

ESTUDOS JAPONESES

X

1990

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

<i>Estudos Japoneses</i>	<i>São Paulo</i>	<i>Vol. 10</i>	<i>Págs. 1 a 138</i>	<i>1990</i>
--------------------------	------------------	----------------	----------------------	-------------

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

Diretor: PROF. DR. JOÃO ALEXANDRE COSTA BARBOSA

Vice-Diretor: PROF. DR. ADILSON AVANSI DE ABREU

Assistente Téc. p/Assuntos Acadêmicos: JOSÉ ALDO PASQUARELLI

Assistente Téc. p/Assuntos Administrativos: CÍCERO SANTANA MARQUES

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

Diretora: PROFA. DRA. GENY WAKISAKA

Vice-Diretora: PROFA. DRA. TAE SUZUKI

Toda correspondência deverá ser enviada ao Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo
AV. PROF. LINEU PRESTES, 159
CEP 05508
CIDADE UNIVERSITÁRIA
SÃO PAULO - BRASIL

Apoio Financeiro da Fundação Japão

ÍNDICE

CHRISTIANE SÉGUY

Notes sur l'Histoire de la Presse Japonaise . 1

GENY WAKISAKA

A Natureza nos Poemas Clássicos Japoneses . 19

LIDIA MASUMI FUKASAWA

O Tratamento das Expressões de Modalidade da Língua Japonesa –
Necessidade de uma Abordagem Pragmática no Interior do
Esquema Discursivo . 29

LUIZA NANA YOSHIDA

Kitchin e o Fenômeno Banana . 57

SAKAE MURAKAMI GIROUX

Zeami Dramaturge . 69

TAE SUZUKI

Cartas de lapam: um perfil dos japoneses pela ótica dos
portugueses 97

TEIITI SUZUKI

Sinocentrismo, Eurocentrismo e Estudos Orientais . 105

MASATSUGU AOKI

A Constituição do Livro Didático da Era Moderna – Ensaio sobre o
Issun Bôshi – O Mito do Surgimento do Adulto . 111

TERUO ISHIGAMI

Sobre *tomoni* e *muta* em *Man'yôshû* 121

NOTES SUR L'HISTOIRE DE LA PRESSE JAPONAISE

*Christiane Séguy **

AVANT LA NAISSANCE DE LA PRESSE MODERNE

Le Japon et l'Europe: similitudes et divergences

Si globalement la presse moderne européenne est le fruit d'une évolution lente, progressive et harmonieuse, le développement de la presse japonaise se fit par paliers, par bonds successifs. La première phase, qui se situe entre l'apparition de la première feuille de nouvelles imprimée et le premier véritable périodique s'étendit en Europe sur un peu plus d'un siècle, de la fin du XVe au début du XVIIe siècle, alors qu'au Japon elle fut beaucoup plus longue, couvrant pratiquement toute l'époque d'Edo (1603-1867), soit deux siècles et demi. La deuxième phase, qui sépare le premier périodique du premier quotidien, fut elle aussi franchie, en Europe, en un peu plus d'un siècle, entre le début du XVIIe et le début du XVIIIe siècle, tandis qu'au Japon, elle dura moins de dix ans, de 1862 à 1871. Puis, les étapes furent encore brûlées: avant la fin du siècle, le Japon se dota d'une presse moderne et populaire dont les tirages, le dynamisme et la variété n'avaient rien à envier à ses contemporains occidentaux.

L'information au Japon à l'époque des Tokugawa

Pendant l'époque d'Edo, l'accès à l'information était, à l'image de la société féodale, soigneusement hiérarchisé et cloisonné.

A la base de la pyramide, le *Kawaraban*, feuille de nouvelles imprimée, illustrée et commentée, était une forme d'expression populaire qui, tolérée par les autorités, n'avait ni la vocation ni le droit de critiquer le pouvoir ou de dénoncer les réalités sociales.

Les informations importantes, comme par exemple le contenu des *Fûsetsugaki*, des rapports sur la situation en Occident, étaient entre les mains d'une minorité de hauts fonctionnaires ou de chefs militaires et ne filtraient que rarement au-dehors de ces couches privilégiées.

Face à ces types de communication horizontale, il n'existait qu'une forme de communication verticale: ce que le peuple était censé savoir lui était transmis d'en haut par des notes ou avis officiels, que l'on appelait *Ofuregaki*. Ce mode de fonctionnement illustre bien la pensée politique de l'époque: "*Yorashimu beshi, shirashimu bekarazu*", "[le peuple] doit se conformer, et non être informé"

Aussi, l'une des revendications du *Jiyû minken undô*, le mouvement pour la liberté et les droits du peuple, depuis le début des années dix-huit cent soixante-dix jusqu'à la proclamation de la Constitution en 1889, sera de renverser ce principe et de réclamer la souveraineté du peuple. Mais pour faire un premier pas vers la démocratisation de la vie politique, il fallait d'abord créer un moyen de communiquer les idées, accessible à tous: le journal.

Les nouvelles de l'étranger: les *Fûsetsugaki*

Après 1640, la fermeture du pays ordonnée par Tokugawa Ieyasu et ses successeurs devint effective et le Japon resta pratiquement isolé du reste du monde. Mais il gardait une fenêtre entrouverte sur l'Occident, grâce aux nouvelles qui lui parvenaient, certes après de nombreux détours, mais de façon régulière, au moins une fois par an. Elles n'étaient destinées qu'aux plus hauts fonctionnaires de l'administration centrale (*Tairô, Rôjû et Wakadoshiyori*) qui en principe étaient les seuls à y avoir droit – en principe – car les fuites étaient inévitables. Ces nouvelles de l'étranger devaient intéresser au plus haut point les responsables politiques, qui sans doute observaient très attentivement les prétentions coloniales des Occidentaux en Chine et en Asie du sud-est et les mouvements qui risquaient d'affecter directement ou indirectement le Japon.

Chaque année, les capitaines des navires hollandais, les seuls, avec les Chinois, à entretenir encore des liens commerciaux avec le Japon, devaient remettre aux autorités en même temps qu'une liste de l'équipage et des marchandises un rapport sur la situation à l'étranger. Ces rapports annuels en hollandais, traduits et recopiés à la main, les *Oranda Fûsetsugaki* s'inspiraient généralement de journaux publiés dans les colonies hollandaises. Les

informations étaient variées, mais parvenaient souvent, surtout pour les nouvelles d'Europe, avec un retard de plusieurs mois, voire de plusieurs années. Ainsi, la nouvelle de la Révolution française fut rapportée pour première fois en 1794. A partir de 1840, les rapports furent remis accompagnés de journaux, ce qui permettait aux traducteurs officiels du Bakufu de vérifier l'exactitude des informations et de sélectionner certains articles. L'histoire de la presse retiendra que les *Fûsetsugaki* avaient d'une certaine manière permis un premier contact avec le "journal" et une idée théorique du journalisme, mais la pratique restait enconre à réaliser.

A la portée de tous: les *Yomi-uri kwaraban*

La population, surtout citadine, avait son propre réseau de communication: les *Yomi-uri kwaraban*. C'étaient de simples feuilles volantes illustrées, accompagnées de quelques commentaires, qui se vendaient à la criée dans les quartiers animés des villes. Le terme courant *kwaraban* ("imprimé sur argile") serait postérieur à *yomi-uri* ("lire à voix haute et vendre"), désignant un art de la gravure a priori moins raffiné que l'estampe, car souvent le travail était fait à la hâte, sans les autorisations préalables nécessaires à l'époque, par des imprimeurs qui jusqu'en 1849 n'appartenaient à aucune corporation. Quelques *kwaraban* seulement ont pu être identifiés comme vraiment fabriqués à l'aide d'une plaque d'argile creusée puis cuite. Mais la plupart de quelques milliers d'exemplaires qui subsistent de nos jours étaient des gravures sur bois de cerisier ou de paulownia.

Les deux exemplaires les plus anciens ont été retrouvés dans la région du Kansai, région qui s'était considérablement enrichie au cours du XVI^e siècle. Ils représentent la bataille livrée à Osaka par les forces armées de Ieyasu, durant l'été de l'année 1615. On suppose que les deux *kwaraban* ont été imprimés à Kyôto l'automne de la même année.

Forme de communication essentiellement urbaine, le *kwaraban* apparaît à Edo, la nouvelle capitale, à partir de 1680, jouissant dès lors d'une grande popularité. L'une des causes en est sans doute le système du *san-kinkôtai*, ou "résidence alternée", qui obligeait les daimyôs à passer une année sur deux à Edo, et à y laisser en permanence leur famille. Autour des demeures des seigneurs et de leur nombreuse suite, marchands, artisans et paysans venus s'établir constituaient un nouveau flux de population, auquel venait s'ajouter un brassage d'identités régionales. Les séparations et les distances engendraient dans les provinces le désir de s'informer sur la capitale, et inversement, à Edo, on avait la nostalgie du terroir. Les *kwaraban*

répondaient aux besoins nouveaux et aux goûts de cette population urbaine croissante.

Les *kawaraban* ne possédaient ni périodicité ni lieu d'impression fixe, car leur fabrication était clandestine. Toute allusion politique leur était interdite, leur existence étant tolérée, mais non approuvée par le pouvoir. Leur format était variable, tout comme la place qu'ils accordaient à l'illustration ou au commentaire.

Les thèmes qu'ils abordaient, puisque la politique en était exclue, se laissent pour l'essentiel ranger dans deux grandes catégories: l'actualité, faite de batailles, incendies ou tremblements de terre, en quoi ils ressemblaient aux *occasionnels* du XVe siècle, et les sujets qui, comme les *cannards* du XVIe siècle, n'avaient qu'un rapport limité avec la réalité et étaient plutôt liés aux croyances, aux superstitions et aux phénomènes surnaturels.

Au cours de leur existence, les *kawaraban* furent traversés par plusieurs grands courants de mode: ainsi un bon nombre concerne les potins mondains du célèbre acteur de Kabuki Danjûrô. Plus grave, la vague de "*shinjûmono*", "suicides amoureux", qui déferla à Edo vers la fin du XVIIème siècle: simples faits divers, rapportés, amplifiés par les *kawaraban*, ils trouvèrent de nombreux imitateurs, qui à leur tour furent l'objet d'autres *kawaraban*, si bien qu'à plusieurs reprises, le gouvernement se vit obligé d'interdire ceux-ci pour incitation au suicide. Puis ce fut au tour des "*ada-uchi mono*", des "affaires de vengeance", à la suite de l'action spectaculaire des quarante-sept rônin d'Akô qui eut lieu vers 1702 et dont les émules défrayèrent les chroniques des *kawaraban* pendant un bon siècle.

A l'approche de Meiji, les thèmes se diversifièrent. Après l'arrivée du Commodore Perry en 1853, les *gaikoku-mono*, choses concernant l'étranger ou *kuro-bune mono*, concernant le "bateau noir" apparurent de plus en plus fréquemment. Malgré les interdictions, des thèmes politiques étaient parfois abordés, ce qui semble prouver qu'à cette date déjà le pouvoir des Tokugawa commençait à s'affaiblir.

Les *kawaraban* survécurent encore quelques années à la concurrence du journal. Ils surgissaient en général inopinément, au coin d'une rue, comme une sorte d'édition spéciale, lors d'un événement inattendu.

LA PRESSE AU DEBUT DE MEIJI

Les premiers journaux

Pendant plus de deux siècles et demi, les structures de la communication, réglées par le pouvoir centralisé et hiérarchisé des Tokugawa, n'avaient

que peu évolué. Mais à l'approche de l'ère Meiji, les événements se précipitèrent et une succession de troubles suscita une soif accrue d'information: la venue du "bateau noir", qui symbolisait la menace étrangère, le mécontentement de la population, s'exprimant par des émeutes paysannes, et enfin le conflit qui finit par gagner l'ensemble du pays, opposant les forces pro-shogunales aux partisans de l'Empereur. Par ailleurs, à la fin de l'époque d'Edo et surtout au début de l'ère Meiji, des progrès significatifs furent réalisés dans les domaines techniques les plus divers permettant la fabrication, la vente et la diffusion du journal: l'imprimerie, l'utilisation de caractères mobiles métalliques, le développement de la poste et des moyens de transport ou la fabrication de papier "occidental"

Aussi, la naissance de la presse moderne au Japon se situe à la lisière de ces deux époques: le premier journal au sens moderne du terme était un bi-hebdomadaire en anglais, publié à Nagasaki en 1861 par A.W. Hansard, le ***Nagasaki Shipping List and Advertiser***. D'autres titres suivirent, édités par des étrangers résidant à Yokohama. En 1862, le Bakufu fit paraître le premier journal en langue japonaise (en réalité un périodique), le ***Kanpan Batabiya shinbun*** (Publication officielle – Journal de Batavia) qui contenait des traductions choisies du *Javasche Courant* de Batavia. Imprimé sur planche de bois, à tirage limité, il avait l'aspect d'un petit cahier broché et sa parution était encore irrégulière. Le 28 janvier 1871 paraissait le premier véritable quotidien, le ***Yokohama Mainichi shinbun*** (1871-1940). L'année suivante vit la création de plusieurs quotidiens importants, dont certains existent encore aujourd'hui: le ***Tôkyô nichi nichi shinbun*** (ancêtre du ***Mainichi shinbun***) et le ***Yûbin hôchi shinbun*** (l'actuel ***Hôchi shinbun***) de Tôkyô et le plus ancien journal de province, le ***Kôchû shinbun***, maintenant ***Yamana-shi nichi nichi shinbun***, de Kôfu.

La brève période de création de la presse japonaise est aussi celle de bouleversements historiques décisifs: la dissolution des structures rigides de la société féodale et l'ouverture à l'Occident, accompagnée de l'introduction rapide des connaissances les plus modernes.

Symbole de modernité

Le nouveau gouvernement de Meiji avait vite pris conscience de l'enjeu que représentait la maîtrise des moyens d'information. Dès 1869, les premières réglementations de presse supprimèrent les feuilles nées spontanément au moment du conflit pour soutenir l'ancien régime. Les nouvelles publications furent soumises à un contrôle, sévère, tandis que le

gouvernement mettait tout en œuvre pour renforcer de son côté le développement et le rayonnement d'une presse qui devait transmettre à tous le message de sa "politique éclairée"

A l'aube de Meiji, le journal était non seulement le symbole de la modernité, mais aussi l'un des agents les plus efficaces de la modernisation. A la fois l'artisan et l'outil des espoirs et des ambitions d'une ère nouvelle, la presse en tira un double profit: grâce aux premières mesures d'encouragement, des moyens techniques d'impression et de diffusion furent adoptés dans les provinces les plus éloignées, et la lecture des journaux devint bientôt une habitude quotidienne; par ailleurs, malgré la répression et la censure, une presse d'opinion vigoureuse – souvent en opposition au gouvernement – se développa à partir de 1874, dont l'impact devait dominer les idées au cours de la décennie suivante.

LA PRESSE ET LE MOUVEMENT LIBERAL

La naissance de la presse d'opinion

Dans le cadre de son programme de modernisation, le nouveau gouvernement avait entrepris une vaste campagne en faveur de la presse. Partout, l'on organisait des cercles de discussion où on lisait et commentait les journaux dont le style formel sino-japonais était loin d'être accessible à tous (l'écriture de presse subira de nombreuses modifications dans le sens de la simplification des caractères et du rapprochement de la langue parlée) et l'on ouvrit des salles de lecture pour consulter les journaux.

Mais la lune de miel du gouvernement et de la presse fut de courte durée. En janvier 1874, le ***Nisshin shinjishi***, quotidien dirigé par l'anglais John Reddie Black (1827-1880) au service du *sa.in*, l'organe "de gauche" du ministère des Affaires suprêmes, publiait le fameux *kenpakusho*, un mémoire adressé au *sa.in* signé par huit personnalités réclamant l'établissement immédiat d'une assemblée élue par le peuple. Inspiré par Itagaki Taisuke (1837-1919), le fondateur du mouvement *jiyûminken* et rédigé par le journaliste Furusawa Uruô (1847-1911), ce mémoire déclencha les réactions les plus vives à sa publication. La grande presse quotidienne se scinda en deux camps: d'un côté le camp des droits populaires qui soutenait les idées d'Itagaki, en s'alignant sur la thèse du "progrès immédiat", et de l'autre le camp du pouvoir officiel qui prônait l'adoption lente et progressive d'un système parlementaire, et défendait la thèse du "progrès gradué"

Contrairement à l'attente du gouvernement, qui avait fourni un effort considérable pour promouvoir la presse, celle-ci avait pratiquement dans son ensemble rejoint l'opposition: seul Fukuchi Gen-ichirô du ***Tôkyô nichî nichî shinbun*** se mit au service du ministère des Affaires Suprêmes, ce qui lui donnait le privilège de publier tous les textes officiels, et tenant tête aux autres journaux, il soutint activement la politique du gouvernement.

Parallèlement, la "petite presse", comme on appelait la presse populaire, qui se tenait délibérément à l'écart de la politique et en quelque sorte perpétuait la tradition du *Kawaraban* dans son rôle de divertissement pour un large public, connut une vogue sans précédent.

Mais trois ans plus tard, en 1877, la révolte de Satsuma, aussi appelée la "guerre du sud-ouest" allait changer les habitudes de ce journalisme encore naissant. Les événements ne pouvaient laisser indifférents, mais leur éloignement engendrait un problème nouveau: celui de la transmission rapide d'informations fiables.

La guerre du sud-ouest et l'information

Lorsqu'en automne 1873, Itagaki Taisuke et Saigô Takamori démissionnèrent de leurs fonctions officielles, la lutte contre le gouvernement se dessina sur deux fronts, différents mais complémentaires: Itagaki mena un combat politique qui trouva son accomplissement dans la formidable ampleur que prit le mouvement pour la liberté et les droits populaires et le succès du parti politique qui devait en émaner en 1881. Quant à Saigô, il préféra l'opposition par les armes et se retira à Kagoshima, dans la province de Satsuma, où il s'entoura d'un fort contingent de fidèles, pour la plupart des anciens guerriers mécontents de leur sort. La suppression de leur statut avait provoqué de nombreuses révoltes et mutineries dans les régions du sud-ouest, à Saga, Hagi ou à Kumamoto. En 1877, le gouvernement décida d'intervenir: il détacha des troupes à Kagoshima pour s'emparer des armes et des munitions des insurgés, qui comptaient alors plusieurs dizaines de milliers d'hommes. Les affrontements durèrent près de huit mois, mais Saigô dut s'avouer vaincu et mit fin à ses jours.

Ces événements eurent pour conséquence un essor considérable de la presse: la population entière se sentait concernée devant la gravité de la situation et se ruait sur les journaux afin de connaître les derniers développements de l'affaire. Les éditeurs déployaient toute leur énergie afin de répondre dans les meilleurs délais aux attentes de leurs lecteurs. Les journaux de province, qui pour la plupart étaient publiés sous les auspices

des autorités locales, tentaient d'informer de leur mieux grâce aux comptes rendus officiels, tandis que pour la première fois dans leur histoire, les grands journaux de Tôkyô envoyaient des correspondants sur place. Parmi eux, non pas de simples *tanbôsha*, dont la tâche était uniquement de collecter les informations pour les transmettre à un rédacteur, mais de grands journalistes, des personnalités qui tous, à leur façon, ont marqué la vie politique du pays et les débuts de la presse japonaise.

Fukuchi Gen.ichirô, le directeur du ***Tôkyô nichichi shinbun***, s'était rendu sur les lieux en personne. Le ***Yûbin Hôchi shinbun***, grand quotidien passé dans l'opposition en 1874, était représenté par Inukai Tsuyoshi (1855-1932), qui sera député dès la première Assemblée de 1890, et Yano Fumio (1850-1931), publiciste, homme politique et écrivain (son roman politique *Keikoku bidan* "Une belle histoire des pays classiques" compte parmi les plus connus du genre). Ils avaient établi leur quartier général à mi-chemin, à Kyôto, comme Narushima Ryûhoku du ***Chôya shinbun***. Narushima Ryûhoku (1837-1884) avait racheté en 1874 ce journal qu'il devait diriger jusqu'à sa mort. Poète, essayiste, journaliste, il fut condamné à plusieurs reprises pour son ton critique.

Mais déjà un journal se détachait du lot par sa démarche originale: le ***Yomi-uri shinbun***. Fondé en 1874, il ne comptait pas parmi les *Oshinbun*, la grande presse politique, mais faisait partie des *Koshinbun*, de la "petite presse" populaire. Le premier, il franchit la barrière qui les séparait en s'intéressant à l'actualité politique. Mais surtout, soucieux de réagir le plus rapidement possible face à l'événement, il avait délégué une équipe particulièrement compétente à Kagoshima. En ce temps-là, une dépêche de Kyûshû mettait environ une journée pour parvenir à Tôkyô, six ou sept heures pour les télégrammes urgents. Lors du suicide de Saigô, le ***Yomi-uri*** gagna de vitesse tous les autres journaux de la capitale, en publiant le soir même une édition spéciale sur cet épisode qui avait eu lieu le matin.

Avant la guerre du sud-ouest, le ***Yomi-uri*** détenait déjà le plus fort tirage de la presse populaire. Entre 1877 et 1892, il prit la tête de tous les quotidiens, rivalisant de près avec son concurrent, créé à Osaka le 25 janvier 1879, l'***Asahi shinbun***. Mais tous les journaux avaient progressé de façon remarquable en un minimum de temps: le tirage global annuel était passé de huit millions en 1874 à trente-trois millions en 1877, et le tirage quotidien de vingt-trois mille à quatre-vingt treize mille exemplaires.

Le ***Yomi-uri*** a ainsi amorcé une tendance qui n'a fait que s'affirmer jusqu'à nos jours, faisant de la rapidité de diffusion de l'information et de l'augmentation des tirages le principal objectif des éditeurs de presse.

La presse au début du mouvement libéral

La victoire des troupes gouvernementales sur les rebelles de Kagoshima avait prouvé la supériorité militaire du nouveau pouvoir mais n'avait su calmer que provisoirement la lutte des opposants. Les conséquences économiques du conflit étaient lourdes: la guerre avait coûté cher, la monnaie se dépréciait, le chômage régnait dans les rangs des anciens guerriers privés de leur statut, les paysans devaient supporter de lourdes charges fiscales. L'opinion avait largement basculé en faveur du camp populaire, contre le camp du pouvoir.

En mai 1878, Okubo Toshimichi, l'homme fort du gouvernement qui avait engagé l'intervention militaire de Satsuma fut assassiné en pleine rue "afin de symboliser l'idéal de liberté" et venger la mort de Saigô Takamori. A partir de cette année-là, les mouvements d'opposition gagnèrent encore en ampleur, mais ils délaissèrent le sabre au profit de la plume: soutenu par la presse quotidienne et les revues, le *Jiyûminken undô*, le "mouvement pour la liberté et les droits du peuple" atteignit son apogée entre 1881 et 1883, avec la création officielle des partis politiques.

Mais avant cette date, le mouvement s'organisa en une multitude de *seisha*, de sociétés politiques, dont le but était de rassembler le plus grand nombre de militants en faveur du *Jiyûminken*.

Pour commencer, Itagaki Taisuke fit revivre l'*Aikokusha*, la "société des patriotes", dans la province de l'ancien fief de Tosa, qui existait depuis 1875 mais n'avait que peu d'adhérents. Une grande campagne de ralliement fut organisée à travers le pays. Deux ans plus tard, au quatrième congrès de l'*Aikokusha* à Osaka, 114 délégués de province, représentant plus de 87.000 membres, étaient présents. L'*Aikokusha* décida de s'appeler *Kokkai kisei dômei*, "Ligue pour la création d'une assemblée nationale" et son ambition fut désormais de devenir un véritable parti politique.

Toutes les associations politiques n'étaient pas affiliées à un organisme supra-régional comme l'*Aikokusha*. Mais dans l'espace de quelques mois, chaque région, chaque ville avaient la sienne. Car, de pair avec la multiplication des *seisha*, l'effort de vulgarisation des idées libérales et l'élargissement à la base constituaient la deuxième caractéristique du mouvement *Jiyûminken* entre 1878 et 1881. En plus des réunions régulières, on organisait des séances de débats et des conférences publiques, souvent très animées et parfois interrompues par l'arrivée de la police. Elles constituaient avec le journal un moyen de propagande très efficace. "Les conférences publiques servent à communiquer nos idées à un large auditoire,

à développer nos connaissances, et rien n'est plus apte à nous faire progresser vers la modernité" affirme un courrier de lecteur du **Kinji hyôron** ("L'Actualité critique") en mars 1878.

Sans être directement impliqués, les journaux locaux jouèrent au début un rôle pratique dans l'organisation de ces meetings, en informant de l'heure, du lieu ou du thème de la conférence. Peu à peu, l'information pure s'étoffait de commentaires ou compte-rendus, ou de lettres de lecteurs auxquelles on accordait à cette époque une large place. Par ailleurs, très rapidement, les associations les plus importantes éditaient leur propre bulletin, et parfois même de véritables revues à parution régulière. Parallèlement, la grande presse quotidienne s'engageait, elle aussi.

Surtout à Tôkyô, les *seisha* comptaient dans leurs rangs des personnalités très influentes du monde de la politique et de la presse, ce qui resserra encore les liens déjà étroits entre le journalisme et le mouvement libéral.

Baba Tatsui (1850-1888), par exemple, l'un des grands théoriciens du mouvement libéral, qui revenait d'un séjour de huit ans à Londres avait fondé avec le juriste Ono Azusa (1852-1886) le groupe *Kyôson dôshû* ("existences communes, peuple uni"). Il écrivait dans différents bulletins de *seisha* mais aussi dans la presse quotidienne, principalement dans le **Chôya shinbun**. L'*Omeisha*, la "société de l'harmonie", fondée en 1873 par l'un des futurs dirigeants du parti progressiste et député Numa Morikazu (1843-1890) et Kôno Togama (1844-1895), ministre après 1892 sous les cabinets Matsukata et Itô, regroupait des journalistes très engagés comme Shuehiro Tetchô (1849-1896), auteur de romans politiques tels que **Setchûbai**, "Prunier dans la neige" (1886) et **Kakan.ô**, "Rossignol entre les fleurs" (1877)), violent éditorialiste du **Chôya shinbun** dont il prendra la direction à la mort de Narushima Ryûhoku en 1884, ou Shimada Saburô (1901-1923) du **Yokohama Mainichi shinbu**, représentant à la première Assemblée et réélu quatorze fois, ou encore des intellectuels progressistes comme l'économiste et historien Taguchi Ukichi (1855-1905). Leur revue, l'**Omei zasshi**, publia d'ailleurs dans le cadre d'enquêtes sur la situation politique en Occident une série d'articles consacrés à la France, tels que *Futsu koku kakumei gen.in ron* ("Thèse sur les causes de Révolution Française") de Shimada Saburô, ou *Futsu koku seitai hensen ron* ("Sur les changements de régime politique en France") de Kawatsu Sukeyuki (1849-1894). Ce dernier était l'auteur de *Futsukoku kakumeishi*, une traduction en japonais d'un ouvrage paru en 1824, "Histoire de la Révolution Française depuis 1879 jusqu'à 1814" de François Auguste Mignet.

En 1880, Numa Morikazu racheta le **Tôkyô Yokohama Mainichi shinbun** dont il devint le directeur. Après sa mort, Shimada Saburô le remplaça jusqu'à l'absorption du journal par le **Hôchi shinbun** en 1906.

Ainsi les grands quotidiens devinrent à leur tour les porte-paroles du mouvement libéral.

De la presse d'opinion à la presse de parti

Après le départ du gouvernement d'Okuma Shigenobu et le décret impérial du 11 octobre 1881 prévoyant la convocation d'une assemblée pour 1890, le pays entra dans une phase de préparation fébrile.

Le 18 octobre 1881, le *Jiyûtô*, le "Parti de la Liberté" était inauguré par Itagaki Taisuke. Le 16 mars 1882, Okuma Shigenobu créait le *Kaishintô*, le "Parti du Progrès", avec Kôno Togama et Maejima Hisoka, ces deux hauts fonctionnaires qui avaient donné leur démission en même temps que lui (rappelons que Maejima avait fondé le ***Yûbin hôchi shinbun*** en 1873).

En face de ces deux formations libérales, un troisième parti vit le jour le 18 mars 1882: le *Rikken Teiseitô*, parti impérial constitutionnel, qui faisait à divers égards figure de parti gouvernemental. A sa tête Fukuchi Genichirô, directeur du journal ***Tôkyô nichichi shinbun***.

Malgré les phases préliminaires qui annonçaient leur avènement, l'apparition des partis politiques entraîna des changements significatifs dans la configuration de la presse.

A partir de 1879, les sociétés politiques influentes publièrent des bulletins périodiques, puis des revues plus consistantes, tandis que la presse quotidienne devenait la tribune privilégiée de l'expression politique.

Après 1881, l'ensemble de la presse écrite, hormis quelques rares exceptions, possédera un lien quelconque avec l'un des partis politiques.

A Tôkyô, les "cinq grands" comme on avait coutume de désigner les cinq titres bien établis de la presse d'opinion (***Tôkyô nichichi shinbun***, ***Tôkyô Yokohama mainichi shinbun***, ***Yûbin hôchi shinbun***, ***Chôya shinbun*** et le ***Tôkyô Akebono shinbun***) subiront de profondes transformations.

La plupart se rangeront clairement dans un parti. Mais le ***Chôya***, par exemple, connaîtra des scissions: son directeur, Narushima Ryûhoku, resté proche d'Okuma Shigenobu, adhèrera au parti progressiste en 1882, alors que des journalistes vedettes comme Baba Tatsui ou Suehiro Tetchô seront membres du parti libéral jusqu'en 1883.

D'autres titres verront le jour puis disparaîtront en même temps que les partis eux-mêmes.

Selon une enquête de la revue ***Kônan shinshi*** du 28 septembre 1882, réalisée à partir de 75 journaux (à l'exclusion des périodiques et des revues) appartenant à un parti politique, trente-quatre se situaient dans le parti progressiste, et presque tous étaient des titres déjà en place. Les journaux soutenant le gouvernement étaient au nombre de vingt. Plus de la moitié, créés pour la circonstance, recevaient des subventions non négligeables. Le parti libéral comptait vingt-et-un titres, pour la plupart récents.

Les titres du *Jiyûtô*

“Si le parti libéral s’organise, se proposant d’obtenir une plus grande liberté et d’augmenter son influence sur l’opinion publique, il doit tout d’abord publier des journaux et répandre ses idées” faisait observer le ***Tôyô jiyû shinbun***, la “Liberté d’Orient”, quelques mois avant la création du *Jiyûtô*.

Deux noms illustres liés aux études françaises avaient signé ce titre, premier quotidien japonais à arborer les deux caractères de *Jiyû*: “Liberté”. Le prince Saionji Kinmochi (1849-1940), qui revenait d’un séjour de dix ans à Paris, où il avait vécu la Commune, et Nakae Chômin (1847-1901), surnommé le “Rousseau d’Orient” (il publia en 1882 une traduction presque complète du *Contrat social*), qui avait passé deux ans et demi en France et dirigeait le *Futsugaki juku*, “Collège d’Etudes Françaises” consacré à l’enseignement mais aussi lieu de réflexion et de propagation des nouvelles idées politiques et de la culture française.

Journal de qualité, le ***Tôyô jiyû shinbun*** connut un fort retentissement. Mais le gouvernement tenta à diverses reprises de l’interdire, puis fit pression sur la personne de Saionji Kinmochi, qui était le frère cadet du grand chambellan Tokudaiji Sanenori. En dernier ressort, un ordre impérial mit fin à la publication.

Malgré son existence très brève (du 18 mars au 30 avril 1881), la “Liberté d’Orient” n’en fut pas moins l’un quotidiens les plus originaux de cette époque, car il représentait l’école radicale française, en marge du mouvement libéral plutôt dominé par le courant progressiste anglo-saxon.

Le 25 juin 1882, le ***Jiyû shinbun***, créé comme véritable organe du parti libéral, révélait le défi en ces termes: “Un parti politique sans journal est comme une armée sans armes. Comment sans lui vaincrait-il l’ennemi, le parti opposé, comment saurait-il élargir son influence sur la société? Nous avons déjà créé le parti libéral et définitivement formé une vaste organisation, mais pour pouvoir progresser encore et donner de l’ampleur à

notre mouvement, la chose la plus urgente à cette heure est de promouvoir la connaissance, d'échanger les idées, d'accroître les rangs de notre parti, de démontrer à tous la fermeté de notre idéologie, et d'unifier l'opinion. Il y a un moyen d'y parvenir: le journal."

Le numéro de création portait des signatures illustres, celle d'Itagaki Taisuke, chef du parti libéral et président du journal, celle de ses proches collaborateurs, mais aussi de personnalités du mouvement libéral connues du public: Baba Tatsui, Suehiro Tetchô, Taguchi Ukichi ou Nakae Chômin.

Mais à la suite de scissions internes le journal perdit ses meilleurs journalistes et connut de graves difficultés malgré les efforts de Furusawa Uruô, son nouveau rédacteur en chef. Plus que les autres, le **Jiyû shinbun** eut à souffrir de la répression qui suivit la nouvelle réglementation de presse d'avril 1883 et perdit beaucoup de lecteurs. Enfin, lorsqu'un an plus tard le parti libéral fut dissous, le journal perdit sa raison d'être et fut contraint de disparaître.

Les titres du Kaishintô

Tandis que le parti libéral se voyait obligé de lancer de nouveaux titres, le parti progressiste rallia dès sa création la majeure partie des grands journaux déjà en place. Sans doute cela reflétait-il déjà le sentiment de la plupart des intellectuels qui préféraient une interprétation plus gradualiste et mesurée du libéralisme.

Le **Yûbin hôchi shinbun** fut racheté par Yano Fumio après sa démission du ministère en 1881. Secondé par Inukai Tsuyoshi, Ozaki Yukio, Fujita Mokichi et Hara Takashi (Kei), ce journal devint tout naturellement le porte-parole du parti progressiste.

De même le **Tôkyô Yokohama Mainichi shinbun**, sous la direction de Numa Morikazu, se rallia au *Kaishintô*.

Les titres du Teiseitô

Le parti impérial fondé par Fukuchi Gen-ichirô ne s'attira guère les faveurs de l'opinion publique, à tel point qu'on le surnomma le "*Sannintô*", le parti aux trois membres: Fukuchi Gen-ichirô, Mizuno Torajirô (1854-1909) et Maruyama Sakura (1840-1899). Chacun des trois était directeur d'un journal: le grand quotidien **Tôkyô Akebono shinbun** fut racheté par Mizuno Tora-

jirô et parut sous le titre ***Tôyô shinpô***, Fukuchi possédait le ***Tôkyô nichichi shinbun*** et Maruyama Sakura le ***Meiji nippô***.

Le déclin de la presse de parti

L'âge d'or de la presse de parti fut d'aussi courte durée que les partis eux-mêmes. Le parti libéral fut dissous en octobre 1884 et les journaux qu'il avait créés disparurent avec lui. En revanche, les titres favorables au *Kaishintô* connurent de brusques chutes de tirage mais réussirent pour la plupart à se maintenir. Paradoxalement, le ***Tôkyô nichichi shinbun*** sortit lésé de son expérience d'organe du parti impérial. Considéré même par le gouvernement comme "plus royaliste que le roi" il n'avait jamais convaincu l'opinion, et avait de surcroît perdu sa fonction de *goyôshinbun* (journal au service du gouvernement autorisé à publier les textes officiels) qui avait été son apanage. Quant au gouvernement, il avait tenu à garder sa souveraineté face à tous les partis, en déclarant: "L'opinion considère le *Teiseitô* comme le parti du gouvernement, mais le gouvernement s'élève au-dessus des partis politiques, et souhaite leur rapide dissolution"

Aussitôt, des mesures furent prises pour contrôler la presse et réprimer l'opposition. La réglementation de presse de 1883 facilitait la procédure d'interdiction ou de suspension d'un journal, la confiscation du matériel d'imprimerie et la condamnation de journalistes pour délit d'opinion, tandis que la loi sur les rassemblements de 1880 fut sévèrement appliquée afin d'empêcher les réunions de propagande politique.

La voie du milieu: Fukuzawa Yukichi et le *Jiji shinpô* (1882-1936)

Quand Fukuzawa Yukichi (1834-1901) se mit en devoir de publier le quotidien ***Jiji shinpô***, sa renommée auprès du public n'était plus à faire. *Seiyô jijô*, "Situation de l'Occident" (paru entre 1866 et 1870) et *Gakumon no susume* "Promotion des sciences" (17 volumes, de 1872-1876), qui ne représentent qu'une partie de ses œuvres, s'étaient vendus à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires.

L'intérêt qu'il portait à la presse semble dater de ses premiers séjours aux Etats-Unis dans les années dix-huit cent soixante. Depuis, il avait non seulement amené un certain nombre de ses disciples au journalisme, mais avait lui-même publié deux revues, en 1874, le ***Meioku zasshi*** (avec ses

amis du groupe d'intellectuels *Meirokeisha*) et le *Minkan zasshi*, "La revue du peuple"

Le 1er mars 1882, alors que le mouvement *Jiyûminken* atteignait son apogée et que les grands journaux d'opinion se ralliaient tous à un parti politique, il créa un quotidien tout à fait original, dont la devise *dokuritsu fuki*, "indépendance et neutralité" était aussi le programme. Dans son numéro de création, il écrivait: "Nous l'avons appelé *Jiji shinpô* ("Nouvelles du temps") car notre propos est de décrire la civilisation moderne, de débattre des problèmes que pose la progression dans cette civilisation, et de transmettre sans délai et à tous les orientations du jour"

Soucieux de ne pas se laisser influencer par quelque parti que ce soit, Fukuzawa Yukichi n'en avait pas moins ses racines à *Keiô* – la future Université de Keiô dont il était le fondateur et père spirituel – ce qui le rapprochait du parti progressiste *Kaishintô* et de l'interprétation anglo-saxonne du libéralisme. Mais dans les rangs libéraux, on lui reprochait son refus de prendre position, attitude qui, disait-on, servait finalement le pouvoir.

