ESTUDOS JAPONESES

n. 12 1992



REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Estudos Japoneses São Paulo Vol. 12 Págs. 1 a 142 1992

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Diretor: Prof. Dr. Adilson Avansi de Abreu
Vice-Diretor: Prof. Dr. Izidoro Blikstein
Assistente Téc. p/ Assuntos Acadêmicos: José Aldo Pasquarelli
Assistente Téc. p/ Assuntos Administrativos: Cícero Santana Marques

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

Diretora: Profa. Dra. Sakae Murakami Giroux
Vice-Diretora: Profa. Dra. Tae Suzuki
Revisão e Organização: Valdinei Dias Batista
Mine Akiyoshi
Capa e Projeto Gráfico: Marina Mayumi Watanabe
Assessoria Editorial: Edusp

Toda correspondência deverá ser enviada ao
Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo

Av. Prof. Lineu Prestes, 159
Cidade Universitária
São Paulo - Brasil
CEP 05508

Apoio Financeiro da *Fundação Japão*

ÍNDICE

A Cultura Japonesa Não-Compreendida pelos Ocidentais. 5
Chikasato Ogyû

Serment, Ordalie et Divination dans le Japon Archaïque. 13
François Macé

De Korai Fûtaishô *a* Maigetsushô: *Uma Faceta da Poética Japonesa.* 17
Geny Wakisaka

O Termo koto *e seus Empregos.* 27
Junko Ota

A Função Modalizadora dos Auxiliares Verbais da Língua Japonesa. 37
Lídia Masumi Fukasawa

A Personagem Feminina de Konjaku Monogatari – *A Juventude e a Decrepitude* 63
Luiza Nana Yoshida

Desenvolvimento Histórico da Xilogravura no Japão em Confronto com o Desenvolvimento da Gravura na Europa. 75
Madalena Natsuko Hashimoto

Características dos Costumes, da Cultura e das Formas de Expressão em Provérbios Japoneses: uma Abordagem Contrastiva entre Provérbios Japoneses e Gregos 91
Saburô Ukida

Kabuki, *o Teatro de* kata. 123
Sakae Murakami Giroux

A Sociedade da Época Heian. 133
Tae Suzuki

A CULTURA JAPONESA NÃO-COMPREENDIDA PELOS OCIDENTAIS*

*Chikasato Ogyû***

Numerosos são os artigos sobre a cultura japonesa até hoje publicados por estudiosos e críticos japoneses que partem da perspectiva da própria cultura japonesa. A grande maioria considera-a uma cultura peculiar e tende a enfatizar sua particularidade. Por outro lado, a obra *A Sociedade Vertical do Japão*, de autoria de Tie Nakane, que analisa a sociedade japonesa pelo enfoque da antropologia (culturas em comparação) foi muito bem aceita.

Nesses últimos dez anos, em que o Japão alcançou um grande desenvolvimento econômico, a relação econômica deste país com a Europa, em especial com os Estados Unidos, vem sendo largamente discutida como uma questão internacional.

Considerando o fato apenas como um fenômeno, o nó da questão repousa, sem dúvida, no grande *superavit* do Japão com relação aos demais países, em virtude do seu volume de exportação. No entanto, seria mais correto considerar que os desentendimentos internacionais têm aumentado por razões de ordem cultural (diferenças de costumes, de modo de pensar) do que de ordem econômica propriamente dita.

Os exemplos mais comuns de críticas feitas por estrangeiros ao se referirem a contatos com japoneses são as afirmações do tipo: japoneses gostam de trabalhar, cumprem longa jornada de trabalho, são de poucas palavras

* Conferência proferida no dia 19.10.91, no Ciclo de Conferências "Aspectos da Cultura Japonesa"

** Professor do Museu Nacional de Etnologia do Japão.

mesmo em discussões seguidas, não nos compreendem apesar de uma boa conversa.

É uma pena, mas é realidade, que não tenham sido desenvolvidos estudos sobre a cultura japonesa que permitissem aos europeus compreender por que os japoneses gostam de trabalhar, por que falam pouco ao discutirem.

Nesta oportunidade, gostaria de falar um pouco desses japoneses de poucas palavras, sob o enfoque da antropologia, começando de reflexões sobre a cultura japonesa, sobre os japoneses que não privilegiam o diálogo.

Os europeus estão convictos de que a língua de seu povo é a melhor. Somos levados a reconhecer que as línguas usadas pelos europeus – seja a francesa de origem latina ou a alemã de origem germânica – têm uma estrutura lingüística apropriada para expor raciocínios lógicos, independentemente de suas características fonéticas ou sintáticas.

As técnicas científicas da Europa, desenvolvidas a partir do século XVIII, assistiram a um progresso vertiginoso. A indústria moderna, sustentada pelas vastas colônias conquistadas e pelas fontes delas advindas, trouxe subitamente riqueza e auto-confiança à vida dos europeus.

Desde então, esta auto-confiança dos europeus passou a ter a mesma concepção que o sinocentrismo (considerar a China como a nação cultural ao centro do mundo), acabando por gerar a consciência de que a cultura européia era a mais avançada do mundo. Por isso, os europeus acabaram por considerar otimisticamente que as principais línguas européias eram as mais adiantadas do mundo, podendo transmitir melhor qualquer coisa, desde fenômenos até pensamentos, por possuírem a estrutura mais perfeita.

Em comparação a essa concepção otimista dos europeus com relação a suas línguas, não são poucos os elementos do universo lingüístico japonês em que a estrutura gramatical peca em termos de estruturação lógica e racional. Por outro lado, é forçoso reconhecer que no universo lingüístico japonês, sua tendência emotiva enfatiza o caráter artístico (criar com palavras próprias).

A língua tem como objetivo precípuo a comunicação mas, quando se imbui do artístico, se torna uma língua de direção unívoca, podendo, ao contrário, perder a função própria da língua. A língua usada pelo falante não será cem por cento compreendida pelo interlocutor, gerando partes que serão por este interpretadas conforme seu livre arbítrio.

No Japão, quando se chega à Idade Pré-Moderna, recém-saída da Idade Média, os japoneses que usavam uma tal língua passaram a se defrontar com o grande problema de como transmitir bem aos estrangeiros os conceitos e pensamentos que lhes ocorriam.

A resposta a esta questão estava em não pensar na língua como um fator importante para a comunicação.

Do ponto de vista da cultura européia, tal resposta tende a ser considerada como fundamentada na imperfeição da língua japonesa. No entanto, o mundo das artes do chá (*sadô*), dos arranjos florais (*kadô*), das artes marciais (*budô*), sobre o que passo a discorrer, é perpassado pela idéia de não se privile-

giar a língua para a comunicação. Espero poder esclarecer que tal fato não repousa na imperfeição da estrutura frasal, própria da língua japonesa.

Foi a partir da segunda metade do século XV que a arte do chá começou a ser concebida como ela é hoje. Shukô Murata foi quem primeiro propôs a concepção desta arte. Seu objetivo era transpor para a arte do chá a concepção zen do "nada"[1] e o conceito estético desenvolvido pelo *renga*[2] (versos encadeados).

Para tanto, deixou de lado todos os utensílios importados da China e outros países (*karamono*), até então utilizados na cerimônia do chá, e descobriu o valor estético em torno de utensílios singelos, no mundo das coisas imperfeitas.

Joô Tekeno, funcionário público da cidade de Sakai, em Osaka, no século XVI, era comerciante e também poeta. Ele deu destaque ao espaço da realização da cerimônia do chá e reproduziu, no jardim, a paisagem das montanhas.

Num ambiente o mais distante possível do meio mundano, imaginou uma casa dos eremitas da época (que viviam retirados na montanha) e usou uma casa de chá de quatro tatamis e meio. Aqui nasceu o modelo da casa de chá com telhado de sapé (*sôan*).

Sen Rikyû[3] fundiu a concepção estética da incompletude de Shukô e a atmosfera da natureza rústica, criando o conceito *wabi*.

Apesar de ter sido o criador da cerimônia do chá *wabi* (arte do chá dos dias atuais), Sen Rikyû não deixou nenhum tratado escrito. A única obra clássica hoje existente é aquela na qual seu discípulo mais elevado, Sokei Nanbo, deixou anotadas as orientações sobre a cerimônia do chá, ouvidas e assimiladas do mestre em vida. É uma obra de importância capital para a arte do chá, a ponto de ser considerada sua bíblia. Porém, nas anotações de Nanbo, não se registra uma palavra sequer que aluda à definição do que seja a arte do chá *wabi*.

Do ponto de vista da cultura européia, certamente o conceito de *wabi* criado por Sen Rikyû é tomado como algo que mereça ser registrado em palavras e se sente a necessidade de postular claramente sua definição.

O fato de não constar uma definição de *wabi* na obra do discípulo constitui, no entanto, um fator de grande importância.

Sen Rikyû não acreditava no mundo das palavras. Creio que por saber que o conceito de *wabi* não poderia ser expresso em palavras, não tentou fazer com que o compreendessem através de documentos escritos.

Há algumas passagens em que Nanbo se refere ao *wabi* em suas anotações mas, utilizando expressões como "tais como...", "semelhante a...", não passam

1. *Muichibutsu*, no original, refere-se ao estado de transcendência a todos os desejos humanos.
2. Forma poética japonesa resultante da composição conjunta de verso anterior (*kaminoku*, composto de 5-7-5 sílabas) e verso posterior (*shimonoku*, composto de 7 e 7 sílabas), num encadeamento, em regra, de 100 versos. Nessa época, comprazia-se mais com a estética que privilegiava a harmonia entre 2 versos em seqüência do que com a unidade semântica.
3. Sen Rikyû (1522-1591), mestre inovador da arte do chá e criador da cerimônia cultuada até os dias de hoje. (N. da T.)

de registros de paisagens ou objetos que, indiretamente, se aproximam do conceito de *wabi*.

Tal maneira de expressão constitui uma forma muito usada pelos japoneses para a explicação de conceitos e idéias, mas não os define absolutamente. Principalmente os conceitos novos relacionados a algum juízo de valor, de um modo geral, fazem uso dessa forma. Para os japoneses dos dias atuais, é como um cego que não consegue ter uma clara idéia da dimensão do elefante apenas pelo tato. Mas creio que seja um excelente método para transmitir um dado conceito de forma aproximada.

O que desconcerta o antropólogo ao realizar uma pesquisa sobre uma sociedade iletrada (antigamente denominada "sociedade não-civilizada"), bastante distanciada no tempo da sociedade civilizada, são os conceitos e valores expressos pela língua de seus nativos.

Há cerca de trinta anos, eu também realizei uma pesquisa durante um ano e meio entre os índios que vivem junto ao Rio Xingu, oportunidade em que a tarefa mais difícil foi conhecer seus juízos de valor. Pela experiência então vivida, fiquei sabendo que era impossível registrar corretamente em palavras e, ainda, com precisão, os juízos de valor.

Podemos descrever logicamente os fenômenos da natureza. Isto é feito em nome da ciência que, resumidamente falando, é o método da explicação.

No entanto, boa parte dos significados que se relacionam com valores escapa ao domínio da ciência, acabando por avançar no campo das artes, em sentido lato.

Assim, por exemplo, suponhamos que ao ir a um museu para apreciar quadros, fôssemos profundamente tocados por uma obra de Cezanne. Até que ponto somos capazes de transmitir a amigos ou familiares essa beleza que nos emocionou de maneira lógica e racional? Por mais que descrevamos parcialmente o desenho, o motivo, as cores e sua distribuição no quadro, não poderemos traduzir o todo do "belo"

Da mesma forma, não podemos explicar o "amor" que sentimos pelo amado, falar do "sabor" da sardinha que comemos numa cidade do interior de Portugal.

Mesmo os europeus, embora tenham palavras para expressar o "belo", o "amor", o "sabor", não perguntam por que é bonito, por que amam ou por que é gostoso. E a razão disso está em que não obteriam uma resposta satisfatória. Qualquer povo da face da terra se defronta com a mesma questão.

Fica, então, a pergunta: como transmitir juízos de valor? A resposta é simples: vivendo a mesma experiência dentro de uma cultura. Dependendo do conteúdo do valor enfocado, o acúmulo de tempo da experiência em comum passa a ser significativo.

O importante é, basicamente, aprender repetidas vezes um determinado *kata*[4] (como, por exemplo, rituais, cumprimentos, formas de comportamento ou etiqueta) dentro de uma cultura.

O passo seguinte consiste em ir aprendendo em contato com os *kata* de valor, de maledicência, de raiva, de repreensão, de alegria das pessoas. Só depois tem lugar a apreensão dos sentidos comuns àqueles que se criaram dentro de uma mesma cultura.

Sen Rikyû foi um excepcional entendedor da cultura. Programou a transmissão do conceito de *wabi* por ele criado, através do ensino do *kata*, passando-o, na qualidade de mestre, a seus discípulos enquanto convidados da cerimônia do chá.

Mesmo no mundo do teatro *kabuki*, os jovens atores acabam passando vinte anos de sua vida treinando diariamente os *kata*. Há cerca de 35 anos, li um artigo de jornal sobre jovens atores de *kabuki* que, após deliberação entre eles, foram propor aos pais (que nos treinamentos assumem o papel de mestres) que gostariam de criar novos *kata* no lugar daqueles tradicionais que eram obrigados a treinar. Constava no artigo que os pais enfurecidos se opuseram à proposta, alegando que, se não conseguissem aprender os *kata* tradicionais, não poderiam compreender o espírito do *kabuki*.

Passados trinta anos, aqueles jovens tornaram-se proeminentes atores mas, se não tivessem um dia conhecido os *kata*, não teriam se transformado em atores de *kabuki*.

Um outro artigo de jornal dizia que *kata* nada mais era do que a transmissão do "espírito" Realmente, aprender o *kata* significa, por um lado, privar a liberdade mas, por outro, é o melhor método para fazer as pessoas perceberem o significado do próprio *kata*. Disse que o *kata* do ator de *kabuki* é o "espírito" mas, em antropologia, creio ser mais acertado traduzi-lo por "significado"

As artes marciais também começam pelos treinamentos dos *kata*. Conforme o grau de sua assimilação, são atribuídos os graus *shoden* (iniciais), *chûden* (intermediários) e *okuden* (avançados). *Okuden* (literalmente, "conhecimentos do mais alto grau") é também denominado *gokuisho* (tratado da quintessência), mas são poucos os que se apresentam em forma de documento escrito. Em geral, constam de esboços de figuras abstratas que são oralmente explicadas pelos mestres. Pessoas estranhas ao assunto não conseguem sequer imaginar o que essas figuras significam.

Essas artes criadas no Japão, como a cerimônia do chá, as artes marciais, o *kabuki*, comportam todas o termo *dô*[5]. Nelas, a essência (o significado) a ser transmitida só se torna possível graças ao processo de aprendizagem. *Dô* tem justamente o sentido de "processo de aprendizagem" Difere essencialmente de

4. *Kata*, literalmente "forma", adquire diferentes significados dentro da cultura japonesa, tais como "padrão", "modelo", "estilo", de modo que o termo será mantido no original. (N. da T.)
5. *Dô*, literalmente "caminho", entra na composição dos termos *sadô*, arte do chá, *budô*, artes marciais, *kabuki-no geidô*, arte do *kabuki*. (N. da T.)

atividades como a do comportamento lingüístico, que consegue expressar conceitos prontamente, transpondo as barreiras espaço e tempo.

Gostaria, então, de refletir mais uma vez sobre o excepcional método de aprendizagem do *kata* apresentado por Sen Rikyû. Usando uma expressão moderna, Rikyû foi um excelente *designer*, dramaturgo e ainda podemos dizer que foi dono de uma grande competência como cenógrafo.

A razão de todas essas qualidades está na aquisição de experiência através da arte do chá *wabi*, cuja base é a sala de chá de quatro tatamis e meio idealizada por Joô e transformada por Rikyû em um teatro.

Há várias medidas para uma sala de chá (quatro tatamis e meio, três tatamis, dois tatamis) mas, entre as idéias mais importantes, está a tomada da claridade ou iluminação.

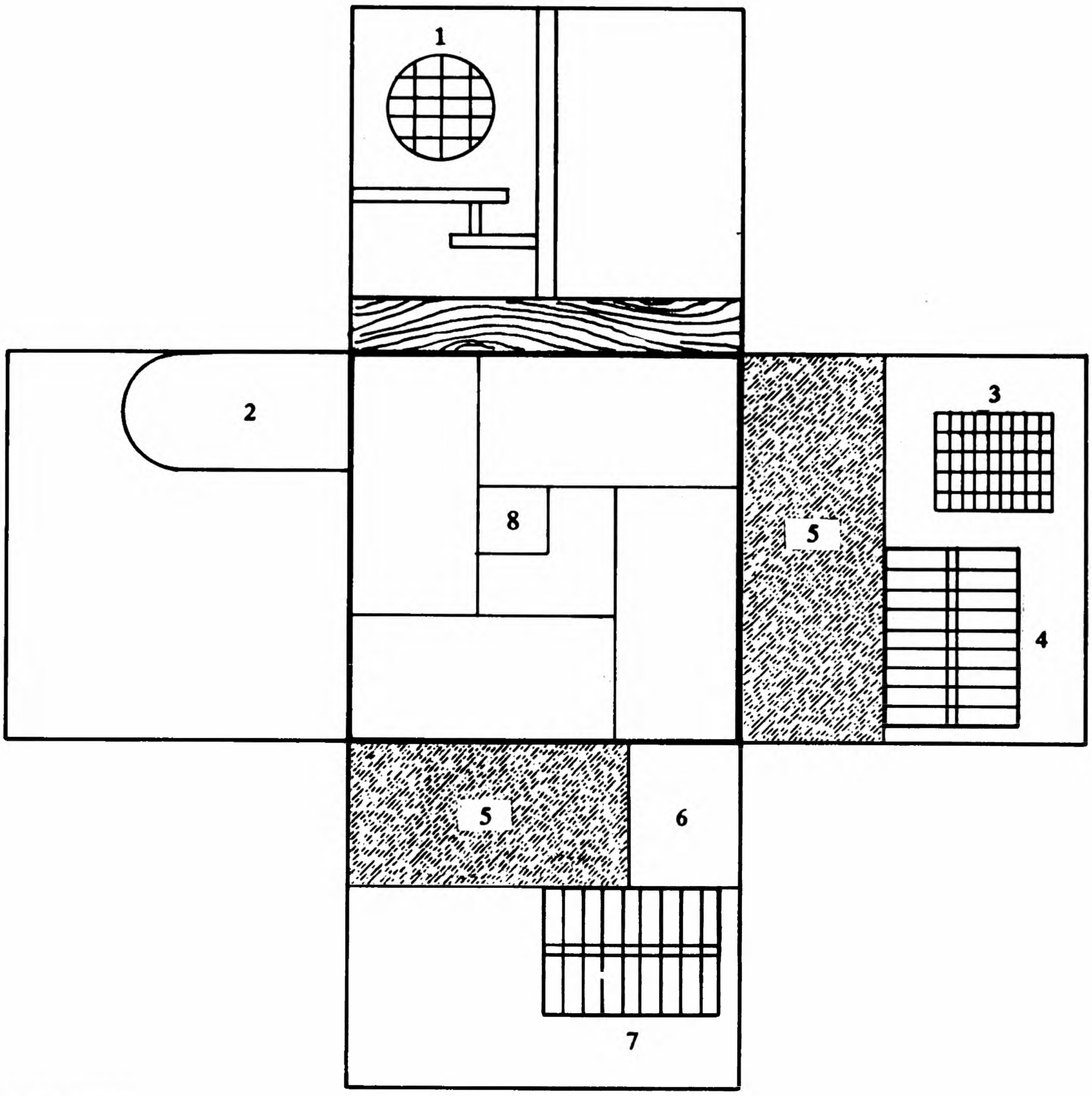
Rikyû utilizou livremente as várias espécies de janelas: *renjimado* (janela treliçada), *shitajimado* (janela chapada), *tsukiagemado* (janela suspensa). Concebeu dois tipos de iluminação para a sala de chá: uma iluminação ampla (*flat*) e uma concentrada (*spot*). Imaginou uma claridade que iluminasse o *temae* (todo o cerimonial de servir o chá) do anfitrião (mestre) e outra que fosse apropriada à ala reservada aos convidados, mantendo assim o ambiente com uma luminosidade agradável e aconchegante. Para se certificar da eficácia de sua idéia, montou uma maquete denominada *okoshie*. (vide figura)

A planta deste *okoshie* surpreende até mesmo os arquitetos europeus: em uma única planta insere três dimensões do que hoje é conhecido como a tridimensionalidade – o plano, a altura e a largura. O mais surpreendente é que este *okoshie* foi concebido para ser reproduzido em uma maquete de papelão, com as janelas vazadas, tornando possível uma simulação que permite verificar qual a melhor face para se construir a sala de chá dentro de um terreno, como entra a luz do sol ou da lua nos horários em que serão realizadas as cerimônias *chaji* (para quatro a cinco convidados), como se refletem as sombras das árvores nos *shôji* (janelas de papel-arroz).

O *okoshie* foi projetado para que o trabalho do cenógrafo e do diretor artístico pudesse ser convenientemente realizado. Os utensílios de chá correspondem aos acessórios de cena do teatro. Os atores em cena são o anfitrião (mestre) e os convidados (discípulos), e a narrativa constitui o desenvolvimento do próprio momento.

Representar inúmeras vezes o mesmo *kata* nesse teatro resulta em o anfitrião fazer gradativamente os convidados perceberem, de forma natural, o significado da arte do chá *wabi*. Desta maneira, consegue-se, precisamente, transmitir o juízo de valor (o significado). Ao mesmo tempo em que permite assimilar o espírito *wabi*, a cerimônia do chá *wabi* gera uma consciência solidária entre o anfitrião e os convidados, como co-partícipes de uma comunidade (*Gemeinde*), através do compartilhamento temporal e espacial de um outro mundo (drama) num convívio hospitaleiro.

Falei, aqui, de como a cultura japonesa procurou transmitir conceitos de valor não-traduzíveis lingüisticamente, servindo-me do exemplo da cerimônia do



OKOSHIE

1. *shitajimado*
   janela chapada
2. *sadôguchi*
   porta de entrada do anfitrião
3. *shitajimado*
   janela chapada
4. *renjimado*
   janela treliçada
5. *koshibari*
   parede de papel
6. *nijiriguchi*
   porta de entrada dos convidados
7. *renjimado*
   janela treliçada
8. **fogareiro**

chá *wabi*. Isso me fez pensar ao mesmo tempo que, também na vida cotidiana, não se consegue transmitir satisfatoriamente os "significados" (sentimentos individuais) a terceiros (aqueles que não compartilham uma experiência comum).

Expressões como "não há necessidade de palavras para se fazer entender", "*haragei*"[6], "manter um diálogo pelas entranhas"[7] são expressões passíveis de compreensão entre os que têm uma vivência em comum. Mas, entre aqueles que têm culturas heterogêneas, não significam outra coisa senão "concordância" por se manterem calados.

Este foi o gérmen dos desentendimentos internacionais.

Tradução de Tae Suzuki

6. *Haragei*, literalmente "arte do ventre ou das entranhas", refere-se a uma técnica de representação do teatro *kabuki* pela qual sentimentos e estados psicológicos não são expressos por palavras, gestos ou movimentos extravagantes, mas contidos e introspectivos. Antigamente, *hara*, "entranhas ou ventre", era a denominação empregada para significar "personalidade ou psicologia da personagem", de onde advém o nome dessa técnica. (N. da T.)
7. Dentro da mesma idéia apresentada na nota precedente, expressão que significa "conversar com empatia de sentimentos, sem necessidade de palavras".

SERMENT, ORDALIE ET DIVINATION DANS LE JAPON ARCHAÏQUE

*François Macé**

Alors que le Japon classique, celui régi par les codes, conformément au modèle chinois ignora le serment particulièrement sous sa forme officielle, l'époque archaïque (avant le VIII) en offre d'assez nombreux exemples. Mais avant de les analyser concrètement, il faut préciser que nous ne connaissons cette période qu'au travers de textes qui furent rédigés au début du VIII e siècle, c'est à dire à un moment où le monde qu'ils décrivent a déjà disparu. De plus, ces textes sont écrits soit directement en chinois littéraire, soit dans une langue composite qui emprunte au chinois non seulement son écriture mais aussi une partie de son vocabulaire. Du fait des caractéristiques de cette écriture, il est parfois difficile de saisir la signification originale d'un concept japonais transcrit à l'aide d'un caractère chinois lui-même chargé d'un sens précis en rapport avec d'autres termes du vocabulaire chinois. Ceci explique un certain flottement dans les transcriptions, surtout à l'époque archaïque, um même terme indigène peut être rendu par plusieurs caractères chinois différents, ou inversement un caractère chinois sera "lu" à l'aide de plusieurs mots japonais de significations proches mais non entièrement superposables. Le problème serait insoluble, si ceux que les premiers s'efforcèrent de transcrire la langue japonaise au moyen de cette écriture étrangère n'avaient eu recours à l'utilisation phonétique des caractères chinois. Ainsi malgré des difficultés certaines de lecture et d'inteprétation, on

* Professeur Directeur du Departement Corée-Japon de l'Institut National de Langues et Civilisations Orientales à Paris.

peut arriver à se faire une image assez précise de la société archaïque et plus particulierement de l'évolution qui l'amena à adopter le modèle chinois dans presque tous les domaines. Aussi n'est-il pas trop étonnant de voir apparaître dans ces premiers textes, des attitudes ou des conceptions étrangères au monde chinois contemporain, tel le serment.

Cet acte est mentionné aussi bien dans les textes mythologiques qu'historiques. Maïs si l'existence du serment est indubitable, il est plus difficile de cerner les rapports qu'entretiennent les différents termes du japonais archaïque que l'on peut traduire par serment. En effet, deux termes se présentent immédiatement à l'esprit, *chikahi* et *ukehi*, et il faudra essayer de définir la nuance qui les sépare, mais si l'on regarde les cas concrets où sont employés ces vocables, on s'aperçoit qu'on ne peut les dissocier de deux autres, *kukatachi*, l'ordalie, et de façon à première vue plus surprenante, d'*uranahi*, la divination. La frontière entre ces quatre termes est parfois assez floue et leur sens se recouvre partiellement. Pour tenter de faire ressortir l'organisation de ces vocables entre eux, je me propose de les examiner un par un dans les contextes concrets où ils apparaissent, en començant par ceux dont l'emploi est le plus technique et donc le plus précis, avant de terminer par l'*ukehi* qui me semble au centre du complexe du serment dans la société archaïque.

Chikahi

Ce mot est transcrit à l'aide de deux caractères différents qui peuvent en préciser le sens, *shi*, le serment proprement dit, ou *meng*, le pacte solennel. Ce serment prend à témoins les dieux du ciel et de la terre et beaucoup plus rarement une divineté particulière. Mais dans ces cas on ne peut parler de divinité du serment. Ce qui semble importer, c'est l'engagement devant une force capable de punir le parjure. C'est pourquoi à la fin de la période qui nous intéresse, on trouve mention de serments devant les bouddha.

Las occurrences sont trop peu nombreuses pour être catégorique, mais les exemples les plus marquants se situent presque tous dans un contexte politique, plus précisément, il s'agit de serment de fidélité au souverain dans des circonstances exceptionnelles. Ainsi Le prince Ohotomo qui s'apprète à affronter son oncle fait prêter serment à ses ministres.

Kukatachi, l'ordalie, appartient lui aussi à une catégorie familière. Le terme *Kukatachi* renvoie à sa forme la plus courante, l'eau chaude dans laquelle il faut plonger la main pour prouver sa bonne foi, la fuite ou la brûlure faisant la preuve inverse. Si l'on en croit l'*Histoire des Sui*, l'eau chaude pouvait être remplacée par de la boue, un vase rempli de serpent ou encore selon une autre source par des fers de hache portés au rouge. Les différentes mentions se situent cette fois dans un contexte judiciaire et curieusement deux fois à l'occasion de questions généalogiques. Bien entendu, cette ordalie, se présentait comme un rite religieux. Les participants s'y préparaient par des ablutions et l'observance d'interdits. De plus, elle semble avoir été organisée par un maître

de l'ordalie, *kukanushi*, qui appartenait au clan des Nakatomi, spécialistes des affaires divines.

Uranahi, la divination, n'a, *a priori*, aucun lien direct avec le serment. Mais en un sens, l'ordalie n'est qu'une forme particulièrement dramatique de la divination. De plus, la mention du maître de l'ordalie est fait au moment où il procède à une divination. Enfin, nous allons voir que le dernier terme, l'*ukehi*, se trouve parfois directement lié à des pratique divinatoires.

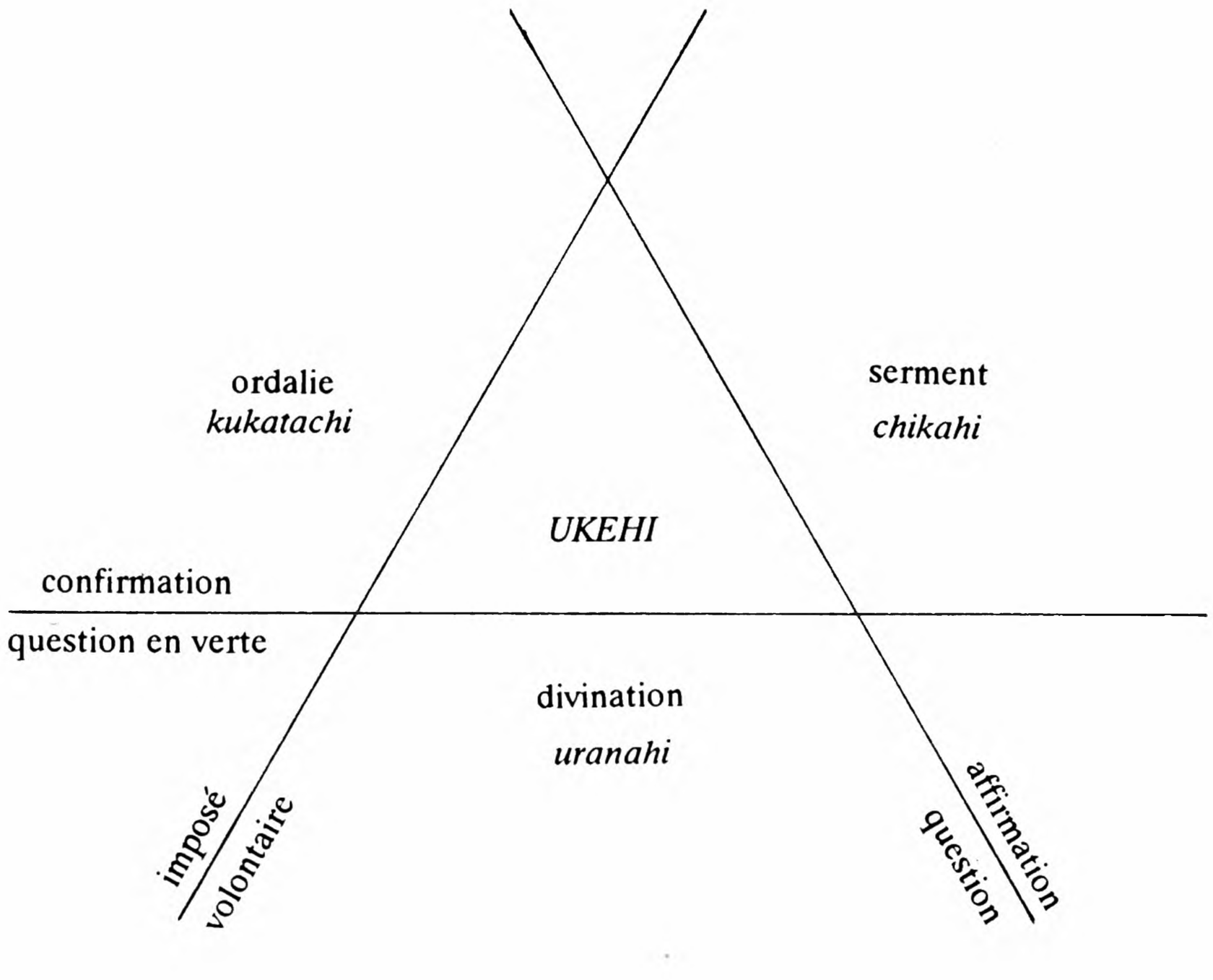
Si les trois premiers termes sont apparus relativement bien circonscrits et isolés les uns par rapports aux autres, il n'en va pas de même pour l'*ukehi*. Il se transcrit aussi bien avec le caractère *shi* que *meng*, c'est à dire ceux du serment. D'autre part, l'une des séances de *kukatachi* est qualifiée de *ukehi yu*, l'eau chaude de l'*ukehi*. Enfin, un des exemples les plus connus de cette pratique de l'*ukehi* se réfère explicitemente à un rêve divinatoire.

L'*ukehi* se trouve donc en quelque sorte dans une position centrale par rapport aux trois autres termes, le serment, l'ordalie et la divination. Il paraît se distinguer du premier dans le fait qu'il se présente souvent sous forme d'une question: "Suis-je sincère ou on?" Ce qui est aussi la fonction de l'ordalie. Mais à la différence de celle-ci, l'*ukehi* n'est pas imposé par une autorité quelconque, c'est un acte positif, volontaire. C'est pour prouver sa bonne foi que Susanowo propose un *ukehi* à sa soeur Amaterasu inquiète. De plus, cet acte contrairement à l'ordalie et dans une moindre mesure au serment, ne met pas directement en jeu la vie des participants. Enfin, par rapport, à la divination, l'*ukehi* se présente comme une fausse interrogation, il s'agit plutôt d'une demande de confirmation d'une affirmation. Les divinités ne sont pas seulement prises à témoins comme dans le serment, ou consulter comme dans la divination ou l'ordalie, on leur demand un signe positif. D'autre part, si comme la divination l'*ukehi* peut répondre à une interrogation, dans son cas, l'acteur joue un rôle beaucoup plus important. Dans les traditions qui parlent du *sake* de l'*ukehi*, c'est le jeune garçon dont on ignore qui est le père, qui le désigne en lui présentant la coupe.

Mais l'*ukehi*, comme le serment à cette époque, est inséparable de la parole Cette parole adressée aux divinités est contraignante, c'est pourquoi le mot verbal correspondant à l'*ukehi*, pourra en venir à signifier dans le japonais classique, la malédiction, l'imprécation ou la prière. Ces dernières significations éclairent en retour l'*ukehi* archaïque, qui peut apparaître comme la mise en oeuvre de forces contraignantes, auxquelles on se soumet dans le cas de serments du type *chikahi*. Ce n'est sans doute pas par hasard, si les deux formes les plus archaïques, l'*ukehi* et l'ordalie ne sont presque plus mentionnées à l'époque où sont cités les cas de serments.

Pour parler du serment dans le Japon archaïque, il a fallu élucider les rapports qu'entretiennent quatre termes. *Chikahi*, le serment proprement dit, attesté surtout sous lá forme de serment de fidélité au souverain en cas de situation exceptionnelle. *Kukatachi*, l'ordalie à l'eau bouillante, procédure religieuse et judiciaire. *Uranahi*, la divination, le terme le moins marqué du point de vue du serment, mais qui comme les trois autres, repose sur la volonté des divinités.

Le dernier terme, *ukehi*, est le plus riche et se trouve au centre du complexe que déterminent les trois autres. Par l'*ukehi*, on demandait aux divinités de confirmer une affirmation proférée, sous la forme d'un signe prescrit. On peut résumer les rapports de ces quatre termes sous la forme du tableau suivant:



DE *KORAI FUTAISHO* A *MAIGETSUSHÔ*: UMA FACETA DA POÉTICA JAPONESA

Geny Wakisaka

Ao folhear o *Karonshu*[1], uma coletânea de estudos sobre poesias em que se acham reunidas oito obras elaboradas entre os séculos XII e XIX, escritas por estudiosos dos poemas japoneses, interessei-me pelas primeiras páginas do *Korai Futaisho* (*Estudos Poéticos Tradicionais*), de Fujiwara Toshinari (1114-1204), mais conhecido por Shunzei, conforme a pronúncia chinesa.

A mencionada obra possui um breve prefácio em que o autor faz considerações históricas acerca da origem do poema japonês, denominado *Yamato uta* (poema de Yamato). De acordo com Shunzei, ele desponta já na era mitológica do país, quando deidades de espíritos ágeis deixaram registrados seus "labores com as palavras" originando assim o poema japonês. Em seguida, baseado nas palavras do poeta Kino Tsurayuki (? –945), organizador da coletânea poética *Kokin wakashû* (905), Shunzei define de certa forma o poema como "a expressão do conhecimento da essência do sentimento, apreendido frente às manifestações particulares dos fenômenos da natureza" E assim sendo, o poema, concretização formal, é para Shunzei um meio de manifestação da poesia.

Ainda no prefácio, o autor afirma que durante sua trajetória, o poema japonês sofreu restrições e normas modeladoras em conformidade com os *shiki* (normas) que cada letrado foi acrescentando, criando as escolas de estilos poéticos. Conclui dizendo que, apesar de todos esses trabalhos feitos ao longo dos anos, são poucas as pessoas que conseguem explicar e discernir os valores dos

1. Fumio Hashimoto (org.), *Karonshu*, Tóquio, Shôgakukan, 1985. (Nihon Koten Bungaku Zenshû)

poemas. Shunzei, no caso, não separa o poema em palavras e pensamentos, mas o apreende no seu conjunto *sugata kotoba*, isto é, "a figura de palavras"

No corpo de sua obra propriamente dita, considerando o poema como produto de um trabalho de elaboração, Shunzei ressalta a necessidade de todo um preparativo da postura espiritual por parte do poeta, antes mesmo de iniciar seu trabalho de produção. Para tal, o autor se apóia na obra *Tendai Shikan*[2], escrito pelo monge Kanjô, traçando um paralelo entre o poeta que se preza e o budista frente à meditação. O destaque, no caso, é dado ao termo *shikan* (*samantha-vipasyana*), cuja tradução literal é "parar e ver" O termo *shi* não seria apenas parar, mas estabelecer uma parada em relação à atividade do poeta com o mundo exterior, e desvencilhar-se de quaisquer interferências de pensamentos externos que possam desnortear o poeta, a fim de alcançar o estágio de absoluta clareza e serenidade. Em *kan* (ver), estaria contido o trabalho mental de analisar, pensar, refletir, discernir até se chegar a uma visão mentalizada, no caso, do poema.

Acrescentando-se uma nota explicativa, segundo o sutra Hokkekyô[3], o qual é aludido por Shunzei em seu texto, todas as obras das santidades, mesmo que estas não constem do quadro budista, e ainda, qualquer atitude que vise auxiliar a vivência do ser, mesmo fora da prática religiosa, se estas partirem de uma iniciativa de sentimentos puros, serão conjugadas aos ensinamentos budistas.

Ainda segundo o sutra Fukenkan[4], que desenvolve o pensamento do Sandai (três iluminações), temos o seguinte:

1. A realidade (substância) da existência é o vazio (*kûtai*), que
2. mediante relação de contingência (*en*) poderá ser preenchido por algo considerado provisório (*ketai*) e
3. esta existência nunca deverá ser observada mediante um só prisma, objetivando-se a imparcialidade (*chûtai*).

Realçando estes três princípios de iluminação do referido sutra, Shunzei assinala que o bom ou o deplorável não se acham definidos no objeto em si e que a postura do poeta frente à realidade deve ser a do vazio.

Prosseguindo nas especulações, Shunzei afirma que a classificação valorativa do poema depende, em parte, do ritmo que a ele se acrescenta por parte do sujeito no ato de sua leitura. No entanto, realça palavras *en* e *aware* como pontos altos do poema japonês.

Conforme o adendo de termos poéticos do *Karonshû*, *en* é a beleza de toque nobre, de refinamento. Nele o objeto enunciado vem apenas visualizado como o semblante da lua encoberto em parte pela neblina.

2. *Tendai Shikan* – anotações de Kanjô (561-632) sobre ensinamentos ditados pelo mestre Chigi (538-597), da dinastia Sui da China, criador da seita budista Tendaishû.
3. *Hokkekyô* – o mesmo que *Myôhôrengeikyô* (Saddharma-pundarika sutra), sutra composto atualmente de 8 vols. e 28 classificações.
4. *Fukenkan* – o mesmo que *Kanfugenbosatsugyôbokyô*, coincide com o último texto do sutra *Hokkekyô*.

O *en* comporta, ainda, figuras complexas que aludem a quadros dos poemas do passado, num processo de superposição de imagens. Seria o esplendor da beleza que apenas deve transparecer e não se expõe.

O *aware*, conceito muito prezado na literatura japonesa da era Heian (794-1185), está baseado na emotividade que é suscitada pela tristeza da fugacidade, do fluir no silêncio. Engloba, no contexto, o sentimento caridoso.

No nosso entender, o idealismo budista considera que a existência teria o seu aspecto dual. Um lado estaria voltado ao mundano, o qual é tido como provisório e aparente, e o outro seria o verdadeiro, o idealizado e prometido. A seita Tendai, no caso, estabelece três aspectos de iluminação, ou seja, o *kûdai* (a existência do vazio, que seria um estágio preparatório da forma), o *kedai* (voltado para a vivência provisória, o mundano) e o *chûdai* (o mundo da substância verdadeira, a essência idealizada, que deverá ser buscada conscientemente).

Conforme a tentativa de adaptação destes princípios búdicos ao processo de produção poética empreendido por Shunzei, ainda no nosso entender, o poeta, dentro da sua vivência cotidiana (*kedai*) deverá se propor, num primeiro momento, o alcance do vazio (*kûdai*) e, nesse estado, trabalhar para a captação da essência da substância (*chûdai*), no caso, da produção poética. E esta viagem no mundo da poesia seguirá um processo helicoidal, abrangendo estes três aspectos em conformidade com o *Tendai Shikan* e ainda balizado pelo ideal do *en* e do *aware*.

Após estas breves especulações sobre uma definição de posturas e obras, Shunzei admite na história da literatura japonesa três momentos em que podem ser observadas mudanças de temas, de vocabulários e expressões nos poemas. Assim, coloca no primeiro momento os poemas da antologia poética *Manyôshû*, organizada na segunda metade do século VIII. No segundo momento, insere os poemas das coletâneas *Kokinwakashû*, organizada em 905, *Gosenshû*, de 951 e *Shûishû* de 1005. No terceiro momento estão classificados os poemas da coletânea *Goshûishû*, de 1086, *Senzaishû*, de 1187 e outros, considerados atuais na época. Afirma desta forma que o *Manyôshû* do século VIII é marco de um estilo, iniciando-se um novo estilo com o *Kokinwakashû* que se impôs por quase dois séculos, só surgindo um outro com o *Goshûishû* em 1086.

Shunzei contava com oitenta e quatro anos quando escreveu *Korai Futaishô* e disse que quis tocar apenas na essência do poema, recomendando que, no ato da produção, o poeta deve ter sempre o maior cuidado. E através da utilização da palavra-poema, que na verdade é condenada pelo budismo, Shunzei busca a absolvição da massa popular. No *Korai Fûtaishô*, registrado em seu retiro com a data de 20 de julho de 1197, o poeta, na qualidade de bonzo, coloca um ponto final nesta parte especulativa sobre o poema japonês.

A obra tem seqüência com um levantamento dos poemas japoneses, restrito no caso àqueles da forma *tanka* (poema de 31 sílabas), destacando-os numa ordem cronológica, com o registro de apenas três exemplares dos tempos da mitologia japonesa. Destes três, o primeiro é da divindade Susanoo, irmão de Amaterasu, que expulso do mundo das divindades chega a Izumo, atual provín-

cia de Shimane, onde dá início a uma nova vida, construindo o seu lar. E neste trabalho profere o primeiro *tanka* da história do Japão, segundo Shunzei. Os outros dois poemas, ainda do tempo mitológico, são do casal de divindades que se despedem. Segundo a lenda, a filha da deidade dos mares Toyotamahime, casada com o filho das deidades Izanagi-Izanami, retorna ao palácio dos mares, deixando o filho Hikohohodemino Mikoto recém-nascido, e o casal passa a trocar poemas de amor. Seriam estes os poemas do tipo *aware*, que vem envolto de todo um contexto.

