma forma de essa economia funcionar é através da desterritorialização de seus anúncios. Ortiz usa o exemplo das botas Camel presentes em *Os caçadores da arca perdida*, e da loja *A Samaritana*, que usava o King Kong para representar sua grandeza como estabelecimento comercial. O autor chama atenção para a publicidade girar em torno de uma “memória internacional popular”, que envolvia um grande conjunto de pessoas. Existiriam assim diversos elementos que seriam compartilhados por alguns grupos, como os adolescentes, e desses grupos de elementos, cada indivíduo escolheria um subconjunto que faria parte de sua idiosincrasia (SAKURAI, 2014, p. 128-129).

Nessa situação, nos parece real a existência de um indivíduo livre, capaz de escolher suas roupas, programas de televisão ou seus objetos. Mas Ortiz lembra de que não é bem assim que acontece. Para o autor, a oligopolização dos cartéis da cultura representaria concentração de poder nas mãos desses meios de produção cultural, mesmo que suas ações no campo empresarial sejam pautadas na fragmentação das ações (SAKURAI, 2014, p. 166). Além de terem um raio de alcance maior do que escolas ou Estados-nacionais, as empresas produtoras de bens mundiais fogem a esses limites e estão em posições de ampla vantagem na construção de uma “sociedade civil mundial”. Assim, ao invés de democracia, outras formas de pensar, distintas daquilo que Ortiz chama de “ideologia de mercado”, encontrariam espaço reduzido.

É preciso fazer uma relação entre o autor e as ideias mencionadas acima. Primeiro: segundo Ortiz, há uma formação econômica que chega a existir em todo o mundo. Há processos que tentam transformar essa economia em única, mas mesmo dentro dessa economia global, existem espaços para as diferenças, ou seja, mesmo com forças produtivas modernas, a tradição se mantém. Para Ortiz, mesmo com a presença do tradicional, o mercado irá construir uma noção de padrão de consumo, dentro da lógica da diversidade. Em outras palavras, se cria e produz diversos tipos de roupas para diversos grupos, e essa produção segue uma mesma lógica de mercado muitas vezes espalhando uma falsa ideia de liberdade individual, já que são sempre as mesmas marcas ou o mesmo estilo de vida que estão vendendo e representando. O lugar de origem também aparece como uma característica desse contexto, pois, segundo o autor, esses produtos perdem suas

origens e passam a frequentar as cozinhas de diversos países do mundo, fazendo parte da vida cotidiana de várias sociedades distintas.

Canclini, antropólogo argentino, ao abordar o papel da produção cultural da modernidade, trata a questão do culto ao tradicional dentro do sistema de mercado mundializado e interligado. Segundo o autor, atualmente existe uma visão mais complexa sobre as relações entre tradição e modernidade, porque dentro da lógica da produção há espaço para o culto ao tradicional. Por exemplo: são publicados mais livros e edições de maior tiragem do que em qualquer época anterior. É o caso de obras eruditas e ao mesmo tempo massivas, como *O Nome da Rosa*, tema de debates hermenêuticos em simpósios e também *best seller*, que havia vendido, no final de 1986 – antes de ser exibida a versão para o cinema – cinco milhões de exemplares em 25 línguas (CANCLINI, 2008 p. 22).

Com isso, notamos que o pós-guerra é identificado como um momento de forte expansão econômica em torno de um sistema global de comércio. A origem de produtos e marcas, com o passar do tempo pouco vai importar, sendo substituído por uma noção que fará com que esses objetos sejam reconhecidos em diversos lugares do planeta como bens úteis. Essa tentativa de padronização é encontrada dentro do caso japonês, como analisado anteriormente neste trabalho, através da expansão da indústria nacional, bem como da produção e popularização de tecnologias modernas, como geladeiras e máquinas de lavar. Contudo, houve um crescente movimento crítico às tendências modernizadoras, estas vistas como um momento de ruptura com o tradicional nipônico. Apesar disso, o papel da tradição nessa conjuntura não é totalmente rompido com a expansão do moderno.

A tradição, para Ortiz, não se perde com a modernidade, mas se adapta. Segundo o autor, no caso nipônico as influências estrangeiras foram manipuladas e introduzidas segundo a lógica local. Para exemplificar, ele cita o banho: o banheiro japonês passou a receber uma série de produtos estrangeiros, tais como água quente, produtos de plásticos, madeira, sabonete, chuveiros e xampus. Mas aquilo que devia ser definido como essência do banho nipônico ainda existe, convivendo com o moderno (ORTIZ, 2000, p. 141).

Ortiz não percebe a entrada de produtos e bens simbólicos como uma perda de identidade. Com a expansão do comércio em escala global, acelerada no pós-Segunda-Guerra, o lugar de origem dos bens não importa, mas sim sua eficiência. Produzir carros, geladeiras, televisores, rádios, não seria um problema para o lado cultural nipônico, pois

parte desses produtos seria produzida dentro do próprio Japão, o que reduziria o embate entre Ocidente e o Oriente, ou o nós/eles.<sup>52</sup>

Em outras palavras, a dicotomia entre Oriente e Ocidente foi deixada de lado para a questão da eficiência dentro do mercado de produtos e a tradição entraria como complemento – como no caso do lutador de *sumô*, que serve como personagem para a venda de uma máquina fotográfica. Logo, a tradição teria um novo papel dentro do mercado contemporâneo e da vida social, mas sem ser a base para estilos de vida (Ortiz, 2000, p. 148).

Para o autor, permanece no Japão e no cotidiano da população a presença de diversos elementos considerados japoneses, como o tatame, os biombos das casas, as sombrinhas, os leques, o quimono, as pipas, as máscaras, etc. Da mesma forma, o poder religioso ainda é muito presente na vida cultural dos japoneses, através dos elementos budistas e xintoístas marcantes, nas cerimônias fúnebres. Já na arte, a presença de imagens, desenhos, figuras e arquitetura, fazem referência a aspectos tradicionais nipônicos. A diferença é que, no mundo contemporâneo, esses elementos não desempenham os mesmos papéis que em outro tempo (ORTIZ, 2000, p. 153). E é esse aspecto que Ortiz prefere trabalhar, ao invés da separação entre tradição e modernidade, com esta última pensada como uma ruptura dos meios tradicionais de sociedade (ORTIZ, 2000, p. 156).

Segundo Sakurai, a presença da natureza dentro da sociedade japonesa é algo marcante mesmo em tempos de metrópoles. Analisando a presença do mundo natural na vida do povo, a autora relaciona essa presença da natureza com aspectos tradicionais da vida nipônica, tais como o confucionismo e o xintoísmo: na forma de plantar e preservar florestas, na arte, na literatura e até no lazer (SAKURAI, 2014, p. 11). Outra permanência do tradicional seria na bandeira nacional.

A figura abaixo (Figura 20) é uma das *36 vistas do Monte Fuji*, uma das obras de arte mais conhecidas do Japão.<sup>53</sup> Ela, assim como as demais pinturas dessa coletânea, mostra a principal montanha nipônica a partir de vários ângulos. Nota-se que esta, em especial, divide a tela entre o tradicional – pautado na importância da natureza –, o Monte

---

<sup>52</sup> *WA/YO*, segundo Ortiz, representa a dicotomia entre Japão e Ocidente, respectivamente. (Ortiz, 2000, p. 137).

<sup>53</sup> Obra do artista japonês Katsushika Hokusai. Disponível em: <<http://compila.blogspot.com.br/2012/09/trinta-e-seis-vistas-do-monte-fuji.html>>. Acesso em 23 de janeiro de 2018.

ao fundo – com o moderno – simbolizado pela loja Mitsui, representando o comércio que se desenvolve principalmente no período Tokugawa.



Figura 20. 神奈川冲浪裏 (Esboço da loja Mitsui na rua Suruga em Edo).<sup>54</sup>

Tal como Ortiz salienta, a tradição é repensada dentro da modernidade. Ela é remodelada para servir ao novo projeto, seja através de novos significados, seja para compreender outros. Mas é interessante notar que a tradição também existe como forma ideológica: o Sol – centro do sistema solar e astro de maior brilho – serviu como símbolo de poder em diversas culturas ao redor do mundo.

No Japão, com a era Meiji, em 1868, buscou-se um projeto de nação moderna para o país, mas aspectos tradicionais, como a beleza da natureza, continuaram fazendo parte da nova realidade – dessa vez, para demonstrar o poderio e a grandeza do Japão frente ao mundo. Lembrando que a era Meiji foi marcada pela volta do Imperador nipônico ao poder, com base em um preceito confucionista que colocava a sociedade como algo harmônico, onde este governante estaria no topo no comando hierárquico.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Capital do período Tokugawa, atual Tóquio.

<sup>55</sup> Segundo Yamashiro, a ordem idealizada em um sistema de divisão de classes, onde a hierarquia social era vista como algo natural e devia ser harmônico, contribuiu para o poder do *shōgun* durante o período Tokugawa (YAMASHIRO, 1993, p. 191). Apesar de abolido o sistema social baseado na divisão de classes

Pensar em um Japão moderno sem imaginar o lugar da tradição é em si uma tarefa difícil; analisar a modernidade sem a tradição é pior ainda. O passado e a tradição sempre são repensados durante a modernidade. Os escritores clássicos, como Maquiavel, continuam sendo lidos para se pensar a política moderna; prédios com arquiteturas gregas ou romanas ainda são construídos; e a nave estelar *Enterprise*, da série norte-americana *Jornada nas Estrelas* (cuja missão é conhecer o espaço desconhecido) faz menção a uma embarcação da época das grandes navegações europeias.<sup>56</sup>

Não se pode deixar de fora, nessa questão, o mangá: como visto no primeiro capítulo, esse gênero literário possui uma grande influência das artes clássicas e tradicionais japonesas. Contudo, como objeto moderno, o mangá sofre transformações no pós-Segunda Guerra: sua estética passa a acompanhar as produções cinematográficas, suas tramas contam histórias relacionadas a tecnologias e à economia, seus heróis são trabalhadores, estudantes e mulheres.

Assim, o mangá em si é um gênero moderno e muito popular, que se espalha pelo mundo principalmente com o comércio moderno e as novas relações entre as sociedades. Mas o tradicional também está presente, sobretudo pelas personagens: o jeito do samurai, principalmente nos protagonistas masculinos, é repensado para as histórias modernas, com uma lógica em que faz com que o público se afeioe a eles. Assim, a tradição é repensada nesse gênero, não subtraída e nem rompida, mas adaptada para fazer sentido.

#### **2.4. Nobuhiro Watsuki: o moderno que escreve sobre o tradicional**

É durante o auge do desenvolvimento japonês que nasce Nobuhiro Watsuki, autor de *Rurouni Kenshin*. Nascido em Tóquio no dia 26 de maio de 1970, e criado em Nagaoka, Niigata, Watsuki praticou *kendo*, esporte tradicional no Japão que tem relação estreita com o legado samurai, sem, no entanto, obter sucesso.<sup>57</sup>

---

confucionistas, a era Meiji foi apoiada pelo preceito também confucionista que alegava ser o Imperador como figura central na cultura e sociedade japonesa, conferindo ao governante seu poder moral para reger a sociedade japonesa.

<sup>56</sup> A primeira embarcação de nome *Enterprise* é datada de 1705. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/HMS\\_Enterprise](https://en.wikipedia.org/wiki/HMS_Enterprise)>. Acesso em 31 de janeiro de 2018.

<sup>57</sup> Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Nobuhiro\\_Watsuki](https://en.wikipedia.org/wiki/Nobuhiro_Watsuki)>, acesso em 17 de janeiro de 2018.

Além do auge econômico, Watsuki viu de perto o sucesso de Tezuka. Sua paixão pelo mangá começou desde cedo, influenciado por seu irmão mais velho, como o próprio Watsuki revela em uma entrevista:<sup>55</sup>

Talvez eu comece a escrever porque, no início, eu tenho um prazo (falando sobre a necessidade de se adequar aos prazos das editoras). Mas desde pequeno eu sempre gostei de mangá, de desenhar mangás, então eu acho que é isso que gerou esta minha vontade. Constantemente isso está em processo na minha cabeça. No meu dia a dia, meu cérebro está frequentemente buscando por ideias, inspirações.<sup>58</sup>

Seu mangá favorito é *Black Jack* de Ossamu Tezuka (nota-se como Watsuki foi mais um a ter Tezuka como inspiração), mas seu artista favorito é Takeshi Obata, com quem trabalhou como assistente, ajudando na construção da obra *Mashin Bōken Tan Lamp-Lamp*, também de autoria de Susumu Sendo.<sup>55</sup> Sobre *Doraemon*, de Fujiko F. Fujio, o próprio Watsuki afirma: “Quando eu era pequeno assistia *Doraemon*. Assistia aquilo me trazia alegria, que eu achava descolado, e sempre quis escrever e mostrar para as pessoas tudo aquilo que eu captava e achava que era legal”.<sup>59</sup>

*Doraemon*, obra mencionada acima, foi anteriormente citada neste trabalho como gênero pedagógico e infantil de mangá. O fato de Watsuki ter começado a desenhar e gostar de mangá desde criança e assistir uma produção inspirada em um mangá (Watsuki assistia a versão em anime da obra), corrobora com a hipótese de influência direta do mangá nipônico na sociedade japonesa pós-guerra.

Watsuki gostava ainda de *Touch*, de Mitsuru Adachi, *Wing Man*, de Masakazu Katsura, *Alien Street*, de Minako Narita e *Cypher* e *Yu Yu Hakusho*, de Yoshihiro Togashi.<sup>55</sup>

Quando se começa a falar sobre mangá durante o pós-Segunda Guerra, percebe-se uma grande influência, não só da conjuntura, mas também da presença do tradicional, com elementos que o ligam ao passado japonês. No caso de Watsuki, isso fica claro na construção de suas personagens, muitos baseados em figuras históricas. Por exemplo, Kenshin Himura, protagonista da série *Rurouni Kenshin*, foi baseado em Kawakami Gensai, um dos quatro *Hitokiri* do *Bakumatsu*. Tal como Kenshin na obra, Gensai possuía

---

<sup>58</sup>Entrevista postada por Lucas Souza, disponível em: <<https://boinacult.wordpress.com/2015/07/17/entrevista-exclusiva-com-nobuhiro-watsuki-autor-de-rurouni-kenshin/>>, acesso em 17 de janeiro de 2018.

<sup>59</sup>Entrevista postada por Lucas Souza, disponível em: <<https://boinacult.wordpress.com/2015/07/17/entrevista-exclusiva-com-nobuhiro-watsuki-autor-de-rurouni-kenshin/>>, acesso em 17 de janeiro de 2018.

um estilo de luta com espada chamado *shiranui-ryū* e ficou conhecido por matar o famoso idealista Sakuma Shōzan a serviço da causa imperial.<sup>60</sup> Quatro anos após a revolução terminar, Gensai foi falsamente acusado de um crime e por isso foi executado. Watsuki admira Kenshin por seu desejo de fazer o bem em homenagem àqueles a quem ele teve que matar para que o governo Meiji pudesse existir. Segundo Watsuki:

Kawakami Gensai cortava as pessoas e uma vez ele cortou um filósofo, um pensador. Neste episódio mostrava-se o temor de tirar a vida de alguém. E por que neste momento ele pensou que não era bom matar as pessoas? Ele começou a se arrepender de algo que tinha feito e que não podia voltar atrás. Então este sentimento de culpa o fez começar a pensar em como ele poderia se retratar daquilo que ele havia feito e como viver se retratando. Foi a partir daí que ele começou a refletir sobre os seus atos e isso se transformou no seu novo modo de vida, o samurai que não cortava, não matava pessoas<sup>61</sup>.