Journal de qualité, marqué par la forte personnalité de Fukuzawa qui signait lui-même les éditoriaux, le *Jiji shinpô* innova dans la mesure où il n'hésita pas à accorder dès le début une place particulièrement large à la publicité, qui assurait presque entièrement son financement.

LES TRACES DE MEIJI DANS LA PRESSE MODERNE

La presse japonaise actuelle se veut, dans sa majorité, indépendante des partis politiques et se définit volontiers comme une presse d'information pure, réunissant à la fois les qualités d'un journal de haut niveau et d'un journal de masse.

Aussi, la période des années dix-huit cent soixante-dix et quatre-vingt, d'abord marquée par l'engagement politique des journaux puis leur ralliement, presque sans exception à un parti politique, représente-elle une phase tout à fait originale dans l'histoire de la presse japonaise. Mais au-delà de l'intérêt que l'on peut porter à cette époque, cette période nous permet aussi de mieux comprendre certains traits de la presse actuelle. En effet, c'est à cette même époque que se forma ce courant encore dominant aujourd'hui, engagé par le *Yomi-uri shinbun* ou le *Jiji shinpô*, issu de la rencontre entre la presse populaire (qui elle-même puise ses racines dans la tradition du *kawaraban*) et la presse intellectuelle et élitiste des premières années de

Meiji, réussissant l'amalgame de ces deux formes de journalisme qu'a priori rien ne rapproche.

La première agence de presse, la *Jiji tsûshinsha*, fut établie en 1888. En 1890, l'***Asahi shinbun*** s'équipa le premier de presses rotatives Marinoni, importées de France. En l'espace de ces quelques années, des progrès considérables furent réalisés dans la fabrication du journal et la rapidité d'accès aux informations. La guerre sino-japonaise de 1894-1895 confirma cette tendance et les journaux se firent une concurrence acharnée dans la course aux nouvelles.

Ainsi apparaissent déjà à l'époque ***Meiji*** certaines particularités qui semblent, de nos jours, être comme des constantes de la presse quotidienne japonaise: priorité au journalisme d'information, innovation dans le domaine des techniques de communication et recherche du taux maximum d'audience.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- HARUHARA Akihiko, *Nihon shinbun tsûshi*, "Histoire chronologique des journaux japonais", Gendai jânarizumu shuppan-kai, Tôkyô, 1969, 331 p.
- MIYATAKE Gaikotsu et NISHIDA Taketoshi, *Meiji shinbun zasshi kankeisha ryakuden*, "Aperçus biographiques relatifs aux journaux et revues de Meiji", Meiji Taishô Genron shiryô, vol. 20, Misuzu shobô, 1985, 315 p.
- NISHIDA Taketoshi, *Meiji jidai no shinbun to zasshi*, "Journaux et revues de l'ère Meiji", Shibundô, Tôkyô, 1961, 277 p.
- ONO Hideo, *Kawaraban monogatari*, "Récit du kavarabam", Yûzankaku, Tôkyô, 1970, 374 p.
- ONO Hideo, *Nihon shinbun hattatsu-shi*, "Histoire du développement de la presse japonaise", Osaka Mainichi shinbun-sha, Osaka, 1922, 520 p.
- ONO Hideo, *Shinbun no rekishi*, "Histoire de la presse", Tôkyôdô shuppan, Tôkyô, 1961, 208 p.
- UCHIKAWA Yoshimi et ARAI Naoyuki, *Nihon no jânarizumu*, "Le journalisme japonais", Yûhikaku, Tôkyô, 1983, 272 p.
- YAMAMOTO Fumio, *Nihon shinbun shi*, "Histoire de la presse japonaise", Kokusai shuppan, Tôkyô, 1948, 286 p.
- YAMAMOTO Fumio, *Nihon masu komyunikëshon-shi*, "Histoire de la communication de masse au Japon", Tôkai daigaku shuppankai, Tôkyô, 1e éd. augmentée, 1981, 392 p.
- Meiji bunka zenshû*, "Collection complète sur la culture de Meiji", vol. 4: "Shinbunhen", Nihon hyôron shinsha, 1928, rééd. 1955, 628 p.
- Bakumatsu Meiji shinbun zenshû*, "Collection complète des journaux de la fin du régime shogunal à Meiji", Taiseidô, Tôkyô, 1934-1935.

A NATUREZA NOS POEMAS CLÁSSICOS JAPONESES

Geny Wakisaka

Destacamos em nosso trabalho alguns poemas clássicos japoneses, extraídos de suas três antologias poéticas representativas, o *Manyôshû*, organizado na segunda metade do séc. VIII, o *Kokin Wakashû*, concluído no início do séc. X e o *Shinkokin Wakashû*, realizado no séc. XIII. Estes poemas, que ora destacamos, a nosso ver, refletem as visões da Natureza dos japoneses, como ecos dos momentos históricos daquelas sociedades conduzindo-nos à compreensão do problema em questão.

Devemos esclarecer que, tanto o *Kokin Wakashû* como o *Shinkokin Wakashû*, dos sécs. X e XIII respectivamente, foram organizados mediante decretos dos imperadores, Daigo o 1º, e Gotobain o 2º, e ambos coletam apenas poemas da nobreza e dos bonzos intelectuais de suas épocas, enquanto que o *Manyôshû*, do séc. VIII, sem dados oficiais, registra poemas do mais alto mandatário até do mais humilde pedinte, que viveram no país, entre os sécs. V e VIII. Seleccionamos pois, da antologia *Manyôshû*, três poemas dos poetas porta-vozes da coroa, nivelando-os quanto à questão intelectual, aos das demais antologias e cremos chegar desta maneira, apenas a uma visão da natureza oficializada dos japoneses da antiguidade e refletidos em seus poemas clássicos. Assim, conforme a expressão dos japoneses, trabalhamos sobre os seus *Hareno uta*, os cantos de apresentação oficial.

Ilhado em seus arquipélagos no extremo oriente da Ásia, o povo japonês experimenta a exemplo dos demais povos da antiguidade, a conscientização da natureza sob o prisma do animismo. A natureza é respeitada enquanto portadora de espíritos divinos, e assim, venerada e temida conforme os resultados de suas manifestações, nas concepções antropocentristas, onde pesava o instinto de sobrevivência. Segundo estas crenças, as montanhas, as árvores, as rochas eram tidas como a própria encarnação das divindades ou mesmo onde estas se revelavam, devido ao alcance de suas altitudes.

Assim eram também consideradas divindades os demais fenômenos da natureza, como os rios, os ventos ou as nuvens, antes de serem tomados como objetos do conhecimento.

Os poemas 17 e 18, da antologia *Manyôshû*, de autoria da poetisa Nukata, tida como porta-voz do imperador Tenji, que liderou o país em meados do séc. VII, refletem a visão da natureza dos japoneses conforme esta postura.

Segundo dados históricos, o imperador Tenji atendendo aos apelos do estado de Peckche, da península coreana ameaçado pelas forças invasoras de Sila e Tang, envia uma expedição de reforço à Coréia em 663, sofrendo uma derrota fragorosa na batalha de Hakisukinoe. Este incidente somado a outros resultados de sua política interna desencadeia um descontentamento generalizado no país, patente inclusive entre a nobreza japonesa, sediada então na capital Asuka. E numa tentativa de escape destes assédios e prevendo-se dos ataques das forças de Sila e Tang ao território japonês, o que não acontecera, o imperador implementa a transferência da sua capital de Asuka para Ômi. Nesta mudança da capital, levada a cabo em 667, a poetisa Nukata elabora 2 poemas, um longo (*chôka*) e outro curto (*hanka*), prestando tributos de reverência à montanha Miwa, considerada sagrada e protetora da região de Asuka.

O poema 17 diz: *Umazake Miwano yama, aoniyoshi Narano yamano,
yamano mani ikakurumadeni, tsubaranimo,
mitsutsu yukamuo, shibashibamo misakemu yamao,
kokoronaku kumono kakusôbeshiya.*

Poema 18: *Miwayamao shikamo kakusuka kumodanimomo
kokoro aranamo kakusôbeshiya.*

Significado literal do poema 17:

“Monte Miwa,
Até que as demais montanhas se intercedam entre nós,
Até que a distância e as curvas do caminho encubram o seu
semblante,
Prossigo apreciando-lhe ao longo deste trajeto (e neste processo)
Ó nuvem, não ouse ocultá-lo de nós, impiedosamente.”

Poema 18:

“Insistem em nos vedar o monte Miwa
Ao menos você, nuvem piedosa, não o tente encobrir.”

Tanto no *chôka* 17 como no *hanka* 18, seu complemento, a poetisa enfatiza o seu desejo de conservar a imagem da montanha, tentando não perdê-la de vista ao longo do seu trajeto, em direção à nova sede do governo, voltando-se a ela em cada curva do caminho, certificando-se de sua pre-

sença e rogando reiteradas vezes às nuvens errantes a não interseção, neste seu desejo de contemplação da montanha. Além da tristeza da despedida, a insistência de ver e rever o monte Miwa, por parte da poetisa, revela de certa forma uma preocupação do homem de então, em não provocar a ira da montanha pois, este afastamento do seu espaço protetor, poderia ser caracterizado como um menosprezo do homem para com esta divindade. O homem portava-se como súdito da natureza, deixando claro a necessidade de sua proteção. O verbo *miru* (ver), segundo consta, além da idéia de visualizar englobava também a de compreender e aceitar.

Levando em consideração os fatores espirituais e sobrenaturais dos fenômenos da natureza, nota-se no entanto à parte, as tendências de encarar a natureza como objeto de sua apreciação. Exemplo desta postura do japonês está evidente no poema nº 16 da própria poetisa Nukata, que na obra nº 17 demonstrava preocupações com a ira da montanha Miwa.

A nota anteposta ao poema nº 16 diz: “Era do imperador, cognominado Tenji, com sede no palácio Ôtsu, de Ômi. O imperador ordena ao seu ministro interino Fujiwara, manifestar a sua preferência entre uma montanha coberta de flores na primavera e aquela de multicoloridas folhagens do outono, ocasião em que a poetisa Nukata se adianta e elabora um poema dando o seu parecer.”

Poema nº 16:

*Fuyukomori harusarikureba nakazarishi torimo kinakinu
Sakazarishi hanamo sakeredo, yamaoshimi iritemo torazu
Kusabukami toritemo mizu. Akiyamano konohao mitewa,
Momijioba toritemo shinou aokioba okitezo nagueku
Sokoshi urameshi. Akiyamaso warewa.*

Tradução literal do poema:

“Quando a primavera chega, os pássaros até então silentes, gorgelam; as flores recolhidas, desabrocham; porém devido à cerrada vegetação da montanha, é nos vedado o acesso a elas; não há como colhê-las e sendo a mata cerrada não há como apreciá-las de perto. Das folhagens da montanha de outono, as coloridas, colhem-se para a apreciação, enquanto as verdes, as poupamos sensibilizados e penalizados. Mas sou pela montanha de outono.”

A poetisa dedica 6 versos em relatos às relevâncias da montanha da primavera e 4 versos para apontar as suas considerações dos pontos negativos desta, enquanto em 4 versos dá os fatores positivos e outros 3 dos negativos da montanha de outono, deixando de certa forma em suspense a

platéia presente. O seu parecer só virá no final, de forma taxativa, causando certo impacto. Assim, divertir as reuniões palacianas também era função destas damas e a natureza, no caso, já é objeto de apreciação do homem.

Na era da imperatriz Jitô, à frente do país em finais do séc. VII, como reflexos das diretrizes políticas de afirmação da hegemonia da corte no estado, surgem os encômios ao imperador, encomendados aos poetas da corte. Os poemas laudatórios do poeta Kakinomoto no Hitomaro registrados na antologia *Manyôshû*, sob os n.ºs 38 e 39, dizem:

n.º 38: *Yasumishishi wagaôkimi, kamunagara kamusabisesuto
Yoshinogawa taguitsu kôchini, takadonoo takashirimashite,
Noboritachi kunimio seseba, tatanawaru aogakiyama
yamatsumino matsu mitsukito, harubeniwa
hanakazashimochi,
akitatega momijiba kazaseri, yukisou kawano kamimo
Ômiken tsukaematsuruto, kamitsuseni ukawao tate,
shimotsuseni sadesashi watasu.
yamakawamo yorite tsukauru, kamino miyokamo.*

n.º 39: *Yamakawamo yorite tsukauru kamunagara
taguitsu kôchini funadesurukamo.*

Significado literário do poema n.º 38:

“Governa em paz, o nosso grande imperador,
de natureza divina, de porte divino
que na ribeira revolta do rio Yoshino,
soberbo palácio altivo instala
e de seu alto tablado,
vistoria o país, cercado de montanhas.
Estas divinas montanhas apresentam na primavera,
diademas de flores em suas alturas
e na chegada do outono, folhagens coloridas em suas mãos.
De seu lado, as divindades dos rios, para o provento imperial,
em respeitosa dedicação, possibilitam,
à montante, a pesca dos cormorões
e a jusante, as iguarias das redes miúdas.
Montanhas e rios, zelosos e dedicados se postam
ao divino imperador.”

Poema n.º 39:

“Montanhas e rios, numa só dedicação, se prestam ao divino
que em corredeiras revoltas desata os barcos.”

Nestes poemas notam-se, que a natureza ainda que portadora dos espíritos divinos, hierarquicamente já se acha sob os comandos da divindade, o imperador. Assim, enquanto as montanhas se cobrem de flores com a finalidade de alegrar a vivência do monarca, os rios oferendam seus peixes para o provento do divino. Houve pois, uma inversão de posições entre a natureza e o homem, apesar de, e também por ser uma mensagem política. Constatamos no entanto a confirmação da dependência do japonês à natureza, não apenas a nível de sua sobrevivência, mas já a nível apreciativo e ela se apresenta inclusive como pano de fundo de sua comunidade.

Nos finais do séc. VIII, obtendo já uma participação mais ativa no comando do poder, através dos laços de familiaridade estabelecidos com os príncipes herdeiros do trono, a nobreza japonesa, nos estilos da família imperial, instala seus palacetes nas cercanias da sede do governo e distantes pois, dos contatos diretos com a natureza, dando início ao cultivo de jardins artificiais em suas residências, recriando a natureza para o seu deleite diário.

À parte, na primeira metade do séc. IX, durante os reinados dos imperadores Saga (809-823) e seu sucessor Junwa (823-833), a corte japonesa e a sua nobreza intelectual estão mais empenhados em intensificar as suas produções de poemas em estilo chinês, resultado vistos, nas organizações de três antologias de poemas chineses, que foram: *Ryôunshû* (814), *Bunkashûreishû* (818) e *Keikokushû* (828).

As técnicas poéticas chinesas utilizadas nestes poemas seguem àquelas da era *Rikuchô* (220-589), da China, durante a qual os seus poderes ficaram centralizados sucessivamente nas mãos de suas seis dinastias (*Gui, Shin-do leste, Shin-do oeste, Sai, Ryô, Chin*). Nestes poemas da era *Rikuchô*, o intelecto é prezado no seu fazer, valendo-se o poeta de metáforas e expressões de alcance indiretas ou de comparações.

O poema em língua japonesa que neste meio termo atravessa um período improdutivo em termos oficiais, mantém-se vivo como instrumento de comunicação a nível dos assuntos corriqueiros e vem a tomar impulso com a ampla divulgação dos fonogramas japoneses, incorporando as técnicas chinesas já citadas, somando-se a elas a elegância e *finesse* cultivadas ao longo do tempo pela sua nobreza. E seu resultado fica registrado na antologia *Kokin Wakashû*, organizada no séc. X.

O contato do japonês com o seu meio ambiente, visto nestes poemas não será mais o daquela natureza bruta, original e divina, mas a então cultivada artificialmente nos jardins, moldados segundo seus ideais de beleza plástica. Nesse espaço limitado, o homem começa a se preocupar com as

minúcias das mudanças sazonais da natureza. À parte, as reuniões poéticas organizadas em recintos fechados (*utakai, uta awase*), com a apresentação de temas que versam sobre a natureza e realização de competições poéticas entre os seus presentes, ou mesmo poemas inspirados em pinturas feitas nos biombos de suas moradias, vão criando cenários poéticos de natureza já manipuladas pelo homem e intelectualizadas, estabelecendo-se imagens já padronizadas de estética.

O estilo *Kokin Wakashû* poderá ser apreciado no poema nº 84 de autoria do poeta Kino Tomonori:

nº 84: *Hisakatano hikarinodokeki haruno hini
shizu kokoronaku hanano chiruramu.*

Tradução literária:

“Dentro da luminosidade amena vinda do espaço
em um dia de primavera,
indagamos o incessante despetalar das flores.”

O poeta cria um quadro de elegância, num contraste espacial ameno de um dia primaveril, com o tempo que decorre quase que angustiante, através da imagem da queda sem trégua das flores. O sufixo final *ramu* acrescido ao verbo *chiru* (despetalar), indica uma interrogação ou suposição, transformando o quadro num cenário imaginário ou de questionamento filosófico.

O poema nº 52 da mesma antologia, do poeta Fujiwara Yoshifusa diz:

nº 52: *Toshifureba yowaiwa oinu shikawa aredo
hanaoshi mireba monoomoimo nashi.*

Tradução literária:

“No transcorrer dos anos, idoso já me acho,
desato-me das inquietações, frente a uma flor.”

No caso, a flor é metáfora da filha, já casada com o príncipe, e o poeta se sente realizado, apesar do avanço da sua própria idade.

No *Kokin Wakashû*, a natureza parece assumir o posto de temática central do poema japonês, embora esteticamente padronizada. Mas ainda assim, os sentimentos humanos se sobressaem nele, cumprindo a natureza o seu papel de acessório no realce da estética da época.

No séc. XI tem início um processo de desmoronamento do sistema político implantado pela nobreza japonesa, alicerçado no seu papel de re-

genciamento dos príncipes herdeiros do trono e nota-se um avanço progressivo de uma nova classe, a guerreira, no cenário político do país, desencadeando-se lutas internas, que vão se alastrando por todo o território japonês. As produções artísticas e culturais ainda retidas nas mãos da nobreza e dos monges, refletem estas transformações sociais e o *Shinkokin Wakashû*, organizado no início do séc. XIII, sob os auspícios de Gotobain, imperador que ainda jovem, se retirara à vida privada, deixando ao seu sucessor o cargo da coroa, expressa bem a estética dessa nova poética.

Há pois, nos poemas do *Shinkokin Wakashû* uma tentativa de reprimir o significado em favor do sensorial e, desta feita, a sensibilidade em si se torna difusa na medida em que não há uma preocupação com a descrição de imagens definidas. Surge o gosto pelo não expresso, insinuados nas entrelinhas, prezando-se de sobremaneira a elegância. Foi a caracterização da estética do *Yûguen*, na poética.

Outra tendência explorada nesta fase foi o estilo dito *Ushin*, que prima pelos sentimentos, buscando uma integração do homem com a natureza. O refúgio na natureza ou na religiosidade foi a tônica destes poetas, sem esperanças e também já sem ambições de reassumir o comando da sociedade.

Como técnica poética se utilizou a superposição de imagens, com o proveito de trechos dos poemas dos seus antepassados (*honkadori*). Exploram pois a fusão de imagens, as palavras homófonas, os símbolos e as sinestesias. Exemplos dos poemas do *Shinkokin Wakashû*:

Poema nº 38 de autoria de Fujiwara Teika:

*Haruno yono yumeno ukihashi todaeshite
mineni wakaruru yokogumono sora*

Tradução literária:

“Interrompidos os sonhos das travessias flutuantes do céu
em noites de primavera,
há nuvens entrecortadas pelos picos das montanhas.”

No poema, as travessias flutuantes que são passagens de uma margem a outra do rio, feitas de madeiras colocadas sobre barcos enfileirados para tal, flutuam no céu para o transporte dos sonhos. E sonhos de travessias flutuantes, remetem por sua vez, ao título do capítulo final do *Guenji Monogatari*, o romance escrito pela escritora Murasaki Shikibu, no início do séc. XI. O capítulo relata as recordações de um amor mal sucedido do príncipe Kaoru, mantido com a princesa Ukibune. A sobreposição de imagens

no poema, em movimentos no tempo e espaço, do passado e presente, remetendo às idéias de fugacidade e vacuidade, serão por sua vez projetadas nas imagens da natureza onde se processa a integração do homem e as nuvens num ambiente quase que fantástico.

Outro exemplo poema nº 44 de autoria do poeta Fujiwara Teika:

*Umeno hana nioio utsusu sodeno ueni
nokimoru tsukino kaguezo arasou*

Tradução literária:

“Fragrâncias das flores de ameixeira impregnam a manga
e relutam com a claridade da lua, vindas do alpendre.”

O poema foi inspirado no episódio nº 5 da obra *Ise Monogatari* (Narrativas de Ise), escrita em 946, presumivelmente por pessoa ligada ao poeta Ariharano Narihira, suposto personagem central das narrativas. O episódio 5 relata a solidão do cavaleiro que se acha pensativo sob as mesmas ameixeiras em flores de seus encontros amorosos, numa noite de luar, após decorrido um ano do desaparecimento inexplicável de sua amada. A fragrância da flor na manga remete à imagem da amada e a manga sugere as lágrimas. E sobre esta manga se insinuam movimentos de aromas e luzes numa sinestesia, criando-se sensações remanescentes e ambiências do *Yûguen*.

Se na antologia *Manyôshû* do séc. VIII, a natureza é considerada uma divindade, ela será destronada logo em seguida, assumindo o papel de pano de fundo da vida comunitária da nobreza japonesa. Na antologia *Kokin Wakashû* do séc. X, a natureza já distante do seu convívio cotidiano se apresenta sob a forma manipulada e padronizada e no séc. XIII, o *Shinkokin Wakashû* nos apresenta os poetas japoneses alcançando através do sensorial e imaginário, uma integração com a natureza, busca esta feita talvez, inconsciente mas constante, ao longo de suas existências.

NOTA: Parte deste trabalho foi apresentada no VI Congresso Internacional Latino-americano de Estudos Afro-asiáticos, realizado em Havana - Cuba, em setembro de 1989.

BIBLIOGRAFIA

- SATAKE, Akihiro, et alii, *MANYÔSHÛ*, ed. Hanawashobô, Tóquio, 1979.
- OZAWA, Massao, et alii, *KOKIN WAKASHÛ*, ed. Shôgakukan, Tóquio, 1985.
- AKIYAMA, Ken, et alii, *SHINKOKIN WAKASHÛ*, ed. Shôgakukan, Tóquio, 1985.
- ÔNISHI, Yoshinori, *MANYÔSHÛNO SHIZEN KANJÔ*, ed. Iwanami, Tóquio, 1943.
- TANIYAMA, Shigueru, *WAKASHI-KARONSHI*, ed. Ôfûsha, Tóquio, 1969.
- NAKANISHI, Sussumu, et alii, Periódico *NIHON BUNGA KU SHINSHI-KODAI I*, ed. Shibundô, Tóquio, 1985.
- SUZUKI, Kazuo, et alii, *NIHON BUNGA KU SHINSHI-KODAI II*, ed. Shibundô, Tóquio, 1985.
- KOYAMA, Hiroshi, et alii, *NIHON BUNGA KU SHINSHI-CHÛSEI*, ed. Shibundô, Tóquio, 1985.

“O TRATAMENTO DAS EXPRESSÕES DE MODALIDADE DA LÍNGUA JAPONESA – NECESSIDADE DE UMA ABORDAGEM PRAGMÁTICA NO INTERIOR DO ESQUEMA DISCURSIVO” *:

Lídia Masumi Fukasawa

A Teoria do Discurso, embora recente, já nos mostrou as limitações de se tomar apenas a frase como objeto de estudos para a análise e apreensão do processo de significação da língua. A Semântica (tanto diacrônica quanto sincrônica) também nos mostrou que a frase, como unidade máxima de significado, constituía ainda um objeto de estudos de proporções e contornos frágeis: era preciso ir além da “frase”; era preciso passar da “frase” para o “texto”, na busca do “sentido”

A grande mudança de postura dos lingüistas veio à tona em face da certeza de que era preciso, para a apreensão do sentido, trabalhar com o texto como uma unidade discursiva. O texto passou a ser, portanto, a unidade mínima para a apreensão do sentido. O objeto da investigação lingüística passou a ser, não só o enunciado, mas a enunciação, inserida num contexto de situação. Surgiram, pois, as teorias pragmáticas: a *pragmática dos atos da linguagem* – com Austin e Searle, que desenvolveram estudos relacionados aos atos da produção de um enunciado (ato de locução), aos atos que realizo quando digo “eu prometo”, “eu ameaço”, “eu assevero” etc. (ato de ilocução), e aos atos de levar o destinatário a um certo comportamento (ato perlocutório); surgiu também a *pragmática conversacional*, que investiga a interação entre o enunciador e o enunciatário (o das implicaturas conversacionais e o do princípio da cooperação) e a *pragmática intencional* – com Ducrot, que trata dos implícitos lingüísticos e retóricos, isto é, dos pressupostos (dizer coisas, sem assumir responsabilidades) e dos subentendidos na enunciação, e que propõe a teoria dos discursos polifônicos – num texto, falam muitas vozes: o enunciador se desdobra em muitos personagens, assumindo várias personagens.

A língua assim entendida, isto é, enquanto processo de enunciação, passa a ser estudada, não só como um sistema de produção de enunciados

* Parte deste artigo foi objeto da Comunicação apresentada no VI Congresso Internacional da Associação Latino-Americana de Estudos Afro-Asiáticos, em setembro de 1989, em Havana, Cuba.

e de suas significações, mas como um mecanismo gerador de enunciações e de sentidos. Essa linha de raciocínio encontra grandes adeptos também em inúmeros lingüistas brasileiros, que têm desenvolvido trabalhos relevantes no campo da análise do discurso, dos projetos semióticos e pragmáticos, na busca da geração do sentido.

O desenvolvimento dos estudos lingüísticos realizados no Japão não percorreu, até certo estágio, trajetória diferente: os japoneses partiram do fonema, do morfema, chegaram à palavra, à frase, ao parágrafo. Mas, no que se refere à análise do discurso ou do texto, nota-se, no Japão, um fato curioso: os estudiosos dividiram-se nitidamente em 2 grupos – os denominados *kokugogakusha* (os que se ocupam da lingüística teórica) e os *kokugokyôikusha* (os que se ocupam da lingüística aplicada no ensino da língua japonesa). Os primeiros, embora tenham se lançado ao estudo do *bunshôron* (“estilística”), insistem em afirmar que a unidade máxima de sentido é a frase. Para estes, a análise do texto, tal qual foi definida pela Semiótica, pela Teoria do Discurso ou pela Pragmática, deve ficar no âmbito da análise literária, não no da língua. Os *kokugogakusha* resistem, ainda, em aceitar o texto como unidade de sentido. Os segundos, isto é, os estudiosos do grupo do *kokugokyôiku*, ao contrário, aceitaram facilmente os postulados dos estudiosos ocidentais com relação à teoria do discurso e à lingüística textual e desenvolvem estudos de ordem mais prática, de lingüística aplicada ao ensino da língua japonesa.

A divisão que caminhou em direção a esses dois veios poderá ter sido a razão de a teoria discursiva ter se iniciado, aparentemente com mais vigor, um pouco mais tarde no Japão (no máximo, há 10 anos), observando-se inclusive, nos estudos produzidos pelos *kokugoyôikusha*, uma adaptação quase que integral das teorias ocidentais, sobretudo na utilização da terminologia técnico-científica da Semiótica, da Pragmática e da Teoria do Discurso.

Os trabalhos dos lingüistas do grupo *kokugokyôiku* tiveram início no Japão, por influência de Grimes (1975), de Halliday e Hasan (1976), de vanDijk e Petöfi (1977), Coulthard (1977), Beaugrande e Dressler (1981), Chafe (1980), entre outros, e foram produzidos por Kuno Susumu, Makino Seiichi, Ikegami Yoshihiko, Minami Fujio, Hayashi Shirô, Tanaka Nozomi etc., a partir do final da década de 70, para o início de 80.

Em contrapartida, há poucos trabalhos produzidos por autores da escola *kokugogaku* nesse campo. É curioso notar que esses estudiosos não se lançaram para além dos estudos da frase – com exceção de Watanabe – dedicando-se muito pouco ou quase nada aos assuntos relacionados à enunciação, apesar de terem tido como seus grandes mestres, figuras valo-

rosas como Yamada Yoshio, Matsushita Daizaburô e Tokieda Motoki. Yamada já alertava, em seu *Nihon Kôgohô Kôgi*, “Tratado sobre a língua japonesa falada”, obra de 1908, para o “fator subjetivo” da língua, quando analisou os chamados “pronomes pessoais”. Yamada já assinalava a transformação do conteúdo do enunciado pela intencionalidade subjetiva dos interlocutores. Matsushita, em seu *Hyôjun Nihon Kôgohô*, “Gramática da língua falada padrão japonesa”, de 1930, já define os sujeitos da enunciação, inseridos dentro de um contexto de situação. Igualmente, Tokieda, em sua obra *Kokugogaku Genron*, “Princípios da gramática japonesa”, de 1955, já chamava a atenção para a relação do remetente com o discurso, a relação do contexto expresso com os vários componentes configuradores da situação de discurso. Tokieda já estabelece as funções da linguagem, em que ficam claras as funções do sistema enunciativo: distingue a função *jitsuyôteki* (*shudanteki*) *kinô* (função de “informar um fato ao leitor”, o que se assemelha à “função referencial”, “conativa” e, devido ao fator de subjetividade e intencionalidade do remetente, por ele levantado, à “função emotiva”, propostas por Jakobson); a função *shakôteki kinô* (função lúdica ou “função fática” de Jakobson) e a função *kanshôteki kinô* (“função poética” de Jakobson).

Não se pode deixar de citar também, Sakuma Kanae, que enfatizou, na língua, a determinação das relações entre a posição do remetente, do destinatário e dos demais elementos configuradores da enunciação.

Os postulados de Watanabe Minoru, apresentados principalmente em *Kokugo Kôbunron*, “Teoria da sintaxe da língua japonesa” (1971), foram também fundamentais para o desenvolvimento da teoria discursiva: o autor, um dos maiores pensadores da língua japonesa da atualidade, enfatiza a relação tripartite objeto/remetente/destinatário. Seus estudos sobre os dêiticos e, sobretudo, sobre os advérbios modalizadores (*chinjutsu fukushi*) e sobre os auxiliares modais (*jodôshi*) são dados primordiais para o prosseguimento dos estudos do discurso, da pragmática e da modalidade, como efeitos expressivos, comprometidos com o esquema de comunicação. Registrou enfaticamente o caráter psicológico que guia os elementos lingüísticos que configuram a situação de discurso.

Não se pode deixar de citar também os estudos de Ide Itaru e Takahashi Tarô, com suas pesquisas sobre *Bamen* “situação de enunciado” e *Ba* “situação de enunciação”, de 1956. Citaria, ainda, Nagano Masaru, discípulo de Tokieda, dentre outros.

É de se estranhar que essas linhas de investigações não tenham tido prosseguimento ao longo desses quase 20 anos – depois de Watanabe – de forma a se chegar definitivamente às teorias do discurso e da pragmática.

Parece que os estudos do *Kokugogaku* pararam na investigação da unidade frasal. Não temos conhecimento de estudos que tenham sido desenvolvidos na linha de Watanabe.

Essas vertentes que caminham em direções diferentes não nos parecem absolutamente producentes. Não podemos obter respaldo seguro apenas nos trabalhos fundados na lingüística aplicada ao ensino do japonês, que mostram bases teóricas frágeis. É preciso que se dê continuidade ao desenvolvimento dos postulados teóricos iniciados por Yamada, Tokieda e Watanabe. As pesquisas sobre a enunciação, iniciadas por Yamada e Tokieda, eram realizadas pelos estudiosos do *Kogugogaku*, na área da teoria textual, mas pendendo mais para o campo da estilística. O desenvolvimento dessa teoria parece ter se desviado e se atrasado, devido às dificuldades em se apreenderem as regras de sua estrutura, isto é, às dificuldades na sistematização do sentido no interior da estrutura discursiva, motivadas pelo seu caráter abstrato. O objeto central das pesquisas ficou restrito ao campo da *lanque*, o que, de fato, dificulta a resolução de vários problemas da própria *lanque*, como, por exemplo, o estabelecimento das diferenças entre os *joshi* “*wa*” e “*ga*”, o problema da linguagem de tratamento (expressões de respeito, polidez, modéstia etc.), o problema da pronominalização, dentre muitos outros.

Enquanto o desenvolvimento da teoria discursiva não se efetivar no Japão, somos obrigados a desenvolver pesquisas sobre o discurso da língua japonesa, tomando de empréstimo as teorias ocidentais, agora já em fase de franca evolução.

Toda língua deve ser estudada, não só à luz do seu aspecto lexicológico, morfo-sintático e semântico (no seu sentido restrito), mas à luz de seus componentes pragmáticos, na dimensão da enunciação, inserida num contexto de situação, mais amplo que o enunciado. É inegável que a linguagem humana é um meio de interação, onde se vê instaurado sempre um sujeito que exprime sua intencionalidade. Deste modo, toda e qualquer proposição encontra-se alicerçada em um certo *modo* ou *modalização* imprimida pelo locutor.

Dentre as formas discursivas de intencionalidade que a língua apresenta, trataremos, neste trabalho, das expressões de modalidade da língua japonesa.

O estudo dos elementos pragmáticos levar-nos-ão ao funcionamento das relações de comunicação, no interior dos quais as expressões de modalidade desempenham papel fundamental na formulação das atitudes ilocucionais e perlocucionais.

Entendemos como “expressões de modalidade” ou “modalizadores”, os meios pelos quais o sujeito da enunciação manifesta o modo como ele considera seu próprio enunciado. As expressões “talvez”, “eu creio que”, “em minha opinião”, por exemplo, registram a relação entre o sujeito da enunciação, isto é, entre sua postura discursiva e o enunciado.

As expressões de modalidade se manifestam, portanto, em todos aqueles elementos considerados fora do conteúdo informativo ou da descrição dos fenômenos do mundo natural, isto é, o conteúdo representativo na dimensão do relacionamento de um predicado com o sujeito, denominado *dictum*. Chamaremos de *modalidade* ou *modus*, a atitude tomada pelo sujeito falante com respeito ao conteúdo descrito no *dictum*; em outras palavras, os elementos que imprimem ao enunciado as marcas da intencionalidade do locutor, vale dizer, a atitude tomada pelo sujeito da enunciação, com respeito ao conteúdo daquilo que enuncia, em oposição ao conteúdo virtualmente descritivo, desprovido do caráter subjetivo do *modus*, imprimido pelo sujeito da enunciação.

Assim, a análise do discurso parte da frase e vai até o contexto, não só lingüístico como também não-lingüístico: o contexto situacional, o contexto social (posição ou status dos personagens envolvidos na enunciação), a relação de cooperação entre os sujeitos da enunciação. Deve trabalhar também com a pragmática, com a semiótica e com a teoria da comunicação.

A função primordial do discurso é veicular “informação + intenção”

Em língua japonesa, as expressões de modalidade podem ser expressas, de forma geral, pelas seguintes categorias:

- (1) por certos substantivos, usados no fim das orações (com função de *taigendome*), e pelos chamados *keishikimeishi* (ou *juntaijoshi*, como o quer Watanabe), ambos devidamente contextualizados. Nos exemplos:

Iya, migotona deki! “Mas que bela **performance!**”

Hidoi furi! “**Que modo de chover** terrível!”

Komatta hito! “**Uma pessoa que não tem jeito** mesmo!”

os substantivos *deki*, *furi* e *hito* apresentam, segundo Hayashi Shirô, a mesma força da função modalizadora na enunciação. O contexto geral das frases atribui-lhes uma conotação específica, de tal forma a imprimir-lhes toda a carga subjetiva do enunciador.

Nos exemplos:

- (1) *Raishûmade kanarazu kono hon'o yonde kuru koto!* “**É obrigatório** ler, sem falta, este livro até a semana que vem.”

- (2) *Kono tabiwa hitoride yuku noda*. “Desta vez, eu vou (**realmente**) sozinho”
- (3) *Tôhokuno hôni shutchôshite imasu*. “Está viajando, a serviço, **para os lados** da região nordeste.”
- (4) *Konna kantanna kotowa karenidatte wakaru hazuda*. “Uma coisa tão fácil, até para ele **deve** ser compreensível.”,

Verificamos que o *koto* da frase (1) expressa claramente um sentido de ordem, de imperativo; o *keishikimeishi* “no” exprime a modalização enfática do conteúdo narrado, imprimida pelo enunciador; no exemplo (3), o termo *hō* exprime uma nuance modal do enunciador, cuja intenção é deixar a região para onde o sujeito da frase foi, com sentido vago, indefinido; no exemplo (4), o termo *hazu* exprime noção de afirmação dubitativa.