Shunzei prossegue, já dentro do tempo histórico, citando o *tanka* do 16º imperador Nintoku que, conforme a lenda, observando a situação de penúria do seu povo, resolve abolir os impostos por sete anos consecutivos; o *tanka* do príncipe Shôtoku (574-622), que num ato de caridade cobre com as suas vestes um indigente moribundo que encontra pela estrada; e o *tanka* do monge Gyôki (688-749), cujos trabalhos em prol da sociedade carente notabilizaram-no na Antiguidade. Estes *tanka* notadamente preenchem os requisitos exigidos por Shunzei, como frutos poéticos que advêm de toda uma postura de vida que evidencia a prática do *aware.*

Como poema que preza o *en*, Shunzei cita dentro desta seqüência o *tanka* elaborado por uma ex-dama da corte, com o qual a jovem consegue amenizar o tédio do príncipe Katsuragi (684-757), que por ocasião de sua viagem ao norte do Japão se decepcionara com a recepção local, feita de maneira não-refinada.

Por último, Shunzei inclui o poema do monge Saichô (? −822), que em 788 inicia os trabalhos da seita Tendai, sediado no templo Enryakuji, situado no monte Hiei. No caso, o poema não passa de uma mescla de sentimentos de fé e pedido de proteção ao trabalho, que enquanto forma poética, transgride completamente os padrões do *tanka.*

Shunzei dá então início a uma série de apresentações um tanto simplistas das antologias poéticas japonesas organizadas até então, encabeçadas pelo *Manyôshû* e tendo na seqüência as antologias *Kokinwakashû*, *Gosenshû*, *Shûishû*, *Goshûishû*, *Kinyôshû*, de 1127, *Shikashû*, de 1187 e, fechando a lista, a antologia por ele organizada *Senzaishû*, datada de 1187. Excetuando-se o *Manyôshû*, estas antologias poéticas foram todas organizadas por decreto imperial, sob comando de poetas de renome das respectivas épocas.

Finalizada a apresentação, Shunzei transcreve no seu *Korai Futaishô* cerca de 200 *tanka* destacados do *Manyôshû*, ressaltando algumas características dos poemas em questão. O autor fala das dificuldades de leitura destes poemas, motivado pela transcrição feita em ideogramas chineses que são utilizados como simples fonogramas, além da presença de vocábulos e expressões já então fora de uso. Shunzei diz que selecionou alguns poemas da antologia, no intuito de apresentar propositadamente estas diferenças lingüísticas. Quanto aos poemas em si, considera-os, de um modo geral, de boa qualidade, rejeitando os treze poemas de Ôtomono Tabito, inseridos no volume 3, nos quais o poeta faz seu elogio desmesurado ao *sake* e os poemas em que os poetas Ikeda e Okami trocam ofensas, que naturalmente fogem ao seu padrão de beleza.

A seguir, inicia um capítulo de críticas às normas do poetar (*shiki*) e às "enfermidades" dos poemas, apontadas pelos ditos *connaisseurs* do assunto, mas que não passam de falhas rítmicas, em concordância com as regras estabelecidas para os poemas chineses, que não procedem no caso do *tanka* japonês. Fala pois de *Kakyôhyôshiki*, escrito em 772 por Fujiwara Hamanari, da obra *Magoshimeshiki* e *Kisenshiku*, que antecederam a organização da antologia *Kokinwakashû* de 905, de *Shinsenzuino*, escrito por Fujiwara Kintô (966-1041), de *Toshiyorizuinô*, escrito por Minamotono Toshiyori (? – 1129), da obra escrita pelo monge Nôin, poeta dos meados da era Heian (794-1184). Shunzei considera que todos falam a mesma coisa sem relevância e até mesmo prejudicial à produção do poeta. Apesar do seu parecer, recomenda aos poetas conhecer estas normas do poetar, escritas pelos antepassados.

No capítulo seguinte, Shunzei insere as obras que estabeleceram o segundo momento literário japonês, encabeçado pelos da antologia *Kokinwakashû*, selecionando e apresentando cerca de 360 poemas. Na sua maioria são poemas que falam das transformações sazonais da natureza, que captam com maestria e perspicácia a evolução paisagística do momento, nele incutindo o sopro melancólico da condição humana. Incluem-se entre eles os poemas de amor, líricos por excelência.

Tal como uma preleção de seu ideário poético, Shunzei prefacia sua listagem de poemas seletos deste seu segundo momento literário, traduzindo e sintetizando-os em forma de prosa/poema, onde enaltece sobremaneira a natureza. Suas observações elogiosas que seguem breves, aposto a alguns dos poemas, são quase sempre apenas emotivas.

E a respeito do terceiro momento poético mencionado por Shunzei no início do seu *Korai Fûtaishô*, caracterizado pelo surgimento dos poemas das antologias *Goshûishû* e *Senzaishû*, não teve o destaque esperado. Assim, os poemas destas antologias são citados apenas na seqüência do segundo momento, sem nenhuma nota ou observação. Finaliza, realçando as qualidades do organizador da antologia *Kinyôshû*, observando, no entanto, com certo ar discriminatório, a seleção de poemas de tendência moderna feita pelo mestre organizador da antologia. Quanto ao *Shikashû*, Shunzei indaga sobre a validade da presença de poemas de gosto vulgar, e a respeito do *Senzaishû*, reconhece sua falha em dar ênfase apenas aos poemas, sem levar em consideração os autores desses poemas, mas a qualidade do poema em si.

Shunzei termina de forma um tanto melancólica as suas especulações sobre os poemas japoneses, sem um retorno às suas propostas iniciais. Talvez uma análise mais detalhada dos poemas selecionados por ele nos dariam uma resposta mais contundente a este respeito.

Maigetsushô – *Fujiwarano Teika*

Fujiwara Sadaie (1162-1241), mais conhecido como Teika, filho de Shunzei, apresenta uma série de conselhos práticos ao poeta principiante, em respos-

ta a um nobre que lhe envia mensalmente cem poemas de sua autoria, aos quais solicita correções do mestre. Estes conselhos foram reunidos na obra *Maigetsushô*, em 1219, que por sua vez se acha inserida no já citado *Karonshû*.

Diferindo dos trabalhos de Shunzei, as observações feitas por Teika são bem mais práticas e didáticas. Afastando-se das especulações do pai, os trabalhos de Teika, que de certa forma complementam os ideais defendidos por Shunzei, consolidam o estilo do poema japonês. Devo acrescentar que Teika foi um dos responsáveis pela organização da antologia poética *Shinkokinwakashû*, concluída em 1205. Por exemplo, em *Maigetsushô*, diz:

Leia com muita atenção os poemas inseridos na antologia *Manyôshû* e nas demais antologias até que possa diferenciá-los no tocante ao estilo, que decorre de um processo histórico. Não se deve considerar os poemas apenas pelo fato destes figurarem em antologias. Os poetas de *Manyôshû*, sendo este de data antiga, são portadores de sentimentos singelos, passados naturalmente aos poemas. Mesmo que estas obras coadunem com o seu gosto, é muito difícil chegar a este nível. Sinto nestes seus trabalhos uma tentativa em trilhar o estilo *Manyô*, o que desaconselho no momento. Você deve se firmar nos estilos ditos básicos e não se aventurar ainda em outras searas.

Os estilos básicos que aqui alego são os quatro, dentre aqueles dez (Jittai) propostos por mim, ou seja, o *Yugentai* (estilo sugestivo), *Kotoshikarubekitai* (estilo contundente), *Uruwashikitai* (estilo equilibrado e harmônico) e o *Ushintai* (estilo de profundidade emotiva).

Após dominar estes quatro estilos, será mais fácil desafiar, como próximo passo, o *Taketakakitai* (estilo de cadência declamatória), o *Mirutai* (estilo visual) e o *Omoshirokitai* (estilo que preza a improvisação), o *Hitofushiarutai* (estilo de tomada do flagrante) e o *Komayakanarutai* (estilo detalhista e complexo). Só o *kiratsutai*, que exige vigor nas palavras, permanecerá além do seu alcance.

Em todos os estilos o poema japonês deverá primar pela beleza perene, suscitando a emoção seguida de reflexão. O assunto poderá ser até da mais alta periculosidade, mas posto em poema, deverá suscitar apenas uma emoção perene, condição esta que valorizará sua obra.

Sobre o estilo *Ushintai*, Teika comenta:

Dentre os estilos acima enumerados, nenhum supera este estilo que traz em si a substância do poema. Para se chegar a ele, o poeta deverá preparar o seu espírito, elevando-o ao estado de suprema limpidez e nele imergir. Aqueles poemas notórios de nossa literatura foram produzidos nestas condições. Deve-se, no entanto, manter o espírito equilibrado e não tornar o poema complexo, perdendo-se no emaranhado de vocábulos, na ânsia de arquitetar uma beleza ímpar. O desleixo deverá ser o inimigo número um do poeta; ele será criticado sem clemência, o que poderá até esgotar seus ânimos. Isto contribuirá necessariamente para a decadência da própria literatura nacional. O principiante deve ser cuidadoso para não usurpar idéias alheias e não apresentar seus poemas sem antes refletir sobre eles, mesmo quando lhe requerem o improviso.

Lembre-se de que a pressa gera a má fama.

Há momentos em que não se consegue elaborar poemas do tipo *ushin*: não insista, pois naturalmente fracassará. Aconselho-o, no caso, a mudar de tática. Elabore de cinco a dez *tanka* do tipo figurativo, por exemplo, preocupando-se em melhorar sua expressividade e na certa sua ansiedade estará atenuada, seu espírito mais preparado. Só então tente o tipo *ushintai*. Se sua temática for ligada aos sentimentos de puro lirismo, ele caberá neste estilo. O *ushintai*, de um modo geral, tem implicações com os demais nove estilos já abordados. Cada um dos nove deve apresentar sua peculiaridade estilística.

E continua:

Outro item importante na produção do poema é a escolha do vocabulário. Os vocábulos têm pesos e dimensões próprios, cujos valores expressivos devem ser bem estudados e usados adequadamente. Não se deve misturar vocábulos fortes e fracos mas separá-los, sempre atento às conexões harmônicas que irão surtir. Lembre-se que a boa ou má qualidade não é própria do vocábulo, mas advém do seu emprego. Assim, não devemos apresentar um vocábulo que lembre o *yûgen*, seguido de um *kiratsu*, pois necessariamente se notará a desarmonia. Meu pai Shunzei dizia: "Os antigos se preocupavam com o fruto e se esqueciam das flores, os atuais só pensam nas flores e se esquecem dos frutos". O fruto, no caso, seria o coração e a flor a expressão, a palavra. Não se deve desprezar nem o fruto (sentimento), nem a flor (palavra). No poema estes poderão ser equiparados às duas asas do pássaro, mas a carência do fruto será considerada mais grave que a deficiência no tocante às flores.

Sobre *Shûitsutai*, poemas qualificados pela excelência, Teika escreve:

A excelência do poema será observada pela sua substância e esta observação não deve ser movida simplesmente pela opinião pública pois nota-se hoje disparidades quanto ao juízo valorativo dos poemas, em decorrência das várias escolas (*ie*) e correntes literárias que proliferam. O monge Shun'e prezava no poema a simplicidade, já o poeta Toshiyori optava pelo *Taketakaki* e é difícil chegar a um acordo sobre esse assunto. Hoje, em tudo é estabelecido o *michi* (escola/caminho), principalmente no campo do poetar. Para os antigos a qualidade de excelência nos poemas era o desprendimento do material abordado, e a não-delimitação em quaisquer estilos já mencionados, incorporando, no entanto, características do poeta que fazem com que o campo semântico ultrapasse o já verbalizado. Não basta, assim, a singeleza e o ritmo desenvolto para a excelência do poema.

O poeta normalmente trabalha sobre um esquema imaginado, tentando sempre melhorar sua forma de expressão. No momento em que seu espírito atinge o estágio propício, seu trabalho se efetiva, mesmo fora do esquema arquitetado, e a obra surge dentro de uma ambiência poética de grande densidade. Seu ritmo será de uma eterno fluir, incorporando rastros de imagens que prenderão necessariamente a emoção do leitor. É pois desaconselhável tentar produzir de chofre o poema considerado excelente. Este só acontecerá após muito adestramento.

Muitas vezes você duvidará de certos poemas, nos quais aparentemente o poeta deixou de transmitir as idéias na íntegra. Há porém trabalhos em que o poeta consciente não diz tudo, dando-nos a impressão de falhas em clareza, mas aquela será uma das formas corretas de se expressar. Não tente, no entanto, este estilo no início de sua carreira.

Há também versos ou expressões já consagrados por sua beleza, mas não tente utilizá-los ou criá-los artificialmente. No caso do *honkadori*[5], o poeta experiente o faz com rara felicidade, ampliando o seu campo poético, auxiliado pelo reaproveitamento da obra do passado. No caso em questão, a expressão que remete ao antigo deverá estar bem explícita, sem dar margem a dúvidas. Sendo isto possível aos poetas experientes. No caso de um principiante, ele deve evitar a ampliação da imagem do passado, mas pode, através do uso desta técnica, diversificar o seu ambiente poético e temático. Desta forma, evita-se apenas reforçar o que já foi dito. Sugiro, com isto, que esta técnica só proporciona sucesso àqueles que conseguem superar a obra do passado.

Ainda quanto à técnica do *honkadori*, se você quiser aproveitar os termos "entardecer", "meditar", "nos confins das nuvens", do poema de amor de autoria de Minamotono Michiteru, inserido na antologia *Shinkokin wakashû* sob o número 1106, coloque-os distribuídos nos primeiros

5. Técnica poética japonesa que consiste em inserir, na própria obra, partes ou versos de poemas notabilizados da Antiguidade, reanimando a imagem do passado.

ou últimos metros do seu *tanka* (composto de 5 metros contendo 5-7-5-7-7 sílabas) mas transforme este poema de amor, por exemplo, em um poema que cante as estações do ano ou em outro tipo de poema que fuja à temática do amor.

O poema deve constar de um *dai*[6] segundo Teika, o qual deve estar presente no início e no final do poema.

Se houver um único *dai*, este deverá constar no final do poema. Se são dois *dai* relacionados (por exemplo: últimos crisântemos – prolongamento do outono), não devem ser ditos no mesmo metro. Contamos com exemplares deste tipo de poemas, consagrados pela opinião, mas não devemos expressar o *dai* do poema já no seu início.

Quanto às "enfermidades", as repetições dos mesmos ideogramas no início do primeiro metro e do terceiro, não as considero de suprema gravidade, mas devem ser evitadas. Cientes destas e demais "enfermidades" apontadas na Antiguidade, devemos superá-las, pois embora sejam de somenos importância, o poema que, além da má qualidade, apresentar muitas "enfermidades", não terá salvação.

Num conjunto de poemas, deve-se evitar o uso de vocábulos iguais. Os vocábulos de uso comum podem aparecer com certa constância, mas aqueles que chamam a atenção pela sua excentricidade devem ser evitados em seu uso repetido. A combinação inusitada de vocábulos comuns não amplia o seu significado e apenas causa o tédio, sem provocar o impacto almejado, correndo-se ainda o risco de acarretar a decadência da expressão verbal.

Os dez estilos assumidos por mim devem ser escolhidos e ensinados conforme a tendência de cada discípulo, a natureza de cada pessoa, como os sermões dos monges que são proferidos de acordo com o público. Assim, os estilos não devem ser impostos.

Analisar a produção e sugerir o estilo no sentido amplo do *Ushintai* deve estar na base do comportamento do poeta. Isto não o impede que, uma vez dominado um estilo, passe a exercitar um outro. Só não se deve iniciar pela trilha adversa à própria natureza. Não tendo isto em mente, você poderá ser um exímio poeta, mas será sempre um ignorante como instrutor.

De outro lado, mesmo aqueles que têm talento, se não tiverem uma orientação poderão perder-se e caminhar para a improdução.

Conhecer com clareza o valor da obra é outro item importante. Este valor é muitas vezes medido pelas críticas que vêm de fora. Geralmente quando um poeta cria fama, tem seus poemas considerados, mesmo se não são devidamente analisados, e o contrário também acontece. A questão se coloca porque o sujeito não possui sua própria medida de valores. Quando visitei o templo Sumiyoshi, recebi a iluminação que me alertou – acima de você, brilha a lua – e senti uma vergonha incomensurável. A humildade deve ser sempre lembrada.

E Teika prossegue:

O aproveitamento de expressões ou conteúdos de poemas do passado não é considerado plágio dentro da tradição japonesa. Este procedimento pode trazer novas aberturas e dimensões à produção poética. Aconselho, pois, a leitura dos vinte volumes da coletânea *Hakushimonjû*[7], de onde você poderá obter a limpidez e a nobreza das emoções. Declamar o poema, ou ter em mente uma imagem poética de sua preferência, pode animar a sua produção. O amador não deve demorar-se muito tempo numa produção. Ela deve ser feita sem titubeações, mas constantemente se esmerando, refletindo sempre. De início, deve-se estar preparado para improvisações, mas o aconselho a insistir nos seus temas ou *dai* mais recorrentes.

6. Título ou tema que vem expresso por um ou mais ideogramas (cada ideograma representa uma idéia).
7. Coletânea de poemas do poeta Hakukyoi (772-846), da dinastia Sui da China.

Normalmente o primeiro metro (5 sílabas) do poema deve ser bem pensado. Para tanto, deixa-se uma pequena nota de intenção no seu espaço e depois de completo os demais metros, ele deve ser reelaborado, com maior atenção. Numa reunião poética cuja proposta é compor cem poemas, cada participante, veterano ou principiante, não deve apresentar mais que 7 ou 8 poemas.

Estas são as anotações sobre a prática do poema, registradas no *Maigetsu-shô*. Como o próprio poeta diz ao final, elas são um tanto vagas, mas provêm de conclusões empíricas feitas ao longo de sua vida.

Em resumo, Teika aborda questões práticas de um lado e, de outro, faz a apresentação sucinta dos seus dez estilos básicos, demorando-se no *Ushintai*, o seu estilo representativo que, segundo ele, é a base de todos os estilos. A ambiência poética do *Ushintai* será alcançada com o estado *kûtai* (vazio – fator espiritual), mencionado anteriormente por Shunzei, quando surge a oportunidade de se mentalizar a substância ou a essência da poesia (*chûtai*), verbalizando apenas esta essência, descartando toda uma complexidade imagética do momento em que o poeta está inserido (*kedai*).

Teika não descarta a necessidade do fruto (emoção) e da flor (palavra) no poema, atribuindo-lhes pesos equitativos. Desta forma, Teika completa os ideais de seu pai Shunzei dentro do processo histórico do poema japonês.

Bibliografia

HASHIMOTO, Fumio (org.) *et alii. Karonshu*. Tóquio, Shôgakukan, 1980. (Nihon Koten Bungaku Zenshû.)

MATSUNO, Yôichi. *Fujiwara Toshinarino Kenkyû*. Tóquio, Kazamashobô, 1973.

SASAKI, Nobutsura. *Nihon Kagaku Taikei*. Tóquio, Kazamashobô, 1973, vols. 2 e 3.

ICHIKO, Sadaji *et alii. Nihon Koten Bungaku Daijiten*. Tóquio, Iwanami, 1984, vols. 2 e 5.

NAKAMURA, Hajime *et alii. Bukkyô Jiten*. Tóquio, Iwanami, 1989.

INOUE, Mitsusada *et alii. Shôsetsu Nihonshi*. Tóquio, Yamakawa, 1985.

O TERMO *KOTO* E SEUS EMPREGOS

Junko Ota

Introdução

O intuito principal deste artigo é abordar o termo *koto*, considerado do ponto de vista da morfologia um *keishikimeishi*, cujo emprego é bastante freqüente nos textos japoneses contemporâneos, para analisar suas funções predominantes nas estruturas sintáticas e explicitar a relação entre suas formas e o significado que o termo contém.

Fazendo parte das dez palavras mais utilizadas na língua japonesa[1], o emprego do termo *koto* é abrangente, possuindo diferentes funções e significados de acordo com o contexto frasal. Uma sistematização de seus empregos, acreditamos, será de grande valia para o ensino e também para a compreensão de uma faceta da língua japonesa.

Com base nos dados teóricos a respeito do termo até hoje elaborados, realizou-se um levantamento de dados lingüísticos, coletados em textos contemporâneos japoneses, que podem ser classificados em romances, contos, ensaios e textos científicos. A diversificação de fontes se deve ao intuito de averiguar a tendência do emprego do termo *koto* em diferentes tipos de textos, como os literários e científicos.

Do ponto de vista da morfologia, a nomenclatura *keishikimeishi* significa, literalmente, substantivo (*meishi*) formal (*keishiki*), isto é, substantivo que per-

1. Oki Hayashi, *Zusetsu Nihongo*, (*Dados Estatísticos da Língua Japonesa*), Tóquio, Kadokawa, 1982.

de, em determinada posição sintática ou em determinada ligação com outras palavras, o significado próprio que possui na sua independência. Em muitos casos, um *keishikimeishi*, uma vez dentro da oração, não constitui um sintagma nominal por si só, necessitando de um elemento que o complemente através da adjetivação. O *keishikimeishi* é considerado substantivo pelo fato de apresentar características morfológicas próprias do substantivo, como designar ou nomear um referente, concreto ou abstrato. Porém, nos contextos frasais, observar-se que esses termos perdem seus significados literais e dependem, semanticamente, da noção expressa por seus determinantes.

Sintaticamente, um *meishi* (substantivo) constitui um sintagma nominal por si só, mas um *keishikimeishi* (substantivo formal) só o constitui junto com um elemento ou oração que o adjetive. Vejamos um exemplo com *koto*, termo que literalmente significa "fato, ato"

1. sintagma nominal: *sono koto* = esse fato, isso
   Watashi-wa mô sono koto-*wo wasureteita*.
   eu-part.TOP., já esse ato-part.O.D. havia esquecido[2]
   (Eu já tinha me esquecido disso.)
2. sintagma nominal: *tabemonowo kamu koto* = (o ato de) mastigar a comida
   Ha-ga itaku-te, tabemono-wo kamu koto-*ga dekinai*.
   dente-part.SUJ. dói-part. conectiva comida-part.O.D. mastigar ato-part.SUJ. não poder
   (Estou com dor de dente e não consigo mastigar a comida.)

A palavra *koto*, no primeiro exemplo, é complementada por um pronome adjetivo *sono* (esse), e no segundo, por uma oração adjetiva, *tabemonowo kamu* (mastigar a comida).

O termo *koto* pertence ao grupo dos *keishikimeishi*, assim como *mono, hazu, tokoro, toki, aida, tame, tsumori, uchi* e muitos outros. O primeiro gramático que deu o nome de *keishikimeishi* a esses termos foi Matsushita Daizaburô, em sua obra *Hyôjun Nihon Bunpô* (*Gramática Japonesa Normativa*), enquanto Yoshizawa Yoshinori os chamava de *fukanzenmeishi* (substantivo incompleto). Tanto o primeiro quanto o segundo nome se referem à categoria morfológica, porém, percebe-se o enfoque dado ao aspecto semântico dos termos. Já Sakuma Kanae chama estes termos de *kyuchakugo*[3], "palavra de adsorção", ou melhor, palavras que se fixam às outras, levando mais em consideração o aspecto sintático que assumem dentro de uma frase. Hoje em dia, entretanto, vemos que o nome *keishikimeishi* tornou-se corrente para designar os termos com tais características.

2. Abreviaturas utilizadas:
   part.TOP. – partícula de tópico
   part.O.D. – partícula de objeto direto
   part.SUJ. – partícula de sujeito
   part.ADJ.ADN. – partícula de adjunto adnominal
   part.ADJ.ADV. – partícula de adjunto adverbial.
3. Kanae Sakuma, *Gendai Nihongono Kenkyû*, (*Estudos da Língua Japonesa Moderna*), Tóquio, Kuroshio, 1983.

Sobre as Ligações Oracionais

A palavra *koto* é adjetivada por um adjunto adnominal ou, predominantemente, por uma oração. Uma vez que o termo *koto* se encontra com maior freqüência nos períodos compostos, passamos a expor algumas estruturas básicas do período composto japonês para observar a estrutura na qual o uso deste termo se insere.

Pode-se dizer que as orações são interligadas de diferentes formas, cada qual expressando ou deixando implícito um tipo de concatenação. Duas orações podem estar ligadas em cadeia, com ou sem conectivos, ou então dispostas de forma que uma oração intercale a outra. Restringimos o número das orações interligadas a dois, nesta instância, pois trata-se do número mínimo para constituir um período composto, a partir do qual podem se formar períodos de mais de duas orações, em diversas combinações possíveis, segundo as estruturas citadas abaixo:

1. Uma oração é ligada à outra por um *setsuzokujoshi* (conectivo auxiliar).

Ex.: (1) *Yamashitasan-ga kimasu*. (O sr. Yamashita vem.)
Matteimasu. (Estou esperando.)
Yamashitasan-ga kuru-kara, *matteimasu*.
Sr. Yamashita-part.SUJ. vem-*porque* esperar (contínuo)
(*Como* Sr. Yamashita vem, estou esperando-o).

(2) *Kinôwa kita*. (Ontem veio.)
Kyôwa konai. (Hoje não vem.)
Kinô-wa kita-ga, *kyô-wa konai*.
ontem-part.TOP. veio-*mas* hoje-part.TOP. não vem
(Veio ontem, *mas* hoje não vem.)

2. A última partícula ou palavra da primeira oração é flexionada em alguma forma, por exemplo, *ren'yôkei*, o que permite a ligação com a segunda oração, sem o emprego do termo conetivo:

Ex.: (3) *Korewa byôindesu*. (Este é hospital.)
Arewa gakkôdesu. (Aquele é escola.)
Kore-wa byôin-de, *are-wa gakkô-desu*.
Este-part.TOP. hospital-*é* aquele-part.TOP. escola-é (polidez.)
(Este é o hospital, (e) aquele é a escola.)

(4) *Tanakasanga pianowo hiita*. (Sr. Tanaka tocou piano.)
(*Tanakasanga*) *utatta*. (Sr. Tanaka cantou)
Tanakasan-ga piano-wo hiki, *utatta*.
Sr. Tanaka-part.SUJ. piano-part.O.D., *tocou* cantou
(Sr. Tanaka tocou piano, (e) cantou.)

3. A oração dispensa qualquer conectivo para exercer a função determinante de um substantivo, através de sua anteposição ao substantivo e da flexão *rentai-kei*, necessária na ligação com o substantivo.

Ex.: (5) *Watashiwa kinô hon-wo yonda*. (Eu li o livro ontem.)
Hon-wa omoshirokatta. (O livro era interessante.)
Watashi-ga kinô yonda hon-wa omoshirokatta.
eu-part.SUJ. ontem li livro-part.TOP. era interessante
(O livro que eu li ontem estava interessante.)

(6) *Sorewa shûkanni natteita*. (Isso se tornara um hábito.)
Gurêpufurûtsuno jamu-wo tsukuru. (Fazer compota de toranja.)
Gurêpufurûtsu-no jamu-wo tsukuru-koto-wa
toranja-part.ADJ. ADN. compota-part.O.D. fazer-ato-part.TOP.
shûkan-ni natteita. (*Nin*, p. 449, cf. nota 9)
hábito-part.ADJ.ADV. tornara
(Fazer a compota de toranja tornara-se um hábito.)

A primeira estrutura apresenta uma relação facilmente reconhecível, uma vez que os conectivos entre as duas orações interligadas estão expressos (*kara, ga*). Os termos de conexão expressam por si só a relação estabelecida entre as orações (de causa, contraste).

Na segunda estrutura, encontramos os elementos finais da primeira oração flexionados de forma que permite estabelecer adequadamente as relações interoracionais. Pela seqüência das orações, é possível associar e interpretar as relações semânticas existentes como adição, seqüência, contraste e outros.

A terceira e última estrutura se refere às relações entre as orações adjetivas e principal. Na língua japonesa, a relação entre substantivo e determinante caracteriza-se pela anteposição do determinante ao substantivo determinado. Assim, a oração adjetiva precede sempre o substantivo da outra oração. Outra característica é a ausência dos termos conectivos que marcam a ligação das orações adjetivas. A interpretação da relação entre as orações principal e subordinadas se dá através do reconhecimento da forma de flexão *rentai-kei* dos elementos flexíveis, ou da partícula *no* que precede o substantivo determinado.

Compreendemos que a relação entre a oração adjetiva e o substantivo determinado em japonês trata-se, de um lado, do equivalente a orações subordinadas adjetivas em português, como mostra o exemplo 5, "o livro que eu li ontem", e de outro, da relação do determinante com o determinado constituído por *keishikimeishi*, exemplificado por *koto*, que vamos abordar neste trabalho.

Como um dos empregos do *koto*, o exemplo 6 mostra que o *jamuwo tsukuru koto* corresponde à frase nominal "fazer a compota" Torna-se claro que o *rentai shûshoku* (relação determinante/determinado) não corresponde à mesma estrutura em português, embora no conjunto sejam ambos um sintagma

nominal e constituam um sujeito ou um objeto por si só, em português, sendo acompanhados de partículas, em japonês.

Uma vez situada a posição sintática predominante do termo *koto*, passamos às considerações teóricas a ele referentes.

Sobre as Pesquisas Precedentes do Termo Koto

Entre os gramáticos que abordam o termo *koto*, vale citar os trabalhos de Teramura Hideo, em seu livro *Nihongono Shintakusuto Imi II*[4] (*A Sintaxe e o Significado da Língua Japonesa II*). No capítulo intitulado "Setsumeino Mûdo" ("Modalidade de Explicação"), Teramura aborda, entre outros, a forma *koto-da* como expressão de modalidade, constituindo um marco no tratamento dado aos *keishikimeishi*. Em outro estudo referente a *rentai shûshoku*[5], o autor dedica um capítulo aos *keishikimeishi*, em que chama a atenção sobre as diversas facetas desses termos, desde sua função equivalente a conectivos até a função modalizadora que eles passam a assumir conforme o contexto.

O trabalho de Kudô Mayumi[6], por sua vez, está voltado às distinções no emprego dos termos *koto* e *no*, em sua relação com os verbos da oração principal. Com a pesquisa, a autora constata que o sintagma [– *koto*] complementa, junto com a partícula *wo*, a noção dos verbos que denotam pensamento (pensar, refletir), comunicação (dizer, ouvir), vontade (ordenar, recomendar) e indicação (indicar, comprovar).

Já o trabalho de Eda Sumire[7] analisa especificamente a estrutura [*N-no-koto*], ou melhor, o substantivo que se liga a *koto*, através da partícula de complemento nominal *no*. A autora constata que a estrutura [*N-no-koto*] se encontra predominantemente na linguagem falada, em diálogos de textos literários e em *scripts* de vídeo, contrastando com o pouco emprego na linguagem técnica e jornalística, representada por reportagens, textos editoriais e científicos.

Dentre os trabalhos acima citados, o de Teramura prima pela teorização a respeito do *rentai shûshoku* (relação entre determinante e determinado), em que relaciona a sintaxe e a semântica. Kudô atém-se mais ao caráter semântico dos verbos para averiguar o critério do emprego de dois *keishikimeishi*, o que contribui para caracterizar melhor o significado do termo *koto*. O trabalho de Eda investiga em diferentes fontes a ocorrência de [– no *koto*], constatada pre-

4. Hideo Teramura, *Nihongono Shintakusuto Imi*, (*Sintaxe e Semântica da Língua Japonesa*), Tóquio, Kuroshio, 1984.
5. Hideo Teramura, "Rentaishushukuno Shintakusuto Imi – 4", ("Sintaxe e Semântica do Rentaishushoku – 4") em *Nihongo, Nihonbunka*, Osaka, Osaka Gaikokugo Daigaku, 1978.
6. Mayumi Kudo, "No, Kotono Tsukaiwaketo Doshino Shurui", ("A Diferenciação de Emprego dos Termos No e Koto e os Tipos de Verbos"), em *Kokubungaku Kaishakuto Kansho*, vol. 50, 3, 1985.
7. Sumire Eda, "Meishi-no-koto no Imito Yohoni Tsuite", ("Sobre o Significado e as Funções do *Substantivo-no-koto*"), em *Nihongo Kyoiku 62*, 1987.

dominantemente na linguagem falada, o que nos leva a pensar mais uma vez sobre a característica semântica do termo.

Análise dos Dados Lingüísticos

Para fazer a descrição e análise dos diferentes empregos do termo *koto*, foram selecionados alguns textos, a saber:

- 24 contos de Hoshi Shinichi, do livro intitulado *Bokkochan*[8] (*Bo*) – nome próprio feminino criado pelo autor;
  um romance de Yôko Ogawa, *Ninshin Karendâ*[9] (*Calendário de Gravidez*);
  seis ensaios da revista *Bungei Shunjû*[10] (*Bun*), vol. 69, nº 3;
  uma parte do livro *Goino Kenkyû to Kyôiku*[11] (*Goi*), – (*Estudos e Ensino do Léxico*), de Tamamura Fumio.

Através da análise dos dados, dividimos em dois grupos o emprego do *keishikimeishi koto*: o primeiro grupo arrola o emprego predominante e o segundo destaca certas expressões em que o termo *koto* se insere.

1. Mais da metade dos exemplos com *koto* pode ser traduzida em português por "fato, ato, o que, que", ou simplesmente não comporta uma tradução, tomando a forma nominal infinitiva do verbo. Para explicar esse emprego de *koto*, alguns teóricos consideram esta palavra como um dos termos nominalizadores das orações[12].

a. "Donna *koto*ga dekirunodesu" (*Bo*, p. 11).
(Que tipo de *coisas* pode fazer?)

Koto foi traduzido como "coisa" nesse exemplo, mas não se trata de uma "coisa" material, concreta, mas sim "o que se pode fazer", referindo-se a habilidades, capacidades, ações que podem ser demonstradas, mas não materializadas. A palavra *koto* representa o fato, a ação, o estado.

b. "Wakaranai *koto*wa, nakushiteshimaunoga bunandatta" (*Bo*, p. 20).
(Era mais seguro acabarem com *o que* não compreendiam.)

Neste exemplo, encontramos o *koto* adjetivado por *wakaranai* (não entender, não compreender). Como não se trata de fatos específicos, mas de tudo que não tem explicação, a tradução adotada foi "o que".

8. Shinichi Hoshi, *Bokkochan*, Tóquio, Kadokawa, 1975.
9. Yôko Ogawa, "Ninshin Karenda", em *Bungei Shunjû*, vol. 69, nº 3, 1990. (*Nin*, 449).
10. *Idem, ibidem*.
11. Fumio Tamamura, *Goino Kenkyûto Kyôiku (jo)*, (*Estudo e Ensino do Léxico – 1*), Kokuritsu Kokugo Kenkyujo, 1984.
12. Cf. *Henkei Bunpoto Nihongo* (*A Gramática Transformacional e a Língua Japonesa*), 6ª ed., Tóquio, Taishûkan, de Kazuko Inoue, 1987.

c. "Ninshin shiteiru*koto*to onakani akanbôga iru*koto*wa, mukankeide aruyôni furumatteiru" (*Nin*, p. 438).
(Está se portando como se (o fato de) estar grávida e (o fato de) ter um bebê na barriga não tivessem relação alguma.)

Koto é adjetivado por *ninshin shiteiru* (estar grávida) e por *onakani akanbôga iru* (ter um bebê na barriga). Percebemos que ao *koto* se atribui uma noção abstrata, como "o fato de...", que em português não se verbaliza sempre, empregando-se ao contrário a forma nominal do infinitivo para constituir os sintagmas nominais "estar grávida" e "ter um filho no útero"

O *koto*, com os empregos acima citados, encontra-se em todos os gêneros (contos, romances, ensaios), mas é principalmente nos textos científicos que seu emprego apresenta maior freqüência.

2. Outros empregos de *koto*, considerados como expressões fixas, também foram constatados com certa freqüência nos textos. Trata-se das combinações de *koto*, seguido de uma partícula que o liga a um verbo, além das formas citadas no item 1. São várias as combinações, das quais citaremos algumas formas, em ordem decrescente da ocorrência:

a. V(verbo no presente) *-koto-ga-aru* (ocorrência eventual)
"Imamade ninpuwo miru*kotowa attemo*, karadano henkano kateiwo miru*kototowa nakat*ta..." (*Ni*, p. 446).
(Mesmo *havendo* oportunidades de ver as grávidas até agora, *nunca* vira o processo de transformação do corpo.)

Paralelamente à *-koto*(fato) *-ga*(partícula de sujeito) *-aru*(haver), pode-se citar a forma negativa, *-koto-ga-nai*(não haver).

b. N(Substantivo) *-no-koto* (referência)
"Anewa ninshin*no koto*wo, anini dô hanashitanodarôka" (*Ni*, p. 430).
(Como será que minha irmã contou *da* gravidez ao meu cunhado?)

A palavra *ninshin* (gravidez) é seguida da partícula de adjunto adnominal *no*, para se ligar a *koto*, significando "sobre a gravidez", "a respeito da gravidez"

Nem sempre o que precede a partícula *no* será uma oração, podendo ser um substantivo, que será objeto de referência. A estrutura [*N-no-koto*] pode ser traduzida como "sobre N", "referente a N" Assume muitas vezes a função de objeto direto, seguido da partícula *wo*, complementando a noção de verbos como falar, pensar, chamar, lembrar. Conforme o estudo de Eda Sumire citado anteriormente, essa estrutura tende a ser empregada na linguagem coloquial. Assim, nos textos técnicos ou científicos são preferidas as estruturas [*N-ni-tsuite*] ou [*N-ni-kanshite*].

Além dessa estrutura, constatamos outra em que o N não se trata de um simples substantivo, mas de um substantivo complementado por uma oração adjetiva, como no exemplo seguinte:

" 'Kango'wa, [nihongono nakade tsûjô kanji ichiji matawa niji ijôde kakare, katsu soreraga on'yomini natteiru go] *no koto*dearu" (*Goi*, p. 123).

('Kango' se *refere* às palavras usualmente escritas com um ou mais de dois ideogramas, e que têm leituras chinesas dentro da língua japonesa.)

O substantivo *go*, que complementa *koto*, recebe a adjetivação que se inicia com *nihongono* e termina com *natteiru*, como indicam os colchetes. Nesta oração *koto* é empregado para indicar uma referência, explicando ou definindo um dos termos da oração principal '*kango*' Esse significado do *koto* não parece ter o mesmo caráter semântico mostrado no exemplo anterior. A estrutura sintática em que cada um dos casos se insere também é diferente; a primeira assume a função de objeto direto ou sujeito com a junção da partícula *wo* ou *ga*, e a segunda faz parte do predicado.

c. V(presente) *-koto-ga-dekiru* (possibilidade)
"(...) kuchiwo aketa mamadattanode, nanimo shaberu *kotowa deki*nakatta" (*Nin*, p. 445).
(Como continuei com a boca aberta, não *pude* falar nada.)

Com o verbo no presente, *-koto-ga* (partícula de sujeito) – *dekuri* (poder) expressa possibilidade.

d. V(presente) *-koto-ni-naru* (conseqüência natural)
"Konna kotowa kesshite honnin'ya kazokuno mononi iunayo. Shokkuwo ataeru *kotoni naru*" (*Bo*, p. 29).
(Não diga jamais tais coisas à própria pessoa ou aos familiares. *Causará* um choque (para todos).)

A expressão *-koto-ni* (partícula de adjunto adverbial) *-naru*(tornar) expressa o resultado ou a conseqüência natural que a realidade exterior vai causar ao falante.

e. V(presente) *-koto-ni-suru* (decisão)
"Zôgohôni ippanni tsuitewa, atono shôde kuwashiku atsukau *kotoni suru*" (*Goi*, p. 133).
(A respeito da formação de palavras em geral, *trataremos* detalhadamente no capítulo seguinte.)
"Watashiwa sorede jamuwo tsukuru *kotoni shit*a" (*Nin*, p. 446).
(Eu *resolvi* fazer a compota com isso.)

Constrastando com o item anterior, *-koto-ni-suru*(fazer) expressa a decisão tomada ou a vontade do falante. Citamos um exemplo de texto científico mas, como se trata de uma expressão da intenção do falante, é pouco usada na linguagem técnica ou científica.

f. V(presente) *-koto-ni-shiteiru* (hábito)
"Sonna toki, watashiwa itsumo ko kotaeru *kotoni shiteiru*" (*Bun*, p. 83).
(Nessas horas, eu *costumo* sempre responder assim.)
"(...) shûmatsuwa itsumo, kono chide kutsurogu *kotoni shiteiru*noda."
((...) nos fins de semana, *costumo* sempre descansar nesta terra.)

A expressão *-koto-ni-shiteiru*(está feito) indica que a decisão já foi tomada e continua válida.

g. V(conclusivo) *-koto-ga-aru* (experiência)
"Maeni, kagakuzasshika nanikade senshokutaino shashin-wo mita *kotoga aru*" (*Nin*, p. 438).
(Já vi a foto dos cromossomos numa revista científica ou em outro lugar.)

É uma expressão similar à do item a., mas o verbo que antecede o *koto* está em forma conclusiva *mita*(vi), e significa experiência.

h. V(presente) *-koto-da* (emoção, surpresa)
"(...) shinbun-wo mekuttari denwawo kaketari shinagara, 'Aa, kono higa nê-sanno hairanbidattanone' nadoto omottari surunowa, yahari kimyôna*kotoda*" (*Nin*, p. 427).
(Pensar, por exemplo, "Ah, esse dia foi o dia da ovulação da minha irmã", enquanto vira (as páginas do) o jornal ou dá um telefonema, é realmente estranho."

A expressão *-koto-da*(ser) exerce a função predicativa e é empregada no final da oração. Expressa a emoção, a surpresa, a subjetividade do falante. É um emprego apresentado por Teramura como uma das expressões de modalidade.

As expressões com o termo *koto* são várias, mas nos limitamos aqui a citar apenas os exemplos coletados mais relevantes na nossa pesquisa. As expressões do grupo 2 são mais empregadas na linguagem literária, nos contos e romances, mas sua freqüência é baixa na linguagem científica. A explicação pode estar no próprio significado dessas expressões (de experiência, hábito, decisão) que exprimem certos fatos ligados à vida pessoal dos homens e não à verdade objetiva que os textos científicos tentam mostrar.

Por outro lado, os empregos citados no grupo 1, que demonstramos serem muito freqüentes na linguagem científica, refletem o caráter semântico original da palavra *koto*, que representa a ação, o fato, o evento e o estado dos seres e dos objetos.

Sintaticamente, retomando o capítulo referente às orações interligadas, podemos concluir que o estabelecimento da relação oração determinante/determinado na língua japonesa não requer nenhum conectivo ou termo especial que a explicite, bastando apenas a colocação da oração adjetiva antes do substantivo.

Sabemos que os *keishikimeishi* em geral ocorrem com grande freqüência e que sintaticamente posicionam-se sempre como um elemento determinado. Isso nos leva a pensar que na língua japonesa deve ocorrer um número maior de *rentai shûshoku* do que na língua portuguesa, pois das frases selecionadas com a presença do termo *koto*, poucas conservaram na tradução a relação determinante/determinado do texto original japonês.

Bibliografia

EDA, Sumire. "Meishi-no-koto no Imito Yôhôni Tsuite" ("Sobre o Significado e as Funções do *Substantivo no-koto*")*Nihongo Kyôiku 62*, Tóquio, 1987.

HAYASHI, Oki. *Zusetsu Nihongo* (*Dados Estatísticos da Língua Japonesa*). Tóquio, Kadokawa, 1982.

KOKURITSU KOKUGO KENKYÛJO. *Gendai 90 shuno Yôji Yôgo 3*, (*Letras e Palavras Empregadas nas 90 Revistas Modernas 3*). Tóquio, Shûei, 1964.

KUDO Mayumi. "No Kotono Tsukaiwaketo Dôshino Shurui" ("A Diferenciação de Emprego dos Termos *No* e *Koto* e os Tipos de Verbos"). *Kokubungaku Kaishakuto Kanshô*, vol. 50-3. Tóquio, 1985.

KUNO, Susumu. *The Structure of the Japanese Language*. Massachussets, The M. I. T.. Press, 1973.

MINAMI, Fujio. *Gendai Nihongono Kozô* (*Estruturas da Língua Japonesa Moderna*). Tóquio, Taishukan, 1972.

SAKAKURA, Atsuyoshi. *Nihon Bunpôno Hanashi* (*Sobre a Gramática Japonesa*). Tóquio, Kyoiku Shuppan, 1976.

SAKUMA, Kanae. *Gendai Nibongono Kenkyû* (*Estudos da Língua Japonesa Contemporânea*). Tóquio, Kuroshio, 1983.