Segundo o próprio autor, havia uma importância muito grande em chegar ao público. A própria construção de Kenshin tinha a intenção de sensibilizar os japoneses de alguma forma, fazendo com que eles fossem familiarizados com o protagonista:

Quando criei Kenshin, a minha intenção não era atingir os fãs fora do Japão. Eu escrevia pensando em algo que estava à minha volta – ou seja, eu estava no Japão e aquilo era voltado aos leitores japoneses. Em primeiro lugar, penso que qualquer obra minha tem que ser primeiramente bem avaliada pelo público do Japão, onde eu vivo, para que seja posteriormente reconhecida no exterior, como aconteceu com Kenshin.<sup>62</sup>

Além de Kenshin, outras personagens também foram inspiradas em figuras históricas. É o caso de Saitō Hajime, baseado no histórico Saitō Hajime, um membro da *Shinsengumi*, existente na vida real e que foi retratado no referido mangá. Várias outras personagens, como Sanosuke Sagara, Aoshi Shinomori e Sōjirō Seta, também são vagamente baseados em membros da *Shinsengumi*. Okita Sōji, Ōkubo Toshimichi e Katsura Kogorō também estavam entre inúmeras outras figuras históricas que fizeram aparições na trama.

---

<sup>60</sup> O estilo de Kenshin na obra se chama *Hiten Mitsurugi-ryū*.

<sup>61</sup> Entrevista disponível em: < <http://www.cinealerta.com.br/entrevistas/entrevista-nobuhiro-watsuki-criador-de-samurai-x/>, acesso em 17 de janeiro de 2018.

<sup>62</sup> Entrevista disponível em: < <http://www.cinealerta.com.br/entrevistas/entrevista-nobuhiro-watsuki-criador-de-samurai-x/>, acesso em 17 de janeiro de 2018.

Quando indagado sobre o grau de conteúdo adulto em um mangá para jovens, Watsuki respondeu que já estava acostumado com mangás que fossem profundos. Segundo Watsuki:

When I was in school, I read shoujo comics. Apart from *JUMP*, I read mostly shoujo manga and other comics meant for young readers. Naturally, I am influenced by what I read!<sup>63</sup>

Watsuki então assume se inspirar em outras obras, algo salientado neste trabalho quando abordamos a questão do legado do mangá no pós-guerra, principalmente pela importância de Ossamu Tezuka. O autor, no entanto, tentou construir uma obra complexa, sem definir o que seria bom ou ruim; quando perguntado a respeito da impossibilidade de definir quem é bom ou ruim em *Rurouni Kenshin*, ele relata:

É isso mesmo. Eu sempre quis ilustrar uma história que fosse diferente de outros quadrinhos. Isso é sobre a incerteza da natureza do bom ou do mal. Kenshin não é uma pessoa de ser puramente bom. Ele tem um passado como hitokiri battosai. É difícil dizer se ele foi absolutamente bom ou absolutamente um vilão. Isso é sobre o que *Rurouni kenshin* é.<sup>64</sup>

Essa questão sobre bem e mal será importantíssima mais a frente, com a análise da relação entre Kenshin Himura e Shishio Makoto.

As obras estrangeiras também têm importância na produção de Watsuki. Fã de quadrinho americano, principalmente da Marvel, o autor usou a base estética de algumas personagens da editora americana para criar o visual de elementos em *Rurouni Kenshin*<sup>65</sup>, como podem ser observados nas figuras 24 e 25, através das semelhanças entre Jineh, de Watsuki (figura 24), e Gambit, da Marvel (figura 25), que aparecem na roupa, nos cabelos e principalmente nos olhos.

---

<sup>63</sup> Entrevista disponível em < <https://www.toonzone.net/forums/threads/interview-with-nobuhiro-watsuki-author-of-rurouni-kenshin-the-manga-abit-spoilery.3307761/>>, acesso em 21 de janeiro de 2018.

<sup>64</sup> Trecho traduzido livremente. A citação original é: “That's right. I have always wanted to illustrate a story that is different from other comics, that is about the unclear nature of good and evil. Kenshin himself is not a person of a purely good character. He has a past as the Hitokiri Battousai. It's hard to say if he was an absolutely good or absolutely villainous character. That's what Rurouni Kenshin is about”. Disponível em < <https://www.toonzone.net/forums/threads/interview-with-nobuhiro-watsuki-author-of-rurouni-kenshin-the-manga-abit-spoilery.3307761/>>, acesso em 21 de janeiro de 2018.

<sup>65</sup> Entre os diversos exemplos, podemos citar o caso de Jineh Udou (cuja roupa colada foi inspirada na de Gambit), Hannya (cujas garras foram inspiradas no personagem Wolverine), Hyottoko (inspirado no personagem Hulk), e, sobretudo de Aoshi (inspirado também no personagem Gambit) e Akamatsu (inspirado em Omega Red). Disponível em: < <https://legiaodosherois.uol.com.br/lista/10-curiosidades-sobre-samurai-x.html/8>>, Acesso em 31 de janeiro de 2018. Quando compara essas personagens, Furuyama discute se esse recurso é válido ou apenas um tipo de plágio (FURUYAMA, 2008, p. 108).



**Figura 21.** Jineh de Watsuki.<sup>66</sup>



**Figura 22.** Gambit (Marvel).<sup>67</sup>

Watsuki escreve *Rurouni Kenshin* em um momento difícil para os japoneses. Não era mais o auge do desenvolvimento, mas sim a crise interna que assolou os nipônicos na década de 1980-90. Como muitos autores, recebeu influências de sua conjuntura política e cultural, levando em sua obra observações e opiniões relacionadas com o que ele estava vivendo. No caso de *Kenshin*, o protagonista (assim como outras personagens na obra) foi inspirado em uma figura histórica que representa uma série de valores que poderiam ser importantes para o Japão no pós-guerra (esse ponto será analisado no terceiro capítulo), tais como honra, lealdade e humildade, mas que hipoteticamente estavam sendo perdidos em meio à modernização. Como o próprio autor disse em uma das entrevistas, é importante saber chegar ao público quando se faz mangá.

---

<sup>66</sup> Imagem de jineh: Disponível em: < <http://japanesemangamaniacs.blogspot.com.br/2015/07/rurouni-kenshinsamurai-x-who-is-jin-e.html>>. Acesso em 31 de janeiro de 2018.

<sup>67</sup> Imagem de Gambit: Disponível em: < <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-126186/news/>>. Acesso em 31 de janeiro de 2018.

### Capítulo 3. Rurouni Kenshin: entre o moderno e o tradicional

O forte desenvolvimento pelo qual o Japão passou no pós-Segunda Guerra influenciou diretamente a popularidade e as constantes mudanças que o mangá sofreu a partir desse período, onde muitas obras retratarão a modernidade, a sociedade e o papel da tradição na nova conjuntura japonesa. Uma dessas obras é *Rurouni Kenshin*, de Nobuhiro Watsuki, objeto principal deste trabalho, a qual é analisada a partir da perspectiva de que se trata de uma produção com relação direta com o Japão pós 1945, apesar de sua trama se passar durante a era Meiji (1868-1912).

#### 3.1. Breve análise teórica sobre a modernidade

Para entender a trama de *Rurouni Kenshin*, é importante realizar um resgate, mesmo que de maneira breve, sobre a Era Meiji, contexto histórico dentro do qual vivem suas personagens. Segundo Eisenstadt, a era Meiji pode ser considerada o início da modernidade japonesa. Para o autor:

[...] as similaridades básicas entre o Japão moderno e a Europa podem ser vistas no fato de que tanto no Japão como na Europa algum tipo de estado moderno constitucional se desenvolveu depois de um evento ou processo revolucionário – a Meiji Ishin, a chamada Restauração Meiji de 1868, que inaugurou a era moderna. A cristalização desse estado se caracterizou por muitos traços que têm sido fundamentais na formação dos estados europeus modernos – isto é, o estabelecimento de um novo tipo de Estado-nação moderno, um regime autocrático-constitucional aparentemente parecido com o que se estabeleceu, por exemplo, na Alemanha Imperial, e um processo de transição relativamente rápido para uma economia política capitalista, com o concomitante processo de urbanização e de industrialização (EISENSTADT, 2010, p.14).

A era Meiji, portanto, costuma ser pensada como o marco do início do processo de modernização japonês. Ehalt, ao tratar sobre a historiografia moderna japonesa, relaciona o governo Meiji como uma época de mudanças nas instituições sociais que foram modernizadoras, as quais ele destaca: a aceleração da industrialização, a criação de um exército nacional, a abolição do sistema de classes, a promulgação da primeira Constituição japonesa e a reorganização do território em províncias (EHALT, 2013, p. 120).

Portanto, Watsuki trata em sua obra sobre a era Meiji japonesa e o início da modernidade nipônica. E o que seria modernidade? Para Eisenstadt e Ehalt, modernidade se refere a um conjunto complexo de mudanças ocorridas primeiramente na Europa, e que chegou ao Japão no século XIX, principalmente através de reformas estatais e adoção do sistema capitalista de produção, durante a era Meiji.

Segundo Giddens, o que se define como modernidade é um estilo, costume de vida e organização social que surge a partir do século XVII na Europa, e logo se espalha pelo mundo (GIDDENS, 1991, p. 8). Isso coincide com a expansão do capitalismo e do poder político da burguesia, que vai levar sua influência a todo o canto do planeta através do projeto moderno de sociedade, gerando mudanças estruturais em sociedades que ainda conviviam com o tradicional, como no caso japonês.

Para Giddens, os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilharam de todos os tipos tradicionais de ordem social, de uma maneira sem precedentes (GIDDENS, 1991, p. 10). Porém, para o autor, o tradicional tem importância na relação de integração da modernidade com a sociedade. Segundo ele, no mundo moderno

Não se sanciona uma prática por ela ser tradicional; a tradição pode ser justificada, mas apenas à luz do conhecimento, o qual, por sua vez, não é autenticado pela tradição. Combinado com a inércia do hábito, isto significa que, mesmo na mais modernizada das sociedades, a tradição continua a desempenhar um papel. Mas este papel é geralmente muito menos significativo do que supõem os autores que enfocam a atenção na integração da tradição com a modernidade no mundo contemporâneo. Pois a tradição justificada é tradição falsificada e recebe sua identidade apenas da reflexividade do moderno (GIDDENS, 1991, p. 39).

Assim, a tradição ganha um novo aspecto no mundo moderno, e sua significação está relacionada diretamente com as novas formas de pensar. A tradição, dessa forma, resiste às mudanças, mas não como peça fundamental da sociedade moderna. Seu papel como elemento apenas é configurado a partir das demandas do novo sistema. Ou seja, a tradição deixa de possuir parte de sua essência e passa a ganhar uma nova significação a partir do moderno.

É possível notar uma transformação brusca durante o advento da modernidade. Tais mudanças podem ser observadas na sociedade e na cultura japonesa pós 1868 nas áreas social e cultural. No social, com os samurais, quando este extrato social é abolido, dando lugar a uma divisão de classes bem parecida com a divisão ocidental. Já na área da cultura, com o sentimento nacionalista e a paulatina influência da cultura ocidental entre os

nipônicos. Segundo Giddens, essas discontinuidades entre as instituições modernas em relação às ordens tradicionais podem ser reconhecidas através das seguintes características:

1. Ritmo de mudança nítido que a modernidade possibilita: há uma sensação de que as mudanças ocorrem a todo o tempo e de forma acelerada;
2. Escopo da mudança: relação entre várias partes do mundo e suas ondas de transformações sociais que penetram virtualmente por toda a Terra;
3. Natureza intrínseca das instituições modernas: algumas formas sociais modernas simplesmente não se encontram em períodos históricos anteriores — tais como o sistema político do Estado-Nação, a dependência da produção de fontes de energia inanimadas, ou a completa transformação em mercadoria de produtos e trabalho assalariado (GIDDENS, 1991, p. 12).

Ou seja, é a partir do moderno que a tradição é repensada, seguindo a lógica da nova realidade, marcada, como afirmou Giddens, pela ruptura com as formas tradicionais de ordens sociais. Seguindo essa lógica, mas de maneira própria, Hobsbawm trata sobre o papel da tradição no mundo moderno, chamada pelo autor de “tradição inventada”<sup>68</sup>. Essa questão, uma tradição que é inventada na modernidade e para ela, será fundamental para entender o mangá *Rurouni Kenshin* dentro da conjuntura do final do século XX japonês, pois, como será visto, há uma forte representação de elementos considerados tradicionais na referida obra escrita e desenhada no final do século XX. Por isso, entender o lugar e o objetivo dessa tradição como invenção na modernidade é importante.

Quando Hobsbawm fala sobre tradição inventada e sua relação com o mundo contemporâneo, ele cita uma série de informações relevantes para entendermos essa prática. Primeira questão: o passado apropriado como tradição busca uma continuidade “artificial” com o presente. Ou seja, essa tradição inventada é uma tentativa de resposta a situações novas a partir de elementos que se julgam tradicionais ou identitários. Para o autor, essa tentativa de inventar tradições será característica da modernidade, e o escopo de

---

<sup>68</sup> Segundo Hobsbawm, as “tradições inventadas” são um conjunto de práticas que costumam ser reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas. Essas regras, que normalmente têm teor simbólico ou de natureza ritualística, teriam como função, inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implicaria assim, em uma continuidade em relação ao passado, este, sempre apropriado (HOBSBAWN 2008, p. 9).

mudanças profundas que a nova conjuntura possui possibilita essa busca por ligação com o passado (HOBSBAWN, 2008, p. 10)<sup>69</sup>.

O autor usa, por exemplo, a formação da ideia de nação para a Suíça, com o uso de canções folclóricas, torneios e outros elementos antigos, repensados e institucionalizados para a construção de um ideal suíço moderno (HOBSBAWN, 2008, p.14). Poderia acrescentar, dentro dessa lógica, o ideal samurai: durante a história japonesa, houve diversos conflitos entre camponeses e samurais. Pela importância política que estes últimos tiveram em quase seiscentos anos de história nipônica, o ideal do guerreiro foi utilizado como discurso de motivação para os soldados durante a Segunda Guerra Mundial. Apesar da era Meiji representar o fim dos samurais como classe, o Estado imperialista japonês buscou por elementos do passado nipônico que serviriam de ponte para a modernidade, inventando assim a tradição do samurai como herói e símbolo nacional do Japão contemporâneo, servindo agora a um novo propósito (expansão japonesa pela Ásia).

A relação entre tradições inventadas e nacionalismo se destaca também no trecho:

A propósito, deve-se destacar um interesse específico que as “tradições inventadas” podem ter, de um modo ou de outro, para os estudiosos da história moderna e contemporânea. Elas são altamente aplicáveis no caso de uma inovação histórica comparativamente recente, a “nação”, e seus fenômenos associados: o nacionalismo, o Estado Nacional, os símbolos nacionais, as interpretações históricas, e daí por diante. (HOBSBAWN, 2008, p. 20).

Ou seja, a nação, criação moderna e que busca se legitimar com elementos que seriam supostamente tradicionais, se beneficiaria dessa invenção. No caso japonês, é a imagem do Sol (na bandeira), elemento tão marcante para a história cultural naquele arquipélago. Mas, além do astro, há a construção do elemento do herói nacional centrado no samurai, com valores que seriam desse sujeito e que representariam o ideal nipônico. Dessa forma, tanto o exemplo do Sol quanto do samurai, elementos presentes na cultura nipônica antes da modernidade, mas não ainda como uma tradição japonesa, já que o Japão como nação ainda não existia, são exemplos de como elementos já presentes na vida de uma cultura (que não é unificada em torno de um projeto nacional, então talvez seja melhor falar em culturas japonesas ao invés de uma cultura japonesa) que ganham corpo com a modernidade e passam a representar um ideal, um valor, uma tradição.