(2) pelos auxiliares modais:

- a) os denominados *jodôshi*
- b) os denominados *fukujoshi*
- c) os denominados *shûjoshi*
- d) os denominados *kantôjoshi*

a) as partículas finais, denominadas *jodôshi*, que auxiliam a modalizar os “verbos” (*dôshi*), os “adjetivos” (*keiyôshi*) e os “nomes” (*taigen*) para a formulação do predicado, constituem também uma das categorias de modalidade mais investigadas pelos autores japoneses, haja vista os relevantes estudos realizados por Watanabe Minoru. Watanabe, ao propor a teoria da enunciação (*chinjutsuron*), detém-se na classificação e no estudo de cada uma dessas partículas modalizadoras da língua japonesa, ordenando-as em 3 categorias:

- I. as que se tornam parte integrante do predicado, isto é, do enunciado: *da, seru, reru, tai, sôda*;
- II. as que têm dupla natureza: tornam-se, às vezes, parte do conteúdo narrativo e, às vezes, entram no universo da enunciação: *rashii, nai, tai, nu*;
- III. as que geralmente fazem parte da enunciação: *darô, u/you, mai*.

Todos os três grupos obedecem a uma certa regra de compatibilidade e de ordem bem precisa de aparecimento dentro do enunciado. A ordem de sucessão obedece à ordem dos grupos mencionados: primeiro surgem os da categoria (1) (*da*: julgamento,

seru: voz causativa, *reru*: voz passiva/espontaneidade/possibilidade/respeito, *tai*: desejo, *sôda*: suposição negativa). A estes seguem-se os da categoria II (*rashii*: suposição, *nai*: negação e *ta*: ação conclusa), para finalmente aparecerem, no final da proposição, os da categoria III (*darô*: suposição, *u/you*: suposição e *mai*: suposição negativa).

Pode-se dizer, então, que os auxiliares verbais que surgem logo após o predicado, tendem a fazer parte do conteúdo narrativo (*dictum*); quanto mais se aproximam do final do enunciado, tendem a performar a enunciação (*modus*).

A título de ilustração, juntamos à explicação acima, o quadro de classificação proposto por Watanabe.¹

colonnes lignes	1				2	3
A	<i>da (dearu)</i>				<i>rashii</i>	<i>darô</i>
B	<i>seru (saseru)</i>	<i>reru (rareru)</i>	<i>tai</i>	<i>sôda</i>	<i>nai (nu)</i>	<i>ta</i>
						<i>ô (yô)</i>
						<i>mai</i>

Às vezes, a distinção entre *dictum* e *modus* é de difícil apreensão. No exemplo *Karewa ikanai*, tenho o auxiliar verbal *nai* desempenhando a função de descrever o conteúdo narrativo de “ele não vai”, mas acrescento ao enunciado, uma forma implícita de enunciação em que o enunciador concorda com o fato negativo contido em “ele não vai” Temos, portanto:

<i>Karewa ikanai</i>	/	∅
(conteúdo narrativo = <i>dictum</i>)		(enunciação zero, em termos formais; o <i>modus</i> seria: “eu”, o sujeito falante, concordo com essa premissa negativa)

- b) a modalização pode, ainda, vir expressa pelos auxiliares modais designados *fukujoshi* (tais como *wa*, *mo*, *koso*, *dake*, *shika*, *made*, *sae*, *bakari* etc.). Tais auxiliares servem para descrever o conteúdo narrativo da dimensão do *dictum* (enquanto elementos sintáticos), mas ainda acrescenta a interpretação do enun-

ciador, tendo como característica a sua vontade de exprimir ao destinatário, a sua maneira de ver e interpretar o conteúdo narrativo. Ex.: *Bungakubuwa ano daigakuga yoi*. “**Quanto à** área de literatura, aquela faculdade é boa.” A informação simples do fato narrado é “A área de literatura daquela faculdade é boa” *Ano daigakuno bungakubuwa yoi*; mas o uso de *wa* na frase acrescenta-lhe uma interpretação do enunciador em influenciar o enunciatário como se quisesse dizer: “com relação a outras áreas, não posso dizer com segurança, há várias unidades boas, mas esta a que me refiro é garantida”

Um outro exemplo: *Jûrokusaino kodomomade heitaini torareta*. “**Até mesmo** crianças de 16 anos foram convocadas para servir o exército.” – o *made* exprime uma informação que carrega uma conotação de surpresa, de desapontamento ou crítica, imprimida pelo enunciador e que quer intencionalmente transmiti-lo ao enunciatário.

Ex.: *Jûnindake kita*. “**Só** vieram 10 pessoas.”

Jûninshika konakatta. “Não vieram **mais do que** 10 pessoas.”

Jûninmo kita. “**Até** vieram 10 pessoas!”

Nos exemplos citados, *dake* e *shika* exprimem surpresa, porque foi aquém ou contra as expectativas; ao contrário *mo* exprime surpresa, mas porque o resultado foi além das expectativas. Os 3 exemplos exprimem um mesmo conteúdo narrativo: o fato de que vieram 10 pessoas. A diferença está nas várias interpretações desse fato pelo enunciador que usou *dake*, *shika*, *mo*.

Ex.: *Indojinmo bikkurishita*. “**Até** os indianos ficaram atônitos!”

Se não houvesse o conhecimento do contexto situacional de que se trata de uma enunciação de uma propaganda de “curry” em pó, a frase simplesmente significaria “alguém se surpreendeu e o indiano também ficou surpreso” o que significaria a transmissão de uma simples informação no nível semântico. O conhecimento comum e prévio da relação entre o indiano e o seu uso freqüente do “curry” estabelece uma condição de funcionamento pragmático na compreensão correta do *mo*. (Exemplo de Teramura Hideo)

- c) prosseguindo ainda com os auxiliares modais da língua japonesa, devo citar os *shûjoshi*, os que surgem no final do enunciado e que exprimem claramente vários tipos de modalidade (*ka*, *yo*, *ne*, *zo*, *wa* etc.).

Ex.: *Kyôwa samuiyo*. “Hoje está frio (***não é verdade?***)”, em que se espera uma aprovação ou uma concordância do destinatário.

Kyôwa samuine, em que se deseja forçar a decisão do destinatário.

Kyôwa samuizo, em que o enunciador deseja chamar a atenção do destinatário.

Kyôwa samuiwa, em que *wa*, sendo de uso feminino, já instaura um sujeito da enunciação do sexo feminino e mostra uma função semelhante ao *ne*, só que um pouco mais atenuada.

Watanabe alerta para o fato de que os elementos pertencentes a essa categoria não podem ser nominalizados (com a função de *no*, por exemplo) porque são nitidamente elementos da enunciação. Segundo Watanabe, os auxiliares verbais da categoria II e III têm a função muito semelhante à dos *shûjoshi*. As nuances variam também de acordo com a entonação dada ao enunciado.

Kitagawa Chisato, por exemplo, aponta a diferença entre os *shûjoshi na*, *wa* e *yo*. O primeiro estaria ligado a um assunto da 1ª pessoa, porque pressupõe uma relação pessoal especial, marcada por uma consciência de companheirismo, de maior intimidade entre os interlocutores (*nakamaishikiga haitta mono*). O segundo trata de um assunto da 2ª pessoa, porque pressupõe uma confirmação da relação interpessoal não marcada e não normal: é um trabalho de influenciar o enunciatário (*hana-shiteeno hatarakikake*). Por outro lado, *yo* estaria ligado ao sentido de persistência ou insistência indevida (*oshitsukegamashii*), porque o enunciador enumera os fatos – embora não haja necessidade para tal – como fatos novos, para chamar a atenção do enunciatário.

- d) os auxiliares modais denominados *kantôjoshi*, que surgem no final de cada seqüência sintática, no interior da frase, como

partícula interjectiva, funcionam como elementos do domínio da enunciação.

Ex.. *Mô sugune kishagane kurukarane...* “Logo logo, **viu**, o trem **viu**, vai chegar, **viu...**”

Teramura afirma que os *kakujoshi* (partículas que indicam os casos dos termos da oração) têm como função o esforço do emissor em fazer o receptor reconhecer, de forma correta, um fato da realidade objetiva. Se esta afirmação é verdadeira, pode-se conjecturar se esse tipo de auxiliares sintáticos também não são elementos portadores de certa carga de modalidade... Quando digo, por exemplo, *lidesu. Konkaiwa watashiga ikimasu*. “Pode deixar. Desta vez **eu** vou.”, esse *ga* não estaria exprimindo modalidade? A simples explicitação do sujeito da frase, através do uso do *kakujoshi ga*, contrariando, inclusive a característica geral da língua japonesa, em que se procura, via de regra, suprimi-lo, parece exprimir uma modalidade de ênfase, através da qual, o enunciador procura chamar a atenção para o fato de que *ele* (o enunciador) vai, no lugar de uma outra pessoa.

- (3) Há, ainda, outros auxiliares modais que exprimem o modo de interpretação do conteúdo narrativo pelo enunciador: determinados *settôgo* “prefixos” e *setsubigo* “sufixos”. Confiram, por exemplo, o uso do prefixo de polidez em: *onamae* “(seu) nome”, *otokoro* “(seu) endereço”, *otoshi* “(sua) idade”, *okosama* “(seu) filho” etc. (O valor de polidez contido em *o-* não pode ser expresso na tradução para o Português). O prefixo *o-* indica que o interlocutor a quem o enunciador pergunta é nitidamente uma pessoa respeitada ou de status social mais elevado que ele, ou alguém a quem o enunciador quer expressar uma polidez.

Os sufixos *-san* “Senhor”, “Senhora”, “Senhorita” etc., *-tachi* (plural do substantivo e dos mostrativos), *-ra* etc. carregam noções modalizadoras imprimidas pelo enunciador, seja de respeito, seja de sua igualdade ou de inferioridade com relação às posições do enunciatário ou do objeto referido. Ex.: *Yamadasan* ≠ *Yamadasama* – *-san* com noção de polidez e *-sama* com noção de polidez mais acentuada, menor intimidade e maior respeito para com o “Senhor Yamada”

Alguns sufixos de polidez são usados, acoplados a profissões, como forma de chamamento: *ekichôsan* “Senhor agente

da estação”, *omawarisan* “Senhor guarda”, *yakushasan* “Senhor artista, senhor ator” etc.

- (4) Há também os denominados *kandôshi* “interjeições”:

Aa, *nanto kanashii kotodeshō*. “**Oh** que coisa mais triste!”

Nanda, *mada kokoni itanoka*. “**Nossa!**, ainda estava aqui?”

O *aa* da 1ª oração exprime emoção, enquanto o *nanda* exprime um certo desapontamento ou surpresa.

- (5) Devemos citar, ainda, certos verbos de atitude de enunciação, principalmente os verbos compostos e os auxiliares.

Ex.: *Kondowa nanio shidekashitanoka*. “O que (ele) **aprontou** desta vez?” – referindo-se ao filho rebelde, acostumado a fazer “peraltices”

Outros exemplos: *buchikowasu* “arrebentar”, *donaritsukeru* “explodir” (gritar e ralar com agressividade), *moteamasu* “não saber o que fazer com...” etc.

Cito também alguns exemplos de “verbos auxiliares” (*hojodôshi*): *nakushite shimatta* “acabou perdendo” (não queria, mas acabou acontecendo), *kodomoga dekiteshimatta* “acabou engravidando”, *oshietekureru* (“faz a gentileza” de me ensinar).

- (6) A modalidade pode também estar presente nos elementos de coesão de texto: certos conectivos (*setsuzokufukushi*, que indicam mudança de assunto), os dêiticos (tanto pessoais quanto demonstrativos) etc. Ex.: **Dakara** *kô natta*. “**É por esta razão** que ficou assim”. *tokorode* “bem...”, então...; *sate* “agora...”, *tsuqini* “a seguir...” as diferenças entre *watashi*, *ore* “eu”; *anata*, *kimi*, *shokun*, *omae*, *temee* “você”; *ano kata*, *ano hito*, *aitsu*, *yatsu*, *yarô* “ele” etc., as diferenças de sentido entre *kono/konna*, *sono/sonna*, *ano/anna* etc.
- (7) A noção de modalidade fica bastante evidente nas expressões de tratamento, particularmente abundantes em língua japonesa: já vimos alguns exemplos dos mostrativos pessoais (dêiticos); há, ainda, verbos que, sem os auxiliares modais, exprimem noção de polidez, respeito, modéstia etc. para com o destinatário. Ex.: *irassharu* como forma respeitosa de *iku* “ir”, de *iru* “estar” e de *kuru* “vir”; *oideninaru* como forma de polidez de *irassharu* “vir”; assim, temos *ossharu* para *iu* “falar”; *goranni naru* para *miru* “ver”; *omeshini naru*

para *kiru* “vestir”, *taberu* “comer” e *motomeru* “adquirir”; *kudasaru* para *kureru* “dar” etc. Observe-se também a progressão de sentido de respeito e polidez em expressões como *oshieru* (ensinar) → *oshiete kureru* (“faz a gentileza” de me ensinar) → *-oshiete kudasai* (pedido de “por favor”, me ensine) → *oshiete kudasaimasenka* (forma interrogativa negativa como forma mais polida do que a anterior) → *oshiete itadakenaideshôka* (não seria possível pedir o favor de me ensinar...) → *oshiete itadaketara arigatai monodesuga ...* (ficaria muito agradecido se pudesse fazer o favor de...). Os exemplos são inúmeros, mas não vale a pena enumerá-los exaustivamente agora.

- (8) As formas imperativas e as expressões de ordem e de pedido fazem, igualmente, parte das expressões de modalidade.

As formas imperativas verbais são pouco utilizadas na língua japonesa, porque provocam uma modalização de ordem por demais enfática.

Ex.: *Hareta mede yome!* “Leia com os olhos bem claros (esclarecidos, abertos)” Trata-se de uma frase usada numa propaganda de um editor para um novo lançamento, com o intuito provável de “chocar” ou chamar a atenção do consumidor, de forma agressiva, para a eficácia do produto.

A forma imperativa era considerada um tabu na propaganda. Porém, no exemplo citado, esse tabu é utilizado como gerador de efeito contrário, isto é, o de aumentar a eficácia da propaganda, através do impacto que a atitude ousada do anunciante causa no consumidor. Sugere, inclusive, uma espécie de forte auto-confiança do anunciante em seu produto, o que certamente aumenta o seu poder persuasivo.

Mas a comprovação da existência desse tabu pode ser verificada nos resultados de uma pesquisa (a que já me referi em trabalho anterior² e que novamente reproduzo aqui) sobre as expressões imperativas que surgiam num jornal japonês em contraste com as que surgiam num jornal inglês. A pesquisa, realizada por Higga Masanori e publicada em seu artigo “*Futatsuno Gengo, Futatsuno Bunka*” “Duas línguas, duas culturas”, mostrou que o inglês utilizava 62% de termos como “compre”, “beba”, “venha” etc. e apenas 38% de termos que não expressavam noção de imperativo. Ao contrário, mostrou que o jornal japonês utilizava:

- 70% de palavras sem noção de imperativo,
- 7% da expressão “...o *shimashô*” (“Vamos fazer...” – noção de convite ou pedido)
- 4% da expressão “...o *dôzo*” (“Sugerimos...”, “por favor, sugerimos...”)
- 3% de “...o *shimasenka*” (“Não gostaria de...?” – noção de convite)
- apenas 2% de expressões imperativas “...o *seyo*” (“Faça...”).

Podemos dizer, então, que o sentido de respeito ao interlocutor é um fator fundamental nas relações interpessoais dos japoneses, em que o enunciador não expressa de forma clara e incisiva a noção de ordem ou de imperativo. Ela surge no discurso de forma atenuada, camuflada por outras expressões que veiculam convite, pedido, persuasão atenuada.

Ao contrário, devido a esse mesmo princípio, as expressões de pedido são abundantes na língua japonesa. Ex.. ...o *shite kudasai* (“por favor, faça...”): *onegaishimasu* (“eu peço por favor...”), ...o *onegaidekimasenka* (“não poderia pedir a gentileza de...”), *dôzo yoroshiku* (“por favor, deixo inteiramente a seu critério”) etc.

- (9) Como já se deve ter percebido, uma das características da língua japonesa é a presença da modalidade em quase todas as categorias que compõem a sua língua. Entretanto, uma das categorias que trazem bastante riqueza de caráter modal – juntamente com os auxiliares modais denominados *jodôsho*, *shûjoshi* e *kandôshi* – são os denominados *fukushi* (“advérbios”). Verifiquemos um exemplo citado por Watanabe Minoru:

Sekkaku *furansumade kitanoni rûburuo minaide kaerunante zannenda.* (“É uma pena ter vindo **especialmente** até a França e voltar sem visitar o Louvre!”).

O advérbio *sekkaku* exprime uma modalidade de desapontamento, difícil de ser traduzido para o português. Trata-se de um “sentimento de pesar” pertencente ao *modus* e não ao *dictum*.

Vários autores classificaram os *fukushi* em vários grupos, de acordo com os diversos sentidos que veiculam no interior da enunciação. Citarei apenas as funções dos *jôtai fukushi* (adv. de modo),

teido fukushi (adv. de intensidade) e os *chinjutsu fukushi* (adv. de modalidade), propostos por Teramura Hideo et alii, no livro *Nihon bunpô kêsû sutadii* “Gramática Japonesa estudo de alguns casos”

Os do 1º grupo, têm como função exprimir o modo de ser do fato narrado (*kotogarano sama*). Nesse sentido, são semelhantes ao *keiyôshi* (“adjetivo”) ou *keiyôdôshi* (palavras que exprimem qualidade ou estado).

Ex.: *Amega zaazaa furu* “Chove torrencialmente”; *parapara* “chuviscar”, *shitoshito* “intermitentemente, mas em quantidade pequena”; *dotadota aruku* “andar barulhentosamente”; *yoroyoro* “cambaleantemente”, *nosonoso* “devagar e displiscentemente” etc. Verifiquem também *do-rodoroni toketa* “derreteu pastosamente”; *betabetani nutta* “pintou de forma a ficar pegajoso”; *subete* “tudo, sem exceção”; *wazato* “de propósito” etc. (Obs.: destaquem-se, nesta categoria, as funções das onomatopéias na construção da modalidade.)

Os do 2º grupo, isto é, os *teido fukushi* são também inúmeros: *totemo hiroi* “é muito amplo”, *zutto hiroi* “é muito mais amplo”, *kanari* “consideravelmente”, *wariai* “razoavelmente”, *sukoshi* “um pouco” etc. O grau de intensidade expresso por esses *fukushi* são bastante pessoais e dependem exclusivamente da subjetividade do enunciador. Por exemplo, um mesmo quarto de 6 “tatami” pode ser *totemo* “muito” *hiroi* para Haruko, *kanari* “consideravelmente” *hiroi* para Natsuko, *wariai* “razoavelmente” para Akiko e *sukoshi* “um pouco” para Fuyuko.

Os do 3º grupo, os *chinjutsu fukushi* relacionam-se mais diretamente com a modalidade expressa pelo enunciador, tanto que Yamada e Tokieda incluíram-nos na categoria de *shi* (função relacional enunciativa – *shutaiteki tachibano hyôgen*).

Ex.: *zettaini* “de jeito nenhum”, *chittomo* “nem um pouco”, *mettani* “dificilmente”, *kesshite* “jamais”, *tabun* “provavelmente”, *kitto* “tenho certeza”, “tenho esperança”, *kanarazu* “sem falta”, “com certeza” etc.

Watanabe Minoru considera separadamente os advérbios que dão clara continuidade ao complemento do conteúdo discursivo, os que prevêm o conteúdo narrativo da frase, denominando-os

yûdô fukushi (“adv. condutivos” ou “solicitativos” de continuidade do conteúdo discursivo). São eles: *mochiron* “certamente”, *saiwai* “felizmente”, *ainiku* “infelizmente”, *semete* “pelo menos”, *omake-ni* “além disso” etc. Vejamos os exemplos dados por Watanabe:

Ex.: ***Mochiron*** *qenshoo yomimasu*. “**Evidentemente**, lerei o texto original”

Saiwai *kyôtoni sumu koton natta*. “**Felizmente**, vou morar em Kyoto”

Ainiku *ima mochiawasega nai*. “**Infelizmente**, agora não estou preparada monetariamente”

Semete *hangakudemo yûzushite moraemasenka*. “**Pelo menos**, não dá para (o senhor) arranjar (ajeitar) a meta-de dessa quantia?”

Omakeni *jinanmade sensôni torarete shimaimashite...*
“**Além de tudo**, até o segundo filho foi convocado para a guerra...”

São várias as pesquisas realizadas no campo da classificação dos advérbios da língua japonesa. Parecem, inclusive, estarem mais adiantados do que os estudiosos brasileiros que se declararam, no último Seminário do GEL (Grupo de Estudos Lingüísticos), realizado em junho deste ano, na Universidade de São Paulo, ainda não preparados, inclusive, a redefinirem o conceito da categoria a que se costuma chamar de “advérbio”. O grupo de estudos, formado por grandes nomes como Ataliba T. de Castilho, Rodolfo Ilani, Célia de Castilho, Sírio Possenti, Carlos Franchi e outros, declarou serem falsas todas as argumentações da gramática tradicional para definir o advérbio. É falso dizer, por exemplo, que o advérbio é uma palavra invariável, pois variam em função do substantivo que está próximo (cf. *menos* coisas e *menas* coisas); é falso também dizer que se relaciona ao verbo, ao substantivo ou a outro advérbio (cf. ex.: As coisas *aqui* do bairro...” – é um dêitico do substantivo); a noção de que o advérbio indica circunstância ou modificação também é uma afirmação perigosa (Ex.: *Ali*, o hábito é... – os chamados advérbios circunstanciais são todos dêiticos e, portanto, portadores de uma natureza de referência, a partir da enunciação).

Fica, portanto, difícil a sua classificação. Só se tem certeza de que há advérbios que indicam interferência na estrutura da sen-

tença, outros que indicam sentenças encadeadas de discurso e alguns que operam nos dois níveis (cf., por exemplo, *Agora* são três horas; Fulano é bom. *Agora*, na parte de assinar, é péssimo!; *Sinceramente*, ... (deve ser tomado em bloco, pegando a frase toda). O “agora” do exemplo anterior é ambíguo: significa “ora, logo, entretanto”).

É preciso classificá-los adequadamente, à luz de estudos profundos, para depois se pensar em ordem e definição. Parece, entretanto, que os advérbios de discurso geralmente aparecem no início da frase, articulando-a. Mas os autores prometeram uma publicação sobre os resultados dessas pesquisas dentro de um ano, o que aguardamos com ansiedade, principalmente aqueles sobre os advérbios que exprimem modalidade.

- (10) Há, ainda, as expressões de *kanô* (possibilidade), *ukemi* (passividade) e *jihatsu* (espontaneidade), além de *sonkei* (respeito) e *shieki* (causalidade), como recursos de modalização. Refiro-me aos auxiliares modais *reru/rareru*, *seru/sareru* e a verbos que exprimem essas noções. As expressões com valor de espontaneidade são particularmente abundantes em língua japonesa, em vista do valor cultural de “natural”, da interpretação de que “os acontecimentos são consequência da natureza”, de que “tudo flui naturalmente”. Vejamos alguns exemplos: quando o japonês diz – *to kikoetayo*, só podemos traduzir, na maioria das línguas ocidentais, como “**Eu**, creio que **ela** disse...” Ficam explícitos, na tradução, o sujeito da enunciação e o referente, isto é, o elemento descritivo no enunciado que praticou a ação de dizer. O exemplo se refere à enunciação de um garoto, que vê uma vendedora (das aquelas que operam dentro dos trens japoneses) dizer, por engano, ‘Não aceitam café, sucos e *cervejinha quentinha*’, em de “café quentinho”.³

O menino do exemplo, a propósito do erro da vendedora, disse apenas *hotto biiruto kikoetayo* “ouviu-se cerveja quentinha”. De certa forma, mesmo o garoto – uma criança que se expresa de forma franca e emotiva – expressou-se de forma descompromissada e relativamente indiferente.

Outro exemplo: *Tsukiga mietayo*. “Foi possível ver a lua!” – é expresso de forma a atenuar a modalização subjetiva, narrando algo que lhe surgiu diante das vistas, como se fosse algo espontâneo (*jihatsu*) ou um percurso normal da natureza (*shizenten-kai*).

Os principais comportamentos conscientes do homem, como “ver”, “ouvir” e “pensar”, são, geralmente, expressos em japonês por verbos que veiculam sentido de *jihatsu* (naturalidade ou espontaneidade): *kikoeru* “ouve-se”, *mieru* “vê-se” e *omoeru* “pensa-se”. O exemplo *Soyokazega hadani kimochiyoku kanzera-reru* “A brisa pode ser sentida de forma agradável à pele.” mostra uma pequena subjetividade do enunciador, porque, segundo Araki, constitui um método de uso da noção de espontaneidade (*jihatsu yôhō*). O sujeito da enunciação não assume totalmente o conteúdo narrativo do enunciado ao mostrar sua subjetividade na enunciação. A relação entre o *dictum* e o *modus* do enunciador funde-se dentro de uma atmosfera vaga e indefinida. A relação se estabelece entre *dokokaratomo naku yatte kita soyokaze* (“um vento que simplesmente surgiu, não se sabe bem de onde”) e o *watashi* (o “eu”, sujeito da enunciação). O mesmo exemplo pode também sugerir noção de *kanô* “possibilidade”, razão pela qual, muitas vezes se torna difícil discernir se a posição tomada pelo enunciador foi a de enfatizar a noção de espontaneidade contida no conteúdo narrativo ou a noção de possibilidade. No exemplo dado, o sujeito da enunciação não tem a intenção de convencer o enunciatário, mas, talvez, apenas o de narrar o fato.

As noções de *jihatsu* são difíceis de serem detectadas numa tradução em língua portuguesa, assim como se torna impossível transmitir o sentido de *keigo* porque a nossa língua não prevê formas de respeito acopladas diretamente ao verbo. Ex.: *Senseiga korareta* “O professor veio”

Por outro lado, a forma *minnani mirareru* “é visto por todos” pode se assemelhar à forma passiva do português, mas como explicar e traduzir o sentido da “passiva de amolação” (*meiwaku-no ukemi*), contido no exemplo *Kyakuni korareru* “Apareceu-me uma visita” ou *Ameni furareru* “Fui surpreendida pela chuva”. A elaboração da passiva com verbos intransitivos é peculiar à língua japonesa. Araki e Kuno Susumu afirmam que a passiva da língua japonesa assemelha-se também às noções de “espontaneidade” e de “curso ou desenvolvimento natural dos fatos”. Assim, as formas de respeito expressas por *reru/rareru* partem igualmente dessas noções.

- (11) Não poderíamos deixar de citar ainda, como fatores desencadeadores de modalidade, certas *expressões cristalizadas* tais como: *-ni chigainai* “é certo que”, *-qa hitsuyôda* “é necessário que”,

-ga *kanôda* “é possível que”, -kamo *shirenai* “é provável que” etc.; certas *orações ou proposições modalizadoras* como -to *handansuru*, *shôchishite iru* “eu julgo”, “eu estou ciente”. -to *omou*, -to *iu ki-ga suru* “eu acho que”, “eu acredito que / tenho a impressão de que”, -*suru hazuda* / -*ni machigainai* “não há dúvidas de que”, *machigainaito omou* / *kakujitsudearuto omou* “tenho a certeza de que” etc.; certos *performativos explícitos*, indicadores de atos ilocucionários como -to *yakusokusuru* “eu prometo”, -*kotoo chikau* “eu juro”, -to *meireisuru* “eu ordeno”, -*kotoo tanomu* / *onegaishuru* “eu solicito” etc., ainda certos *torneios lingüísticos dotados da função intencional* como *onegaishimau* / -*te kudasai* “por favor”, *kono tooridesukara* / *dôka* “por piedade” etc.; certas *expressões de cumprimentos*; *jaane* ≠ *sayônara* “até logo” (de acordo com o tipo de relação interpessoal, com bases no fator intimidade ou distanciamento); *expressões de pedido* tais como *dôka*, *nanitozo*, *kureguremo*, *zehitomo*, *oriitte* etc.; certas *expressões de chamamento* (*yobikake hyôgen*): *anoo...*, *oi*, *chotto*, *moshimoshi* etc.

Devo acrescentar que há ainda função modal que recobre a frase toda. Nela, torna-se difícil detectar as categorias que exprimem a modalidade. Ex.: *Kimini sonna geiga arunoka*. “Não sabia que você tinha esse dom” De acordo com as circunstâncias que envolvem a enunciação, posso determinar, pelo menos, dois sentidos que configuram a sua subjetividade: uma surpresa diante da descoberta inesperada desse “dom”, pois era de se esperar que *kimi* não tivesse esse ou nenhum tipo de dom; e um julgamento de dúvida cujo sentido seria: “na verdade, é difícil de se acreditar nesse dom”

- (12) Alguns conectivos (*setsuzokujoshi*) podem também exprimir modalidade. Ex.. *Kanenara attanoni...* “Se o problema era dinheiro, eu o tinha” O exemplo dado envolve o sentido de mortificação ou desapontamento do enunciador, pois, este acha que não havia necessidade de o sujeito da ação se humilhar e pedir para os outros. Acresce-se a esse sentido, o sentimento de reprovação ou de ataque ao sujeito que pediu dinheiro emprestado. Confirma, também, o exemplo *Yûgata toshinbudewa amega hageshiku futtandatte?* “É verdade que no centro da cidade caiu uma chuva violenta, à tarde?” Verifica-se, aí, uma atitude de espanto do enunciador e a sua intenção de comunicar esse espanto, camuflado sob a informação da chuva, contida no enunciado.

Estou certa de que não enumerei todas as categorias lingüísticas, passíveis de função modalizadora no processo da formulação da enuncia-

ção. Mas pela lista exaustiva que acabo de apresentar, nota-se que a maioria dos recursos da língua japonesa pode e traz marcas de diferentes modalidades (ainda em estágio de serem estudadas com profundidade, principalmente inseridos em contextos maiores, isto é, dentro de textos e discursos acabados e completos). A necessidade de se sistematizar os vários recursos de argumentação contidos no interior da língua japonesa vai depender da ajuda de outras ciências além da Lingüística e da Retórica. Penso na Psicologia, na Antropologia, na Sociologia. As teorias semióticas, as teorias pragmáticas e o desenvolvimento da teoria discursiva têm trazido grande ajuda para a compreensão dos fatos da enunciação, mas é imperiosa a junção de forças num nível interdisciplinar, para se chegar a uma unidade conceitual, metodológica e até filosófica sobre a questão discursiva.

Seguindo tal trajetória, será possível chegar-se à detecção de expressões que possam configurar a visão de mundo dos japoneses. Será possível tirar, com o mínimo de certeza, conclusões sobre a estrutura de valoração dos fenômenos do mundo natural, através da língua. Labov já dizia que a linguagem é um índice sensível de muitos processos sociais. Outros autores não menos famosos (Sapir-Whorf, Humboldt, Trier, Porzig etc.) diziam que a língua organiza o mundo e que a linguagem está ligada a uma visão de mundo global; o fato de existir uma língua por nação indica que essa mesma língua permite mostrar o espírito dessa nação, de tal forma que as categorias mais fundamentais de tempo, espaço, sujeito e objeto são diferentes em línguas diferentes.

Mas enquanto, por força da especialização e da fragmentação das ciências, esse ideal não ocorre, somos obrigados a nos arriscar a lançar algumas hipóteses sobre as peculiaridades das expressões de modalidade da língua japonesa, enquanto parte dos elementos reveladores do seu mundo específico de recorte da realidade.

Diremos, com bastante ousadia, que a língua japonesa, embora possuindo um grande número de expressões que indicam modalidade e intenção do enunciador, tem como característica, fazê-los através de recursos vinculados com o sentido de “espontaneidade”, e do “fluir da natureza” como o levantou Araki Hiroyuki. A mesma característica é levantada também por Ônu Susumu, Hayashi Shirô e outros. Assim, a subjetividade do enunciador japonês torna-se, muitas vezes, neutralizada e atenuada, em que numa enunciação como *Kazega kimochoyoku kanzerareru*, o enunciador não assume totalmente o conteúdo do *kanjiru* “sentir” ou, em outras palavras, não se posiciona claramente diante desse conteúdo narrativo. A distância entre o conteúdo narrado e o seu remetente é, muitas vezes, pequena, em que o posicionamento deste se torna tão atenuado a ponto de se fundir com

o *dictum*, dentro de uma atmosfera vaga e indefinida. São numerosos, em japonês, os casos em que as formas ditas *ukemi* (mal traduzidas para “passivas”) se realizam como a voz passiva de nossa língua. Araki realizou uma pesquisa na obra *Kokoro*, de Sôseki, e verificou que dentre as 260 formas de *ukemi*, apenas 70 traziam claramente a noção de “ação do agente da passiva”. Mesmo nesses exemplos, o agente não tem o sentido exato de “agente” ou de “causa-efeito” que se verifica no inglês. Ex.: *Senseino bôshi-ga kazenî fukarete ochita*. “O chapéu do professor caiu, sendo soprado pelo vento”. *Kazenî* indica que a consequência “o chapéu caiu” se deve a um percurso natural da natureza. Conclui-se, portanto, que essa forma passiva é, antes, uma expressão semelhante ao *jihatsu* (espontaneidade).

Os auxiliares verbais *seru / saseru* e *reru / rareru* se transformam, respectivamente, de voz causativa e passiva em formas de ordem e de respeito, partindo, ambos, da noção de “espontaneidade”. Para os japoneses, afirmam Araki e Ôno, o valor está nos “elementos que devem ser respeitados”, isto é, o valor cultural de respeito ao natural e às transformações da natureza.

O japonês exprime noções modais de ordem, de pressão e de proibição, de maneira indireta, atenuada. Quando diz *Benkyôseneba naranu* “É preciso estudar”, o enunciador está apenas transmitindo ao enunciatário o seu julgamento e não imputando-lhe uma obrigação. É como se quisesse apenas alertar para o fato de que “se você não estudar, não vai chegar a um resultado satisfatório e equilibrado”. A expressão *-neba naranu* traz apenas um alerta, uma modalização diferente do português, contida em “Você deve estudar” entendida como uma necessidade compulsiva.

Araki afirma que a base da diferença de valoração entre o Ocidente e o Japão está no fato de que o primeiro prega o amor, um conceito próprio da coexistência entre os indivíduos, na relação indivíduo/indivíduo; já o Japão prega o princípio da “paz” (*wa*), isto é, um valor relacionado com o coletivo (relação indivíduo/coletividade). Assim, a realização pessoal do indivíduo japonês reside, diz o autor, na negação do próprio eu, na filosofia do *mu* (o nada, a inexistência), talvez advinda da religião budista. Os valores de persuasão e argumentação recaem, pois, no elemento *mono* “coisa” e *koto* “acontecimento”: o *mono* como o princípio do mundo – o mundo com regras, e o mundo imutável – e o *koto* como o não-princípio do mundo, como algo cada vez único, mutável, mas sempre dirigido pelo poder da natureza.

Haga Jun ressalta ainda a filosofia do *naru* (“transformar-se”, “tornar-se”) como outra característica da cultura japonesa. *Naru* significa, segundo ele, o surgimento de um estado de coisas novo, advindo da transformação

de um outro fato ocorrido, de forma involuntária, espontânea, no decorrer natural do tempo. É por isso que se justifica a camuflagem da modalidade do enunciador da frase *Kondo kekkonsuru koton narimashite...* “Aconteceu de eu me casar brevemente...” O casamento, em si, não surge como objeto da intencionalidade ou da vontade do enunciador, mas como consequência de um fato natural, provocado pelo destino.

Não citei, ainda, o papel dos pressupostos e, principalmente dos subentendidos na língua japonesa, mas o psicolingüista Haga Jun cita, em seu livro *Nihonjinno Hyôgen Shinri* “A psicologia da expressividade do povo japonês”, como base do comportamento comunicativo dos japoneses, o princípio do *kataranu koto* (do não narrar/não falar), que consiste no fato de o enunciador fazer pouco esforço para fazer o enunciatário entender a sua posição (do primeiro). Daí, surge uma outra característica da língua japonesa: *tsutaeru ishiga nai mamani tsutawaru*. “A comunicação se efetiva, sem que se tenha intenção de fazê-lo” Assim, continua Haga, os japoneses não se acostumam muito com o tipo de comunicação em que enunciador exprime clara e agressivamente a sua intencionalidade. Em contrapartida, são poucas as enunciações que procuram indagar ou verificar o sentimento, as opiniões ou as razões do próximo. Vivem, enfim, dentro de uma cultura em que não se explicam muito entre si. O papel de compreensão dentro desse esquema de pouca explicação fica por conta do *sasshi* “percepção”/“intuição” do interlocutor, o que facilitaria a comunicação entre os indivíduos. O conceito de *sasshi*, portanto, é considerado, segundo ele, como sendo uma virtude a que se deve dar grande valor no interior da vida social. Nos mecanismos discursivos do japonês, surgem, então, dados culturais baseados em conceitos como “consideração” (*omoiyari*), “preocupação” (*kikubari / kokorozukai*), “cerimônia” (*enryo*) para com o interlocutor. Assim, a intuição passa a desempenhar um papel fundamental na comunicação enquanto recurso de melhoria das relações interpessoais. A concepção de *Kande aitenoko kokoroo yomu* “Apreender os sentimentos do próximo através da intuição” torna-se uma qualidade altamente desejável para o falante da língua japonesa.

Inúmeras modalidades discursivas mostram, portanto, a técnica da expressão da nuance e da não precisão – a técnica de atenuar os contornos significativos. Confirmam, por exemplo, as expressões: *nantonaku, betsuni, dôto iu kotomo naikedo, -nohôn shutchôshite imasu, chotto..., yahari sono henga mondaidato omou, Shinjukuka dokokae itte sushinanka tabetchat-teyô, nanibuntomo yoroshiku, sono uchi, tekitôni, ikubun, tashô* etc.