SHIBATANI, Masayoshi. *Nihongono Bunseki* (*Um Estudo da Língua Japonesa*). Tóquio, Taishukan, 1978.

TERAMURA, Hideo. *Nihongono Shintakusuto Imi* (*Sintaxe e Semântica da Língua Japonesa*). Tóquio, Kuroshio, 1984.

————. "Rentaishûshokuno Shintakusuto Imi – 4" ("Sintaxe e Semântica do Rentaishûshoku") Osaka. *Nihongo, Nihonbunka*. Osaka Gaikokugo Daigaku, 1978.

A FUNÇÃO MODALIZADORA DOS AUXILIARES VERBAIS DA LÍNGUA JAPONESA*

Lídia Masumi Fukasawa

Os vários estudos concernentes tanto à questão das modalidades, quanto ao das próprias funções da linguagem e do discurso encontram-se pautados em duas posturas distintas: de um lado, a de considerar as modalidades como a manifestação lingüística da subjetividade e da intencionalidade do locutor e, de outro lado, a de considerar as modalidades como uma das formas lingüísticas de interação social, resultante de regras socioculturais convencionais que regem essa interação entre os usuários de uma determinada língua. A primeira postura caracteriza-se pela natureza individual e não-institucionalizada atribuída às modalidades enfatizando-se o aspecto psicológico e pessoal do locutor, enquanto a segunda busca explicar as modalidades enquanto categorias idiossincráticas socialmente institucionalizadas em uma dada comunidade lingüística.

A visão fundada no caráter individual e psicológico das modalidades parece, à primeira vista, reduzir o campo de seu objeto, na medida em que se lhe atribui apenas uma base lingüística subjetiva e pessoal do locutor, como no caso do idioleto. É preciso convir, contudo, que todo *corpus* de enunciados produzidos por um indivíduo traz, em sua base, não só uma postura de criação pessoal, mas um tipo determinado de comportamentos idiossincráticos do grupo social e lingüístico a que este indivíduo pertence. Grande parte dos modos de expressão subjetivos deve-se a reações afetivas e psicológicas individuais que, resguardadas as individualidades de criação do sentir pessoal, se

* Parte da tese de doutorado, apresentada junto à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

generalizam em comportamentos representativos do coletivo. Cada um dos enunciados atualizados pelo falante de uma determinada língua traz, em sua base, uma sustentação de usos sociais comumente aceitos pelo grupo do qual faz parte. Portanto, a análise das expressões de modalidade pode muito bem basear-se em um *corpus* de enunciados que não se atém a um único indivíduo, mas a um conjunto de indivíduos suficientemente diversificados dentro de um grupo lingüístico.

Resulta daí que as duas posturas – a da análise da subjetividade do locutor e da constituição intersubjetiva da interação que reflete os usos sociais – não são totalmente excludentes, já que todo locutor é uma constituição ideológica prévia, identificável com as regras do dizer social. Vale dizer que a subjetividade, no final, desemboca na existência social (e vice-versa). As formulações enunciativas dos homens se constituem a partir de discursos pré-existentes numa sociedade, e não de maneira totalmente particular e original em cada enunciação. A interação, que é nada mais nada menos que o objeto a ser atingido pela expressão da subjetividade, adquire o caráter de intersubjetividade e de práticas sociais, em que cada um dos interlocutores assume seus papéis sociais de forma consciente, mediante aceitação do acordo tácito, estabelecido previamente, de usar determinadas estratégias e instruções que lhe garantem a interação.

O que se deve buscar, então, é a conjugação da postura que analisa a subjetividade e a intencionalidade do locutor no momento de sua enunciação com aquela que busca os fatos de interação social dos interlocutores ou a natureza semântico-ideológica dos seus discursos.

De acordo com essa concepção, o estudo das modalidades deve ter, como ponto de partida, a discussão das questões referentes à distinção entre *dictum* e *modus*[1], devendo englobar, também, o estudo das leis que regem a interação social e os lugares sociais que são assumidos pelos interlocutores dessa interação. Contudo, a grande maioria dos autores enfocaram mais o caráter subjetivo e intencional do locutor na construção do *modus*[2]. Foram poucos os que buscaram explicar os fatos da enunciação, levando em conta o lugar social dos interlocutores e os fatos socioculturais que fornecem instruções de uso e de interpretação dos enunciados (inserem-se nesse segundo grupo, os trabalhos desenvolvidos por Hayashi, Minami, Miyaji, Tanaka, Ducrot e outros).

Levando-se em conta esses dois aspectos, definir-se-á a modalidade como as expressões lingüísticas extra-*dictum*, que determinam as relações enunciativas realizadas entre interlocutores, mediante atualização de suas subjetividades e in-

1. Todo e qualquer enunciado encontra-se alicerçado em um certo conteúdo informativo (*dictum*) e uma atitude subjetiva de interpretação e intenção por parte do falante com relação a esse conteúdo (*modus*). Assim, o *dictum* corresponde ao conteúdo proposicional virtualmente descritivo, desprovido do caráter subjetivo e inserido na dimensão do relacionamento interno entre sujeito e predicado, enquanto o *modus* ou *modalidade*, aos elementos que imprimem ao enunciado as marcas da intencionalidade do locutor com relação ao conteúdo daquilo que informa.
2. Cf. posições de Austin, Searle, Yamada, Tokieda, Watanabe e outros.

tersubjetividades persuasivas, utilizadas para a interação social, em cuja base se encontram inscritos certos dados e instruções sociais de uso e de interpretação. A modalidade é, pois, um valor comunicativo de interação verbal de natureza histórica e social, uma conformação semântica das relações entre um locutor e um referente ou entre um locutor e um destinatário, que visa à elaboração de um ato ilocutório e um perlocutório, mediante um equilíbrio de participação entre o locutor e o destinatário no discurso.

Em decorrência, o estudo das modalidades da língua japonesa significará a investigação do enunciado e da enunciação nas suas várias dimensões, quais sejam, da subjetividade individual, do efeito do sentido e da contingência social a que estão subjugados os interlocutores. Com isso, ter-se-á dado conta da análise do mecanismo de interação social japonês, elaborado por meio do uso da língua e das modalidades.

No presente estudo, procuraremos demonstrar que a qualidade modal do japonês não reside apenas na subjetividade do locutor mas também na postura dos interlocutores em levar sempre em conta seus lugares sociais nas relações interpessoais, pois é nesse nível que se dão ordens, se fazem promessas e pedidos, se declaram coisas etc.

São inúmeros os itens lexicais que exprimem modalidades no japonês: partículas de ênfase ou limitação (*fukujoshi*); prefixos e sufixos; interjeições; verbos auxiliares; mostrativos pessoais (comumente designados pronomes pessoais); verbos com noções de respeito, modéstia, polidez etc.; advérbios; morfemas finais (*shûjoshi*) etc. Contudo, dada a impossibilidade de se analisar tantos aspectos, ater-nos-emos, neste trabalho, apenas ao estudo de uma pequena parcela dos componentes que exprimem modalidades em japonês: os assim chamados auxiliares verbais (*jodôshi*).

Procurar-se-á, com a análise dessas modalidades, desvendar o modelo de organicidade do enunciado e das marcas de enunciação deixadas pelos interlocutores japoneses no discurso.

Hayashi[3] e Minami[4] já nos alertavam para o fato de que a dimensão modalizadora dos enunciados japoneses situa-se nas camadas externas ao *dictum*, havendo uma intensificação de grau modal conforme se avança para essas camadas. A hipótese é a de que, na língua japonesa, o processo de construção do enunciado se realiza primeiro pela elaboração do *dictum* para, depois, acrescentar-se-lhe os componentes modais (os ilocucionais e perlocucionais). E isso se deve à própria estruturação sintática da frase japonesa que tem como característica geral, a construção do tipo:

3. Cf. Shirô Hayashi, "Nihongono Bunno Katachito Shisei", em *Danwano Kenkyûto Kyôiku I*, Tóquio, KKK, 1982, p. 49.
4. Cf. Fujio Minami, "Nihongotowa donna Kotobaka". ("Que Tipo de Língua é o Japonês 3"). *Nihongono Tokushoku* (*Peculiaridades da Língua Japonesa*). Tóquio, Bunkachô, 1983, pp. 34-45. (Kotoba Shirizu 10 (Série Linguagem 10)).

Sujeito + complemento verbal + predicado.

Tal característica permite que, em japonês, se torne mais fácil detectar os componentes modais em sua estrutura sintática (o predicado surge no final da frase). É essa também a razão pela qual se optou pelo estudo dos auxiliares verbais que surgem sempre após o núcleo do predicado.

A hipótese a ser defendida é a de que, em japonês, as modalidades se estruturam segundo uma ordem determinada de aparecimento na frase: primeiro as ilocucionais e, em seguida, as perlocucionais. É claro que, em última análise, as modalidades ilocucionais também possuem natureza perlocucional, já que não se pode seccionar a intencionalidade do locutor. Contudo, parece possível detectar, nos vários elementos lingüísticos modais, um grau mais forte ou mais fraco de ilocução ou de perlocução, bastando, para isso, confrontar, por exemplo, os sentidos contidos nas modalidades emotivas (declaração de uma emoção) e nas imperativas (expressão de uma ordem).

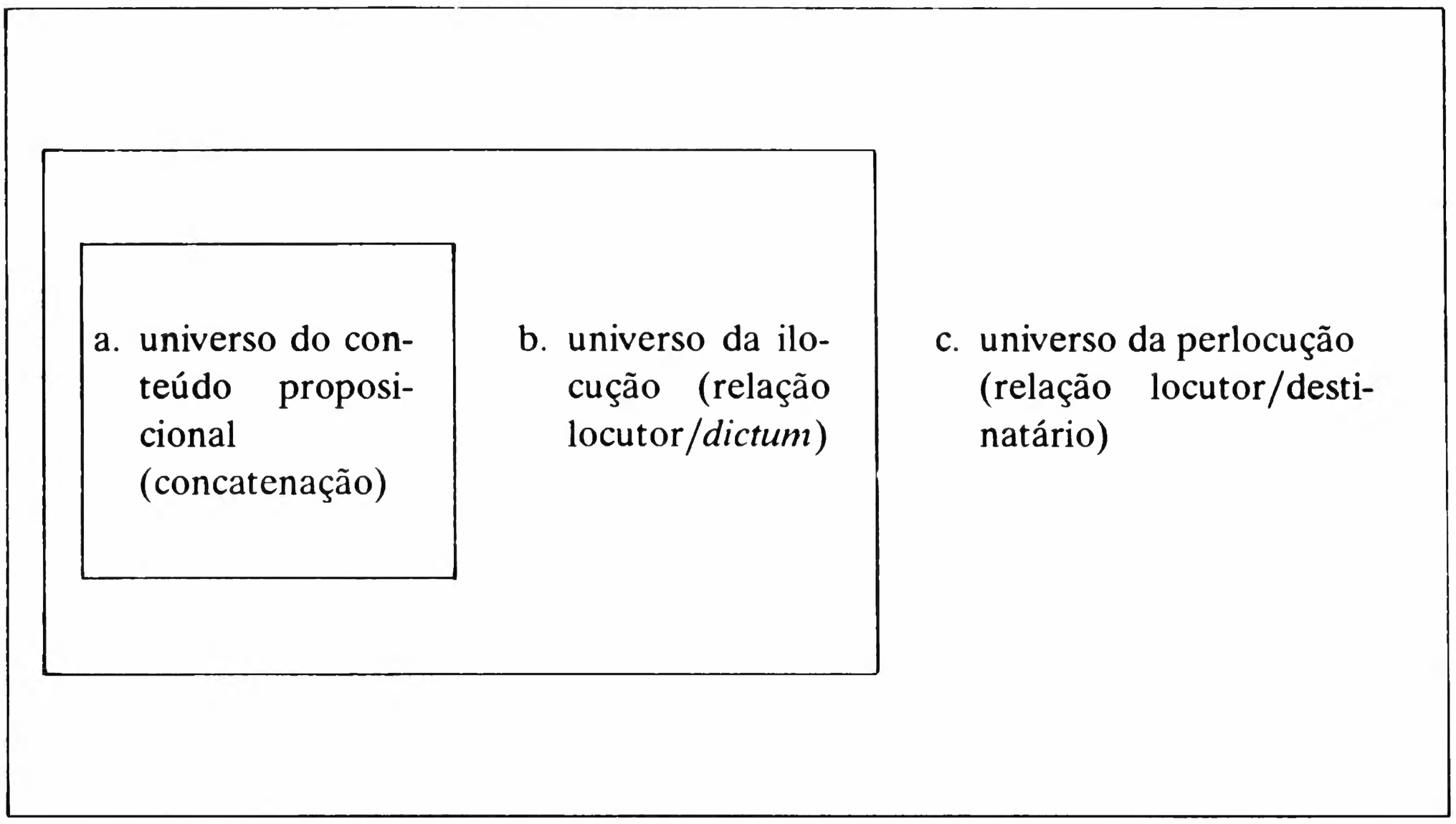
Alertamos, contudo, para o fato de que só trataremos dos auxiliares verbais usados no final da frase ou do período com que se termina um discurso. Sua utilização no meio do período não será objeto de análise deste trabalho, já que deixam de exprimir modalidades e se transformam em conteúdos proposicionais.

Os auxiliares verbais constituem um tipo de item lexical flexível (variável em diferentes formas de flexão) que se insere na categoria denominada "termos relacionais" da língua japonesa[5], exprimindo, de modo geral, modalidades ilocucionais (e perlocucionais) de afirmação, de suposição, de desejo, de volição etc. Ligam-se a nomes, verbos e adjetivos, surgindo na frase mediante obediência a uma ordem de encadeamento determinada por regras de estruturação sintática[6].

Dissemos, anteriormente, que a estruturação do enunciado japonês se processa por meio de dois estágios de construção: a etapa da construção do seu conteúdo proposicional, realizada pela função de concatenação dos elementos nocionais da frase, e a etapa da elaboração das modalidades, realizada pelas relações enunciativas de interação intersubjetiva entre os interlocutores. Assim, tomaremos como apoio para nossa argumentação as propostas de Hayashi, Minami e Miyaji, segundo as quais o enunciado japonês apresenta, no seu ponto mais central, o *dictum* e, nas suas camadas mais externas, os componentes que exprimem os vários graus de modalização do locutor. Quanto mais exteriores ao *dictum*, tanto mais intenso o grau de perlocução.

Esquematizando, tem-se:

5. Cf. noção de *ji*, proposta por Motoki Tokieda, em *Kokugogaku Genron*, Tóquio, Musashino Shoin, 1969 e por Minoru Watanabe, em *Kokugo Kôbunron*. Tóquio, Hamiwa Shobô, 1974.
6. Cf. *Idem, ibidem*.



Parece lícito, entretanto, concordar com Miyaji que a inscrição da "subjetividade do locutor" no enunciado obedece a uma ordem contínua que não pode ser seccionada de forma estanque em ilocução e perlocução[7] E Minami já dizia que os enunciados da língua passam forçosamente pelos seus vários níveis de representação[8].

De qualquer maneira, parece claro que os componentes que registram as marcas de enunciação do locutor se inscrevem nas camadas b e c, enquanto as relações cognitivas da dimensão do *dictum* se efetivam na camada a.

Dissemos que os auxiliares verbais da língua japonesa têm, como princípio geral, expressar modalidades, sobretudo quando surgem finalizando os enunciados. Com efeito, no exemplo

Korewa hana*da* (Isto é uma flor),

o auxiliar verbal *da* exprime o sentido modal de afirmação, através da qual o locutor exprime a sua postura subjetiva de ratificação do conteúdo referencial "isto é uma flor" Contudo, o mesmo auxiliar verbal está desempenhando também uma função copulativa de construção do *dictum* no enunciado dado o que nos faz crer que ele possua uma natureza dupla: a de desempenhar uma função concatenadora de construção do conteúdo proposicional da frase e a de formular a função modalizadora de afirmação ou ratificação desse conteúdo proposicional assumida pelo locutor.

7. Cf. posição teórica de Yutaka Miyaji, "Iwayuru Bunno Seishitsujôno Shuruino Genrito Sono Hatten", 1950.
8. Minami propôs quatro dimensões para a construção do enunciado japonês: a referencial, a intermediária, a modalizadora ilocucional e a perlocucional, 1974.

Dir-se-á, então, que, no esquema dado, certos auxiliares verbais podem desempenhar a função de construção dos três universos: o do conteúdo proposicional, o da ilocução e do da perlocução.

Embora tantos autores tenham se dedicado à explicação das noções de *dictum* e de *modus*, demarcar a distinção entre as duas funções na língua é uma das tarefas mais difíceis, principalmente quando se analisam os enunciados do ponto de vista de sua atualização enunciativa. Apesar disso, e contrariando, inclusive, a proposta formulada por Watanabe[9], procurar-se-á trabalhar com a hipótese de que, em princípio, todos os auxiliares verbais da língua japonesa desempenham funções modais.

Para melhor situar o problema, procederemos à análise dos vários auxiliares verbais, dividindo-os, inicialmente, em dois grupos:

a. os que se ligam a nomes[10];

b. os que se ligam a verbos, adjetivos e outros auxiliares verbais.

Pertencem ao primeiro grupo os auxiliares verbais *da, desu, rashii, darô* e *deshô*. Inserem-se no segundo grupo os auxiliares verbais *seru* (*saseru*), *nasai, reru* (*rareru*), *tai, nai* (*nu*), *ta, sôda, hazuda, tsumorida, mitaida*[11], *yôda, wakeda, rashii, ta, darô, deshô, u* (*you*), *mai* e *mashô*.

A divisão proposta, que pode parecer, à primeira vista, totalmente ingênua e meramente formal, é de importância relevante porque se baseia na própria diferenciação do grau de modalização veiculada pelos diversos auxiliares verbais e se relaciona com uma das características da estruturação do enunciado japonês (da formulação do *dictum* para o *modus* ilocucional e perlocucional). Dessa maneira, a ordem determinada do encadeamento dos auxiliares verbais torna-se, também, fator fundamental que explica as atitudes modais inscritas no enunciado.

Os vários auxiliares verbais surgem, portanto, no enunciado, obedecendo à seguinte ordem de encadeamento:

classe 1 – os que exprimem valores ilocucionais:

a. modalidades assertivas (de informação ou de declaração), através das quais o locutor exprime apenas o conteúdo de uma realidade percebida: afirmação (*da, desu*), suposição (*rashii, darô*), ratificação de afirmação de terceiros (*sôda*), passiva de amolação (*reru/rareru*), suposição negativa (*mai*), passado (*ta*);

b. modalidades que exprimem as vontades e desejos do locutor: voz causativa (*reru/rareru*), desejo (*tai*), decisão ou volição (*u/you*).

9. Para Watanabe, os auxiliares modais *da* (afirmação), *seru* (voz causativa) *reru* (voz passiva), *tai* (desejo) e *sôda* (suposição) constituem componentes do *dictum* e não componentes modais.
10. O termo "auxiliar verbal" é usado de forma generalizada, mesmo quando se liga a nomes; foi assim designado porque a maioria "auxilia" os verbos.
11. O auxiliar verbal *mitaida* (semelhança) pode ligar-se também a nomes (*taigen*).

classe 2 – os que exprimem valores perlocucionais:

a. questionamento expresso por recursos suprasegmentais de entonação;
b. convite (*u/you, mashô, masenka*).

1. Dictum *e* Modus

Os auxiliares verbais (*jodôshi*) possuem funções nitidamente modalizadoras, tendo em vista seu papel de explicitar a força ilocucionária dos enunciados, sobretudo em posição final na frase. Contudo, parte dos auxiliares verbais – *da* (afirmação, com função copulativa), *seru/saseru* (voz causativa), *reru/rareru* (voz passiva), *tai* (desejo), *nai* (negação) e *ta* (passado ou ação conclusa) – podem desempenhar funções referenciais, de construção do conteúdo proposicional dos enunciados. Esses auxiliares verbais caracterizam-se, portanto, pela sua dupla natureza: de um lado, de formular a modalidade do enunciado e, de outro, de participar da elaboração do *ditcum*. A modalidade que exprimem, nesses casos, é assertiva, através da qual o locutor ratifica a afirmação, a negação, o passado etc. descritos pelo conteúdo proposicional apresentado, prestando-lhes adesão, ou reconhecendo-lhes sua legitimidade.

Os demais auxiliares verbais – *sôda, yôda* (suposição, aparência), *rashii, darô, deshô* (suposição), *hazuda* (certeza, probabilidade), *wakeda* (causa), *mitaida* (suposição, comparação), *tsumorida* (volição), *bekida* (obrigatoriedade), *u/you* (volição, suposição, convite), *mashô* (convite, volição, sugestão polida), *nasai* (ordem), *mai* (suposição negativa) – exprimem as várias modalidades relacionadas com a atitude do locutor diante dos fatos veiculados no enunciado. Nesse sentido, contrariamente ao que afirmava Watanabe[12], dir-se-á que todos os auxiliares verbais empregados em posição frasal final apresentam, como princípio geral, a função de exprimir modalidades, pois funcionam como indicadores das intenções, dos sentimentos, ou das atitudes do locutor com relação ao discurso.

Para maior clareza, verifique-se o quadro abaixo:

Auxiliar Verbal	*Dictum*	*Modus*
da	função copulativa	– asserção (afirmação) – questionamento (pron. inter. + *da, na* + morfema final *no*) – declaração enfática (*no* + *da*) – implicitação de pedido, ordem, declaração negativa (nas formas *ni* e *de*)

12. Watanabe não reconheceu claramente a função modal nos auxiliares verbais *da, seru, reru, tai* e *sôda*, consi-

seru/saseru	voz causativa (uso em 3ª pessoa)	– ordem ou "causativização" (uso em 1ª pessoa) – amolação ou arrependimento
reru/rareru	voz passiva (uso em 3ª pessoa)	– adesão ou concordância à voz passiva (afirmação do conteúdo proposicional descrito) – passiva de amolação (uso em 1ª pessoa) – possibilidade – respeito
tai	desejo (uso em 3ª pessoa)	– afirmação do conteúdo proposicional – desejo (uso em 1ª pessoa)
nai	negação (uso em 3ª pessoa)	– afirmação do conteúdo proposicional – negação (uso em 1ª pessoa) – proibição, não-permissão – obrigatoriedade (em *nakerebanaranai, nakutewaikenai, naku* etc) – questionamento, convite, pedido (*nai, naika*) – pedido, proibição atenuada (*naide*) – certeza, probabilidade (em *nichigainai*, *kamoshirenai* etc.)
ta	passado	– afirmação (do passado – pedido de confirmação no passado (*ta*?, *takke*?) – ordem enfática – ordem atenuada (*tara*? – forma condicional)

Os demais auxiliares verbais caracterizam-se por pertencer ao grupo dos que, em posição final de frase, sempre exprimem modalidades.

Auxiliar Verbal	*Modus*
sôda	– aparência – suposição, modalidade alusiva

derando-os componentes pertencentes ao nível do *tôjo* (narração predicativa), isto é, como componentes do "conteúdo narrativo" (*Kokugo Kôbunron*, Tóquio, Hamiwa Shobô, 1974, p. 133).

yôda	– suposição, afirmação eufêmica – pedido, prescrição, recomendação (*yôni*)
rashii	– suposição – aparência, semelhança
darô/deshô	– suposição
hazuda	– certeza – probabilidade
wakeda	– interpretação, causa, razões
mitaida	– comparação – suposição, afirmação atenuada
tsumorida	– volição, intenção
bekida	– obrigatoriedade
u/you	– volição, decisão – suposição – convite
masu	– afirmação polida
mashô	– convite polido – decisão, volição polida – proposta, sugestão
nasai	– ordem (mais atenuada do que a forma imperativa do verbo)
mai	– suposição negativa
desu	– afirmação polida

2. *Classificação Geral das Modalidades Expressas pelos Auxiliares Verbais*

É habitual considerarem-se como modalidades básicas os valores semânticos dos enunciados que se referem ao eixo alético, epistêmico e deôntico. Se-

gundo Koch[13], essas modalidades correspondem, respectivamente, ao eixo da verdade ou da falsidade do conteúdo de uma proposição (semântica vero-condicional), ao da atitude de conhecimento do locutor, isto é, da sua manifestação de crença ao conteúdo veiculado (semântica das atitudes proposicionais), e, finalmente, ao da força ilocucionária que cria deveres e obrigações no destinatário (semântica dos atos de linguagem). Assim, o eixo alético e o epistêmico referem-se aos valores que exprimem a certeza do locutor sobre as coisas do mundo, enquanto o eixo deôntico revela a conduta do locutor, isto é, as atitudes ligadas à linguagem das normas, àquilo que se deve fazer, relacionadas à vontade do locutor.

Analisando a estrutura semântica das modalidades, Guimarães[14] propõe a classificação das modalidades, consideradas como ilocucionais, em três classes, de acordo com a forma como devem obedecer à lei da sinceridade (RS = requisito de sinceridade), isto é, à maneira como o locutor se compromete com tal requisito:

a. exercitivas: que apresentam, como RS, a vontade do locutor sobre um ato futuro de alguém (incluem as modalidades que exprimem obrigação e permissão);
b. veredictivas: que apresentam como base o RS relacionado à avaliação do locutor (necessidade, obrigatoriedade e permissividade);
c. expositivas: que têm como RS a crença do locutor (possibilidade, afirmação, certeza e probabilidade).

Tomando como base essas duas classificações e a função modal dos auxiliares verbais estudados, poder-se-á propor a seguinte sistematização:

a. auxiliares verbais que exprimem modalidades exercitivas, ligadas à vontade ou à conduta do locutor.

obrigação/ordem (imperativa) – *nasai, ta, naika, darô*
proibição/não-permissão/prescrição (imperativa) – *nai, yôni, tewaikenai*
volição/decisão (modalidade deôntica afetiva) – *u/you, tsumorida, mashô*
desejo (modalidade afetiva) – *tai*
convite (modalidade convidativa) – *naika (nai + ka), masen(ka), u/you, mashô*
pedido (modalidade petitória) – *yôni, naide tekudasai*
voz causativa (causativização) – *seru/saseru*
respeito/polidez (modalidade afetivo-social) – *reru, masu, desu*
proposta/sugestão – *mashôka*
interrogação/questionamento – *da* (ligado a pronomes interrogativos), *naika, masenka, takke?, mashôka*

13. Ingedor G. Villaça Koch, *Argumentação e Linguagem*, 1987, Capítulo III, item 3.
14. Eduardo Junqueira Guimarães, *Modalidade e Argumentação Lingüística*, 1979, item 4, pp. 63-155 (tese de doutorado).

Obs.: embora a permissão se enquadre nessa categoria, já que exprime modalidade imperativa, não há correspondência em termos de auxiliar verbal.

b. auxiliares verbais que veiculam modalidades veredictivas, relacionadas à avaliação do locutor sobre o fato referido pelo enunciado:

necessidade (alética) – *nakutewaikenai, nakerebanaranai*
obrigatoriedade (deôntica) – *nai, bekida, nakerebanaranai*
permissividade (deôntica) – *te(mo)ii* (verbo auxiliar)
afirmação (assertiva) – *da, desu, masu*
- suposição/alusão/aparência (epistêmica) – *sôda, yôda, rashii, darô, u/you, deshô, mai, kamoshirenai, mitaida* (incluindo sentido de comparação)

voz passiva de amolação (afetiva) – *reru/rareru*
espontaneidade (epistêmica) – *reru/rareru*
não-necessidade (alética) – *nakuteii*
passado (epistêmica) – *ta*
negação (assertiva) – *nai*

c. auxiliares verbais que exprimem modalidades expositivas, relacionadas à crença do locutor:

possibilidade (epistêmica) – *reru/rareru, wakeniwaikanai*
certeza (epistêmica) – *hazuda, nichigainai*
probabilidade (epistêmica) – *kamoshiranai, mitaida*
afirmação (assertiva) – *da, desu, masu*
suposição/alusão/aparência (epistêmica) – *sôda, rashii, darô, yôda, u/you, deshô, mitaida, mai, kamoshiranai*
espontaneidade (epistêmica) – *reru/rareru*
negação (assertiva) – *nai*
causa/razões (epistêmica) – *wakeda*

Como se pode verificar pela tentativa de sistematização, torna-se muitas vezes difícil classificar e enquadrar, de forma rígida, todos os auxiliares verbais e suas funções modais em cada uma das três classes. Basta observar, por exemplo, as funções e os valores modais do auxiliar verbal *da*: ele pode desempenhar a função de modalidade veredictiva e expositiva (em caso de asserção), ou de modalidade exercitiva (em caso de interrogação).

O mesmo ocorre com o auxiliar verbal *ta*, que pode exprimir a vontade do locutor (em caso de veicular ordem), ou a avaliação do locutor sobre o fato referido pelo enunciado (quando usado com valor de passado).

A sistematização apresentada pode, ainda, provocar problemas com relação ao próprio conceito de "avaliação" e "crença" do locutor, bastando para isso verificar as funções e os valores semânticos das modalidades supositiva ou alusiva, de espontaneidade e afirmativa. Essas modalidades parecem poder incluir-se tanto no campo da "avaliação" quanto da "crença" do locutor. Poder-se-á, então, reduzir as modalidades em duas classes: de um lado, as *veredictivas*

e *expositivas*, que lidam com a avaliação e a crença do locutor (incluindo-se, neste grupo, a afirmação), e, de outro, as *exercitivas*, relacionadas às expressões de vontade do locutor, já que o reconhecimento da distinção entre ambas se torna mais claro e palpável.

É preciso acrescentar que os valores modais de desejo, convite, pedido, causativização, respeito, volição, sugestão, espontaneidade e suposição não foram claramente analisados e explicitados pelos autores referidos, talvez por serem considerados como derivados ou como variações resultantes das significações mais básicas. Foi preciso, contudo, explicitá-los no estudo dos auxiliares verbais japoneses, já que são subsidiários dos modos de exprimir (ou de fazer ver) preferidos pelos japoneses (sobretudo as noções de espontaneidade, respeito, alusão etc.), aos quais voltaremos mais adiante, quando procuraremos retomar as características do sistema de valoração modal na língua japonesa.

As modalidades elaboradas em função do jogo de produção e do reconhecimento das intenções do locutor passam a veicular valores ilocucionais e perlocucionais, embora esta distinção, segundo Miyaji, não seja nem rígida, nem estanque. O que se pode dizer é que certas modalidades estão mais ou menos comprometidas com o locutor ou com o destinatário. Deve-se, pois, reconhecer-lhes "graus ou intensidades de modalização" ou "escalas argumentativas", marcados por traços intencionais mais fortemente ilocucionais ou mais fortemente perlocucionais. Já que o objetivo das modalidades é a interação e o agir sobre o destinatário, dir-se-á que a perlocução está mais próxima desse objetivo.

Segundo tal raciocínio, é possível considerar-se que as expressões de "avaliação" e de "crença" do locutor possuem um caráter mais ilocucional, enquanto que as de "vontade" do locutor denotam uma modalização perlocucional mais forte. A força argumentativa dos componentes perlocucionais fará com que, com o seu emprego, o locutor espere ou, de certa forma, obrigue o destinatário a uma resposta accional.

Se a base das modalidades está fundamentalmente na asserção, na prescrição e no questionamento (dos quais derivam as demais), ter-se-á, nas assertivas, um grau ilocucional mais forte e nas prescritivas e interrogativas, um grau perlocucional mais marcante. Esquematizando, temos:

a. assertivas → avaliação (veredictiva) / crença (expositiva) → função ilocucional

b. prescritivas → vontade (exercitiva) / interrogativas → questionamento, indagação → função perlocucional

Parece, então, possível discutir as modalidades segundo suas funções ilocucionais e perlocucionais, admitindo, contudo, a idéia de que elas se organizam em escalas contínuas de argumentação, nos vários graus de intensidade modal

que partem do ilocucional para o perlocucional. Com bastante razão, Miyaji afirmara que todos os enunciados passam, necessariamente, pelos dois estágios – ilocucional e perlocucional. Tomando como exemplo o ato de afirmação, verificar-se-á que ele inclui também a propriedade de conferir ao destinatário um dever de concluir e um dever de crer. Se afirmar é informar e fazer saber, então, a afirmação é um ato ilocucional que contém, ao mesmo tempo, a função de perlocução, já que requer do destinatário uma determinada postura. Submetendo-a, contudo, à análise baseada no critério das escalas argumentativas, dir-se-á que a afirmação veicula uma intensidade ilocucional na qual se verifica maior engajamento do locutor com relação ao conteúdo proposicional expresso pelo enunciado, em que o locutor se coloca como ponto central e o destinatário se afigura como secundário. O ato de afirmar difere, por exemplo, do ato de ordenar, no qual se verifica a centralidade do destinatário, ou melhor, a relação mais intensa entre o locutor e o destinatário. No caso da afirmação, a relação mais intensa é o engajamento maior entre o locutor e o referente.

Tomando como base esse ponto de vista, poder-se-á classificar as modalidades expressas pelos auxiliares verbais japoneses em duas classes, a saber:

1. auxiliares verbais que exprimem valores ilocucionais

a. modalidades assertivas (transmissão do conteúdo de uma realidade percebida, informações e declarações do locutor):

afirmação – *da* (com sentido de julgamento afirmativo)

suposição/alusão/aparência – *sôda, rashii, darô, yôda, u/you, deshô, mitaida, mai, kamoshirenai*

passiva de amolação, espontaneidade, possibilidade – *reru/rareru, wakeniwaikanai*

passado – *ta*

negação – *nai*

necessidade – *nakutewaikenai, nakerebanaranai*

obrigatoriedade – *nai, bekida, nakerebanaranai*

certeza – *hazuda, nichigainai*

probabilidade – *kamoshirenai, mitaida*

causa/razões – *wakeda*

b. modalidades que exprimem desejos do locutor:

voz causativa – *seru/saseru*

- desejo – *tai*

volição/decisão – *u/you, tsumorida*

2. auxiliares verbais que exprimem valores perlocucionais

a. requerem resposta accional do destinatário:

ordem e obrigação – *nasai, ta, naika, seru/saseru, darô*

proibição/não-permissão – *nai, yôni, tewaikenai*
convite – *nai(ka), masen(ka), u/you, mashô*

- pedido – *yôni, naide, tekudasai*
- proposta – *mashôka*

questionamento – *da* (ligado a pronome interrogativo), todos os auxiliares verbais acrescidos do morfema interrogativo

b. não requerem resposta accional do destinatário:
respeito/polidez – *reru/rareru, masu, desu, mashô, deshô* etc.
formas combinadas de atenuação de modalização – *dewanaideshôka, kato omowareru, dato omou (omowareru), taito omou, dewanaikato omowareru* etc.[15]

O que se levou em conta para a classificação acima foi o critério de distinção segundo o qual os ilocucionais estabelecem uma relação locutor/referente mais forte do que os perlocucionais, enquanto estes, por sua vez, constroem uma relação locutor/destinatário mais intensa que aqueles, já que trazem, em sua base, uma intenção mais nítida do locutor em agir sobre o destinatário, levando-o, inclusive, à obrigação de uma resposta accional. Vale a pena ressaltar, também, que se consideraram dois tipos de perlocucionais, os quais variam de acordo com o grau ou a intensidade da intenção do locutor em "trabalhar" sobre o destinatário. Os operadores modais pertencentes ao primeiro caso (2. a.) exigem, praticamente, do destinatário, uma resposta accional (obedecer à ordem, à proibição, atender ao pedido, responder à pergunta etc.). Os do segundo grupo (2. b.), ao contrário, só fazem construir, no destinatário, uma imagem social de polidez, de respeito ou de cortesia do locutor, constituindo, às vezes, uma simples expressão de sua "civilidade" Nesse sentido, aproximam-se um pouco da função dos ilocucionais, mas os consideramos dentro da categoria dos perlocucionais, porque, de qualquer maneira, visam a elaborar um "trabalho" do locutor sobre o destinatário. Seu valor persuasivo se define à medida que o locutor procura convencer o destinatário sobre a sua postura polida com relação a ele e, com isso, atingir de forma mais harmoniosa o objetivo de sua comunicação.

3. Seqüência de Encadeamento: Ilocucionais e Perlocucionais

Diferentemente do português, o japônes tem, como característica geral de estruturação frasal, a construção da concatenação predicativa (*jojutsu*, na terminologia de Watanabe) no final do enunciado, e num período composto, a oração

15. Convém informar que as "formas combinadas de atenuação modal" serão retomadas mais adiante, no item 4.

principal surge sempre por último, sendo ela a portadora de modalização. Como conseqüência, a efetivação das modalidades ocorre, de modo geral, no último sintagma da frase ou do período (ou nas camadas exteriores ao *dictum*, como demonstraram Miyaji, Hayashi, Minami e outros). Como não tratamos dos itens lexicais modalizadores que podem surgir no início da frase (interjeições, partículas de ênfase, advérbios modalizadores etc.) mas, especificamente, dos auxiliares verbais e dos morfemas finais que surgem ao final da frase, podemos falar em modalidades que se efetivam no último sintagma que compõe o enunciado.

As modalidades, de forma geral, obedecem a uma ordem de encadeamento determinada por regras de estruturação sintática. No ponto mais central da frase está a construção do universo do *dictum* e, nas camadas mais externas, a manifestação do universo do *modus*. Como o japonês apresenta a estrutura sintática "sujeito-objeto-predicado", o *modus* surge no final do enunciado. O predicado e seus componentes apresentam, pois, os vários graus ou intensidades de modalização inscritos no enunciado pelo locutor, mediante obediência a certas regras. A ordem de encadeamento dos elementos que compõem o predicado (verbos, adjetivos, auxiliares verbais e morfemas finais) explicam as várias atitudes modais do locutor, pois revelam seu maior ou menor engajamento com relação ao conteúdo proposicional veiculado ou ao destinatário.

Dir-se-á, então, que a elaboração da estrutura enunciativa do japonês obedece a uma ordem de escalas argumentativas marcadas por traços intencionais do locutor, que partem do ilocucional para o perlocucional. Embora seja preciso reconhecer em toda modalidade estes dois aspectos, parece ter ficado clara a possibilidade de identificar graus mais intensos de um aspecto ou de outro. Assim, o que é marcante na língua japonesa é que as modalidades surgem nas frases obedecendo à seguinte ordem: primeiro os ilocucionais e depois os perlocucionais. Em outras palavras, verifica-se, na construção do predicado, a manifestação dos vários níveis de representação, inscrita no enunciado, segundo a ordem ilocucional → perlocucional. Acresce-se ainda, aos perlocucionais, uma característica: funcionam segundo graus de intensidade do locutor em agir sobre o destinatário (o perlocucional que obriga o destinatário a realizar uma resposta accional e o perlocucional que não exige deste uma reação accional).

Postular-se-á, então, como caraterística geral do surgimento da modalidade em japonês, uma progressão contínua do modo ilocucional para o perlocucional. E essa característica constitui, em última instância, uma regra determinada de surgimento ou encadeamento das modalidades no enunciado. Vejamos alguns exemplos:

- *Ikasenasai.* (Faça-o ir./Deixe-o ir.)
  Ika = verbo ir (*iku*)
  se = auxiliar verbal que exprime voz causativa (modo ilocucional que indica desejo do locutor)

nasai = auxiliar verbal que exprime ordem (modo perlocucional)

– *Ikanaiyôni.* (Peço para não ir./Não vá.)

Ika = verbo ir (*iku*)

nai = auxiliar verbal de negação (modo ilocucional)

yôni = auxiliar verbal de pedido/ordem (modo perlocucional)

– *Ikarenaideshô.* (Provavelmente, não poderá ir.)

Ikare = verbo "poder ir" (*ikareru*)

nai = auxiliar verbal de negação (modo ilocucional)

deshô = auxiliar verbal de suposição polida (modo perlocucional, contido no sentido de polidez)

Observa-se, portanto, o surgimento dos componentes modais, obedecendo à ordem de encadeamento anteriormente descrita.

É preciso, contudo, reconhecer nas funções dos auxiliares verbais, um maior número de modos ilocucionais, cabendo aos morfemas finais a função precípua de expressar valores perlocucionais. Verifique-se o exemplo:

– *Ikaseraretakunakattasôdane*. (Dizem que não queria ser obrigado a ir, não é?)

Ika = verbo ir (*iku*)

se = aux. verbal (*seru*) de voz causativa (valor ilocucional)

rare = aux. verbal (*rareru*) de voz passiva (valor ilocucional)

taku = aux. verbal (*tai*) de desejo (valor ilocucional)

nakat = aux. verbal (*nai*) de negação (valor ilocucional)

ta = aux. verbal (*ta*) de passado (valor ilocucional)

sôda = aux. verbal (*sôda*) de alusão (valor ilocucional)

ne = morfema final que indica pedido de confirmação (valor perlocucional)

Como se vê, o modo perlocucional do enunciado está nitidamente contido no morfema final *ne*, observando contudo, uma seqüência de encadeamento dos auxiliares verbais que obedece, de forma geral, à seguinte ordem:

- *da, seru, reru, tai* (a que Watanabe designou "grupo A", por constituírem parte do conteúdo proposicional);

rashii, nai, ta (designado "grupo B", por constituírem ora parte do *dictum*, ora parte do *modus*);

darô, u/you, mai (designado "grupo C" por elaborarem o *modus* do enunciado) e *sôda, yôda, hazuda, mitaida, tsumorida, deshô, nasai, desu, bekida* (estes auxiliares verbais não foram analisados pelo autor citado).

O que se quer demonstrar é que, como regra geral, os auxiliares verbais ocupam posições determinadas no sintagma modal, de acordo com o valor de modalização (ilocucional e perlocucional) que veiculam. Assim, o auxiliar verbal *ta*, por exemplo, observa uma disposição de surgimento no enunciado, de acordo com as condições de realização dos atos ilocucionais ou perlocucionais. No caso de *Ittadeshô*? (Foi, não?), *ta* precede *deshô*

it = verbo ir (*iku*)
ta = aux. verbal que exprime passado (modo ilocucional)
deshô = aux. verbal que exprime suposição polida (modo perlocucional)

Ao contrário, no enunciado *Keganin'o hakobukara, doita doita* (saiam/abram alas, porque vamos transportar o ferido!), *ta* surgirá necessariamente no final da frase, já que exprime "ordem" e, por essa razão, veicula função perlocucional.

Essa ordem seqüencial significa, também, que os ilocucionais surgem, na frase, imediatamente após a descrição do seu conteúdo proposicional. Ao contrário, os operadores modais perlocucionais surgem longe do *dictum*, isto é, depois dos ilocucionais. Tal ordem reflete, na estruturação frasal japonesa, as condições de realização dos vários atos ilocucionais de modalização.

4. As Modalidades e as Estratégias Discursivas do Japonês

Parece ter ficado suficientemente claro que os auxiliares verbais, enquanto componentes que exprimem modalidades, constituem fatores nítidos de espelhamento da enunciação que mostram os vários modos pelos quais o locutor apresenta o conteúdo proposicional ao interlocutor. Segundo essa perspectiva, o locutor se coloca como a figura central na construção discursiva, já que todo discurso por ele produzido encontra-se ligado ao evento de produção do enunciado e contém indicadores das suas intenções, dos seus sentimentos e das suas atitudes. Essa centralidade do locutor encontra-se em função da intenção deste em apontar, em seus enunciados, as conclusões a que quer induzir o destinatário, por meio de argumentos. A noção de argumentação passa a ser, então, um fator de expressividade fundamental, na medida em que constitui, ao mesmo tempo, uma atividade estruturante do discurso (porque marca as possibilidades de sua construção) e uma atividade que visa a atingir, de alguma forma, o destinatário. A argumentatividade faz pressupor, então, a importância do destinatá-

rio no discurso (porque esta é sempre destinada à interação), demonstrando que o discurso tem, como ponto essencial, não só o locutor mas também o destinatário, figura central a quem o locutor objetiva atingir.

Essa idéia torna-se ainda mais clara em japonês, onde o locutor procura elaborar seu discurso levando sempre em conta e procurando (ou fingindo que procura) dar importância maior ao destinatário do que a si próprio. Não se pode pensar em interação em língua japonesa, sem se levar em conta as relações de proximidade/distanciamento ou intimidade/não-intimidade dos interlocutores assim como as relações hierárquicas e de papel social entre locutor/destinatário/referente.

A importância da figura do destinatário, para o locutor japonês, é marcada, no discurso, pelo estabelecimento das formas regulamentadas de interação, de acordo com os papéis sociais dos interlocutores e com a sua aceitação (ou crença) dessa determinação.