---

<sup>69</sup> Em *A Invenção das Tradições*, há o exemplo das roupas escocesas, como as saias enxadrezadas que viram símbolo da tradição do povo escocês, tentando fazer uma ligação entre o mundo moderno e o antigo daquele povo. Mas como Roper demonstra, a saia, mas também os instrumentos que são tão comuns vemos quando um escocês aparece na mídia, são produtos modernos (HOBSBAWN, 2008, p. 25).

Ainda sobre o caso japonês, e aplicando o método de Hobsbawm sobre a invenção das tradições, uma coisa precisa ser dita: é bem evidente que o samurai tinha, no século XIX, antes da Restauração Meiji, um papel de destaque por ser a classe hegemônica no país. Assim, seu ideal de classe construía o ideal do Estado. Entretanto, o guerreiro como símbolo de sacrifício, nacionalidade e heroísmo, ideologicamente pintado como elemento tradicional, é moderno, se constituindo como elemento principal de um nacionalismo – primeiramente, na Segunda Guerra Mundial e posteriormente, como elemento de conduta e exemplo para trabalhadores nipônicos durante o crescimento econômico pós-guerra, servindo também como forte influência nos mangás.

Essa noção de tradição inventada, ou a forma pela qual a modernidade se utiliza de elementos não modernos (afinal, o samurai não é um elemento novo), será importante neste trabalho para a análise da fonte principal estudada. No caso do mangá, ressaltado como um elemento moderno, de uma sociedade letrada que esteve se formando a partir do início do século XX – mas que tem em sua raiz as primeiras reformas na educação com a era Meiji e a formação de um Estado moderno – esta literatura nasce e se desenvolve a partir de mecanismos modernos, mas se utilizando de um elemento tradicionalmente usado como arte no Japão: a imagem. Mas essa imagem também não é a mesma arte encontrada no século XIX durante a era Tokugawa: ela se modifica com influência estrangeira, a partir da entrada de cartunistas europeus, por exemplo, com a política de aproximação cultural que Meiji irá ter com o intuito de modernizar o Japão.

Isso é interessante porque, como será visto ao analisar a fonte *Rurouni Kenshin*, se percebe uma idealização do elemento samurai, e seus valores individuais e coletivos, como algo tradicional. Uma tradição que se perde com a modernidade em prol de uma sociedade individualista, corrupta e capitalista. Mas como mencionado, é necessário ver isso como uma idealização criada por Nobuhiro Watsuki, no sentido de que até mesmos os altos valores samurais foram feitos como ideais nobres durante o século XX. O sacrifício que o samurai poderia recorrer, por exemplo, durante o shogunato, não era um sacrifício em prol da nação, até porque ela ainda não existia. Mas o guerreiro praticava o sacrifício em prol do senhor, de seu mestre.

Por isso, antes de entrarmos na análise da fonte propriamente dita, é bom deixar claro que o mangá será analisado sobretudo a partir da visão da tradição inventada: o samurai de Nobuhiro Watsuki não é um herói histórico, e sim, uma idealização de um personagem que se toma como tradicional a partir da modernidade. Um herói que procura

dar sua vida pelo Estado moderno, apesar de estar desanimado e ser crítico em relação à nova ordem. Por isso, a principal observação, ao fim desse trabalho, é pensar a obra como uma crítica ao pós-guerra, porque foi um momento de tentativa de mudança estrutural na sociedade japonesa, tentando deixar a destruição da guerra para trás, em busca de um novo Japão: de progresso e ciência (assim como a era Meiji é mencionada em *Rurouni Kenshin*). Um Japão que passa por um bruto crescimento econômico, desembocando na crise da década de 1990, contexto onde a obra é escrita e desenhada, ou seja, um momento em que os valores atribuídos ao samurai de Watsuki já fazem parte do cotidiano cultural do japonês, mas que, no campo de debates, começa a perder espaço para os valores modernos do capitalismo, como o consumismo e o individualismo.

### 3.2. A era Meiji e seus filhos

A partir desse ponto, serão feitas duas análises sobre o mangá *Rurouni Kenshin*. Uma, sobre as representações políticas internas da trama, como o papel do Estado moderno, a situação das personagens e suas inserções na modernidade. Posteriormente, a obra será pensada como uma representação do pós-Segunda Guerra japonês, com uma relação entre história japonesa e *Rurouni Kenshin*.

Primeiramente, é importante pensar essa fonte mangá. Diferentemente de uma simples imagem, na qual pode ser discutido o que está sendo retratado ou quais os interesses do autor em retratá-las, o mangá não é apenas sua composição artística. Ele possui textos, onde seus personagens e suas falas (e não apenas elas) serão retratados. Há no mangá uma simbiose entre imagem e texto, como há em charges jornalísticas ou nos quadrinhos americanos.

Mas o mangá possui características próprias. Por exemplo, o estilo de imagem japonês, caracterizado pelos grandes olhos, não é encontrado em quadrinhos ocidentais. Mas como o quadrinho ocidental, o mangá é uma literatura em seu tempo, abordando temas e questões que podem ser analisadas pelos leitores japoneses, onde estes refletem e se vêem representados. Não é apenas um entretenimento para passar o tempo. E no caso do mangá, em relação às publicações ocidentais, já é um hábito muito comum na sociedade japonesa, com revistas tão baratas, que ao fim da leitura, podem ser descartadas em qualquer lixeira nas ruas nipônicas.

Além das particularidades do mangá que estão presentes no objeto deste trabalho, há a tendência de contar tramas que envolvam diretamente a sociedade japonesa da forma mais realista possível. *Rurouni Kenshin*, por exemplo, não é uma trama de super-heróis ou robôs, mas a história de um homem comum, que apenas tenta viver em paz no início da modernidade nipônica. Tirando o véu de uma realidade idealizada, a era Meiji, na obra, é um lugar de conflitos. Um lugar onde o povo japonês não sabe que caminho ela seguirá. É uma Era Meiji parecida com a conjuntura conturbada do final do século XX, lugar de produção de *Rurouni Kenshin*.

Assim, notamos que a modernidade possibilitou a construção de novos mecanismos de literatura e o quadrinho, tal como o mangá. Esse mangá reúne duas das principais formas de comunicação do ser humano: a imagem e o texto. Com o desenvolvimento da educação e dos meios de produção em massa, se popularizam experiências distintas. O quadrinho ocidental – em especial, o americano – se torna cada vez mais popular com a Segunda Guerra e suas tramas nacionalistas. O mangá japonês se desenvolve e começa a tomar a estrutura que tem hoje, basicamente, depois da guerra, com o crescimento do país e a expansão do gênero, em um momento no qual os valores e ideais nacionais já estão consolidados em torno de um projeto de Estado moderno, construído para manter a paz interna e o esquecimento dos conflitos.

Por tanto, a obra aqui analisada possui as características que um quadrinho ocidental possui: imagens; textos; uma análise social sobre a realidade (muitos quadrinhos ocidentais discutem a sociedade na qual são escritos), mas também particularidades nipônicas – a conjuntura política, por ser de crise, contribui para a reflexão da realidade política e social e isso irá refletir na literatura japonesa. Além da importância de valores inventados como tradicionais, mas que são construídos como valores típicos japoneses, como a honra do samurai e seu desejo defender a nação.

Por isso, ao analisarmos *Rurouni Kenshin*, não devemos esquecer a característica gráfica, apesar da maior importância, neste trabalho, estar no enredo em si. Além disso, essa fonte mistura literatura e história, onde acontecimentos reais e personagens são inspirados em pessoas que realmente existiram no passado nipônico. Isso é importante porque a obra sempre tentará dialogar com questões ideológicas e questões históricas, mas nunca deixa de ser uma literatura que tem um local, um autor e um propósito, característica de todo mangá e principal ponto de partida em qualquer estudo sobre esse tipo de fonte.

A metodologia aplicada novamente não será seguindo a ordem cronológica da trama, mas sim, os temas debatidos<sup>70</sup>.

Antes de tudo, é bom salientar que é neste tipo de ambiente que a trama de *Rurouni Kenshin* se passa. Como mencionado anteriormente, os eventos da obra estudada neste trabalho se desenrolam no início da Era Meiji japonesa, mas não ficam atrelados apenas a ela. Por alguns momentos, volta-se para o fim do período Tokugawa, já que quase todas as personagens estavam envolvidas com o processo de mudança política que a década de 1960 viu acontecer.

O período Tokugawa, por vezes mencionado em *Rurouni Kenshin*, é imaginado na obra como um lugar de nostalgia e barbaridade. O passado como lembrança de uma época de lutas e de honra, onde os homens, apesar da vida marcial e do cotidiano violento (por isso, um lugar de barbaridade), era composto por pessoas que tinham valores positivos – valores que fazem parte da vida ideológica do samurai. Geralmente é nesse sentido que a tradição é pensada como algo idealizado e bonito, em detrimento do moderno: um lugar de lutas, mortes e guerras, mas onde determinados valores fazem parte do cotidiano, como se ser japonês coincidissem com a vida do samurai. É nesse cenário que nascem e lutam personagens como o protagonista Kenshin, mas também Saitou Hajime, Aoshi Shinamori e Shishio Makoto, fossem a favor da causa monarquista ou do *shôgun* Tokuhawa.

A Era Meiji, palco dos acontecimentos do presente em *Rurouni Kenshin*, tem uma conotação mais criticada do que em relação ao período anterior. Enquanto os valores de honra e respeito se perdiam na modernidade, o homem moderno, empresário, movido a lucro, aparecia como exemplo a ser seguido no novo Japão. As instituições modernas, que juraram romper com as injustiças do período Tokugawa (este período que é muito criticado pela hierarquia de classes vigentes), apenas repetem os mesmos erros, com Meiji sendo lugar de policiais e políticos corruptos.

E o povo nipônico, como fica? Primeiramente, não é possível ainda falar de um povo japonês com o início da era Meiji, mesmo na obra mencionada. Isso se justifica pelo constante repúdio que as pessoas mais simples irão possuir em relação ao novo governo. Com as sucessivas ações do Estado, principalmente em relação à opressão contra as pessoas mais pobres e em alguns momentos, contra Kenshin, não é difícil de imaginar que

---

<sup>70</sup> O apêndice 1, ao fim do trabalho, traz um quadro explicando cada figura em relação a sua posição dentro da trama. O apêndice 2 trará os principais acontecimentos representados em *Rurouni Kenshin*, seguindo a ordem cronológica dos fatos narrados na obra.

esse povo não tenha ainda uma relação com valores atrelados ao nacionalismo, característica marcante da modernidade. Essa é uma questão interessante porque demonstra, mesmo utilizando uma obra literária, que a Restauração Meiji de 1868 não foi pautada em movimentos nacionalistas ou em prol de uma causa nacional<sup>71</sup>. Utilizando o mangá, fica parecendo que a era Meiji foi apenas uma troca de poderes nas mãos de quem possui a detenção da força política. Essa é a nova era de Nobuhiro Watsuki: uma modernidade que não tem nada de diferente em relação ao período Tokugawa, trocando-se apenas a elite que domina – e pior, tentando destruir valores tradicionais<sup>72</sup>.

### 3.2.1. Os principais personagens

Iniciaremos nossa análise a partir dos personagens centrais da trama, a começar pela relação entre o protagonista e Kaoru, iniciada logo no início da história, importante para entender as questões relacionadas à Kenshin dentro da era Meiji a partir das adversidades e conflitos que ele precisa enfrentar.

Com Kaoru, Kenshin finalmente pode viver dias de paz e tranquilidade, algo que, aparentemente, o herói nunca teve. Os pais de Kenshin foram mortos quando o rapaz ainda era criança. Depois de ser treinado, parte, por motivos pessoais e ideológicos, para lutar pela monarquia japonesa, deixando seu mestre sozinho e se tornando o mais importante assassino pela causa Imperial. Depois do conflito, desaparece por dez anos, amargurado e possivelmente arrependido por alguns atos. É em Tóquio que ele conhece Kaoru, jovem líder de um *dojo* de luta sem estudantes no novo Japão da Era Meiji.

Kenshin volta à capital japonesa com status de assassino lendário, mas tentando se esconder dos conflitos. Kaoru, por outro lado, precisa encarar a nova realidade: o enfraquecimento das práticas marciais. Seu pai havia deixado como herança o *dojo*, e cabia à menina repassar os ensinamentos do estilo de luta de seu progenitor.

Depois de um conflito contra especuladores e ambiciosos homens que queriam tomar o controle do *dojo* à força de Kaoru (situação relatada no capítulo 1 desde trabalho),

---

<sup>71</sup> A construção de um Estado moderno não pautado pelas noções de nacionalismo remonta ao que Hobsbawm fala sobre tradições inventadas. O conceito de ser japonês, como ser e porquê ser, estão ligados a uma construção ideológica a partir da modernidade e para ela, mesmo que essa noção japonesa de nacionalidade tente usar símbolos e elementos antigos. No fundo, a modernidade apenas reiventa esses símbolos de acordo com seus interesses, muitas vezes com elementos que mal eram tradicionais ou populares em outra época.

<sup>72</sup> A era Meiji em Rurouni Kenshin é, por vezes, mencionada como uma “nova era”, como se fosse uma ruptura com o passado.

Kenshin passa a viver com a menina, fato que vai acabar levando ao local novos estudantes de luta, pela curiosidade que o herói irá despertar quando este levanta sua espada para proteger Kaoru e as demais pessoas da vizinhança. Com o desenrolar da trama, Kenshin e Kaoru irão desenvolver uma relação mútua de proteção: conhecendo a complexidade dos acontecimentos e a violência causada por estes, Kenshin tentará afastar a menina, que, preocupada com as possíveis ações do protagonista, tentará ficar sempre perto dele, com a justificativa de impedir qualquer ação ou atitude que pudesse levar o protagonista de volta à vida de assassino.

Como mencionado acima, Kenshin, ao voltar para Tóquio (antiga Edo), tentará viver de forma pacífica. Mas logo o personagem será incomodado: ora por policiais, ora por funcionários do governo e até por lutadores de rua, como Sanosuke Sagara, que odiava patriotas, mas logo se torna seu melhor amigo.<sup>73</sup> A história de Sanosuke remete aos tempos da Restauração – precisamente, aos conflitos que ligavam os homens do campo com a questão imperial. O mentor do rapaz era conhecido como Capitão Sagara, e era o líder de um movimento camponês que apoiava a causa monarquista. Mas quando Meiji vence, o movimento é traído pelo governo e seus líderes perseguidos, com todos sendo mortos, inclusive o seu líder. Sanosuke cresce odiando tudo que está ligado ao novo governo e se torna um lutador de rua, ou seja, um indivíduo à margem da sociedade, pois não conseguia ou não tentava encontrar lugar na nova era. Ao enfrentar Kenshin, descobre que o herói foi um dos patriotas que lutaram pela ascensão de Meiji; e com isso, Sanosuke, citando a história de sua vida e seu Capitão, promete tentar destruir o protagonista, mas acaba sendo derrotado. Com as palavras idealizadoras de Kenshin, acaba se convencendo e desiste de enfrentar o herói. Kenshin e Sanosuke, depois desse episódio, se tornam grandes amigos.

Além de Kenshin, Kaoru e Sanosuke, outros dois personagens que frequentam o elenco regular da série são Myoujin Yahiko e Megumi Takani. O primeiro é apresentado como ladrão de rua a serviço da Yakusa. Filho de pai samurai, mas sem seus progenitores, o garoto passa a viver sob as ordens na nascente e famosa máfia nipônica. Em uma tentativa de roubo, acaba conhecendo Kenshin e Kaoru; e mesmo sendo furtado, o protagonista ganha uma simpatia com o menino já desde o princípio. O próprio Kenshin vai até a Yakuza para libertar o jovem, levando-o para o *dôjo*, onde será aluno de Kaoru. A reação de ambos, em princípio, e em muitos momentos da trama, será explosiva: enquanto

---

<sup>73</sup> Os patriotas eram os samurais que lutaram pela Restauração Meiji durante as batalhas contra as tropas de Tokugawa.