Nessa mesma linha, usam expressões que atenuam francamente uma afirmação ou uma tomada de posição quanto ao que estão narrando: *-dewa nai deshôka, -janaikato omoimasukeredo, -to iesôna kiga shimasu, -to uke-*

torarekanenai nodewanaikato omoerunodesuga..., -to ienakumo naikato iu yôna kiga shimasuga... etc.

A concepção de *shizen* “próprio da natureza” é, também, ainda segundo Haga, um símbolo positivo, enquanto a concepção de *fushizen* “anti-natural” se torna um símbolo negativo dentro da cultura japonesa. É por esta razão, continua, que a Retórica não se desenvolveu no Japão. Com efeito, a Retórica é técnica de bem expressar os sentimentos, as opiniões e as relações entre os fatos, para melhor persuadir o ouvinte. Ao contrário, no Ocidente, valoriza-se a idéia de que a comunicação tem como função, mudar o destinatário, porque está relacionada com a noção de “controle” sobre ele.

Kindaichi Haruniko⁴ registra, ainda, a preferência dos japoneses por formas atenuadas e vagas e por formas negativas às formas afirmativas. Ex.: *Sankaibakari ittaga...* “Fui **umas** três vezes, **Ochademo nomimasenka** “Não quer tomar (**por exemplo**) um chá?” etc. Em vez de usarem “eu quero viver”, preferem a forma negativa *Watashiwa shinitakunai* “Eu não quero morrer” Pode-se, também, segundo Kindaichi, perceber a atenuação em expressões tais como: *botsubotsu ikimashô* “Vamos indo... (daqui a pouco)” O *botsubotsu* é para daqui a 5 minutos?, 10 minutos?; *Shibaraku* “um certo tempo” etc. Kindaichi afirma que a maioria das expressões lingüísticas do japonês é do tipo que sugere um sentido geral e vago. E acusa como causa dessa característica o fato de que a língua japonesa é um código em que o enunciador pressupõe a percepção do enunciatário, em que o primeiro confia na intuição do segundo e em que se espera que esse enunciatário aplique sempre o princípio do esforço em compreender o enunciador.

De qualquer maneira, para se investigar com segurança todos esses fatos da enunciação, é preciso que se recorra ao método da teoria pragmática em que se torna claro o conceito de “Situação de enunciação”, denominado, por alguns estudiosos japoneses, de *ba*, em que se instauram todos os componentes do momento da enunciação.

É necessário, pois, estudar não só uma teoria semântica das proposições (a semântica das condições de verdade ou falsidade do enunciado), mas também uma teoria semântica-pragmática das atitudes proposicionais. Tal postura levar-nos-á a resultados mais seguros na classificação da lexicalização das modalidades da língua japonesa, na classificação de seus recursos de argumentação e persuasão, em classificação mais confiáveis dos advérbios (em advérbios de enunciado e de enunciação) e na sistematização dos tempos, do modo ou do aspecto verbais.

Para a sistematização das expressões que veiculam as modalidades do necessário, do possível, do impossível e do contingente, as atitudes de

esperança e de crença, as atitudes do negar, do ordenar etc., é preciso desvendar a intencionalidade do sujeito da enunciação, em situação de interação comunicativa. Infelizmente, nos estudos japoneses, parecem ser os estudiosos do campo da lingüística aplicada ao ensino da língua japonesa os que mais se dedicam ao desenvolvimento desse assunto.

Se não há informação sem persuasão (por mais atenuada que ela seja), é preciso que verifiquemos melhor, de um lado, as figuras argumentativas ou retóricas do japonês, através das quais se procura mudar (de forma clara ou atenuada) as crenças e os comportamentos dos ouvintes e, de outro, o emprego dos objetos estéticos, através dos quais não se procura a adesão do ouvinte mas apenas a expressão do sentido estético na fala (cf. certos usos de *desu*, *masu* etc., nas quais se imprime apenas uma função estética de embelezar o discurso).

Essas investigações poderão nos levar a saber como funcionam os mecanismos de ajuste social do indivíduo japonês, como funciona o discurso complacente do japonês, que provoca uma certa incerteza na apreensão das intenções veiculadas pelo enunciador e, finalmente, como o japonês lida com as contradições que lhe são impostas pelas concepções tradicionais e cristalizadoras de um lado, e, de outro, pelas rupturas e inovações próprias da vida moderna. O discurso deve ter, em sua base, uma função transformadora e não apenas de assimilação ou de acomodação dos indivíduos nos mecanismos codificados de *jihatsu*, *shizentenkai* ou *shizenno nariyuki*, como afirmam tantos autores japoneses.

É preciso acabar com o subterfúgio de dividir as investigações da língua japonesa em dois grupos diferentes: de um lado, os estudos do *kokugogaku* (que insistem em permanecer no nível da gramática das frases) e, de outro, os pertencentes ao grupo do *kokugokyôiku* (da lingüística puramente aplicada ao ensino, sem o respaldo de teorias ou modelos teóricos perfeitamente adequados à língua japonesa). Essa divisão tem produzido resultados insatisfatórios no campo dos estudos da modalidade da língua japonesa, pois resulta de uma mera facilitação de tarefas, em que cada qual permanece confinado em sua área restrita, recusando-se a “interferir” na área do outro.

É desejável que os estudiosos da lingüística aplicada ao ensino da língua japonesa investiguem de modo a evitar a simples aplicação de modelos ocidentais. Mas, em contrapartida, o fato de aceitarem a teoria do discurso e chegarem ao discernimento de que as estruturas *...ni ...ga aru* e *...wa ...ni aru* são estruturas semelhantes do ponto de vista de um referente da vida real, isto é, do significado de que “há algo em um certo lugar”, mas que essas estruturas diferem quanto à atitude ilocucionária, já é um avanço.

É preciso, por outro lado, que os lingüistas teóricos dêem um passo além de Tokieda e Watanabe, os quais contribuíram de maneira decisiva para o início da teoria da enunciação.

É certo que se deva acreditar na língua como um dos meios mais eficazes para a detecção da maneira de interpretação de mundo de um povo e da maneira de transmissão dessa interpretação. E é em face dessa crença que se pode prosseguir nas pesquisas de apreensão dos mecanismos de produção das modalidades da língua japonesa. É através da investigação delas que se pode chegar aos mecanismos de argumentação e de persuasão do japonês para tentar, a partir daí, apreender o seu modo de interpretação e transmissão da realidade. Os valores e idéias contidos nos discursos só são detectáveis mediante o estudo de sua produção e de sua natureza. O sentido veiculado pelo discurso nasce e se desenvolve no interior da sociedade e em contacto com a cultura. As modalidades passam, então, a exprimir valores, conceitos e posições. A relação de dependência desses valores com a persuasão já se tomou um fato inegável. Estudá-los em profundidade constitui uma das possibilidades de se obterem dados culturais e ideológicos que norteiam e justificam nossos modos de viver, de pensar e de sentir.

NOTAS

- (1) Quadro apresentado por Watanabe Minoru, em Conferência proferida no Collège de France, em 20 de março de 1984, posteriormente traduzido para o francês na Rev. *Travaux de Linguistique Japonaise*, sob o título “*Les modalités de l'énoncé*”.
- (2) Refiro-me ao artigo “Alguns aspectos da língua japonesa moderna – a língua enquanto elemento revelador de sua realidade”, publicado na Rev. *Estudos Japoneses* III, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da USP, 1983.
- (3) O exemplo é dado por Araki Hiroyuki, em seu livro *Nihongokara nihonjin'o kangaeru* (“Pensar o japonês, através da língua japonesa”).
- (4) KINDAICHI, Haruhiko – *Nihongo no Tokushitsu*, 1980, p. 124

BIBLIOGRAFIA

- AIBARA, Rinji – “*Kôkoku kopiino hyôgenno kenkyû*” In: *Bungei Gengo Kenkyû - Gengohen* – nº 6. Tóquio, Tsukuba Daigaku Bungei. Gengogaku Kei, 1981 - pp. 103-122.
- ARAKI, Hiroyuki – *Nihonjinno Shinjô Ronri*. Tóquio, Kôdansha, 1979.
- ARAKI, Hiroyuki – *Nihonjinno Kôdôyôshiki*. Tóquio, Kôdansha (Gendai-shinsho), 1973.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Teoria do Discurso – Fundamentos Semióticos*. São Paulo, Atual, 1988.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de – “Retórica, Pragmática e Semiótica” – In: *Linha d'Água*. São Paulo, APLL, 1989 pp. 63-71.
- CITELLI, Adilson – *Linguagem e Persuasão*. São Paulo, Ática, 1986.
- DUCROT, Oswald – *O dizer e o dito* (Le Dire et le Dit). São Paulo, Pontes Editores, 1987 (obra original 1984).
- GERALDI, João Wanderley – “Algumas observações sobre o estudo da significação” In: *Rev. Sobre Semântica*. Série Estudos 5. São Paulo, Instituto de Letras das Faculdades Integradas Santo Tomás de Aquino, 1978. pp. 46-55.
- GUIMARÃES, Eduardo – “O intencional e o conversacional na constituição do sentido” In: *Rev. Sobre Semântica*. Série Estudos 5. São Paulo, Instituto de Letras das Faculdades Integradas Santo Tomás de Aquino, 1978. pp. 37-45.
- HAGA, Jun – *Nihonjinno Hyôgen-Shinri*. Tóquio, Chûkôgyôsho, 1979.
- HAYASHI, Shirô – “*Nihongono bunno katachito shisei*” In: *Danwano Kenkyûto Kyôiku I* – Kokuritsu Kokugo Kenkyûjo. Tóquio, Kokuritsu Kokugo Kenkyûjo, 1982. pp. 43-62.
- HAYASHI, Shirô – “*Danwa kôdôno taiporojii*” In: *Rev. Nihongogaku*, vol. 2. Tóquio, Meiji Shoin, julho de 1983. pp. 24-31.
- HAYASHI, Shirô – “*Bunno kôwashisei*” In: *Rev. Bungei Gengo Kenkyû Gengohen* - nº 6 Tóquio, Tsukuba Daigaku Bungei. Gengo Kei, 1981. pp. 29-52.
- HAYASHI, Shirô – “*Bunshôno imiron*” In: *Bungei Gengo Kenkyû Gengohen*, nº 9. Tóquio, Tsukuba Daigaku Bungei. Gengogaku Kei, 1984. pp. 1-27.

- HIGA, Masanori – “*Futatsuno gengo, futatsuno bunka*” In: *Rev. Gengo*, vol. 5, nº 10. Tóquio, Taishûkan, outubro de 1976.
- IKEGAMI, Yoshihiko – “*Tekusutoto tekusutono kôzô*” In: *Danwano Kenkyûto Kyôiku I*. Tóquio, Kokuritsu Kokugo Kenkyûjo, 1982. pp. 7-41.
- KINDAICHI, Haruhiko – *Nihongono Tokushitu*. Tóquio, Kyôiku Terebi NHK Daigaku Kôza, 1980 (abril-setembro).
- KINDAICHI, Haruhiko – *Nihonjinno Gengo Hyôgen*. Tóquio, Kôdansha, 1975.
- KITAGAWA, Chisato – “*Hatsugenno kaisokôzôto ‘kotoba’ no shutaisei*” In: *Rev. Nihongogaku*, vol. 3. Tóquio, Meiji Shoin, agosto de 1984, pp. 31-42.
- KOCH, Ingedor G. Villaça – “A questão das modalidades numa nova gramática da língua portuguesa.” In: *Anais do XIII Seminário do GEL*. São Paulo, Campus de Araraquara, GEL, 1986.
- MINAMI, Fujio – “*Nichijôkaiwano kôzô – tokuni sono tan’i*” In: *Gengo*, vol. 1, nº 2. Taishûkan, maio de 1972. pp. 28-35.
- MINAMI, Fujio e Tanaka, Nozomi – “*Danwani okeru jojutsuno kôzô*” In: *Danwano Kenkyûto Kyôiku I*. Tóquio, Kokuritsu Kokugo Kenkyûjo, 1982. pp. 63-89.
- ÔNO, Susumu – “*Nihonjinno shikôto nihongo*” In: *Rev. Gengo*, vol. 35, Tóquio, Iwanami Shoten, dezembro de 1967, pp. 1-13.
- PARRET, Herman – “A atitude proposicional e o contexto accional” In: *Rev. Sobre Semântica*, Série Estudos 5. São Paulo, Instituto de Letras das Faculdades Integradas Santo Tomás de Aquino, 1978 pp. 7-36.
- SAKAKURA, Atsuyoshi – “*Nihonjinno kanjôto gengo*” In: *Gengo*, vol. 1, nº 2. Tóquio, Taishûkan, maio de 1972. pp. 12-19.
- TANAKA, Nozomi – “*Nihongo kyôikuto danwano kenkyû*” In: *Danwano Kenkyûto Kyôiku I*. Tóquio, Kokuritsu Kokugo Kenkyûjo, 1982. pp. 113-133
- TANI, Yutaka – “*Gengoto bunka*” In: *Gengo*, vol. 1, nº 6. Tóquio, Taishûkan, setembro de 1972, pp. 10-18.
- TERAMURA, Hideo – “*Mûdokeishikito imi – toritate joshini tsuite*” In: *Bungei Gengo Kenkyû - Gengohen*, nº 6. Tóquio, Tsukuba Daigaku Bungei. Gengogaku Kei, 1981, pp. 53-67
- TERAMURA, Hideo et alii – *Kêsu sutadii – Nihon Bunpô*. Tóquio, Ôfûsha, 1987

- TOKIEDA, Motoki – *Kokugogaku Genron*. Tóquio, Iwanami Shoten, 1971.
- WATANABE, Minoru – *Kokugo Kôbunron*. Tóquio, Haniwa Shobô, 1974.
- WATANABE, Minoru – “Les modalités et l’enconcé” In: *Travaux de Linguistique Japonaise*. Paris, Université de Paris 7, volume VII, 1984. pp. 9-23. (Tradução de uma conferência proferida pelo autor no Collège de France, em 20 de março de 1984.)
- WATANABE, Minoru – “*Une proposition a propos du ‘Sens’*” In: *Travaux de Linguistique Japonaise*. Paris, Université de Paris 7, volume VIII, 1984, pp. 24-38. (Tradução de uma conferência proferida pelo autor no Collège de France, em 27 de março de 1984.)
- WATANABE, Minoru – “*Le signification en Linguistique Japonaise de la théorie de l’énonciation*” In: *Recherches en Syntaxe – Travaux du groupe de Linguistique Japonaise*. Paris, Université de Paris 7, volume IV, L’asiathèque, 1977. pp. 7-16.
- YAMADA, Masaki – “*Shôryakuni okeru gengogai jôhônô dentatsu*”, “On the communication of Deictic Information in conversations in which ellipsis occurs” In: *Nihongo Kyôiku* nº 67, março de 1989. Tóquio, Nihongo Kyôiku Gakkai, pp. 99-110.
- YAMADA, Yoshio – *Nihon Kôgohô Kôgi*. Tóquio, Hôbunkan, 1970.
- YAMADA, Yoshio – *Nihon Bunpôgaku Gairon*. Tóquio, Hôbunkan, 1936.

KITCHIN E O FENÔMENO BANANA

Luiza Nana Yoshida

Somente agora, às portas do século XXI, o Japão consegue se desvencilhar da sua imagem de país do exótico e das gueixas, para ser reconhecido como uma nação mundial, participante, lado a lado, com as potências mundiais na tomada das grandes decisões.

Durante longos anos, as suas portas foram fechadas para o Ocidente, e, a abertura iniciada em 1868, com a Restauração *Meiji*, obrigou o Japão a enfrentar uma corrida desigual com o mundo, para importar e assimilar tudo o que o Ocidente tinha a lhe oferecer, em todos os campos.

No campo da literatura, por exemplo, os escritores japoneses viram-se diante de inúmeras correntes literárias, concomitantemente, o que criou uma espécie de caos de “ismos”, em meio ao qual, cada um teve que buscar sua identidade.

Do mesmo modo, o Ocidente demorou a conhecer e a reconhecer os escritores japoneses. Não estaremos longe da realidade, se dissermos que, até 1968, quando Yasunari Kawabata foi laureado com o Prêmio Nobel de Literatura, era mínimo o número de ocidentais capaz de citar o nome de um escritor japonês ou de uma obra japonesa moderna de renome.

Atualmente, muitos escritores consagrados, mas já falecidos, como Sôseki Natsume, Ryûnosuke Akutagawa, Yukio Mishima ou o próprio Kawabata têm seus livros traduzidos em línguas ocidentais. Outros, também renomados e ainda atuantes como Kenzaburô Ôe, Yoshiyuki Junnosuke, Shûsaku Endô também têm sido traduzidos e começam a se estabelecer numa determinada faixa do público ocidental. Mas existe ainda, pela frente, um longo chão a ser percorrido, até que seus nomes não soem tão estranhos ao ouvido ocidental. Talvez com o esforço empreendido pelo Japão, no sentido de se tornar cada vez mais conhecido no Ocidente, dentro de algum tempo, eles deixem de ser apenas escritores japoneses, para se estabelecerem como escritores do mundo.

Banana Yoshimoto da novíssima geração

O “fenômeno Banana”, como ficou conhecido no Japão, foi um dos grandes fenômenos literários que assolaram o país na década de oitenta, ao lado do “fenômeno Haruki”, referente a Haruki Murakami, outro renomado escritor da atualidade.

Filha de Takaakira Yoshimoto, um conceituado crítico, nascida Mahoko Yoshimoto, em 1964, explica que aspirava a carreira literária desde menina e adotou o pseudônimo tão peculiar, Banana, por apreciar a flor da bananeira.

Banana recebeu, em 1988, o prêmio literário *Kaien*, para novatos, com *Kitchin* (A Cozinha) e, a outra obra *Utakata / Sankuchuari* (A Espuma / O Santuário) recebeu a indicação para o Prêmio Akutagawa, também em 1988. Recentemente, Banana teve, concomitantemente, quatro de seus livros incluídos na lista dos dez mais vendidos.

O seu estilo moderno e despretensioso não deixa de provocar certa polêmica entre os críticos, mas quase todos são unânimes em reconhecer que Banana foi capaz de captar, na medida exata e de maneira lúcida, o *feeling* da jovem geração japonesa.

Não sabemos afirmar se o “fenômeno Banana” será passageiro ou terá força suficiente para se manter e se estabelecer definitivamente. Só o tempo nos dirá. Estamos somente certas de que Banana vem demonstrando, a cada novo lançamento, que talento e capacidade para a sua definitiva afirmação não lhe faltam.

Sobre *Kitchin*, o livro

O livro *Kitchin*, lançado em 1988, é, na realidade, composto por três contos: *Kitchin* (A Cozinha), *Mangetsu - Kitchin 2* (Lua Cheia A Cozinha 2) e *Mûn raito shadou* (Sombras do Luar). Trata-se do livro de estréia de Banana e, os contos, aqui reunidos, foram escritos na época em que ela trabalhava num salão de chá.

Diz a escritora, no posfácio de *Kitchin*, que sempre escreveu “no desejo de transmitir somente uma verdade e, que a sua aspiração é continuar a escrever, haja o que houver, até que não queira mais falar sobre isso”. O livro *Kitchin*, continua ela, “é a forma padrão dessa perseverante História”

Ainda segundo suas palavras, “A conquista e o amadurecimento são os registros do espírito individual, são a esperança e a potencialidade na

sua totalidade” Essa filosofia de vida cristalizada e expressa através de palavras resulta em *Kitchin*.

***Kitchin*, o conto**

O conto em questão pode ser resumido da seguinte maneira:

- Eu, Mikage Sakurai, encontra-se completamente só, após a morte de sua avó, sua única família.
- Surge Yûichi Tanabe, conhecido de sua avó e estudante da mesma universidade que frequenta Mikage, para convidá-la a morar com ele e sua mãe (na realidade, seu pai transformado em mãe).
- Mikage é acolhida com todo o amor, ganha e aceita a nova família, embora consciente de que, um dia, terá que seguir, sozinha, o seu caminho.

O lugar do qual mais gosto, neste mundo, é a cozinha.

Seja de onde for, seja de que tipo for, sendo uma cozinha, sendo um local onde se prepara a refeição, não me é doloroso.

Na abertura de *Kitchin*, Mikage coloca claramente a sua posição: a cozinha, para ela, é o local onde se **prepara** a refeição e o **gostar** equivale a **não ser penoso**.

A cozinha como o local onde se **prepara** a refeição significa, em termos de cultura, a volta a um tempo passado, levando-se em conta que, numa época de alimentos congelados e pratos prontos, a cozinha transforma-se, antes, no local onde **se come**. O que se presencia é a adaptação de Mikage à cultura atual, sem deixar de lado a cultura antiga na qual cresceu, ao ser criada por sua avó. E essa adaptação é encarada de uma maneira racional e sensata, na medida em que é aceita (*o lugar onde mais gosto*) ponderadamente (*não me é penoso*).

Cabe lembrar que a cozinha como a concebemos hoje, ou seja, como parte integrante da casa, construída no mesmo nível dos outros aposentos e assoalhada, data de época recente, no Japão. Embora já na era Edo (1603 a 1868) esse tipo de cozinha pudesse ser encontrada, a sua popularização só vai ocorrer após a II Guerra Mundial, quando habitações mais modernas começaram a ser construídas.

Houve uma época em que não existia, praticamente, um espaço denominado “cozinha”; o que havia era o *kamado* (tipo de fogão a lenha) e o *nagashi* (a pia antiga) instalados num canto do *doma* (um espaço não as-

soalhado, em nível mais baixo que o resto da casa). O *doma* desempenhava um papel muito importante, pois representava não só o espaço onde se realizavam os afazeres domésticos, mas também era utilizado como o espaço para o próprio trabalho de produção. Era o espaço que não só acomodava a “cozinha” num dos cantos, mas, na zona rural, transformava-se no estábulo e no celeiro e, numa casa comercial, a loja localizava-se no *doma*.

Curiosamente, o *doma* era também o único espaço dentro de casa onde se permitia o *dosoku* (os pés calçados), por tratar-se de um chão não assoleado. Nos outros aposentos entrava-se descalço ou trocava-se por um calçado apropriado, costume ainda adotado em muitas casas japonesas.

Além do aspecto prático (não precisar tirar os sapatos para entrar em casa, ao chegar de fora), o *dosoku* parece ter ligação com o trabalho, ou seja, o *doma* é o espaço onde são realizadas as várias atividades, profissionais ou domésticas: nos dias de chuva ou à noite é aí que os agricultores realizavam suas tarefas e as mulheres cozinhavam. Estar no *doma* significava estar trabalhando.

Com o passar do tempo, o estábulo e o celeiro ganham espaço próprio, independentes da casa e a cozinha incorpora-se à casa, ganhando também seu próprio espaço. Realiza-se, desse modo, a separação geográfica entre o trabalho de produção e os afazeres domésticos.

O preparo da refeição realizado na cozinha tem sido, desde há muito, uma obrigação exclusiva da mulher. No Japão de hoje, entretanto, o trabalho na cozinha tornou-se opcional, devido à automação, à venda de pratos prontos e ao sistema de *demae* (entrega de pratos prontos a domicílio). Desse modo, o ato de cozinhar passa a ser encarado como um *hobby*, onde cozinhar significa experimentar (preparar e comer) pratos renomados ou exóticos, pelo puro prazer de cozinhar. É o afazer cotidiano e o “comer para nutrir-se” substituídos pela arte culinária e pela gastronomia.

O fato de Mikage trazer a cozinha como o seu lugar preferido tem, provavelmente, estreita ligação com isso. E, refletindo-se, mais um pouco, sobre o espaço denominado “cozinha”, surgem outros fatores que poderiam fundamentar tal escolha.

As antigas casas do Japão caracterizavam-se por não possuir paredes divisórias fixas entre os vários cômodos. Estes podiam ser divididos por portas corrediças, conforme a necessidade. Por conseguinte, a família compartilhava, quase que todo o tempo, um mesmo espaço. Com a popularização das construções modernas (estilo ocidental), iniciada após a II Guerra, as casas passaram a ter paredes divisórias fixas entre os aposentos o que ocasionou a separação geográfica entre os membros da família, na medida em que surgem os quartos individuais.

A cozinha, nesse caso, vai funcionar como um espaço comunitário que une toda a família na hora da refeição. Além do mais, a cozinha é, ainda, o espaço intimamente ligado à figura da mãe, representando, assim, o espaço mais “doméstico” de uma casa. Cabe lembrar que trata-se também do espaço que mantém estreita ligação com todos os sentidos do homem: olfato (cheiro dos alimentos), audição (sons característicos do preparo de uma refeição: cortar, bater, fritar...), gustação (degustar os alimentos), visão (saborear os alimentos com os olhos), tato (calor do fogo, frio da geladeira...) o que a torna completa, no sentido de satisfazer todos os anseios humanos.

Gosto demais, ainda que seja uma cozinha extremamente suja.

Aí, onde, no chão, se espalham pedaços de verdura e tão suja que enegrece a sola do chinelo, é bom que seja exageradamente espaçosa. Ergue-se uma geladeira gigante, em cujo interior enfileiram-se provisões suficientes para passar facilmente um inverno, e eu me encosto nessa porta prateada. Ao levantar casualmente os olhos do fogão todo salpicado de óleo ou da faca com pontos de ferrugem, fora da janela, a estrela brilha solitariamente.

Restamos eu e a cozinha. Acho que é um pensamento, no mínimo, melhor, do que pensar que estou só.

Mikage imagina uma cozinha de proporções gigantescas (*exageradamente espaçosa*) e com aparelhos também desproporcionais (*geladeira gigante*). Ela parece se perder nessa imensidão e a sua existência afigura-se minúscula, tal qual a estrela solitária que vê pela janela.

A atração de Mikage por uma cozinha que, enquanto gigantesca parece aumentar a sua solidão, explica-se pela presença de um “viver”, sentido nos vestígios aí presentes: os pedaços de verdura caídos no chão, a geladeira abarrotada de comida, o fogão salpicado de óleo...

A sua cozinha, no entanto, encontra-se atualmente, destituída de qualquer presença, explicada pelo fato de encontrar-se só, pois perdera a avó, o único elo familiar e “dona” dessa cozinha.

Os pais de Mikage morreram muito cedo e ela fora criada pelos avós. Ainda criança, perdera o avô. Desde então, a sua família resumia-se na sua avó. Mas ela, que efetivamente fora pai e mãe, acaba também falecendo:

Há dias atrás, pasmem, a minha avó acabou morrendo. Fiquei espantada!

Ao me lembrar, repentinamente, que algo real, denominado família, foi desaparecendo, um a um com o passar dos anos e, que restei

aqui, sozinha, tudo à minha frente começa a parecer uma ilusão. É um espanto que eu esteja sozinha no quarto em que me criei, e o tempo continue a fluir normalmente, alheio a tudo que ocorre em volta.

O desaparecimento completo da família, já tão reduzida, é sentido, antes, como um espanto do que como um choque. Perceber que, embora sozinha, não há qualquer alteração no seu espaço e no seu tempo, configura-se ainda mais espantoso.

É esse espanto que vai, inicialmente, abrir os olhos de Mikage para a existência de uma dura realidade, que independe de qualquer outra para continuar a existir.

A partir de então, *Kitchen* vai retratar minuciosa e lucidamente, na dimensão do cotidiano, o processo de maturidade de Mikage que, diante dessa dura realidade, busca, dentro de suas possibilidades, encontrar o seu próprio caminho, ou seja, a sua própria identidade.

Em *Kitchen*, esse processo vai ser enfocado, principalmente, sob o ponto de vista familiar, trazendo à tona a questão jovem / família.

Esse problema, entretanto, vai ser abordado não com o tradicional esquema jovem x família, mas através de um esquema que reflete o contexto atual:

jovem x inexistência da estrutura familiar tradicional

No que se refere à constituição da família nuclear (casal + filho), tanto Mikage como Yûichi são jovens oriundos de famílias (tradicionalmente) incompletas: Mikage fora criada pela avó e Yûichi, pela mãe (que, na realidade, é o seu pai). A inexistência da estrutura familiar tradicional (casal + filho) aparece, desse modo, no caso de Mikage como $\emptyset$ e, no caso de Yûichi, na forma de uma nova estrutura familiar, constituída apenas por um dos cônjuges e o filho.

Note-se que os dois jovens têm, em comum, a falta de vivência numa família nuclear, sendo que Mikage cresceu numa estrutura familiar mais antiga do que a tradicional, a família linear (três gerações), e Yûichi, numa estrutura familiar posterior à tradicional, constituída apenas pelo pai (ou mãe) + filho.

Mikage representa, portanto, a família linear já desaparecida ($= \emptyset$) e Yûichi, uma constituição familiar moderna que se caracteriza pela ausência de um dos cônjuges.

O fato de a autora ter estabelecido uma constituição familiar tão peculiar, “mãe” (ou melhor, o pai transvestido de mãe) + filho, ilustra primorosamente a situação da típica família japonesa da atualidade (a sociedade do assalariado) que, embora, formalmente, seja constituída de casal + filho, caracteriza-se, na prática, pela ausência da figura paterna, explicada pelos seguintes fatores:

a) a instituição familiar japonesa que (ainda) encara a educação dos filhos como obrigação exclusiva da mulher, razão pela qual o pai japonês é tão somente o sustentáculo econômico e, espiritualmente, torna-se um pai ausente, de corpo presente;

b) o sistema do *tanshin funin* (a ida do trabalhador para uma outra localidade, sem a família, a fim de ocupar um posto designado pela empresa), adotado por muitas empresas japonesas, que acaba transformando o pai japonês, num pai ausente, de corpo ausente.

A família constituída por Eriko (“mãe”) e Yûichi personifica, ao mesmo tempo, a situação atual da família japonesa (a nulidade do homem enquanto figura paterna) e a situação futura (que existe atualmente como tendência), em que a mãe vai também exercer uma atividade profissional (= econômica) fora do lar (Eriko é dona de um bar *gay*).

Quando Mikage passa a morar com Yûichi e Eriko, o que se vê, a princípio, é naturalmente o seu total deslumbramento diante de uma constituição familiar tão distante do seu, em todos os aspectos. Com relação à própria moradia, por exemplo, enquanto Mikage e a avó moravam no que os japoneses chamam de *apâto* (pela descrição do ambiente) que equivale, aproximadamente, ao nosso apartamento mais modesto, de pequeno porte, Yûichi e Eriko residem no *manshon*, apartamento mais requintado.

Quando levantei os olhos para ver esse prédio que se elevava para o céu, o 10º andar onde ficava o meu apartamento era muito alto e pensei que, certamente, deveria avistar-se um belo panorama noturno.

Percebe-se nessas palavras o distanciamento que há entre Mikage e esse tipo de habitação e, ao mesmo tempo, o velho anseio humano por encontrar algo novo e belo num espaço que lhe é desconhecido (*deveria avistar-se um belo panorama noturno*).

(...) *tratava-se de um aposento deveras estranho* é a primeira impressão do interior do apartamento e, o que se destaca aos olhos de Mikage é um sofá gigante – tipo de sofá que aparece em comerciais de TV, que comportaria uma família inteira e que combinaria com um cachorro gigante,

do tipo impossível de se criar no Japão – a existência de muitas plantas e da cozinha.

A sala, desprovida de móveis e sem tapete, possuía somente as peças representativas de uma sala típica de hoje, no Japão: o sofá e o aparelho de televisão (entenda-se televisor + vídeo).

Esta sala, à moda ocidental, contrasta com a sala, em estilo japonês (*washitsu*) onde Mikage assistia aos programas de TV com a sua avó, sentada sobre o *tatami* (tipo de esteira com que se forra o chão das salas em estilo japonês). Não, sem razão, portanto, que o sofá, segundo ela, gigante, tenha chamado a sua atenção e, ao sentar-se nele, tenha experimentado uma sensação de deslumbramento.

A cozinha, apropriadamente bem equipada, possuía todo o necessário para se *preparar* uma refeição e encanta Mikage: *Eu amei demais esta cozinha, logo que a vi*. Para Eriko e Yûichi essa cozinha toda equipada não passa de enfeite, ou seja, para eles que representam a família moderna, a cozinha existe apenas como uma teoria, pois ela representa tão somente o espaço *onde se come*, enquanto que para Mikage, criada numa cultura mais antiga, a cozinha representa o espaço **onde se prepara a comida**.

Embora **recolhida** (segundo suas palavras) por uma família praticamente desconhecida e num espaço tão distinto do seu, Mikage sente-se acolhida e dorme tranqüila:

Eu ri, pois achei engraçado estar enrolada num cobertor e dormir, também esta noite, perto da cozinha. Mas, não existia solidão. Quem sabe, eu estivesse esperando. Quem sabe, eu só estivesse procurando um leito onde pudesse esquecer, por alguns instantes, tudo o que aconteceu até agora e o que acontecerá daqui para a frente. Quando temos alguém do lado não é bom, porque a solidão aumenta. Mas, tendo uma cozinha, havendo plantas, tendo alguém sob o mesmo teto e havendo silêncio... era o máximo. Aqui é o máximo!

Desse modo, inicia-se uma nova etapa na vida de Mikage: a vida de “parasita” no apartamento de Eriko e Yûichi.

O primeiro impacto sofrido por Mikage nessa nova vida é com relação à própria moradia, fato referido anteriormente; depois, com relação aos seus moradores e ao seu estilo de vida.

O encontro com Eriko, por exemplo, constitui-se numa sucessão de espanto e deslumbramento, conforme se vê nos seguintes trechos:

- *uma mulher lindíssima, ofegante, adentrou correndo.*
- *essa pessoa era realmente bela.*
- *Mãe, isso? Não conseguia despregar os meus olhos (...)*
- *Cabelos sedosos, chegando nos ombros, olhos oblíquos brilhantes, lábios bem feitos, nariz bem formado (...) não se parecia com um ser humano. Nunca havia visto uma pessoa assim.*
- *Olhando com atenção, certamente, percebi, sim, detalhes humanos como as rugas, próprias da idade, a dentição levemente irregular. Mesmo assim, ela era irresistível. Fazia-me querer encontrá-la de novo.*

O que se destaca em Eriko é a sua beleza, pairando o ideal e quase distante do humano, pois trata-se de uma beleza “fabricada” através da cirurgia plástica. No caso de Eriko, entretanto, o seu belo rosto não é um produto totalmente remodelado pela cirurgia plástica, visto que, o que ela fez foi acentuar os seus belos traços originais (*desde a época em que era homem, possuía um rosto bem formado*).

Eriko representa o protótipo de uma época em que a cirurgia plástica não só corrigi ou embeleza fisicamente, mas cria novas funções, no caso de Eriko, a de ser mãe. Vive-se atualmente, numa época em que, a concepção encarada antigamente como uma função natural da mulher, dá lugar à idéia da maternidade como algo opcional, graças aos inúmeros métodos anticoncepcionais. A mulher **não nasce** mãe, por natureza, ela **torna-se** mãe, por opção. Eriko representa a mãe de uma época em que um filho já pode ser concebido fora do ventre materno (bebê de proveta ou mãe de aluguel). Nesse aspecto, Eriko não deixa de ser realmente a mãe de Yûichi, pois ele é de fato seu filho, que foi gerado no ventre de uma outra mulher (sua esposa, mãe geradora de Yûichi).

Dentro desse ambiente totalmente novo e junto a uma família tão peculiar, constituída por um pai que é mãe + um filho criado por uma mãe que é pai, Mikage vai se permitir, durante algum tempo, levar uma vida descompromissada e ser protegida por esta nova família, a fim de recompor suas forças e poder enfrentar o futuro, agora, sozinha.

Nesse seu refúgio momentâneo, Mikage vai se entrosar perfeitamente nesse novo ambiente e nessa nova família, preenchendo e dominando os espaços até então sem um “dono” o sofá, onde ela passa a dormir e a cozinha, onde ela passa a praticar os seus dotes culinários.

Ela acompanha também o ritmo de vida dos Tanabe, criando um equilíbrio ao ritmo desencontrado entre Eriko (ausente durante a noite) e Yûichi (ausente durante o dia), na medida em que Mikage passa a ser a ponte que une o dia e a noite, sendo presença comum nos dois períodos.

Observando e participando da vida estranhamente alegre e tranqüila de Yûichi e Eriko, Mikage espanta-se também com a naturalidade com que “mãe” e filho encaram seus papéis e cultivam essa relação de uma maneira sadia e bem-humorada:

(Yûichi) – *E ainda por cima, você percebeu? – Continuou ele como se não conseguisse conter o riso – Ela é homem, sabe?*
(...)

(Mikage) – *Mas. – Fiquei boquiaberta. – Você dizia minha mãe, minha mãe!*

(Yûichi) – *Mas, no seu caso, você a chamaria de papai? – Disse ele calmamente.*

(Eriko) – *Sabe, ele tem várias falhas, pois não me dediquei inteiramente ao seu desenvolvimento.*

(Mikage) – *Falhas?*
Eu sorri.

(Eriko) – *Sim. – Disse ela com sorriso de mãe. – Seus sentimentos são desordenados, a sua relação com as pessoas é estranhamente fria, há muitas imperfeições... Eu queria que crescesse bom, sabe, somente nesse aspecto eu me empenhei desesperadamente. Ele é um rapaz bom, sabe?*

(Eriko trazendo para casa uma centrífuga)

(Eriko) – *Pensei em tornar a minha pele mais bonita, tomando suco natural – Disse Eriko alegre e animadamente.*

(Yûichi) – *Com essa idade é inútil.*
Disse Yûichi, lendo o manual de instruções.