Dentro desse quadro, dir-se-á que o fator determinante do discurso parece estar, em japonês, mais voltado para o destinatário do que para o locutor. Não se quer dizer com isso que o destinatário seja a figura mais importante, mas que o locutor japonês procura dar (ou quer assim demonstrar) maior atenção ao seu interlocutor do que se costuma fazer em português, por exemplo.

Se é verdade que as modalidades são motivadas e elaboradas pelo jogo de produção e de reconhecimento das intenções do falante, mediante emprego de mecanismos e formas lingüísticas estabelecidas por acordos tácitos convencionalizados, o japonês, para dar conta dessa atribuição de importância ao destinatário, apresenta, como característica fundamental, o uso da *estratégia da polidez*.

A estratégia da polidez, entendida como a máxima que orienta a realização do discurso japonês, com base na preocupação do locutor com o destinatário e com as relações de lugares sociais ocupados por seus interlocutores, é um princípio geral que inclui, segundo nosso entender, as manobras lingüísticas que produzem efeitos de cortesia, de respeito, de modéstia etc., do qual derivam outras máximas: as leis da renúncia do "eu" (ou da falsa renúncia do "eu"), da atenuação ou imprecisão da intencionalidade, da construção da imagem social do "eu", das expressões de ornamento ou "civilidade", o princípio da cooperação etc.

Costuma-se dizer que a função primordial do ato de fala é a ênfase do "eu" e a explicitação das intenções do locutor, donde advêm as leis conversacionais, cujas metas são as de articular o máximo de informação possível, a exaustividade informativa, a clareza, o fazer-se entender por meio de formas claras e explicativas etc. No caso do japonês, a colocação deve ser feita de forma um pouco diferente: exatamente em função da obediência ao princípio da polidez, a função geral do ato de fala parece ser a de camuflar o "eu" (ou fingir que se camufla), atribuindo ao enunciado a impressão de uma imprecisão e atenuação da intencionalidade do locutor. Por respeito ao destinatário, a técnica geral a ser empregada pelo falante deverá ser a de argumentar de forma velada e ate-

nuada, dando a entender ao outro que não persuade e não afirma de forma categórica, isto é, criando efeitos de sentido, sem que o outro perceba suas intenções. Não se quer dizer, com isso, que a intenção argumentativa deva ser evitada ou descartada, mas que as intenções do locutor devem ser atenuadas ao máximo, criando efeitos de sentido semelhantes às formas explícitas, mediante uso de recursos diferentes dos que comumente se utilizam no ocidente (explicitar o "eu", informar o máximo, ser claro etc.).

A expressão da intencionalidade, em japonês, deve atribuir ao destinatário a sensação de que o locutor procura preservar-se (ou ser contido), renegando o seu "eu" e não enunciando de forma demasiadamente clara, por respeito ao destinatário. Esse controle de si mesmo (que, no final, é apenas aparente), por parte do locutor, resulta numa imprecisão de intencionalidade, técnica, aliás, que se destina a atribuir ao destinatário a sensação de que o locutor efetua, no processo enunciativo, a "renúncia do eu" (*jikohitei*, segundo vários autores). Mas a renúncia é, muitas vezes, uma técnica ainda mais eficaz, através da qual o locutor transmite o que deseja e faz mover o destinatário. De qualquer maneira, a lei da renúncia (na qual o locutor simula renunciar ao seu "eu" na enunciação) ou da imprecisão da intencionalidade parece ser um valor ético e estético que compõe o sistema convencionalizado de argumentação e de persuasão japonês (nem por isso menos eficaz, diga-se de passagem).

Conclui-se, então, que as modalidades, em japonês, organizam-se numa estrutura que obedece às coerções da lei da polidez do locutor e de seu respeito ao destinatário. É por essa razão que se pode afirmar que têm um caráter social: a polidez e o respeito são convenções sociais que regem todo discurso em japonês.

Em nome dessas leis, o locutor japonês procura utilizar-se de estratégias retóricas que lhe permitam ficar a salvo do risco de ser acusado de impertinente, insistente ou imodesto, embora, como dissemos, a implicitação, a atenuação da intencionalidade e a polidez, signifiquem apenas um "fingir que não argumenta" É uma manobra discursiva através da qual o locutor aparenta evitar a persuasão e buscar a "renúncia do eu" Citando Perelman, Koch[16] afirma que não existe escolha "neutra"; o que existe é uma escolha que "parece neutra", e o estilo neutro pode ser um caso de renúncia que se destina a aumentar a credibilidade, por constraste com o estilo argumentativo mais inflamado. Em japonês, é exatamente isso que ocorre: o locutor faz uso dos vários recursos de polidez e atenuação para dar a impressão de que seu ato é neutro e, através da ocultação modal, melhor convencer seu interlocutor. O interlocutor, por sua vez, conhecedor das convenções e das regras sociais que existem por trás dessa técnica, procura apreender as intenções do locutor, tornando viável a interação.

Constatado o fato, é preciso repensar as afirmações de Haga, Araki, Kindaichi e outros, que dizem respeito ao *Tsutaeru ishiga nai mamani tsutawaru* (A

16. Ingedor Vilaça Koch, *Argumentação e Linguagem*, São Paulo, Cortez, 1987, p. 157.

comunicação se realiza, sem que haja intenção para isso), ao *Jiko hitei* (negação do "eu"), ao *Wakarasenu bunka* (cultura que dá pouco valor à intenção de "fazer o outro entender") etc. O que ocorre no sistema de argumentação do japonês não é propriamente a inexistência da intenção de argumentar e de persuadir, mas a preferência por formas discursivas que procurem demonstrar que a qualidade modal da enunciação do japonês não se decide somente pelo modo incisivo e claro, pelo contrário, que o japonês criou um código de argumentação que atinge o seu objetivo mediante uso de formas que procuram mascarar a ênfase das intenções do locutor. Assim, dir-se-á que o japonês prefere o uso do discurso polêmico e complacente, procurando evitar enunciações em que o locutor inclina-se a dizer, por exemplo, "eu sei que", no lugar de "eu creio que" ou "pensa-se que". O locutor tenta evitar (ou finge evitar) atos de autoridade, não obstante, com o uso da retórica da atenuação e do discurso que parece ser neutro, consiga transmitir plenamente seus desejos e sentimentos.

O que se quer enfatizar, com isso, é que o japonês procura evitar o argumento autoritário, preferindo, na maioria das vezes, o argumento por autoridade polifônica (segundo concepção de Ducrot) ou por atenuação. Em outras palavras, o locutor japonês utiliza-se de torneios e estratégias de manipulação, caracterizados por um forte teor de representação dramática. É por essa razão que as formas afirmativas, volitivas, imperativas etc. são substituídas, muitas vezes, por outras formas de representação como, por exemplo, a representação feita por outro enunciador, diferente do locutor, de modo que este não precise assumir a responsabilidade direta daquilo que diz (é o caso da suposição, da alusão, da "espontaneidade" etc.). Isso não quer dizer, entretanto, que o locutor japonês é pouco argumentativo, mas que ele apenas quer fazer-se parecer pouco argumentativo. Ele procura dizer algo, sem aparentar dizê-lo, fazendo-o pela atenuação ou pela alusão – o que lhe permite manter maior distanciamento da asserção, visto que a asserção implica na necessidade de o locutor assumir total responsabilidade do que é asseverado. Quando o locutor diz *to omou* (tenho a impressão que...), ou *sôda* (dizem que...) etc., registra a sua intenção (embora de forma velada, fingindo que não quer argumentar), visto que obriga o destinatário ao seu reconhecimento. E é essa a técnica mais apreciada pelos japoneses – um caso de renúncia à clareza de afirmação, que se destina, ao contrário, a aumentar a força argumentativa do seu discurso. O discurso com *sôda* (dizem que...), por exemplo, revela uma asserção pessoal fraca e uma forma ambígua do ponto de vista pragmático: é um discurso relatado ou aludido, no qual o locutor recorre ao testemunho de outrem, isentando-se de grande parte da responsabilidade de tê-lo afirmado.

A estrutura de argumentação do japonês tem, então, por um lado, um locutor que procura enunciar de forma ambígua, imprecisa e não-autoritária (seja para ser polido e respeitoso para com o destinatário, seja para eximir-se da responsabilidade de afirmar categoricamente) e, de outro, um destinatário que se dispõe a obedecer às regras do dever de "intuir" ou "perceber" (*sasshi, kande*

aiteno kokoroo yomu = percepção, ler os sentimentos do parceiro) as reais intenções do primeiro.

O discurso polêmico do locutor japonês é, então, decifrado e completado pela percepção do destinatário, fazendo-se configurar uma característica predominante da interação em japonês, qual seja, a da apreensão das intenções do locutor, obtida mais pela habilidade de *sasshi* do destinatário do que pelas formas modais explicitadas pelo primeiro.

Entre o discurso autoritário (eu sei, portanto é verdade) e o discurso tolerante e polêmico (eu creio, dizem que, é possível etc.), o japonês parece preferir o segundo. O locutor finge esquecer o recurso às modalidades que dizem respeito ao campo da certeza, da necessidade, da ordem, da obrigação, da proibição etc., para dar a impressão de que o valor de seus enunciados é mais neutro, situando seu discurso no campo da indeterminação, da suposição, da dúvida. Seu discurso procura centrar-se mais no polêmico e no tolerante, fazendo predominar os argumentos com base no crer, no supor e na espontaneidade dos fatos. Ainda que se trate de mera manobra discursiva, o locutor procura mostrar que não impõe, deixando apenas pistas tênues quanto às suas intenções.

Para dar conta dessa tendência geral, o locutor dispõe de vários marcadores de atenuação lingüística, um sistema de substituição das modalidades nas quais as vontades e as avaliações do locutor se inscrevem de modo explicitado, por outras formas modais que minimizam esses traços intencionais. Verifiquemos o quadro abaixo, onde registraremos apenas algumas das formas de substituição:

formas diretas de argumentação	formas atenuadas de argumentação
da (afirmação)	*darô* (suposição: parece que é...) *to omou* (acho que...) *janaikato omou* (pergunto se não será...) *dewanaideshôka* (será que não será...?) *to omowareru* (pensa-se que...) *mitaida* (parece que...)
desu (afirmação polida)	*deshô* (suposição polida: talvez seja...)
nassai (ordem)	*gorannasai* (tente fazer...)
tai (desejo)	*taito omou* (acho que gostaria de...)
nai (negação)	*naikamoshirenai* (provavelmente não...) *naito omou* (acho que não...) *nojanaideshôka* (será que não...?)

nai (proibição)	*naino, naide hoshii, naide chôdai, naide kudasai* (mudança para "pedido": gostaria que não..., peço para que não...)
nai (obrigatoriedade)	*tewa ikenaito omou* (acho que não se deve...) *tewa ikenai yôna kiga suru* (tenho a impressão de que não se deve...)
ta (ordem)	*te kudasai* (mudança para "pedido": por favor faça...)
hazuda (certeza, probabilidade)	*nodewanaikato omou* (penso que talvez seja.../tenho dúvidas se não é...)
wakeda (causa/razão)	*wakedeshô* (suposição: talvez seja porque...)
tsumorida (volição/intenção)	*youto amotte iru* (estou pensando em...) *taito omou* (acho que gostaria de...) *suru yoteidesu* (está programado que...)
bekida (obrigatoriedade)	*bekidarôna* (suposição: talvez seja indicado...) *bekidewanaideshôka* (será que não seria preciso que...) *bekidato omou* (acho que se deve fazer...)
u/you (volição/decisão)	*ukana* (será que eu faço...?) *youto omou* (acho que eu vou fazer...)
u/you (convite)	*masenka* (pergunta negativa: não gostaria de...?)
masu (polidez)	com verbos que indicam respeito, modéstia etc.
mai (suposição negativa)	*naikato omou* (acho que talvez não...) *naikato omowareru* (pensa-se que talvez não...)

As variantes atenuadoras são inúmeras e não cabe registrá-las aqui de forma exaustiva. O que se quer mostrar com essa pequena ilustração é que o locutor, para evitar as formas modais enfáticas e, com isso, infringir a máxima da polidez, seleciona outras modalidades capazes de atribuir ao destinatário uma sensação mais agradável de que está sendo respeitado e considerado (é essa a técnica que alguns autores denominaram *omoiyari, kikubari, kokorozukai* = consideração, preocupação para com o destinatário).

Esse sistema de regras impõe aos usuários da língua japonesa o conhecimento prévio do sistema de convenções que dizem respeito à argumentação e persuasão. É preciso que conheçam os mecanismos de "neutralização aparente" das intenções a serem veiculadas, sob pena de infringirem as leis que garantem, de forma geral, a interação em japonês. Sabemos que os significados se constituem a partir de discursos existentes numa sociedade e, sobretudo em japonês,

o desconhecimento dos papéis sociais e das funções desempenhadas pelos interlocutores do discurso, em situação de enunciação, tornará inviável marcar a distância e a proximidade necessárias entre eles para a efetivação da interação desejada. O conhecimento das leis que regem a atenuação na linguagem, o respeito ao destinatário, a polidez, a modéstia, a percepção dos sentimentos implicitados pelo locutor etc., tornam-se fatores fundamentais para o uso adequado dos valores argumentativos que visam à interação lingüística e social.

Bibliografia

ARAKI, Hiroyuki. *Nihonjinno Kôdô Yôshiki* (*O Padrão de Comportamento dos Japoneses*). Tóquio, Kôdansha Gengo Shinsho, 1973.

———. *Nihonjinno Shinjô Ronri* (*A Lógica do Sentimento dos Japoneses*). Tóquio, Kôdansha, 1976.

———. *Nihongokara Nihonjin'o Kangaeru* (*Analisar o Japonês pela Língua Japonesa*). Tóquio, Asahi Shinbunsha, 1980.

AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words. Massachusetts*, Harvard University Press, 1981.

BARNLUND, Dean C. *Nihonjinno Hyôgen Kôzô* (*A Estrutura Expressiva do Japonês – Public and Private Self in Japan and the United States*). Trad. japonesa de Sen Nishiyama. Tóquio, Saimaru Shuppankai, 1973.

BARROS, Diana L. Pessoa de. *Teoria do Discurso: Fundamentos Semióticos.* São Paulo, Atual, 1988.

BENEDICT, Ruth. *O Crisântemo e a Espada*. Trad. César Tozzi. São Paulo, Perspectiva, 1988.

BENVENISTE, E. *Problèmes de Linguistique Générale II*. Paris, Gallimard, 1974.

CHRISTOPHER, Robert. *The Japanese Mind.* Trad. japonesa de Jirô Tokuyama. Tóquio, Kôdansha, 1984.

DUCROT, Oswald. *Princípios de Semântica Lingüística* (*Dizer e não Dizer*). São Paulo, Cultrix, 1977.

———. *O Dizer e o Dito*. São Paulo, Pontes, 1983.

———. "Topoï et Fonnes Topiques" *Bulletin d'Études de Linguistique Française 22.* Tóquio, 1988, pp. 1-14.

DUCROT. Oswald *et alii*. *Les Mots du Discours*. Paris, Minuit, 1980.

GUIMARÃES, Eduardo Junqueira. *Modalidade e Argumentação Lingüística: Análise de Enunciados no Passado em Língua Portuguesa*. São Paulo, USP, 1979. (Tese de doutorado).

HAGA, Yasushi. "Chinjutsutowa Nanimono?" ("O que é Modalidade?"). *Kokugo Kokubun* 23-4 (*Língua e Literatura 23-4*). Tóquio, Chûô Tosho Shuppansha, 1954, pp. 241-255.

———. *Nihon Bunpô Kyôshitsu* (*Lições de Gramática Japonesa*). Tóquio, Tôkyôdô Shuppan, 1967.

———. *Nihonjinno Hyôgen Shinri* (*A Psicologia da Expressão Japonesa*). Tóquio, Chûôkôronsha, 1979.

HASHIMOTO, Shinkichi. *Joshi Jodôshino Kenkyû* (*Estudos Sobre as Partículas e os Auxiliares Verbais*). Tóquio, Iwanami Shoten, 1973.

HAYASHI, Shirô. *Kihon Bunkeino Kenkyû* (*Estudos Sobre as Sentenças-Padrão Básicas*). Tóquio, Meiji Shoin, 1973.

———. "Nihongono Bunno Katachito Shisei" ("As Formas e o Comportamento das Frases da Língua Japonesa"). *In*: *Danwano Kenkyûto Kyôiku I* (*Estudos do Discurso e Ensino I*). Tóquio, KKK, 1982, pp. 43-63. (col. Nihongo Kyôiku Shidô Sankôsho 11).

——— "Danwa Kôdôno Taiporojii" ("A Tipologia da Atitude Discursiva"). *Nihongogaku* (*Estudos Sobre a Língua Japonesa*). Tóquio, Meiji Shoin, jul. 1983, vol. 2, pp. 24-31.

KAMIO, Akio. "Jôhôno Nawabari Riron" ("Teorias das Áreas de Domínio da Informação"). *Gengo* (*Língua*). Tóquio, Taishûkan Shoten, 1990, vol. 19, n. 4, pp. 44-51. (Volume especial sobre estudos do discurso.)

KINDAICHI, Haruhiko. "Fuhenka Jodôshino Honshitsu (Jô) - (Ge). Shukanteki Hyôgento Kyakkanteki Hyôgenno Betsunite" ("A Verdadeira Função dos Auxiliares Verbais Inflexíveis 1ª e 2ª Parte. Distinção entre Expressões Subjetiva e Objetiva"). *Kokugo Kokubungaku* (*Língua e Literatura Japonesa*), vol. 22, n. 2. Tóquio, Chûô Toshokan Shuppan, 1953, pp. 67-87 e pp. 149-169.

HITAHARA, Yasuo. *Nihongo Jodôshino Kenkyû* (*Estudos Sobre os Auxiliares Verbais da Língua Japonesa*). Tóquio, Taishûkan Shoten, 1981.

KOCH, Ingedor G. Villaça. *Argumentação e Linguagem*. São Paulo, Cortez, 1987.

KOKURITSU KOKUGO KENKYÛJO (KKK). *Gendaigono Joshi Jodôshi - Yôhôto Jitsurei* (*As Partículas e os Auxiliares Verbais da Língua Japonesa Moderna - Usos e Exemplos*). Tóquio, KKK, 1951.

———. *Hanashi Kotobano Bunkei Taiwa Shiryôni yoru Kenkyû* (*A Research for Making Sentence Patterns in Colloquial Japanese 1 - On Materials in Conversation*). Tóquio, Shûeisha, 1960.

KUNIHIRO, Tetsuya. *Nichieigo Hikaku Kôza - Bunkato Shakai*. (*Curso de Estudos Contrastivos entre o Japonês e o Inglês - Cultura e Sociedade*), Tóquio, Taishûkan Shoten, 1984. Vol. 5.

LEECH, Geoffrey. *Explorations in Semantics and Pragmatics*. Amsterdam, John Benjamins B. V., 1980.

LEVINSON, Stephen C. *Pragmatics*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

MARTINS, Eleni J. *Enunciação e Diálogo*. São Paulo, Editora da UNICAMP, 1990.

MIKAMI, Akira. "Chinjutsudo? Haga Yasushi-shino Shohyôni Kotaete" ("Graus de Modalidade? Respondendo à Crítica de Haga Yasushi"). *Kokugogaku 17* (*Estudos Sobre a Língua Japonesa 17*). Tóquio, Musashino Shoin, ago. 1954, pp. 129-130.

MINAMI, Fujio. *Gendai Nihongono Kôzô* (*A Estrutura da Língua Japonesa Moderna*). Tóquio, Taishûkan Shoten, 1974.

———. "Nihongotowa donna Kotobaka" ("Que Tipo de Língua é o Japonês?"). *Nihongo Tokushoku* (*Peculiaridades da Língua Japonesa*). Tóquio, Bunkashô, 1983, pp. 34-35. (Kotoba Shirizu 10 (Série Linguagem 10)).

MIYAJI, Yutaka. "Iwayuru Bunno Seishitsujôno Shuruino Genrito Sono Hatten" ("Os Princípios e o Desenvolvimento dos Chamados Tipos de Enunciados, do Ponto de Vista de Suas Propriedades"). *Kokugo Kokubun* (*Estudos Sobre a Língua e a Literatura Japonesa*), vol. 23, n. 11. Tóquio, Rinsen Shoten, 1950, pp. 23-24.

———. "Taiwano Katachito Igi" ("As Formas de Diálogos e o Sentido"). *Gengo Seikatsu 194* (*Atividade Lingüística 194*). Tóquio, Chikuma Shobô, 1967. pp. 19-27.

——— *Gendai Hyôgen Kô* (*Reflexões Sobre a Expressividade da Língua Japonesa Moderna*). Tóquio, Kyôbunsha, 1971.

——— "Jodôshitowa Nanika" ("O que é Auxiliar Verbal"). *Nihon Bunpô Kôza I - Jodôshi* (*Curso de Gramática Japonesa I - Auxiliares Verbais*). Tóquio, Meiji Shoin, 1972, n. 7, pp. 8-53.

ÔKUBO, Tadatoshi. *Nihon Bunpô Chinjutsuron* (*Tratado Sobre as Modalidades na Gramática Japonesa*). Tóquio, Meiji Shoin, 1982.

ÔNO, Susumu. "Nihonjinno Shikôto Nihongo" ("O Pensamento Japonês e a Língua Japonesa"). *Gengo* (*Língua*). Tóquio, Iwanami Shoten, dez. 1967, vol. 25, pp. 1-13.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A Linguagem e seu Funcionamento: As Formas do Discurso*. São Paulo, Pontes, 1987.

OSAKABE, Haquira. *Argumentação e Discurso Político*. São Paulo, Kairós, 1979.

PARRET, Herman. "A Atitude Proposicional e o Contexto Accional". *Sobre Semântica*. Uberaba, Instituto de Letras das Faculdades Integradas Stº Tomás de Aquino, 1978, pp. 7-36. (Série Estudos 5).

——— "La Pragmatique des Modalités". *Langages 43*. Paris, Didier Larousse, 1976, pp. 47-63.

REICHAUER, Edwin. *The Japanese*. Tóquio, Charles & Tuttle Co., 1984.

RILEY, Philip (Org.). *Discourse and Learning*. London/New York, Longman, 1985.

SAKAKURA, Atsuyoshi. *Nihon Bunpôno Hanashi* (*Sobre a Gramática Japonesa*). Tóquio, Kyôiku Shuppan, 1976.

SEARLE, John R. *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*. New York, Cambridge University Press, 1983.

———. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. New York, Cambridge University Press, 1984.

STUBBS, Michael. *Discourse Analysis: The Socio-Linguistic Analysis of Natural Language*. Oxford, Brasil Blackwell, 1983.

SUZUKI, Mutsumi. "Kikiteno Shiteki Rejôikito Teinei Hyôgen: Nikongono Teineisawa Dokoni Tatsuka" ("O Território Pessoal do Destinatário e a Expressão Polida: Qual o Lugar da Polidez na Língua Japonesa"). *Nihongogaku* (*Estudos Sobre a Língua Japonesa*). Tóquio, Meiji Shoin, fev. 1989, vol. 8, pp. 58-67.

SUZUKI, Shigeyuki. *Nihon Bunpô Keitairon* (*Gramática da Língua Japonesa – Morfologia*). Tóquio, Mugishobô, 1984.

TANAKA, Nozomu. "Danwano Kenkyû" ("Estudos sobre o Discurso"). *Gengo Seikatsu 381* (*Atividade Lingüística 381*). Tóquio, Chikuma Shobô, 1983, pp. 74-87.

———. "Nihongo Kyôikuto Danwano Kenkyû" ("O Ensino da Língua Japonesa e a Pesquisa Sobre o Discurso"). *Danwano Kenkyûto Kyôiku I*. Tóquio, KKK, 1982, pp. 113-133. (Col. Nihongo Kyôiku Shidô Sankôsho 11).

TERAMURA, Hideo. "Mûdo Keishikito Imi 1: Gaigenteki Hôdôno Hyôgen" ("Studies in the Form and Meaning of Mood in Japanese 1: Presumptive Expression"). *Bungei Gengo Kenkyû – Gengohen 4* (*Studies in Language and Literature – Language 4*). Tsukuba, The University of Tsukuba – Institute of Literature and Linguistics, 1979, pp. 67-89.

TOKIEDA, Motoki. "Taijin Kankeio Kôseisuru Joshi, Jodôshi" ("Os Morfemas Modais que Estruturam as Relações Interpessoais"). *Kokugo Kokubun 9* (*Língua e Literatura Japonesa 9*). Tóquio, Rinsen Shoten, 1951, pp. 531-540.

———. "Bunno Gainenni Tsuite" ("Sobre o Conceito de Enunciado"). *Kokugoto Kokubungaku 14* (*Língua e Literatura Japonesa 14*). Tóquio, Shinbundô, 1937, pp. 1 603-1 619.

———. *Kokugogaku Genron* (*Princípios Teóricos Sobre a Língua Japonesa*). Tóquio, Iwanami Shoten, 1969.

VOGT, Carlos. *O Intervalo Semântico: Contribuição para uma Teoria Semântica Argumentativa*. São Paulo, Ática, 1977.

———. *Linguagem, Pragmática e Ideologia*. São Paulo, Hucitec, 1989.

WATANABE, Minoru. "Jino Renzoku" ("A Seqüência dos Morfemas Modais"). *Kokugogaku* (*Estudos sobre a Língua Japonesa*). Tóquio, Musashino Shoin, 1958, vol.33, pp. 79-94.

———. *Kokugo Kôbunron* (*Teoria da Sintaxe Japonesa*). Tóquio, Haniwa Shobô, 1974.

———. "La Signification en Linguistique Japonaise – de la Théorie de l'Enonciation". *Recherches en Syntaxe*, vol. IV: *Travaux du Groupe de Linguistique Japonaise*. Paris, Université de Paris 7, L'asiathèque, 1977, pp. 7-16.

———. "Les Modalités de l'Énoncé". *Travaux de Linguistique Japonaise*, VII. Paris, Université de Paris 7 – U.E.R. Langues et Civilisations de l'Asie Orientale, 1984, pp. 9-23.

YAMADA, Yoshio. *Nihon Bunpôgaku Yôron* (*Teoria Fundamental sobre os Estudos da Gramática Japonesa*). Tóquio, Kadokawa Shoten, 1950.

———. *Nihon Bunpôgaku Gairon* (*Considerações Gerais sobre a Teoria da Gramática Japonesa*). Tóquio, Hôbunkan, 1967.

———. *Nihon Bunpôron* (*Teoria da Gramática Japonesa*). Tóquio, Hôbunkan, 1970.

A PERSONAGEM FEMININA DE *KONJAKU MONOGATARI* – A JUVENTUDE E A DECREPITUDE

Luiza Nana Yoshida

"Uma mulher submissa e frágil" parece se constituir ainda a definição mais comum sobre a mulher japonesa. Sabe-se, no entanto, que essa submissão e fragilidade refletem apenas uma tendência comportamental ditada em certas épocas da história japonesa, quando o sistema social cobrava da mulher um determinado padrão de comportamento. A identificação do povo japonês com a figura do samurai – valente guerreiro da espada e do haraquiri – que dominou o Japão por quase sete séculos (séculos XII – XIX), talvez seja um dos grandes responsáveis pela consagração dessa imagem.

Na época feudal japonesa não existia, pelo menos oficialmente, um espaço social para a mulher, já que se tratava de uma sociedade essencialmente centrada no poder masculino. Numa época em que o poder era medido pela força militar e pela extensão das propriedades, a figura masculina adquire suma importância, não só por sua força física, mas também porque a herança que era dividida igualmente entre todos os filhos até aproximadamente o século XIV[1], passa a privilegiar apenas o primogênito, evitando, assim, o esfacelamento das propriedades e o conseqüente enfraquecimento do poder econômico.

O privilégio adquirido pelo primogênito de herdar o nome e o feudo traz como conseqüência uma enorme incumbência à mulher: a de gerar um filho homem para dar continuidade à linhagem da família. E ela passa, assim, a ser praticamente um instrumento para dar um herdeiro à família.

1. Kôko Sanpei, *Nihonno Josei*, Tóquio, Mainichi Shinbunsha, 1957, p. 39.

A idéia de que a mulher deve subordinar-se ao homem é reforçada ainda pelo budismo, que influenciou os grandes governantes do antigo Japão, e pelo pensamento do *ryôsai kenbo*, literalmente "boa esposa e mãe sábia", ou seja, a mulher devotada exclusivamente ao lar, que advém com a Reforma Meiji, em 1868.

Ao analisarmos, porém, o desempenho da mulher japonesa no decorrer da História, verificaremos a sua importância significativa.

No plano social e político, por exemplo, podemos destacar, inicialmente, aquela que é considerada a primeira governante do Japão, a rainha Himiko. Na crônica chinesa *Gishi Wajinden*, compilada no século III, aparece pela primeira vez um registro sobre o Japão, denominado ainda país de Yamatai. Diz a crônica que Yamatai era governado por uma soberana chamada Himiko.

Kojiki e *Nihon Shoki*, compiladas no século VIII e consideradas as mais antigas crônicas do Japão, fazem o relato desde o Japão mitológico até, no caso de *Kojiki*, a era da imperatriz Suiko (33ª imperatriz) e, no caso de *Nihon Shoki*, a era da imperatriz Jitô (41ª imperatriz). Conforme o relato mitológico, o Japão, criado pelo deus Izanagi e sua esposa Izanami, tem curiosamente como uma das suas principais divindades a deusa Amaterasu Ômikami, a deusa do Sol, nascida do olho esquerdo de Izanagi. Diz-se que todos os imperadores japoneses são descendentes diretos de Amaterasu Ômikami.

Não se pode deixar de mencionar também que o Japão teve, em tempos passados, seis imperatrizes (duas delas já citadas acima). São elas:

Suiko	33ª imperatriz	592	628[2]
Kôgyoku*	35ª imperatriz	642	645
Saimei	37ª imperatriz	655	– 661
Jitô	41ª imperatriz	690	– 697
Genmei	43ª imperatriz	707	– 715
Genshô	44ª imperatriz	715	– 724
Kôken*	46ª imperatriz	749	– 758
Shôtoku	48ª imperatriz	764	– 769

No campo cultural, a contribuição feminina foi inegável e decisiva para o desenvolvimento de uma literatura distintamente nacional – em oposição à literatura sob forte influência chinesa de até então – ocorrido após o surgimento do silabário *kana*, no século X. As obras clássicas como *Genji Monogatari, Makurano Sôshi*, entre outras, são criações das mulheres que viveram no remoto Japão da era Heian (século VIII-XII).

2. Cf. época do reinado em Sakamoto, em *Tarô – Nihonshi Shôjiten*, Tóquio, Yamakawa, 1985.
A imperatriz Kôgyoku ascende novamente ao trono com o nome Saimei, assim como a imperatriz Kôken reina pela segunda vez com o nome Shôtoku.

O presente trabalho tem por objetivo analisar de que forma a mulher marca sua presença como personagem, na obra *Konjaku Monogatari*, uma coletânea de narrativas clássicas do século XII.

Antes de iniciarmos o estudo, cabe lembrar que limitamo-nos a analisar as personagens femininas encontradas nos volumes 22 a 31 de *Konjaku Monogatari*, que correspondem à seção de narrativas seculares japonesas, já que não pretendemos abordar aqui as narrativas de cunho budista. Dentre as personagens dos citados volumes, restringimo-nos a trabalhar com as personagens que se enquadrassem perfeitamente ao tema proposto: juventude e decrepitude. Assim sendo, fizemos em primeiro lugar o levantamento das narrativas em que se encontravam personagens femininas (98 narrativas). Dentre essas, escolhemos as personagens que pudessem ser classificadas conforme o binômio jovem/idosa. Foram enquadradas nessa classificação somente as personagens que apareciam com os qualificativos "jovem" ou "idosa", e optamos por não trabalhar com idades por acharmos difícil traçar um limite etário (até que idade seria considerada jovem ou a partir de que idade seria considerada velha na época?).

Para indicar "jovem" encontramos a expressão *wakaki* e para indicar "idosa" encontramos duas expressões, *toshi oitaru* e *ouna*. Essas expressões aparecem nas seguintes narrativas:

História 9/volume XXIV – *Sobre o fato de um médico curar uma jovem violada por uma cobra.*

15/XXVII – *Sobre a jovem que deu à luz em Minami Yamashina e foi perseguida por um ogro.*

23/XXVII – *Sobre uma mãe idosa que se transforma em ogro e tenta devorar os filhos.*

33/XXVII – *Sobre o homem que vê uma estranha luz sobre o Portal Ôten.*

18/XXIX – *Sobre o ladrão que vê cadáveres no Portal Raseimon.*

39/XXIX – *Sobre a cobra que, excitada ao ver as partes íntimas de uma mulher, sai da sua toca e acaba sendo morta.*

9/XXX – *Sobre o fato de abandonar a tia nas montanhas de Shinano.*

1/XXXI – *Sobre a monja do templo Fujiodera de Higashi Yamashina que ergueu um novo santuário a Hachiman.*

30/XXXI – *O governador de Owari,* □ [3], *que enviou uma pessoa para Toribe-no.*

31/XXXI – *Sobre uma velha que vendia peixe no acampamento dos seguranças.*

Conforme a classificação jovem/idosa, essas narrativas podem ser agrupadas da seguinte maneira:

3. As omissões, representadas pelos espaços brancos, são constantes em *Konjaku Monogatari* e podem ter várias explicações, tais como: impossibilidade de leitura devido à ação corrosiva ocorrida nos originais, desconhecimento por parte do compilador ou omissão voluntária.

jovem	idosa
9/XXIV (*wakaki*)	15/XXVII (*oitaru/ouna*)
15/XXVII (*wakaki*)	23/XXVII (*toshi oitaru*)
39/XXIX (*wakaki*)	33/XXVII (*toshi oitaru*)
	18/XXIX (*ouna*)
	9/XXX (*toshi oitarikeru*)
	1/XXXI (*toshi oitaru*)
	30/XXXI (*toshi oite*)
	31/XXXI (*ouna*)

A Juventude

Trataremos das personagens *wakaki omna* presentes nas seguintes histórias:

9/XXIV – *Sobre o fato de um médico curar uma jovem violada por uma cobra.*

Uma jovem é violada por uma cobra, mas graças a um médico, consegue eliminá-la juntamente com os filhotes que já haviam sido gerados no seu ventre. Três anos depois, no entanto, ela é novamente violada e acaba falecendo.

15/XXVII – *Sobre a jovem que deu à luz em Minami Yamashina e foi perseguida por um ogro.*

Por ser ainda solteira, uma jovem resolve ter o filho em segredo, longe da cidade, no meio da mata. Dá à luz numa velha casa em ruínas, ajudada por uma velha que aí morava. A velha mostra-se muito amável, a princípio, mas suas atitudes suspeitas levam a jovem a desconfiar que se trata de um ogro. Ela foge, então, apavorada, levando a criança.

39/XXIX – *Sobre a cobra que, excitada ao ver as partes íntimas de uma mulher, sai da sua toca e acaba sendo morta.*

Uma cobra viola e hipnotiza uma jovem que se agachara num muro para urinar. Ela mantém-se nessa posição por um longo tempo, e um homem, percebendo o que acontecera, mata a cobra com a sua espada.

As histórias 9/XXIV e 39/XXIX têm em comum jovens que foram violadas por cobras. A união entre uma jovem e uma cobra é um tema encontrado na tradicional lenda de Miwayama – inserida em *Kojiki* – onde a figura do deus-cobra Ômononushinokami toma a forma humana e visita, todas as noites, a princesa Ikutamayorihime.

Diferentemente, porém, da lenda de Miwayama, de natureza mitológico-religiosa, nas narrativas de *Konjaku Monogatari* a união entre a jovem e a cobra

deixa de ser sagrada, sendo a princesa substituída por jovens anônimas e Ômononushinokami pela cobra que perde por completo o seu caráter religioso ou antropomórfico e se apresenta sob a sua forma original.

Tanto em 9/XXIV – *Sobre o fato de um médico curar uma jovem violada por uma cobra*, quanto em 39/XXIX – *Sobre a cobra que, excitada ao ver as partes íntimas de uma mulher, sai da sua toca e acaba sendo morta*, a união é caracterizada pela unilateralidade, pois não existe qualquer participação ativa das jovens. A perda de consciência por parte das duas jovens, durante a união, indica a sua total submissão. Elas tornam-se, desse modo, mero instrumento, através do qual obtém-se a satisfação sexual ou se realiza a procriação.

A cobra, neste caso, não precisa transformar-se num formoso jovem, como Ômononushinokami, pois representa um mero animal sexual, somente à procura de sua "fêmea procriadora", função essa desempenhada pelas jovens. E a eliminação da cobra, através da força humana, indica a sua vulnerabilidade diante do homem que se defronta com um rival totalmente destituído dos seus poderes sagrados ou metamórficos.

Ainda com referência ao mesmo tema – união jovem/cobra – cabe lembrar que existe em *Konjaku Monogatari* uma outra história, 34/XXXI – *Sobre o túmulo do hashi*[4] *do país de Yamato*, que se constitui numa variante da lenda de Miwayama. Uma princesa recebe, todas as noites, a visita de um jovem a quem acaba se entregando. Não conhecendo a sua identidade, a princesa pede ao rapaz que lhe revele o nome e de onde é, como prova de amor. Ele diz então à princesa que no dia seguinte espiasse o seu pote de óleo para cabelo, mas que em nenhuma hipótese ela ficasse atemorizada, pois, caso contrário, ele sofreria sérias conseqüências. Assim procedendo, a princesa pega o seu pote e, esquecendo-se da promessa, solta um gripo de terror e foge aterrorizada, jogando o pote no chão. Ela encontrara ali uma minúscula cobra. Nessa mesma noite, o rapaz aparece para despedir-se, pois ela quebrara a promessa. Quando ela tenta detê-lo, o rapaz introduz um *hashi* na sua parte íntima, matando-a. O seu túmulo fica conhecido como o túmulo do *hashi*.

Apesar de possuir o mesmo tema das narrativas anteriormente tratadas, não incluímos a presente história entre as que serão tratadas sob o enfoque juventude/decrepitude, pois não existem patentes na história as marcas *wakaki* ou *toshi oitaru* que nos permitam classificar a personagem em "jovem" ou "idosa". A personagem da história em questão aparece citada como *musume* (filha) e *onna* (mulher), utilizadas distintamente da seguinte forma:

Imawa mukashi □ *tennôto môshikeru mikado hitorino musume owashikeru.* 34/XXXI – *Sobre o túmulo do hashi do país de Yamato.*

(Antigamente, um soberano chamado imperador □ possuía uma filha.)

4. *Hashi*: palitos utilizados como talheres por alguns povos da Ásia.

Embora a palavra *musume* possua dois sentidos, "filha" e "jovem", fica evidente na introdução acima que, na presente narrativa, o primeiro sentido é o que melhor condiz com o contexto. Cabe ressaltar, no entanto, que encontra-se imbuído nela o sentido de "jovem", se considerarmos a sua utilização junto a *omna*, na segunda parte da narrativa.

A personagem é citada como *musume*, na primeira metade da história, enquanto filha do imperador, mas a partir do momento em que torna-se íntima do jovem, o seu tratamento passa a ser *omna*. Essa mudança de tratamento mostra-se bastante significativa, pois vem confirmar o fato de que a mulher só "é mulher" ou "torna-se mulher" com a prática do ato sexual e/ou a procriação, como é o caso da história que trataremos a seguir.

15/XXVII – *Sobre a jovem que deu à luz em Minami Yamashina e foi perseguida por um ogro*, é uma história onde todas as personagens são mulheres: *wakaki omna*, a jovem grávida, *meno warawa*, a criada que a acompanha e *oitaru omna/ouna*, a velha que a jovem encontra na casa em ruínas, onde vai dar à luz.

Considerando-se que *meno warawa* designa, muitas vezes, criadas ainda muito jovens (meninas), o que parece ser o presente caso, podemos dizer que as personagens em questão representam as várias fases da mulher: a infância (*meno warawa*), a juventude (*wakaki omna*) e a velhice (*toshi oitaru omna*).

Meno warawa é uma personagem encontrada em outras narrativas de *Konjaku Monogatari*, inclusive na narrativa anteriormente vista, 39/XXIX – *Sobre a cobra que, excitada ao ver as partes íntimas de uma mulher, sai da sua toca e acaba sendo morta*, na qual designa igualmente uma criada ou acompanhante de tenra idade, confirmada pela expressão *osanaki yatsunite* (tratando-se de uma *criança*).

Em histórias como 38/XXVII – *Sobre a raposa que transformada em mulher encontra-se com Harimano Yasutaka* e 41/XXVI – *Sobre a raposa do rio Kôya que, transformada em mulher, cavalgava na garupa dos cavalos* é interessante notar que a raposa toma a forma de uma mulher, mais precisamente de *meno warawa*.

No primeiro caso, o guarda palaciano Harimano Yasutaka depara-se com uma bela jovem, numa noite enluarada de outono. Ele desconfia tratar-se de uma raposa e finge, então, ser um assaltante e avança sobre ela empunhando uma espada. A jovem, assustada, solta uma urina de cheiro muito forte e imediatamente volta a ser uma raposa.

Na segunda narrativa, 41/XXVII – *Sobre a raposa do rio Kôya que, transformada em mulher, cavalgava na garupa dos cavalos*, a raposa, transformada em menina, pede carona na garupa dos cavalos, até que um dia é desmascarada e castigada.

O fato de a raposa transformar-se em *meno warawa* não deixa de ser significativo, se considerarmos que, ao ludibriar os homens com os seus truques, ela pratica, na realidade, travessuras, atos caracteristicamente infantis.

Embora não tenhamos esgotado a utilização de *meno warawa* em *Konjaku Monogatari*, esses exemplos valem como registro de seu uso relacionado com a fase infantil da mulher, ou seja, a fase em que a mulher ainda não é *wakaki omna* (mulher jovem) = mulher-sexo/mulher-procriadora, mas apenas mulher-criança, portanto incompleta, visto que consegue manifestar somente o seu lado infantil, e não é capaz de despertar a atração sexual nos homens ou gerar filhos.

Já no caso da jovem que se embrenha na mata para ter o filho por ser uma mãe solteira, conforme a expressão corrente, sendo *wakaki omna*, vai revelar o aspecto procriador da mulher, diferentemente das *wakaki omna* violadas pela cobra que apresentavam, principalmente, o lado sexual ou "fêmea" da mulher (enfatizado, inclusive, pelo próprio ato sexual presente nas duas narrativas).

Imawa mukashi aru tokoroni miyazukae shikeru wakaki omna arikeri. [...] *saseru ootomo nakute kwainin shikeri.*

[...] – *Sutem – to omoitsuru komo ito itsukushigenaru onokogonite areba esutezushite chi uchinomasete fusetari.*

[...] *Kooba hitoni torasete yashinawasekeri.*

(Antigamente, havia uma jovem a serviço numa certa mansão. [...] e, embora não fosse casada, acabou engravidando.

[...] Como a criança que pensava abandonar era um gracioso menino, perdera a coragem de deixá-lo e, depois de amamentá-lo, pusera-o para dormir.

[...] A criança foi dada, para ser criada por outra pessoa.)

O trecho acima extraído da história da jovem mãe aponta-nos um fato interessante: pode-se dizer que a jovem não possui a consciência da maternidade, pois, embora adie por algum tempo a intenção inicial de abandonar a criança, acaba entregando-a para ser criada por outras pessoas. O que se enfoca aqui, portanto, é apenas a sua capacidade geradora, ou seja, a função de mulher-procriadora. Assim, não importa quem seja o pai, pois o seu papel limita-se à fecundação e torna-se nulo após isso. Depois de concebida, a criança depende unicamente da mãe para poder nascer. A função procriadora do homem termina no momento da concepção, ao contrário da mulher que concede o seu corpo para que a criança se desenvolva, tornando possível, assim, o seu nascimento. A maternidade pode ser considerada, neste caso, a maior prova da própria condição de ser *wakaki omna*.

Desse modo, conforme as narrativas apresentadas, a condição de ser *wakaki omna* ou mulher jovem encontra-se relacionada ao fato de a mulher ser capaz de despertar a atração sexual e, conseqüentemente, desempenhar o seu papel de mulher-sexo e/ou ser capaz de gerar filhos como mulher-procriadora.