Kaoru tenta ensinar seu pupilo a ter disciplina, Yahiko não quer saber de receber ensinamentos de uma mulher, pois prefere aprender a arte marcial com Kenshin.

Já Megumi é uma jovem vinda de uma família tradicional formada por médicos, mas que, com parentes perdidos, passa a viver com o empresário Takeda Kanryu, vendedor de ópio, e que sonha em vender armas. Megumi tem menos participações e importância do que os outros personagens citados acima, mas é relevante por fazer parte do grupo que costuma aparecer junto: Kenshin, Kaoru, Sanosuke e Yahiko. É Megumi também que costuma tratar as feridas dos heróis, que partem para as brigas em diversos momentos da trama.

Todos esses cinco personagens têm algo em comum: tiveram suas vidas atingidas diretamente pela ascensão da era Meiji. Começando por Kenshin: durante os anos que procederam a Restauração, Kenshin se torna um *rônin*, ou seja, um samurai sem mestre. Mas ele tinha um mentor: Seijuro Hiko, que lhe adotara quando o herói ainda era criança. Durante o conflito político pelo qual o Japão passava, Kenshin decidiu abandonar seu mestre e se tornar um patriota. Assim, o herói foi até os monarquistas e passou a lutar pela volta do Imperador ao poder.



Figura 23. Kenshin e seu mestre (volume 10).

Na figura 23, há uma conversa entre Kenshin e seu mestre Hiko durante os anos de mudanças políticas.<sup>74</sup> Adotando uma postura de passividade durante o conflito, o mestre diz ao seu discípulo que “os assuntos não lhe são de interesse”. Kenshin não se conforma com tal postura, pois acha que seu dever é lutar para proteger pessoas do sofrimento. A conclusão é que discípulo e mestre passam dez anos sem comunicação um com o outro, só se encontrando novamente durante a ameaça de Shishio Makoto. Importante ressaltar que a figura acima já é proveniente do volume 10, publicado apenas em 1996 (como destacado no apêndice 1), sendo usado como um recurso para contar o passado do protagonista antes mesmo de ir para Edo lutar contra o shogunato. Ou seja, a era Meiji também separava pessoas, tanto no caso citado de Megumi, sem seus pais, quanto no caso de Kenshin, que briga com seu mestre por justificativas políticas.

Nesta imagem, percebemos que Kenshin e seu mentor se encontram, provavelmente, em um meio rural, com penhasco, árvores e cachoeira, o que demonstra o nível de distanciamento que Hiko tentava manter a si próprio e o protagonista dos assuntos do Estado e da cidade. Diferentemente de Kenshin, que aceita lutar pelo Imperador e vai pra Edo, uma cidade que já possuía certo grau de grandiosidade (afinal, era a capital do Japão), Hiko prefere permanecer no interior, sem ser perturbado por questões políticas.

Durante a época em que matava, Kenshin conseguiu duas cicatrizes que formavam uma cruz em seu rosto, característica que lhe marcou durante e depois de seu desaparecimento, tornando um dos elementos na lenda desse samurai. Com a vitória de Meiji, o rapaz se torna um mito, mudando totalmente sua forma de viver e agir: de guerreiro ardiloso, passou a viver como humilde andarilho. Com o progresso da trama, é mostrado que Kenshin se torna abatido e pensativo a respeito das ações que realizou durante a guerra, mostrando-se cansado e arrependido em muitos momentos.

O período Meiji não era o que Kenshin esperava. Isso fica claro em algumas posições que o herói adota durante a série. Mas como samurai, se vê na obrigação de ainda servir seu país, aceitando algumas missões que o governo lhe dá. Contudo, mesmo quando não está a serviço de Meiji, o rapaz continua enfrentando quem ele julga ser violento, sejam samurais, ladrões ou policiais, acreditando que ainda pode trabalhar por um Japão melhor – dessa vez, sem matar pessoas. Essa divisão no personagem, ora lutar por Meiji, ora estar desanimado com os rumos que o novo governo segue, é uma das características

---

<sup>74</sup> Essa conversa acontece em forma de *flashback*, já que o quadrinho em questão se insere na saga de Shishio, no volume 10.

mais marcantes de Kenshin na trama, representando assim um personagem complexo e que vivia em uma situação confusa na era Meiji. Seus longos anos na solidão da vida de andarilho e os primeiros capítulos de *Rurouni Kenshin* demonstram claramente que o personagem não estava certo em relação ao novo Estado e à nova realidade. Porém, com o aumento de ameaças ao próprio Kenshin, a seus amigos e ao Japão, fará com que o protagonista volte à ativa como samurai, defendendo quem ele julga ser necessário, demonstrando assim um alto grau de altruísmo desse personagem.

Kaoru, como mencionada, herda um *dojô* de luta de seu pai. Vive, a princípio, sozinha, mas logo dividirá sua casa com Kenshin e Yahiko. Com a era Meiji, ela praticamente não possui alunos para ensinar em sua escola, já que, teoricamente, os tempos de lutas teriam ficado para trás. A era Meiji é representada, de forma idealista, como “um tempo de inteligência”. Sem nenhuma outra tarefa, em alguns momentos da trama, Kaoru precisa vender objetos de sua casa para conseguir dinheiro, mostrando assim como a vida se torna difícil para aqueles que viviam da arte marcial nipônica durante a era Meiji.

Yahiko enfrenta a marginalidade de outra forma: seus pais de família samurai estavam mortos. Com isso, se torna órfão e refém da Yakuza até encontrar Kenshin e Kaoru. Sanosuke, por outro lado, também se torna órfão com a morte do Capitão Sagara, mas, diferentemente de Yahiko, nutre um ódio ao sistema moderno japonês e, já adulto, trabalha como mercenário, não encontrando uma profissão na nova era. Megumi, também sozinha, tem sua família desaparecida por causa da guerra de Restauração e acaba indo trabalhar para um empresário capitalista, e pensa, muitas vezes, em tirar a própria vida, arrependida de ter ajudado o ganancioso Takeda em seus planos de lucros.

Assim, todos os cinco amigos são órgãos, prejudicados, de alguma forma, pela Era Meiji, representando assim, a dificuldade para pessoas comuns viverem a modernidade japonesa e seus desafios pessoais frente às mudanças.

Com Kenshin partindo para diversas batalhas durante a trama, Sanosuke acaba se comportando como um grande aliado, indo muitas vezes ajudar o herói. Mas não apenas como companheiro: Sanosuke tenta sempre demonstrar que pode ir ajudar o amigo, mesmo que este peça que não intervenha, como o ocorre durante a batalha contra Shishio Makoto. Aliás, durante esse embate, o protagonista será o único a ser convidado pelo ministro Okubo a enfrentar o vilão. Com a ida de Kenshin para Kyoto, Sanosuke decide treinar para juntar forças e ajudar o amigo. Mas não só ele: também Kaoru e Yahiko, que ficam de fora

em um primeiro momento pelo próprio Kenshin (preocupado com a segurança dos afetos), vão para Kyoto, a menos ajudar no aspecto emocional do herói. Essa união entre personagens demonstra certo valor pelo coletivo que costuma ser muito representado nos mangás japoneses e não é diferente em *Rurouni Kenshin*.

Outros três personagens importantes da trama merecem consideração: Aoshi Shinamori, Saitou Hajime e Shishio Makoto. Antigo espadachim e líder dos *Oniwabanshuu*, Aoshi se vê marginalizado durante a Era Meiji. O personagem conta a Kenshin que seu grupo não teve a possibilidade de lutar contra as forças imperiais durante a Restauração e que a culpa dessa situação foi de *Shôgun*, tido como covarde por esse personagem. Com a vitória do novo governo, ele foi chamado a fazer parte do Estado, mas para não deixar seus subordinados sozinhos, não aceitou o convite, se tornando, com seus aliados, mercenários durante a nova era. Como Sanosuke a princípio, Kenshin é para Aoshi parte daquilo que ele queria enfrentar: o novo regime. Por isso, Aoshi verá em Kenshin uma chance de vingança pela sua situação, perseguindo o herói por boa parte da trama, até se redimir e se tornar aliado ao final do confronto contra Shishio.

Saitou Hajime, policial a serviço do governo Meiji, serviu ao *Shinsengumi* como capitão nos tempos de guerra civil. Ele se mostra como alguém frio e calculista, e aparece na trama para combater Kenshin, seu antigo rival. Mas durante a era Meiji, Saitou e Kenshin se unem para derrotar os planos do vilão Shishio Makoto. Mesmo vivendo a Era Meiji, Saitou ainda convive com ideais de sua vida samurai e acredita estar lutando contra o mal sendo policial. Vale ressaltar que, de todos os personagens presentes em *Rurouni Kenshin* que vieram da classe guerreira, Saitou é o único que encontrou uma ocupação no novo governo.

Shishio Makoto, por sua vez, é o vilão cruel e sádico que tenta destruir o governo Meiji para instaurar seu novo regime. Assim como Kenshin, durante a Restauração, ele foi um patriota, cometendo assassinatos a serviço dos monarquistas. Quando o protagonista se retira da batalha para a vida de andarilho, Shishio assume a posição de principal guerreiro a serviço da causa monárquica. Visto como ambicioso, o futuro vilão é traído e quase morto pelo novo governo, mas consegue se esconder por dez anos, fazendo aliados, ganhando dinheiro e poder com negócios ilegais e tramando sua vingança contra Meiji. Nota-se que, ao contrário de personagens que perseguem Kenshin por motivos pessoais, Shishio não tem uma rivalidade com o protagonista.



Figura 24. Primeiro encontro de Kenshin com Shishio (volume 9).

Na figura 24, temos o primeiro encontro entre Kenshin e Shishio. Atacando uma aldeia, o vilão monta uma base para cuidar de sua pele, queimada por causa do atentado contra sua vida, praticado pelos homens do governo Meiji. Shishio não tem uma rivalidade contra o herói; ao contrário, conta todo seu plano e estratégia para dominar o Japão, esperando que Kenshin entenda. Sua raiva não é direcionada para o protagonista. Poderia ser para o governo Meiji, mas observar a construção do vilão apenas pelo lado vingativo pode ser um pouco superficial também. Notemos na imagem que Shishio, sentado ao centro de um salão, conversa de forma calma com Kenshin e Saitou. Sua calma pode ser justificada por não entender, a princípio, o protagonista como inimigo, tanto que não tem o menor temor em contar seus principais objetivos com a revolta que mantinha em curso. O que está em jogo quando Shishio relata o desejo de derrubar o regime (figura 25) tem mais relação com seu passado como patriota: quando ele menciona que quer fazer do Japão um país forte, explica os motivos que o levaram a lutar contra o *shogunato* durante a Restauração. Mas o vilão, não satisfeito com o resultado da era Meiji, decide se fortalecer para derrubá-la.

Temos que lembrar que quem chamou Shishio de “ambicioso” foi o governo Meiji, este que, em diversos momentos da obra, pratica ações que poderiam ser consideradas

deploráveis, como a corrupção, e as próprias tentativas de assassinato de seus aliados. Em nenhum momento da obra o vilão se mostra egoísta; ao contrário, carrega em suas ações o código samurai como lei, apesar de realmente possuir grande ambição.



**Figura 25.** Shishio e a fragilidade do governo (volume 9).

A situação de Aoshi, a visão pessoal de Saitou a respeito das práticas samurais na nova era e a crítica e rebelião de Shishio mostram que, mesmo durante a modernidade, em *Rurouni Kenshin*, a tradição ainda fala muito alto. No caso de Aoshi, sua revolta para com o antigo *Shôgun* não faz dele um crítico ferrenho da nova era. Porém, percebe em Kenshin um adversário que precisa derrotar para honrar seus amigos mortos por Takeda e, principalmente, por ideais próprios de guerreiro. Saitou, por outro lado, utiliza a tradição para prestar serviço como policial, acreditando que existe uma luta contra o mal e esse elemento deve ser perseguido por um samurai como uma missão honrosa. Shishio, entretanto, crítico da Era Meiji, se sente traído pelo novo governo e decide criar uma revolta com o objetivo de derrubar Meiji e ascender ao poder político nipônico, não como presidente, rei ou líder parlamentar, mas como samurai. Em momento algum, Shishio diz que será um novo *Shôgun* – mas por suas inclinações ideológicas, presume-se que, se vencesse Kenshin, seus amigos e Meiji, Shishio programaria a volta do shogunato ao

Japão, com o restabelecimento dos samurais como classe hegemônica no país, já que seus principais aliados eram guerreiros. Toda essa situação referente aos personagens analisados até aqui deve ser pensada com o que foi a Era Meiji e principalmente como ela é construída/retratada na obra *Rurouni Kenshin*.

### 3.2.2. O Estado em *Rurouni Kenshin*

Um dos aspectos principais da obra *Rurouni Kenshin* é sua constante crítica em relação ao Estado Meiji e tudo que ele deveria simbolizar: uma sociedade próspera, sem injustiças e sem guerras. Vimos que os cinco personagens regulares da obra, Kenshin, Kaoru, Yahiko, Sanosuke e Megumi se encontram, de alguma forma, prejudicados pela modernidade nipônica, o que não quer dizer que tenham críticas ao novo regime. Com exceção de Sanosuke, que abertamente rejeita o novo Estado, muitas vezes a visão negativa aparecerá na forma como são representados os poderes políticos da época. Começamos esse tópico pela interpretação sobre a polícia.



Figura 26. Kenshin contra policiais (volume 1).

Uma das características do período Meiji foi a formação de uma polícia nos moldes modernos. Essa instituição, em *Rurouni Kenshin*, apesar de moderna, ainda levava espadas como instrumento, mesmo com a proibição do uso de *katanas* durante o novo regime. Na obra, apenas os policiais poderiam usar a espada como ferramenta de trabalho, fazendo com que esses militares acreditassem que estavam acima dos demais cidadãos japoneses, demonstrando prepotência. Na imagem 26, temos a representação dessa polícia, que aborda Kenshin justamente pelo fato deste estar levando uma espada. De forma arrogante, os agentes se entendem no direito de ameaçar o protagonista, ao dizerem que “têm direito de matar”. Mas logo começam a receber críticas do povo presente no local.

Com o apoio popular, Kenshin enfrenta esses policiais, conseguindo superar todos eles (figura 27).<sup>75</sup> Importante ressaltar que essa superação não é apenas física, mas também moral, com o protagonista ressaltando aspectos como honra e justiça, diferentemente dos agentes do Estado.



Figura 27. Kenshin recebe o apoio do povo japonês (volume 1).

Como destacado no apêndice 1, a figura acima se encontra ainda no início da trama, no volume 1. É um momento em que ninguém reconhece Kenshin, mesmo com o mito do

<sup>75</sup> Esses acontecimentos se desenrolaram ainda no volume 1 do arco de Edo.

samurai retalhador que recebera durante a Restauração. O apoio ganho do protagonista pelo povo está mais para o reconhecimento que o samurai como figura individual teria na cultura japonesa, principalmente pela ideia de ser um protetor do povo nipônico. Aqui percebemos uma estreita diferença do que pode ser definido como história japonesa e recurso literário: o uso de um fato histórico – a proibição das espadas junto a construção de uma instituição regular moderna, a polícia –, se relacionando com algo que visivelmente partiu do autor Watsuki: a construção do samurai como herói, ou seja, um elemento não moderno como símbolo de justiça, heroísmo e altruísmo frente aos novos tempos. Para completar a importância dos valores samurais em detrimento do agente moderno a serviço do Estado, logo depois de vencer os policiais, é reconhecido por um político de alto escalão japonês: Yamagata Aritomo, que lhe oferece um cargo no governo Meiji, rejeitado pelo protagonista.