Além disso, Mikage identifica-se com Yûichi no que concerne a uma inexplicável melancolia que os acompanha, embora tenham crescido cercados de amor. Uma melancolia nascida, talvez, do fato de os dois possuírem

apenas uma “única família” e terem aprendido a sentir, desde cedo, o medo de perdê-la, além da existência de uma firme consciência de que certamente, algum dia, terão que caminhar por si só. Ou ainda, surgida do vazio inexplicável, deixado pela ausência da figura materna, pois ambos conhecem apenas a figura substitutiva da mãe, a avó, no caso de Mikage e o pai, no caso de Yûichi. Tanto Mikage como Yûichi são jovens nascidos e criados numa época em que, como nos referimos anteriormente, a concepção torna-se um ato opcional e não, natural, e ocorre a ruptura entre o ventre materno e a criança, na medida em que o bebê passa a ser concebido fora do ventre materno. Mas são também jovens que sonham, de certa maneira, com a volta a esse ventre materno e o calor de uma animada reunião familiar dos velhos tempos:

(Mikage referindo-se ao seu antigo namorado)

Ele era o filho mais velho de uma família numerosa e a indefinível alegria que ele, inconscientemente, trazia de sua casa, reconfortava-me muito.

Esse sentimento de busca ao calor familiar juntamente com o sentimento de uma perda irreversível reflete-se claramente na cena do ônibus, onde uma senhora tenta agradar uma garotinha, provavelmente sua neta, utilizando-se de todos os artifícios, sem sucesso. A garotinha, muito aborrecida, só esboça um sorriso, quando a avó lhe pergunta se quer ir acordar a mãe que está cochilando num dos assentos traseiros. As palavras carinhosas da avó e a graciosidade da garotinha ao sorrir suscitam em Mikage o desejo de fazer parte dessa cena, mas, ao mesmo tempo, fazem crescer dentro dela uma verdade que a sufoca: para ela, nunca mais.

Ao dar-se conta, o seu sentimento interior se exteriorizava sob forma de lágrimas intermináveis. Lágrimas que fluíam sem cessar, carregando consigo inúmeras emoções inexplicáveis. Lágrimas que eram também a concretização de um desabafo, o primeiro, desde a morte de sua avó. O desabafo que mostraria a Mikage contra o que deveria se defrontar daqui para a frente, já que mesmo isso mantinha-se indefinido até então. Agora, Mikage sabia contra o que e como se armar. A casa dos Tanabe seria o ponto de partida para uma interminável jornada, uma área de descanso, onde Mikage tomaria fôlego e munir-se-ia de força e coragem para continuar a sua luta.

Mesmo aqui, não posso permanecer para sempre (...)

Será que, algum dia, irei me recordar, com saudades, daqui?

Ou ainda, será que voltarei, algum dia, a estar na mesma cozinha?

Mas, no momento, estou junto a esta competente mãe e aquele rapaz de olhos bondosos. Isso é tudo.

Crescer mais e mais, passar por várias experiências e descer para o fundo inúmeras vezes. Sofrer inúmeras vezes e inúmeras vezes retornar. Não serei derrotada. Não esmorecerei.

A cozinha dos sonhos.

Eu a terei, provavelmente, muitas e muitas. Dentro do meu coração ou de fato. Ou durante uma jornada. Em todos os lugares em que eu viver, eu terei, muitas, com certeza – sozinha, com muitas pessoas, a dois.

ZEAMI DRAMATURGE

Sakae Murakami Giroux

Zeami soulignait déjà dans le livre III de son premier traité sur le théâtre, *Fûshikaden*, que l'important pour un artiste de *nô* était aussi de savoir composer ses propres pièces. À une époque où les concours dans les arts du spectacle étaient fréquents et offraient donc aux acteurs et aux compagnies l'occasion de se faire remarquer, jouer sa propre pièce était sans aucun doute un atout supplémentaire qui multipliait les chances de remporter la palme car "paroles et comportement étaient à la discrétion" de l'auteur-acteur.

Après avoir présenté les pièces que les recherches actuelles attribuent à Zeami, nous procéderons à l'analyse de leur structure ainsi que de la méthode élaborée par leur auteur pour les écrire, en nous fondant d'une part sur les principes de composition et d'écriture que cet auteur avait défendus dans son traité *Nôsakusho*, "Le livre de la composition de *nô*", et d'autre part sur les passages correspondants du *Sarugaku dangi*, "Entretiens sur le *sarugaku*", pour nous livrer enfin à une étude thématique de ses pièces les plus représentatives prises dans les différentes catégories de pièces de *nô*.

Les pièces écrites par Zeami

Zeami fut lui-même un grand auteur compositeur de pièces *nô*. Cependant une certaine prudence s'impose, si l'on veut déterminer quelles sont celles qu'il a écrites, car les pièces de *nô* n'étaient pas signées.

On lui attribue traditionnellement parmi celles qui existent encore aujourd'hui, sur la base de document postérieurs à son époque qui visaient à recenser les pièces et leurs auteurs⁽¹⁾, plus de deux cents pièces et si l'on se

(1) Ce sont des documents qui furent établis entre la fin de l'époque de Muromachi et le début de l'époque d'Edo comme par exemple *Nôhon sakusha chûmon*, "Registre des auteurs des pièces de *nô*", *Nihiyaku jûban utai mokuroku*, "Registre des deux cent dix chants", *Kayô sakusha kô*, "Considérations sur les auteurs de *nô*".

limite à celles qui figurent au répertoire actuel, plus de la moitié, soit une centaine de pièces.

Toutefois certains de ces documents de base ont une origine qui n'est pas clairement établie ou bien contiennent des informations contradictoires.

Ainsi, bien qu'il ne faille pas refuser en bloc ses informations, il faut rester conscient que dans le cas d'un auteur de la stature de Zeami, ces informations sont encore moins fiables que pour un autre auteur car on avait tendance à lui attribuer même des pièces dont il était prouvé que d'autres les avaient écrites.

La tendance actuelle chez les spécialistes est de s'appuyer sur les informations contenues dans les traités *Nôsakusho*, "Le livre de la composition de *nô*", *Go on*, "Les cinq mélodies" et *Sarugaku dangi*, "Entretiens sur le *sarugaku*" pour déterminer quelles sont vraiment les pièces écrites par Zeami.

Les résultats de ces études ont montré qu'environ une vingtaine de pièces, y compris celles qui furent perdues et celles qui sont obsolètes, peuvent être considérées avec certitude comme étant de Zeami. Si l'on y ajoute celles qu'il a corrigées et celles qui après analyse littéraire pourraient lui être attribuées, leur nombre tourne autour de la cinquantaine. Quoique l'on ne puisse écarter catégoriquement tout risque d'erreur, cette conclusion fait actuellement l'objet d'un consensus parmi les chercheurs japonais.

Il faut savoir par ailleurs que le concept d'auteur recouvrait à l'époque de Zeami un sens différent de celui que nous lui connaissons aujourd'hui. Le cas de la pièce *Matsuzake Murasame*, "Matsukaze et Murasame" en est un exemple. Elle est citée au chapitre XVI de *Sarugaku dangi* comme étant une pièce de Zeami, or le traité *Nôsakusho* nous informe que sa forme d'origine était la pièce *Shiokumi*, "Puiser de l'eau salée" qui selon le *Go on*, est une œuvre de Kiami, auteur de *dengaku*. On apprend de plus par ce même *Go on* que Kan.ami est l'auteur d'une pièce *Matsukaze*, certainement celle appelée par la suite *Matsukaze Murasame*. À partir de ces informations et au moyen d'une étude stylistique, on a pu reconstituer la genèse de cette pièce: Kan.ami avait adapté pour le *sarugaku*, sous le nom de *Matsukaze*, une pièce de *dengaku*, *Shiokumi*, œuvre de Kiami, puis Zeami retravailla l'adaptation effectuée par son père, ce qui en fin de compte donna approximativement la pièce que nous connaissons aujourd'hui, *Matsukaze Murasame*, qui figure au répertoire actuel sous le titre *Matsukaze*.

Outre cet exemple, d'autres comme ceux d'*Ukai*, "Le pêcheur au cormoran" et *Kashiwazaki*, écrites par Saemon Gorô de la compagnie de *saru-*

gaku Enami et considérées, toujours selon le même chapitre XVI du *Sarugaku dangi*, comme étant des œuvres de Zeami parce que celui-ci y rajouta quelques passages de qualité et coupa ce qui lui semblait mauvais, nous donnent une idée de ce qu'était la conception de la paternité d'une pièce. La notion de droit d'auteur étant évidemment inconnue à cette époque, tous les artistes se sentaient libres de modifier à leur guise les pièces des autres.

Mais cette attribution n'était pas systématique, ainsi que le prouve la pièce *Tango no monogurui*, "Le fou de Tango", dans laquelle, selon le chapitre XIV du *Sarugaku dangi*, un couple trouvait la folie; Zeami eut l'idée subite dans les coulisses, juste avant la représentation, d'en faire la pièce d'un seul homme dément mais celle-ci est pourtant considérée au chapitre XVI de ce même traité comme étant de Seia.

Enfin, malgré la confusion du procédé pour déterminer l'auteur, on considère a priori comme œuvres de Zeami celles sur lesquelles l'un des trois documents mentionnés plus haut nous donnent quelques renseignements en vérifiant aussi que leur style et leur composition correspondent aux canons exposés par Zeami dans ses traités.

Nous reproduisons dans les pages 72 et 73 la classification des pièces établie par Yokomichi Mario, car elle nous paraît refléter avec la plus grande fidélité l'aspect complexe de la paternité des pièces attribuées à Zeami.

La structure de ses pièces et sa méthode d'écriture

Après avoir défini quelles étaient les pièces de Zeami, un des aspects qui saute aux yeux dans cette liste est que le *shite*, "celui qui agit", donc le personnage principal, représente le plus souvent un esprit, une divinité ou un revenant, quelqu'un qui n'est pas de ce monde. Dans quelques autres pièces, il s'agit d'une personne humaine qui est cependant presque toujours en état de démence et ainsi ne participe plus du monde où nous vivons. Dans la liste des pages 72 et 73 seul le *shite* de *Shun.ei* représente une personne normale.

En relation avec cette constatation, nous percevons par ailleurs, que les pièces de Zeami obéissent à une structure spécialement élaborée pour la mise en scène de ces apparitions.

Par opposition avec les pièces "de la réalité" où, comme dans d'autres genres de théâtre, l'action se développe suivant un certain ordre chronologique sur la base de l'antagonisme de personnages réels, dans les "*nô* d'apparition" les événements se passent dans la mémoire du *shite*.

Tableau des pièces attribués à Zeami

Pièces dont Zeami est certainement l’auteur	Pièces dont Zeami est presque certainement l’auteur	Pièces dont Zeami participa a la revision
Pièces de divinité		
<i>Hakozaki</i> <i>Hôjôgawa</i> (La rivière Hôjô) <i>Oimastsu</i> (Le vieux pin) <i>Takasago</i> <i>Unoha</i> (La plume de cormoran) <i>Yôrô</i> (Le soutien de la vieillesse) <i>Yumi Yawata</i> (L’arc du sanctuaire Hachiman)	<i>Fujisan</i> (Le mont Fuji) <i>Fushimi</i> <i>Ukon</i>	
Pièces de guerrier mort		
<i>Atsumori</i> <i>Kiyotsune</i> <i>Sanemori</i> <i>Tadanori</i> <i>Yorimasa</i>	<i>Yashima</i>	<i>Michimori</i>
Pièces de femme ou de vieillard		
<i>Higaki</i> <i>Izutsu</i> (La margelle) <i>Saigyôzakura</i> (Le cerisier et Saigyô)		<i>Akoya no matsu</i> (Le pin d’Akoya) <i>Matsukaze</i>

Pièces de dément		
<i>Kôya monoguri</i> ⁽¹⁾ (Le fou sur le mont Kôya) <i>Ausaka monogurui</i> (Le fou d'Ausaka) <i>Tsuchiguruma</i> [Sous sa forme ancienne] (Le tombereau)	<i>Hanagatami</i> ⁽¹⁾ (La corbeille à fleurs) <i>Hanjo</i> (Dame Han) <i>Minatsukibaraï</i> (La purification du sixième mois) <i>Sakuragawa</i> (La rivière Sakura)	<i>Hyakuman</i> <i>Kashiwasaki</i> <i>Tango monogurui</i> (Le fou de Tango)
Pièces d'homme		
	<i>Ashikari</i> ⁽²⁾ (Le coupeur de roseaux) <i>Shun.ei</i>	
Pièces de danse		
<i>Tôru</i>	<i>Suma genji</i> ⁽¹⁾ (Le Genji à Suma) <i>Taima</i>	
Pièces de fantômes		
<i>Aridôshi</i> ⁽²⁾ <i>Kinuta</i> (Le battoir) <i>Koi no omoni</i> ⁽²⁾ (Le cœur chargé d'amour)	<i>Nishikigi</i> (L'arbre décoré)	<i>Aoi no ue</i> (Dame Aoi) <i>Funabashi</i> (Le pont flottant) <i>Kayoi Komachi</i> (Les visites chez Komachi)
Pièces de démon		
<i>Taisanbukun</i> ⁽³⁾	<i>Nomori</i> (Le miroir Nomori) <i>Nue</i> (Chimère) <i>Shôki</i>	<i>Ukai</i> (Le pêcheur au cormoran)

(1) Inclusion de parties provenant d'autres pièces.
 (2) Considérées comme proches des pièces originales.
 (3) Considérée comme ayant subi d'importantes modifications postérieures à Zeami.

Fonte: M. Toita, *Nô. Kami to kojiki no geijutsu*, Serika shobô, 1973, p.196.

Le *nô* d'apparition dont le nombre de personnages est très réduit se présente généralement sous la forme de deux parties séparées par un interlude.

Les deux parties sont représentées le plus souvent par le *shite* et un *waki*, "celui qui est sur le côté", personnage secondaire, souvent un moine anonyme d'une région autre que celle où se passe la scène, et qui en dernière analyse sert uniquement à faire revenir le *shite* en ce monde.

Le *waki* entre en scène le premier, arrive ensuite le *shite* sous l'apparence d'un habitant du lieu: il lui raconte alors ainsi qu'au public les événements qui se sont passés à cet endroit, la légende du pays, et disparaît après avoir laissé filtrer dans son récit quelques indices sur sa véritable identité. Ici s'achève la première partie de la pièce.

Étonné par cette disparition subite, le *waki* interpelle quelqu'un de la région, dont le rôle est tenu par un acteur de *kyôgen*⁽¹⁾, afin de dissiper ses doutes; celui-ci lui fait comprendre alors, en lui narrant la légende à sa façon, que le personnage précédent avait raconté sa propre vie. Ceci constitue l'intermède (*ai-kyiôgen*).

Alors le *waki* décide de passer la nuit sur place pour tenter d'apaiser l'esprit du mort par ses prières. Le *shite* réapparaît sous les traits du personnage qu'il était avant sa mort et conte sa tristesse, son désespoir et les souffrances de son âme puis il disparaît au petit jour. Et la pièce se termine comme si tout cela s'était passé dans un rêve du *waki*, là où la frontière entre ce monde et l'autre, où le temps n'existent pas. Le récit du *shite* n'est pas celui de ses actions passées mais l'expression de ses sentiments et de ses émotions. Le *nô* d'apparition décrit l'âme du héros.

Ce fut la direction que choisit Zeami pour l'art du *sarugaku*. D'autres tendances existaient parallèlement, comme par exemple celles du *sarugaku* d'Ômi axé sur le chant et la danse et de celles du *sarugaku* du Yamato donnant plus d'importance à la mimique, qui développaient ces éléments dans des pièces de structure plus classique ou bien sans s'attacher à une forme précise.

(1) Il s'agit d'un acteur provenant d'une autre tradition théâtrale, celle du *kyôgen*, théâtre comique du moyen âge japonais. Bien que *nô* et *kyôgen* soient joués sur la même scène et au cours d'un même programme, ils ont chacun leur propre conception du spectacle. Si le *nô* est plus centré sur le chant et la danse, le *kyôgen*, lui, s'appuie sur des événements comiques survenus entre les personnages. Alors que le héros de l'un est une figure historique ou légendaire, celui de l'autre est anonyme. Ainsi le *kyôgen* ne définit pas le lieu géographique de la scène, qui dans le *nô* est délimité par l'environnement historique des événements ou du personnage. Enfin, si le *nô* est défini comme un théâtre de masques, le *kyôgen*, à l'exception des pièces de divinités, de vieillard, d'animaux et de femmes laides, qui ne représentent qu'une faible part du vaste répertoire des personnages, n'y recourt pas.

Si l'on s'intéresse aux pièces attribuées à Kan.ami, on s'aperçoit que l'objectif principal du père de Zeami quand il composait une pièce était de faire éclore sur scène la fleur insolite et intéressante. Pour y parvenir, il recherchait toujours des thèmes susceptibles de plaire à des spectateurs de classes et de goûts différents, sans donner de l'importance à une structure particulière.

Jinen koji, par exemple, pièce plusieurs fois citée dans le *Sarugaku dangi*, appartient à la catégorie des *nô* dits "de la réalité" et contient des passages extrêmement dynamiques qui attirèrent certainement le public de l'époque et continuent encore à nous captiver. La participation de l'acteur de *kyôgen* dans cette pièce est très importante, donnant vie à la représentation par son langage de la vie quotidienne. Celui-ci, qui joue le rôle de suivant du *shite*, ne se comporte nullement en héros car, menacé par le sabre du marchand d'esclave, il se rend immédiatement en lui disant de repartir avec la prisonnière. C'est un être faible et peureux. D'autre part le dialogue entre le marchand et Jinen qui avait débuté dans un langage formel, se fait peu à peu dans la langue de tous les jours, montrant ainsi combien la discussion est animée. L'adversaire, cédant devant l'insistance de Jinen, se résoud en dernier recours, à tourner ce moine en ridicule en lui demandant de danser devant eux en échange de la jeune fille. Jinen n'hésite pas et leur offre avec élégance et beauté un échantillon de ses talents afin d'atteindre son objectif. Cette pièce emprunte, comme nous le voyons, ses éléments à plusieurs arts du spectacle; cela permettait de satisfaire les différents goûts des spectateurs, la rendant idéale pour une représentation donnée au bénéfice des temples ou des monastères où toutes les classes de la société se mêlaient.

Tous les personnages de cette pièce sont très humains, réels. La personnalité de Jinen surtout dut captiver le public. Proche du peuple auquel il enseignait le bouddhisme, il n'hésita pas à interrompre son dernier jour de prêche pour sauver la jeune fille, sachant pourtant que selon la loi bouddhique, cette interruption annulerait tout son travail antérieur. Son bouddhisme ne se conforme pas aux conventions, semblable en cela à celui de l'époque de Kamamura pour lequel plus que la théorie, c'est la pratique religieuse, la pratique du bien qui importent.

La pièce *Sotoba Komachi*, "Komachi au *stûpa*"⁽¹⁾, met elle aussi en scène un personnage cher au peuple et dont le souvenir reste vivant dans les contes et les légendes.

(1) Cf. N. Péri, *Le Nô*, p. 179-221.

La pièce *Motomezuka*, “La tombe des prétendants”⁽¹⁾, dont le *shite* n'appartient pas non plus au monde réel, diffère fondamentalement des pièces de Zeami même si leur structure ressemble à celle qu'il adopte. *Motomezuka*, par exemple, raconte à travers le *shite* l'horreur de l'enfer que subit Unai, légende connue à l'époque. Il s'agit de pièces qui comportent de brillants passages, donnent de l'importance à l'art de la mimique et tentent de raconter certaines des légendes sous une forme facilement compréhensible et captivante. Tous les participants de la pièce remplissent des fonctions dynamiques bien éloignées de celles du “*nô* d'apparition” de Zeami puisqu'elles sont représentées chez lui, essentiellement par un seul personnage, le *shite*, plus propre à faire ressortir l'art du *yûgen*.

Voyons maintenant quelles sont les caractéristiques du *nô* d'apparition de Zeami en nous arrêtant sur l'une des pièces qui en est la plus représentative, *Izutsu*, “La margelle”

Le *shite* représente le fantôme de “la femme du puits”, la scène se passe dans les ruines du monastère Ariwara, (Ariwara-dera), où sont enterrés les restes de cette femme et de Arihira no Narihira. Par une nuit d'automne claire et silencieuse arrive là un moine qui, ayant entendu l'histoire de Narihira, décide de faire une halte au cours de son voyage de Nara à Hase, et prie pour le repos de l'âme de celui-ci et de la fille de Ki no Arisune. À ce moment, apparaît une jeune fille venue puiser de l'eau qu'elle porte au tombeau. Le moine observe la jeune fille qui prie profondément, perdue dans ses souvenirs, devant le tombeau éclairé par la lune, et lui demande qui elle est. Elle lui répond qu'elle habite les environs, ne sait rien de Narihira sinon que son nom est lié à l'histoire du pays, mais, à la demande insistante du moine, commence à raconter l'histoire de l'amour qui unit la femme du puits et Narihira.

Ici vivaient donc autrefois ensemble Narihira et la fille de Ki no Arisune, mais celui-ci avait une maîtresse dans la région de Takayasu où il se rendait souvent. L'apprenant, son épouse à l'âme pure désira seulement qu'il ne lui arrivât rien en cours de route lorsqu'il allait voir l'autre femme. Ce sentiment toucha finalement le cœur de Narihira qui revint vivre heureux avec son épouse. A partir de ce moment, la jeune fille commence à raconter leur histoire alors qu'ils n'étaient encore que des enfants aux sentiments purs et ingénus. Les deux enfants contemplaient leurs reflets dans l'eau de ce puits. Leur amour ne cessait de croître... Mais plus la jeune fille évoque de souvenirs du passé, plus elle se révèle au moine comme l'esprit de la femme du

(1) La demoiselle d'Unai s'est jetée dans la rivière pour n'avoir pas su choisir entre ses deux prétendants, qui se battent ensuite en duel devant son tombeau où ils meurent finalement tous les deux. Le spectre d'Unai apparaît à un moine à qui il décrit l'enfer de sa vie, les tourments qu'il endure dans le monde des ténèbres où le précipita la mort de ces deux hommes, survenue par sa faute.

puits. Elle avoue être apparue en ces lieux en proie à une grande nostalgie de Narihira puis disparaît dans l'ombre de ce puits.

Le moine décide, après avoir conversé sur cette histoire d'amour avec un homme des environs et comme la nuit avance, de passer la nuit ici même dans le temple pour prier, sur un tapis de mousse. Alors que le sommeil commence à le gagner, la femme du puits surgit devant lui, revêtue de la coiffe de cérémonie et du surtout de Narihira. Et elle, qui a évoqué devant le moine, dans la première partie, les moments de bonheur que son amour lui a procurés, va maintenant lui dévoiler les souffrances endurées. Cette femme à l'âme si pure qui ne désirait que le bonheur de son époux garde en réalité une profonde rancune de son infidélité, une rancune qui la poursuit jusque dans la mort. Parée des atours de Narihira, le cœur envahi à la fois par l'amour et la haine, elle danse comme possédée par un esprit étranger⁽¹⁾.

Toute cette seconde partie ne donne lieu à aucun dialogue entre le *waki* et le *shite*, comme si le moine était absente. Seul le chœur accompagne la narration des sentiments du *shite*, sentiments qui appartiennent à la fois aux vivants et aux morts, sentiments humains éternels.

En outre, pour composer une pièce, il faut, selon le *Nôsakusho*, "Le livre de la composition de *nô*", respecter certaines conditions. En premier lieu, le sujet de la pièce. Comme le *nô* repose sur la danse et le chant, on ne saurait choisir un *shite* dont le caractère ne s'accorderait pas avec ces deux éléments. Zeami conseille de choisir parmi les personnages d'*Ise monogatari*, "Contes d'Ise", du *Genji monogatari*, "Le dit du Genji" ou du *Heike monogatari*, "Le dit des Heiké", qui appartiennent tous au monde raffiné de la noblesse. La conception du personnage chez Zeami était assez éloignée de celle de Kan'ami. Ce dernier en effet aurait développé le même personnage d'une façon plus populaire, en puisant les éléments dans les légendes alors que son fils l'aurait fait dans la littérature plus relevée de l'aristocratie.

Pour ce qui est de la composition qui donnera sa structure à la pièce, Zeami recommande l'observation de la progression "ouverture, développement, finale", *jo - ha - kyû*. La pièce comprendra cinq phases, la première pour l'"ouverture", la seconde, la troisième et la quatrième pour le "développement" et la cinquième pour le "finale". La première phase sera donc le début de la pièce, généralement, de l'entrée en scène du *waki*, où il se présente, au chant de voyage inclus, qui décrit le paysage et définit la situation. La seconde phase, début du développement, se limite à l'entrée en scène du

(1) Voir aussi l'explication et la traduction que donne G. Renondeau dans *Nô*, Maison Franco-japonnais, 1953, p. 83 à 117.

shite et son cheminement jusqu'au plateau principal; la troisième est constituée par la rencontre et le dialogue entre *shite* et *waki*, ainsi que par la première intervention du chœur; la quatrième est occupée par le récit du *shite*, en partie chanté, entrecoupé parfois de danses, jusqu'à la sortie de scène du *shite*. La première partie d'un *nô* d'apparition s'achève ici. La cinquième phase, de type "finale", en constitue la seconde partie; elle débute par un chant d'attente du *waki*, se poursuit par le retour du *shite* qui va exécuter une danse, pour se terminer par le récit ou commentaire chanté par le chœur.

Il ne nous est bien sûr pas permis d'affirmer que toutes les pièces s'articulaient ainsi sans introduire de variations, mais si l'on a pu décélérer dans les pièces qui nous sont parvenues une certaine norme, c'est quelles obéissaient sans doute aux recommandations édictées par Zeami.

Pour ce qui est enfin de l'écriture qui va donner naissance aux paroles de la pièce, Zeami fait ressortir la nécessité d'employer les mots qui conviennent à chaque personnage, en fonction de leurs sentiments et de leur apparence. Si la pièce est censée se passer dans quelque endroit célèbre, il sera bon d'y inclure les vers d'un poème ancien chantant ce lieu afin de permettre aux spectateurs d'en goûter la poésie. L'évocation d'un endroit historique aliée à la récitation de vers déjà connus du public contribue dans une grande part à créer l'ambiance propice à l'apparition de personnages adaptés à ce contexte. En outre l'utilisation de ces poèmes pour tracer le décor permet d'élargir à l'infini l'espace théâtral à travers l'imagination de l'acteur et du public.

Zeami applica donc cette technique de composition de *nô* pour créer différentes pièces, en corriger ou en modifier d'autres empruntées aux répertoires déjà anciens du *sarugaku* de Yamato et du *dengaku*.

Le *nô* d'ouverture

Le *sarugaku* de Yamato était très orienté vers la mimique. Kan'ami avait déjà cherché à introduire plus d'éléments dansés et chantés mais celui qui donna réellement le plus d'importance à ceux-ci, leur donnant même priorité sur la mimique, fut Zeami. Et cela parce que, selon Zeami, l'origine du *sarugaku* se trouve dans les *kagura*. La danse et le chant sacrés d'Okina sont les archétypes de ces deux éléments. Ainsi, nous examinerons maintenant, afin d'étudier les règles essentielles de la composition chez Zeami, le cas des pièces dites "d'ouverture"⁽¹⁾, pièces de divinités dont les caracté-

(1) Ces pièces appelées *waki nô*, littéralement "pièce de côté", sont ainsi dénommées car elles étaient jouées juste après *Okina*, autrement dit "pièce après *Okina*".

ristiques prédominantes sont justement le chant et la danse. Cette catégorie de pièces, où le *shite* représente une divinité, est la plus ancienne, car c'est en effet grâce à leurs liens avec certains temples ou sanctuaires où elles donnaient leurs représentations afin d'animer les fêtes et cérémonies religieuses que les différentes compagnies de *sarugaku* purent se développer. Zeami maintint cette tradition du *sarugaku* tout en ouvrant de nouvelles voies. Il ne faut donc pas s'étonner si, parmi les pièces qui nous ont été transmises comme étant de Zeami, figure un grand nombre de ces "pièces d'ouverture"

De nos jours, rares sont les occasions de les apprécier en raison de la réduction de la durée des programmes de *nô*. Si toutefois l'occasion se présente, la pièce généralement choisie est *Takasago*, la plus représentative des pièces d'ouverture de Zeami.

C'est donc cette pièce que nous retiendrons pour notre étude. En voici le contenu.

Un moine du sanctuaire Aso, Tomonari, décide d'aller visiter Kyotô et se met en chemin avec un compagnon. En cours de route ils observent une halte sur la plage de Takasago, dans la province d'Harima, où ils rencontrent un couple de vieillards qui dansent à l'orée de la pinède en psalmodiant des vœux de longue vie. Tomonari se dirige vers eux et leur demande quel est le fameux pin de Takasago et pourquoi celui-ci et celui de Sumiyoshi sont appelés *Aioi*, c'est à dire "naître et vivre ensemble", alors qu'ils sont séparés par la distance. Le vieillard lui indique le pin et explique qu'ils sont ainsi appelés parce que même éloignées, les âmes d'un couple sont inséparables. Il ajoute que sa vieille épouse est de Takasago et que lui-même est de Sumiyoshi puis récite divers passages d'histoires anciennes où le pin apparaît comme un arbre de bon augure. Il finit par se révéler comme étant, de même que son épouse, l'esprit d'un de ces deux pins et part sur une barque, invitant Tomonari à se rendre à Sumiyoshi où il l'attendra.

Tomonari se fait à nouveau raconter la légende d'*Aioi* par une personne des environs. Après avoir relaté sa précédente rencontre, cette personne conseille au moine de s'embarquer immédiatement sur son bateau pour Sumiyoshi car il vient d'assister à un miracle.

Le moine accepte et débarque donc à Sumiyoshi. La lune illumine déjà la neige qui subsistait. Surgit alors la divinité de Sumiyoshi qui se met à danser en prononçant des vœux de paix et de félicité pour ce monde.⁽¹⁾

(1) Voir aussi l'explication et la traduction de cette pièce que donne R. Sieffert dans *Nô et Kyôgen - Printemps été*, POF, 1979, p. 44 à 59.

Dans cette catégorie de pièces, c'est l'apparition de divinités qui entrent en contact avec les humains d'ici-bas qui est remarquable. Il semble bien que les hommes de cette époque, les auteurs comme les spectateurs, n'avaient pas la même conscience qu'aujourd'hui de la séparation entre le monde réel et l'imaginaire, le monde des vivants et celui des morts ce qui expliquerait le succès de ces pièces.

On remarquera que malgré l'absence de différences notables dans le thème et la structure entre les pièces d'ouverture de Zeami et celles des autres auteurs, les œuvres de Zeami se singularisent cependant.

Tout d'abord par le nombre des personnages. Même si dans la première partie le *shite* apparaît doté d'un compagnon, Zeami le fera jouer seul dans la seconde où le *waki* ne sera plus qu'un simple spectateur passif. Tandis que les autres auteurs, qu'ils soient antérieurs ou postérieurs à Zeami, ou encore qu'il s'agisse de ses contemporains, comme Kan'ami, Miyamasu, Zenchiku ou Kojirô, maintiennent toujours le même nombre d'acteurs dans les deux parties. Ce nombre est d'ailleurs comparativement moins élevé chez Zeami. Ainsi, alors que les pièces d'ouverture des autres présentent une certaine exubérance, celles de Zeami sont empreintes du calme qui naît de la concentration d'un seul.

Pour ce qui est des matériaux de scène, contrairement à ses confrères qui en font une large utilisation, Zeami ne s'en sert pratiquement pas dans ses pièces d'ouverture. La simplicité du décor chez Zeami est d'ailleurs une caractéristique qui ne se limite pas à cette catégorie de pièces.

Les pièces de Zeami se distinguent enfin par les masques. Dans la seconde partie, les divinités de Zeami, portent des masques à l'expression tranquille, comme celui de *Kantan otoko* (l'homme de Kantan), d'un veillard ou d'une femme pour exécuter des danses de divinités ou de femmes célestes⁽¹⁾, calmes et élégantes. Les autres auteurs préfèrent l'emploi de masques fortement expressifs de type démon comme *beshimi*, *tobide* ou *akujô* ainsi que des danses vigoureuses et dynamiques au rythme du tambour à battes⁽²⁾.

Les démons étaient en fait aussi des divinités. Forces surnaturelles beaucoup plus proches du peuple que les divinités élégantes et diaphanes, ces démons faisaient peur, certes, en raison de leur aspect terrifiant, mais ils

(1) Il s'agit de danses comme *jo no mai*, solennelle et majestueuse ou *chû no mai*, modérée, communes dans les pièces de *nô*. Elles sont accompagnées par trois ou quatre instruments, dont deux ou trois tambours (*ôzutsumi*, *kozutsumi* et *taiko*) et une flûte.

(2) Se reporter au tableau synoptique de Kitagawa Tadahiko sur les danses et les masques des pièces d'ouvertures de divers auteurs (T. Kitagawa, "Zeami" in *Chûkôshinsho* 292, Chûôkôronsha, 1972, p. 80-82).

chassaient par leur force les mauvais esprits et apportaient même de bonheur aux nécessiteux. C'est cette tradition populaire qui a été conservée par les autres auteurs de *sarugaku* de Yamato.

Zeami lui-même reconnaît dans le second livre de *Fûshikaden* que dans l'ensemble, la mimique employée pour les divinités s'apparente à la manière du démon. Certaines de ses pièces en conservent d'ailleurs les caractéristiques, toutefois elles sont classées comme pièces de démon. C'est le cas par exemple de *Taisanbukun*.

Un aristocrate appelé *Sakuramachi no chûnagon*, "le conseiller de Sakuramachi", désolé de ce que la vie d'une fleur de cerisier ne dépasse point sept jours, adresse une prière à Taisanbukun, le juge-démon, qui détient le pouvoir de prolonger la vie des êtres et des choses de la nature. Au même moment, attirée par la beauté des fleurs, descend du ciel une femme qui avait l'intention d'en cueillir un rameau. La femme céleste hésite cependant devant la tristesse de l'homme mais aussi à cause de la clarté de la nuit. Elle attend la disparition de la lune pour casser le rameau et l'emporter au ciel. Dans la deuxième partie on voit apparaître Taisanbukun, en réponse aux invocations du conseiller, redoublées après la disparition du rameau. Le démon lui apprend que c'est la première fois qu'on lui demande de prolonger la vie d'une fleur et que cette requête, même si elle lui fut inspirée par un goût poétique, n'en est pas moins louable. Il rappelle ensuite la femme céleste pour la réprimander et lui ordonner de remettre le rameau fleuri à sa place. Pour terminer, il promet au conseiller de multiplier par trois la durée de vie de ces fleurs. C'est une histoire plaisante dont les points forts sont constitués par les danses des êtres surnaturels. Zeami dut composer cette pièce alors qu'il subissait encore l'influence de son père.

Après donc avoir affirmé que la mimique employée pour les divinités s'apparente à la manière du démon, Zeami précise toutefois qu'il existe une différence fondamentale dans la représentation de ces personnages et que, dans le cas des divinités, "l'allure de la *manière* dansée" pourra convenir, alors que pour les démons "il n'est rigoureusement rien qui puisse offrir un support à la *manière* dansée" C'est effectivement ce qu'il appliqua dans ses pièces d'ouverture.

Celles-ci, ne permettaient pas en raison de leur caractère de grandes innovations. Cependant elles comportaient des éléments, comme les êtres venus de l'autre monde, avec leurs chants et danses, qui permirent de développer d'autres catégories de pièces.

Les pièces de guerrier mort (*ashura*)

Ces pièces sont ainsi nommées car elles mettent en scène le fantôme d'un guerrier mort (*ashura*), qui revient parmi les vivants pour nous faire part de ses tourments. La majorité des pièces de cette catégorie que nous connaissons est de Zeami.

L'intérêt de ce type de personnage, même correctement interprété, n'est pas, selon deuxième livre de *Fûshikaden*, très élevé. L'agitation qui le caractérise peut en effet le faire basculer dans le comportement d'un démon. Les pièces de ce genre composées avant Zeami devaient probablement tomber dans le travers qu'il dénonçait.

Zeami transforma ces pièces de fantômes de guerriers sanguinaires venus du monde des *ashura*, du fond de l'enfer, en des pièces d'une beauté sobre, choisissant les *shite* parmi les héros célèbres des Minamoto et des Taira qui associaient aux exploits guerriers le goût des arts.

Il conseille dans son traité *Nôsakusho* de composer ces héros selon le *Heike monogatari*, en choisissant ceux qui s'accordent avec la danse.

Le *Heike monogatari* est sans aucun doute une œuvre riche en matériaux pour le théâtre et surtout pour le *nô* dont le public venait de vivre une période troublée. Divers récits de ces batailles entre Minamoto et Taira étaient restés très vivants dans certaines régions et étaient véhiculés à travers la population par des chanteurs qui s'accompagnaient d'une sorte de luth, le *biwa*.

Toutefois la voie empruntée par Zeami pour créer ses pièces de guerriers ne fut pas simple. La pièce *Michimori*, considérée au chapitre XVI du *Sarugaku dangi* comme une œuvre de Seia et dont le chapitre XIV du même traité nous apprend qu'elle fut revue par Zeami, en est un exemple. On ne sait pas quel était l'état de l'original mais la pièce que nous connaissons aujourd'hui est le résultat des corrections de Zeami qui gomma tous les excès de la pièce de Seia.