A Decrepitude

As histórias enfocadas sob o ponto de vista da decrepitude são as seguintes:

15/XXVII – *Sobre a jovem que deu à luz em Minami Yamashina e foi perseguida por um ogro.*

23/XXVII – *Sobre uma mãe idosa que se transforma em ogro e tenta devorar os filhos.*

Dois irmãos caçadores estavam na mata, quando a cabeça de um deles é agarrada por uma mão. O outro decepa o braço que agarrara o irmão e retornam para casa. La encontram a velha mãe, gemendo, e descobrem que o braço decepado pertence a ela que, transformada em ogro, seguira-os até a mata para devorá-los.

33/XXVII – *Sobre o homem que vê uma estranha luz sobre o Portal Ôten.*

Um homem sai durante a madrugada em busca de seu irmão bonzo, a pedido da mãe adoentada. No caminho, encontra uma estranha luz azul que solta gargalhadas e o manda flechá-la. Após retornar para casa, arde em febre e adoece.

18/XXIX – *Sobre o ladrão que vê cadáveres no Portal Raseimon.*

Um homem sobe na parte superior do Portal Raseimon[5], onde cadáveres haviam sido abandonados[6]. No meio deles, ele descobre uma velha que arranca os fios de cabelo de uma jovem morta, sua ama, para fazer peruca. O homem toma-lhe os fios de cabelo e foge levando também as suas vestes e as da morta.

9/XXX – *Sobre o fato de abandonar a tia nas montanhas de Shinano.*

Um homem, pressionado pela esposa, abandona a velha tia nas montanhas, mas arrepende-se e vai buscá-la de volta.

1/XXXI – *Sobre a monja do templo Fujiodera de Higashi Yamashina que ergueu um novo santuário de Hachiman.*

Uma velha monja, fiel freqüentadora do santuário Hachiman, possuía muitas posses e resolveu, um dia, erguer uma sucursal do santuário, realizando inclusive o cerimonial tradicional no mesmo dia do santuário sede. Seu cerimonial começa a sobrepujar o da sede, razão pela qual o seu santuário acaba sendo desativado.

30/XXXI – *O governador de Owari,* □, *que enviou uma pessoa para Toribeno.*

Uma poetisa que depois de idosa é rejeitada por todos, inclusive pelo governador de Owari, um parente seu, não tendo onde morar, acaba indo para Toribeno, tradicionalmente um local de cremação de cadáveres.

5. Portal Raseimon, também conhecido como Portal Rashômon.
6. A profusão de cadáveres no Portal Raseimon explica-se pelo seguinte fato: assolada por uma série de desgraças consecutivas tais como terremoto, vendaval e fome, houve uma época em que, não havendo como se desfazer de tantos corpos, determinados pontos da capital Quioto transformaram-se em depósito de cadáveres.

31/XXXI – *Sobre uma velha que vendia peixe no acampamento dos seguranças.*

Uma velha vendedora vendia cobra como peixe seco para os seguranças do Palácio Imperial mas acaba sendo descoberta.

Conforme citamos anteriormente, existem em *Konjaku Monogatari* duas expressões para indicar a mulher idosa: *toshi oitaru*, literalmente "de idade avançada" e *ouna*, literalmente "velha"

Um primeiro fato que desperta a nossa atenção é que a expressão *toshi oitaru* qualifica normalmente as várias funções possíveis de ser desempenhadas pela mulher, tais como mãe, tia, monja, ao contrário da expressão *wakaki* que qualifica, praticamente todas as vezes que é utilizada, a palavra *omna*, "mulher"

Dentre as narrativas citadas, em somente duas delas se encontra o uso *toshi oitaru omna*:

15/XXVII – *Sobre a jovem que deu à luz em Minami Yamashina e foi perseguida por um ogro.*

[...] *yaridono aruo akuruo mireba oitaru omnano shiraga oitaru idekitari.*
([...] ao olhar para a porta corrediça que se abriga, apareceu uma mulher idosa de cabelos brancos.)

Ela é citada, porém, como *oitaru omna* apenas nesse trecho da narrativa, passando, posteriormente, a ser tratada como *ouna*. Esse emprego pode ser explicado levando-se em conta a sua repentina aparição. À primeira vista, parecia tratar-se de uma *oitaru omna*, "mulher idosa", mas, depois, passa a ser *ouna*, "velha" e, no final, *oni*, "ogro", questão sobre a qual abordaremos mais adiante.

18/XXIX – *Sobre o ladrão que vê cadáveres no Portal Raseimon.*

[...] *toshi imijiku oitaru, omnano shiraga shirokiga sono shininno makuragamini ite* [...]
([...] uma mulher extremamente idosa, de cabelos brancos, agachada na cabeceira desse cadáver [...])

Neste caso, a mulher é citada como *oitaru omna*, enquanto o ladrão não consegue vislumbrar claramente de quem se trata, por estar distante e num ambiente penumbroso. Quando consegue se aproximar e delinear melhor a figura da mulher, ela passa a ser citada como *ouna*.

Nas demais narrativas, encontramos:

toshi oitaru haha, "mãe idosa" (23/XXVII, 33/XXVII e 30/XXXI)
toshi oitaru oba, "tia idosa" (9/XXX)
toshi oitaru ama, "monja idosa" (1/XXXI e 30/XXXI)
ouna, "velha" (15/XXVII, 18/XXIX e 31/XXXI)

A mulher que enquanto jovem (*wakaki*) mantém uma relação mulher/homem (ou cobra como símbolo sexual masculino) com o sexo oposto, quando idosa (*toshi oitaru* ou *ouna*) passa a ter uma relação sexualmente nula de mãe/filho, tia/sobrinho, monja/Buda (religião), velha/velho.

Assim, *wakaki omna*, "mulher jovem", não se torna *toshi oitaru omna*, "mulher idosa", mas sim, *toshi oitaru haha, toshi oitaru oba, toshi oitaru ama* ou simplesmente, *ouna*. Ou seja, ela deixa de ser *omna*, "mulher", para ser *haha*, "mãe", *oba*, "tia", *ama*, "monja" ou *ouna*, "velha"

Como nos referimos anteriormente, a mulher idosa é freqüentemente identificada com o ogro (*oni*), uma figura temida, normalmente relacionada com a antropofagia e o desconhecido.

Em 15/XXVII – *Sobre a jovem que deu à luz em Minami Yamashina e foi perseguida por um ogro* e *23/XXVII – Sobre uma mãe idosa que se transforma em ogro e tenta devorar os filhos*, a identificação mulher/ogro aparece sob a forma de antropofagia.

Ana umage. Tada hitokuchi
(Ah, parece apetitosa! É uma bocada só!)

Estas são as palavras que a jovem da narrativa 15/XXVII pensa ouvir da mulher que a acolhera e foge apavorada com a certeza de estar diante de um ogro. Também com relação à mãe de 23/XXVII temos:

Korewa hahaga itô oihokete onini narite koo kurawantote tsukite yamani yukitarikerunari.
(Isto aconteceu porque a mãe, já extremamente senil, transformara-se em ogro e seguira os filhos até a mata, por querer devorá-los.)

Através dessas narrativas fica claro que a transformação ocorre nos dois sentidos, ou seja, tanto o ogro pode tomar a forma de uma mulher, assim como ela pode transformar-se em ogro, não havendo necessariamente, nesse último caso, uma transformação física. De qualquer forma, a identificação mulher idosa/ogro através da antropofagia parece ter relação com a questão da senilidade.

Ainda em 23/XXVII a decadência mental devido à idade (*oihokeru*) é considerada a causa da transformação em ogro. A decrepitude que se caracteriza pela decadência física e mental que leva muitas vezes as pessoas a terem um comportamento insólito ou a cometerem atos inimagináveis, é personificada pelo ogro.

A identificação mulher idosa/ogro em 18/XXIX – *Sobre o ladrão que vê cadáveres no Portal Raseimon* é colocada da seguinte maneira:

Sono makuragamini hio tomoshite toshi imijiku oitaru ounano shiraga shirokiga sono shininno makuragamini ite shininno kamio kanaguri nukitoru narikeri.

Nusubito koreo miruni kokoromo eneba korewa moshi oniniya aram to omoite osoroshikeredomo moshi shininnitemozo aru. Odoshite kokoromim to omoite [...]

(Com uma luz à cabeceira, uma mulher extremamente idosa de cabelos brancos, agachada à cabeceira desse cadáver, arrancava asperamente os cabelos da morta.

Ao ver isto, o ladrão, confuso, ficou amedrontado, pensando que se tratasse talvez de um ogro. Mas achando também que poderia ser um fantasma, tentou assustá-lo [...])

Como foi observado por Akiko Baba[7] em sua pesquisa sobre ogros, nota-se que os mortos não eram temidos como os ogros.

No trecho acima de *Konjaku Monogatari*, por exemplo, a figura da anciã é identificada com o ogro naquilo que ele tem de sinistro e apavorante. Sozinho, no meio de vários cadáveres, um estranho ser arranca os cabelos de um deles. Há apenas uma explicação para isso: trata-se de um fantasma ou de um ogro.

Desse modo, através da identificação com um ser abominável como o ogro, a mulher idosa passa a ser encarada de uma maneira negativa, constituindo, assim, uma figura marginalizada. E essa marginalização é representada em *Konjaku Monogatari* pelo isolamento físico.

A mulher de 15/XXVII mora numa casa abandonada, no meio da mata, num local ermo, distante do convívio humano, a mãe de 23/XXVII mora num compartimento à parte, ladeado pela casa dos filhos e a velha de 18/XXIX encontra-se sozinha entre os cadáveres, o que não deixa de ser um tipo de isolamento.

Cabe ressaltar que além desse isolamento relativo, ou seja, praticado no meio familiar, existe o isolamento absoluto ou o isolamento imposto e praticado pela sociedade.

9/XXX – *Sobre o fato de abandonar a tia nas montanhas de Shinano*, por exemplo, relata o episódio de um homem que abandona a velha tia numa montanha, mas arrepende-se e a traz novamente para casa.

A história em si serve para explicar a origem do nome da montanha, Obasuteyama, mais conhecido como Ubasuteyama, que literalmente tem o sentido de "montanha onde se abandona as anciãs"

O *ubasute* é um antigo costume que consistia em abandonar as pessoas idosas, consideradas inúteis para a sociedade, na montanha denominada Ubasuteyama, e deixá-las entregue à sorte, até que sobreviesse a morte.

30/XXXI – *Sobre o governador de Owari,* □, *que enviou uma pessoa para Toribeno* relata o drama de uma mulher que, depois de idosa, é abandonada pela família e pelos amigos, e termina seus dias em Toribeno, local onde se cremava os mortos. Embora ela não seja enviada para Ubasuteyama, o local oficial de abandono, terminar em Toribeno possui o mesmo significado, já que se trata de um lugar destinado aos mortos.

Essas duas narrativas servem de exemplos que ilustram o isolamento a que as mulheres eram submetidas, devido ao fato de serem *toshi oitaru*.

Desse modo, a condição de *toshi oitaru*, ao contrário de *wakaki*, além de negar a condição de *omna*, na medida em que raramente a qualifica, torna-se também a marca da sua marginalização e do seu isolamento.

7. Kazuo Mabuchi *et alii*, *Konjaku Monogatari 4*, Tóquio, Shôgakukan, 1976, vol. 24, p. 385. (Nihon Koten Bungaku Zenshû).

Revendo, assim, a questão da juventude e da decrepitude, segundo a oposição *wakaki/toshi oitaru*, a principal constatação feita é a de que *wakaki* identifica-se com o fato de ser mulher (fêmea, mulher-sexo, mulher-procriação), enquanto *toshi oitaru* torna-se sinônimo da negação da mulher, indicando apenas os vários papéis que ela pode desempenhar no decorrer da sua vida.

Vimos anteriormente que a mulher idosa dificilmente aparece qualificada como *toshi oitaru omna*, "mulher idosa", donde se depreende que, quando chega a decrepitude e a mulher deixa de ser mulher fisiologicamente, tornando-se incapaz de cumprir o seu papel de mulher-sexo/mulher-procriadora – considerando sexo e procriação como algo indissolúvel – ela passa a desempenhar a função, não *de* mulher, mas *da* mulher, ou seja a mãe, tia, monja, velha...

Bibliografia

ASAKURA, Naohiko *et alii*. *Shinwa Densetsu Jiten* (*Dicionário de Mitologia e Lenda*). Tóquio, Tôkyôdô, 1963.

MABUCHI, Kazuo *et alli*. *Konjaku Monogatari 3*. Tóquio, Shôgakukan, 1974. (Nihon Koten Bungaku Zenshû 23).

———. *Konjaku Monogatari 4*. Tóquio, Shôgakukan, 1976. (Nihon Koten Bungaku Zenshû 24).

MAYUZUMI, Hiromichi. "Kodai Zenkino Joseitachi" ("As Mulheres da Primeira Metade da Antigüidade"). *Kokubungaku 24-4*. Tóquio, Gakutôsha, 1979, pp. 10-13.

MURAI, Yasuhiko. "Kageno Bubun'eno Shôsha – Ka'itanno Kataru Mono" ("A Irradiação para o Obscuro – O Significado das Narrativas Sobrenaturais"). *Kokubungaku 29-9*. Tóquio, Gakutôsha, 1984, pp. 71-74.

SAKAMOTO, Tarô. *Fûzoku Jiten* (*Dicionário de Costumes*). Tóquio, Tôkyôdô, 1957.

——— *Nihonshi Shôjiten* (*Pequeno Dicionário de História do Japão*). Tóquio, Yamakawa, 1985.

SANPEI, Kôko. *Nihonno Josei* (*A Mulher Japonesa*). Tóquio, Mainichi Shinbunsha, 1957.

TAKAKUWA, Noriko. "Enchi Fumiko – Kikujidô" ("Fumiko Enchi – Kikujidô"). *Kokubungaku 31-5*. Tóquio, Gakutôsha, 1986, pp. 96-98.

YONAWA, Keiko. "Kôno Taeko – Ichinenno Bokka" ("Taeko Kôno – Pastoral de um Ano"). *Kokubungaku 31-5*. Tóquio, Gakutôsha, 1986, pp. 108-110.

YOSHIDA, Seiichi. "Nihonno Josei Bunka" ("A Cultura da Mulher Japonesa"). *Kokubungaku 24-4*. Tóquio, Gakutôsha, 1979, pp. 6-9.

ZEN-KINDAI JOSEISHI KENKYÛKAI (Associação de Pesquisa da História da Mulher Pré-Moderna). *Kazokuto Joseino Rekishi – Kodai/Chûsei* (*História da Família e da Mulher – Antigüidade/Idade Média*). Tóquio, Yoshikawa Kôbunkan, 1989.

DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DA XILOGRAVURA NO JAPÃO EM CONFRONTO COM O DESENVOLVIMENTO DA GRAVURA NA EUROPA

Madalena Natsuko Hashimoto

Para abordarmos o desenvolvimento histórico da xilogravura, faz-se necessário considerarmos certos dados anteriores a ela, visto que, etmologicamente, *xylon* (do grego) significa madeira; xilogravura seria, então, impressão sobre um suporte qualquer, tendo como matriz a madeira gravada. Sua origem encontra-se ligada à impressão sobre tecido, tendo sido praticada pelos egípcios, pelos indianos e pelos persas, tendo também sido encontrada na América pré-colombiana, na China e no Japão. Mas a xilogravura só vai encontrar seu suporte mais característico mais tarde, com a invenção do papel. Se bem que os egípcios se utilizassem dos papiros e os pergaminhos já fossem utilizados em 500 a.C., esses suportes estavam ligados fundamentalmente à escrita. O conhecimento dessas origens é importante para se avaliar posteriormente a evolução da xilogravura, pois da origem da escrita com penas de aves sobre o pergaminho se criou toda uma linguagem de gravura linear, onde as sombras e meios-tons foram tratados através de hachuras lineares.

Inventado na China no fim da dinastia Han (206 a.C.-221 d.C.), entre os anos 89 e 105, o papel teve sua difusão assim registrada:

150	Século VI	751	793
China	Caxemira	Samarcanda	Bagdad

900	1110	1150	1270
Egito	Marrocos	Xativa (Espanha)	Fabriano

1390 — 1494 — 1565 — 1690
Nurenberg — Inglaterra — Rússia — Filadélfia

Os chineses mantiveram o monopólio de sua fabricação por cerca de 600 anos; os muçulmanos, apossando-se de seu segredo, seguiram fabricando-o por cerca de 500 anos, até introduzirem-no na cidade de Fabriano, quando se inicia o período italiano de fabricação de papel.

No Japão, foi introduzido no ano 610, quando o intercâmbio com a Coréia, na época dividida em três reinos, era muito ativo. Não somente a técnica de fabricação do papel, mas também muitas outras informações culturais da China foram introduzidas no período, devido ao grande incentivo do príncipe regente Shôtoku, como o budismo, o confucionismo, o taoísmo e técnicas variadas de construção, entre outras. Não se tem registros da introdução da xilogravura, mas pode-se supor que tenha sido transmitida juntamente com a manufatura de papéis e da tinta *sumi*, pelo monge Donchô, pois o *sumi* era a única tinta empregada na impressão.

É geralmente aceita entre os estudiosos a hipótese de que a xilogravura resultou da associação da técnica de estampagem de cartas de baralho (impressas inicialmente em tecidos ou em pedaços de madeira, segundo tradição na Índia) com o suporte "papel" inventado na China. A data de origem, no entanto, continua um mistério. Supõe-se ser contemporâneo à criação das grandes embarcações, para aplacar o tédio dos marinheiros em viagens longas.

Paralelamente ao uso secular da madeira como matriz, nota-se seu uso para imagens budistas, chamadas *inbutsu*[1], entre os quais podemos citar um sutra budista impresso em vermelho sobre papel, datado de 868, na dinastia T'ang (618-906), que se encontra no Museu Britânico. Trata-se, na verdade, de gravação de uma reduzida imagem de Buda sobre uma pequena área de madeira, que foi pressionada várias vezes sobre uma mesma folha de papel: carimbo. A associação da matriz de madeira com a letra, o registro multiplicado do som paralisado no tempo, fez com que a xilogravura se ligasse à produção de livros desde sua origem. Na China, a composição *shangtsu xiawen* (ilustração em cima, texto embaixo) torna-se dominante para os livros ilustrados desde a dinastia Song (960-1279) até o século XVI. Se os primeiros documentos eram gravados em pedra, ou numa matéria mais dócil como a cerâmica, a matriz de madeira torna-se, no entanto, a mais utilizada, pois associa a docilidade do corte ao barateamento do material. Assim, o mais antigo livro impresso conhecido, o sutra *Diamante*, de 868, foi gravado em pranchas de madeira, contendo no início do rolo uma imagem de Sakyamuni sentado no trono de lótus, rodeado por seus discípulos.

1. O vocábulo *inbutsu* é grafado *in* de impressão e *butsu* de divindade budista: Buda impresso. Essa terminologia é utilizada na arte japonesa, mas deve-se observar que sua origem se encontra na China, onde também se imprimiam múltiplas imagens de Buda para exprimir devoção.

Outro carimbo ainda existente, ainda mais antigo do que o chinês, também associado ao budismo (*inbutsu*), encontra-se no Japão e data de 770. De um milhão de cópias produzidas, restam ainda quarenta mil no templo Hôryûji: no interior de cada uma das torres esculpidas em madeira, de aproximadamente 25 centímetros de altura, os *Hyakuman Tô* (um milhão de torres), encontra-se um sutra *Darani*[2] impresso sobre papel. Há quatro matrizes diferentes para os sutras, o que quer dizer que cada matriz foi impressa 250.000 vezes. Tal quantidade levou muitos pesquisadores a conjecturar se não se tratava de um carimbo cuja matriz fosse de metal, considerando-se o desgaste que a madeira sofreria, mas impressores experimentados garantem que a pressão por carimbagem desgasta bem menos a madeira do que a impressão por fricção.

Outro *inbutsu*, este da Era Heian (794-1185), cuja linguagem se encontra bem mais desenvolvida, é o *Bishamon-ten*, datado no verso com o ano de 1162, onde seis figuras, medindo cerca de 17 centímetros cada uma, estão impressas numa mesma folha, tendo sido encontradas no interior da estátua do Bishamon, de aproximadamente um metro.

O budismo, primeiramente introduzido entre a nobreza, adquire nuances mais populares no período Kamakura (1185-1392), e o *inbutsu* passa então a ser utilizado como objeto de devoção religiosa, ainda no sistema de pequenos carimbos, sendo impressos em um número ilimitado. Depois de impressos alguns milhares, ou até algumas dezenas de milhares em papéis em rolo, estes *inbutsu* eram guardados nos templos, para proteger a vida futura dos fiéis, sendo chamados de *suributsu-kuyô*. Esta prática floresceu principalmente em Kyôto e Nara, e ainda restam muitos exemplares nos templos de Tôshôdai (entre quarenta a cinqüenta mil imagens de Jizô) e Sanjû-sangendô (mil imagens da deusa Kanzen-on).

Foi, no entanto, na era Muromachi (1392-1573) que a produção de imagens budistas através dos procedimentos xilográficos ganhou um grande impulso, e deveu-se isto ao fato de que, com a utilização de fibras de *kôzô* (*Broussonetia kazinoki*), a confecção de papel foi aperfeiçoada, possibilitando a manufatura de folhas de tamanho grande. Foi nessa época que a impressão substituiu o procedimento da carimbagem. Embora o *baren* ainda não tivesse sido inventado, supõe-se que tenha sido utilizado algum instrumento brunidor semelhante ao modo coreano (pêlos de cavalo colocados de pé num agrupamento arredondado, engomados com alguma cola vegetal ou cera de abelha), ou ao modo chinês (pêlos de cavalo enrolados por uma tira de madeira). O xilogravador contemporâneo Kitaoka Fumio fez uma experiência recente de tentar imprimir uma matriz enorme remanescente do período (uma matriz pertencente ao templo Tôrin de 1,70 metro de altura por 57 cm de largura), utilizando-se de um *baren* atual, que é um desenvolvimento do período Edo, e constatou que o *baren*

2. *Darani* é a grafia japonesa do termo sânscrito *dhâranî*, fórmula mística para demonstrar devoção.

utilizado na época devia ter sido diferente, feito talvez com tecidos de seda embrulhados numa casca de bambu, semelhante ao utilizado na Índia[3].

Sobre esta questão, há um artigo muito interessante publicado em 1988, na revista *Hanga Geijutsu*, em que Kurosaki Akira levanta a hipótese do vocábulo *baren* ter se originado do termo holandês *ballen*, não só pela semelhança fonética, como, principalmente, pela função desempenhada pelo objeto: num dicionário inglês-holandês de 1648, *druckers ballen* é traduzido como *printers or pressing balls* (bonecas de impressão ou de pressão); num dicionário holandês-japonês de 1858 (quase dois séculos depois), *drúkkels ballen* é referido como "bonecas para aplicação de tinta à matriz de madeira, objeto arredondado com-posto de pêlos forrado de couro". Kurosaki conclui brilhantemente dizendo que, com a invenção da prensa tipográfica, os *ballen* perderam a função primária de imprimir, permanecendo, porém, com a função de aplicar tinta, função esta que, na gravura em metal que se segue à gravura em madeira como reprodutor de imagens, é exercido atualmente pelo rolo de borracha.

A utilização do *baren* foi um grande passo na evolução da matriz de madeira, visto aumentar a rapidez e a precisão da impressão. Vemos que, nas línguas européias, todos os termos têm uma significação semelhante: *dabber*, do inglês, significa alisar, dar pancadas (posteriormente, almofada para entintar); *frottoir*, do francês, esfregar; *reiber*, do alemão, movimentos em sentido vertical e horizontal. Assim, a colocação do papel sobre a matriz, ao invés da matriz sobre o papel, é o que diferencia uma xilogravura de um carimbo.

É possível se falar em xilogravura propriamente dita a partir do período Muromachi (1391-1573), momento em que notamos não só uma grande variedade de imagens budistas de grandes dimensões, mas também o colorido à mão sobre as impressões lineares: são os *hissai-hanga*[4], xilogravuras coloridas à mão, utilizando pigmentos vermelhos, amarelos, verdes, azuis, folhas e pó de ouro, conchas trituradas.

Se a introdução do papel se deu na Europa já no século XII, a xilogravura, no entanto, não foi utilizada na multiplicação dos livros, preferindo-se antes os livros manuscritos e iluminados, copiados e ricamente ilustrados a mão. Foi somente no século XIV que o seu uso se propagou, com a difusão do cristianismo: os *heiligen*, imagens de santos, cenas religiosas e orações, ainda remanescentes, datam de 1410. São imagens gravadas linearmente, cuja intenção original era sua posterior coloração à mão. Sabe-se que as mais antigas eram impressas comprimindo-se a prancha sobre o papel, mas que num período posterior, já se utilizava o método de fricção: esfregava-se uma pequena almofada de tecido ou couro, cheia de lã, no verso de uma folha de papel umedecida. Sabe-se, também, que eram impressas com tintas à base de água, como na China e no

3. Experiência narrada em *A Xilogravura*, de Kitaoka Fumio.
4. O vocábulo *hissai-hanga* é composto de *hitsu*, pincel, e *sai*, cor. O termo *hanga*, como mostraremos a seguir, se origina em fins do século XIX, o que quer dizer que as estampas de todo o período Edo não eram conhecidas pelo *medium*, mas pela estética.

Japão: a imagem da Madona de Bruxelas, de 1418, e a de São Cristóvão, de 1423, desbotaram e têm hoje uma coloração acastanhada. Os primeiros livros impressos no século XV o foram em um só lado da folha de papel (impressão anopistógrafa), pois a tinta de pigmentos e amido dissolvidos em água costumava atravessar o papel. Mas a introdução do óleo de linhaça como *medium* na pintura, transforma também a xilogravura na Europa. Assim, em vez de pigmentos solúveis em água, começa-se a utilizar pigmentos aglutinados com óleo, ocasionando uma série de mudanças no fazer xilográfico: se os papéis orientais são mais absorventes por utilizarem encolagem vegetal, os papéis ocidentais têm fibras mais curtas, mais cola e mais polpa; à impressão por fricção, passa-se a preferir a impressão através de uma prensa vertical.

O método de reprodução pela xilografia encontrou, principalmente entre os alemães, uma receptividade enorme, podendo-se dizer até que se constituiu, desde a origem, como uma espécie de patrimônio cultural popular. Albrecht Dürer (1471-1528), grande artista, exímio gravador na técnica do buril, transforma totalmente as linhas simples de contorno de figuras que eram usuais nas xilogravuras. Embora não talhasse ele mesmo as matrizes (alguns estudiosos garantem que gravou pelo menos algumas), criou todo um repertório rico de invenção de traços ao buscar transferir para a madeira a linguagem firme e sólida da calcografia. A simples linha de contorno, transformada em linha de volume e luz, passou a ter, desde então, um valor plástico formal, articulador da unidade da imagem, notadamente em algumas das séries por ele compostas: *Apocalipse*, de 1498, com 15 folhas impressas, a *Paixão de Cristo*, 14 peças, a *Pequena Paixão*, composta de 36 pranchas.

A evolução da xilogravura na Alemanha do século XV ao XVI é muito importante: com o livro *Ars Memorandi*, que visava propagar a história dos evangelhos cristãos, a linha que desenha descreve um mundo de signos-imagens, é meio para um fim, não visa descrever ou entreter, mas antes, levar a mensagem do Evangelho. Ora, já ao tempo de Dürer, no século XVI, as artes gráficas começam a se impregnar da mentalidade renascentista, que rege o quadro de cavalete, em vez dos afrescos e murais. É assim que acontece a expulsão do texto da composição da gravura, paralelamente à separação da pintura da arquitetura.

Se tanto no oriente quanto no ocidente a xilogravura era contorno para ser colorido à mão, o trabalho de Dürer tornou o uso da cor desnecessário na Europa, dada a exuberância de claros e escuros, volume e luz que seu modo de utilizar a linha criou. Foram, portanto, fundamentais na caracterização da linguagem da xilogravura na Europa, dois fatores: o uso do óleo como *medium* da pintura e a introdução da calcografia. Com a invenção dos tipos móveis e da prensa de Gutenberg, e acompanhando o espírito renascentista, a letra se separa da imagem: a arte da letra passa a se chamar tipografia, a da imagem gravada na madeira, xilografia. Com o uso dos tipos móveis em metal, surgem dificuldades técnicas que são superadas de várias maneiras, desde a equalização das alturas dos tipos com a madeira, até a ilustração finalmente ocupar um espaço se-

parado: o texto se separa da imagem. A gravura em metal, então, conhece grande difusão, caindo a xilogravura quase no esquecimento total.

Como foi anteriormente observado, o ocidente, utilizando penas para escrever, encontra seu caminho gráfico linear; o oriente, utilizando pincéis em sua caligrafia, encontra seu caminho pictórico na gravura colorida. Não que não tenha existido a gravura colorida na Europa: Ugo da Carpi (1480-1520) reivindica a invenção da técnica onde a impressão do preto linear era feita após se terem impressos um, dois ou mais blocos em sépia, cinza, verde ou azul, mas o processo, chamado por ele de camafeu, não teve muitos seguidores, seja pela dificuldade de registro, seja pela incompatibilidade com a impressão tipográfica, seja pela tradição dos livros manuscritos, ricamente iluminados. Foi algo trabalhado por Cranach e outros artistas, mas a intenção era a de reproduzir pinturas. Por lhe faltar "intenção artística", não conseguiu deter a tendente decadência da xilografia como método reprodutor, preterido pela rica gama de sutilezas do branco mais brilhante ao preto mais aveludado que a calcografia possibilitava.

Mas a cor esteve presente desde muito cedo colocada na gravura japonesa. Em 1608 foi impresso o primeiro livro xilogravado no Japão, o *Ise Monogatari*, em dois volumes, com tipos móveis de madeira em silabário *hiragana*, tipos esses modelados adaptando os tipos móveis em metal que Toyotomi Hideyoshi houvera importado em 1590 (quando se supõe ter sido introduzido o termo *inkball ballen*). Trata-se de um livro executado com a cooperação do calígrafo e dos desenhos de Tawaraya Sôtatsu e Hon'yami Kôetsu, impressos em tinta *sumi* sobre uma seqüência de páginas coloridas diferentemente: é a vontade da cor que já se manifestava. As figuras japonesas foram mescladas à paisagem no estilo Kanô da vertente de Eitoku (na figura de Kôetsu), sendo o método de gravação quase em puro estilo chinês da dinastia Ming (1368-1644)[5].

A pesquisa do estudioso japonês Kawase Kazumi revelou nove variantes de tipos móveis em madeira do *Saga-bon Ise Monogatari*, sugerindo que a distribuição dessas edições não era feita somente entre a aristocracia. Foram feitos muitos outros livros gravados nos mesmos moldes, mas somente em 1650 algumas ilustrações seguiram a estética da pintura *ukiyo-e*[6]. Todos os estudiosos citam Suzuki Harunobu (1724-1770) como tendo sido o iniciador da gravura multicolorida, mas já em 1626 se havia publicado em Kyôto, o livro *Sansho Jingô-ki*, onde já se havia imprimido cores gravadas na madeira cento e vinte anos antes que o *nishiki-e*[7] fizesse sua aparição.

A cor primeiro se manifesta em larga escala nos chamados *Tanroku-bon* (livro do verde e do vermelho): ao preto impresso eram acrescentados tons pin-

5. Sobre a Escola Kanô, consultar meu artigo "Kanô-ha: Uma Escola que Atravessou Eras", *Estudos Japoneses* 11, São Paulo, 1991.
6. *Ukiyo-e*: "pinturas do mundo flutuante", escola de pintura desenvolvida na era Edo (1603-1868) que abrangia temas do mundo cotidiano da época, em detrimento dos temas da tradição clássica ou religiosa; a xilogravura foi seu *medium* difusor mais característico, mas não se deve confundi-los.
7. *Nishiki-e*: "pinturas-brocado", diz-se das estampas xilográficas impressas através de múltiplas matrizes, de colorido rico e intenso. Se *ukiyo-e* se refere à temática, *nishiki-e* se refere à técnica.

tados à mão, basicamente o *tan* (vermelho alaranjado), o *roku* (verde), os amarelos e os magentas, de modo simples e rápido, dado o número de livros a ser editado. A cor não segue os contornos rigidamente, servindo antes à função de representar do que a de descrever. Os livros *Tanroku-bon* consistem no uso da técnica de impressão xilográfica aplicados aos gêneros literários do período Muromachi (1392-1573); segundo o estudioso Mizutani Futô[8], tentaram aplicar a cor tal como ela era empregada nos livros publicados na região da cidade de Nara, sendo por isso chamados *Nara-e-hon*. Assim como o ocidente produziu seus primeiros livros impressos para imitar os livros manuscritos e iluminados, também os *Tanroku-bon* tentam imitar a linguagem dos livros manuscritos ilustrados. Outra dado importante é que se importaram livros ilustrados e coloridos da China (o livro chinês mais antigo é de 1331, o sutra *Kwanyin*) e também, na era Keichô (1596-1615), livros ocidentais e incunábulos. Os *Tanroku-bon* não vingaram, seja devido a seu alto custo, seja devido ao interesse por novos gêneros literários, entre os quais Hishikawa Moronobu (?1618-1694) se encontra entre os mais prolíficos ilustradores.

Na cidade de Edo (atual Tôkyô) começa a se vender *kusa-zuri-e* (pinturas impressas em folhas soltas), *beni-e* (pinturas em *beni*, vermelhão), mas que são, na verdade, impressões com *sumi* preto e algumas áreas com cor, também gravadas. Os *tan-e* são, no entanto, xilogravuras coloridas à mão com tonalidades de *tan* (vermelho vivo) ou amarelos, mas as cores não são gravadas na madeira. Okumura Masanobu (1686-1764) produziu alguns *tan-e* que são verdadeiras obras-primas.

É principalmente em Edo que se desenvolve a estética *ukiyo-e*, tanto na pintura quanto na gravura e na ilustração em geral. Iniciando-se em íntima conexão com a literatura *Ukiyo-zôshi*, que Hishikawa Moronobu primeiramente ilustrou, a xilogravura do período se expandiu em muitas direções como processo técnico para a impressão de livros, para as estampas em folhas soltas, para catálogos informativos variados. Foram encomendados muitos catálogos ilustrados para fins de propaganda e difusão das habilidades e reputação das Yûjo[9] (eram classificadas em *tayû*, *kôshi*, *sancha*, *umecha* e *tsubone*, em Edo, em ordem descrescente), chamados de *Yûjo Hyôban-ki* (catálogo crítico das *Yûjo*), que originaram as estampas tematizando beldades femininas, denominadas posteriormente de *bijin-ga* (imagens de beldades), que continuam persistindo tematicamente até a atualidade, embora não mais se circunscrevendo ao mundo dos *ku-*

8. Ver *Tanroku-bon, Livros Raros do Século XVII no Japão*, de Yoshida Kogorô, com reproduções e comentários acerca dos livros de sua coleção.
9. *Yûjo*: não há termo correspondente para o português. Literalmente "mulher-diversão/brincadeira". As *yûjo*, já na era Heian (794-1185), em Kyôto, eram dançarinas especializadas na arte do entretenimento, não podendo ser consideradas, portanto, como simples prostitutas ou cortesãs, ainda que de alto nível. No fim da era Muromachi (1392-1573), essa classe de mulheres era chamada de *jôrô* (mulher de alta linhagem). No período Edo (1603-1868), as *jôrô*, grafadas com ideogramas diferentes, "mulheres com talentos masculinos", começam a ser adoradas como deusas da música, da dança, da sofisticação.

ruwa[10]. Outros catálogos estavam ligados ao teatro *kabuki* que se desenvolveu no período Edo, desembocando nos *yakusha-e* (retratos de atores do teatro *kabuki*), que inicialmente representavam os personagens preferidos das peças preferidas, até evoluir para o retrato dos próprios atores tratados eles mesmos como personagens.

Em fins do século XVII, a xilogravura era utilizada basicamente em três gêneros de livros:

Saga-bon (livros de Saga): livros patrocinados por Suminokura Sôan para presentear seus amigos. Eram edições de luxo muito sofisticadas de poesia japonesa, de peças de teatro *Nô*, de prosa da era Heian (794-1185) e do período entre os séculos XI e XV, publicados principalmente em Kyôto. As edições *Saga-bon* eram, no século XIII, manuscritos gravados na madeira, impressos com ilustrações, abrangendo ampla gama temática, desde textos budistas até tratados de cunho didático (entenda-se didático na concepção da época, em que não existiam escolas oficiais, mas antes organizações de ofício). Entre eles encontra-se o *Kadensho*, o famoso tratado de teatro *Nô* de Zeami, publicado entre 1596 e 1615.

Kana-zôshi (narrativas em silabário): escritos especialmente para os *chônin*[11], visando uma distribuição numerosa. Compunha-se de miscelâneas populares, contos, guias de cidades em silabário japonês (*kana*). Seu primeiro objetivo era a vulgarização de obras já conhecidas. Foram publicadas principalmente em Kyôto.

Ukiyo-zôshi (narrativas do mundo flutuante): desenvolvimento do *Kana-zôshi*, dos quais se diferenciam por não seguirem preceitos moralistas, abordando temas do mundo contemporâneo. Foram publicados principalmente em Edo. Foi neste veículo que Moronobu inaugurou as primeiras estampas em branco e preto, já no estilo *ukiyo-e*, na obra *Kôshoku Ichidai Otoko* (*O Homem que Dedicou Sua Vida ao Amor*), de Saikaku Ihara (1642-1693)[12].

10. *Kuruwa*: a história dos *kuruwa* apresenta um interesse muito grande nessa fase, pois será tema central não só na literatura, como na arte, na dança e no teatro. A cidade baixa de Edo, chamada Ningyô-machi (cidade das bonecas) foi o berço de um bairro todo particular, criado especialmente pelo xogunato, numa tentativa de maior controle dos divertimentos permissíveis à sociedade: Moto-Yoshiwara (antigo Yoshiwara, fundado por Shoji Jin'emon, em 1612), o primeiro bairro, tendo-se incendiado, foi substituído por Shin-Yoshiwara (novo Yoshiwara), em 1657, na região hoje conhecida como Asakusa, entre muros. Em Kyôto estabelece-se Shimabara, em Ôsaka, Shin-machi. São grandes grupos de construções, alguns magníficos, com restaurantes, clubes exclusivos, salões da moda, salas de chá, aposentos das famosas *yûjo*. Cumpre ressaltar, porém, que não havia somente estes centros controlados de prazer, sendo também famosas as "casas de chá", as "casas de banho", as "casas privadas".
11. *Chônin* (pessoas das cidades). Dentro da estratificação social de Edo, os *chônin* ocupavam a esfera mais baixa e, como tal, se lhes restringia ostentar riqueza, para serem lembrados a cada momento de sua inferioridade. O governo Tokugawa e sua economia, um sistema financeiro complexo, tornaram essa classe privilegiada monetariamente.
12. *Kôshoku Ichidai Otoko* (*O Homem que Dedicou sua Vida ao Amor*), publicado em 1682, narra em episódios curtos, em seis livros, as peripécias amorosas de Ukiyo Yonosuke, personagem que dá nome ao gênero *ukiyo-zôshi*. Em Ôsaka, onde Saikaku vivia e trabalhava, a ilustração foi de sua própria lavra, mas em Edo coube a Hishikawa Moronobu compor as imagens xilográficas que se tornaram as primeiras *ukiyo-e*.

Como notamos anteriormente, o processo xilográfico de múltiplos blocos de cor, chamado de *nishiki-e* (pintura brocado) apareceu em meados do período Edo (1603-1868). Um pouco antes, havia sido importado da China, através de Nagasaki, o álbum *Seirô Tekkei*, que continha gravuras em três cores (preto, vermelho e verde), do qual Hishikawa Moronobu se apropriou. É desnecessário salientar que, na gravação de várias matrizes de cor, é fundamental um bom processo de registro e, o que faltou no ocidente nesses termos, encontrou uma boa solução no Japão: Kawamura Yoshiuemon é tido como o inventor do método de registro, que era, à época, chamado de *kawamura*, em vez de *kentô*, como é conhecido hoje. A partir dessa invenção, pode-se dizer que a xilogravura japonesa se individualizou.

Com o desenvolvimento da fabricação de livros e utilizando-se da linguagem já madura da impressão multicromática, desenvolvem-se outros gêneros, entre eles:

Kibiyôshi (capas amarelas) e *Ao-hon* (livros azuis): miscelâneas de narrativas, escritas apenas para preencher os espaços vazios entre os desenhos, em que já se nota a predominância do visual sobre o texto, embora contivessem muitas críticas e sátiras ao momento político da época. Katsukawa Shunsho (1726-1792) encontra-se entre os artistas que produziram, com muito sucesso, livros que ridicularizaram o político Matsudaira Sadanobu, defensor do xogunato central.

Share-bon (livros da moda): literatura de puro entretenimento, que retrata diálogos, hábitos e cenas dos "bairros do prazer" Santo Kyôden foi seu mais representativo autor e ilustrador.

Kyôka-e-hon (livro de desenhos e poemas satíricos): coletâneas de imagens e poemas satirizando a vida da época; literatos e pintores, reunindo-se em saraus, compuseram obras não raro vulgares e extremamente populares. Utamaro ilustrou muitos livros no gênero, entre os quais *Mushi Erabi-hon* (*Livro dos Insetos*) e *Makura Uta* (*Poemas do Travesseiro*).

E-hon (livro de desenhos): guias ilustrados de vistas de Edo ou outros locais, antologias de poemas ilustrados, coleção de batalhas, desenhos para jardins, leques e portas corrediças, erótica de todo tipo. Impressos originalmente através do sistema de estêncil (*kappa-ban*), com a descoberta do *kentô*, passam a adotar o sistema *nishiki-e*.

Uma vez atingido o ponto em que a impressão encontra sua linguagem, os artistas só fizeram desenvolver a imagem de modo livre e significativo. São muitas as vertentes estéticas que surgem e se desenvolvem no período, especializando-se ora em temas, ora em concepções estéticas: os artistas filiados à Escola Torii desenvolveram a pintura e ilustração de livros populares; Okumura Masanobu (1686-1764) inventou o *hashira-e*, o *uki-e* e o *urushi-e*[13], além de ter tra-

13. *Hashira-e* (pintura-coluna): refere-se ao formato das pinturas ou estampas, cuja composição obedece à forma de coluna, alta e estreita.
Uki-e (pintura-perspectiva): refere-se a pinturas ou estampas cuja composição obedece rigorosa e exagera-

balhado a temática *bijin-ga*; a Escola Kitagawa, cujo maior representante é Kitagawa Utamaro (1754-1806), dedicou-se aos *bijin-ga*, embora temas clássicos como flores-e-pássaros, animais-e-plantas-de-cada-estação, também tenham sido produzidos; a Escola Utagawa dedicou-se principalmente a ilustrar as estampas relativas ao teatro *kabuki.*

Com a proibição de qualquer ostentação por parte dos *chônin*, classe mais baixa na hierarquia social do período Tokugawa (também chamado Período Edo), os artistas se viram obrigados a reduzir o número de blocos utilizados – o que de certo modo contribuiu para o refinamento da estampa japonesa, pois seu uso exagerado já levava a um barroquismo excessivo, como se nota nos trabalhos dos últimos artistas da Escola Utagawa, Toyokuni (1769-1825) e Kuniyoshi (1797-1861) –, e os temas das casas de chá, das gueixas, das "cenas primaveris", dos atores de teatro, foram também censurados, pois começavam a se tingir de tons pertubadores da ordem social. Vemos evoluir da literatura *ukiyo-zôshi* o estilo dos *ninjô-bon* que, em geral, tematizaram peripécias amorosas entre personagens de diferentes categorias sociais, fato anticonfucionista e, portanto, subversivo.

Assim, prosseguindo a tradição dos *meisho* (vistas de locais famosos), surgem Hokusai Katsushika (1760-1849) e Hiroshige Andô (1797-1858). Hokusai estudou o estilo da Escola Kanô, das pinturas chinesas, dos procedimentos ocidentais e, aos sessenta anos, criava as bem-sucedidas séries *Fuji Sanjû Rokkei* (*As 36 Vistas do Monte Fuji*) e *Shokoku Taki Meguri* (*Peregrinação pelas Cachoeiras do Japão*). Quando Hokusai contava setenta e três anos, Hiroshige, então com trinta e seis anos, lança a série *Tôkaidô Sanjûsan-tsugi* (*As 53 Vilas da Estrada Tôkaidô*), impresso com no máximo oito impressões, de acordo com a proibição ao luxo. Ora, à época de Utamaro faziam-se até vinte impressões; levando-se em conta que a superposição cria uma nova cor não utilizada, vemos que, a bem da limpeza e clareza gráfica visual, a lei de proibição produziu até resultados benéficos.