Vale pensar outras questões ligadas à história japonesa. A começar pela Era Meiji: com a ascensão do novo governo, o feudalismo japonês entrou em colapso e reformas consideradas modernizadoras começaram a avançar no Japão. Uma dessas reformas é a implantação de um sistema parlamentar político, a Dieta, ainda longe de ser considerado democrático, mas semelhante a sistemas ocidentais da época, como o existente nos EUA ou na Alemanha. Em *Rurouni Kenshin*, há poucas menções ao sistema político do Japão moderno, apesar da obra citar alguns importantes líderes, como Okubu Toshimichi (este aparecendo explicitamente na obra) e Saigo Takamori.

Na grande maioria das vezes, o governo Meiji é definido como cruel, corrupto e injusto. Essa representação negativa do Estado tem relação com o papel heróico que Watsuki transmite para o samurai: quanto mais forte é esse Estado, mais o samurai se encontra de forma marginalizada durante a modernidade. Porém, quanto mais ameaçado Meiji se encontra, mais cresce a importância do guerreiro para sua proteção, indicando assim a importância do samurai para a existência da sociedade japonesa, mesmo na modernidade, mesmo quando tal segmento já fora abolido.



Figura 28. Okubo conta sobre Shishio Makoto à Kenshin (volume 7).

O governo Meiji também é representado como um regime que busca “limpar as sujeiras” que fez durante a Restauração: isso é apresentado quando Okubo, logo no início do volume 7, se dirige a Kenshin para que o herói combata Shishio Makoto, sucessor do herói durante a Restauração (figura 28). Assim que o novo governo chega ao poder, começa a perseguir seus aliados menos confiáveis, como Shishio, um samurai arrogante, extremista e ambicioso, na visão dos novos líderes políticos. Percebe-se, na imagem, uma relação de passado entre Okubo e Kenshin, com o protagonista relebrando momentos da Restauração Meiji. Esse passado, representado pela ameaça grave de Shishio, voltava para aterrorizar o novo Estado e, mais uma vez, empurrava Kenshin para a batalha.

A nova era japonesa era passível de muitas críticas. Um dos primeiros desafios para Kenshin na trama, Jineh, foi um assassino de *ishin shishi* durante a primeira década do período Meiji. Seu passado durante o *bakumatsu* foi de oposição ao governo imperial, mas, ao fim do confronto, passou a perseguir os aliados de Meiji sob as ordens justamente do governo imperial.<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Final do período Tokugawa.



Figura 29. Os olhos negros de Jineh (volume 2).

Na imagem 29, temos um agente governamental contanto a respeito da ameaça de Jineh para Kenshin, Kaoru e Sanosuke. Há, em alguns momentos da trama, a ida desse agente até o *dôjo* de Kaoru para pedir ajuda a Kenshin, como na imagem. Assim, é bem verdade que o herói se mostra cansado e até crítico do Estado Meiji, mas sempre que o governo lhe envia um representante pedindo ajuda, Kenshin aceita.

Com a representação de Jineh como um assassino de sangue frio (seus olhos são negros, representado sua perda de emoções ao matar), Watsuki procurar dizer que o período Meiji corrompeu parte dos antigos guerreiros. Ao contrário do protagonista, Jineh continua matando pessoas durante o novo governo, e essa atitude é mostrada como uma perda de consciência do vilão, a qual foi corrompida depois de tantas mortes que causara durante a fase de transição do poder nipônico.

A atitude de continuar assassinando os *ishin shishi* simboliza na figura de Jineh, todos os descontentamentos dos agentes sociais remanescentes do período e do que ainda viviam durante o governo Meiji. Como afirma Gordon, justamente em 1877 eclodiu a rebelião Satsuma, considerada a última rebelião samurai do Japão (GORDON, 2003, p.

67). Parece que Watsuki queria ignorar essa “última rebelião”, já que seus personagens continuam com revoltas durante o período Meiji.

Como afirma Swale, o governo imperial não possuía base sólida em seus primeiros anos de vida, e isso pode ser exemplificado na própria rebelião Satsuma, ou no assassinato de um dos líderes da Restauração Meiji, o político Okubo Toshimichi, também do clã do Satsuma (SWALE, 2009, p. 8-9). Esse último evento será retratado em *Rurouni Kenshin* (figura 30).<sup>77</sup>



Figura 30. Assassinato de Okubo (volume 7).

Dessa forma, percebe-se que o autor retrata a pouca solidez do regime Meiji e a grande ameaça e insatisfação dos últimos samurais, que foram marginalizados durante a modernização japonesa. Assim, Watsuki mistura história e literatura: a construção de um Estado, ainda fragilizado, como atesta parte da historiografia sobre Meiji. Em compensação, há uma importância para o samurai, seja como agente marginalizado, prejudicado pela modernidade, seja como principal peça para a manutenção da ordem Meiji.

Além de cometer o *seppuku*, prática suicida tradicional de sua classe, o vilão Jineh, prestes a morrer, confessa para Kenshin, que agia a mando do governo imperial, onde o personagem deixa claro sua opinião sobre o contexto japonês do início da nova era. Ele

<sup>77</sup> O episódio representado em *Rurouni Kenshin*, a morte do político Okubo, foi praticado na trama pelo principal aliado de Shishio: Soujirou Seta, a mando do próprio vilão.

diz: “tem muita discussão sobre esse novo governo, mas no fundo é só a mesma briga sangrenta por poder”. Ou seja, se o período Tokugawa deveria ser visto como um contexto de opressão e barbárie, Meiji não poderia ser visto de forma diferente segundo Jineh e, para provar sua conclusão, o vilão confessa a Kenshin que o próprio governo o contratou para assassinar seus antigos aliados (figura 31). Não mais com olhos negros e sim brancos, o vilão surpreende Kenshin (o olhar do protagonista no terceiro quadrinho da direita, de cima para baixo, demonstra isso). E a cena se torna mais dramática pelo confronto ter sido à noite e ter representado o primeiro grande confronto de Kenshin com alguém de seu passado.



Figura 31. Revelação de Jineh (volume 2).

Nesse sentido, a Era Meiji, além de corrupta e cruel, é também vista por Watsuki como um momento em que a população comum não encontrava seu lugar dentro da sociedade; onde não só, mas, sobretudo os samurais vindos da era Tokugawa, passam por essa dificuldade em *Rurouni Kenshin*. No caso feminino, Kaoru precisa liderar um ambiente que, para os japoneses, ainda é tipicamente masculino e em um cenário no qual a luta passa a ser vista como algo secundário. Megumi perdeu os pais durante a guerra civil e passou a viver para um traficante de drogas, perseguida e ameaçada. No início da trama, ainda vemos alguns acontecimentos que mostram o populacho da vila onde Kaoru reside,

criticando e enfrentando a polícia estatal. Esse é um claro momento de desafeto entre população e Estado, com a força estatal se mostrando arrogante e opressora (retomar figuras 26 e 27). Tudo isso torna a era Meiji, antes pensada como um momento de progresso e paz, onde a modernidade deixaria a barbárie do feudalismo no passado, em um lugar de tensos confrontos sociais, principalmente para os mais pobres, que não conseguem usufruir dos ganhos da nova era.

O uso da crítica social para com a era Meiji está presente em *Rurouni Kenshin*. Mas Watsuki vive o pós-guerra, e sua obra, apesar de falar sobre o século XIX, traz resquícios de sua história de vida, em que muitas questões e características de personagens e da própria representação da tradição e da modernidade japonesa estão ligadas à conjuntura que o autor viveu.

### 3.3. Rurouni Kenshin e o pós-guerra

Falando sobre Era Meiji, samurais, modernidade e século XIX, Nobuhiro Watsuki conseguiu captar questões essenciais daquela época, tais como a situação dos samurais e do povo japonês, que encontrava dificuldade nos novos tempos. Fazendo uso de personagens e acontecimentos históricos, o autor refez o início da modernidade japonesa, onde podemos entrar em contato com a história japonesa.<sup>78</sup> Mas, como toda obra literária, *Rurouni Kenshin* está inserida em seu tempo: a Era Meiji que é reproduzida no mangá tem forte relação com o pós-Segunda Guerra, com o desenvolvimento econômico, com a questão a respeito da tradição dentro da sociedade moderna e com a depressão econômica e social vivida na década de 1990.

Como destacado no apêndice 1, o corte da obra analisada neste trabalho vai do primeiro volume, publicado em 2 de setembro de 1994 até o volume 17, este chegando ao mercado japonês em 3 de outubro de 1997. Pretende-se demonstrar, a partir de agora, como as publicações destes três anos – isto é, do início da saga de Kenshin até a batalha final contra Shishio Makoto – simbolizam o momento japonês com o fim da Segunda Guerra, passando pelo desenvolvimento econômico, pela questão da tradição cultural japonesa, chegando até a crise de 1990. Diferentemente da primeira análise, que não

---

<sup>78</sup> Penso que *Rurouni Kenshin*, apesar de ser um gênero literário, pode ser uma boa forma de iniciar os estudos a respeito do Japão, por seu forte teor em recorrer ao passado e fazer isso de forma histórica na maioria das vezes.

buscou a ordem cronológica da trama, mas sim, o conteúdo, estas observações serão feitas seguindo a cronologia da trama, com o intuito de demonstrar como *Rurouni Kenshin* dialoga com a experiência japonesa da segunda metade do século XX.

Tomando a passagem de Tokugawa para Meiji, temos uma grande mudança acontecendo, pensada para os japoneses como o fim e o começo de uma nova era histórica. Se o novo Estado é para os nipônicos um momento de progresso e inteligência (como o próprio Kenshin diz), Tokugawa passa a ser encarado como um momento de violência e opressão. A Era Meiji também é vista como um período em que sistemas feudais estão sendo banidos (como a classe samurai) bem como o sistema de castas e os privilégios sociais. Há ainda menção à luta pela democracia e aos movimentos populares, como o movimento pelos direitos dos povos.



Figura 32. Kenshin falando sobre os novos tempos (volume 1).

Na figura 32, indignada por não ter alunos, Kaoru se irrita por não ter como levar o legado de sua família à frente durante o período em questão. Kenshin, lavando roupas, tarefa até então tipicamente feminina, diz que a nova era é diferente, não marcada mais pela violência de outrora. A época de lutas e guerras ficou no passado e seria uma das coisas que, segundo Kenshin, não voltaria mais. Visivelmente, parece que o herói apenas debocha do novo sistema, enquanto Kaoru, irritada, discute com ele. O deboche se explica, provavelmente, pelo personagem já saber que o novo sistema japonês não representa de

fato uma era sem lutas, prevendo já um longo caminho que o próprio Kenshin teria que percorrer para ajudar o país a crescer de forma pacífica.

Toda essa situação tem ligação com o momento japonês pós-guerra. A era Tokugawa faz referência ao período militar japonês, onde, apesar de não existirem mais os privilégios de castas, se mantinha a opressão e a censura do governo, sobretudo em obras, como o mangá. A derrota na Segunda Guerra fez com que o militarismo japonês caísse em descrédito. Com a ocupação norte-americana, os tribunais que buscaram punir agentes ligados aos crimes de guerra e à democratização japonesa após 1945 geraram novos tempos, marcado pelo desenvolvimento material, mudanças estruturas profundas na sociedade japonesa e o pacifismo, sobretudo pela destruição do arsenal militar nipônico.

Kenshin, por outro lado, representa o sacrifício do povo japonês com a derrota na Segunda Guerra. Com o fim do conflito, o Japão estava praticamente destruído, mas com as mudanças internas causadas pela ocupação, foi pedido um sacrifício em prol da nação japonesa. Esse sacrifício foi alcançado pelos japoneses que trabalharam com o intuito de reerguer o país. A face cansada de Kenshin, que acreditava estar fazendo algo pelo bem comum, primeiro apoiando a monarquia, depois lutando pela manutenção da ordem já dentro de Meiji, representa como o povo nipônico deve se reerguer depois da derrota na Segunda Guerra Mundial.

O pós-guerra está presente de forma simbólica em muitos momentos no início da trama. A própria chegada de Kenshin em Tóquio depois de dez anos desaparecido faz referência à volta do soldado japonês que, depois do conflito armado, voltava para sua terra natal. Como Kenshin, esse soldado se mostra abatido e cansado. Além disso, ambos, de certa forma, comemoram o fim da guerra: o primeiro, torcendo para que a era Meiji represente um momento de paz, o segundo, feliz em rever seus familiares e amigos. Porém, há uma diferença gritante entre as duas conjunturas: enquanto Kenshin lutou ao lado de quem venceu, o soldado sobrevivente perdeu a guerra. Em compensação, o Estado Meiji de Kenshin se mostra corrupto e opressor, e o descontentamento do herói em relação ao governo não deixa dúvidas: Kenshin não aprova os novos tempos, tal como o soldado que provavelmente, não aprovou a rendição nipônica em 1945.

Essa relação entre rendição e Estado fica clara também com o ódio de Aoshi Shinamori em relação ao *Shôgun* Tokugawa, que preferiu se desarmar ao invés de lutar durante a crise que levou seu governo a cair e dar origem à Restauração Meiji. Mas voltando a Kenshin: o herói escolhe viver em paz, tentando acreditar em um tempo de paz

e progresso – aparentemente, por vontade própria. Oposto ao soldado que volta da Segunda Guerra: com a desmilitarização japonesa, o combatente praticamente é obrigado a não buscar mais qualquer tipo de solução militar para sua sociedade, precisando se adequar aos novos tempos. Dessa forma, há uma separação entre o que se deve fazer e o que se precisa fazer, com esse último sendo presente tanto em Kenshin quanto no soldado. E apesar das diferenças, outra semelhança liga à experiência de ambos: a presença do elemento estrangeiro.

Quando a Era Meiji se torna realidade, há uma grande presença de objetos que fazem referência ao Ocidental, principalmente. Em *Rurouni Kenshin*, por exemplo, há a presença da culinária alienígena e também o surgimento dos primeiros protestos em prol de direitos políticos para pessoas comuns. No caso do soldado, quem procura pressionar pela rendição, quem joga as bombas atômicas em solo nipônico e quem tenta influenciar diretamente no destino japonês, é o Ocidente, principalmente na figura dos EUA, como atestou Caprio. A volta de Kenshin a Tóquio, dessa forma, se assemelha ao retorno do soldado da guerra. A ascensão da Era Meiji, com a rendição do antigo governo e a paulatina entrada da cultura estrangeira, faz uma ponte com a história japonesa do fim da Segunda Guerra.

Durante o século XX, precisamente entre os anos 1960-1970, o Japão de fato entrou no rol de economias desenvolvidas, chegando entre as três maiores economias do mundo até então. Como visto anteriormente, com a rápida produção de bens de consumo duráveis, uma nova forma de padrão de vida começou a aparecer no país. Da pobreza surge o consumismo, pintado como patriotismo e status social; mas com o desenvolvimento, vem também a crítica: se por um lado, o Estado gerenciava diretamente esse desenvolvimento e se a economia se expandia, por outro, identidade, consumismo, poluição e corrupção política seriam questões presentes nesse novo Japão.