Le fantôme de Michimori, guerrier du clan Heike en est le *shite*. Les autres personnages sont le fantôme de son épouse, Kosaishô, comme *tsure* (accompagnant du *shite*), deux moines comme *waki* et *waki tsure* (accompagnant du *waki*) et enfin un pêcheur des environs, joué par un acteur de *kyôgen*. L'action se déroule sur une plage, face à Naruto dans l'île d'Awa, où mourut Kosaishô.

Les moines qui passaient ici tout l'été, priaient chaque nuit pour le repos des âmes du clan Heike. Apparaît une barque de pêcheurs, éclairée par une torche, avec à bord un vieux et une vieille. Le vieux pêcheur se plaint de

sa dure vie sans perspective, sur cette barque incertaine. Percevant les prières des moines, il dirige la barque vers eux. Les moines s'aperçoivent enfin de leur présence et leur demandent de la lumière pour continuer à prier. Le soutra terminé, ils questionnent les pêcheurs sur les membres du clan Heike qui moururent ici. Les vieillards leur racontent alors principalement la triste fin de Kosaishô qui se jeta à la mer. L'émotion va crescendo au fur et à mesure de l'évocation de cette scène puis, brusquement le couple se jette à l'eau. Les moines, surpris par l'événement, questionnent alors un pêcheur des environs sur l'histoire de Michimori et Kosaishô et découvrent que c'étaient leurs fantômes qu'ils venaient de voir. Afin de venir en aide à ces âmes perdues ils reprennent leurs prières. Le couple réapparaît alors et va relater sa dernière nuit avant la bataille, les morts de leur clan et la mort de Michimori. Grâce aux prières de ces moines, Michimori qui vivait jusque là dans l'enfer des *ashura*, va enfin pouvoir trouver la paix et entrer avec son épouse dans le monde de Bouddha. Tous deux disparaissent alors définitivement dans le mer.⁽¹⁾

L'Intéressant dans cette pièce revue par Zeami, c'est que nous pouvons encore y percevoir des éléments précis de pièces d'ouverture. Tout d'abord, le *shite* et le *tsure* de la première partie de la pièce, les fantômes de Michimori et Kosaishô, apparaissent sous l'aspect d'un couple de vieux pêcheurs, tout comme les divinités des premières parties des pièces d'ouverture revêtent l'apparence de vieillards. Cependant ces deux-là étaient morts jeunes, ce qui distingue cette pièce de celles postérieures de Zeami. Ensuite, ces deux revenants sont conservés dans les deux parties de la pièce, comme dans les pièces d'ouverture autres que celles de Zeami.

D'autre part, malgré sa structure de *nô* d'apparition, *Michimori* est plus proche de *Kayoi Komachi* ou de *Motomezuka de Kan.ami*, dans la mesure où le *waki* remplit dans la seconde partie la fonction primordiale de réorienter les âmes perdues vers le monde du *Bouddha*. Elle diffère donc d'*Izutsu*, "Le puits" où comme nous l'avons déjà vu, la seconde partie appartient pratiquement au *shite*, le *waki* n'étant plus qu'un spectateur et comme si tout se passait dans son rêve. Enfin, toujours dans la seconde partie, on trouve deux scènes importantes qui sont présentées sous une forme indépendante, celle de la séparation des deux époux puis celle de la mort de Michimori.

Ainsi nous pouvons dire que cette pièce reflète le processus de recherche de Zeami pour la composition d'une pièce d'*ashura*, de manière à

(1) Voir aussi le commentaire et la traduction de cette pièce par R. Sieffert dans *Nô et Kyôgen - Automne hiver*, POF, 1979, p. 385 à 400.

tirer parti de divers éléments empruntés à d'autres catégories de pièces et à d'autres auteurs. En ce qui concerne les deux scènes de la dernière partie, nous avons l'impression qu'à celle de la mort de Michimori, due à Seia, Zeami rajouta celle de la séparation des deux amants en vue de donner au style de la pièce un tour plus élégant, même s'il ne put établir entre elles de relation intrinsèque.

La pièce *Atsumori*, présentée comme œuvre de Zeami au chapitre XVI du *Sarugaku dangi*, peut être considérée comme un des résultats de cette recherche.

Le *shite* en est Taira no Atsumori, et le *waki* Renjô, ou Kumagai Naozane, qui tua le premier au cours de la bataille d'Ichinotani.

La pièce commence quand Naozane qui avait pris l'habit pour échapper au remords d'avoir tué Atsumori, âgé seulement de seize ans lors de la bataille, revient sur ces lieux funestes afin de prier pour le défunt. Naozane se faisait alors appeler de son nom bouddhique Renjô. Un son de flûte se fait entendre, arrivent plusieurs fauchers. Renjô converse alors avec l'un d'eux à propos de la flûte et à la tombée de la nuit les autres, disparaissent. Quand le *waki*, étonné de ce que son interlocuteur seul soit resté, s'enquiert de son état, celui-ci répond qu'il est lié à Atsumori et demande à Renjô de prier. Comme Naozane accepte sa requête, il lui révèle qu'il est en réalité l'esprit d'Atsumori puis disparaît.

Suit le classique interlude avec un homme de la région qui conte la bataille d'Ichinotani et les derniers moments d'Atsumori. Naozane dévoile son identité et annonce qu'il prie maintenant pour l'âme d'Atsumori.

Dans la seconde partie, le fantôme d'Atsumori apparaît à Renjô qui a décidé de passer sur place la nuit en prière. Lorsque Renjô demande au spectre s'il s'agit d'un rêve, il répond que non. Le cœur en paix, Atsumori remercie pour ses prières le moine repent de ses actes passés et commence à évoquer les souvenirs de sa vie antérieure. Il se lamente sur le destin du clan Heike et exécute la danse du banquet de la dernière nuit, sachant que sa vie arrivait à son terme. C'est une danse élégante et pleine de grace. Il se souvient ensuite de sa mort, puis disparaît en avouant que lors de leur rencontre fortuite il pensa d'abord à se venger mais qu'en voyant que Naozane priait pour son âme sa rancune s'évanouit.⁽¹⁾

C'est une pièce qui respecte parfaitement la structure du *nô* d'apparition de Zeami malgré quelques petites modifications, comme par exemple le

(1) Voir aussi le commentaire et la traduction de cette pièce par N. Péri dans *Le Nô*, Maison Franco-japonaise, 1944, p. 116 à 178.

shite et le *waki* qui appartiennent ici à la même histoire. Prenant pour thème la rancune d'un guerrier tombé dans le monde des *ashura*, cette pièce possède une atmosphère élégante et raffinée s'inspirant du caractère du personnage choisi comme *shite*, connu pour avoir été amateur de musique et de danse.

Il en est de même pour la pièce Yorimasa, également présentée dans le *Sarugaku dangi* comme œuvre de Zeami, dont le *shite* représente le spectre du vieux Yorimasa, autre personnage du *Heike monogatari* qui s'était suicidé à Uji devant son destin tragique, bien qu'il fût du clan des Genji vainqueurs. C'était lui aussi un personnage amoureux des arts et de la poésie. Le nombre d'acteurs participant à cette pièce est limité au minimum, *shite*, *waki* et *ai-kyôgen* et la structure semblable à celle d'*Izutsu* que nous avons détaillée précédemment.

Un vieillard vante donc d'une manière très poétique, à un moine qui passait par là, les endroits célèbres de sa région, créant ainsi l'atmosphère de la pièce. Il conduit ensuite le voyageur jusqu'au temple Byôdô-in, et lui raconte l'épisode de "l'éventail sur l'herbe" qui se déroula dans ce lieu. C'est là que Yorimasa s'était suicidé et ce jour était exactement le jour anniversaire de sa mort. Le moine prie alors pour l'âme de ce guerrier. Après avoir entendu raconter une nouvelle fois cette tragique histoire par un habitant de la région, il décide d'y passer la nuit pour prier, et dans un rêve lui apparaît le fantôme du guerrier. Celui-ci va représenter l'épisode de la bataille où il est débordé par le clan Heike, ses sentiments à l'approche de l'ennemi, la certitude de sa fin prochaine, la résolution de mettre fin à ses jours et la composition sur son éventail, ouvert sur l'herbe du temple, d'une poésie qui chante sa triste fin et enfin sa mort, retraçant ainsi le destin tragique d'un guerrier.⁽¹⁾

Cet aspect tragique est encore accentué dans la pièce intitulée *Sanemori*, toujours de Zeami selon le *Sarugaku dangi*. L'âme de Saitô Sanemori ne peut trouver le repos pour n'avoir pu vaincre Kiso du clan Minamoto et ses tourments durent déjà depuis plus de deux siècles.

Le *shite* est donc le fantôme de Sanemori qui apparaît dès la première partie mais c'est un spectre que seul le moine Daami peut voir. Le revenant relate au *waki* les circonstances de sa mort au cours de la bataille de Shino-hara et comment sa tête coupée fut lavée dans le lac qui se trouve devant eux. Le vieil homme avait en effet teint ses cheveux blancs afin de cacher son âge et pouvoir se battre en première ligne sans susciter de remarques

(1) Voir aussi le commentaire et la traduction de cette pièce par R. Sieffert dans *Nô et Kyôgen- Printemps été*, POF, 1979, p. 532 à 547.

ironiques de la part de l'ennemi. Il réapparaît dans la seconde partie sous l'aspect du vieux guerrier de soixante-treize ans qu'il était en fait lors de la bataille et joue ses derniers moments. C'est un épisode célèbre du *Heike monogatari*.

La pièce renforce le tragique du personnage par la relation des faits précédant sa mort, tirant parti de la structure de *nô* d'apparition qui, comme nous l'avons déjà vu, n'est pas soumise à l'ordre chronologique. L'important dans le déroulement de cette pièce n'est pas la bataille en elle-même ni la bravoure du guerrier mais plutôt le sentiment du guerrier devant son tragique destin. S'il y a une notion de temps dans ces pièces, c'est celle du temps psychologique des personnages et du public qui participe aussi à l'atmosphère tragique. Et Zeami maîtrisait parfaitement cette technique.

Par contre, la pièce *Jikken Sanemori*, "L'épreuve de Sanemori", considérée comme l'œuvre de Kongô de la compagnie Kongô de *sarugaku* du Yamato, plus ou moins contemporain de Zeami, a pour structure celle des *nô* de la réalité. Il s'agit bien du même Sanemori mais l'histoire nous est contée par des guerriers du clan vainqueur.

Yoshinaka qui venait de remporter une grande victoire à la bataille de Shinohara voulut savoir à qui appartenait la tête coupée que détenait Tezuka no Tarô. Un certain sentiment d'étrangeté lui fait appeler Higuchi Kanemitsu qui confirme qu'il s'agit bien de celle de Saitô Sanemori. Higuchi va alors rendre compte des derniers moments et de l'héroïsme de leur ennemi jusqu'à émouvoir l'assemblée. La pièce se termine sur une danse d'Higuchi pour fêter la victoire. Kongô se contentait de décrire pour le public les scènes de bataille tandis que Zeami cherchait à montrer l'homme sensible caché derrière le guerrier. Lorsque c'est Sanemori lui-même qui raconte sa propre histoire, celle-ci devient plus subjective, plus émotionnelle et finalement plus véridique.

La pièce *Kiyotsune*, également citée dans le *Sarugaku dangi* comme œuvre de Zeami, est encore un exemple typique de cette conception particulière du *nô* de guerrier, bien éloignée des scènes de bataille à peine évoquées. À leur place, l'auteur préfère suggérer au public le sentiment de tristesse éprouvé par Kiyotsune comme il a le devoir de lutter, la prostration qui saisit les guerriers au milieu de la bataille, le doute qui les envahit, si bien qu'ils se demandent pourquoi et dans quel but se battre, le caractère éphémère de ce monde et la vanité de la vie. La barque perdue en mer qui ne sait plus où se diriger, sur laquelle se trouve Kiyotsune, reflète le destin du clan Heike. Après avoir joué un air de flûte et récité quelques vers, le guerrier se

jette à la mer pour mettre un terme à son existence vidée de toute signification.

Ensuite, Awazu no Saburô du clan Heike réussit à regagner en cachette Kyôto depuis Kyûshû et rapport en guise de dernier souvenir à l'épouse de Kiyotsune les cheveux noirs de son mari. Elle ne peut accepter que celui-ci l'ait ainsi délibérément abandonnée en mettant fin à ses jours. C'est devant cette veuve éplorée que surgit le fantôme de Kiyotsune. Rêve ou réalité, on ne sait. L'épouse se réjouit de sa présence mais regrette qu'il n'ait pu lui revenir vivant. Kiyotsune lui fait part de ses sentiments intimes, de sa peur, de sa solitude et de l'horreur de la défaite. Cette rencontre permet au spectateur de sentir la rancune de chacun des personnages, l'un pour avoir été abandonné, l'autre pour l'incompréhension dont il est l'objet mais aussi, en même temps, la joie de ces retrouvailles.⁽¹⁾ Zeami sut saisir avec une grande objectivité ces contradictions de l'esprit humain et les faire revivre sur scène avec beaucoup de vérité.

Les pièces de personnage féminin

Zeami va concrétiser encore plus sa conception du théâtre dans ses pièces dont le *shite* était toujours un personnage féminin. Ils s'agissaient de figures empruntées à l'*Ise monogatari* ou au *Genji monogatari*, classiques de la littérature de l'aristocratie dont Zeami, initié à la culture de l'élite par Nijô no Yoshimoto et Yoshimitsu devait être familier. Passer du *Heike monogatari*, "Le dit des Heiké" à ceux-ci était donc pour lui un acte naturel. De même si certains éléments appartenant aux pièces d'ouverture servirent à l'élaboration des pièces de guerrier, certains éléments de ces dernières furent utilisées dans la construction des pièces de personnages féminins telle par exemple la conception du fantôme des pièces de guerriers.

Dans son traité *Nôsakusho*, Zeami conseille à Motoyoshi de composer le *shite* des pièces de personnages féminins de façon à embellir son apparence et propose les dames de la cour comme modèles de la plus haute qualité pour ces pièces. Par conséquent lorsqu'on prendra pour *shite* des personnages comme Yûgao, Ukifune ou Aoi qui appartiennent au monde du *Genji monogatari*, il faudra faire attention à bien rendre leur élégance innée.

(1) Voir aussi les commentaires et les traductions de cette pièce par G. Renondeau dans *Nô*, Maison Franco-japonaise, 1954, p. 376 à 392 et R. Sieffert dans *Nô et Kyôgen- Automne hiver*, POF, 1979, p. 157 à 170.

De toutes les catégories de pièces de *nô* cette dernière est celle qui fait le plus appel au chant et à la danse.

La pièce *Matsukaze Murasame*, "Matsukaze et Murasame" qui est une révision de *Matsukaze* écrite par son père Kan.ami peut être considérée comme une des premières pièces de personnages féminins de Zeami. Cette pièce révisée figure au répertoire actuel sous le titre à nouveau de *Matsukaze*.

Bien que cette pièce ne suive pas la structure classique du *nô* d'apparition, puisqu'elle n'a qu'une seule et unique partie, les souffrances des personnages sont contées là aussi par eux-mêmes, eux qui n'ont pas réussi à quitter ce monde même après leur mort.

Deux sœurs, Matsukaze et Murasame, humbles pêcheuses, sont amoureuxés d'un gentilhomme exilé à Suma, Arihara no Yukihiro. Cet amour est condamné dès le début, car une fois le pardon venu de la capitale pour l'exilé, la séparation sera éternelle. Ce jour tant redouté arrive et Yukihiro part à jamais, laissant en souvenir un vêtement de chasse et son bonnet. Obsédées par cet amour, les deux sœurs continuent d'attendre désespérément une lettre ou des nouvelles qui ne viendront jamais, même après leur mort. Leurs âmes perdues rôdent sur la plage de Suma avec les souvenirs laissés par Yukihiro. Zeami dépeint dans cette pièce l'esprit obsédé de ces femmes qui s'abîment dans leur amour.⁽¹⁾

Les autres pièces de personnages féminins comportent généralement dans leur deuxième partie une danse raffinée⁽²⁾ À travers elle, Zeami montre conjointement au le sentiment d'amour, le style *yûgen* dont sont empreints ces personnages. Pour lui, ce style ne serait "autre que le beauté alliée à la douceur. L'élégance de manières constitue le charme subtil du corps humain" Ainsi la femme est le type idéal pour développer celui-ci.

Zeami qui a peint une certaine fragilité des femmes devant l'amour dans des pièces comme *Matsukaze* ou *Izutsu*, montre aussi que ce sentiment poussé à son extrême peut changer de nature et devenir destructeur comme dans *Aoi no ue*.

Rokujô no Miyasukokoro qui fut l'amante du prince Hikaru Genji ne parvient pas à oublier son amour et éprouve un sentiment de haine profonde

(1) Voir aussi le commentaire et la traduction de cette pièce par R. Sieffert dans *Nô et Kyôgen- Automne hiver*, POF, 1979, p. 63 à 79.

(2) Il s'agit de *jo no mai*, "danse d'introduction", calme et élégante, exécutée par l'héroïne, une dame de la cour ou un vieillard et de *chû no mai*, "danse intermédiaire", modérée, également exécutée par l'héroïne ou un noble élégant.

envers l'épouse du prince, Aoi no Ue. Cette haine est si forte qu'elle atteint l'épouse et la rend malade. Toutes les nuits l'esprit de Rokujô vient assaillir Aoi prostrée sur sa couche⁽¹⁾ et la torture en rejetant sur elle toute la frustration d'avoir été délaissée par le prince. Zeami montre ici que quelle que soit la classe sociale à laquelle il appartient, l'être humain peut devenir sous l'emprise de sentiments exacerbés, implacable et terrible. Le fait que le *shite* représente l'esprit malin d'une personne en vie, Rokujô Miyasudokoro, et non un fantôme proprement dit, renforce le caractère horrible de la pièce.

Le *Sarugaku dangi* fait allusion dans son introduction à une pièce portant ce titre, jouée par Inuô. On pense que Zeami avait modifié cette pièce du répertoire du *sarugaku* d'Ômi pour en faire celle que nous connaissons aujourd'hui.

Dans la pièce *Higaki*, Zeami décrit le destin d'une femme qui passa sa vie à jouer avec l'amour. Le *shite* représente celle qu'on appelle "la femme d'Higaki", fantôme d'une danseuse qui eut beaucoup de succès à une certaine époque dans la région de Dazai. Cette femme paye donc dans les flammes de l'enfer les péchés commis durant sa vie. Devant le moine, elle apparaît sous l'aspect d'une vieille danseuse, exprimant avant tout la tristesse d'une femme devant sa vieillesse⁽²⁾

Dans *Taima*, au contraire, Zeami nous présente l'esprit tranquille d'une femme qui sut se détacher des préoccupations terrestres grâce à son esprit religieux. Le *shite* est en effet le fantôme de la princesse Chûjô, qui revient sur terre non pas chargé de rancune mais seulement pour célébrer l'anniversaire de sa mort au temple Taima. Il ne revient pas de l'enfer mais du paradis, pour présenter les enseignements du Bouddha. Ainsi, comme l'on peut se dédier à l'amour d'un homme, cette femme s'était dédiée à l'amour du Bouddha, sans l'ombre d'un doute au cœur. L'auteur veut nous montrer que cette sérénité peut exister même dans l'esprit agité d'une femme. C'est le détachement complet du monde, l'oubli final.

Si la femme de *Taima* a trouvé la paix de son âme grâce à la foi, celle d'*Obasute*, "La vieille abandonnée" le doit au renoncement et à la résignation. Devant le voyageur venu dans la montagne Obasute pour y apprécier la pleine lune d'automne, arrive une vieille femme avec la même intention. Il s'agit en réalité du fantôme de celle qui fut abandonnée ici-même, mais tou-

(1) Dans la pièce telle qu'on la joue actuellement, *Aoi no Ue* est simplement représentée par une robe.

(2) Dans le chapitre XVI du *Sarugaku dangi* est citée une pièce portant le titre de *Higaki no onna*, "La femme de Higaki" comme étant de Zeami. C'est certainement la même que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de *Higaki*.

te sa vie antérieure et même le fait d'avoir été abandonnée appartiennent déjà à un très lointain passé.

Une fois la nuit tombée et la lune brillante dans le ciel, le fantôme réapparaît de nouveau, tout de blanc vêtu cette fois, tel une femme céleste. Cette couleur reflète l'âme de la vieille femme, pure de tout sentiment humain, qui n'existe plus que pour la lune.⁽¹⁾

À travers les pièces de personnages féminins qui utilisent la structure du *nô* d'apparition, Zeami est parvenu à élaborer avec succès un théâtre mettant en scène des sentiments que possède tout être humain. Ainsi, après un long processus de recherches, passant par les pièces d'ouvertures puis de guerriers morts, le théâtre *nô* est-il en mesure d'exploiter les thèmes les plus variés.

Les pièces de folie

Zeami distingue dans le livre II de *Fûshikaden*, consacré à la mimique, deux types de démente, celle due à la possession d'un corps par un esprit qui lui est étranger et celle provoquée par une profonde tristesse, qu'entraîne par exemple la perte d'un conjoint, la séparation d'avec ses parents, ou la recherche vaine et sans fin d'un conjoint, la séparation d'avec ses parents, ou la recherche vaine et sans fin d'un enfant. Zeami considère le second de ces deux types comme celui de la plus grande importance. Ainsi presque toutes les "*nô* de la réalité" de Zeami ont pour *shite* des personnages qui ont perdu la raison à la suite d'une grande détresse morale et prennent encore une fois pour thèmes les sentiments humains.

Il semble qu'avant Zeami les pièces de démente du premier type, possession par un esprit, aient été les plus communes. Souvenons-nous par exemple de la pièce de Kan'ami intitulée *Sotoba Komachi*, "Komachi au stûpa" Nous avons vu comment Komachi était possédée par l'esprit de son soupirant Shii no shôshô dans la seconde partie. Ce procédé a aussi été employé par Zeami dans certaines de ses pièces, comme par exemple dans *Minatsuki barai*, "La purification du sixième mois" où le *shite* danse devant l'autel divin en état de possession. Toutefois, par comparaison avec les autres auteurs, nous pouvons affirmer que la folie dans les pièces de Zeami est avant tout provoquée par l'exacerbation des sentiments.

(1) Yokomichi Mario ne considère pas cette pièce comme une œuvre de Zeami; elle est cependant tenue pour telle par de nombreux auteurs. Il y est aussi fait allusion dans le chapitre XVIII du *Sarugaki dangi*.

La pièce *Hyakuman*, considérée comme une œuvre de Kan.ami revue par Zeami, met en scène une mère devenue folle à force de rechercher son fils.⁽¹⁾ De même dans *Tango monogurui*, “Le fou de Tango”, c’est un père à la recherche du fils qu’il avait jadis chassé de la maison en raison de son manque d’intérêt pour les études. Dans *Sakuragawa*, “La rivière Sakura” c’est encore une mère qui fait de longs voyages pour tenter de retrouver son fils. Dans *Tsuchiguruma*, “Le tombereau”, c’est un fils qui cherche son père. Ou encore, comme dans la pièce intitulée *Hanjo*, “Dame Han”, la folie est provoquée par un sentiment d’amour infini pour l’homme dont elle est séparée. Cramponnée à l’éventail laissé en souvenir, la femme danse son obsession. Pareil sentiment porté à son paroxysme, trouve par exemple son expression dans la pièce *Hanagatami*, “La corbeille à fleurs”⁽²⁾, où la femme va à la recherche de son amour en ne reculant devant aucun obstacle.

Les pièces de démence de Zeami font donc vivre sur scène divers types de personnages dont les modèles sont pris non seulement dans la littérature classique mais aussi parmi les gens anonymes de l’époque et exposent les sentiments variés qui agitent leur cœur. C’est sans aucun doute le sens aigu de l’observation des sentiments humains que possédait Zeami qui lui a permis de développer ces pièces de démence qui vont de la simple possession par un esprit au phénomène beaucoup plus complexe de l’exaspération des sentiments.

Ainsi, c’est après de longues recherches que Zeami parvint à révéler sur scène, par une structure de pièce particulière et des méthodes d’écriture et de composition qui objectivaient une représentation élégante et subtile, les sentiments les plus secrets du cœur humain, communs cependant à tout être, qu’il soit ou non un héros, ainsi que la fuite dans le monde de la folie de celui poursuivi par des émotions et sentiments extrêmes.

*(Uma parte da tese de doutoramento apresentada no
Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris)*

(1) Voir le commentaire et la traduction de cette pièce par R. Sieffert dans *Nô et Kyôgen- Printemps été*, POF, 1979, p. 232 à 245.

(2) Voir aussi le commentaire et la traduction de cette pièce par R. Sieffert dans *Nô et Kyôgen- Automne hiver*, POF, 1979, p. 205 à 220.

BIBLIOGRAFIA

Livres:

- KANZE Hisao, "Zeami no sekai" in *Kanze Hisao chosakushû* vol. 1, Heibonsha, Tôkyô, 1982, 3ème éd., 421 p.
- , "Dentô to gendai" in *Kanze Hisao chosakushû* vol. 3, Heibonsha, Tôkyô, 1981, 3ème éd., 370 p.
- KITAGAWA Tadahiko, "Zeami" in *Chûôshinsho* 292, Chûôkôronsha, Tôkyô, 1972, 203 p.
- KÔSAI Tsutomu, *Nô utai shinkô - Zeami ni terasu*, Hinoki shoten, Tôkyô, 1972, 426 p.
- , *Nô utai kanshō*, Hinoki shoten, Tôkyô, 1981, 334 p.
- KOYAMA Hiroshi, SATÔ Kikuo et SATÔ Ken'ichirô, "Yôkyokushû" in *Nihon koten bungaku zenshû* vol. 33/34, Shôgakkan, Tôkyô, tome I: "Yôkyokushû ichi", 1973, 517 p. et tome II: "Yôkyokushû ni", 1979, 7ème éd., 577 p.
- NOGAMI Toyoichirô et TANAKA Makoto, "Yôkyokushû" in *Nihon koten zensho*, Asahi shunbunsha, Tôkyô, tome I: "Yôkyokushû jo", 1973, 13ème éd., 326 p., tome II: "Yôkyokushû chû", 1972, 8ème éd., 306 p. et tome III: "Yôkyokushû ge", 1973, 7ème éd., 333 p.
- PÉRI Noël, *Le Nô*, Maison franco-japonaise, Tôkyô, 1944, 568 p.
- RENONDEAU Gaston, *Nô*, Maison franco-japonaise, Tôkyô, 1953, 1er fascicule, 240 p.
- , *Nô*, Maison franco-japonaise, Tôkyô, 1954, 2er fascicule, 319 p.
- SHIMAZAKI Chifumi, *The noh vol. one God noh*, Hinoki book store, Tôkyô, 1972, 322 p.
- SIEFFERT René, "Nô et Kyôgen" in *Les œuvres capitales de la littérature japonaise*, Publications Orientalistes de France, Paris, 1979, tome I: "Nô et Kyôgen. Printemps Été", 613 p. et tome II: "Nô et Kyôgen. Automne Hiver", 584 p.
- TOIDA Michizô, *Nô. Kami to kojiki no geijutsu*, Serika shobô, Tôkyô, 1973, 2ème éd., 317 p.
- YOKOMICHI Mario, *Nôgeki shôyô*, Chikuma shobô, Tôkyô, 1984, 362 p.

_____ et OMOTE Akira, "Yôkyokushû" in *Nihon koten bungaku tai-kei* 41/42, Iwanami shoten, Tôkyô, tome I: "Yôkyokushû jo", 1972, 13ème éd., 470 p., tome II: "Yôkyokushû ge" 1971, 11ème éd., 488 p.

Yôkyoku.Kyôgen.Kadensho dir. par KOYAMA Hiroshi, Kadokawa shoten, Tôkyô, 1971, 10ème éd., 454 p.

Yôkyoku.Kyôgen dir. par KOYAMA Hiroshi et KITAGAWA Tadahiko, in *Kanshō Nihon koten bungaku* vol. 22, Kadokawa shoten, Tôkyô, 1981, 3ème éd., 538 p.

Articles:

BABA Akiko, "Takasago.Kamimai to senshû banzai" (*Takasago*. La danse des dieux et les vœux de longue vie), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, janv. 1980, Gakutôsha, p. 76 à 81.

KANAI Kiyomitsu, "Zeami to shuramono" (Zeami et les *nô* de guerrier mort), *Kokugo to kokubungaku*, sept. 1954, Tôkyô daigaku kokugo kokubun gakkai, p. 27 à 36.

MASUDA Shôzô, "Zeami- Nyotai saisei" (Zeami- La résurrection du type féminin), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, mars 1978, Gakutôsha, p. 126 à 130.

MINEMURA Fumito, "Zeami to kadô" (Zeami et l'art de la poésie), *Kokubungaku* janv. 1963, Shibundô, p. 30 à 35.

MIYAKE Akiko: "Zeami no mugen nô ni okeru honsetsudori no shuhô" (La technique du *honsetsudori* dans le *nô* d'apparition de Zeami), *Nôkenkyû to hyôron*, août 1983 n° 11, Keiseisha, p. 1 à 13.

NAGAO Kazuo, "Kinuta" (Le billot), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, janv. 1980, Gakutôsha, p. 106 à 119.

NEARMAN Mark J., "Zeami's Kyûi- A pedagogical guide for teachers of acting", *Monumenta nipponica studies in japanese culture*, autumn 1978, vol. XXXIII. n° 3, Sophia University, p. 299 à 332.

NEARMAN Mark J., "Kyakuraika- Zeami's final legacy for the Master actor", *Monumenta nipponica studies in japanese culture*, summer 1980, vol. XXV. n° 2, Sophia University, p. 153 à 197.

NEARMAN Mark J., "Kakyô- Zeami's fundamental principles of acting", *Monumenta nipponica studies in japanese culture*, autumn 1982, vol. XXXVIII. n° 3, Sophia University, p. 333 à 374.

- NEARMAN Mark J., “Kakyô- Zeami’s fundamental principles of acting <part three>”, *Monumenta nipponica studies in japanese culture*, spring 1983, vol. XXXVII. n° 1, Sophia University, p. 333 à 374.
- NISHI Isshō, “Kashiwasaki ni tsuite” (A propos de Kashiwazaki), *Kanmei*, nov. 1981, p. 8 et 9.
- NISHINO Haruo, “Zeami bannen no nô- *Nôhon sanjû goban mokuroku* wo megutte” (Les *nô* de Zeami au soir de sa vie- Au sujet de la *Liste de trente-cinq pièces de nô*), *Bungaku*, mai 1971 vol. 39, Iwanami shoten, p. 37 à 48.
- NISHINO Haruo, “Zeami no sakugekihô- Nôsaku no nagare no nakade” (La méthode de composition des pièces de théâtre chez Zeami- située dans le contexte de la composition de *nô*), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, janv. 1980, Gakutôsha, p. 63 à 69.
- ODA Sachiko, “Zeami no nô kaidai” (Explication bibliographique sur le *nô* de Zeami), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, janv. 1980, Gakutôsha, p. 152 à 157
- SEIDA Hiroshi, “Zeami sakuhin no kanshō to bunseki *Taisanpukun* ni tsuite” (Analyse et appréciation de l’œuvre de Zeami- A propos de *Taisanpukun*), *Kokubungaku* janv. 1963, Shibundō, p. 50 à 67
- SHINODA Kōichirō, “*Koi no omoni*. Oni to kami no aida de” (*Koi no omoni* <Le cœur chargé d’amour>. Entre le dieu et le démon), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, janv. 1980, Gakutôsha, p. 91 à 96.
- TAKEMITSU Tôru, “*Izutsu*. Mugen nô no keisei” (*Izutsu* <Le puits>. La formation du *nô* d’apparition), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, janv. 1980, Gakutôsha, p. 88 à 90.
- TANAKA Noriko, “Zeami no oni” (Le démon chez Zeami), *Geinôshi kenkyû*, avr. 1979 n° 65, Kakubundō, p. 25 à 28.
- TASHIRO Keiichirō, “*Tadanori*. Guntai no yûgen nô” (*Tadanori*. Le *nô* de guerrier de style *yûgen*), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, janv. 1980, Gakutôsha, p. 82 à 87
- TOIDA Michizō, “Zeami to yoban-me nô ni tsuite” (De Zeami et des *nô* de quatrième catégorie), *Bungaku* juin 1955 vol. 23, Iwanami shoten, p. 61 à 70.
- TONOMURA Natsuko, “Sôga no ryôkyoku kara nô he - *Izutsu*, *Kinuta* no bai” (Du *ryôkyoku* de Sôga au *nô*- Dans le cas d’*Izutsu* <Le puits> et *Kinuta* <Le battoir>), *Kokugo to kokubungaku*, sept. 1982 vol. 50, Tôkyô daigaku kokugo kokubun gakkai, p. 44 à 59.

WATANABE Moriyaki, “*Tôru. Haikyo no yume, yume no haikyo*” (*Tôru. Rêves de ruines, ruines de rêves*), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, janv. 1980, Gakutôsha, p. 97 à 104.

YONEKURA Toshiaki, “*Nô no sozai to kôsô- Sanemori no nô wo chûshin ni*” (La conception et les matériaux d’une pièce de *nô*- centré sur la pièce *Sanemori*), *Bungaku*, janv. 1963 vol. 31, Iwanami shoten, p. 57 à 65.

YAMAZAKI Masakazu, “*Zeami no nô no kyôki*” (La folie dans les pièces de *nô* de Zeami), *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, août 1970, Gakutôsha, p. 117 et 118.

CARTAS DE IAPAM: UM PERFIL DOS JAPONESES PELA ÓTICA DOS PORTUGUESES

Tae Suzuki

Introdução

Nos fins do século XV, início do XVI, Portugal e Japão se encontram pela primeira vez nas costas da China, através de seus mercadores. De um lado, Portugal que já tinha conquistado o mercado de especiarias da Índia, avançava rumo ao Oriente, tendo atingido o sul da China onde buscava novas bases para sua política mercantilista. De outro, o Japão que passava por uma fase de grandes conturbações internas e permitia a proliferação de piratas mercadores que, incentivados pelos senhores feudais do sul do país, infestavam a península coreana e o sul da China.

Informações trocadas pelos cais permitiram aos portugueses tomarem conhecimento da existência do Japão. Sua descoberta era apenas uma questão de tempo e ela se dá, ao acaso, quando uma nau portuguesa chega à ilha Tanegashima ao se desviar de sua rota para escapar de uma violenta tempestade, no ano de 1543.¹

Mundos desconhecidos se defrontam. Nasce a curiosidade e com ela, a necessidade de um mútuo conhecimento e reconhecimento, notadamente para os portugueses que seguiam a política de expansionismo mercantilista, da qual a cristianização constituía um dos baluartes.

Inicia-se o trabalho de catequização do Japão pelos jesuítas, que tinham obtido da igreja católica o monopólio do Oriente. Nos quase cem anos de seus trabalhos em terras japonesas, várias foram as cartas e os relatos que os missionários enviaram aos superiores da Europa e da Índia, onde já havia sido criado um Padroado, bem como a outros companheiros no Oriente e no próprio Japão. Este trabalho se propõe a apresentar uma leitura do perfil do homem japonês traçado pelos jesuítas nessas cartas, que foram compiladas em 1598, pela Companhia de Jesus, em dois volumes: “Cartas que os Padres e Irmãos da Companhia de Iesus escreueram dos Reynos de Iapão & China aos da mesma Companhia da India, & Europa, desde anno de 1549 até o de 1580” e “Segunda Parte das cartas de Iapão que es-

creuerão os padres, & irmãos da Companhia de IESVS” São perfis que se distinguem pelas três fases da cristianização do Japão: 1 - da entrada e implantação do cristianismo (fins da década de 40 ~ década de 60), 2 de sua propagação (décadas de 60 a 80) e, 3 de sua perseguição (fins da década de 80 a início do século XVII).

Primeira Fase: implantação do cristianismo

Quando se fala dos primeiros relatos dos portugueses sobre o Japão e seu povo, não se pode esquecer da figura de um japonês conhecido apenas por Yajirô. Em 1545, por um crime que cometera em sua terra, ele se refugia, para escapar da justiça, em um templo em Kagoshima. Lá conhece o capitão Alvaro Vaz que, na impossibilidade de partir do Japão, apresenta Yajirô a Jorge Alvarez para que o leve em seu navio à Índia. Durante a viagem, o japonês ouve a história da vida do Padre Francisco Xavier e mostra grande interesse em se tornar cristão, sendo-lhe recomendado que procure pelo padre em Malaca.

Francisco Xavier, por outro lado, se encontrava em missão pela Índia e China, sentindo-se um pouco desiludido pelas dificuldades que enfrentava em seu trabalho de catequização e pelos poucos resultados que dele vinha obtendo. Apesar de já terem se passado cerca de dois anos desde a chegada dos portugueses a Tanegashima, Xavier ainda não tinha conhecimento do fato e nutria fortes desejos de conquistar o Japão, de que apenas ouvira falar, para lá propagar a fé cristã.

Sua ansiedade só aumenta quando conhece Yajirô em Malaca, em 1546, após quase um ano de desencontros. Xavier se impressiona, sobretudo, com a sede de conhecimento demonstrada por Yajirô, sempre indagando das coisas do cristianismo e da Europa, como também com sua facilidade em assimilar novos ensinamentos. A partir de uma única pessoa, o padre forma a primeira imagem do homem japonês: “gente de muito juyzo & curiosa de saber, assi nas cousas de Deos, como na cousas da sciencia” (Francisco Xavier, Goa, 1549)².