Considerações Retrospectivas

Acrescentando-se, então, ao papel de boa qualidade, à matriz de cerejeira, ao *baren* já desenvolvido, o procedimento do registro (*kentô*), a xilogravura no Japão se desenvolveu a um nível extraordinário, criando um mundo todo particular. Fechado ao exterior até 1868 por injunções políticas, uma estética se maturou e perturbou o ocidente, quando de sua abertura comercial. É que na Europa não se desenvolvera a gravura colorida. Mas, ao mesmo tempo, havia pon-

damente a leis da perspectiva linear ocidental.
Urushi-e (pintura laqueada): refere-se a estampas, em que são superpostas uma impressão de *urushi* (laca vegetal) sobre a impressão em *sumi*.

tos em comum em ambos os desenvolvimentos. No Japão, a xilogravura era produto de uma equipe: o editor contratava o artista, que criava o desenho em linhas sumárias e o passava ao entalhador, que por sua vez inventava o modo de cortar essas linhas, não raro criando efeitos gráficos por conta própria, que devolvia a prancha gravada ao artista para estudar as cores requeridas, que, depois de todas as pranchas preparadas, as entregava ao impressor, que também inventou muitos procedimentos especiais. Delegar somente aos artistas a reputação do valor artístico das xilogravuras do período parece, portanto, injusto para com a equipe de anônimos que construíram a linguagem que tanto fascinou os artistas europeus de fins do século XIX.

Assim, da mesma forma, na Europa, se Dürer inventou toda uma linguagem gráfica na xilogravura e na calcografia, há toda uma equipe de impressores de livros e ilustradores que mantiveram a linguagem, inovando-a por vezes, como o inglês Thomas Bewick (1753-1828) que começa a utilizar a madeira de topo (cortada no sentido horizontal contra as fibras da madeira), insatisfeito com a rusticidade da madeira ao fio (cortada no sentido vertical do tronco), ou aperfeiçoando-a ao extremo, como o francês Gustave Doré (1833-1883), que utilizava uma grande equipe de gravadores, num projeto ambicioso de ilustrar as quarenta maiores obras literárias, de Homero a Hoffman, tendo executado apenas dezoito delas, muito ricas e admiráveis.

A xilogravura teve, assim, até o século XIX, um desenvolvimento que culminou no *nishiki-e*, no Japão, nas xilogravuras de Gustave Doré, na França, e na adaptação da linguagem dos buris e crivos na madeira de topo por Thomas Bewick, na Inglaterra. Ora, todo esse desenvolvimento desembocou num fazer técnico muito estrito e de certa maneira rígido, contra o qual se insurgem os artistas que propõem um novo uso da xilogravura, não de rigor técnico, mas de liberdade expressiva.

Nas obras do norueguês Edward Munch (1863-1928), que começa a trabalhar a xilogravura colorida por um procedimento todo particular, recortando áreas de cor num mesmo bloco; nas gravuras do francês Paul Gauguin (1848-1903), que trabalha os cortes abruptos num desenho forte e definido, utilizando muitos dos convencionalismos da xilogravura japonesa; nos trabalhos dos expressionistas alemães que formaram o grupo Die Brücke, em 1905, em Dresden (Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Max Pechstein, Otto Müller), que buscavam para a xilogravura a linguagem sólida e forte do início de sua história, que intentavam "criar como artistas-artesãos", e que se utilizaram também da cor como zonas puras de plasticidade; no trabalho desses artistas todos, no fim do século XIX, surge uma nova xilogravura, em que suas especificidades técnicas são abordadas por seu valor expressivo: a xilogravura se liberta como um meio próprio de linguagem artística. O impacto da Exposição Internacional de Paris de 1867, na qual foram expostas cerca de cem estampas japonesas, frutificou na Europa. Os linólios coloridos de Picasso e de Matisse são testemunho desse sadio intercâmbio. Mais recentemente, artistas americanos como Carol Summers (1925-) ou alemães como Jörg Schmeisser

(1942-) têm-se apropriado das tintas aguadas e dos papéis absorventes para construir um trabalho contemporâneo muito ligado ao procedimento xilográfico japonês. É evidente, no entanto, que a tradição pura do trabalho linear que encontra seu melhor *medium* na tinta a óleo continuou criativo também, como bem o demonstram as obras de vários xilogravadores como, por exemplo, Käthe Kollwitz (1867-1945).

No Japão, com o início do período Meiji em 1868, a introdução de novas informações e novos meios técnicos ocasionou uma grande transformação na vida e na cultura: também a gravura, seguindo esse influxo, tornou-se "ocidentalizada" O trabalho de Kobayashi Kyochika (1847-1915) caracteriza bem essa mudança, na utilização de claro-escuro, sombras, nuvens gravadas, renovando a linguagem da xilogravura japonesa, sendo considerado um precursor do movimento posterior *Sôsaku Hanga* (Gravura Criativa). É verdade que seus trabalhos muitas vezes têm a aparência de aquarelas gravadas, dadas a superposição e a transparência das tonalidades. Ainda de muita importância no período Meiji foi a publicação da revista *Kokka*, sob iniciativa do diretor de um novo veículo de difusão e reprodução, o jornal (no caso, o *Asahi-Shinbun*), que temia que a xilogravura japonesa perecesse devido aos novos meios reprodutivos subitamente introduzidos: em cada número havia um ou dois encartes de xilogravuras originais que reproduziam imagens clássicas, havendo entre elas imagens que foram impressas trinta, quarenta e até cem vezes.

Uma outra mudança, esta no processo de trabalho da xilogravura, foi ocasionada por Yamamoto Kanae (1882-1946), um artista que esteve em atividade durante cinco anos na França: o início do próprio pintor cavar a madeira e imprimir a imagem. Assim, a percepção de que a xilogravura, independentemente de ser impressa em duas, três ou dez cores, de estar associado ao livro ou a determinados temas, era antes de mais nada um *medium*, originou o termo *hanga*, graças aos esforços do movimento *Sôsaku Hanga* centrado em Yamamoto. Era, até então, denominada *nishiki-e*. Nota-se, entretanto, no trabalho desses artistas, que o uso dos materiais, a gravação em pranchas de madeira impressas com *baren* e a utilização de cores à base de água não mudaram basicamente: o imaginário é novo, porém a técnica é tradicional. A diferenciação entre *Sôsaku Hanga* e *Shin-Hanga* (Nova Gravura) encontra-se mais na imagem do que no fazer artístico propriamente dito, já que os artistas que trabalham no primeiro estilo recebem um treinamento no estilo ocidental (*yôga*) e os do segundo seguem a tradição do imaginário, onde o retrato das beldades (*bijin-ga*) continua sendo tema bastante explorado, como se pode notar nos trabalhos de Itô Sansui (1898-1972) e Hashiguchi Goyô (1880-1921), que, assim como no processo de produção da xilogravura do Período Edo, em geral não participam do processo técnico de gravação e impressão.

Embora não seja diretamente ligado ao *Sôsaku Hanga*, o nome de Munakata Shikô (1903-1975) lhe é associado pela busca individual que perpetrou. Assim como os expressionistas alemães buscaram a essência da xilogravura em sua tradição, Munakata Shikô procurou nas imagens budistas antigas sua verdade:

são obras de cortes vigorosos, brancos definidos e muitas vezes coloridos à mão, quando não mantidas em branco e preto.

Conclusão

Espero ter acentuado nesta exposição o caminho que a xilogravura percorreu, desde sua origem, ligada à letra (letra sacra, como nos *inbutsu*, e profana, como nas cartas de baralho), posteriormente ligada à imagem (primeiro sacra, nos *suributsu kuyô* e nos *heiligen*, e depois profana, como vimos no início da publicação de literatura épica clássica, com exceção dos países muçulmanos), até seu amplo uso como *medium* reprodutivo em geral, para livros, cartazes, rótulos, jornais. Nasceu com fins práticos muito definidos: imitar a escrita e o desenho manual, reproduzindo-os. O códice manuscrito, que era privilégio aristocrático de alguns poucos, encontra na invenção de Gutenberg um meio mecânico mais rápido e mais barato de ser reproduzido. Nasceu sob o signo da imitação e, como bem assinala o estudioso Paul Westheim, o fato de ter nascido como imitação "é a razão pela qual a gente do grande mundo, por exemplo, os Médici, viam com desprezo a mercadoria impressa e não os admitiam em suas bibliotecas"[14].

Assim como a litogravura que nasceu com fins práticos de reprodução da imagem até encontrar o grande artista Goya que lhe trabalhou a linguagem, a xilogravura também nasceu como um meio de reprodução, até ser trabalhado como um meio de expressão. Esse destino de técnica de reprodução, de meio mecânico e simplesmente artesanal foi característica não só da xilogravura, mas também da gravura em metal, da litogravura, do *off-set*, assim como da fotografia hoje. Com a invenção de novos processos fotomecânicos, a gravura se livra da função prática de ser reprodução para se tornar ela mesma linguagem, com suas características gráficas diferenciadas. Houve um tempo em que a xilogravura era considerada reprodução "fac-símile" de uma pintura. Hoje, com a quadricromia ou a impressão a laser, é impossível não perceber que a tradição xilográfica tentava criar uma linguagem.

Se o Japão desenvolveu a xilogravura colorida à base de tintas aguadas como seu meio de reprodução mais peculiar, a Europa desenvolveu, por seu lado, a calcografia e a litografia (lembremos as obras de Dürer, Rembrandt, Goya, Daumier, para citar somente alguns). Sem dúvida nenhuma os impulsos que haviam de provocar um ressurgimento da xilogravura na Europa se devem sob vários aspectos à estampa japonesa, entre os quais podemos citar:

1. a madeira em si é considerada não mais como uma folha de papel em branco, mas como madeira, com veios e texturas diferentes utilizados esteticamente;

14. Paul Westheim, *El Grabado en Madera*, p. 28.

2. os métodos de impressão diversificados desenvolvidos pelos japoneses (*goma-zuri*, *kira-zuri*, *ryômen-zuri*, *bokashi*, *baren-suji*, *shômen-zuri*, *kara-zuri*)[15] lhes revela uma ampla possibilidade estética (é interessante notar que efeitos de impressão e materialidade do metal eram pensados na calcografia)[16]. O artista europeu do século XIX queria fazer "a técnica desaparecer por baixo do desenho", imprimindo sempre da mesma maneira. Com o contato com a gravura japonesa, voltam a imprimir manualmente recorrendo até mesmo a uma colher de madeira na função do *baren*, o que retarda a impressão, visto a pressão se dar por ponto e não por superfície;
3. principalmente através das estampas japonesas se inicia um contato estético com imagens cuja estruturação da superfície completamente diferente da representação ocidental lhes abre novas possibilidades plásticas.

Hoje, a xilogravura é vista pelos artistas contemporâneos como meio possível de expressão estética, assim como os pigmentos coloridos que cobrem portas, paredes, carros, telas. Como o lápis que escreve, rabisca, desenha e pinta tem sua história (foi inventado no século XVIII) e continua a evoluir, assim também a xilogravura contemporânea ainda hoje procura novas formas de expressão.

Bibliografia

BOLOGNA, Giulia. *Manuscritos y Miniaturas. El Libro antes de Gutenberg.* Madrid, Anaya Editoriale, 1988.

CHAMBERLAIN, Walter. "Historia y Evolución de la Impresión en Relieve". *Grabado en Madera y Técnicas afines.* Espanha, Hermann Blume, 1988.

HÁJEK, Lubor. *The Ôsaka Woodcuts*. Londres, Spring Books.

HIND, Arthur M. *An Introduction to a History of Woodcut*. Nova Iorque, Dover Publications, 1963, 2 vols.

KITAOKA, Fumio. *Mokuhanga (Xilogravura)*. Tóquio, Sôgensha, 1979.

KUROSAKI, Akira. *Gendai Mokuhanga* (*Xilogravura Contemporânea*). Tóquio, Bijutsu Shuppansha, 1977.

———."Baren-wa Oranda-go datta?" ("Terá o *Baren* Vindo da Língua Holandesa?"). *Hanga Geijutsu* 62. Tóquio, Abu Shuppan, 1988.

MCMURTRIE, Douglas C. *O Livro*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

15. São assim denominados os vários efeitos de impressão da xilogravura japonesa:
Goma-zuri (impressão-gergelim): consiste na utilização de tinta mais aguada e pouca pressão do *baren*, o que produz pequenos pontos mais fortes (gergelim) sobre uma área mais homogênea.
Kira-zuri (impressão-brilho): consiste na utilização de pigmentos de conchas moídas aplicadas sobre áreas de cor, resultando num brilho acetinado.
Ryômen-zuri (impressão dos dois lados): consiste na impressão de áreas de cor, dos dois lados do papel.
Bokashi (gradação, mono ou bicromática): havendo grande variedade, conforme o local onde é aplicado.
Baren-suji (linhas do *baren*): consiste na utilização de texturas resultantes do manuseio do *baren*.
Shômen-zuri (impressão da superfície): impressão utilizando uma só face do papel, em áreas uniformes.
Kara-zuri (impressão vazia): impressão somente de relevo, onde a matriz gravada não é entintada.
16. Na calcografia, a diferenciação do efeito gráfico fez com que a própria gravação se diversificasse, em vez de haver um trabalho mais intenso na impressão. Os principais modos de gravação são: buril, água-forte, ponta-seca, água-tinta, maneira negra, rolette, verniz mole.

MODY, N. H. N. *A Collection of Nagasaki Colour Prints and Paintings – Showing the Influence of Chinese and European Art on That of Japan.* Tóquio, Charles Tuttle & Co., 1979.
MUROBUSHI, Tetsurô. *Hanga Jiten* (*Dicionário de Gravura*). Tóquio, Shoseki, 1989.
NEWLAN, Amy, UHLENBECK, Chris *et alii. Ukiyo-e to Shin-Hanga.* New York, The Mallard Press, 1990.
ÔSHITA, Osamu. *Mokuhanga Gihô-no Kihon* (*Fundamentos da Técnica Xilográfica*). Tóquio, Bijutsu Shuppansha, 1989.
STRAUSS, Walter L. *The Complete Engravings, Etchings & Drypoints of Albrecht Dürer.* New York, Dover Publications, 1973.
TAKUMI, Hideo. *Munakata Shikô*. Tóquio, Heibonsha, 1984.
TOKURIKI, Tomikichirô. "Mokuhanga Ryakushi" ("Breve História da Xilogravura"). *Hanga* (*Gravura*). Tóquio, NHK Nihon Hôsô Shuppan Kyôkai, 1977.
VERGEZ, Robert. *Early Ukiyo-e Master Okumura Masanobu*. Tóquio, Kodansha, 1983.
YOSHIDA, Kogorô. *Tanroku-bon. Rare Books of XVII Ce Japan.* Tóquio, Kodansha, 1984.
YOSHIDA, Toshi & REI, Yuki. *Japanese Printmaking: A Handbook of Traditional and Modern Techniques.* Tóquio, Charles E. Tuttle & Co., 1968.
WHITFIELD, Roderick & FARRER, Anne. *Caves of the Thousand Buddhas – Chinese Art from the Silk Route.* New York, George Braziller Inc., 1990.
WESTHEIM, Paul. *El Grabado en Madera.* México, Fondo de Cultura Económica, 1967.

CARACTERÍSTICAS DOS COSTUMES, DA CULTURA E DAS FORMAS DE EXPRESSÃO EM PROVÉRBIOS JAPONESES: UMA ABORDAGEM CONTRASTIVA ENTRE PROVÉRBIOS JAPONESES E GREGOS*

*Saburô Ukida***

Introdução

Ligado, atualmente, ao ensino de língua japonesa para estudantes bolsistas estrangeiros, na Universidade Nacional de Hiroshima, comecei a sentir que a apreensão da cultura japonesa ou ainda da natureza, do clima e das condições do Japão é algo bastante útil para a compreensão das formas de expressão da língua japonesa por parte desses estudantes.

É igualmente importante que os professores, por seu lado, compreendam quais os pontos de dificuldade e quais os que são apreendidos sem problemas por esses estudantes, que trazem conhecimentos culturais variados, no momento do aprendizado da língua japonesa. Para isso, pode-se dizer, é preciso que haja, também por parte do professor, um esforço no sentido de procurar compreender efetivamente esse *background* cultural dos estudantes.

São esses os motivos e os objetivos que me levaram a realizar uma investigação contrastiva dos provérbios como a que ora me proponho expor. Em última instância, o provérbio pode ser considerado como um dos dados que podem configurar os costumes e as características culturais. O que busco, então, é esclarecer, através do método contrastivo, os vários provérbios, as características

* Conferência apresentada no Ciclo de Conferências "Aspectos da Cultura Japonesa", no Centro de Estudos Japoneses da USP em 19/10/1991.

** Professor visitante da Universidade Nacional de Hiroshima, Japão, junto à FFLCH da USP.

do conhecimento cultural e das formas de expressão próprias a cada uma das línguas enfocadas e, com isso, elaborar uma "aula de língua japonesa através da utilização do provérbio" como uma maneira de auxiliar efetivamente o aprendizado e o ensino da língua japonesa. Penso, principalmente, em torná-lo útil para o ensino da língua japonesa nos níveis mais adiantados que incluem o aprendizado e a compreensão da cultura, da realidade japonesa e dos modos de expressão pertencentes à língua japonesa.

Vindo para São Paulo e ministrando algumas aulas, tive reiterada a sensação de que, também para os estudantes da Universidade de São Paulo, será extremamente útil a apreensão e o conhecimento da sensibilidade japonesa, do seu clima, das condições da natureza, das peculiaridades culturais.

O provérbio existe em qualquer país do mundo e vem sendo transmitido há muito tempo no meio do povo. Observando o universo dos provérbios enquanto arte literária do povo, pode-se ir de encontro a várias formas de expressão ou a fatos interessantes, através dos quais se pode divisar pequenas amostras das culturas dos vários povos, seus usos e costumes. Além disso, o provérbio é uma "arte que aponta e critica a verdade do homem e da vida, ainda que às vezes registre apenas uma faceta", "arte oral simples e direta do povo, obtida através das suas experiências cotidianas e algo básico ou gerador das concepções sobre o homem e sobre a vida" (Kaneko, 1983). A partir disso, pode-se dizer que realizar uma investigação a partir do universo dos provérbios é, em si, algo significativo.

Dentre os provérbios dos vários povos que possuem diferentes origens, muitos são os que registram fatos semelhantes. Entretanto, comparando-os e contrastando-os com atenção, verifica-se que diferem profundamente ou totalmente em seus modos de expressão. E por detrás desses diferentes modos de expressão, pode-se identificar os vários fatores sociais que se encontram investidos nas diferentes comunidades lingüísticas (ou regiões), isto é, elementos culturais, condições regionais, condições naturais, aspectos relacionados aos usos e costumes.

Assim, tomando como objeto de comparação vários provérbios japoneses, birmaneses, gregos e outros produzidos em língua inglesa, gostaria de abordar algumas das características que apresentam pontos semelhantes e contrastantes no que concerne à análise do seu vocabulário, das suas formas de expressão, dos dados socioculturais, regionais, naturais.

Os Vocábulos Utilizados nos Provérbios e sua Incidência

O universo retratado pelas diferentes línguas é rico em variedade e engloba inúmeros fatos comuns. Contudo, analisando o material (vocábulos) nelas utilizado, pode-se apreender algumas de suas características sociolingüísticas. Isso significa também que "se pode, até certo ponto, supor as condições de vida e de interesses dos cidadãos comuns" (Sekimoto, 1983). E ainda: "o sentido vei-

culado pelos provérbios é, muitas vezes, comum aos vários povos. Entretanto, o material usado para expressá-lo difere de comunidade para comunidade. Assim, poder-se-á, talvez, dizer que as características dos provérbios de cada comunidade e de cada língua surgem de maneira mais clara nas palavras nela empregadas" (*Idem*).

Investigando os termos utilizados nos provérbios japoneses, birmaneses, gregos e ingleses e comparando suas incidências de uso, pode-se apontar algumas de suas características, pois é possível se pensar que quanto mais freqüente o uso de determinados termos, maior o grau de preferência por parte dos indivíduos.

Procuraremos, então, comparar cerca de trinta termos mais usados nesses provérbios.

Tabela 1 – *Japonês*

ordem	itens (vocábulos)	freqüência
1º	filho (a)	36
2º	pessoa	35
3º	falar	24
4º	pais (pai 2, mãe 1)	17
5º	sentimento	16
5º	comer	16
5º	ver	16
8º	mulher	14
8º	olhos	14
8º	bobo (idiota 1)	14
8º	ouro (dinheiro 5)	14
12º	levantar-se	13
13º	homem	12
13º	dormir	12
13º	eu	12
16º	saber	11
16º	sair	11
18º	boca	10
18º	mãos	10
18º	corpo	10
18º	vento (resfriado 2)	10
18º	morrer	10
23º	montanha	9
23º	flor	9
23º	mundo	9
23º	doer	9
23º	fogo (incêndio 1)	9
23º	ladrão (roubar 2)	9
23º	diabo	9
30º	coisa	8

30º	água (natação 1)	8
30º	queimar	8
30º	chorar	8

(total de provérbios: 666)

Tabela 2 – *Inglês*

ordem	itens (vocábulos)	freqüência
1º	fool	357
2º	love	273
3º	friend	268
4º	horse	261
5º	woman (women)	250
6º	good	246
7º	dog	245
8º	devil	236
9º	wife	229
10º	wise	214
11º	god	213
12º	money	198
13º	word	193
13º	house	193
15º	eye	178
16º	day	173
17º	hand	171
18º	head	165
19º	heart	164
20º	water	158
21º	wind	132
21º	fire	132
23º	fish	130
24º	wine	128
25º	master	125
26º	cat	123
27º	child (children)	122
28º	mouth	117
28º	time	117
30º	king	116
*	life (live)	213

(total de provérbios: incerto)

Tabela 3 – *Birmanês*

ordem	itens (vocábulos)	freqüência
1º	comer (verbo 26)	30
2º	água	28
3º	ser humano	26
4º	saber	23
5º	bom	22
6º	grande	19
6º	estar, haver	19
8º	ganhar	18
8º	boi	18
10º	elefante	14
10º	cachorro	14
10º	filho	14
13º	árvore, vegetação	13
13º	sair	13
15º	fogo	12
15º	ouro	12
15º	fruta	12
15º	tigre	12
19º	eu próprio	11
19º	peixe	11
19º	ver	11
19º	morrer	11
19º	agente (da ação)	11
19º	chuva, céu	11
19º	mulher	11
19º	ir	11
27º	viver	10
27º	sorte	10
27º	quebrado	10
27º	professor	10
*	aves (variadas) pássaro 7, galinha 6, corvo 6, andorinha 4, pavão 3 etc.	28

(total de provérbios: 496)

Tabela 4 – *Grego*

ordem	itens (vocábulos)	freqüência
1º	mulher, esposa	24
2º	comer	18
3º	água	14
4º	casa	13
5º	fogo	12
5º	bode	12
5º	chove	12
8º	saber	11
9º	cabeça	10
9º	deus	10
9º	semear	10
12º	sagrada (pessoa)	9
12º	mãe	9
12º	filho, criança	9
12º	mãos	9
12º	pão	9
12º	burro, mula	9
18º	porco	8
18º	raposa	8
18º	vinho	8
18º	olhos	8
18º	boi	8
18º	colheita	8
24º	lobo	7
24º	cachorro	7
24º	gato	7
24º	amigo	7
24º	boca	7
24º	porta	7
24º	montanha	7
24º	cem	7
24º	demônio	7
24º	sol	7

(total de provérbios: 500)

1. Termos recorrentes nos provérbios

Vejamos alguns termos mais recorrentes nas várias línguas, alistados dentre os trinta primeiros na classificação: filho, mulher, fogo e água.

filho

"Filho" é um termo utilizado com freqüência nas quatro línguas, mas apresenta uma incidência mais alta nos provérbios japoneses, podendo-se talvez considerá-lo como um elemento marcante da cultura japonesa.

mulher

O termo "mulher" é bastante usado nos provérbios gregos e ingleses e comparativamente menos usado nos japoneses e nos birmaneses. Dito assim, pode parecer que este seja um elemento marcante da cultura ocidental. Contudo, este termo é também muito utilizado no japonês, surgindo freqüentemente em seus provérbios. De acordo com Hla Pe, o mesmo acontece nos provérbios birmaneses, donde se conclui que o termo "mulher" é objeto de profundo interesse em todas as línguas, independentemente das diferenças que possam dividir o ocidente do oriente.

fogo

Parece natural que o "fogo", enquanto elemento indispensável ao homem – sobretudo a partir do momento em que, diferentemente do animal, o ser humano evoluiu –, seja um termo amplamente utilizado nos provérbios das várias línguas.

água

A "água" é um elemento indispensável à vida, ligado à origem dos seres vivos. Pela comparação feita aqui, percebe-se que o componente "água" é relativamente bastante utilizado nos provérbios birmaneses e gregos, observando-se, sobretudo, uma grande incidência na língua birmanesa. Isso parece registrar que, na Birmânia, observa-se um contacto amplo com a água, seja para coisas positivas como para as negativas.

Ao mesmo tempo em que tanto o fogo quanto a água constituem elementos indispensáveis à vida do homem, estes são elementos que podem salvá-la ou tirá-la. Parece significar, portanto, que o homem acostumou-se com a água, familiarizou-se com o fogo, aprendeu com ambos, mas também deve temê-los.

Comparando, contudo, os provérbios de várias regiões em que surgem os mesmos termos, verifica-se que são relativamente poucos os provérbios que os utilizam com significados idênticos. Analisando-se os provérbios de forma global, verifica-se que, embora grande parte deles sirva para expressar fatos idênticos ou correspondentes, poucos se exprimem utilizando os mesmos vocábulos. Isso se deve provavelmente ao fato de cada comunidade lingüística possuir um modo diferente de se relacionar com os elementos da natureza. Confiramos pelos exemplos:

(J: japonês, b: birmanês, g: grego)

j: *Atsubio koni harau*.
(Usar o filho como escudo para se livrar do fogo.)
b: Quando o mundo se queima em chamas, pisa-se no corpo dos filhos.

j: *Oyano onwa kodomode okuru*.
(Paga-se a gratidão aos pais com a vida dos filhos.)
b: A água corre para os lugares mais baixos. (cf. Mêncio)
g: Toda água corre para o mar.

j: *Otokowa matsu, onnawa fuji*.
(O homem, o pinheiro; a mulher, a glicínia.)
b: Marido e mulher; língua e dente.

j: *Asaameto onnano udemakuri*.
(Deve-se desconfiar da chuva matinal e do arregaçar de mangas da mulher.)
g: Não espere nada de uma mulher que ri, nem de um galo que canta.

j: *Tôkute chikakiwa dan jono naka*.
(O que parece distante mas é próximo: o relacionamento entre homem e mulher.)
b: Fogo distante, cera endurecida.

j: *Yome tôme kasano uchi*.
(Olhar à noite, olhar à distância e olhar à sombra do chapéu [torna a mulher mais bela].)
g: Não olhe nem a mulher nem o lençol à luz de vela.

j: *Yakeishini mizu*.
(Água na pedra em brasa.)
b: A água cai na areia. Atirar gergelim na boca do elefante.

j: *Korobanu sakino tsue*.
Preparar a bengala antes do tombo.
(Melhor prevenir do que remediar.)
b: Acondicionar a água quando chove.

j: *Waga tani mizuo hiku*.
(Puxar a água para sua plantação.)
g: Cada qual puxa a água para o seu moinho.

j: *Toshiyorino hiyamizu.*
A água fria do idoso.
(Praticar atos perigosos a um velho.)

g: Água fervente provoca queimaduras.

2. Vocábulos marcantes na cultura japonesa

Dentre os vocábulos utilizados com freqüência nos provérbios japoneses e que não são observados nas demais línguas pode se citar: *corpo, montanha, flor, mundo, ladrão* etc. Dentre esses, os termos montanha e flor, que constituem elementos do cenário natural, parecem estar em harmonia com o fato de serem objetos de preferência dos japoneses e de ampla utilização nas artes e na literatura japonesa.

De acordo com a análise de Kaneko (1983), os elementos típicos dos provérbios japoneses relacionam-se com os termos pais e filhos. Afirmamos anteriormente que o termo filho é tipicamente japonês, mas o elemento pais parece surgir com bastante freqüência também nos provérbios gregos. Pode-se, então, dizer que "amar os pais" ou "relacionar-se com os pais" talvez seja também algo grego. Com efeito, parece haver, mesmo na sociedade grega atual, algo semelhante, nesse aspecto com a sociedade japonesa. Parece haver um relacionamento estreito entre pais e filhos, entre irmãos, entre primos, o que se pode verificar nas refeições em família no Natal ou na Páscoa dos gregos, exatamente como se observa no Ano Novo ou nos Finados dos japoneses.

3. Vocábulos não marcantes em língua japonesa

Verifiquemos os vocábulos pouco recorrentes no japonês mas que são freqüentemente utilizados nas demais línguas enfocadas.

No grego moderno, tem-se: *bode, santo, amigo, pão, burro, porco, carneiro, vinho* etc. No inglês, tem-se: *amor, amigo, cavalo, peixe, vinho, rei* etc. Já no birmanês, observam-se: *boi, elefante, tigre, ouro, frutas, peixe* etc.

Como se vê, a maioria desses elementos são inexistentes ou pouco usados na tradição japonesa, ou ainda, elementos que não se tornaram objetos de conscientização dos japoneses. Pode-se dizer que *elefante* e *tigre*, em especial, são elementos tipicamente birmaneses. Contudo, com relação ao vinho, da língua grega, pode-se dizer que difere bastante da bebida japonesa quanto ao "perfume" ou "atmosfera", embora se possa pensar no elemento equivalente japonês: o saquê. Nesse sentido, o saquê seria algo que possui profunda relação tanto com a vida dos gregos quanto dos japoneses. (Só não se sabe se os ocidentais concordam com a idéia expressa em: "Sem saquê, como apreciar a cerejeira?")[1]

1. Referência ao costume japonês de se apreciar o florescer da cerejeira, acompanhado de comida e bebida (N. da T.).

Por outro lado, comparado com o birmanês ou o inglês, o elemento *peixe* é pouco usado no japonês. E isso parece estranho porque o peixe é um elemento bastante familair à vida dos japoneses. O que ocorre é que, nos provérbios japoneses, o *peixe* é bastante utilizado, só que com os nomes específicos, razão pela qual, na tabela apresentada, o termo peixe aparece como um elemento pouco usado. (cf. animais.)

Desse modo, do ponto de vista da freqüência de uso, não se pode dizer simplesmente que os elementos utilizados nos provérbios japoneses sejam componentes orientais. Pode-se, ao contrário, dizer que há mais elementos de uso comum entre o japonês e o grego (ou o inglês) do que entre o japonês e o birmanês. Isso se deve provavelmente ao fato de as condições geográficas e naturais do Japão e da Birmânia diferirem bastante. Nesse particular, o Japão e a Grécia apresentam semelhanças, pois ambos situam-se no hemisfério Norte, na mesma latitude.

Nem por isso, pode-se chegar a conclusões simplificadas, porque os elementos recorrentes nas várias línguas não se relacionam exclusivamente com as condições naturais e geográficas.

4. Elementos utilizados nos provérbios japoneses e gregos: Japão e Ocidente

Comparemos, a seguir, os provérbios japoneses e gregos de forma mais minuciosa, levando-se em conta o contraste entre o Japão e o Ocidente (cf. Ukida, 1988).

- Elementos recorrentes tanto nos provérbios japoneses quanto gregos.
  Dentre os substantivos comuns de maior incidência, temos: filho, mulher, olhos, homem, boca, mãos, montanha, fogo, diabo, água, boi.

  Elementos japoneses (em contraste com os gregos).
  São eles: pais, sentimento, bobo, ouro, eu, corpo, vento, flor (cerejeira), mundo, ladrão, relação (afinidade), pés, pedra, rancor, remédio, *mochi* (massa de arroz socado), emoção. Dentre esses, observa-se que são surpreendentemente numerosos os provérbios que se referem aos elementos pais e filhos (Kaneko, 1983). Além disso, verifica-se que os termos pais, sentimento, mundo, relação (afinidade), rancor, emoção sugerem a descrição do universo do "dever/lealdade" (*giri*) e dos "sentimentos pessoais" (*ninjô*), tipicamente japonês. Por outro lado, os termos que se referem aos elementos da natureza tais como vento, flor e pedra são, como já se disse, amplamente utilizados na literatura, observando-se, contudo, que os componentes montanha e água são também muito freqüentes nos provérbios gregos.
- Elementos gregos (em contraste com os japoneses)
  Observando-se as tabelas apresentadas, verifica-se que a característica geral dos provérbios gregos repousa no fato de utilizar freqüentemente elementos que se referem a animais. No caso do japonês, só se observa o uso do animal boi, o que contrasta com o provérbio grego que se vale de pelo menos onze elementos: bode, burro, raposa, porco, boi, lobo, cachorro, gato, cavalo, galo,

carneiro. O provérbio grego contém ainda vocábulos tais como santo, amigo, pão, vinho e trigo, o que não se verifica no japonês. Contudo, pode-se correlacionar os elementos santo, pão e vinho do grego, aos elementos bonzo, arroz cozido e saquê do japonês. Também não se observa muito no japonês as relações entre amigos, bastante utilizadas nos provérbios gregos, sendo o elemento amigo substituído pelas concepções de dever e sentimento pessoal ou pelas relações senhor/vassalo.

Características observadas no elemento "animal"

Analisando detidamente os elementos que se referem a animais, verifica-se que estes trazem características sociolingüísticas e culturais das duas línguas enfocadas (cf. Ukida, 1989). Ao analisar os 666 provérbios japoneses contidos no vol. 2 de Takeo Kaneko (1982) e os 500 provérbios gregos registrados por Rohlfs (1971), observou-se que não há tanta diferença quanto ao número de espécies de animais usados: no caso dos provérbios japoneses, detectou-se 49 espécies, utilizadas 84 vezes e em grego, 59 espécies, utilizadas 139 vezes. Contudo, no total dos provérbios, o índice de uso apontou uma grande diferença: 12,6% no caso do japonês e 26,7% no grego.

Comparando as espécies de animais usadas nos provérbios das duas línguas, observou-se um contraste interessante entre elas.

•Incidência de tipos

Como características advindas da análise da freqüência dos tipos de animais usados nos provérbios, pode-se citar:

a. mamíferos

Verificou-se que tanto no que se refere às espécies de mamíferos quanto à sua freqüência, o grego apresenta uma incidência maior; japonês – 12 termos, 28 vezes; grego – 29 termos, 93 vezes.

No caso grego, há maior utilização de animais domésticos: boi (gado), bode, porco, carneiro. O gado, por exemplo, é diferenciado em macho e fêmea ou ainda em filhotes como animais de corte (boi/vaca/bezerro), o que vale dizer que essa distinção encontra-se profundamente relacionada com a produção pecuária. Ao contrário, nos provérbios japoneses, há pouquíssimos usos desses elementos, o que denota que havia pouca familiaridade do japoneses com o sistema de produção pecuária.

b. aves

Nos provérbios japoneses – 11 espécies, 11 termos, 18 vezes; nos provérbios gregos – 8 espécies, 15 termos, 25 vezes.

Como se vê, não se observam grandes diferenças tanto na quantidade de termos quanto na freqüência de uso, mas o conteúdo difere bastante: no caso do grego, por exemplo, verifica-se no uso dos termos galinha, galo, galos reprodutores, pinto, galo velho, a profunda relação que as aves domésticas têm com a vida cotidiana dos gregos. Ao contrário, pode parecer estranho que o

japonês não as utilize, em seus provérbios, mas isso se deve ao fato de que essas aves domésticas só começaram a ser criadas recentemente no Japão.

Quanto às espécies de aves, convém lembrar que o japonês utiliza-se bastante de animais relacionados à caça.

c. peixes

Com relação aos peixes, verifica-se distinções bastante claras nas duas línguas.

Nos provérbios japoneses – 12 termos, 18 vezes; nos provérbios gregos – apenas um termo, 4 vezes.

A diferença se faz notar também no conteúdo. No caso dos provérbios gregos, só há 4 usos do substantivo peixe, não surgindo nenhum nome efetivo de peixe. No japonês, além do termo peixe, há 11 espécies diferentes de nomes de peixes, tais como pargo, camarão, baiacu, sardinha. Isso demonstra a profunda relação com o estilo de vida dos japoneses, que sempre viveram próximos aos rios e ao mar, onde a pesca era abundante e os tipos de peixes bastante variados. Parece que os peixes dos rios – tais como enguia, molangueirão, bagre etc. – também eram pescados e consumidos.

d. outros animais

Além dos animais citados anteriormente, há também alguns usos de insetos, répteis, anfíbios etc., mas não os abordaremos aqui.

• Contrastes

a. elementos duplos

No caso japonês, verificou-se o uso de dois animais num único provérbio, como por exemplo, boi/cavalo, serpente/cobra, galo/morcego, por 14 vezes; no caso grego, tem-se, por exemplo, cabra/bode, bode/galo, galinha/galo, bode/cabrito, gato/rato, que surgiram 28 vezes.

Como característica geral, pode-se dizer que, no caso grego, há maior incidência de elementos relativos a distinções entre macho/fêmea, forte/fraco, adulto/filhote, grande/pequeno, enquanto no japonês, não se verificam distinções do tipo macho/fêmea, adulto/filhote, mas do tipo forte/fraco ou grande/pequeno.

b. contraste macho/fêmea

O fato de se verificar, nos provérbios gregos, um grande número de oposições entre animais machos e fêmeas está provavelmente relacionado ao sistema de produção pecuária, como se refere no item 1. Outra razão estaria no fato de que, no grego, há um sistema desenvolvido de sufixos que designam os gêneros masculino e feminino, permitindo distinguir esses elementos através dos morfemas indicadores do sexo masculino e feminino nos substantivos e adjetivos. Ao contrário, o fato de quase não se usar esse tipo de distinção em japonês parece estar relacionado ao fato de não existir esses recursos lingüísticos. É evidente que, em ambas as línguas, há influências do modo de pensar e de ver as coisas.

5. Comparação entre o japonês e o grego: Japão e Ocidente

1. Provérbios que apresentam o elemento "mulher"
1.1. provérbios semelhantes em ambas as línguas
1.2. casos em que não há exemplos de provérbios semelhantes
2. Provérbios que apresentam o elemento "água"
2.1. provérbios semelhantes em ambas as línguas
2.2. casos em que não há exemplos de provérbios semelhantes

6. Comparações entre provérbios japoneses e birmaneses: o norte e o sul do oriente

É possível, através da comparação entre os provérbios da língua japonesa e da birmanesa, estabelecer características entre o norte e o sul do Oriente (cf. Ukida, 1987). Aqui, entretanto, nos limitaremos a enumerar os itens.

- Elementos recorrentes, tanto no provérbio japonês quanto no birmanês: filho, ser humano, mulher, fogo, água.
  Elementos japoneses: sentimento, olhos, tolo, vento, flor (cerejeira), diabo.
- Elementos birmeneses: elefante, ouro, professores, frutos, peixes.

Os Modos de Expressão e o Sentido dos Provérbios

Os modos de expressão dos provérbios (retórica)

Verifiquemos, agora, os modos de expressão dos provérbios, contrastando a língua japonesa e a grega e descrevendo as suas características retóricas.

1. Concisão

Poder-se-á dizer que uma das características do provérbio é a concisão. O provérbio elimina os elementos supérfluos e possibilita a expressão com o mínimo necessário de componentes. Isso facilita às pessoas a sua memorização, tornando prático e duradouro o seu emprego.

1.1. Frases curtas

Não se pode afirmar que a frase curta seja a qualidade essencial do provérbio, mas é inegável que seja uma característica marcante dele. Verifiquemos essa característica, levando-se em conta a quantidade de sílabas no caso do japonês e a quantidade de palavras no caso do grego.

a. quantidade de sílabas (japonês)

Embora só se tenha encontrado um exemplo de provérbio com apenas 4 sílabas, é grande o número dos que são construídos com 6 ou 7 sílabas. Exemplos:

4 sílabas: *Oyabaka*./Pais tolos./(Amor de pai é cego.)
5 sílabas: *Kiwa kokoro*. (Intenção é sentimento.)
Nukani kugi. ([Bater] o prego no farelo do arroz.)

6 sílabas: *Nemimini mizu.*/Água em ouvido adormecido./(O inesperado.)
Kuwazugirai. (Desgostar, sem mesmo ter experimentado.)
7 sílabas: *Zukan sokunetsu.* (Cabeça fria, pés quentes)
Tsukito suppon. /Lua e tartaruga./(Ser tão diferente quanto a lua e a tartaruga, apesar da semelhança de formas.)

Há também provérbios longos, tais como:

- *Higan sugiteno mugino koe, sanjû sugiteno otokoni iken.*
  (Não adianta adubar o trigo depois do equinócio, nem tentar mudar a opinião de um homem depois dos 30 anos.)
- *Gotanno mamebatakeni kakiwa dekitemo jûroku musumeno kakiwa dekinu.*
  (Mesmo que se possa fazer uma cerca para a plantação de grãos, não se pode cercar [prender] uma moça de 16 anos.)

  Ichini homerare, nini nikumare, sanni horerare, yonni kazeo hiku.
  (O primeiro espirro significa estar sendo elogiado, o segundo, estar sendo odiado, o terceiro, sendo amado e o quarto significa resfriado.)

b. quantidade do vocábulo (grego)

Do material analisado, havia 5 exemplos de provérbios formados de 3 palavras, 27 de 4 palavras, 63 de 5, 83 de 6, 90 de 7, 72 de 8 etc., sendo a média de 7,6 palavras (cf. Sekimoto, 1983). Eis alguns exemplos:

Opoyos gyrevei vriskei. (Who seeks finds.)
Flevaris kontos kai pikros. (February short and bitter.)

1.2. Elipse

Para a construção concisa dos provérbios, isto é, de expressões mínimas, utilizam-se elipses.

a. elipse de cópula

No grego é freqüente a elipse de *einai*:

Sapio prama, omorfo prama. (*Rare thing, beautiful thing.*)
Kako to mati pou den kanei dakrya. (*Bad the eye that not makes tears.*)

No japonês, é freqüente a elipse de *dearu, da* (é) mesmo em frases comuns. No caso dos provérbios, essa elipse é quase absoluta:

Toshiga kusuri.
/Tempo, remédio./
(Tempo [é] remédio.)
Tsunega daiji.
/Constância, importante./
(Constância [é] importante.)
Hajime hanbun.
/Início, metade./

(O início [já é] a metade.)
Hanashi hanbun.
/Conversa, metade./
(Acreditar apenas na metade da conversa.)
Makeruga kachi.
/Derrota, vitória./
(Derrota [é] vitória.)

b. elipse do predicado (verbos e adjetivos)
Nuretede awa (no tsukamitori).
/[Apanhar] o sorgo com as mãos molhadas./
(Ganhar dinheiro fácil.)
Nukani kugi (o utsu).
([Bater] o prego no farelo de arroz.)
Yamaiwa kikara (okoru).
(A enfermidade [nasce] da mente.)
Yamu miyori miru me (ga karai).
([Machucam] mais os olhos que vêem do que o corpo doente.)
Yabuhebi. (Yabuo tsutsuite hebio dasu).
/Cobra, da moita./
(Cutucar a moita e expulsar a cobra.)

c. elipse do conectivo, das partículas de casos e das partículas conectivas
Yome tôme kasano uchi.
/Olhar à noite, olhar à distância, olhar à sombra do chapéu./
(Olhar à luz da noite, olhar à distância e olhar à sombra do chapéu torna a mulher mais bela.)
Yome asadachi musumeno yûdachi.
/Nora partir de manhã, filha partir à tarde./
(Quando a nora sai para a casa da mãe, sai de manhã cedo; quando volta da casa da mãe, sai de lá tarde da noite.)
Ichi oshi, ni kane, san otoko.
/Primeiro, insistência; segundo, dinheiro; terceiro, o homem./
([Para conquistar uma mulher] em primeiro lugar, a insistência; em segundo, o dinheiro; em terceiro, o homem.)