Em *Rurouni Kenshin*, o guerreiro não possuía um lugar central na nova realidade da era Meiji. Com Kenshin, Aoshi, Sanosuke, e a pouca procura pelas artes marciais no *dojo* de Kaoru, a luta se tornava um elemento secundário. Mas não é apenas a prática que fica para trás: os ideais dos samurais vão sendo esquecidos para favorecer o surgimento de um novo homem, pautado nos princípios do consumo e do lucro, com a figura de Takeda Kanryu simbolizando isso. Enquanto o homem antigo ainda se lembra dos ideais tradicionais japoneses, o homem moderno, Takeda, não conhece os princípios que regem uma sociedade pautada pela tradição. Esse homem moderno acha que tudo pode ser

comprado pelo dinheiro, inclusive a lealdade das pessoas. Esse novo estilo de vida substituiria a tradição japonesa, representada em *Rurouni Kenshin* pelos ideais do samurai, este no caso, caracterizado por uma vida mais humilde e sem luxo.<sup>79</sup>

Nesse ponto, é preciso fazer uma divisão na trama que corresponda especificamente com a chegada de Kenshin a Tóquio até a aparição e ameaça de Shishio Makoto. Durante esse período, há uma série de inimigos que Kenshin e seus amigos enfrentam: Jineh, Aoshi, Raijuuta e Takeda. Existe uma semelhança entre os três primeiros: apesar de estarem vivendo a modernidade e receberem dela influências, todos viveram o período Tokugawa e buscam prosseguir com o modo de vida tradicional do samurai.

Começando por Jineh, como afirmado anteriormente, essa personagem foi membro da Tropa *Shinsengumi*, um grupo samurai que é retratado de forma positiva em *Rurouni Kenshin*. Individualmente corrompido pelo desejo de matar, ele é expulso da tropa e passa a trabalhar para as forças imperiais, assassinando líderes políticos que foram aliados ao novo Estado. Com o fim da Segunda Guerra, o Japão passa a ser acusado por uma série de crimes contra populações que estavam em seu domínio, como a chinesa. Procurou-se esquecer desses fatos, até hoje muito pouco comentados por autoridades japonesas. Jineh representa essa ruptura entre o soldado nobre, que busca defender seu país, com o soldado criminoso, que persegue e estupra mulheres na China ocupada por forças militares nipônicas.

Mas, no fundo, Jineh era parecido com novo Estado; historicamente, apesar de serem dois sistemas diferentes, o Imperador durante a guerra foi o mesmo que continuou com o fim do conflito, portanto, teoricamente, o mesmo governo, mesmo que adotando novas políticas. Fica então um ar de hipocrisia: o mesmo Imperador que havia visto os crimes estava se rendendo e assistindo as mudanças pós-guerra. O novo sistema, com influencia estrangeira, tentava apagar e silenciar tudo que o governo militar japonês havia feito durante a guerra, principalmente através dos tribunais que condenaram militares à frente do governo. Assim, tal como Meiji nasce corrupto, perseguindo seus aliados com a ajuda de Jineh, o novo sistema de governo pós-guerra já nascia de forma corrupta ao negar o passado de crimes do Estado nipônico.

---

<sup>79</sup> A falta de luxo da vida samurai faz menção ao samurai comum, pois grandes samurais, apesar de viver do código, possuíam grandes bens.

A relação entre Aoshi e Takeda nos leva um pouco mais adiante no tempo histórico, já com a modernização das indústrias e o crescimento da produção japonesa, em torno dos anos 1950.

Como dito anteriormente, Aoshi era líder de um grupo de guerreiros que prestavam serviço ao *Shôgun* durante os conflitos contra os monarquistas. Mas como o próprio personagem diz, ele e seus aliados não receberam a ordem de lutar e o chefe político do shogunato entregou o cargo. Aoshi parece ser uma mistura de dois personagens da história japonesa: o soldado que volta da guerra, desolado por estar derrotado e principalmente, pela rendição de seu país, cujo ato ele acredita ter sido errado. Mas o vilão também representa o trabalhador nipônico: o civil, mas principalmente, o soldado que, com o fim do militarismo, precisa vender sua força de trabalho para um empresário – este, no caso, Takeda.

O interessante é o que representa esse trabalho dentro do contexto de *Rurouni Kenshin*: ao trabalhar como mercenário para sobreviver durante a era Meiji a serviço de um vendedor de ópio, Aoshi se vê marginalizado. O novo governo tinha feito com que homens como Takeda, que só pensavam em dinheiro, ganhassem poder e importância. Eram esses homens de negócios que estavam à frente do desenvolvimento nipônico pós-guerra, comerciando bens tecnológicos e financiando um novo tipo de vida pautado no consumo. Apesar de ser chamado para este desenvolvimento como consumidor, como atestou Ortiz, o trabalhador passava a produzir não para seu próprio sustento ou para trocar por arroz, como fora durante o feudalismo japonês. Com o desenvolvimento pós-guerra, a relação entre trabalho e salário foi renovada, com o crescimento do capitalismo nipônico sendo idealizado como uma meta do novo Estado.

Obviamente, o trabalho em troca de um salário não era novo no Japão, já que o sistema econômico moderno passa a ser um mecanismo chave para fazer andar o governo Meiji. Mas a situação pós-guerra era diferente de todas as outras. O Japão pós-1945 deixa de buscar seu crescimento através de colônias e passa a produzir internamente. Dessa vez, o público é chamado para fazer o país crescer ao consumir os produtos *made in Japan*. Além disso, mesmo com a ascensão do Estado moderno em 1868, havia sinais de permanência entre o novo e o antigo: as famílias à frente da vida política ainda faziam parte dos antigos clãs samurais e não havia uma democracia no solo político japonês. Dessa forma, a sensação de ruptura entre modernidade e tradição fica mais evidente durante a conjuntura posterior a 1950 do que durante a Restauração Meiji.



Figura 33 Aoshi feliz sobre Kenshin (volume 3).



Figura 34. Aoshi defende a honra de Kenshin (volume 3).

Na sequência de imagens acima (figuras 33 e 34), temos o diálogo entre Takeda e Aoshi sobre Kenshin. Enquanto o primeiro pensa que pode comprar Kenshin, Aoshi lhe diz que é impossível alguém como o herói aceitar dinheiro e faz uma ligação com o governo: se Kenshin estivesse interessado em enriquecer, seria um soldado do exército. Cabe lembrar que a força militar regular é um órgão criado apenas durante a era Meiji no Japão, ou seja, algo estranho para samurais ou remanescentes do período Tokugawa.

Para Aoshi, tanto o exército como a nova realidade nipônica não estariam marcados por ideais tradicionais, e sim pelo dinheiro como figura principal. Essa visão negativa será muito marcante para muitas personagens em relação ao novo regime e tem a ver com o que a modernidade do pós-guerra significou para muitos japoneses: a perda da tradição e dos valores que davam lugar ao novo e moderno, como o consumismo e a busca desenfreada do lucro pelas empregas japonesas gigantes. Por isso, a necessidade de Watsuki de trazer o samurai para ser foco em seu quadrinho. Esse guerreiro era, ainda, como analisado no primeiro capítulo, uma presença marcante no gênero, sobretudo nas obras do pós-guerra. Nas duas imagens citadas neste parágrafo, entre Takeda e Aoshi, há também uma nova relação, entre empregado e patrão, nos moldes capitalistas. Enquanto Takeda precisa dos serviços de segurança de Aoshi, o guerreiro precisa ter uma nova opção na nova era para sobreviver. Mas como as próprias figuras representadas acima demonstram, o empregado não se mostra totalmente adequado aos novos padrões, reconhecendo em Kenshin alguém que tem honra na hora de lutar, diferentemente do empresário, que apenas olha para o protagonista como alguém que detém um valor prático. No caso de Kenshin, Takeda apenas enxerga o uso do trabalho que o herói pode lhe disponibilizar, diferentemente de Aoshi, este que consegue ir além, percebendo valores marciais de alto valor.

O caso de Raijuuta já desloca a visão para outro momento japonês do século XX: o desenvolvimento econômico – e com ele, uma suposta perda da tradição, cujo auge seria as Olimpíadas de Tóquio em 1964.

Com a experiência moderna, há a ruptura com a tradição. Mas a tentativa de ressuscitar essa cultura deixada para trás é comum em diversas experiências de sociedades modernas, como no caso do nazismo, que tentava se apoiar ideologicamente por preceitos tradicionais do germanismo. Como dito acima, o militarismo japonês na Segunda Guerra também tenta reviver um sentimento samurai que teria sido perdido com a Restauração Meiji e o fim desses indivíduos como classe social. Com a tentativa de deixar de lado o passado de conflitos, o Japão tenta mudar: adota preceitos democráticos, institui uma

igualdade entre homens e mulheres e se desmilitariza. Com a expansão econômica, começa a desenvolver principalmente sua indústria tecnológica, e os mangás começam a retratar robôs em suas tramas. As casas japonesas vão sendo ocupadas cada vez mais por tecnologia ocidental e moderna, onde o tradicional, nunca deixado de lado, começa a ter papel de complemento nessa nova sociedade, como afirmou Ortiz.

Um caso emblemático da tentativa de ressuscitar a tradição, pensada como perdida, foi o movimento de Yukio Mishima, já comentado neste trabalho. Contudo, apesar do caráter simbólico e ingênuo que um ato em prol da tradição pode ter, ele também pode ser perigoso. O exemplo de Raijuuta representa bem isso, já que o personagem está sempre tentando destruir uma prática marcial japonesa: o *Kenjutsu*. O motivo: com a modernização, os valores marciais foram prejudicados, se tornando fracos, segundo o personagem. Em dado momento da trama (figura 35), Raijuuta desafia o líder de um *dojô* para a briga, mas ao invés de usar uma espada, ele precisa usar uma *Shinai*, uma espada de madeira que, à primeira vista, não possui o caráter mortal que uma lâmina possui. Sendo assim, o *Kenjutsu* na era Meiji não possui mais um caráter bélico. Essa prática tradicional é reinventada para a modernidade, onde ao invés da guerra, irá servir como esporte.



Figura 35. Surpresa de Raijuuta ao ver uma Shinai (Volume 5)<sup>80</sup>.

É interessante notar como muitas vezes a tradição é pensada por quem a defende como peça fundamental da sociedade. No caso de Raijuuta, ele nunca pensa que a tradição de fato acabou. O *Kenjutsu* continua existindo na era Meiji. Entretanto, a crítica está no fato dele ter se adaptado, perdido sua essência e ter se tornado, para o personagem, fraco. Essa modernização da prática marcial em *Rurouni Kenshin*, sempre relacionada com a modernidade, não pode deixar de ser vista sob outro aspecto: a relação com a influência estrangeira. São muito raras as referências à presença do elemento alienígena na obra, porém, pensando a modernidade como um lugar onde essa tradição é deixada para trás em prol de um sistema totalmente novo de governo e sociedade, é de pensar que de algum lugar vem a influência para essa nova realidade. Esse lugar é o estrangeiro, sobretudo, as

<sup>80</sup> Uma das características mais interessantes nos mangás japoneses é a possibilidade dos vilões possuírem caracteres humanizados. Explicando melhor: há um cuidado com a construção das personagens, mesmo os vilões (um cuidado que, a meu ver, não aparece muito nas telematúrgias brasileiras). Na imagem 5, a surpresa que Raijuuta têm ao ver uma Shinai, demonstra como este personagem, que muitas vezes se mostra frio e até cruel, tem um lado humano.

potências da época, como EUA e Inglaterra. Essa influência do mundo exterior na cultura nipônica será importante para entendermos a sociedade japonesa do século XX durante o *boom* econômico. Com o auge da economia, há um movimento pelo consumismo como forma de viver no mundo moderno. Importante ressaltar que essa vida de consumo será pensada para a sociedade japonesa, porém, experiências de consumismo como modelo de sociedade tinha sido marcante na experiência americana. Então esse próprio modelo de vida nipônico poderia ser visto claramente como uma influência externa em detrimento de um estilo tradicional japonês.

Outra característica desse Japão desenvolvimentista é a necessidade de se mostrar para o mundo. Com o fim da guerra e o avanço tecnológico, o Japão logo começaria a exportar seus produtos, como o próprio mangá. E o símbolo do novo Japão foi a Olimpíada de 1964 com sede em Tóquio, mostrando ao mundo um novo Japão, não de ideologias xenofóbicas ou imperialistas, mas de um país que buscava se integrar ao mapa político global. Dessa forma, Raijuuta simboliza uma tradição que tenta resgatar preceitos antigos, criticando e perseguindo mecanismos modernos que a enfraqueceria, principalmente, o esporte moderno do *Kenjutsu*.



Figura 36. Conversa entre Kenshin e Raijuuta (volume 5).

O problema é que, apesar de Raijuuta perceber que o esporte se adapta aos novos tempos, possuindo assim elementos do tradicional, ele não nota que ele próprio, Raijuuta, tinha se modernizado. Para justificar seus atos, o vilão afirma que “os fracos deverão ser exterminados. É a lei da natureza” (figura 37). Essa noção de sociedade tem muita ligação com a corrente ocidental denominada de “darwinismo social”, que pode ser definido como a aplicação das leis da teoria da seleção natural de Darwin na vida e na sociedade humana, cujo grande mentor foi o inglês Herbert Spencer (1820-1903) (BOLSANELLO, 1996, p. 154). Como Raijuuta pode criticar a modernização de uma prática japonesa se ele mesmo é um sujeito moderno? Afinal, dentro de um cenário cuja cultura poderia ser considerada de cunho tradicional, como o período Edo, onde prevalecia uma noção de benevolência por parte do Imperador e uma sociedade de castas harmônicas, imaginar um extrato social como inferior a ponto de querer que ele fosse destruído, com faz o vilão, seria impensável.



Figura 37. Raijuuta e seu pensamento ideológico (volume 5).

Passado o desenvolvimento, na década de 1980 e 1990, o Japão enfrentou uma grande crise interna. A grave crise econômica, junto aos constantes escândalos de

corrupção, derrubou o modelo de desenvolvimento japonês, que chegou a ser um exemplo e levar o país ao patamar de economia rival aos EUA. Com o modelo moderno em crise, uma resposta usando elementos tradicionais como símbolo não seria nada difícil de imaginar. E uma dessas visões foi justamente *Rurouni Kenshin*. Toda a trama, da chegada de Kenshin a Tóquio, passando por inimigos do protagonista como Jineh, Takeda, Aoshi e Raijuuta, representam momentos do pós-guerra nipônico e a ameaça de Shishio Makoto não poderia ser diferente.

Aliado de Meiji durante o período de transição de governo em 1868 e traído pelo mesmo, Shishio, sedento de ambição, planeja tomar o poder e se tornar o senhor do Japão, levando o país à busca por elementos externos, como o imperialismo (citado pelo vilão como uma característica das potências desenvolvidas no jogo geopolítico do século XIX) (figura 38, volume 16). Uma tendência moderna para um vilão que ainda segue preceitos tradicionais, Shishio representa uma ideia de nação que anseia manter o Japão forte sem deixar de lado a tradição, como próprio Estado moderno Meiji em *Rurouni Kenshin*: fragilizado, como Shishio, mas cruel; mantendo características de Tokugawa, porém, que tenta se modernizar (sobretudo a partir das experiências ocidentais, na visão de Watsuki).



Figura 38. Plano de expansão de Shishio Makoto (volume 16).

O grito de Shishio pela tradição, de um lado, e a batalha travada de Kenshin para manter a ordem, por outro, representa a situação do japonês durante as décadas de crise: se

o progresso material tinha sido alcançado, havia a polêmica da perda de identidade nacional e a crise interna na década de 1990 acabou aumentando esse debate.

A derrota de Shishio, para Watsuki, representa a vitória da modernidade sob a tradição. Porém, a modernidade era representada dessa vez por Kenshin, que a defendia, apesar de ser também um personagem que agia de forma tradicional, porém, uma tradição remodelada para viver a modernidade. Apesar de Shishio querer usar do imperialismo moderno para seus planos, Kenshin sabe que a época de guerras e shogunato acabou. A modernidade tinha vencido e o samurai se tornava uma lenda. Não como presença física, mas sim como ideologia e exemplo a ser seguido mesmo em tempos de crise.