Essa imagem é reforçada pelas palavras de Yajirô que, ao ser indagado das possibilidades de se cristianizar o Japão, responde que “os japoneses não devem, de imediato, se tornar cristãos, devem primeiro fazer muitas perguntas. Depois devem se certificar de minhas respostas e de meu conhecimento e, acima de tudo, observar se minhas atitudes estão de acordo com o que prego. Após as discussões, se eu conseguir dar respostas satisfatórias e nada houver de reprovável em minhas ações e atitudes... prova-

velmente, a começar do rei, os fidalgos e pessoas de bom discernimento, deverão seguir a fides (sic) de Cristo.”³

A convicção de Xavier de que o Japão seria um ótimo lugar para se implantar e propagar o cristianismo leva-o a trabalhar no sentido de se obter a permissão em criar um Padroado no Japão. No entanto, ele parte de Goa antes mesmo de obtê-la, chegando a Kagoshima em agosto de 1549. A carta que envia aos padres de Goa, três meses após sua chegada ao Japão, revela ao Ocidente uma imagem do japonês como uma “gente que ategora temos conversado, he a melhor que ategora está descuberta, & me parece que antre gente infiel não se achará outra ã ganhe aos lapões. He gête de mui boa couersação, geralmente boa, e não maliciosa: gente de hõra muito á maravilha, e estimão mais a honra, que nenhũa outra cousa. He gête pobre em geral, & a pobreza antre os fidalgos, & antre os que o não sam, não a tẽ por afronta(...) De maneira que mais estimão a hõra ã as riquezas. He gente de muitas cortesias hũs com outros. (...) He gête que não sofre injurias nenhũas, nem palavras ditas com desprezo. (...) todos os fidalgos se prezão muito de servir ao senhor de terra, & sam mui sojeitos a elle. (...) He gête sobria no comer, ainda que no beber são algum tanto largo. (...) São homens ã nunca jogão, porque lhes parece ã he grande deshõra. (...) He gente de mui boa vontade, mui couersavel, & mui desejosa de saber (...) folgão de ouir cousas conforme a razão.”

Essa imagem vem ao encontro das aspirações de Xavier em criar o Padroado e dar início ao trabalho de catequização no Japão. Com tais características, nenhum outro povo melhor para absorver novos pensamentos – no caso, cristãos – e assim auxiliar a implantação do cristianismo no Japão, abrindo nova frente de expansão no Oriente.

Xavier enviou muitos outros relatos durante os três anos que passou no Japão e suas observações, sempre pautadas nos preceitos morais e religiosos do cristianismo, veiculam a forte convicção de que ali se encontrava um melhor lugar para desenvolver seu trabalho do que aquele realizado na Índia e na China. Seus relatos não poupam elogios às qualidades dos japoneses e quando tece críticas, é no sentido de apontar as diferenças de costumes para os quais os missionários deveriam atentar no seu mister. A preocupação em preservar e respeitar os usos, costumes e caráter do nativo é uma constante em Xavier e, ao introduzir o cristianismo no Japão, não deixa de impor essa sua marca nos trabalhos dos pósteros.

É condescendente com o povo e o japonês continua sendo cortês e educado (e, portanto, não receberiam os missionários como inimigos), de muito engenho e memória (aprenderiam rápido as orações e as coisas de

Deus), um povo de moral alta que preza a honra mais que a pobreza, respeitando sempre os grandes (com sua servilidade, estariam aptos a respeitar e servir a Deus).

É mais contundente no seus ataques aos bonzos, seus inimigos fida-gais. Diz ele: “Menos peccado acho nos seculares, & mais obedientes os vejo à razão, do que sam os que elles tem por padres, & sacerdotes, que elles chamão Bonzos. (...) os leygos viuem melhor em seu estado, do que viuem os Bonzos no seu (...) Hay muitos erros & males antre estes Bonzos, & os que mais sabem os tem mayores.” Critica suas condutas, principalmente do ponto de vista moral, pois “praticam vicios contra a natureza” e lhes atribui toda a responsabilidade pela prática de maus costumes no povo, por terem incentivado com seu próprio exemplo, não só o homossexualismo, como também o aborto que as monjas, na verdade proibidas de manterem relações com os homens, praticavam por causa dos filhos concebidos em seus encontros clandestinos com os bonzos.

Segunda Fase: propagação do cristianismo

Depois de obtida a autorização para a atuação da Companhia de Jesus, no Japão, a cristianização se desenvolve rapidamente pelo sul do país até a capital. Os jesuítas dedicavam grande empenho na conversão dos senhores feudais que propiciava uma grande conquista numérica de cristãos, em razão da servilidade dos japoneses que acompanhavam seus amos. Cumpre notar o apoio conseguido junto a Nobunaga Oda, daimio que inicia o trabalho de unificação do país a partir da região de Owari e com facilidade em aceitar costumes estrangeiros, que se serviu da igreja católica para combater os bonzos da seita Honganji que lhe faziam oposição. As dificuldades de trabalho, impostas pelo reduzido número de missionários e do elevado número de convertidos para atender, impunham a necessidade de uma propaganda dos trabalhos desenvolvidos pelos jesuítas no Japão, a fim de obterem auxílios da Coroa e da Companhia de Jesus, na Europa.

Os japoneses se refletem a seus olhos como homens corteses, bem civilizados e honrados, trabalhadores e inteligentes, curiosos e prudentes. No entanto, junto com os relatos de quão valiosas conquistas tinham conseguido, notadamente entre os fidalgos senhores de terra, já se nota nesta fase, mais acentuadamente na década de 80, um distanciamento nas observações dos padres jesuítas que começam a se referir com menos paixão às características dos japoneses.

São ainda muito condescendentes com este povo cortês e educado que bastou um Irmão começar a falar para sossegar uma multidão irrequieta de “dez a quinze mil pessoas que parecia nam estar alli ninguém” (Luis Fróis, 1582), “tê... tanta abilidade, & memoria q [pregam] com muita facilidade cõ muito pouco de prática como os nossos de muitos annos” (Lourenço Messia, 1581), como os meninos do Seminário que “aprendem em tres quatro meses o que um menino nosso aprende em tres anos” (Luis Fróis, 1584), comedidos nas paixões sendo “rotos no silencio” (id.), mostrando “grandissimo freo na gula, & na colera, & ira exterior...& por mor agastamento que tenha o pai do filho, ou o marido da molher, ou o inimigo do inimigo, de nenhũa maneira lho ha de mostrar, porque tem por baixeza verem desordem na gula, ou da ira no homem” (Lourenço Messia, 1584). No entanto, toda a prudência e cautela começam a ser vistos como “dissimulação de sentimento” (L. Fróis, 1584) que esconde e camufla a verdadeira intenção dos japoneses que são de “mui pouca fidelidade e menos amizade” (L. Fróis, 1586), principalmente em se tratando de guerras e disputas quando “por seus interesses cometem facilmente traições” (Gaspar Coelho, 1582). É-lhes difícil compreender e aceitar a barbárie como a do filho de Nobunaga que “temendose... que os tres fidalgos de sua corte que tinham dado refens a Faxibandono [nome com que os portugueses denominavam Hideyoshi Toyotomi, daimio que tomou o lugar de Nobunaga na tarefa de unificação do país] ...não quisessem consentir no alevantamento lhes deu conforme ao costume de lapão hum esplendido bāquete, & no tempo da maior recreação lhe mandou a todos tres cortar as cabeças” (L. Fróis, 1584).

Tornam-se mais frequentes as considerações sobre a crueldade e a frieza dos gentios que “por cousa pequena matam gente como a porcos... cortando o corpo e a cabeça em dois” (Alessandro Valignano, 1583) ou que “por ira ou por não se render ao inimigo, facilmente cortam a propria barriga” (id.), ou ainda, “mandou matar no mesmo dia todos os capitaes de que ao diante podia ter sospeita de pouca fidelidade” (L. Frois, 1581).

Terceira Fase: perseguição do cristianismo

Em 1582 morre Nobunaga Oda, sendo substituído por Hideyoshi Toyotomi no trabalho de unificação nacional. Seguindo seu antecessor, Hideyoshi foi, de início, um grande protetor do cristianismo cedendo, inclusive, terras para a construção de novas igrejas. Em 1587, entretanto, ao realizar uma viagem a Hakata e, após receber o Vice-provincial Gaspar Coelho, a quem até promete a cessão de um terreno para a Igreja, inesperadamente baixa uma ordem de expulsão dos jesuítas e decreta o exílio de Ukon Taka-

yama, daimio cristão que ao ser chamado por Hideyoshi para renegar a nova religião, se nega a fazê-lo.

Tem, então, início a fase de perseguição ao cristianismo que, enquanto Hideyoshi é vivo (até 1598), fica apenas no papel graças, inclusive, às intervenções do Padre Visitador Valignano e do Vice-provincial Gaspar Coelho junto a Hideyoshi, então Primeiro-ministro. A perseguição ganha fôlego com a criação do xogunato Tokugawa (1603) por Ieyasu que, à medida que ia perfazendo sua política isolacionista, reinicia a perseguição ao cristianismo. O xogunato promulga uma série de editos: proíbe o cristianismo em terras de domínio direto do xogunato (1612), proíbe o cristianismo e expulsa os cristãos de todo o território japonês (1613) e, mesmo após a morte de Ieyasu (1616), continua, decretando a ordem oficial de proibição pelo xogunato (1618), baixando uma ordem aos daimios para proibirem o cristianismo em suas terras (1639), terminando com a proibição final anunciada em praças públicas através dos *kôsatu* (placas de madeira colocadas em praças para fazerem o povo conhecedor das ordens governamentais), no ano de 1654.

Aquele Hideyoshi que “não somente he [era] contrario as cousas de Deos, mas em o que mostra estima em muito nossa santa lei, & a tem por mais verdadeira que as enganosas seitas dos Bonzos” (L. Fróis, 1584), homem “de astucia e prudencia... bravo nas lutas” (id.), que “nunca lhe [Madelena, dama convertida] tocou com a mão, nem a ella, nem a sua filha, nem lhe falou a menor palaura q̃ se pode dar deshonestas” (id.) enquanto protegia a cristandade no Japão, passa a ser um homem cruel e mal educado que “respondendo con grande furia, disse que queria que se fossem todos os padres, & que todos os que ficassem os mandaria matar, & o mesmo faria com todos os que fossem a lapão daqui a diante, & que nisto não averia nelle nenhum descuido, dizendo outras muitas palauras agastadas” (L. Fróis, 1589); “arrogante, & soberbo” (id.), um “demonio... que pretende... aquirir... gloria, & nome & ser mais venerado do que nunca foi outro senhor em lapão. (...) homem mui sagaz, & prudente secundum carnem, vai este tiranno encaminhandose pera ficar hum idolo, & fazerse adorar pelo maior Cami [deus] que nunca ouue em lapão” (id.), além do que, “depois que se vio feito senhor da monarchia de lapão, & confirmado & seguro em seu estado (como outro Nero) descobrio muitos vicios que tinha ate então dissimulados, & entre outros se entregou tão desenfreadamente ao vicio da sensualidade com molheres, que não lhe basta (conforme ao que se diz) ter juntas na sua fortaleza de Vóçaca perto de trezentas concubinas, alem da sua legitima & principal molher, nem ter muitas em diuersas fortalezas” (L. Fróis, 1588)

O homem não consegue se desvencilhar das marcas da época, das circunstâncias em que vivem. Assim foi com a moral cristã eivada em todos

os perfis que os portugueses dos séculos XVI e XVII traçaram dos japoneses da época. Isto se verifica, também, nas críticas que tecem sobre os expedientes de magia que os gentios usavam para curar doenças, expulsar “os demônios”, citando, por outro lado, e com muito orgulho, os milagres alcançados pela reza e até mesmo com um pouco de água benta ou contas bentas. Acresce-se a isso, o empenho dos padres jesuítas em sua catequese, na necessidade de propalar nos meios europeus as conquistas que vinham obtendo. Não sem razão, vemos aquela gente prudente e “a melhor ategora descoberta” se transformar em cruéis e infiéis demônios, inimigos da Cristandade.

NOTAS

1. Há controvérsias sobre a exatidão dessa data, bem como sobre chegadas anteriores dos portugueses ao Japão.
2. As citações das “Cartas” estão apresentadas com o nome do autor e o ano de seu envio.
3. Retradução minha, da tradução japonesa feita por A. Ebizawa da carta escrita por Xavier em Goa, em 1548, e que não consta das “Cartas”.

BIBLIOGRAFIA

- COMPANHIA DE JESUS. *Cartas da India e Cartas de lapam* (fac-símile do Tenri Centra Library). Tóquio, Yûshôdo, 1972.
- BOXER, C.R. *The Christian Century in Japan 1549-1650*. Berkeley London, University of California Press, 1951.
- EBIZAWA, A. *Nihon kirishitanshi*. Tóquio, Haniwa, 1969.
- FROIS, L. *Historia de Japam* (edição anotada de José Wicki, S.J.). Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1976, 5 vs.
- MATSUDA, K. *Sei Francisco Xavier-no shôgai* (tradução do original de J. Laures). Tóquio, Enderure, 1948.
- _____ et al. *Nihon Junsatsuki - Valignano*, in *Tôyô Bunko*, 229. Tóquio, Heibonsha, 1973.

SINOCENTRISMO, EUROCENTRISMO E ESTUDOS ORIENTAIS

Teiiti Suzuki

Desde o século XVII A.C., os chineses, já com uma organização político-administrativa, vida urbana, escrita ideográfica e objetos de bronze de alto valor estético, eram o povo mais desenvolvido da Ásia Oriental que, isolada de outras áreas das civilizações antigas – Mesopotâmia, Pérsia, Egito, Mediterrâneo Oriental e Índia – constituía o universo para os habitantes daquela região.

A China era o centro do mundo, cercado por povos menos cultos e considerados bárbaros e selvagens. Autodemoninava-se Império do Meio ou Flor do Meio, denominação essa que, mesmo atualmente, é adotada, tanto pela China Comunista, como pelo Regime de Formosa.

É o sinocentrismo, que é uma espécie de etnocentrismo, fenômeno universal de que partilham todos os povos, em maior ou menor grau.

Os chineses deram nomes específicos aos povos que os cercavam conforme a localização, isto é, conforme se achavam ao norte, ao sul, ao leste ou a oeste. Esses nomes são representados por ideogramas que significam seres sub-humanos, mais próximos do animal do que do homem. Traduzi-os acima, englobadamente, pelo termo *bárbaros*, de origem grega. O termo *barbaroi* significa povos que tinham língua, religião, usos e costumes, enfim, uma cultura diferente da dos gregos, sem conotação depreciativa.

No caso chinês, como se vê em sua história, o “bárbaro”, uma vez incorporado à cultura chinesa, deixa de sê-lo, passando a integrar a Flor do Meio. O que, no entanto, caracteriza fundamentalmente o sinocentrismo é o fato de ele ser institucionalizado, erigindo-se em norma de direito internacional público: os povos que desejassem manter relações diplomáticas ou comerciais com o Império do Meio, tinham de se apresentar como seus vas-

salos. É a prova da supremacia política, econômica e cultural de que a China desfrutava.

Houve, é verdade, épocas em que o sinocentrismo se mostrou mais atenuado. Ocorreu, por exemplo, em relação ao budismo que entrou na China por volta do último século a.C., através da Rota da Seda, então sob o controle do Império do Meio. O budismo teve um grande surto a partir do século IV, numa época em que a metade norte – o berço da civilização chinesa – foi ocupada pelos nômades invasores e a fina flor da aristocracia teve que se refugiar ao sul do rio Yang-Tsé.

A grande tragédia abalou tão profundamente os valores tradicionais que se criou um ambiente propício para que a elite exilada, abandonando a arrogância milenar, aderisse à religião alienígena como um novo evangelho.

Os bárbaros conquistadores, isentos como eram de tal arrogância, aceitaram com entusiasmo a religião indiana. Movidos pelo zelo e excesso de “budistas novos”, trouxeram monges famosos da Ásia Central recorrendo, por vezes, a operações militares, mandaram traduzir livros sagrados do sânscrito para o chinês e construíram grandes templos-cavernas com magníficas imagens de Budas e *bodhisattvas*.

Diga-se, de passagem, que eles também foram assimilados rapidamente à civilização chinesa ao conviverem com o povo conquistado. Eles, que habitavam a periferia do Império do Meio, sentiram sempre a fascinação pelas delícias daquela civilização. Dir-se-ia que se tratava de “periferismo” como um antípoda do “centrismo”. Nesse sentido, a Grécia, antes de chegar ao seu esplendor nos séculos V e IV a.C., era “periferista” em relação à Mesopotâmia e ao Egito.

A China foi de novo unificada no fim do século VI e atingiu a idade de ouro nos séculos VII e VIII, sob a dinastia Tang, eminentemente cosmopolita e aberta ao mundo exterior.

Através da Rota da Seda, tanto terrestre, como marítima, esta pelo Mar da Arábia e pelo Oceano Índico, afluem ao Império do Meio mercadorias, culturas e gentes de regiões distantes como a Ásia Central, a Índia, a Pérsia, a Arábia, a Síria e Roma. Músicas, danças, teatros e jogos exóticos entram em voga. O encanto das garçonetes persas das casas de chá atrai os mandarins e *playboys*. “Chapéus e vestimentas bárbaras estavam na moda”, registra, em tom de censura, a *História de Tang*, compilada por ordem imperial da dinastia seguinte. Aparecem mesquitas, sinagogas, templos zoroásticos, maniqueístas e igrejas cristãs nestorianas, contando estas, com a proteção imperial.

É de se notar, no entanto, que a abertura não afetou aquela norma de relações diplomáticas, a que acima nos referimos, que continuou em pleno vigor.

Nas dinastias que se seguiram, o sinocentrismo tornou-se mais forte do que antes, o que causou não poucos dissabores à Flor do Meio.

Citarei um exemplo. Houve a guerra entre a China e o Japão no fim do século XVI, tendo como palco o território da Coréia, vassalo do Império. As hostilidades chegaram a um impasse e o armistício foi firmado, com a retirada das forças japonesas ao seu país. Ao ratificar o armistício, o Imperador chinês enviou uma mensagem ao chefe do governo japonês, concedendo-lhe o título de Rei do Japão, que era a mais alta hierarquia da vassalagem. Esse ato de deferência, porém, feriu o brio do japonês que se considerava chefe de um estado independente e soberano. A guerra recomeçou, terminando só com a morte do chefe indignado. As hostilidades prolongadas exauriram o erário do Império. Recorreu-se a exações pesadas que provocaram revoltas populares. Mas a Corte, corroída pela corrupção da burocracia e pela luta palaciana entre facções antagônicas, não conseguiu dominar a situação e a dinastia Ming desmoronou em meados do século XVII, quando o último imperador se suicidou, assediado pelas forças revoltosas no palácio imperial.

O país em anarquia foi uma presa fácil dos invasores vindos da Manchúria. Os primeiros imperadores manchus, “periferistas” no sentido acima mencionado, mostraram grande interesse pelas novidades européias trazidas pelos jesuítas. Tratados científicos foram traduzidos do latim para o chinês, em trabalho conjunto dos missionários e mandarins da Corte. Os textos traduzidos, porém, não tiveram repercussões suficientes na intelectualidade chinesa e ficaram adormecidos nas bibliotecas imperiais.

Com o passar dos tempos, os dominadores manchus assimilaram a cultura chinesa de tal maneira que se tornaram sinocentristas ferrenhos, o que dificultou a absorção das ciências e da tecnologia modernas da Europa. O Império do Meio tornou-se vítima vulnerável ante a sanha imperialista das potências ocidentais e mesmo do Japão que, “periferista” por excelência, conseguiu se “modernizar” mais rapidamente.

Como se sabe, a civilização ocidental nasceu do amálgama cultural formado de vários elementos, entre os quais se destacam como forças aglutinantes e propulsoras, o cristianismo, de origem semítica e as civilizações grega e latina.

Sobre a civilização greco-romana, aprendemos nos bancos ginasiais o célebre verso latino: *Graecia capta ferum victorem cepit*. Pensei, então, que as coisas boas da Grécia foram recebidas por Roma e daí passaram aos bárbaros celtas, germânicos e eslavos, para finalmente constituírem um dos alicerces da civilização ocidental.

Mais tarde, fiquei sabendo que o enunciado do poeta romano era válido somente para as letras e as artes, mas Roma não cultivou nem Platão, nem Aristóteles, Pitágoras ou Euclides.

A filosofia e ciência gregas ficaram guardadas no Bizâncio, de onde foram levadas para a Síria, pelos cristãos nestorianos, expulsos de Constantinopla sob a acusação de heresia, no século V.

Os nestorianos traduziram para a língua síria, não só os textos da teologia bizantina mas também os da filosofia e ciência helênicas.

A sabedoria grega passou, em seguida, para a Pérsia sassânida, no século VI, onde os monarcas, amantes da cultura, incentivaram os estudos gregos, bem como os indianos.

A Pérsia foi conquistada pelos árabes e convertida ao islamismo no século VII. Em meados do século VIII, um abássida, isto é, descendente de Abas, tio de Maomé, derrotou o califado das Omíadas, com o apoio dos xiitas persas e fundou o califato dos Abássidas, com sede em Bagdá. No novo califado, a elite intelectual era formada de antigos funcionários da corte sassânida. Foi graças a essa elite persa e neelenistas sírios que os estudos gregos foram implantados no mundo islâmico. Nos dois séculos que se seguiram, os árabes passaram da fase da tradução e imitação para a da criação, como atestam os termos álgebra, álcool, alcali etc., desconhecidos pelos gregos.

Então, o Islão, com centros florescentes em Samarcando, na Ásia Menor, Bagdá na Mesopotâmia, Cairo no Egito e Córdoba na Espanha, constituía uma séria ameaça à integridade da Europa, cujos espíritos esclarecidos ficaram cômicos da necessidade de aprender o segredo da superioridade árabe. Foram buscá-la nas terras hispânicas à medida que foram sendo reconquistadas pela cristandade. Primeiro na Catalunha, no século XI e depois em Toledo, no século XII, onde encontraram a maravilha das filosofia e ciência gregas traduzidas em árabe, bem como das obras produzidas pelos comentadores e inovadores muçulmanos.

A pesquisa passou dos textos árabes para os originais em grego, rumo à criação da moderna ciência européia.

Começa a decolagem da Europa. Sucedem-se a Renascença, dos séculos XV e XVI, as grandes navegações dos portugueses e espanhóis, idem, a revolução científica marcada por Galileu, Copérnico, Newton e outros, dos séculos XVII e XVIII e a revolução industrial nos séculos XVIII e XIX. A Europa, juntamente com os Estados Unidos que eram sua extensão, dominaram o mundo, de onde nasceu, como corolário, o eurocentrismo.

Maupassant, em sua crônica de viagem à Argélia, intitulada “Au Soleil”, fala de seus habitantes árabes, nos seguintes termos: “*Peuple étrange, enfantin, demeuré primitif comme à la naissance des races*”, e continua “*aucun meuble pour rien garder, aucune industrie, aucun art, aucun savoir en rien*”

Que arrogância! E que ignorância de um passado não muito remoto em que os árabes foram mestres dos europeus porque possuíam uma civilização incomparavelmente superior!

Essa opinião do grande escritor francês, no entanto, parece ser compartilhada pela grande maioria dos ocidentais. O eurocentrismo, embora bem mais recente, está bem arraigado e apresenta o mesmo vício de seu antecessor chinês, a saber, a arrogância e o menosprezo por culturas alheias.

A arrogância que é filha da ignorância, acarreta, como vimos, a perda da flexibilidade do espírito, de que tanto necessita a humanidade para a solução dos graves problemas que hoje enfrenta.

O interesse por patrimônios culturais do Oriente e o incentivo aos Estudos Orientais que vêm crescendo no Ocidente são as reações mais do que oportunas contra esse estado de coisas.

A propósito, cumpre lembrar que a USP e o Colégio de México são os pioneiros desse movimento na América Latina, ao implantar, este, sob os auspícios da Unesco e aquela, por iniciativa própria, as disciplinas de Estudos Orientais ao seu currículo acadêmico, desde 1963.

(Trabalho apresentado na Primeira Semana de Letras, realizada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em outubro de 1989)

A CONSTITUIÇÃO DO LIVRO DIDÁTICO DA ERA MODERNA – ENSAIO SOBRE *ISSUN BÔSHI* – O MITO DO SURGIMENTO DO ADULTO

*Masatsugu Aoki **

Consideremos o conteúdo indicado pelo **livro didático**, enquanto expressão conceitual, como a expressão do modelo de desenvolvimento temporal daquele que vive na sociedade moderna, através da idéia de natureza. Ou seja, trata-se da expressão que, mediante **narrativas**, manifesta uma forma definida da idéia de **homem**. Tal forma de expressão age de tal modo que o próprio ato de lê-lo resulte em aceitar como instituição a idéia denominada **homem**. Em outras palavras, é o surgimento do papel do **livro didático**, na qualidade de **usos e costumes**. Naturalmente o **homem** a que me refiro aqui é o homem **asiático**, o homem natural da era moderna asiática.

Issun Bôshi ** é, antes de tudo, a narrativa **do tornar-se adulto**. Em primeiro lugar, o **homem** é um ser que deixa a condição de algo anterior à criança (caráter de raça estrangeira da antiguidade) para literalmente “fazer-se homem”, ou seja, surgir, como se fosse divindade, em forma de **adulto** (homem moderno-homem feito). Como reflexo oposto da idéia de **adulto**, forma-se, posteriormente a idéia de **criança**. Portanto, ela narra, antes de mais nada, o nascimento do **adulto**.

Em seguida, *Issun Bôshi* é também uma narrativa de ascensão social. Nela, o conceito de **adulto** ainda está envolto na idéia de **nobre** das narrativas da antiguidade. Isto porque encontra-se restrito à extensão que o **poder real** alcança. O homem, embora já tenha deixado de ser **divindade**, ainda é um ser que deve **ascender** (aparecer) da condição de casta baixa.

Issun Bôshi é, ainda, a narrativa de transformação da **casta baixa anexa à aldeia**, que vai se manifestando em forma de **povo urbano**. Ele precisa se transformar, da classe de atores (casta baixa), anexa às aldeias

Professor visitante da Universidade Feminina Fuji, Japão.

** Narrativa inserida na obra *Otogizôshi*.

da antiguidade (povo agrícola), em cidadão, povo vivente em geral, digno do espaço monetário chamado urbe moderna – para se tornar homem.

E a sua transformação precisa acontecer de modo que se torne **homem** ao nível do **corpo** e crie a concepção de corpo. A frase, “tinha três centímetros de altura”, referente a *Issun Bôshi*, não tem nenhuma relação com a concepção de ordem física, mas representa apenas os **seres estranhos** ou as **divindades**.

E, por fim, ele precisa contrair o matrimônio, que é o nascimento ao nível urbano. O seu surgimento na aldeia foi o primeiro nascimento, e isso indicava que se tratava de um ser que visitava as aldeias como **divindade** ou **estrangeiro**. O segundo nascimento torna-o publicamente um **ser sexual**. O fato de ele próprio se revelar encarnando o **sexo**, e não como um ser que anda intermediando o sexo na calada da noite, constitui o ritual chamado matrimônio (mostrar o aspecto do ponto de partida).

O que intermediou o surgimento dessa idéia natural chamada **homem**, ou o que provocou tal recomposição do sentido, foi a **mídia**, que alcançou o nível de expressão chamado **moeda**. A mídia é a expressão da força de alienação do homem em relação a si mesmo (a expressão de si mesmo que se transformou em representação e passou a se revelar em oposição ao próprio homem, assumindo um aspecto social). Isso revela o estágio em que chega à **moeda**, após passar por **alimentos** (animais e frutos; arroz) e **pepitas de ouro e prata**.

A narrativa *Issun Bôshi* não mostra apenas o processo de nascimento do **homem moderno asiático** que está neste estágio, em forma de instituição (idéia natural). Conforme esta idéia natural, nasce com o papel de refletir a própria imagem no espelho. Em outras palavras, ela é a **literatura enquanto instituição moderna**. Tradicionalmente, o conceito moralístico de *Otogizôshi* (narrativas de entretenimento) ou de *Kanazôshi* (histórias escritas em *kana*) indica o nascimento destes **livros didáticos**, que são **literatura enquanto instituição**.

Nesta narrativa, o adulto (homem pré-moderno) surge no final. O nascimento do adulto é o objetivo da narrativa e encontra-se no final do fluir do tempo. A cena do começo da história, que parece ser o nascimento de Issun Bôshi, não indica o nascimento, mas sim a **revelação** (aparecimento de divindades ou de estrangeiros). “Tiveram um menino gracioso, entretanto, como depois de nascido tinha três centímetros de altura, deram-lhe o nome de Issun Bôshi.” – Este trecho nos mostra que o casal de anciãos recebeu das divindades **algo** (segundo a concepção de raça estrangeira da antiguidade, seria a **divindade** ou o **estrangeiro**) que no final desta narrativa vai se

transformar em adulto. O que está oculto por trás da maneira de representá-lo como **raça anã** (a expressão “três centímetros”) ou como **raça de divindade** (a expressão “*hōshi*”), é aquilo que deverá vir se revelando como concepção de criança na época posterior.

Naturalmente nesta narrativa não se lê esta concepção oculta da **criança**. Lê-se rigorosamente a idéia de **adulto** e o processo da própria metamorfose por que deve passar para chegar aí. Nesse sentido, ler significa **descobrir-se a si próprio** e **doutrinar-se a si mesmo**. O **livro didático** deve ser lido com esta atitude. O que o folclore e a antropologia lêem nela deve ser o **caráter estrangeiro**, mas o que o sistema literário lê é a imagem da **idéia natural** que expressa a nossa devida imagem.

(1) Estrutura temporal

A narrativa *Issun Bōshi* possui a estrutura temporal definida como mostramos a seguir:

- (1) Surgimento na **aldeia**
- (2) Expulsão da **aldeia**
- (3) Entrada para a **Capital**
- (4) Saída da **Capital**
- (5) Entrada para a **ilha**
- (6) Entrada para o **palácio**

O processo de tornar-se **adulto** é visto aqui como uma constante mudança de espaço de vivência. Tornar-se adulto significa o fim desta peregrinação, a entrada para uma vida com residência fixa. Isto expressa bem a essência da concepção da natureza “asiática”. Ela tem como base o juízo de que o homem nasce e morre dentro de um mundo cíclico espacial. A estrutura desta narrativa é feita de modo que chegue a esta cognição do homem, termine no momento em que o peregrino se torna residente permanente. Significa que, conforme vai-se trocando de local para morar, em busca de um lugar onde possa fixar residência, chega-se ao homem capaz de fixar residência, ou seja, ao **adulto**.

A forma original da imagem do mundo cíclico asiático (da pré-antiguidade) são as específicas **montanhas** e **florestas** africanas (primitivas). É o mundo externo que faz a aldeia tomar forma, como se a refletisse no espelho. Certamente isso representa a idéia do **sexo** (mulher). No estágio asiá-

tico, o **sexo**, na qualidade de **mãe animal** mostra-se fragmentado entre a montanha e a aldeia. Acredita-se que nesse momento a montanha ou a floresta específicas, que representam o mundo externo, são abstraídas em uma rocha gigante situada sobre a montanha ou em uma árvore (árvore gigante) que fica no meio da floresta, formando a concepção da maternidade (animal) que aí se aloja.

Caráter de estrangeiro – Em torno da aldeia

O ancião e a anciã, que aparecem no início da narrativa, devem ser a representação sexual da raça estrangeira que pertence às aldeias da antiguidade. Eles são de uma raça estrangeira desprovida da **maternidade**, que é a concepção sexual da aldeia asiática. O **algo** que deverá surgir posteriormente como adulto surge no meio desta raça estrangeira. Não foram o ancião e a anciã que o geraram; eles receberam-no após orarem às divindades. Ele surgiu como reflexo e expressão dessa **falta de maternidade** (modo de ser não-asiático). O que está anexo no lado de fora da aldeia é a idéia de **família**.

(2) Tornar-se estrangeiro – Saída da aldeia

Issun Bôshi é o nome dado ao estrangeiro que surgiu no meio da raça estrangeira, não pertencente à aldeia (concepção de família constituída pelo casal de anciãos) que reflete a aldeia não-asiática. O **estrangeiro** é a imagem da própria raça estrangeira. Isso é a imagem hipertrofiada do excesso (lixo) da aldeia (raça estrangeira = família) que chega a se opor à própria aldeia. Naturalmente, a aldeia precisa expulsá-lo do seu próprio âmbito e também do seu anexo (raça estrangeira), para expressar a substância da imagem do lixo hipertrofiado.

“Não é um ser humano comum. Deve ser mesmo algo parecido com demônio. Queremos mandá-lo embora, para onde quer que seja.” – Dessa maneira, Issun Bôshi é rejeitado pelo casal de anciãos, e ele próprio, resignado, deixa a casa dizendo: – “Aflige-me o fato de ser considerado desta maneira até pelos pais. Quero ir embora, seja para onde for.” O **caráter demoníaco** refere-se ao fato de manter permanentemente o **caráter da raça anã**, como se depreende do trecho: “Criaram-no até completar 12 ou 13 anos, mas nem mesmo a sua altura é normal.” Isso significa que o dito **adulto** surge como um ser que sustenta as particularidades físicas. Não é

a **criança** que o faz; é rigorosamente o fato de se tornar adulto que vem se expressando dessa forma.

O adulto é considerado como um ser que não só é rejeitado, assim, pelos pais, mas também que se posiciona como um ser que aceita essa rejeição, deixa a casa por sua iniciativa e traduz isso em atos. Como reverso da revolta contra a família (o fato de ser raça estrangeira da aldeia) ou do auto-abandono, a idéia do crescimento autônomo, que é começar a dirigir os olhos para o vasto mundo, é expressa como um processo natural. Isto é a expressão da instituição denominada **ego**.

(3) Transformação em ator – Entrada para a Capital

O destino (situado fora da **aldeia**), ao qual aquele que foi expulso da **família** quer chegar, é a Capital. A entrada para a Capital é o processo pelo qual o estrangeiro anão deixa a raça estrangeira, anexa à aldeia, e é abstraído para o espaço da Capital (urbe antiga). Isso expressa o fato de os artesãos ou as divindades que permanecem nas cercanias da aldeia, irem se transformando em atores da Capital. Isso mostra a mudança de posição em que eles próprios passam a expressar a contradição entre a concepção antiga (divindade) que eles carregavam e a natureza (meios de vida). Esta abstração de si próprio é expressa pelo fato de ser reconhecido pelos **cidadinos** como **indivíduo interessante**. Que tipo de relação expressa a palavra “interessante”?

Está escrito que, quando *Issun Bôshi* foi à Corte e disse: “Gostaria de dizer uma coisa”, o primeiro-ministro considerou ser uma “voz interessante”. Isso indica a relação de desencontro, em que um está transmitindo (o sentido) a **palavra**, enquanto o outro está recebendo essa **voz**. Além disso, ambos não negam essa relação e a aceitam como tal. A contradição entre a **alma** da expressão verbal (caráter divino) e a **voz** (caráter instrumental) não é nem negada, nem rejeitada, sendo que o próprio desencontro é visto como **interessante** enquanto relação. Como o conceito desse tipo de **relação** não existe na cultura ocidental (Antiga/Moderna) não há dúvida de que, segundo os conhecimentos ocidentais, isto foi considerado um **humor** de alto nível, abstraído e interpretado erroneamente.

A concepção de **arte** (arte de entreter, não artes plásticas) demonstra um modo de inter-relacionamento onde se preserva como relação o próprio desencontro de relações. A conotação peculiar do termo “interessante” está expressando isso. A Capital é o lugar onde o caráter estrangeiro (o excesso, o lixo, da sociedade aldeã) é reconhecido oficialmente como “algo interes-

sante” Isto significa que o **adulto** surgiu inicialmente como esse “ser interessante” (ator).

E este **caráter interessante** (arte) é expresso da seguinte maneira: “Debaixo do tamanco, disse: ‘Não pise na gente’” A inversão do ser que calça o tamanco (divindade) para o ser que tem o tamanco sobre a cabeça (casta baixa), nos sugere o abandono do caráter mediúnico da raça anã, mediante o destaque do seu caráter físico. A arte (do entretenimento) está no **caráter físico** desprezível daquele que está para se tornar **adulto**, fazendo com que as pessoas recebam isso como **interessante**.

(4) Transformação em comerciante – Na Capital

Na urbe antiga (Capital) o adulto era ainda um ator. Para se tornar ainda mais **adulto** ele precisa partir para a urbe moderna. Como é expresso **esse lugar**, que fica além da Capital? Esse lugar é expresso como possível de ser alcançado no momento em que o ator percebe a relação de desencontro de ser considerado ator pelos outros, quando ele próprio não se considera como tal e, passa a utilizar conscientemente essa relação desconstruída como a sua própria capacidade.

A conscientização da sua arte constitui-se na idéia de ego que o adulto deve possuir, mas de que maneira é expressa essa conscientização?

Issun Bôshi, “desde que viu a princesa” (filha do primeiro-ministro), passou a pensar só nela e a querer fazer dela sua esposa, arquitetando os **planos**. Esse ato de arquitetar planos constitui a realização consciente da arte. Esta arte consiste em colar grãos de arroz em volta da boca da princesa, enquanto ela dorme e fingir que chora, queixando-se que fora roubado. O furto, pela lei da Capital, é punido com o exílio, e o destino da princesa foi entregue nas mãos de Issun Bôshi. Assim, ele a obtém. Podemos dizer que esta arte consiste em **logro** (ato de enganar).