O seguinte provérbio grego também apresenta assíndeto:
Gennaris xeros, georgos plousios.
(January dry, farmer rich.)

2. Ritmo

O ritmo dos provérbios também é uma de suas características.

a. caso japonês

A grande maioria é do tipo *shichigochô*, isto é, sílabas cadenciadas em agrupamentos de 5 e 7 (é mais adequado apreendê-las como cadências de 3-4-5 sílabas segundo Kaneko, 1983). É também freqüente o ritmo do tipo 7-7 sílabas (é mais adequado apreendê-las como cadências de 3-4-4-3 sílabas, segundo o mesmo autor).

7-5 sílabas: *Asaniwa asuno kazega fuku*.
/Amanhã soprará o vento de amanhã./
(Amanhã será um novo dia.)
Ashidao haite kubittake.
/Mesmo calçando tamanco de salto alto, afunda-se até o pescoço./
(Ficar loucamente apaixonado.)
Shio tsukuruyori tao tsukure.
(Em vez de fazer poèsias, faça uma plantação de arroz.)

5-7 sílabas: *Outa koo sannen sagasu*.
(Procurar, durante 3 anos, o filho que criou, sem saber que está bem próximo.)
Kai inuni teo kamareru.
(Ter a mão mordida pelo cão que criou.)

4-4 sílabas: *Shininni kuchi nashi*.
/Mortos não têm boca./
(O morto não está aí para contar a verdade.)
Gomameno hagishiri.
/Ranger os dentes como sardinha seca./
(O fraco que não sabe medir suas forças.)
Kodomowa kazenoko.
/Criança, filho de vento./
(A criança é forte como o vento.)
Sekenwa harimono.
(A sociedade é toda ela vaidade.)

5-5 sílabas: *Shômonno dashiokure*.
/Atraso na apresentação de documentos./
(É tarde demais para ser válido.)
Seni harawa kaerarenu.
(Não se pode trocar o ventre pelas costas.)
Esemonono sorawarai.
(O riso falso do adulador.)

7-7 sílabas: *Kuuni taorezu yamuni taoreru*.
(Não falir para comer, mas para tratar de doenças.)
Edono katakio Nagasaki utsu.
/Realizar a vingança de Edo em Nagasaki./
(A vingança vem em lugares e oportunidades inesperadas.)

7 sílabas: *Ujiyori sodachi*.
/Mais do que a linhagem, a criação./
(Mais vale a criação do que a linhagem.)
Usomo hôben.
/Uma boa mentira, uma boa desculpa./
(Os fins justificam os meios.)
Jûnin toiro.
/Dez pessoas, dez cores./
(Cada cabeça uma sentença.)
Onino nenbutsu.
/A invocação de Buda pelo diabo./
(A hipocrisia do diabo.)
Enwa ina mono (ajina mono).
(Relação entre homem e mulher, misteriosa e doce.)

São numerosos os provérbios que se compõem de 7 sílabas (cadências de 3-4 sílabas e 4-3 sílabas). Pode-se considerar as construções de 4-4 sílabas como um tipo de cadência de 7 sílabas. Por outro lado, são numerosos também os provérbios considerados como formas degeneradas de 7-5 e 7-7 sílabas, denominados *jiamari* (excesso de sílabas) e *jitarazu* (falta de sílabas). Há também muitos provérbios com expressões que indicam oposições (cf. item 1.3).

9-9 sílabas: *Umaniwa notte miyo, hitoniwa soute miyo*.
(Para conhecer o cavalo, monte-o; para conhecer uma pessoa, acompanhe-a de perto.)

b. caso grego

Embora o grego use em seus provérbios a rima e a aliteração, não o faz de forma muito freqüente.

I gida gennaei kai o tragos ponaei.
(Quando a cabra dá à luz, o bode sofre.)
cf. aliteração em *Gennaris... georgos*, citado anteriormente.
cf. aliteração nos provérbios japoneses:
Nakute nanakuse.
(Todo ser humano tem, no mínimo, sete defeitos.)
Tarashiga tarashini tarasareru.
(O feitiço vira contra o feiticeiro.)
cf. rima em japonês:
Tageiwa mugei.
(Muitas artes, nenhuma arte.)
Kowashi mitashi.
(Querer ver apesar do medo.)
Yasukarô warukarô.
(Preço baixo, qualidade ruim.)

3. Oposições (contrastes e paralelismos)
As expressões de oposição apresentam-se como um dos recursos rítmicos que atribuem maior efeito expressivo ao provérbio através da disposição de dois ou mais elementos (vocábulos, sintagmas ou frases) com significados ou funções semelhantes (ou opostos), seja em forma de paralelismo, de contraste, ou ainda, de coordenação ou síntese. Contudo, parece não se verificar métodos retóricos muito elaborados ou complexos. Ao contrário, observam-se tipos retóricos básicos. Vejamos alguns exemplos:

3.1. Paralelismo sinonímico – disposição de significados análogos

g: O porco para o fabricante de trigo e o cão para o pastor.
O boi é dominado pelo chifre, o homem é dominado pela palavra.

j: *Umini sennen, yamani sennen.*
/Mil anos de mar, mil anos de montanha./
(Acumular experiências com mil anos de vida no mar e mil anos na montanha.)
Kannin goryô, shian jûryô.
(A paciência vale cinco moedas, a reflexão vale dez.)
Kaneno kiremega, enno kireme.
(Fim do dinheiro, fim da amizade.)
Kuchimo hatchô, temo hatchô.
(A boca trabalha [fala muito], mas as mãos também trabalham.)
Umaniwa notte miyo, hitoniwa soute miyo.
(Para conhecer o cavalo, monte-o; para conhecer uma pessoa, acompanhe-a de perto.)

3.2. Paralelismo antitético – contraste – método de tornar a expressividade mais eficaz, através do uso de sintagmas de sentidos ou funções opostas.

g: O peixe grande come o peixe pequeno.
Cabelos grandes, cérebro pequeno.
Boca cheia, cabeça vazia.
A cama quente faz você tomar sopa fria.

j: *Tageiwa mugei.*
(Muitas artes, nenhuma arte.)
Kuchiwa kuchi, kokorowa kokoro.
(A boca é a boca, o coração é o coração.)
Tsukito suppon.
/Lua e tartaruga./
Fugu kuu bakani, kuwanu baka.
(O tolo que come baiacu e o tolo que não come.)

Por outro lado, é também bastante freqüente o uso de quiasmos, invertendo a posição do termo repetido, quando este surge pela segunda vez.

g: *Megalo stoma, heri konto*.
(Big mouth, hand short.)

j: *Utawa yoni tsure, yowa utani tsure*.
(A poesia se transforma com o mundo e o mundo se transforma com a poesia.)
Rakuwa kûno tane, kûwa rakuno tane.
(O conforto é a semente do sacrifício, o sacrifício é a semente do conforto.)

3.3. Paralelismo sintético ou construtivo

Observa-se, também, nos provérbios, o uso de expressões ou sintagmas que exprimem comparação, causa, conseqüência etc. Dentre esses, parecem ser mais numerosos os que indicam comparação.

g: Antes perder o dedo do que a mão.
Mais vale ter os ovos hoje do que a galinha amanhã.

j: *Inakano gakumonyori Kyôno hirune*.
(Antes a sesta de Kyôto [capital] do que os estudos do interior.)
Hanayori dango.
(Antes o bolinho do que a cerejeira.) Cf. nota 1.
Tôi shinruiyori chikakuno tanin.
(Mais vale um desconhecido por perto do que um parente ao longe.)
Hitono issun waga isshaku.
/Dos outros, uma polegada, de nós, um pé./
(Os defeitos dos outros, percebemos mesmo os menores, os nossos não percebemos nem os grandes.)
Tsukito suppon.
/Lua e tartaruga./
Nusubitono hirune.
(A sesta do ladrão [preparando-se para o roubo noturno].)
Nô aru takawa tsumeo kakusu.
(O falcão esperto esconde as unhas.)
Hanashijôzuwa kikijôzu.
(Saber falar bem é saber ouvir.)
Asaoki senryô.
(Levantar cedo vale ouro.)
Asahaneno yûbikko.
/Pular muito de manhã, mancar à tarde./
(Quem é inexperiente, empenha-se demais no começo e não consegue chegar ao fim do trabalho.)
Sendô ookushite funeyamae noboru.
(Muitos comandantes fazem o navio subir à montanha.)
Nasakega ada.
(A boa intenção às vezes resulta em prejuízo.)

3.4. paralelismo com clímax ou ascendente

Climax significa, originariamente no grego, "escada" A partir daí, clímax em Retórica relaciona-se ao método de se aumentar gradativamente a força expressiva da frase através do acréscimo progresssivo de sintagmas fortes e mais importantes, como se estivesse subindo, um a um, os degraus de uma escada. Essa é uma das formas de expressão muito freqüentes no provérbio. No caso do japonês, é freqüente o uso de numerais.

g: Quem semeia vento, colhe tempestade.
O homem que se casa torna-se feliz, o que não se casa torna-se mais feliz ainda.

j: *Kannin goryô, shian jûryô.*
(A paciência vale cinco moedas, a reflexão dez.)
Momokuri sannen, kaki hachinen. (*Umeno jûsannen machidôi.*)
(Leva-se três anos para se colher pêssegos e castanhas, oito anos para o caqui. (Os treze anos da ameixa representam uma longa espera.))
Machiwa kojikini yakase, sakanawa daimyôni yakaseyo.
/Faça o mendigo assar o bolinho de arroz e faça o daimio assar o peixe./
(O bolinho de arroz fica bom se assado apressadamente, como o faria o mendigo faminto, o peixe, tranqüilamente, como o faria o daimio.)

Embora o anticlímax seja um conceito oposto ao clímax, é difícil estabelecer a diferença entre os dois, pois dependem de pontos de vista. Contudo, pode-se citar os seguintes provérbios, como sendo exemplos comumente aceitos de anticlímax:

g: Estrelas de inverno, nuvens de verão, palavras de mulher, peido de mula, são todos iguais.

j: *Ichifuji, nitaka, sannasubi.*
/Em primeiro lugar, o monte Fuji; em segundo, o falcão; em terceiro, a beringela./
(seqüência dos elementos auspiciosos para o primeiro sonho do ano.)
Issunno mushinimo gobuno tamashii.]
(Mesmo um inseto minúsculo [de uma polegada] tem uma alma de meia polegada.)
Ichi urizaneni ni marugao.
/Em primeiro lugar, o rosto oval, em segundo, o rosto redondo./
(seqüência de padrão de beleza de um rosto feminino.)
Jishin, kaminari, kaji, oyaji.
/Terremoto, trovão, incêndio e pai./
(A ordem dos elementos a temer.)
Ichini homerare, nini nikumare, sanni rorerare, yonni kazeo hiku.

(O primeiro espirro indica estar sendo elogiado, o segundo, sendo odiado, o terceiro, sendo amado, e o quarto significa resfriado.)

4. Combinações

Relacionado ao paralelismo, pode-se considerar as combinações interessantes de palavras como uma das características expressivas dos provérbios.

4.1. Combinações originais

g: Não se pode esconder nem o amor, nem a tosse.
Da mulher e da chuva de granizo não se pode esperar coisa boa.

j: *Hinno nusumi, koino uta*.
/O roubo do pobre, a poesia do apaixonado./
(Exemplo de necessidades prementes.)
Ashidao haite kubittake.
/Mesmo calçando tamanco de salto alto, afunda-se até o pescoço./
(Ficar loucamente apaixonado.)
Atsumononi korite namasuo fuku.
(Ter tido uma experiência amarga com comida quente e soprar o peixe à vinagrete.)
Onimo jûhachi, banchamo debana.
(A jovem feia fica formosa aos 18 anos, assim como o banchá é saboroso quando recém-preparado.)
Jôgowa dokuo shirazu, gekowa kusurio shirazu.
(Quem bebe não conhece o veneno e quem não bebe não conhece o remédio.)
Abatano ekubo.
(Para quem ama, até as marcas de varíola são covinhas.)
Tsukito suppon.
/Lua e tartaruga./

4.2. Trocadilho

g: *gaidaros, giatros*.
(Um burro vivo vale mais do que um médico morto.)

j: *Asahino* chakkari, *shûtomeno* nikkari.
(O bom tempo da manhã e o sorriso da sogra, [nenhum inspira muita confiança].)
Tsuita mochi*yori kokoro*mochi.
(Mais vale o sentimento [kokoromochi] do que a massa de arroz [mochi] sovada.)
Tarashi*ga* tarashi*ni* tarasa*reru*.
(O feitiço vira contra o feiticeiro.)

Gakusha mushakusha.
(O intelectual é mau humorado.)

5. Metáfora

Pode-se dizer que uma das grandes características do provérbio é o uso da metáfora. Não será exagerado dizer que a metade dos provérbios faz uso de metáforas ou de alegorias (metáforas que englobam o provérbio todo). Vejamos, a seguir, os vários modos de expressar a metáfora.

5.1. Símile

A distinção entre o símile e a metáfora se faz pelo uso ou não de termos que indicam comparação. Contudo, não se pode dizer que a inexistência desses termos torne necessariamente a expressão uma metáfora (cf. Kaneko, 1983). Isso se deve ao fato de que mesmo não surgindo tais termos de comparação (*san* no grego e *yôna* no japonês), há casos em que se pode comprovar claramente uma comparação ou símile. De qualquer modo, consideraremos aqui apenas os provérbios que explicitam a comparação como sendo do tipo "símile", deixando para a categoria "metáfora", os demais casos.

g: A mulher é tão perversa quanto a raposa.
É tão horrível quanto o piolho.
A palavra é como a cereja.

No caso do japonês, como se observam formas comparativas expressas pelas expressões *yôni* e *gotoshi*, a comparação se realiza mediante eliminações dessas expressões, tomando a forma de metáfora (cf. 1. 5. 2.). Verifique-se o exemplo:

Otokogokoroto akino sora. (Sentimentos do homem, céu de outono.)
que equivale à forma
Otokogokorowa akino soranoyô.
(Os sentimentos do homem mudam como céu de outono.)

5.2. Metáfora

g: A sorte é a roda que gira.
As fezes são o queijo da terra.

j: *Taninwa tokino hana*.
(Os outros são flores [de cerejeira] ocasionais [com quem não se pode contar sempre].)
Matsuuchiga hana.
(Enquanto dura a expectativa tudo é flor [de cerejeira].)
Mukashiwa imano kagami.
(O passado é o espelho de hoje.)

Otokowa matsu, onnawa fuji.
(O homem é o pinheiro, a mulher, a glicínia.)
Nariwaiwa kusano tane.
/O comércio é a semente do mato./
(Os tipos de comércio são tão variados e numerosos como as sementes do mato.)

5.3. Hipérbole

g: Quem semeia vento, colhe tempestade.
O sol de março fura o chifre do boi.
A cada filha, cem genros.

j: *Hyakunichino seppô he hitotsu.*
/Sermão de cem dias, num peido./
(O sacrifício de muitos dias vai por água abaixo com apenas um fracasso.)
Meaki sennin, mekura sennin.
([No mundo] há mil pessoas de boa visão e mil pessoas cegas.)
Suzume hyakumade odori wasurenu.
(O pardal não esquece a dança até os cem anos.)
Outa koo sannan sagasu.
(Procurar, por três anos, o filho que criou, sem saber que está bem próximo.)
O provérbio japonês se utiliza freqüentemente do numeral, também no caso da hipérbole.

5.4. Paradoxo

É uma expressão eufêmica que, narrando os fatos às avessas, às vezes, causa uma forte impressão.

g: Se quiser se afogar, entre no mar.
O médico que tem piedade enche o ferimento de larva.

j: *Kasato chôchinwa modoranu tsumoride kase.*
(O guarda-chuva e a lanterna, empreste-os preparado para não obtê-los de volta.)
Keimano takaagari.
(O cavaleiro que sobe muito [acaba caindo].)
Iitai kotowa ashita ie.
(Fale o que quer falar, amanhã.)

O conteúdo e o sentido dos provérbios

É possível classificar os provérbios pelo tipo de seus conteúdos significativos ou pela sua natureza. Contudo, há, na maioria dos provérbios, um significado superficial e um sentido profundo, verificando-se, por vezes, um sentido duplo e até triplo, o que dificulta sua classificação. Não obstante ser um expedien-

te um tanto forçado, procurar-se-á descrever o conteúdo e o sentido dos vários provérbios, de forma simplificada. Tomemos alguns exemplos para proceder à sua classificação.

1. Máximas ou condutas de vida

g: Pratique o bem e não se incomode para quem.
Ame seu amigo juntamente com seus defeitos.
Não jogue lama no poço que vai fornecer a água para si.
Se quiser se afogar, entre no mar.

j: *Atama soruyori kokoroo sore.*
(Desnude o coração, ao invés de desnudar [raspar] a cabeça [para ser um bom monge].)
Iitai kotowa ashita ie.
(Fale o que deseja falar, amanhã.)
Umai kotowa nido kangaeyo.
(Desconfie das vantagens muito grandes.)
Uramihodo on'o omoe.
(Pense tanto na gratidão quanto no ódio.)
Saifuno sokoto kokorono sokowa hitoni miseruna.
(Não mostre aos outros o fundo da sua carteira nem o fundo do seu coração.)
Tewa isshôno takara.
(As mãos são a fortuna para toda a vida.)

2. Lemas para o cotidiano

Embora semelhantes às máximas, é possível classificar certas condutas como lemas mais cotidianos, que regulam a vida do dia-a-dia.

g: De manhã, levante-se cedo; à noite, feche os olhos cedo.
Levante-se antes do cantar do galo e saia de casa.
Dormir demais é prejudicial.
Enquanto não passar o mês de maio, não troque de roupa.

j: *Isogaba maware.*
(Quanto mais pressa, maior o risco.)
Isoguna yasumuna.
(Não se apresse, mas também não descanse.)
Komeyawa sandomeniwa kaeyo.
(Depois da terceira vez, pare de comprar no mesmo vendedor de arroz.)
Sakura oru baka, kaki kiranu baka.
(O tolo que quebra o galho da cerejeira, o tolo que não quebra o galho do caquizeiro.)
Hayane hayaoki yamai shirazu.

(Quem dorme cedo e cedo madruga, não conhece enfermidade.)
Nagai mononiwa makareyo.
/Diante de coisas longas, seja enrolado./
(Não faça resistência à pessoa mais forte que você.)

3. Verdades universais (de senso comum)

Exprimem verdades óbvias e comuns. A maioria dos provérbios encaixam-se nesta categoria, sendo esta a característica mais marcante do provérbio.

g: Cada panela tem sua tampa.
Não há pá sem cabo.
Toda água corre para o oceano.
À noite, todos os gatos são pardos.
Pêlo de ovelha morta não cresce.
Fogo não apaga fogo.

j: *Irifuneni yoi kaze, defuneni warui.*
(Vento propício ao navio que atraca é impróprio ao que parte.)
Hayaku sakeba hayaku chiru.
(Se floresce cedo, morre cedo.)
Nai sodewa furarenu.
(Não se pode agitar um lenço [manga de quimono] que não se tem.)
Deru kuiwa utareru.
(O prego saliente será batido.)
Kôkai sakini tatazu.
(O arrependimento não vem antecipadamente.)
Seni harawa kaerarenu.
(Não se pode trocar o ventre pelas costas.)
Sunda kotowa shikataga nai.
(O que passou, passou.)
Minoru inadawa atamaotareru.
(Pé de arroz carregado pende a cabeça.)

4. Realidade da vida

São provérbios que descrevem, de forma aberta e franca, a realidade do dia-a-dia do homem e veiculam conselhos e ensinamentos para nosso modo de vida. Às vezes, há nuanças de sarcasmo, crítica ou zombaria.

g: Pessoa faminta come de tudo.
Onde há sol, não há necessidade de médico.
Dinheiro não tem asas, mas voa.
A morte torna todas as pessoas iguais.

j: *Orewa iwanuga ware iuna.*
/Eu não direi, mas não diga você também./
(Quem acaba revelando o segredo é o próprio interessado em guardá-lo.)
Naku kowa sodatsu.
(Criança que chora desenvolve-se bem.)
Mukumareko yoni habakaru.
(Pessoas odiadas disseminam-se na sociedade.)
Nakute nanakuse.
(Todo ser humano tem, no mínimo, sete defeitos.)
Shindara homerareru.
(Elogios chegam depois da morte.)
Sumeba miyako.
(Morando, a terra estranha torna-se terra natal.)

5. Indícios de sentimentos humanos

Embora possua semelhança de conteúdo com o item anterior (realidade da vida), a expressão do "sentimento humano" lida com as fraquezas, as tolices ou a esperteza do homem, por vezes criticando-as ou ironizando-as.

g: Nora e sogra são tão distantes a ponto de parecerem ser mutuamente surdas.
Quando a raposa não alcança a uva, diz que ela está verde.
Todo ser humano puxa a água para o seu moinho.
Longe dos olhos, longe do coração.

j: *Waga tani mizuo hiku.*
(Puxar a água para o seu arrozal.)
Saru monowa hibini utoshi.
(Os que partiram são, a cada dia, esquecidos.)
Iyato kaburio tateni furu.
/Balançar a cabeça em sentido vertical./
(Dizer não com a boca mas concordar.)
Ushio umani norikaeru.
/Trocar o boi pelo cavalo./
(Optar pelo mais proveitoso.)
Irimameto komusumewa sobani aruto tega deru.
(Não se resiste ao amendoim torrado e à moça virgem ao alcance das mãos.)
Nigashita sakanawa ôkii.
(O peixe que escapou é [sempre] grande.)

6. Críticas ao ser humano

Comparado ao item 2.4. (realidade da vida), os provérbios desta classe enfocam, de forma mais contundente, as fraquezas do homem, criticando-o seve-

ramente, chocando-nos. Por outro lado, o conteúdo desses provérbios tornam-se "sabedorias de vida" e objetos de nossa reflexão.

g: Os que confiam nos amigos e nos familiares são os que semeiam o deserto e atiram para o ar.
A injustiça é sempre coisa de morto.
A língua não tem ossos, mas esmigalha-os.
Gritam alto os que não têm razão.

j: *Shininni kuchi nashi*.
(Mortos não têm boca.)
Kuchiwa kuchi, kokorowa kokoro.
(Boca é boca, coração é coração.)
Sendô ôkushite fune yamae noboru.
(Quando há muitos comandantes, o navio sobe à montanha.)
Kokoro yowai monowa tetenashigoo haramu.
(Quem não tem sentimentos firmes acaba gerando um filho sem pai.)
Shôjikimonoga bakao miru.
(Os honestos sempre levam desvantagem.)
Gakusha mushakusha.
(O intelectual é mau humorado.)
Gakusha "o" ni "wo" o osoreru.
/O intelectual teme as partículas *o* e *wo*./
(O intelectual se preocupa com coisas insignificantes.)

7. Elementos relacionados ao clima

Analisando as coletâneas de provérbios (por exemplo, a da Editora Shôgakutosho, 1982), verifica-se que os provérbios que descrevem as condições climáticas diferem sutil ou totalmente de região para região, registrando claramente as características locais. Percebe-se que há, por exemplo, diferenças entre o grego e o japonês na apreensão do "céu de inverno" ou do "entardecer" Por outro lado, verifica-se uma semelhança na apreensão das relações entre "condições de lua e chuva". Dentre esses provérbios, há também aqueles considerados "ditos populares", nos quais se inscrevem sabedorias de vida tradicionais que vêm de longa data.

g: Céu rosado ao entardecer, vento frio ou chuva.
Lua com halo, sinal de granizo ou chuva.
Névoa de verão e céu estrelado de inverno não duram muito.
Chuva e sol, casamento de raposa.

j: *Tsukiga kasao kaburuto ame*.
(Lua com halo, sinal de chuva.)
Otokogokoroto akino sora.

(Os sentimentos do homem mudam como o céu de outono.)
Atsusa samusamo higanmade.
(Tanto o calor quanto o frio duram só até o equinócio.)
Asaameto onnano udemakuri.
(Deve-se desconfiar da chuva matinal e do arregaçar de mangas da mulher.)
Hideriamewa kitsuneno yomeiri.
(Chuva e sol, casamento de raposa.)

O Universo dos Provérbios

Voltemos novamente ao "universo dos provérbios", onde se verificam as lógicas da vida. Para a sua compreensão, é preciso uma disposição aberta de espírito. Se há provérbios que registram o sentido de *Wataru sekenni oniwa nai* (Não há malfeitores [diabos] no caminho da vida), há outros que dizem *Hitowa nusubito, hiwa shôbô* (Homem é sinônimo de assaltante, o fogo é sinônimo de incêndio) ou *Hitoo mitara dorobôto omoe* (Ao ver um homem, considera-o um ladrão). Se ficarmos irritados com tais paradoxos ou incoerências, não poderemos apreciá-lo. Mesmo no caso dos provérbios que enfocam as condições climáticas (ou os ditos populares), há os que refletem as características das regiões descritas mas que parecem contraditórios. É preciso interpretar seus significados e conteúdos de acordo com as transformações próprias dos tempos.

1. Coexistência de provérbios contraditórios

g: As aves não bicam os olhos umas das outras.
Lobo não devora lobo.
Os burros brigam entre si, os barris quebram-se entre si.

j: *Wataru sekenni oniwa nai.*
(Não há malfeitores [diabos] no caminho da vida.)
Hitowa nusubito, hiwa shôbô.
(Homem é sinônimo de assaltante, o fogo é sinônimo de incêndio.)
Hitoo mitara dorobôto omoe.
(Ao ver um homem, considere-o um ladrão.)
Sannin yoreba monjuno chie.
(Reunião de três, sabedoria de deus do conhecimento.)
Sendô ôkushite fune yamani noburu.
(Quando há muito comandantes, o navio sobe à montanha [perde o leme].)
Hajime yokereba subete yoshi.
(Quando o início é bom, tudo vai bem.)
Isobatade funeo yaburu.
/Afundar o navio bem próximo da praia [ancoradouro]./
(Fracassar quando se está bem próximo do sucesso.)

2. Mudança de sentido

Vejamos os seguintes exemplos:

a. *Sode fureaumo tashôno en.*
(Até o roçar das mangas significa algum tipo de relacionamento [carma, destino].)

b. *Nasakewa hitono tame narazu.*
(Piedade não é benefício para ninguém.)

c. *Inumo arukeba bôni ataru.*
(Ao perambular, o cachorro acaba encontrando sua sobrevivência.)

d. *Otokogokoroto akino sora. (Onnagokoroto akino sora.)*
(Os sentimentos do homem mudam como o céu de outono.) (Os sentimentos da mulher mudam como o céu de outono.)

e. *Nukani kugi.*
([Bater] o prego no farelo de arroz.)

No exemplo a., observa-se que o sentido original do budismo *tashô* (carma) transformou-se em *tashô* ("algum tipo de" ou "um tanto"). No exemplo b., o pensamento do comerciante "mostrar compaixão para que, no futuro, o lucro volte para si próprio" adquire um novo sentido, qual seja, o de que "a compaixão para com os outros não se torna benefício para eles" No provérbio c., o sentido que originalmente era "o intrometido se dá mal" transforma-se em "saindo fora de casa, acontece algo de bom", permitindo dois tipos de interpretação.

No exemplo d., calcula-se que a forma original do provérbio seja *otokogokoro* (sentimento do homem). Contudo essa forma é pouco conhecida atualmente, sendo mais comum o provérbio *Onnagokorowa akino sora* (Os sentimentos da mulher são como o céu de outono.)

Por outro lado, os termos *nuka* (farelo de arroz), *kasugai* (grampo) ou *kubikase* (canga) parecem estar se tornando cada vez menos familiares entre os jovens da atualidade.

Conclusão

O que se procurou fazer neste trabalho foi analisar as peculiaridades dos usos dos vocábulos (materiais) em várias línguas, tendo-se em vista o *background* social de cada uma das línguas enfocadas. Concluiu-se que um mesmo objeto acusa as diferenças existentes nas diversas comunidades lingüísticas através dos seus usos distintos. Desta maneira, foi possível averiguar os elementos comuns, bem como os elementos contrastantes utilizados nos provérbios das várias línguas.

Procedeu-se, também, ao estudo das características do provérbio, por meio da análise e comparação das expressões proverbiais japonesas e gregas concluindo-se que muitas características são, em muitos aspectos, comuns às duas línguas, diferindo em alguns pontos entre si.

Tradução de Lídia Masurmi Fukasawa

Bibliografia

ARTHABER, Augusto. *Dizionario Comparatio de Proverbi e Modi Proverbiali, In Sette Lingue*. Milão, Uliko Hepli, 1891.

FURUTA, Keiichi (org.). *Retorikkuto Buntai – Tôseino Shûjihôo Tazunete*. Tóquio, Maruzen, 1983.

HLA, Pe. *Burmese Proverbs*. Frome/Londres, Buther and Tanner, 1962.

IKEDA, Yazaburô e KEENE, Donald (orgs.). *Nichiei Koji Kotowaza Jiten*. Tóquio, Asahi Evening News-sha, 1982.

ISHIGAKI, Sachio. *Sekaino Kotowaga – 1 000 Kushû*. Tóquio, Jiyû Kokuminsha, 1986.

KANEKO, Takeo. *Nihonno Kotowaza*. 4 vols. Tóquio, Kaien Shobô; vol. 1: *Hyôshaku*; vol. 2: *Zoku Hyôshaku*, 1982; vol. 3: *Hyôbon*; vol. 4: *Gaisetsu, Kôsetsu*, 1983.

KOLITSARA, Ioannu Th. *Perimie tu Elliniku Lau*. Atenas, 3 vols. 1964-1965.

MICHAIL, Maria-Dede. *2 500 Ellinikes Parimies (Ke Aegomena)*. Atenas, Spiros N. Bogiatis, 1984.

OKUTSU, Fumio. *Kotowaza – Eigoto Nihongo*. Tóquio, Saimaru Shuppan, 1978.

ONO, Shinobu *et alii. Sekaino Kotowaza Jiten*. Tóquio, Nagaoka Shoten, 1975.

ROHLFS, C. *Italogriechische Sprichwörter in Linguistischer Konfrontation mit neugrieschischen Dialekten*. München, 1971.

SEKIMOTO, Itaru. "Gendai Girisha Hôgenni Miru Kotowazano Shûjihô". In: FURUTA, Keiichi (org.). *Retorikkuto Buntai*. Tóquio, Maruzen, 1983.

SHÔGAKU, Tosho (org.). *Koji Zokushin Kotowaza Daijiten*. Tóquio, Shôgakkan, 1982.

SMITH, William George. *The Oxford Dictionary of English Proverbs*. Oxford, The Clarendon Press, 1952.

TAKIZAWA, Zyuiti. "Ishino Metaphorik". *Hiroshima Daigaku Bungakubu Kiyô*, vol. 34, 1974.

———. "Ishino Metaphorik – Zoku". *Hiroshima Daigaku Bungakubu Kiyô*, 1975.

TOYAMA, Shigehiko. "Wataru Sekenni Oniwa nai. Kotowazato Ronri". *Gengo*. Tóquio, Taishûkan, vol. 12, n. 1, 1983.

TRIANTAFILLIDI, Manoli A. *Parimiakes Frasis apo tin Istoria ke ti Logotechnia*. Atenas.

UKIDA, Saburô. "Nihongoto Birumagono Kotowaza Taishô Hikaku Kenkyû 1". *Hiroshima Daigaku Kyôiku Gakubu Fuzoku Kyôdô Kenkyû Taisei – Kenkyû Kiyô* n. 15, 1987.

——— "Nihongoto Birumagono Kotowaza Taishô Hikaku Kenkyû 2". *Hiroshima Daigaku Kyôiku Gakubu Kiyô* n. 36, 1987b.

———. "Nihongoto Gendai Girishago (Hôgen) no Kotowaza Taishô Hikaku Kenkyû – Kotowazani Mirareru Sozaio Chûshinni". *Gengo Shûtoku Oyobi Ibunka Tekiôno Rironteki, Jissenteki Kenkyû*. Hiroshima, Hiroshima Daigaku Kyôiku Gakubu, 1988.

———. "Nihongoto Gendai Girishago (Hôgen) no Kotowaza Taishô Hikaku Kenkyû 2 – Sozai 'Onna' no Mirareru Kotowazao Chûshinni". *Hiroshima Daigaku Kyôiku Gakubu Kiyô* n. 27, 1988b.

———. "Nihongoto Gendai Girishago (Hôgen) no Kotowaza Taishô Hikaku Kenkyû 3 – Sozai 'Mizu' no Tsukawaretaru Kotowazao Chûshinni". *Hiroshima Daigaku Kyôiku Gakubu Nihongo Kyôbuno Rironto Jissen*, 1989.

———. "Nihongoto Gendai Girishago (Hôgen) no Kotowaza Taishô Hikaku Kenkyû 4 – Kotowazao Nakani Shiyôsaretaru Sozei 'Dôbutsu' 1 – (Nihongo Kyôikuto Ibunka Rikaino Tameni)". *Hiroshima Daigaku Kyôiku Gakubu Kiyô* n. 38, 1989.

———. "Water-ga Shiyôsarete iru Kotowazato Hiyu Hyôgen". *Lilium* n. 3. Hiroshima, Hiroshima Bunkyô Joshi Daigaku Eibum Gakkai, 1984.
VENIZELU, I. *Parimie tu Elliniku Lau*. Atenas, Fititiki Gonia, 1965.

KABUKI, O TEATRO DE *KATA*

Sakae Murakami Giroux

Apesar da tradução literal da palavra *kata* em português ser "a forma", se considerarmos seu significado no contexto do teatro clássico japonês, esse termo necessita de uma explicação suplementar, ainda que insuficiente.

Por ora, defini-lo-emos como estilo de interpretação de um ator consagrado, com o poder de interferir na concepção teatral da peça por ele interpretada, seja de uma cena integral ou de uma passagem. A esse mestre é permitido, igualmente, modificar até mesmo partes do texto original, se assim lhe convier.

Desse modo, por nossa incapacidade de traduzir, nesse estágio da pesquisa, em um só vocábulo de nosso idioma, a idéia de *kata* acima exposta, decidimos conservar, no presente artigo, seu termo original em japonês.

Ademais, não é possível conceber a existência de uma arte tradicional nipônica, seja qual for, sem que ela tenha suas bases enraizadas no *dô*, "o caminho", pelo qual transita seu aprendiz para atingir, através de exercícios de arte, o grau de mestre. Esse "caminho" é infinito pois, em sendo mestre, esse artista deverá, por sua vez, transmitir seus conhecimentos aos discípulos, ao mesmo tempo em que ele próprio se aperfeiçoa pelas experiências que lhe são propostas por sua nova função.

Nessa linha de raciocínio, o *geidô*, "o caminho da prática da arte de representação", é, por conseguinte, o percurso do ofício realizado por um ator que, chegando ao nível convincente de sua arte, deve propagar para gerações posteriores a forma de trabalhar o corpo, em seu sentido absoluto inclusive, sentimentos e sensações a fim de criar e recriar um valor cultural. Essa metodologia pressupõe, evidentemente, a existência de modelos construídos por mestres

consagrados (*kata*). Seus praticantes, desde que se apliquem aos exercícios ditados pelos ensinamentos legados, independentemente das diferenças de níveis decorrentes dos talentos individuais, poderão, num determinado estágio de sua vida artística, compreender os arcanos do caminho de sua arte.

Zeami (1363-1443), dramaturgo e teórico do *nô*, redigiu ao longo de sua vida vários tratados teatrais a serem transmitidos para gerações futuras – *Fûshikaden* (*Da Transmissão da Flor de Interpretação*), *Shikadô* (*O Caminho que leva à Flor*), *Kakyô* (*O Espelho da Flor*), *Yûgaku Shûdô Fûken* (*O Efeito Visual e o Estudo dos Divertimentos Musicais*), *Zeshi Rokujû Igo Sarugaku Dangi* (*Considerações sobre Sarugaku com Zeshi, Após seu Sexagésimo Aniversário*) etc. –, nos quais chama a atenção dos atores para a importância fundamental da prática dos exercícios de canto, bailado e mímica que precedem a etapa da liberdade de criação concebida por essa experiência acumulada. Após atingirem tal nível de aperfeiçoamento, os atores voltariam ao grau inferior com o objetivo de executar as mímicas das personagens demoníacas, consideradas por Zeami como papéis rudes. Esse "caminho" aparentemente contraditório tem sua lógica, se acatarmos a argumentação desse gênio de *nô* que afirma ser apenas um mestre, possessor da flor de *yûgen*[1], capaz de enfrentar personagens rudes com sutileza, de forma a provocar no público um certo sentimento do insólito, como o da beleza provocada pela "eclosão de uma flor sobre um recife"[2]. Por esse processo de reflexão, "o caminho da prática da arte de *nô* não objetiva um fim, visto que os atores que retornarem ao grau inferior refarão seus trajetos em direção à flor superior, formando finalmente um círculo completo onde desaparecerá a idéia do começo, meio e fim" Como diz Zeami no *Fûshikaden*, a vida é breve, no entanto, o caminho da arte de *nô* é infindável.

Por que então o *kabuki*, teatro do século XVII é definido como um teatro regido eminentemente pelo *kata*, quando acabamos de verificar, através de nossas breves considerações sobre a concepção teatral de Zeami, que esse elemento teatral foi, do mesmo modo, vital para a existência da arte de *nô* no século XIV? É verdade que não consta dos registros desse último teatro o termo *kata*, mas, em contrapartida, aparecem as palavras *katagi* no *Fûshikaden* (1400-1418) ou *gyôgi* (leitura sino-japonesa de *katagi*) na introdução do *Zeshi Rokujû Igo Sarugaku Dangi* (1430), ambos os termos sendo utilizados com o significado de estilo de uma escola, por conseguinte, de estilo criado por mestres consagrados que pertenceram a essa escola.

1. Considerado por Zeami como o elemento teatral de maior importância para a estética do teatro *nô*, pode ser traduzido em português como "beleza sutil", "charme sutil" etc. De qualquer modo, esse termo não comporta a idéia de exuberância.
2. Cf. A. Omote e S. Katô, "Fûshikaden", em *Zeami. Zenchiku*, Tóquio, Iwanami, 1974, pp. 55-56. (*Nihon Shisô Taikei* 24).

O Estilo Marubon Kabuki

Para compreender a qualificação de um teatro de *kata*, comumente atribuída ao *kabuki*, faz-se necessário, portanto, algumas ponderações sobre sua evolução histórica.

Como pudemos observar no artigo "A formação do teatro *kabuki*"[3], essa arte de representação desfrutou de um rico florescimento na era Genroku (1688-1703). Entretanto, nas eras Kyôhô e Hôreki (1716-1764), após as perdas insubstituíveis de seus grandes mestres como Nakamura Denkurô (1622-1713), Ichikawa Danjurô (1660-1704) ou Sakata Tôjûrô (1647-1709), o *kabuki* enfrenta uma fase difícil de estagnação, sobrepujado pela força criativa do teatro de bonecos, o *ningyô jôruri* (conhecido atualmente por *bunraku*). Esta arte, mesmo depois da morte de Chikamatsu Monzaemon, gênio de *jôruri*, continuou produzindo outros dramaturgos de renome, motivada pela dinâmica de uma competição acirrada entre suas duas companhias teatrais de sucesso, o Takemoto-*za* e o Toyotake-*za*[4].

A despeito de esforços dos autores de *kabuki* que possuíam um relativo talento, esses não conseguiram preencher as lacunas deixadas por suas estrelas de interpretação e jamais puderam vencer os colegas de *ningyô jôruri*, lustrados pela longa tradição da escrita literária. Enquanto as peças de *kabuki* eram concebidas para realçar o talento de seus principais atores, as de *ningyô jôruri* eram criadas para enfatizar a beleza da narrativa poética de suas peças, compensando, dessa forma, a limitação interpretativa de seus bonecos. Assim, dramaturgos tinham a oportunidade de se realizar no trabalho, colocando toda sua verve em prova. Eles eram as principais estrelas da companhia, pois o público que freqüentava o *ningyô jôruri* se deleitava com o som, com a imagem literária das palavras de suas narrativas.

A solução encontrada pelo *kabuki* para enfrentar essa fase de estagnação foi, então, reapresentar as peças de *ningyô jôruri* de sucesso junto ao grande público, readaptado-as para seu estilo de representação, assim como se faz hoje no teatro ou na televisão com determinados romances de destaque.

Embora geralmente se fixe o marco dessa técnica de readaptação na peça *Kokusen'ya Kasen* (*A Batalha de Kakusen'ya*), composta por Chikamatsu para

3. Cf. Sakae Murakami Giroux, "A Formação do Teatro Kabuki", em *Estudos Japoneses n. 11*, Centro de Estudos Japoneses da USP, São Paulo, 1991, pp. 118-120.
4. Por ser um teatro realista, o *kabuki*, representado pelos homens, sofria maiores repressões governamentais do que o teatro de bonecos, embora ambos tivessem os problemas da atualidade como tema de suas peças. Na época em questão, ou seja, quando o *kabuki* enfrentava uma profunda crise, o oitavo xogum Tokugawa Yoshimune (1684-1751) tinha promovido a reforma da era Kyôhô (Kyôhô *no kaikaku*) para resolver o problema da caixa deficitária do governo. Embora de ordem econômica, esse ato atingiu duramente esse teatro, uma vez que as reformas geralmente vinham revestidas de uma capa de moralidade política e social. Todavia, o *kabuki*, desde o início de seu desenvolvimento, como nos referimos no artigo citado na nota 2, estava habituado a enfrentar esse tipo de repressão. Portanto, podemos afirmar, sem muita margem de erro, que a causa principal de sua estagnação foi a deficiência artística desse teatro, como argumentamos no texto.

Takemoto-*za* e representada pelos bonecos pela primeira vez em janeiro de 1715[5], o *kabuki*, na realidade, já aproveitava a dramaturgia de *ningyô jôruri* bem antes, por volta de 1708, segundo o registro *Kabuki nenpyô* (*A Cronologia de* Kabuki). É certo, todavia, que a partir da readaptação da referida peça intensificou-se o procedimento da transferência das peças de *ningyô jôruri* para *kabuki*[6], técnica que foi designada por vários nomes, como *takemoto geki, gidayû kyôgen, gidayû kabuki, denden mono* etc., para serem finalmente unificados na denominação *manubon kabuki*. O *ningyô jôruri*, por sua vez, promove, a partir de 1734, um rico desenvolvimento na técnica de interpretação de seus bonecos, pois passa a utilizar três manipuladores para personagens de destaque da peça, permitindo a seus bonecos movimentos muito mais férteis[7]. Os hábeis manipuladores da época de Yoshida Bunsaburô copiavam com afinco a expressão corporal dos atores de *kabuki*, chegando, por vezes, a ultrapassar a beleza de seus próprios modelos. Chegava, então, a vez do homem copiar os movimentos do boneco.

Com essa nova possibilidade de representação, os dramaturgos de *ningyô jôruri* inseriam partes maiores de diálogos em suas composições teatrais, fato que facilitava ainda mais a readaptação dessas novas peças para o estilo de *kabuki*. Não só o texto dramático, mas também os movimentos dos bonecos, a dicção dos narradores de *ningyô jôruri* ritmados pelo som particular de *shamisen* são introduzidos de forma criativa no *kabuki*, elementos esses que contribuíram na formação do novo estilo *manubon kabuki* que influenciou, decisivamente, o *kabuki* de épocas posteriores.

Esse estilo define uma nova concepção teatral da arte de *kabuki*. No passado, as peças desse gênero dramático tinham um conteúdo móvel, muitas vezes redigido a cada representação, embora possuíssem uma estrutura pré-estabelecida. Essa estrutura dramática, por sua vez, podia ser reutilizada para diversas peças de *kabuki*. Essa peculiaridade devia-se ao fato de ter o *kabuki* todo seu sucesso apoiado no talento e inventividade do ator e, portanto, tudo podia ser modificado desde que visasse realçá-lo ainda mais. Além disso, o número de participantes de uma peça variava de acordo com a capacidade de uma companhia teatral.

O que podemos afirmar, em suma, é que para a montagem de uma peça de *kabuki* era importante que seus participantes, de dramaturgos a técnicos de palco, possuíssem um forte espírito de improvisação, pois cenas eram excluídas ou modificadas, assim como os diálogos eram muitas vezes criados nos últimos minutos que precediam uma representação.