## Conclusão

A partir de tudo que foi analisado até aqui, algumas conclusões podem ser realizadas. Antes de tudo, é necessário perceber a dupla presença de elementos no mangá japonês: como gênero literário moderno, sua expansão foi possibilitada com o desenvolvimento da indústria nipônica e a popularização da leitura – dois projetos da sociedade moderna. Esse quadrinho japonês é novo: não houve nada parecido com um mangá antes da Restauração Meiji de 1868, contudo, negar a existência da tradição nipônica no curso da história desse objeto, além de não compreender como o próprio quadrinho funciona, não considera como a modernidade se situa e como ela capta essência do tradicional, mesmo que lhe modifique.

Modernidade e tradição japonesa se encontram no mangá, a primeira como formato físico, com sua forma de contar história a partir dos quadrinhos, de apontar a fala das personagens com balões. Mas como mencionado antes, a modernidade também cria e impulsiona o gênero a partir de seus mecanismos modernos de produção e educação. A segunda se manifesta através da estética das imagens e principalmente, dos valores sociais que o mangá reflete, como a idealização da figura do samurai. Percebemos que isso se mostra de forma clara em *Rurouni Kenshin*: com a trama focada em um samurai, Watsuki se volta para um elemento tradicional da cultura japonesa.

No caso de *Rurouni Kenshin*, esta literatura foi pensada à luz do desenvolvimento japonês do pós-Segunda Guerra Mundial, que rompeu com uma série de mecanismos e

políticas dos tempos de guerra, buscando a criação de uma sociedade democrática e o fim de privilégios dos trustes nipônicos.

O Japão tentou mostrar ao mundo que tinha mudado; não mais demonstrar força pelas armas, e sim pela tecnologia e pelo consumo. É nesse país que nasceu Nobuhiro Watsuki. O autor cresceu gostando de mangás, começou a desenhar e trabalhar com o gênero muito cedo e, no caso de *Rurouni Kenshin*, olhou para o passado, precisamente, a Era Meiji, para contar a história de um samurai, Kenshin, marginalizado e vivendo de esperanças durante a modernidade a qual ajudou a triunfar.

Nesta obra há uma grande crítica aos preceitos modernos. O novo Estado é corrupto e violento, sem apoio popular. Esse regime, representando uma série de desejos e vontades dos japoneses, logo demonstra não ser caracterizado pelos valores que devia ter; além disso, representa a ruptura com o passado tradicional nipônico. Como dito por Kenshin em alguns momentos da trama, o tempo pretérito de guerras e privilégios de castas terminou. O que devia ser bom e era um projeto de Estado que a maioria do povo japonês via como bom. Porém, no lugar de uma sociedade livre e justa, foi implementada uma corrupta e totalmente contraditória. Se a tradição era representada pelo samurai da honra e do heroísmo, a nova era japonesa seria baseada no dinheiro e na busca pelo lucro.

Era justamente isso que Watsuki procurou apontar para o Japão pós-Segunda Guerra. No fim da década de 1980, a bolha especulativa estourou, mergulhando o país em uma grande crise econômica, além do crescente escândalo de corrupção oriundo da vida política japonesa. Essa situação só agravou ainda mais a confiança que muitos japoneses vinham possuindo sobre as novas estruturas, fortalecendo o sentido de incerteza na sociedade nipônica, este que é representado em *Rurouni Kenshin*, sobretudo com o protagonista em suas atitudes de não saber o que virá a frente.



Figura 39. O bem e o mal em *Rurouni Kenshin* (volume 17).

Na figura 39, vemos como a modernidade em *Rurouni Kenshin* é cercada de incertezas: depois de derrotar Shishio (volume 17), Kenshin pretende respeitar o legado do rival, mesmo sob protestos do garoto Yahiko. Para o protagonista, não era possível pensar em certo ou errado, afinal, Shishio – considerado vilão na trama – pensava estar certo. Isso tem relação com o que foi mencionado no segundo capítulo, quando debatemos Nobuhiro Watsuki: em uma entrevista, o autor disse que sua intenção ao escrever a trama sempre foi algo complexa, sem fazer distinção entre o bem ou mal. Ao contrário de outros antagonistas, o vilão mencionado não chega a representar uma ruptura com o passado japonês. Assim como Kenshin, Shishio continua agindo de acordo com a tradição. A principal crítica em relação ao vilão vem do Estado japonês, cujas ações não se mostravam dignas durante o desenvolvimento da trama.

Então, qual o papel simbólico de Shishio Makoto e sua ligação com o Japão contemporâneo? Se Kenshin é a tradição que resiste, idealizada, em torno de um sentimento de proteção ao povo japonês, o vilão representa a mesma tradição, mas com a força bruta, tentando sobreviver a todo custo, mesmo que para isso tenha que derrubar as novas instituições. Kenshin representa o sacrifício em torno de um projeto maior: a construção de uma sociedade sem distinções sociais e pacífica. O sacrifício é feito pelo símbolo que o herói personifica: a tradição japonesa, na obra, pensada a partir da figura do

samurai e sua relação com a sociedade nipônica. Shishio, por outro lado, simboliza a tradição que não quer deixar de existir. Pelo contrário, sabe de sua força em relação aos novos tempos, ainda imaturos, e tenta se reerguer. O curioso é que nenhum dos dois personagens citados chega a se desfazer de um projeto forte de nação: enquanto Kenshin acredita ou tenta acreditar no Estado moderno nipônico como grande timoneiro para o progresso, Shishio quer construir uma nação forte. Derrubando Meiji, mas recorrendo a práticas ocidentais, como a busca por colônias.

A derrota de Shishio por Kenshin representa, para Watsuki, o papel da tradição durante a modernidade: uma tradição que resiste como base ideológica para os japoneses, mas que precisa, acima de tudo, acreditar no projeto moderno e aceitar seu papel na nova ordem, se adaptando aos novos tempos.<sup>81</sup> Ao mesmo tempo em que essa tradição, na figura do samurai, é idealizada como heroína e resistência, ela também é pensada como algo abatido e cansado, tal como o protagonista é.

A causa moderna parece não estar clara para Kenshin: ele apenas luta, acreditando estar fazendo bem para o povo japonês. Mas, no fundo, não sabe se o projeto que defende irá realmente fazer do Japão uma grande nação. Essa incerteza do herói representou a incerteza de milhares de japoneses diante da crise econômica e social pela qual passavam durante a década de 1990, mesmo passados anos de desenvolvimento e progresso científico.

Ao final, parecia que o projeto moderno de Estado, tal como o governo Meiji, havia falido. Restava, para o japonês, olhar para o passado através de *Rurouni Kenshin*. E que apesar de toda tristeza e crise, eles não poderiam esquecer suas tradições e seus heróis. A modernidade tinha vindo; seu projeto parecia estar em declínio; mas a tradição e a força do samurai ainda estavam vivas, talvez não como uma tradição brutal na figura do samurai do ódio ou da guerra, como foi Shishio, mas sim como Kenshin, uma tradição corajosa, leal, honrada e que se sacrificava todos os dias em prol do projeto moderno de Estado que faria os japoneses viverem em uma nação de harmonia.

Por outro lado, entender o *Rurouni Kenshin* e sua relação com a conjuntura dos anos 1990 requer uma observação distinta sobre a tradição. Ao invés de uma cultura que se adapta ou serve de resistência, como o samurai da trama, é necessário pensar como a modernidade age com a tradição. Obviamente que a estética da imagem, os valores e o

---

samurai não deixam de ser elementos tradicionais; porém, ao passo que o mangá é uma literatura moderna, esses elementos serão adaptados para esse modo moderno de contar literatura. Ou seja, o samurai em *Rurouni Kenshin* não é o mesmo sujeito que andou no Japão em 1868.

Apesar da aparência tradicional, Kenshin busca dialogar com a modernidade; e mais importante: é criado a partir dela, com suas discussões, mecanismos e conjunturas. Em outras palavras, apesar de Watsuki construir uma imagem heroica da tradição, como resistente ao moderno, a própria tradição que ele cria em *Rurouni Kenshin* já não é tradição no sentido original. É uma “tradição modernizada”. Nesse sentido, cabe uma relação entre o que foi dito sobre modernidade e o papel da tradição.

Para Giddens, a vida moderna representou uma ruptura com os meios tradicionais de sociedade. Mas a tradição é repensada para essa modernidade. Segundo Hobsbawm, nas mudanças profundas pelas quais passa a sociedade moderna é que está a resposta para o surgimento de tradições inventadas como meio de preencher lacunas deixadas com a força da modernidade e sua mutação. Ligações com o passado para justificar e dar legitimidade a instituições, como o nacionalismo. No caso de *Rurouni Kenshin*, o samurai é esse elemento que liga os japoneses através da obra. Esse guerreiro japonês não nasceu e nem se tornou de forma histórica (por méritos do samurai em si) símbolo do nacionalismo japonês com a ascensão do Estado moderno. Mas sua importância cultural e histórica fez com que todo simbolismo por detrás dessa figura representasse, mesmo que ideologicamente, o pensamento de todos os japoneses, sobretudo durante a Segunda Guerra Mundial, ou seja, bem depois do nascimento do Estado moderno nipônico.

Na década de 1990, Nobuhiro Watsuki lança mão desse samurai, salientado neste trabalho não um herói tradicional japonês, mas um herói moderno, que tenta fazer uma ponte com o passado nipônico e um modo de vida tradicional, para criticar o próprio desenvolvimento moderno (este último em crise), e que possibilitou uma série de debates, tais como o papel do Estado e o lugar da tradição japonesa, pensada ora como esquecida, ora como adaptada para o moderno, como analisou Ortiz.

Como diz a canção de Bob Dylan, apresentada no início da introdução, os tempos tinham mudado. Assim como nos EUA, a modernidade trouxe uma nova forma de viver. Surgiram diversos grupos contestadores desse “progresso” econômico não só na América do Norte, mas em lugares da Europa e América do Sul. Alguns desses grupos pediam democracia, representatividade e menos desigualdade social; brigavam contra os novos

padrões de vida, como o consumismo. No Japão, a contestação também tinha como alvo esse sistema econômico e social aplicado na sociedade nipônica, porém, a tradição foi um objeto a ser utilizado como forma de protesto, com a valorização do samurai, visto como uma resistência, mas também, cujo papel era renovado para a nova conjuntura, frente aos novos tempos, que de fato, estavam mudando.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLOCINE. *Gambit*. Disponível em: < <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-126186/news/>> Acesso em 31 de janeiro de 2018.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Campanha das Letras. 2006.

BOINA CULT. *Entrevista divulgada por Lucas Souza*. Disponível em: < <https://boinacult.wordpress.com/2015/07/17/entrevista-exclusiva-com-nobuhiro-watsuki-autor-de-rurouni-kenshin/>> Acesso em 17 de janeiro de 2018.

BOLSANELLO, Maria Augusta. *Darwinismo Social, eugenia e racismo "científico": sua repercussão na sociedade e na educação brasileira*. Educar, Curitiba, n. 12, p.153-165, 1996.

BRAGA, Juliana; LUCENA, Ricardo Jorge de. *O Mangá e a Identidade Japonesa no Pós-guerra*. 2012, XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Recife – PE.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2006.

CANUTO, Otaviano. *Crise financeira Japonesa*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. 13f. 1999. Disponível em: < <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos>> Acesso em 16 de fevereiro de 2018.

CAPRIO, Mark. *Democracy in Occupied Japan*. Nova York: Routledge, 2007.

CARVALHO, Dolean Dias. *Mangás e Animês: Entretenimento e influências culturais*. 50 f. Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2007.

CHAUÍ, Marilena. *O que é Ideologia*. São Paulo: Editora brasiliense. 2006.

CINEALERTA. *Entrevista Nobuhiro Watsuki*. Disponível em: < <http://www.cinealerta.com.br/entrevistas/entrevista-nobuhiro-watsuki-criador-de-samurai-x/>> Acesso em 17 de janeiro de 2018.

COMPILA. *Trinta e seis vistas do monte Fuji (Hokusai, 1832)*. Disponível em: < <http://compila.blogspot.com.br/2012/09/trinta-e-seis-vistas-do-monte-fuji.html>>. Acesso em 23 de janeiro de 2018.

DORAEMON. *Read Doraemon Manga Online*. Disponível em: < <https://doraemon.mangawiki.org/read-manga/index.php?manga=Doraemon-Manga-v01>> Acesso em 5 de novembro de 2017.

DORAEMON WIKI. *Doraemon e sua trama*. Disponível em: < <http://pt.doraemon.wikia.com/wiki/Doraemon>> Acesso em 13 de janeiro de 2018.

DRAGON BALL LIMIT. *Dragon Ball Super*. Disponível em: < [www.dragonballlimit-f.com.br/2017/04/dragon-ball-super-manga-capitulo-23-as.html](http://www.dragonballlimit-f.com.br/2017/04/dragon-ball-super-manga-capitulo-23-as.html)> Acesso em 5 de novembro de 2017.

DUTRA, Daniel de Souza. *A mitologia grega no mangá Saint Seiya – cavaleiros do zodíaco*. 73 f. Univates, Lajeado, 2014.

EHALT, Rômulo da Silva. “Notas sobre o nascimento da historiografia moderna”. *Hist. Historio gr*, Ouro Preto, n. 12, p. 119-136, agosto/2013.

EISENSTADT, S. N. “Modernidade Japonesa: A Primeira Modernidade Múltipla Não Ocidental”. *Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 53, p.11-54, Rio de Janeiro. 2010.

FURUYAMA, Gustavo. *Mangá e a Transmissão de cultura: o exemplo de Rurouni Kenshin*. 137 f. Curso de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GORDON, Andrew. *A Modern History of Japan from Tokugawa Times to the Present*. New York: Oxford University Press, 2003.

HOBBSAWM, Eric. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

JANSEN, Marius B. *The Making Of Modern Japan*. Massachusetts: Harvard University, 2002.

JAPANESE MANGA MANIACS. *Jineh*. Disponível em: < <http://japanesemangamaniacs.blogspot.com.br/2015/07/rurouni-kenshinsamurai-x-who-is-jin-e.html>> Acesso em 31 de janeiro de 2018.

JDPECON. *Feira internacional japonesa*. Disponível em: < <http://jdpecon.com/expo/wfosaka1970.html>> Acesso em 15 de janeiro de 2018.

LEE, Rosa. “Romanticising Shinsengumi in Contemporary Japan”. *New Voices: A Journal for Emerging Scholars of Japanese Studies in Australia and New Zealand*. Vol. 4. Sydney, p.168-187, jan. 2011.

LEGIÃO DOS HEROIS. *Influência estrangeira em Nobuhiro Watsuki*. Disponível em: < <https://legiaodosherois.uol.com.br/lista/10-curiosidades-sobre-samurai-x.html/8>>, Acesso em 31 de janeiro de 2018.

LETRAS.BR *Trecho de canção*. Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/bob-dylan/11920/traducao.html>> Acesso em 26 de janeiro de 2018.

LUYTEN, Sonia. *Mangá, o poder dos quadrinhos japoneses*. São Paulo: Hedra, 1999.

MANGA READER. *Salary Man*. Disponível em: < [www.mangareader.net/salaryman-futsumashi-okumura-yukio-no-aishuu/5](http://www.mangareader.net/salaryman-futsumashi-okumura-yukio-no-aishuu/5)> Acesso em 5 de novembro de 2017.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

MEU MANGA. *Sakura Card Captors*. Disponível em: < <http://www.meumanga.com.br/series/view/79>> Acesso em 5 de novembro de 2017.