5. A intensidade do sucesso de *Kokusen'ya Kasen* foi tal que, tanto em Kyôto como em Ôsaka, a peça permaneceu em cartaz até fevereiro de 1717.
6. O documento *Kabuki Nenpyô* registra uma forte evolução da readaptação das peças de *ningyô jôruri* para o *kabuki*, de 1720 a 1727.
7. Na época de Chikamatsu Monzaemon, utilizava-se apenas um manipulador por personagem, o que, sem dúvida, limitava a atuação dos bonecos.

O *marubon kabuki* vinha modificar justamente esse caráter de excessivo estrelismo e improvisação.

Com esse novo estilo, os atores de *kabuki* que interpretavam sua arte realçando apenas as cenas que lhes permitiam seu talento e, portanto, pensavam somente nas falas que lhes cabiam, foram obrigados a realizar um trabalho de interpretação dentro do desenvolvimento de uma história, com uma estrutura bem mais complexa, que correspondia a uma situação igualmente complexa, criada pelas relações humanas extremamente profícuas em psicologia.

Essa complexidade que para o público de *kabuki* significava um novo charme, constituía um desafio aos atores. Agora eles estudavam integralmente a peça para construir uma personagem, pois as cenas se relacionavam entre si e não mais estavam isoladamente dispostas como no passado. Os papéis dramáticos eram pesquisados em função do que constituía o passado de uma personagem para se chegar ao seu momento presente. Ôkura Yuranosuke de *Kanadehon Chûshingura*, por exemplo, era, no contexto da história da peça, aquele que jamais devia agir segundo seus verdadeiros sentimentos, o que o obrigava a ter uma dupla personalidade. O ator que representasse essa personagem tinha de realizar uma interpretação convincente para conseguir passar ao público a verdade oculta no sentimento de Yuranosuke.

Se no passado não só o estilo de interpretação de um ator de talento, mas também a peça que ele representava pertenciam a ele somente e a sua família, como no *ie no gei* (arte que pertence à escola) e *ie no kyôgen* (peça que pertence à escola), fazendo deles propriedades particulares, as obras-primas de *ningyô jôruri* eram de uso público. Os conteúdos das peças eram, em princípio, imutáveis, ao passo que suas representações não sofriam nenhum tipo de censura, podendo, portanto, ser a gosto do ator. Desse modo, a interpretação de uma mesma cena, diferenciada de um ator para o outro, era não só possível como também desejável. Esse novo fenômeno adquiriu uma certa constância à medida que uma mesma peça foi sendo representada repetidas vezes, por diversos atores de diferentes escolas de arte.

O documento *Kokon Iroha Ryôrin*, de 1785, consta de comentários de quarenta e uma representações da peça *Kanadehon Chûshingura* nas três capitais (Edo, Ôsaka e Kyôto) durante trinta e seis anos, do ano 2 da era Kan'en (1749) ao ano 5 da era Tenmei (1785). Registra a atuação dos atores mais talentosos em relação aos vinte e cinco papéis com maiores destaques da peça.

Embora nessa obra não apareça ainda a palavra *kata*, o conteúdo do documento prova a existência desse elemento teatral no *kabuki*, pois cada criação importante de um ator foi assinalada como um estilo de interpretação, que englobava inclusive seu figurino e seus acessórios pessoais na cena[8]. Na prática,

8. Ō interesse em documentar por tão extenso período a montagem da peça *Kanadehon Chûshingura* prova, de um lado, o sucesso desta peça junto ao público ao longo desses anos e, de outro, a expectativa do público em relação às diferentes interpretações de um mesmo papel, o que exigia por parte do ator um trabalho mais apurado de construção de personagem.

surgiram nessa época vários *kata* de acordo com cada papel de determinadas cenas[9].

Em seguida esses *kata* passaram a ser destacados junto com os nomes de seus criadores ou os nomes das escolas a que pertenciam esses artistas, como por exemplo, Kôjirô *no kata* (o *kata* do ator Kôjirô) ou Narita-ya *no kata* (o *kata* da escola Narita)[10].

Os *kata*, de uma maneira geral, tendiam a se desenvolver na linha do realismo. Todavia, quando se tratava de interpretações dos atores de Ôsaka ou Kyôto, esses se aproximavam mais das representações de *ningyô jôruri*, atendo-se a uma argumentação lógica, enquanto que os de Edo, atual Tóquio, se distanciavam das peças originais (*marubon*) e davam maior importância à estética da cerimônia, aprofundando-se no realismo das partes minuciosas.

Quando o *ningyô jôruri* desfrutava de pleno desenvolvimento, havia por parte do teatro *kabuki* uma certa timidez de se afastar demais das peças originais do teatro de bonecos. Porém, com o passar do tempo, foi adquirindo sua liberdade e implantou dentro das peças *marubon* a essência de seu estilo de representação. Dessa forma, mesmo quando se iniciava um certo declínio do teatro *ningyô jôruri*, o *kabuki* conseguiu sustentar seu desenvolvimento em direção ao aperfeiçoamento de sua arte. Toda a beleza literária do *ningyô jôruri* foi mantida no *kabuki*, dentro de um cenário muito mais pesquisado, como os caminhos das flores (*hana michi*)[11], palco giratório (*mawari butai*) etc.

Retomando o percurso histórico acima referido, observamos que por volta de 1708 iniciavam-se as readaptações das peças de *ningyô jôruri* para *kabuki*, técnica que foi se desenvolvendo e se aperfeiçoando por quase meio século até aproximadamente 1751, e que concretizava, com sucesso, um novo estilo de *kabuki* denominado *marubon kabuki*. A partir daí até os inícios do século XIX (1804) os autores das peças de *kabuki*, graças à profícua convivência com a dramaturgia de *ningyô jôruri*, aprenderam de seus colegas como escrever uma

9. Esse fato com certeza não se restringia apenas à *Kanadehon Chûshingura*, mas igualmente a todas as peças que pertenciam ao *marubon kabuki*. Prova disso é que os *jidaimono*, peças históricas de *marubon kabuki*, foram denominadas posteriormente *katamono*, pois não só tinham seus conteúdos dramáticos cristalizados, como passaram a ter, posteriormente, suas representações bastante fixas.
10. O público amante de *kabuki* sabe de memória os *kata* de seus atores preferidos e participa de suas representações gritando seus nomes ou de suas escolas de forma a fazer coincidir essa participação (os gritos) com a realização dos *kata* em cena. Essa dinamicidade confere ao *kabuki* um caráter popular, diferindo radicalmente do *nô*, em que a participação de seu público se realiza na concentração silenciosa do deleite da magia do *nô*.
11. As pontes (*hanamichi*) do *kabuki* são um outro elemento de cenário que aproxima o público de seus atores e da encenação da peça. Enquanto a ponte de *nô* (*hashigakari*) é construída quase como uma extensão do palco, determinando uma separação nítida entre os atores e os espectadores, as pontes de *kabuki* atravessam o meio de seu público, fazendo, às vezes, desse público seu próprio cenário. Quando, por exemplo, dois amantes são separados por um rio, comunicam-se postados, cada qual numa ponte; as pontes que se projetam para a platéia, partindo dos cantos do palco principal, representam as margens do rio, e o público que fica no meio das duas pontes, as águas turbulentas que separam os dois amorosos. Temos até a impressão de que essas águas simbolizam a própria sociedade caracterizada pelos princípios rígidos de confucionismo que proíbem a união desses dois entes.

boa história permitindo, finalmente a esse teatro atingir o nível artístico para produzir suas próprias peças, recuperando assim sua dignidade e seu sucesso como arte de representação teatral[12].

O Estilo Kata

Em torno dos anos 30 da era Meiji (por volta de 1898), no Japão da época moderna, a definição da arte de *kabuki* como aquela regida pelo *kata* foi vigorosamente reforçada.

Esse fato coincide com a conscientização dos intelectuais do início do século XX, como Miki Takeji, sobre o perigo que corria a sobrevivência do *kabuki* na época moderna, no momento em que assistia-se aos renomados atores da época Edo, como Ichikawa Danjurô da nona geração ou Onoe Kikugorô da quinta geração, atingirem idades bastante avançadas.

Urgia, portanto, registrar os *kata* dos grandes mestres de *kabuki* da época Edo e essa iniciativa tomada pelos participantes do grupo de Miki que editava a revista especializada *Kabuki*, procurava transmitir o mais corretamente possível esse elemento teatral. No início, eles se limitavam ao nível da descrição dos acessórios dos atores, como vestuários ou perucas, para passarem, posteriormente, à documentação das interpretações memoráveis dos mestres, às concepções das representações das quais esses artistas participavam.

Essa atitude intelectual, sem dúvida correta, que procurou propagar as representações de *kabuki* de Edo para gerações futuras, por uma necessidade do contexto histórico, acabou por dar uma excessiva ênfase aos *kata*, pontuando rigorosamente cada um deles como, por exemplo, sendo da nona geração, da quinta geração e assim sucessivamente. A impressão que essas informações causavam ao público em geral é que não era possível apreciar esse teatro desconhecendo os *kata*. Acabou-se fixando a idéia de que o *kabuki* era uma arte difícil e inacessível aos amadores. Os espectadores deviam ser amantes de *kabuki*.

Provocar esse preconceito era de uma certa maneira inevitável na medida em que, após a morte de Danjurô e de Kikugorô em 1906, o *kabuki* adquire a posição de teatro clássico japonês, tornando cada vez mais escassa a produção de novas peças e fazendo com que os repertórios do passado fossem, em contrapartida, repetidamente levados em cena. O conhecimento dos *kata* do passado por parte de seus espectadores facilitava certamente a comunicação palco/público, conferindo maior vivacidade ao teatro.

Por outro lado, é necessário esclarecer que existem os *kata* que pertencem às personagens das peças e os *kata* de determinadas cenas como, por exemplo,

12. O dramaturgo que conferiu uma grande força à dramaturgia de *kabuki* foi Namiki Shôza (ou Shôzo) que viveu no período de 1730 a 1773. Filho de proprietário de uma casa de espetáculos, desde criança freqüentou tanto o *kabuki* como o *ningyô jôruri*, sendo aprendiz de manipulador de boneco e da dramaturgia de *jôruri*. Desde cedo, mostrou ter talento no ofício do teatro não só como dramaturgo, mas também como cenógrafo. Em 1753, com vinte e três anos, escreve *Osanago no Katakiuchi*, um grande sucesso de *kabuki*.

Chûshingura rokudai-me no kata (o *kata* da sexta cena de *Chûshingura*) ou *Moritsuna Jin'ya no kata* (o *kata* de Moritsuna Jin'ya). Nesse caso, os *kata* equivalem aos materiais de cena, vestuários, ordens de representação, acessórios das personagens, marcação dos atores no espaço teatral, enfim, tudo aquilo que se refere a uma representação teatral. Dentro de todos esses *kata*, as interpretações diferenciadas de determinados atores são destacadas com seus nomes ou com o de suas escolas. Há, por exemplo, o *kata* de atores que dão maior importância ao aspecto real da situação interpretada ou à estética na representação dessa situação.

Como vimos anteriormente, a tradução literal da palavra *kata* é "a forma" Mas para essa "forma" transformar-se em um *kata* do teatro é necessário ser repetida infinitas vezes e ser, principalmente, reconhecida pelo público de sua época. Portanto, é a transmissão e a repetição da "forma" que concretiza o *kata*, que depende, por sua vez, do contrato que ele estabelece com o público[13]. O código do *kata* deve ser entendido pelo público.

O *kata*, por outro lado, não só sobrevive pela insistência através da repetição, mas igualmente pelo conhecimento de sua origem. Para isso, transmitem-se às gerações futuras não apenas a "forma", mas a psicologia da personagem, o contexto vivido por essa personagem interpretada pelo criador do *kata*. Transmite-se a alma, o espírito do *kata*. Se assim não se proceder, como são "formas" lapidadas ao longo dos séculos, elas atingem o nível do belo e acabam sendo passíveis de serem prezadas por um público menos informado. Isto seria como apreciarmos uma pintura bem feita sem, no entanto, sentir grandes emoções.

Ora, o grande desafio dos atores contemporâneos de *kabuki* é tentar ultrapassar os *kata* de seus antepassados. Mas para ultrapassá-los é necessário compreendê-los, incorporá-los para, finalmente, deles se distanciar através de sua própria criação. Nisto reside o verdadeiro sentido da re-criação não bastando guardá-los preciosamente.

Assim raciocinado, voltamos novamente à nossa indagação primeira sobre o *kabuki* como um teatro eminentemente regido pelos *kata*, pois nossas reflexões nos levam aos elementos que constituem as características de toda e qualquer arte tradicional japonesa.

Em verdade, existem duas particularidades do *kabuki* que talvez possam fazer jus a essa definição.

A primeira seria aquela que caracteriza o *kabuki* como uma arte de representação e que, portanto, a diferencia daquelas que possuem efetivamente uma forma. As artes de caligrafia, escultura ou cerâmica possuem formas concretas que permanecem como modelos, enquanto que, na arte teatral, a única maneira de se conservar as "formas" é através da transmissão dos chamados *kata*.

13. Na terminologia teatral de *kabuki*, esse contrato firmado entre a representação de *kabuki* e o seu público se denomina *yakusokugoto* (coisas convencionadas) ou *oyakusoku* (o convencionado).

Por outro lado, a diferença do *kabuki* em relação ao *nô* ou *kyôgen*, ambos considerados teatro clássico japonês, estaria no fato de estes dois últimos teatros possuírem peças e representações cristalizadas há muito mais tempo, sendo adotados na época Edo como teatros oficiais do xogunato Tokugawa. O *kabuki*, no entanto, possui uma modernidade, como verificamos em sua evolução histórica. Por conta dessa modernidade que facilita o surgimento de novas formas teatrais, existe no *kabuki*, como um contrapeso, o cuidado de se realçar os *kata* do passado, destacando-os nas mínimas partes de sua representação.

De nossa parte, estamos convencidos de que esse mesmo processo de evolução teatral foi vivido no passado pelo *nô* e o *kyôgen*. A transmissão dos elementos teatrais *katagi* ou *gyôgi* foi importantíssima até o momento em que esses teatros atingiram um alto grau de fixação de suas peças e representações. O *kabuki* atingirá o estágio dos referidos teatros de forma natural, com o passar dos anos e séculos, mesmo que sua característica tenda mais para o real e popular do que o *nô* de hoje. Isso porque o próprio *nô* foi, na sua origem, um teatro mais realista e popular. As passagens do tratado teatral *Zeshi Rokujû Igo Sarugaku Dangi* que descrevem os atores representando *kanjin nô* (representações em benefício de instituições religiosas) ou *tachiai* (representação combinada) diante de um público constituído de várias camadas sociais é a prova de nossa afirmação[14].

Quando o *kabuki* chegar a esse estágio de cristalização, com certeza surgirão outros teatros no Japão que realçarão, da mesma maneira que no passado, o elemento *kata*, provavelmente denominado por alguma outra terminologia teatral. A tradição de transmitir é uma característica da cultura japonesa que está presente em seu cotidiano. Mesmo que eles acreditem no contrário, o olhar externo pode detectar facilmente esse traço cultural, pelo menos ainda nesse fim do século XX.

Bibliografia

GEINÔSHIKENKYÛ-ZÔ. "Kinsei". *Nihon Geinôshi*, Tóquio, Hôsei Daigaku Shuppankyoku, 1986, vol. 5.

GIROUX, Sakae Murakami. *Zeami: Cena e Pensamento Nô.* São Paulo, Perspectiva, 1991. (Coleção Estudos 122)

———. "A Formação do Teatro Kabuki". *Estudos Japoneses* 11, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da USP, 1991.

GORÔMARU, Nobu. "Kata Nikansuru Nihonbunkaron". *Nihon no Bigaku 13*, Tóquio, Perikan-sha, 1989, pp. 116-118.

HATTORI, Yukio. "Kabuki no Ki wâdo". *Iwanami Shinsho 84*. Tóquio, Iwanami, 1989.

HAYASHIYA, Tatsusaburô. *Nihon Geinô no Sekai. Minshû Bunka no Ayumi.* Tóquio, Nihon Hôsô, 1973.

KANZE, Hisao. *Dentô to gendai.* Tóquio, Heibonsha, 1981. (*Kanze Hisao Chosakushû 3*)

OMOTE, Akira e KATÔ, Shûichi. *Zeami. Zenchiku.* Tóquio, Iwanami, 1974. (*Nihon Shisô Taikei 24*)

14. Cf. Sakae Murakami Giroux, *Zeami: Cena e Pensamento Nô*, São Paulo, Perspectiva, 1991, pp. 179-184.

A SOCIEDADE DA ÉPOCA HEIAN

Tae Suzuki

Heian, literalmente "paz", é o nome da capital fundada pelo imperador Kanmu na atual Kyôto, em 794, dando início à época posteriormente designada pelo mesmo nome, que se estende até a implantação do xogunato Minamoto, em Kamakura, em 1192. Apesar do nome, são cerca de quatro séculos marcados por muitas disputas entre clãs da alta nobiliarquia, gerando mudanças no sistema de governo marcado por uma administração baseada no regime de códigos, *ritsuryôsei*[1], herdado da época Nara (710-794), para um novo modelo social imposto pela classe emergente dos guerreiros, na passagem do século XI ao XII.

Mudar a capital era um costume freqüente desde o século VII e as razões eram múltiplas: busca de melhor local para o fluxo de transportes, fugir à influência de senhores ou notáveis locais, conseqüência de rivalidades na corte, busca de bons augúrios em nova localidade etc. Já havia um projeto de mudança do palácio Heijô, em Nara, para Nagaoka (a sudoeste de Kyôto) e as obras de construção prosseguiam sob o comando de Fujiwara-no Tanetsugu, do ramo dos Ritos[2], assassinado em 785 por conspiração de um grupo de opositores à influência por ele exercida junto ao imperador Kanmu. O príncipe Sawara, irmão do imperador e príncipe herdeiro, é acusado de participar da conspiração por ser simpático ao chefe do plano e recebe a pena de exílio a Awaji, morrendo no

1. Cf. Tae Suzuki, "A Era Nara e o Tratamento", em *Estudos Japoneses 11*, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses, 1991, pp. 125-129.
2. Após a morte de Fuhito (720), o clã Fujiwara se divide em quatro ramos, cada ramo tendo um filho de Fuhito como chefe: o Norte (*Hokke*) de Fusasaki, o Sul (*Nanke*) de Tachimaro, o dos Ritos (*Shikike*) de Umakai e o do Palácio (*Kyôke*) de Maro.

caminho em conseqüência de uma greve de fome. Não fugindo ao espírito reinante à época, de superstição e medo de maldições, o imperador Kanmu interrompe as obras de construção do palácio em Nagaoka e ordena a construção de uma nova capital em Heian.

A troca do local para a nova capital não se deu apenas por medo da maldição do príncipe Sawara, mas também por sugestão de Wake-no Kiyomaro, inimigo do ramo dos Ritos do clã Fujiwara, que pretendia fortalecer o imperador, livrando-o da influência direta de um único clã. Apesar de algumas tentativas para a implantação em outras localidades, as obras prosseguem sob o comando de Kiyomaro e a capital é oficialmente inaugurada em outubro de 794, apesar de o palácio não se encontrar totalmente pronto.

O governo Heian se inicia com uma série de dificuldades econômicas enfrentadas pela corte desde os fins da época Nara, advindas dos gastos com a construção da(s) nova(s) capital(ais) e com expedições para a conquista dos *ezo*, povos do norte e do nordeste, ainda não subordinados à corte.

O sistema de terras e cidadãos públicos, baseado no regime de códigos instituído durante a época Nara, impunha ao povo, essencialmente constituído de agricultores, um ônus com cobranças de elevadas taxas em bens agrícolas e artesanais pelas administrações regionais (*kuni*, província; *gun*, distrito). Esses encargos fiscais cobrados por indivíduos[3] tornaram-se ainda mais pesados com corvéias a que se viram obrigados a contribuir os agricultores do sexo masculino, requisitados para os trabalhos de construção da capital e para servirem de soldados na luta contra os *ezo*, para o que, diga-se de passagem, tinham que cobrir as despesas com alimentação e transporte. A situação crítica da falta de mão-de-obra masculina, aliada a medidas administrativas que, ao invés de diminuir os encargos já pesados, só vieram aumentá-los, fez com que muitos agricultores abandonassem as terras a que estavam ligados por lei, dando origem a uma multidão de agricultores desertores (*rônin*) que começaram a vagar pelo mundo.

Por outro lado, senhores ou notáveis locais e administradores regionais (*kokushi*, governador de província e *gunji*, administrador distrital) abusavam do poder para enriquecimento próprio. Não só desviavam o bem público, deixando de repassar a cota devida ao tesouro nacional sob falsas alegações de direito à isenção ou redução de impostos devido à baixa colheita, como também se aproveitavam das pequenas brechas criadas no sistema de terras públicas que permitiam a privatização de terras incultas desde que fossem cultivadas, aumentando suas propriedades desbravando terras virgens, atribuindo terras devastadas a agricultores na distribuição dos lotes, trocando terras férteis alheias por áridas de sua propriedade.

A administração central toma algumas medidas para deter o esvaziamento de caixa, tentando, de um lado, assentar o homem no campo, a principal fonte

3. As taxas eram estipuladas de acordo com as terras que, por sua vez, eram distribuídas conforme o sexo e a idade.

de renda do Estado, e, de outro, aumentando o controle sobre os abusos cometidos pelos burocratas regionais. Cria-se um decreto de dezesseis artigos para avaliar a atuação dos administradores regionais, sendo premiados com a elevação em dois graus na escala hierárquica aqueles que cumprirem duas ou mais das oito boas condutas (por exemplo, conduzir bem a administração revertendo no aumento da população local; incentivar a agricultura com resultados positivos em sua produção; enviar o que é devido aos órgãos competentes da capital), mas perdendo o cargo aqueles que praticarem uma que seja das oito más condutas (ser parcial no desempenho de suas atribuições; exagerar na bebida e faltar a seus deveres; ter muitos fugitivos na milícia local, sem capacidade de substituí-los; não ter capacidade de comando da milícia, com constantes casos de desobediência a suas ordens). Os funcionários nomeados para a administração regional são obrigados a apresentar um certificado de liberação da gestão anterior (*geyu*), após um exame dos serviços prestados pelo administrador precendente, em posse do qual este deve se apresentar ao órgão superior para fazer jus a seu pagamento. Também é realizado um recadastramento da população (em 780) para servir de base para uma nova distribuição de terras (785); desobriga-se os agricultores do pagamento dos juros de hipoteca, proibidas em 783 e o reescalonamento das terras passa a ser feito a cada doze anos. Mas os ônus continuam pesados e o abandono das terras recrudesce novamente.

Para atender às necessidades criadas por esta situação, são instituídos novos órgãos fora daqueles estabelecidos pelo sistema de códigos, seguido rigorosamente até então. Dois desses órgãos são significativos no desenrolar da história dessa época: o *kurôdodokoro*, por servir de apoio à ascensão do ramo Norte do clã Fujiwara na vida política japonesa e o *kebiishi-no chô*, por vir a contribuir como um dos vértices do surgimento da classe dos guerreiros.

Kurôdodokoro foi criado em 810, pelo imperador Saga, para fazer frente às intenções do ex-imperador Heizei em formar um governo paralelo. *Kurôdo*, na realidade constituía um cargo já existente como guarda de documentos e bens do palácio, atribuído a funcionários menores. Ao nomear Fujiwara-no Fuyutsugu e Nose-no Notari, homens de sua absoluta confiança, como chefes do *kurôdo*, o imperador permite-lhes o acesso a seus documentos secretos, evitando, desta forma, que os segredos de Estado passassem às mãos do inimigo. Fuyutsugu e Notari passam a desempenhar as funções de uma espécie de secretário particular do imperador, intermediando todos os documentos recebidos e expedidos, encarregando-se dos cerimoniais e dos rituais palacianos, além da supervisão da elite nobiliárquica (*tenjôbito*), isto é, nobres com grau superior ao V[4], com direito de acesso à câmara privada do imperador (*seiryôden*). Com tais encargos, o órgão acaba assumindo as funções anteriormente atribuídas ao Departamento dos Negócios da Corte, *nakatsukasashô*, e o chefe, independentemente de seu grau hierárquico, adquire o direito de participar das reuniões da

4. Cf. "A Era Nara e o Tratamento", pp. 127-129.

elite aristocrática, com forte influência sobre o imperador, podendo, ainda, substituir um auditor, *sangi*, em suas ausências.

Não há registros sobre a data de criação do *kebiishi-no chô*, órgão encarregado pela polícia da capital, até então desempenhada pelo *danjôdai* (polícia civil) e pelo *efu* (polícia do palácio), e por julgamentos de crimes, anteriormente da responsabilidade do Departamento de Justiça, *gyôbushô*. A fusão das funções policial e judiciária vem agilizar os trabalhos da justiça, colaborando na atuação efetiva da administração central em sua meta de moralizar a distribuição de terras.

Apesar das inúmeras emendas aos códigos civil e penal (*kyaku*) e das revisões do código processual (*shiki*), procurando adaptar as normas às necessidades exigidas pela realidade social e proteger os cofres com o tesouro que garantia o poder de controle da nação, o imperador não consegue evitar o crescimento do clã Fujiwara, nem a privatização das terras.

O enfraquecimento do poder do imperador começa com o que é conhecido como o incidente de Jôwa (nome da era que vai de 834 a 847), que propicia a ascensão do ramo Norte do clã Fujiwara ao poder. O então conselheiro *chûnagon* Fujiwara-no Yoshifusa, com a ajuda da imperatriz Dairin, arquiteta um plano para derrubar os nobres que ocupavam os mais altos postos da administração central, para substituí-los por homens de sua confiança, destituindo inclusive o príncipe herdeiro Tsunesada, neto da própria Dairin, para colocar em seu lugar o príncipe Michiyasu, sobrinho de Yoshifusa.

Ao tornar-se imperador Michiyasu, agora denominado Montoku[5], Yoshifusa dá a mão de sua filha Meiko em casamento, com quem o imperador tem seu quarto filho Korehito, que se torna imperador aos nove anos com o nome de Seiwa. Como avô materno do imperador infante, torna-se, em 858, o primeiro regente (*sesshô*) sem sangue imperial, quebrando a tradição de só se atribuir este cargo a um membro da própria família imperial. Com o poder de receber relatórios oficiais, controlar ordens emitidas, interferir nas nomeações de funcionários em nome do imperador, Yoshifusa consegue empanar de vez a força do imperador, dando início a uma longa era de hegemonia do ramo Norte dos Fujiwara no poder.

Se *sesshô* era o regente do imperador infante, Mototsune, filho de Yoshifusa, conquista o direito de reger os imperadores Yôzei e Kôkô, apesar de terem já atingido a maioridade, recebendo em 887, no exercício do cargo junto ao imperador Uda, o título de *kanpaku*, nome com que é conhecido na história este cargo de Grande Conselheiro. Conquistado o direito de acesso aos documentos apresentados ao imperador, de ocupar-se dos negócios da corte, de dirigir funcionários do Estado, o clã Fujiwara consolida seu poder de interferência direta

5. Era costume, no Japão, que as pessoas recebessem nomes diferentes na infância e por ocasião de fatos marcantes da vida como mudança significativa de hierarquia social, ao tornar-se monge, morte etc.

na política nacional, dando início a três séculos de monopólio dos dois cargos, um dos cinco *sekkanke* (clã ou família da qual são indicados o Regente e o Grande Conselheiro) da história japonesa.

O processo de privatização das terras, na realidade, já se iniciara durante a época Nara, quando a administração central toma algumas medidas para incentivar a produção reconhecendo, em 723, o direito à propriedade privada por três gerações a agricultores que cultivassem terras virgens ou, por uma geração, aos que cultivassem terras já desbravadas (*sanzeisshin-no hô* [lei de uma e três gerações]) e, em 743, de torná-las definitivamente privadas dentro de determinadas condições, tais como, limite de área conforme o grau hierárquico, obrigatoriedade de cultivá-las dentro de um prazo determinado (*eiseishizaihô* [lei de propriedade privada definitiva]). Quem se aproveita da oportunidade criada são os nobres e a classe monástica que adquirem vastas áreas montanhosas, bem como terras já cultivadas por agricultores, explorando as dificuldades destes em saldar os juros de hipoteca.

A arrecadação das taxas estava a cargo dos governadores de província, funcionários nomeados pela administração central. Mas à medida que esses funcionários começam a negligenciar seus deveres, interessados que estavam em aumentar seus ganhos, os nobres de alta hierarquia que tinham direito à metade (posteriormente, à totalidade) da arrecadação proveniente de uma área a eles outorgada conforme a hierarquia ou o título, passam a cobrar diretamente dos agricultores, tornando-se proprietários dos mesmos.

As administrações regionais, criadas com o objetivo de auxiliar a administração central, fracassam por intervenção dos nobres preocupados com seu enriquecimento pessoal. Os nobres detentores do poder não são mais os governadores de província, mas os novos latifundiários que são também membros da alta aristocracia da administração central.

Entrementes, muitos nobres de média e baixa hierarquia que tinham sido nomeados para administrações regionais, ao verem a dificuldade de ascensão na capital depois da hegemonia dos Fujiwara, resolvem se estabelecer nas províncias, mesmo depois de vencido o prazo de seu mandato e se tornam notáveis locais. Dentre estes, se destacam os Taira, descendentes do imperador Kanmu e Minamoto, descendentes do imperador Saga e Seiwa. Cumpre notar que a vida dos nobres da capital, exceção feita aos altos dignatários, recebia os reflexos das dificuldades do erário e não levavam uma vida muito fácil frente à suntuosidade que a vida palaciana exigia, muito atrelada a luxuosos ritos e cerimoniais. Em contrapartida, nas províncias, a abundância era maior e, ressalvados os inconvenientes da distância, as perspectivas de aumento de suas posses constituíam um atrativo suficiente para fixar no local esses nobres que podiam, muitas vezes, ter lamentado sua nomeação para rincões longínquos, distantes do luxo e das comodidades da capital.

A aristocracia passa a viver uma contradição pois, se necessita de terras públicas de onde provém sua fonte de renda, necessita também aumentar sua propriedade para manter a força política. À medida que aumentam as proprie-

dades privadas em número e em extensão, medidas de regulamentação das terras são baixadas, acabando por resultar no fortalecimento da aristocracia ligada às províncias.

Perde-se o controle da administração das propriedades privadas crescentes, cujos proprietários, violando novamente normas estabelecidas pelo código de leis, formam milícias locais com o objetivo de defender os interesses do proprietário contra abusos da administração regional[6], como também para atuar na sublevação de agricultores contra abusos do próprio proprietário.

As milícias (*bushidan*) formadas por parentes do proprietário (*ie-no ko*) e súditos (*rôtô*) foram se agrupando e, da disputa entre eles, vão nascendo os grandes *bushidan* cujo chefe, *tôryô*, foi, em muitos casos, os notáveis locais surgidos daqueles nobres estabelecidos nas províncias. Realizava-se a aliança entre a força militar e a força política, contribuindo, um, com a força das armas e, o outro, com a influência que repousava nos laços com os poderosos da capital.

Das circunstâncias sociais das províncias surge uma classe de guerreiros, mas uma outra despontava na capital entre os nobres que, sem expectativas de ascensão aos altos cargos, procuraram se especializar em uma das carreiras da corte, no caso, as carreiras de *tsuibushi* (comissário encarregado da manutenção da ordem), de polícia, de guarda da capital, de guarda provincial. Dadas as características de suas funções, esses homens foram se especializando na arte do manejo de armas, vindo a formar, com o tempo, um outro núcleo de guerreiros mais ligados à corte, muitos deles protegidos de altos dignatários, a quem prestavam honras e, com freqüência e até exagero, tributos. Além de se apresentarem para os cumprimentos de praxe, não eram raros os casos de disputa para ver quem servia melhor, cada qual fazendo uso de suas posses. Aqueles que viviam em províncias enviavam ricos presentes mesmo em detrimento do pagamento oficial de impostos e cita-se a doação de uma casa toda mobiliada com utensílios apropriados a cada estação do ano, feita pelo governador de Iyo, Minamoto-no Yorimitsu, ao Grande Conselheiro Michinaga por ocasião do incêndio de sua mansão, como um caso que surpreendeu até mesmo o ministro da direita Fujiwara-no Sanesuke.

A nova classe de guerreiros, surgida em circunstâncias e condições diversas, verá sua posição na sociedade consolidada após a participação nas disputas entre imperador e imperador retirado, *in.*

O imperador Gosanjô (no poder de 1068 a 1072) assume o trono como o primeiro imperador, depois de 170 anos, sem ter um Fujiwara como avô materno. A fim de não atrair as hostilidades do clã Fujiwara, ainda muito poderoso, nomeia Norimichi seu Grande Conselheiro mas também outros assessores desvinculados do clã e inicia uma série de reformas administrativas na tentativa de ofuscar a influência do clã e fazer voltar o poder às mãos do imperador. Apesar

6. Não eram raras as vezes em que atuavam para impedir, pela força, a entrada de administradores em sua função regular.

do sucesso obtido em sua gestão, abdica inesperadamente em favor do filho Sadahito, o imperador Shirakawa, depois de quatro anos, e cria o Departamento do Imperador Retirado (*in-no chô*) de onde pretendia exercer o governo, mas falece meio ano depois.

Idealizado por Gosanjô para afastar a influência dos Fujiwara, o *insei* (governo do imperador retirado) será efetivamente implantado pelo sucessor Shirakawa (no poder de 1072 a 1086), casado com uma Fujiwara, com o objetivo de perpetrar sua linhagem direta. Surge, assim, a figura do governo de dois imperadores, o atual (*tennô*) e o retirado (*in*), muitas vezes com disputas entre eles.

Essas disputas fazem com que os clãs Taira e Minamoto sejam requisitados por um lado e outro, devido ao poderio militar que ambos foram acumulando no correr dos anos. Na segunda metade do século XII, duas revoltas envolvem o imperador e o imperador retirado: a revolta de Hôgen (1156) e a de Heiji (1159). Se na primeira, os Taira e Minamoto se aliam em duas facções diferentes para apoiar o imperador Goshirakawa, de um lado, e o imperador retirado Toba, de outro, na segunda, a disputa é entre os próprios clãs que termina com a vitória dos Taira, chefiados por Kiyomori e apoiados pelo imperador retirado Goshirakawa, marcando a consolidação do poder dos guerreiros que resultará na criação do xogunato Minamoto, alguns anos mais tarde. Há que se notar que, embora os clãs Taira e Minamoto tenham sido as primeiras grandes figuras de guerreiros da história do Japão, tanto um quanto outro tem uma ascendência nobre uma vez que, como já foi mencionado, descendem de príncipes imperiais.

Estrutura da nobreza

Durante a época Nara, o contato com a China foi freqüente. Foram enviadas várias embaixadas à China (*kentôshi*), compostas de emissários do governo, monges, doutores (*hakase*) e professores das universidades, estudantes, artesãos, cujo objetivo era, além de representar oficialmente o Japão no continente, de lá trazer os conhecimentos técnicos e científicos. Eram expedições de grande monta, com membros que ultrapassavam a casa dos cem, o que requeria um alto investimento.

Entrando no século IX, as dificuldades econômicas enfrentadas pela corte japonesa fazem com que o ministro da direita Sugawara-no Michizane decrete o fim dessas embaixadas, em 894. Por outro lado, o Japão já tinha assimilado a cultura chinesa e chegara o momento de digeri-la.

Se no início da época Heian, modelos chineses eram avidamente buscados e aplicados, a partir de seus meados, os japoneses procuram adaptar suas realidades e sensibilidades ao que já fora assimilado. Em seu aspecto social, isto se manifesta nas modificações impostas ao regime de códigos, fortemente vigente segundo os padrões chineses durante o século VIII, mas que a partir do IX, como vimos, começam a sofrer algumas modificações sem, no entanto, quebrar os princípios gerais. Cumpre notar que, mesmo nas modificações feitas, verifica-se

uma forte preocupação em seguir exemplos precedentes como, por exemplo, a necessidade de Fujiwara-no Yoshifusa justificar sua nomeação para Regente do imperador infante Seiwa, cargo até então reservado à família imperial, alegando que, além de fazer parte de uma família com tradição de ministros, quando Kômyôshi, filha de Fujiwara-no Fuhito, tornou-se a primeira imperatriz a governar a nação, Fujiwara também se tornara membro da família imperial.

As modificações feitas dizem respeito à criação de cargos, sem implicar alterações nos oito graus hierárquicos, subdivididos em duas escalas, superior (*sei*) e inferior (*jû*), com uma distinção nos cinco graus inferiores (V a VIII) em maior (*jô*) e menor (*ge*). Assim, por exemplo, Yoshifusa foi Regente de grau I inferior, Sugawara-no Michizane foi Ministro da Direita de grau II superior, Fujiwara-no Korechika foi Ministro do Interior de grau III inferior maior.

Segundo o regime de códigos, a família imperial era formada pelo imperador (*tennô*), suas esposas, seus irmãos e filhos (*shinnô*), suas irmãs e filhas (*naishinnô*). Fazem parte, ainda, da família imperial, a mãe do imperador que tenha sido, ela própria, imperatriz (*kôtaigô*)[7] e o imperador abdicado (*jôkô*). *In* foi o título outorgado fora do regime de códigos ao imperador que continua atuando no governo, mesmo depois de abdicado.

As esposas oficiais dos imperadores eram *kôgô*, a primeira esposa, e na seqüência, *hi*, *fujin* e *hin*. A titulação paterna era significativa para a indicação das filhas como esposas do imperador, sendo, em regra, indicadas para *kôgô* as filhas de altos dignatários, para *hi*, as de acima do grau IV, para *fujin*, as acima do grau III e para *hin*, as acima do grau V. Depois do imperador Kanmu, fundador de Heian, *chûgû* (originariamente, nome genérico atribuído à imperatriz, às esposas do ex-imperador e do príncipe herdeiro) passa a ser o título da esposa do imperador equiparada à *kôgô*, sendo eliminadas as demais categorias para serem substituídas por *nyôgo* e *kôi*.

Esse corpo de esposas oficiais, cujo número variava de duas a três cada, exceto *kôgô* e *chûgû*, vivia no *kôkyû*, parte da habitação privada do imperador (*dairi*), onde também viviam as damas da corte portadoras de títulos (*nyôbô*) e as mulheres que prestavam serviços menores como *toji* (cozinha e serviços gerais), *tokusen* e *nyokurôdo* (auxiliar de cerimoniais e ritos), *hashitamono* e *zôshi* (serviços gerais de empregada). As damas da corte portavam títulos distinguidos conforme a linhagem paterna em *dai*, maior, *chû*, médio e *shô*, menor, tais como *dainagon*, *chûnagon*, *shônagon*, *shikibu*, além da denominação pelo local de origem.

Havia vários órgãos formados por essas damas da corte, mas o mais importante era o *naishi-no tsukasa*, formado por duas *naishi-no kami* ou *shôji*, quatro *naishi-no kami* ou *tenji* e quatro *naishi-no jô* ou *shôji*[8]. Indicados que eram para esses postos pelo imperador, em regra, todas partilhavam o leito com

7. Posteriormente, este título foi dado às mães dos imperadores, mesmo sem terem sido imperatrizes.
8. Apesar de homófonos, *shôji* é escrito por ideogramas diferentes quando se trata de *naishi-no kami* ou *naishi-no jô*.

o imperador, principalmente as *naishi-no kami*, posto reservado a filhas de ministros. Dentre as damas da corte, a dama de leite, *menoto*, ocupava um lugar de destaque, podendo chegar a ser indicada até a *tenji*.

Os nobres que enviavam as filhas como *nyôgo* ou *shôji* ao palácio, faziam-nas acompanhar de mulheres cultas, isto é, que dominavam artes como a da composição poética, da música, da caligrafia, da dança, muito requisitadas nas festas palacianas, sendo, inclusive, quesitos de promoção quando executadas com qualidade a ponto de chamar a atenção dos presentes. Ser escolhida como dama de companhia era, portanto, muito disputado entre as famílias de média e baixa hierarquia ou por clãs, como o Fujiwara, que usaram as filhas como um meio de promoção ou de ascensão ao poder.

É das mãos dessas mulheres que nascem o *kana* e boa parte da literatura da época, principalmente diários e contos. *Kana* é o estilo de grafia originado de um estilo de caligrafia cursivo do ideograma, empregado em seu uso fonético, que permitiu aos japoneses se expressarem na própria língua, dando vazão a seus sentimentos com maior liberdade do que quando faziam em chinês, como até então. Os letrados eram levados a pensar em japonês, reproduzindo em texto chinês seu pensamento, para depois retraduzir em japonês no ato da leitura. Com o *kana*, o fluir das idéias corre mais solto e nasce uma vasta literatura, agora de expressão japonesa por excelência, principalmente pelas mãos das mulheres. O estilo chinês acaba sendo característico dos documentos oficiais, embora tenha se mantido a tradição da poesia chinesa, muito estimada pela elite palaciana e também entre as disciplinas ministradas nas universidades oficiais, órgão que constituía um passo importante na admissão e ascensão na carreira burocrática.

É essa aristocracia que sustenta a cultura da época Heian, onde surgem traços marcadamente japoneses depois de séculos de forte influência chinesa.

Bibliografia

HAGA, Norihiko. "Ie-to Ichizoku" ("A Família e o Clã"). *Nihon-no Shakaishi* (*História da Sociedade Japonesa*). Tóquio, Iwanami, 1988, vol. 6, pp. 73-113.

HAYAKAWA, Shôhachi. "Ritsuryôkokka, Ôchôkokka-niokeru Tennô" ("O Imperador na Nação Ritsuryô e na Nação Imperial"). *Nihon-no Shakaishi* (*História da Sociedade Japonesa*). Tóquio, Iwanami, 1988, vol. 7, pp. 43-81.

HERAIL, Francine. "Le Régime des Codes, sa Formation et son Application jusqu'au Xe. Siècle". *Histoire du Japon des Origines à la Fin de Meiji.* Paris, POF, 1986, pp. 55-130.

————. "Époque des Fujiwara et des Empereurs Retirés. Époque de la Prépondérance de l'Aristocracie de la Cour. Fin de la Période Ancienne". In *Histoire du Japon des origines à la fin de Meiji.* Paris, POF, 1986, pp. 133-175.

————. "L'Époque Ancienne". In *Histoire du Japon.* Paris, Horvarth, 1990, pp. 59-125. (Coleção Histoire des Nations)

OKADA, Akio. *Heian Kizoku* (*A Aristocracia Heian*). Tóquio, Yomiuri Shinbunsha, 1963. (Coleção *Nihon-no Rekishi* 3)

NARAMOTO, Tatsuya *et alii.* "Ie-to Sonraku" ("A Família e as Vilas"). *Nihon Shomin Seikatsushi* (*História da Vida do Povo Japonês*). Tóquio, Kawaide, 1961, vol. 2.

TAMAI, Chikara. "Insei Shihai-to Kizoku Kanjinsô" ("Governo *Insei* e a Classe dos Burocratas"). *Nihon-no Shakaishi* (*História da Sociedade Japonesa*). Tóquio, Iwanami, 1988, vol. 3, pp. 159-198.

Poema da 4ª capa

Akikazeno
fukiageni tateru
shiragikuwa
Hanaka aranuka
Namino yosuruka

O crisântemo branco
que se alenvanta com vento de outono
Será uma flor
ou a onda que se quebra?

Autor: Sugawarano Ason

Impressão:
Cometa Gráfica e Editora Ltda.
Tels.: 93.3456 - 93.2399 (FAX)

Errata

pág: 21 (linha 6) onde se lê kisenshiku, leia-se kisenshiki;

pág. 25 (bibliografia) onde se lê Sasaki Nobutsu ra, leia-se Sasaki Nobutsuna;

pág. 40 (nota 6-rodapé) onde se lê idem, ibidem, leia-se Cf. Minoru Watanabe, 1974;

pág 43 (linha 20) onde se lê polida, leia-se po lidos;

pág. 46 (linha 20) onde se lê permissividade, le ia-se permissibilidade;

pág. 47 (linha 7) onde se lê permissividade, le- ia-se permissibilidade;

pág. 110 (linha 16) onde se lê Machiwa, leia-se Mochiwa;

pág 111 (linha 24) onde se lê Abatano, leia-se Abatamo;

pág 113 (linha 18) onde se lê sannan, leia-se sannen;

pág. 116 (linha 6) onde se lê Mukumareko, leia-se Nikumareko.

No diagrama da pág 16, onde se lê question en verte, leia-se question ouverte.