NAPIER, Susan. “Mangá and anime: Entertainment, big business, and art in Japan”. In: BESTOR, Victoria Lyon; BESTOR, Theodore C.; YAMAGATA, Akiko (Ed.). *Routledge Handbook of Japanese Culture and Society*. Oxon: Routledge, 2011.

ORTIZ, Renato. *O Próximo e o Distante*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Autêntica, Belo Horizonte, 2004.

POCHMANN, Marcio. “American way of life em xeque”. Disponível em: < [http://www.ie.ufrj.br/aparte/pdfs/pochmann301008\\_format.pdf](http://www.ie.ufrj.br/aparte/pdfs/pochmann301008_format.pdf)>, Acesso em 26 de janeiro de 2018.

POWER, Natsu Onoda. *God of comics: Osamu Tezuka and the Creation of Post–World War II Mangá*. Mississipi: University Press Of Mississipi, 2009.

SAID, Edward W. *Orientalism*. Barcelona: Debolsillo, 2008.

SAKURAI, Célia. *Os japoneses*. São Paulo: Contexto, 2014.

SILVA, Luciana Marinho Fernandes da. “Literatura e Sociedade: da teoria do reflexo à construção discursiva de identidades sociais”. *Revista da Pós-Graduação em Letras-UFPA*, João Pessoa, vol 7., N.2/1, p, 141-146, 2005.

SWALE, Alistair. *The Meiji Restoration*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

TIPTON, E. K. *Modern Japan*. New York: Routledge, 2002.

TOONZONE. *Interview with Nobuhiro Watsuki*. Disponível em< <https://www.toonzone.net/forums/threads/interview-with-nobuhiro-watsuki-author-of-rurouni-kenshin-the-manga-abit-spoilery.3307761/>> Acesso em 21 de janeiro de 2018.

THREE STEPS OVER JAPAN. *Shintakarajim*. Disponíveis em: < [threestepsoverjapan.blogspot.com.br/2010/01/manga-review-shin-takarajima.html](http://threestepsoverjapan.blogspot.com.br/2010/01/manga-review-shin-takarajima.html)> Acesso em 5 de novembro de 2017.

VINTAGE NINJA. *Shirato Sanpei*. Disponível em: <<http://vintageninja.net/?tag=shirato-sanpei>> Acesso em 5 de novembro de 2017.

VARLEY, Paul. *Japanese Culture*. Honolulu: University Of Hawai'i Press, 2010.

VIANA, Lazaro Rennan de Sousa. *O Uso do Mangá como material de ensino de história do Japão: uma análise da veracidade na obra Rurouni Kenshin*. Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

WAGNER, Mike. *Shinsengumi: In Fact and Fiction*. Asian Studies Major, 2005.

WIKIPEDIA. *Mangá Sazae-San*. Disponível em: < <https://en.wikipedia.org/wiki/Sazae-san>> Acesso em 5 de novembro de 2017.

WIKIPEDIA. *Norakuro*. Disponível em: < <https://en.wikipedia.org/wiki/Norakuro>> Acesso em 12 de outubro de 2017.

WIKIPEDIA. *Sazae San e sua trama*. Disponível em: < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sazae-san>> Acesso em 13 de janeiro de 2018.

WIKIPEDIA. *Sobre Nobuhiro Watsuki*. Disponível em: < [https://en.wikipedia.org/wiki/Nobuhiro\\_Watsuki](https://en.wikipedia.org/wiki/Nobuhiro_Watsuki)> Acesso em 17 de janeiro de 2018.

WATSUKI, Nobuhiro. *Kenshin Kaiden*. Tokyo. Shueisha Inc. 1999. Disponível em: <<http://centraldemangas.org/mangas/info/rurouni-kenshin>>. Acesso em: 7 de janeiro de 2018.

YAMASHIRO, José. *A Pequena História do Japão*. 2. ed. São Paulo: Herder, 1964.

YAMASHIRO, José. *História dos Samurais*. 3. ed. São Paulo: Ibrasa, 1993.

**APÊNDICE 1:** Lista de figuras retiradas do mangá *Rurouni Kenshin*

Descrição da imagem	Volume	Arco	Data de publicação
<b>Figura 40</b> A espada é mencionada como arma proibida.	Volume 1: Kenshin: Battousai Himura	Saga de Edo	2 de Setembro de 1994
<b>Figura 41</b> Ao enfrentar Sanosuke Sagara (Zanza na imagem), Kenshin afirma que a espada é um símbolo de justiça para os mais pobres durante a era Meiji.	Volume 2: Dois Retalhadores	Saga de Edo	2 de Dezembro de 1994
<b>Figura 42</b> lucro e dinheiro acima da tradição.	Volume 1: Kenshin: Battousai Himura	Saga de Edo	2 de Setembro de 1994
<b>Figura 43</b> Kenshin se lembra dos valores pelos quais lutou durante a Restauração Meiji.	Volume 1: Kenshin: Battousai Himura	Saga de Edo	2 de Setembro de 1994

<b>Figura 44</b> Yakuza e Yahiko.	Volume 1: Kenshin: Battousai Himura	Saga de Edo	2 de Setembro de 1994
<b>Figura 45</b> Takeda chega à conclusão de que os valores tradicionais japoneses podem lhe atrapalhar na busca do lucro.	Volume 4: Dois Epílogos	Saga de Edo	4 de Abril de 1995
<b>Figura 46</b> Takeda conta seus planos como vendedor de armas.	Volume 4: Dois Epílogos	Saga de Edo	4 de Abril de 1995
<b>Figura 47</b> O diálogo entre Kenshin e o líder do dōjo. Ambos comentam sobre a Tradição da luta durante a era Meiji.	Volume 5: O Panorama do Kenjutsu na Era Meiji	Saga de Edo	2 de Junho de 1995
<b>Figura 48</b> Tropa <i>Shinsengumi</i> com seus dez capitães reunidos.	Volume 7: Dia 14 de Maio do 11º Ano da Era Meiji	Saga de Shishio	4 de Outubro de 1995

<b>Figura 49</b> Kenshin se lembra do passado de Jineh ainda como membro da Shinsengumi.	Volume 2: Dois Retalhadores	Saga de Edo	2 de Dezembro de 1994
<b>Figura 23</b> Kenshin e seu mestre	Volume 10: Mestre e Discípulo do Mitsurugi	Saga de Shishio	4 de Abril de 1996
<b>Figura 24</b> Primeiro encontro de Kenshin com Shishio.	Volume 9: Chegando a Kyoto	Saga de Shishio	2 de Fevereiro de 1996
<b>Figura 25</b> Shishio e a fragilidade do governo.	Volume 9: Chegando a Kyoto	Saga de Shishio	2 de Fevereiro de 1996
<b>Figura 26</b> Kenshin contra policiais.	Volume 1: Kenshin: Battousai Himura	Saga de Edo	2 de Setembro de 1994
<b>Figura 27</b> Kenshin é apoiado pelo povo japonês.	Volume 1: Kenshin: Battousai Himura	Saga de Edo	2 de Setembro de 1994

<b>Figura 28</b> Okubo conta sobre Shishio Makoto à Kenshin.	Volume 7: Dia 14 de Maio do 11º Ano da Era Meiji	Saga de Shishio	4 de Outubro de 1995
<b>Figura 29</b> Os olhos negros de Jineh	Volume 2: Dois Retalhadores	Saga de Edo	2 de Dezembro de 1994
<b>Figura 30</b> Assassinato de Okubo	Volume 7: Dia 14 de Maio do 11º Ano da Era Meiji	Saga de Shishio	4 de Outubro de 1995
<b>Figura 31</b> Revelação de Jineh.	Volume 2: Dois Retalhadores	Saga de Edo	2 de Dezembro de 1994
<b>Figura 32</b> Kenshin falando sobre os novos tempos.	Volume 1: Kenshin: Battousai Himura	Saga de Edo	2 de Setembro de 1994
<b>Figura 33</b> Aoshi feliz sobre Kenshin.	Volume 3: Motivo Para Agir	Saga de Edo	2 de Fevereiro de 1995
<b>Figura 34</b> Aoshi defende a honra de Kenshin.	Volume 3: Motivo Para Agir	Saga de Edo	2 de Fevereiro de 1995

<b>Figura 35:</b> Surpresa de Raijuuta ao ver uma Shinai	Volume 5: O Panorama do Kenjutsu na Era Meiji	Saga de Edo	2 de Junho de 1995
<b>Figura 36:</b> Conversa entre Kenshin e Raijuuta.	Volume 5: O Panorama do Kenjutsu na Era Meiji	Saga de Edo	2 de Junho de 1995
<b>Figura 37:</b> Raijuuta e seu pensamento ideológico.	Volume 5: O Panorama do Kenjutsu na Era Meiji	Saga de Edo	2 de Junho de 1995
<b>Figura 38</b> Plano de expansão de Shishio Makoto.	Volume 16: Providência	Saga de Shishio	4 de Julho de 1997
<b>Figura 39</b> O bem e o mal em Rurouni Kenshin.	Volume 17: Decisão	Saga de Shishio	3 de Outubro de 1997

## APÊNDICE 2: Cronologia *Rurouni Kenshin*: principais acontecimentos

Saga de Edo (volumes 1-6):

- Kenshin volta para Tóquio e conhece Kaoru;
- Kenshin enfrenta policiais;
- Kenshin e Kaoru conhecem Yahiko, que passa a morar no *dôjo* de Kaoru;
- Sanosuke conhece Kenshin;
- Sanosuke descobre o passado de Kenshin e o enfrenta, ficando seu amigo em seguida;
- Kenshin e Sanosuke são chamados para combater um assassino;
- Kenshin descobre que o assassino era um antigo samurai da tropa *Shinsengumi*: Jineh, conhecido como Chapéu Negro;
- Jineh sequestra Kaoru;
- Derrotado por Kenshin, Jineh acaba se matando;
- Enquanto se divertiam, Kenshin e Sanosuke conhecem Megumi, jovem que foge do palácio de Takeda, empresário de ópio;
- Aoshi Shinamori é apresentado na trama como guarda costas de Takeda;
- Os *Oniwabanshuu* atacam o *dojô* de Kaoru;
- O passado de Megumi é revalado;
- Sentido culpa por Yahiko ter sido envenenado por um dos capangas de Aoshi, Megumi volta para Takeda;
- Kenshin, Sanosuke e Yahiko vão até o palácio do empresário para resgatar a mulher;
- Depois de longas lutas, Kenshin se depara com Aoshi;
- Kenshin derrota Aoshi, mas Takeda usa uma metralhadora e acaba matando todos os subordinados de Aoshi;
- Takeda é preso pela polícia, Megumi volta para o *dojô* com os heróis e Aoshi desaparece;
- Yahiko defende uma amiga de homens cruéis que cobram dívida;
- Surge Raijuuta: opositor ferrenho da modernidade;

- Kenshin derrota Raijuuta;
- Sanosuke encontra com Nishiki-e, antigo amigo de infância;
- Nishiki-e conta o plano de derrubar o governo para Sanosuke;
- Kenshin impede os dois e convence a Nishiki-e a desistir;
- Nishiki-e passa a viver escrevendo críticas ao governo em jornais.

#### Saga de Shishio (volumes 7-18):

- Kenshin se lembra da tropa *Shinsengumi* e conta sua importância para Kaoru;
- Hajime Saitou, antigo capitão da *Shinsengumi*, ataca Sanosuke e quase lhe mata;
- Kenshin reconhece Saitou como antigo capitão da *Shinsengumi*;
- A luta entre Kenshin e Saitou chega ao limite quando Toshimichi Okubo, primeiro ministro do japonês, intervém;
- É revelado que Saitou estava apenas testando Kenshin e que tinha se tornado policial na nova era;
- Okubo revela a Kenshin e seus amigos que Shishio Makoto, sucessor do herói como assassino durante a Restauração Meiji, pretende derrubar o governo e pede ajuda a Kenshin;
- Kenshin decide aceitar ajudar quando Okubo é assassinado por Soujiro Seta, braço direito de Shishio;
- Kenshin se despede de Kaoru e vai para Kyoto;
- Sanosuke decide ir para Kyoto pela floresta, onde é treinado por um monge chamado Anji;
- Kenshin conhece Misao Makimach no caminho para Kyoto;
- Kenshin e Misao chegam a uma vila sitiada e controlada pelos homens de Shishio;
- Saitou encontra Kenshin e Misao na vila;
- Kenshin e Saitou são chamados por Soujiro para irem ao encontro de Shishio Makoto;
- Shishio conta seus planos para Kenshin e Saitou: o vilão pretende derrubar o novo governo, visto como fraco;
- Kenshin enfrenta Soujiro. A luta acaba empatada e Kenshin tem sua espada quebrada;

- Saitou leva uma criança da vila para sua esposa tomar conta;
- Kenshin chega com Misao em Kyoto;
- Kenshin conhece Okina, mentor de Aoshi Shinamori e descobre que Misao o amava;
- Kenshin busca uma nova espada e descobre que o ferreiro que construiu a sua está morto. O filho do ferreiro, Arai Seikū, não produz mais espadas, apenas facas de cozinha;
- Shishio convoca a *Juppongatana*: seu grupo de guerreiros mais fiéis;
- A fim de atrair Kenshin, Chou, um dos capangas de Shishio, sequestra o bebê de Seikū e leva ao templo para que Kenshin lhe encontre;
- Kaoru e Yahiko chegam a Kyoto e conhecem Misao, e os três vão ao encontro de Kenshin;
- Seikū decide entregar a última espada de seu pai para Kenshin, que derrota Chou e resgata o filho do ferreiro;
- Chou é preso e na cadeia, conta os planos de Shishio sobre queimar a cidade de Kyoto para Kenshin, Sanosuke e Saitou;
- Kenshin encontra com Seijuurou Hiko, seu antigo mestre e pede para que ele termine seu treinamento;
- Aoshi aparece em Kyoto e quase mata Okina;
- Usui, espadachim cego, encontra com Shishio;
- A *Juppongatana* finalmente se reúne com Shishio Makoto e levam o plano de botar fogo em Kyoto à prática;
- Kenshin, Saitou e Sanosuke são chamados para um desafio contra os melhores lutadores de Shishio;
- Outros aliados de Shishio vão para o *dojo* de Okina: a luta contra Shishio passa ser feita em duas frentes;
- Sanosuke enfrenta Anji, o monge que lhe treinou na floresta;
- Sanosuke derrota Anji;
- Saitou enfrenta e derrota Usui, o espadachim cego;
- Kenshin encontra Aoshi Shinamori e o derrota. Aoshi nunca foi aliado de Shishio, apenas queria vingança contra o herói;
- Hiko, mestre de Kenshin, intervém na batalha de Kyoto e ajuda os amigos de Kenshin;

- Soujirou Seta enfrenta Kenshin e é derrotado pelo protagonista;
- Soujirou sobrevive, mas se despede de Shishio;
- Shishio pretende expandir de forma imperialista o Japão, contando seus planos para Houji, seu aliado;
- Kenshin enfrenta Shishio, mas é derrotado e dado como morto;
- Sanosuke e Saitou interverem e começam a batalhar contra o vilão, mas são derrotados também;
- Aoshi aparece e se une aos heróis, mas também não consegue tirar proveito;
- Kenshin acorda e volta para a luta;
- Kenshin consegue derrubar Shishio Makoto;
- O corpo de Shishio, fragilizado e em alta temperatura, começa a queimar e o vilão morre;
- Os *Juppongatana* sobreviventes são presos e Kenshin, Sanosuke, Saitou e Aoshi voltam para Kyoto;
- O conflito termina e o Japão volta a viver em paz;