Isto é o mesmo que o ato mercantil dos traficantes de escravos (a arte de enganar) que aparece freqüentemente nos contos da Idade Média. A conscientização da **arte**, que consiste em manter voluntariamente o desencontro da relação entre eu e o outro, embora para os próprios envolvidos seja um desencontro em que um engana e o outro é enganado, é fazer com que o **logro** seja aceito e sentido como “interessante” pela sociedade. O comércio e a capitalização seriam a oficialização, perante a lei, dessa relação de desencontro. É criar um novo mundo natural chamado comércio, fora da Capital (mundo da arte).

Isso é a **urbe moderna**. A contradição entre a aldeia e a Capital da sociedade antiga é que cria um novo universo fora do confronto entre elas. A contradição (expressão) da relação entre a aldeia e a Capital é a princesa. Ela é, para a Corte, uma **riqueza** da antiguidade e indica o núcleo oculto que faz a própria Capital, o tesouro (maternidade) acumulado no “interior” da Capital (Palácio). Esta riqueza da antiguidade deverá ser retirada do seu depósito pelos comerciantes e transformar-se em capital. A maternidade transformada em capital surge em forma de prostituta e esposa. O espaço chamado maternidade (imagem do mundo cíclico) é temporalizado e torna-se energia ativadora da sociedade. Quem transforma a riqueza da antiguidade em capital moderno é a arte do **comerciante**. Trata-se da arte de enganar, que consiste em levar a princesa para fora da Capital em conformidade com a lei.

(5) Transformação em adulto – Na ilha

O mundo externo à Capital (urbe antiga) é representado como uma **ilha misteriosa e estranha**. Se for um conto folclórico, ele se manifesta como “*Oniga shima*”, e se for uma lenda ideativa, “*Hôrai no shima*” Esta imagem de **ilha** deve ter origem na “montanha ilhada” que é o protótipo primitivo da comunidade asiática (da pré-antiguidade). É uma imagem espacial das condições naturais que constituem a aldeia isolada e auto-suficiente, onde se vê o mar à frente, e as montanhas logo atrás. Nela existe o modo de vida baseado na caça e na agricultura, e o povo vive com a idéia da metamorfose em que os animais e os frutos, que são a **mãe**, vão sendo transformados em produtos agrícolas, e cultuam essa imagem maternal deificada e simbolizada em rochas e árvores gigantes.

Se dissermos que a imagem da urbe moderna é o lugar onde estão confinadas a Capital antiga e a ilha (*shima*) que fica fora dela, vem-nos imediatamente à mente a imagem de locais como Edo ou Osaka que comportavam um espaço reservado aos prostíbulos (*shima*), tais como Yoshiwara e Sonezaki.

Na ilha há dois demônios. Um deles tem um maço mágico (*uchide no kozuchi*), e o outro tenta arrebatá-la a princesa engolindo Issun Bôshi. Eles representam o poder de conversão do significado (valor) que a urbe moderna (ilha) tem. O demônio é o mundo externo à Capital da antiguidade (imagem invertida da aldeia) representado em forma de uma força típica da antiguidade, e esta, quando representada em forma de lugar, torna-se ilha. Como esta força da urbe moderna é expressa através das duas faces da raça es-

trangeira da antiguidade, que são o caráter instrumental da arte (caráter de artífice) e o caráter artístico físico da arte (caráter de acrobata), tem-se as expressões como “maço mágico”, ou “engoliu-o pela boca, e ele saiu de dentro dos olhos”

O maço mágico e o corpo do demônio indicam a força conversora que convertem o significado das forças motrizes da sociedade antiga, que são a riqueza chamada princesa e o traficante de escravos, em capital e trabalho modernos.

O fato de “engolir e vomitar”, da mesma forma que o fato de sacudir o maço mágico gera o que antes não existia (não era visível). A força motriz da antiguidade (demônio) é abstraída na capacidade de transformar voluntariamente a si mesmo, como por exemplo de sacudir ele próprio o maço mágico, ou de passar livremente pelo corpo do demônio por sua iniciativa. Isto é o que chamamos de **ego**. É a capacidade de transformar a si mesmo em adulto.

O crescimento físico (tornar-se adulto fisicamente), o fato de fazer aparecer uma comida apetitosa porque se cansou, (viver através da mercadoria chamada alimento que nutre o corpo), e o fato de fazer aparecer “ouro e prata” (moedas) e, junto com a princesa (casamento), ir para a Capital (tornar-se cidadão da urbe moderna), são apresentados como condições do homem moderno (adulto).

(6) Tornar-se cidadão – No palácio

A última condição que se impõe a Issun Bôshi, que se tornou adulto, é ser reconhecido oficialmente como tal e tornar-se modelo, como “exemplo de indivíduo bem-sucedido” O reconhecimento oficial é feito pelo Imperador. Está escrito: “Sua Majestade o viu e disse: ‘É um jovem muito belo’ ” – reconhece, desse modo, o adulto como um cidadão. E o ritual que se segue, de perguntar pelos antepassados é apenas a manifestação pública do **cidadão** à moda de contos antigos.

A **capacidade de crescer por si** e a criação (descobrir o ego original) podem ser consideradas o tema principal desta história do homem moderno (**adulto**). A diferença entre esta narrativa e as histórias típicas da antiguidade (em que um ente elevado é expulso do céu, vive junto com os seres inferiores e, posteriormente, volta ao céu, num final feliz) está no fato de a personagem não apenas aceitar e responder à situação imposta pelo destino,

mas possuir a força e a **arte** de usar e transformar essa situação. Ele incorpora a riqueza em capital, transformando a situação em energia.

A personagem materializa o caráter divino da antiguidade (caráter estrangeiro da pré-antiguidade) que possuía quando surgiu neste mundo, e vai abstraindo em forma de energia (ego) que lhe permiti transcender o delimitado espaço asiático. Ele vai mudando de lugar sucessivamente, ascendendo socialmente. Ele encarna o processo de transformação da riqueza estática da antiguidade em capital dinâmico da era moderna, o **ego** é o **capital** incorporado e o **adulto** é aquele que transforma o físico com a capacidade de materializar a situação da antiguidade (espaço).

(Texto original em japonês)

UMA REFLEXÃO SOBRE *TOMONI* E *MUTA* EMPREGADOS NO *MAN'YÔSHÛ*

Teruo Ishigami *

1

Na antologia poética *Man'yôshû* (séc. VIII), os termos *tomoni* e *muta* são empregados nessas formas como *fukushi* (advérbio) ou como equivalentes a *fukushi* acrescidos a substantivos acoplados a *kakujoshi* (partículas casuais) ⁽¹⁾. Exemplos:

- *Shio fureba **tomoni** katani ide naku tazuno koe toozakaruru iso misurashimo* (vol. 7, 1164)
- *Ametsuchito **tomoni** oemuto omoitsutsu tsukaematsurishi kokoro tagainu* (vol. 2, 176)
- *Kazeno **muta** yosekuru namini izarisuru ama otomeraga mono suso nûrenu* (vol. 15, 3661)

Enquanto *tomoni* tenha sido empregado até os dias de hoje e seu sentido não difira muito da língua japonesa moderna, *muta* é de uso peculiar da língua da época Jôdai (~ séc. VIII).

Cito como exemplo, um *chôka*, “poema longo” de autoria de Kakimoto Hitomaro, compilado em *Man'yôshû*:

“... *nikitazuno arasono uenika aoku ouru tamamo okitsumo asawa furu kazekoso yoseme yûwa furu namikoso kiyore namino **mutaka** yori kaku yori tamamo nasu...*”

Com relação à expressão “*namino muta*” nele empregada, são dadas as seguintes explicações, nas respectivas obras de notas sobre o “*Man'yôshû*”.

“*Man'yôshû Chûshaku*” (vol. 2, p. 149):

“*muta* tem o mesmo significado que *tomoni*, “junto”, como se vê pelo emprego que se faz de um mesmo ideograma para as duas leituras.”

“*Zôtei Man'yôshû Zenchûshaku*” (vol. 3, p. 403):

“... *muta* é um termo de uso clássico que significa “junto”, sendo posposto às partículas casuais *no* e *ga*.”

“*Nihon Kotenbungaku Taikei*” (vol. 1, p. 180):

“*Muta - isscho*, “junto” A forma *no muta* expressa o sentido de *to tomoni*, “junto com” *Muta* tem a mesma etimologia que o termo coreano *moto*, “junto”

“*Nihon Kotenbungaku Zenshû - Man'yôshû*” (vol. 1, p.134):

“*Namino muta*: ... *no muta* significa o mesmo que *to tomoni*, “junto” ”

Todas as notas atribuem a *muta* o mesmo significado que o de *tomoni*. No entanto, embora se possa considerar que ambos sejam substituíveis um pelo outro, há uma clara distinção em seus usos, como veremos a seguir. Este trabalho se propõe a verificar quais são as suas particularidades, embora apresentem similaridade de sentido.

2

Apresento, a seguir, os poemas do *Man'yôshû* que contêm o termo *tomoni*, na sequência em que foram compilados e conforme a leitura apresentada em *Man'yôshû. Yakubun'hen*”, editada por Hanawa Shobô.

- (1) *Ametsuchito tomoni oemuto omoitsutsu tsukaematsurishi kokoro tagainu* (vol. 2, 176)
- (2) ... *ametsuchi hitsukito tomoni tariikamu* ... (vol. 2, 220)
- (3) ... *aratayoni tomoni aramuto* ... (vol. 3, 481)
- (4) *Ametsuchito tomoni hisashiku sumawamuto omoite arishi ieno niwawamo* (vol. 4, 578)

(5) *Ametsuchino **tomoni** hisashiku iitsugeto kono kushi mitama shi-kashikerashimo* (vol. 5, 814)

(6) *... tateredomo oredomo **tomoni** tawabure ...* (vol. 5, 904)

(7) *Shio fureba **tomoni** katani ide naku tazuno koe toozakaruru iso misurashimo* (vol. 7, 1164)

(8) *Hototogisu ki nakitoyomosu uno hanano **tomoniya** koshito towamashimonoo* (vol. 8, 1472)

(9) *Asana asana kusano ue shiroku oku tsuyu no kenaba **tomoni** to iishi kimiwamo* (vol. 12, 3041)

(10) *... momoshikino Oomiyabitowa ametsuchito hitsukito **tomoni** yorozuyonimoga* (vol. 13, 3234)

(11) *Ametsuchito **tomonimogamoto** omoitsutsu arikemumonoo* (vol. 15, 3691)

(12) *Kotoshi araba Obatsuseyamano iwakinimo komoraba **tomoni** naomoi wagase* (vol. 16, 3806)

(13) *Harusameni moeshi yanagika umeno hana **tomoni** okurenu tsuneno monokamo* (vol. 17, 3903)

(14) *Uno hanano **tomonishi** nakeba hototogisu iya mezurashimo nanori nakunae* (vol. 18, 4091)

(15) *... hikaru kaminari hata otome tazusawari **tomoni** aramuto omoishini ...* (vol. 19, 4236)

(16) *Kimiga yukimoshi hisani araba ume yanagi tareto **tomonika** waga kazurakamu* (vol. 19, 4238)

(17) *... ametsuchi hitsukito **tomoni** yorozuyoni shirushitsugamuso ...* (vol. 19, 4254)

(18) *Akikazeno sue fukinabiku hagino hana **tomoni** kazasazu aika wakaremu* (vol. 20, 4515)

Esses 18 poemas apresentam as seguintes estruturas com *tomoni*:

(A) *tomoni* empregado isoladamente: poemas 3, 6, 7, 9, 12, 13, 15 e 18;

(B) (substantivo) *to tomoni*: poemas 1, 2, 4, 10, 11, 16 e 17;

(C) (substantivo) *no tomoni*: poemas 5, 8 e 14.

Passo a estudar cada um desses casos, a começar do tipo (A).

Dentre os casos (A) [*tomoni*, empregado isoladamente, desempenha a função de advérbio], o termo em questão exprime a idéia de “você e eu, juntos”, nos poemas 3, 9, 12, 15 e 18. Nos de números 3 e 15, *tomoni* implica a idéia de “quero viver, você e eu juntos” Já no 9 e no 12, sugere o convite do autor a *kimi*, “você” e a *wagase*, “meu amor”, para, juntos, realizarem a ação anteriormente proposta: *kenaba*, “se é para desaparecer” e *kakuraba*, “se é para se esconder”, respectivamente. Em outras palavras, os autores propõem:

“Se é para desaparecer, vamos desaparecer, você e eu, juntos” (poema 9).

“Se é para se esconder, vamos nos esconder, você e eu, juntos” (poema 12)

Igualmente, o sentido do poema 18 passa a ser o seguinte:

“Não façamos, da flor de *hagi*, um *kanzashi* (adorno para cabelos), você e eu juntos”

Como se vê, nesses 5 exemplos, *tomoni* é usado no sentido de “você e eu, juntos” enquanto parceiros em uma determinada ação. Isto é, traduz uma participação em comum dos agentes na realização de uma determinada ação.

O verso 6 pertence ao *chôka* que faz parte das “Três canções em memória de Furuhi”, de autoria de Yamanoueno Okura. Ao considerar que esse verso exprime a idéia de “brincamos juntos, meu filho Furuhi e eu (Okura)”, ele tem o mesmo significado dos 5 casos acima, ou seja, de ação realizada em parceria. Mas se interpretarmos no sentido de “... mesmo de pé ou sentado, em ambos os casos, Furuhi brinca ...”, *tomoni* interliga “o fato de brincar de pé” e “o fato de brincar sentado”, como ações praticadas por Furuhi. Neste caso, *tomoni* revela o elemento em comum “brincar”, contido em ambos os fatos. Em outras palavras, exprime uma identidade de ação.

Sejam dados os exemplos em língua moderna:

(19) *Yukito kooriwa tomoni mizukara dekiteiru*. “A neve e o gelo são feitos, igualmente, da água.

(20) *Tarôto Jirôwa tomoni kono natsu tsurio shita*. “Tarô e Jirô, igualmente, pescaram neste verão.”,

onde *tomoni* tem o mesmo significado que *onajiku* em:

(21) *Yukito kooriwa **onajiku** mizukara dekiteiru.*

(22) *Tarôto Jirôwa **onajiku** kono natsu tsurio shita.*

Considerando que a frase 22 expressa, por exemplo, uma situação em que “Tarô pescou no rio do Japão, em julho e, Jirô, no mar do Brasil, em janeiro”, há um elemento em comum entre Tarô e Jirô que é “o fato de terem pescado neste verão”

Por outro lado, a frase 20 pode ser também interpretada como uma identidade de ações, com o sentido contido na frase:

(23) *Tarôto Jirôtowa **isshoni** kono natsu tsurio shita.* “Tarô e Jirô pescaram, juntos, neste verão.”

Donde se conclui que, também nos poemas 3, 9, 12, 15 e 18, pode estar expressa a idéia de “elementos em comum”, além daquela de identidade de ações. No entanto, o teor dos poemas faz com que se refiram a uma ação praticada em conjunto. Na hipótese de que nos poemas 9 e 12, “desaparecer” e “esconder-se” constituíssem um elemento em comum, não se pode conceber que “você e eu” desapareçamos em momentos diferentes ou que nos escondamos em lugares diferentes.

Nos dois poemas restantes do grupo (A) – 7 e 13 – *tomoni* é utilizado para exprimir a identidade de ações, podendo ser assim interpretados:

(7) *Shioga hikuto **isshoni** higatani dete naiteiru tsuruno koega shidaini toozakatteiku. Isoo megutte esao asatteirurashiiyo.*

“Ao baixar a maré, junto vai se distanciando gradativamente o cantar da cegonha que glotera na praia. Parece estar à procura de alimentos, ao longo da praia rochosa.”

(13) *Harusameni unagasarete moedashita yanagidearôka. Sono yanagito umeno hanato wa **isshoni** haruni okurenaide detekuru itsumono monode arunokanaa.*

“Tratar-se-ia de um broto de salgueiro que nasce a convite da chuva de primavera? Será que esse salgueiro e a flor de ameixeira, juntos, são os mesmos que brotam a fim de não se atrasarem para a primavera?”

Assim considerando, *tomoni* empregado isoladamente exprime a ação conjunta de duas pessoas ou de dois objetos, isto é, o mesmo sentido expresso por *isshoni* da língua japonesa moderna. No entanto, os poemas 7 e 13 podem ser analisados sob a perspectiva de uma outra relação sintática, o que passamos a expor.

4

Encontramos as seguintes interpretações do poema 7. (Os grifos são meus.)

“*Man'yôshû Chûshaku*” (vol. 7, p. 108)

“Quando baixa a maré, o cantar das cegonhas que saíram, em grupo, para a praia vai se distanciando aos poucos. Parece que estão procurando alimentos.”

“*Man'yôshû Zenchûshaku*” (vol. 6, p. 332)

“Ao baixar a maré, juntamente vai se distanciando o cantar das cegonhas que saíram para a praia. Parece que vão passear pela praia rochosa.”

“*Nihon Kotenbungaku Taikei-Man'yôshû*” (vol. 2, p. 218)

“Quando baixa a maré, juntamente vai se distanciando o cantar das cegonhas que saíram para a praia. Parece que estão passeando pela praia rochosa.”

“*Nihon Kotenbungaku Zenshû-Man'yôshû*” (vol. 2, p. 225)

“O cantar das cegonhas que saíram para a praia junto com o baixar da maré, vai se distanciando. Parece que estão procurando alimentos.”

As três primeiras obras interpretam o uso de *tomoni* como expressão de ações praticadas em comum, enquanto que a última toma no sentido de evolução de três fatos: “o fato de a maré baixar” (fato P), “o fato de as cegonhas saírem para a praia” (fato Q) e “o fato de o cantar das cegonhas que saíram para a praia ir se distanciando” (fato R).

Comparemos com os seguintes exemplos da língua moderna:

(24) *Higa noboruto tomoni Tarôwa okiru.* “Tarô se levanta com o nascer do sol.”

(25) *Kuraku naruto tomoni kazeto amega tsuyoku nattekita.* “O vento e a chuva foram se intensificando junto com o escurecer.”

Tomoni exprime a correlação entre duas situações, configurando a seguinte estrutura: [oração P (subj. - pred.)] to tomoni [oração Q (subj. - pred.)]

No exemplo 24, temos a ocorrência de um fato principal (o fato de Tarô se levantar), simultaneamente a outro (o fato de o sol nascer). A ocorrência do fato Q se dá em cadeia e concomitantemente ao fato P, expressando a mesma simultaneidade das frases:

(24)' *Higa noboruto dôjini Tarôwa okiru.* “Tarô se levanta concomitantemente ao nascer do sol.”

Higa noboruto tachimachi Tarôwa okiru. “Ao nascer o sol, imediatamente Tarô se levanta.”

Higa noboruto suguni Tarôwa okiru. “Tarô se levanta tão logo o sol nasce.”

Esta simultaneidade exprime a exigência lógica ao desenvolvimento dos fatos como em:

(24)'' *Higa noboreba kanarazu Tarôwa okiru.* “Ao nascer o sol, sempre Tarô se levanta.”

Higa noboruto Tarôwa okiru. “Tarô se levanta quando nasce o sol.”

A frase 25 expressa uma sucessividade em paralelo entre o fato a ser enfocado (o fato de o vento e a chuva terem se intensificado) e o outro (o fato de escurecer). Pode ser tomado no sentido de que a gradação do fato enfocado em Q se intensifica paralelamente ao fato contido em P, como em:

(25)' *Kuraku narunoni tsurete kazeto amega tsuyoku nattekita.* “Conforme foi escurecendo, o vento e a chuva foram se intensificando.”

Kuraku narunoni hochôo awasete kazeto amega tsuyoku nattekita. “À medida que foi escurecendo, o vento e a chuva foram se intensificando.”

*Kuraku narunoni **heikôshite** kazeto amega tsuyoku nattekita.*
“Paralelamente ao escurecer, o vento e a chuva foram se intensificando.”

Levando-se em consideração as análises feitas em língua moderna, no poema 7, o termo *tomoni* exprime o desenvolvimento dos fatos Q e R, em relação ao P. Onde, serem possíveis as seguintes hipóteses:

- (7'.a) *Shioga hiruto **dôjini** tsurutachiga higatani deru.* “Concomitantemente ao baixar da maré, as cegonhas saem para a praia.”
- (7'.b) *Shioga hiruni **tsurete** tsurutachiga higatani deru.* “Conforme baixa a maré, as cegonhas saem para a praia.”
- (7'.c) *Shioga hiruto **dôjini** tsurutachino nakigoega tooku natteiku.* “Concomitantemente ao baixar da maré, o cantar das cegonhas vai se distanciando.”
- (7'.d) *Shioga hiruni **tsurete** tsurutachino nakigoega tooku natteiku.* “Conforme baixa a maré, o cantar das cegonhas vai se distanciando.”

Os fatos apresentados no poema 7 não se realizam instantaneamente. O poema permite apreender uma seqüência no tempo que estabelece uma relação de causa/efeito, tendo o fato de baixar a maré como causa. Assim, a melhor interpretação é a (7.d), onde *tomoni* é tomado como um elemento que expressa a relação de sucessividade entre “o baixar da maré” (fato P) e “o fato do cantar das cegonhas ir se distanciando” (fato R).

Em se tratando do poema 13, para se apreender um outro sentido além daquele de ação em conjunto, podemos levantar as seguintes hipóteses:

ELEMENTOS EM COMUM:

*Harusameni unagasarete moedashita yanagide arôka. Moedashita yanagito umeno hanatowa **hitoshiku** haruni okurenai itsumono monode arunokanaa.*

“Seria o broto de salgueiro que nasceu a convite da chuva de primavera? O salgueiro em broto e a flor de ameixeira, ambos seriam aqueles mesmos de sempre que não se atrasam para a primavera?

SIMULTANEIDADE:

*Harusameni unagasarete moedashita yanagide arôka. Umeno hanaga sakuto **dôjini** yanagiwa haruni okurezuni moedashita. Sono yanagito iunowa itsumono monode arunokanaa.*

“Seria o broto de salgueiro que nasceu a convite da chuva de primavera? Ao mesmo tempo em que floresceu a ameixeira, o broto de salgueiro começou a surgir, sem se atrasar à primavera. Esse salgueiro seria o mesmo de sempre?”

SUCESSIVIDADE:

*Harusameni unagasarete moedashita yanagide arôka. Umeno hanaga sakunoni **hochôo awasete** yanagiwa haruni okurezu moedashita. Sono yanagito iunowa itsumono monode arunokanaa.*

“Seria o broto de salgueiro que nasceu a convite da chuva de primavera? Acompanhando a floração da ameixeira, o salgueiro começou a brotar sem se atrasar à primavera. Seria esse salgueiro o mesmo de sempre?”

Pelas considerações acima, conclui-se que o uso isolado de *tomoni* implica o sentido de ações praticadas em comum. As análises dos poemas 3 e 13, entretanto, apontam outros sentidos, enquanto possibilidades de interpretação.

5

Passemos, a seguir, ao estudo dos poemas do grupo (B). Com exceção do poema 16, todos os demais apresentam um maior número de ocorrências nas formas:

- *ametsuchito **tomoni*** ... poemas 1, 4 e 11;
- *ametsuchito(to) hitsukito **tomoni*** ... poemas 2, 10 e 17.

Nesses casos, *ametsuchi(to hitsuki)*, “a terra (e os astros)” não constituem parceiros de uma ação conjunta, mas fatos equivalentes a uma oração que traduz o atributo de uma existência perene. Os seis poemas são a expressão do desejo de que o desenvolvimento dos fatos enfocados se dê paralelamente à existência perene da terra.

Sejam dados os seguintes exemplos da língua moderna:

- (26) *Tarôwa Jirôto **tomoni** yûshokuo tabeta.* “Tarô juntou junto com Jirô.”
- (27) *Tarôwa chôshokuni hamuto **tomoni** chîzuo tabeta.* “No café da manhã, Tarô comeu queijo junto com o presunto.”
- (28) *Tarôwa chôshokuto **tomoni** yûshokunimo hamuo tabeta.* “Tarô comeu presunto no jantar assim como no café da manhã.”

A estrutura (B) exprime a seriação de elementos que implicam uma ação, tais como o sujeito, objeto ou contexto. To tomoni interliga parceiros de uma ação conjunta, alinha os objetos ou apresenta os contextos em série. No entanto, a expressão *ametsuchi(to hitsuki)* dos seis poemas citados não se refere a nenhuma seriação, mas ao desenvolvimento dos fatos enfocados em paralelo à existência da “terra (e os astros)” Tomando o poema 10 como exemplo, ele exprime o desejo de que “os nobres (a nobreza) perdurem por toda a eternidade” acompanhando “a existência da terra e dos astros” A partícula formulativa (*jodôshi*) de volição *mu* e a partícula terminativa (*shûjoshi*) de desejo *moga* exprimem o desejo para que se realizem os fatos enfocados. Podemos esquematizar a estrutura sintática desses seis poemas, como segue:

[*ametsuchi*, “terra”] to **tomoni** [fato enfocado] [desejo]

Assim, *ametsuchi*, “a terra”, *ametsuchi(to) hitsuki*, “a terra (e) os astros” correspondem a orações que expressam o atributo da existência perene. Esses poemas têm o mesmo sentido apresentado pelo exemplo 25, isto é, o de uma sucessividade.

No entanto, esse sentido não aparece na expressão *tareto tomoni* do poema 16, que significa:

(*Watashiwa*) *dareto isshoni kazurani shimashôka.* “Com quem devo (eu) fazer [do salgueiro e da ameixeira] uma peruca?”

Refere-se a uma ação praticada em conjunto por mim e por alguém e, nesse caso, passa a ter o sentido apresentado pelo grupo (A).

Pelas razões acima expostas, a estrutura “(substantivo) to tomoni” empregada em Man'yôshû, expressa o sentido de sucessividade paralela contida em expressões como *ametsuchito tomoni*.

Os poemas do grupo (C) são aqueles que Norinaga Motoori levantou como casos em que “o *no* corresponde a *to*”, no capítulo “*Kofûno bu*”, da obra *Kotobano Tamao*, volume 7. Citando os poemas 5 e 8, ele diz: “*Koreno nowa toni kayoite kikoyu.*” (O *no* desse caso pode ser tomado no sentido de *to*). Os livros de notas sobre o Man’yôshû, anteriormente citados, também interpretam como equivalentes a *to tomoni*. Embora se possa proceder à interpretação dos poemas substituindo *no tomoni* por *to tomoni*, ela ignora as diferenças de estrutura dessas duas expressões. Em outros tempos, levantei dúvidas sobre o fato de que, a partir de uma possibilidade de interpretação, se pudesse concluir pela existência de uma mesma estrutura profunda em duas estruturas sintáticas diferentes. Passo a expor, sucintamente, os resultados de um estudo que realizei a respeito.⁽²⁾

O poema 5 apresenta uma certa similaridade com o poema 4 do grupo (A). Já vimos que o poema 4 exprime uma sucessividade em paralelo entre o fato enfocado e a existência da terra. O poema 5 instiga o povo a transmitir seus feitos à posterioridade, assim como a perenidade da terra. O poema assim se estrutura:

(5)’ [a perenidade da terra] *to tomoni* [*kataritsuge*] [*yo*]

Por outro lado, na estrutura:

[*ametsuchi*, “a terra”] *to tomoni* [fato enfocado] [desejo]

do poema 4 do grupo (B), *ametsuchi* corresponde a uma oração que comporta um atributo da natureza. Assim sendo, o *ametsuchino* do poema 5 não pode ser substituído por *to*, mas é o *no* que define o sujeito de *sonzokusuru*, “existe perenemente”. O *tomoni* aqui empregado isoladamente desempenha a função de advérbio e comporta o mesmo sentido de continuidade paralela contida no poema 13.

Analisando sob esse prisma, os poemas 8 e 14 apresentam as seguintes estruturas:

(8)’ [*uno hanaga saku*] *to tomoni* [*hototogisu kuru*]

(14)’ [*uno hanaga saku*] *to tomoni* [*hototogisuga naku*]

O sentido expresso por *tomoni* é o mesmo do exemplo 24, isto é, a simultaneidade da ocorrência do fato enfocado, bem como a fatalidade da

relação entre *uno hana* (espécie de girassol japonês) e o *hototogisu*, “cuco”, ambos vivendo o verão. A expressão *uno hanano*, “a flor *u*” corresponde a uma oração com a idéia de “florescer o *u*”. Este *no* constitui marca de sujeito e não substitui o *to* de *tomoni*. Nos poemas 8 e 14, *tomoni* comporta a idéia de simultaneidade.

Pelos resultados até aqui obtidos, o *tomoni* empregado na obra *Man'yôshû* apresenta as seguintes características:

- a forma *to tomoni* é empregada, quase sempre, como componente da expressão *ametsuchito tomoni*, com o sentido de fatos que se desenvolvem em paralelo;
- quando usado isoladamente, *tomoni* significa, na maioria das vezes, a realização conjunta de ações, como ocorre com *isshoni*. No entanto, quando pode ser tomado no sentido de desenvolvimento de ações, exprime a simultaneidade, ou então, a ocorrência paralela de ações. E ainda, quando dois fatos coexistem, pode se referir à presença de elementos em comum.

7

Apresento, a seguir, os 13 poemas em que aparece o termo *muta*, na ordem em que foram compilados no *Man'yôshû*.

- (29) ...*nikitazuno arasono uenika aoku ouru tamamo okitsu mo asa hauru kazekoso yoseme yû hauru namikoso kiyore namino muta takayori kakuyoru tamamo nasu* ... (vol. 2, 131)
- (30) ...*yûsareba kazekoso kiyore namino muta kayori kakuyoru tamamo nasu* (vol. 2, 138)
- (31) ...*haru sarikureba nogotoni tsukitearu hino kazeno muta nabikau-gotoku* (vol. 2, 199)
- (32) ...*masokagamai togishi kokoroo yurushiteshi sono hino kiwami namino muta nabiku tamamono* ... (vol. 4, 619)
- (33) ...*ikurino shiokareno muta urasuniwa chidori tsuma yobi ashieni-wa tazuga ne toyomu* ... (vol. 6, 1062)
- (34) ...*asatsuyuno keyasuki inochi kamino muta arasoikanete* ... (vol. 9, 1804)
- (35) *Ono ueni furiokeru yukishi kazeno muta kokoni chirurashi haruni-wa aredomo* (vol. 10, 1838)

- (36) *Namino **muta** nabiku tamamono kataomoini aga omou hitono kotonono shigekeku* (vol. 12, 3078)
- (37) *Kunitoomi omoi nawabiso kazeno **muta** kumono yukugoto kotowa kayowamu* (vol. 12, 3178)
- (38) *Kazeno **muta** yosekuru namini izarisuru ama otomeraga mono suso nurenu* (vol. 15, 3661)
- (39) *Kimiga **muta** yukamashi monoo onaji koto okurete oredo yoki kotomo nashi* (vol. 15, 3773)
- (40) *Tsunoshimano Setono wakamewa hitono **muta** arakarishikado waretowa nikime* (vol. 16, 3871)
- (41) *Kashikokiya mikoto kagafuri asuyuriya kusaga **muta** nemu imu nashini shite* (vol. 20, 4321)

Muta é aqui empregado como advérbio, na forma acoplada a substantivos acompanhados das partículas casuais de genitivo (*rentaijoshi*) *no*, em 11 poemas e *ga*, em 2 poemas. Essa estrutura comporta a mesma propriedade daquilo que Yoshio Yamada denominou *keishiki fukushi* (advérbio formal) ⁽¹⁾. O termo *muta* só se reveste de significado concreto quando for complementado por um [substantivo + *no*]. Nos poemas acima arrolados, encontramos as seguintes expressões compostas por *muta*:

*namino **muta***: poemas 29, 30, 32 e 36;

*kazeno **muta***: poemas 31, 35, 37 e 38;

*shiokareno **muta***: poema 33;

*kamino **muta***: poema 34;

*kimiga **muta***: poema 39;

*hitono **muta***: poema 40;

*kusaga **muta***: poema 41.

Assim como *tomoni* foi mais freqüentemente utilizado com o termo *ametsuchi*, no caso de *muta*, suas combinações mais freqüentes ocorrem com *nami*, “onda” e *kaze*, “vento”, os quais passamos a examinar.

8

Namino muta é empregado para exprimir a idéia de desenvolvimento de dois fatos inter-relacionados, como por exemplo, entre o movimento das

ondas e movimento das algas que *kayori kakuyoru*, “vão e vêm”, *nabiku*, “agitam-se (ao sabor das ondas)” Embora se configure o mesmo encadeamento que a expressão *ametsuchito tomoni* estabelece, no poema 13, entre “a perenidade da terra” e o fato a ser focado pelo autor, o movimento das algas (o fato focado) só se dá em consequência do movimento das ondas. Se a perenidade da terra não é condição para a realização do fato focado no poema 13, neste caso, o movimento das ondas é causa para o movimento das algas. Se substituirmos *namino muta* por *namito tomoni*, esta forma pode ser a expressão da sucessividade mas não exprime a contingência do mover das algas ao das ondas. Pelas mesmas razões, não se pode substituí-la por *namito isshoni*, “junto com as ondas”

A estrutura [*namino muta* + fato focado] exprime o encadeamento de um fato conseqüente do movimento das ondas. Essa forma de uso de *muta* corresponde ao emprego de *ni tsurete*, “levado por” e *ni shitagatte*, “acompanhando” da língua moderna, como nos exemplos:

(29) ' *Namiga ugokuni tsurete achira kochirae yoru tamamono yôni ...*
 “... como as algas que se movem para cá, para lá, levadas pelo movimento das ondas.”

(36) ' *Namiga ugokuni shitagatte nabiku tamamono yôni ...* “... como as algas que se agitam conforme o movimento das ondas.”

Essas considerações feitas com *namino muta* podem caber, também, para a expressão *kazeno muta*. Isto é, a estrutura [*kazeno muta* + fato focado] exprime a realização de um fato em consequência do movimento do vento. Nos poemas levantados, são vários os fatos que se verificam em função do movimento do vento:

(31) o fato de se agitarem os fogos acesos nos prados;

(35) o fato de ser trazida a neve acumulada no alto das montanhas;

(37) o fato de as nuvens serem levadas;

(38) o fato das ondas serem trazidas.

Em todos esses casos, a existência do vento constitui a causa dos fatos.

9

Em seguida, passo ao estudo dos casos de apenas uma ocorrência, começando pelo poema 33. Aqui são colocados dois fatos que ocorrem ao

baixar a maré: o cantar das tarâmbolas na baía, chamando pelas companheiras e o ecoar do canto das cegonhas onde crescem os juncos. Se interpretarmos que *muta* é empregado para expressar uma relação de causa/consequência, como nos casos anteriores, este poema expressa a seguinte idéia:

Em consequência do baixar da maré, aumentam a baía e a área do juncal; com o aumento do número de tarâmbolas e cegonhas que aí afluem, cresce também o eco de seus coros.

Interpreta-se o baixar da maré como a causa para que os demais fatos se desenvolvam.

No entanto, *shiokareno muta* pode expressar, não só a ação contínua da maré que baixa, como também o resultado da maré que já baixou, traduzindo-se por:

Ao baixar a maré, tarâmbolas e cegonhas cantam na baía e junto ao juncal que aumentaram de extensão.

A ocorrência do fato enfocado (tarâmbolas e cegonhas cantarem) está subordinada ao fato da onda já ter se baixado. Corresponde aos sentidos de simultaneidade e de decorrência lógica expressas pela estrutura do grupo (A), de *tomoni*.

Traduzindo para o japonês moderno apenas as idéias essenciais contidas neste poema 33, temos:

(42) *Hikishioni tsurete chidoriga naku*. "Levadas pelo baixar da maré, tarâmbolas cantam."

(43) *Hikishioni naruto tomoni chidoriga naku*. "Junto com o baixar da maré, tarâmbolas cantam."

(44) *Hikishioni naruto chidoriga naku*. "Ao baixar a maré, tarâmbolas cantam."

Podemos apreender a idéia de consequência na frase 42 e a de contingência na 44. Mas na frase 43, não se pode definir se *muta* exprime o sentido de simultaneidade ou de sucessividade. Transpondo a análise feita com *kazeno muta* e com *kamino muta*, a hipótese mais convincente é a frase 44.

Com relação à expressão *kamino muta* do poema 34, diz a nota contida em *Man'yôshû Chûshaku*: “Deus era considerado um ser onipotente, dono dos destinos do homem (...) e essa expressão tem o sentido de ‘seguir a vontade de Deus, sem poder contrariá-lo’ ”.⁽³⁾ Se interpretarmos que *muta* é utilizado para ligar o fato enfocado como consequência da ação à qual vem acoplado esse termo, o que Deus determina em *kamino muta* é a sua vontade. O fato enfocado se verifica em consequência da vontade divina, isto é:

(34) ' *Seguindo* a vontade de Deus (nós, seres humanos, existimos, portanto), não podemos evitar que nossa vida, tão frágil, se apague.

Encontramos, porém, a interpretação de *muta* com o mesmo sentido de *tomoni* em *Kotenbungaku Taikei* (vol. 2, p. 437), que diz: “*muta* significa ‘junto com ...’, no entanto, aqui é utilizado no sentido de resistência”, traduzindo a expressão por “perdendo a disputa com Deus”

No poema 39, a expressão *kimiga muta* pode ser interpretada como “eu devia ter ido *junto com* você” É possível substituir *muta* por *tomoni* e tem o sentido de ação realizada em conjunto. Mas, neste poema, o que é importante não é a simples companhia para a realização de uma ação, mas a relação entre “eu” e “você que se foi”, isto é, *minha* ação de ir em consequência de *sua* partida. Essa expressão não manifesta o simples ato de duas pessoas (você e eu) partirem, mas o sentimento de que “já que você tem que partir, seria bom se eu, também, pudesse acompanhá-lo”

Com relação a *hitoga muta*, *Kotenbungaku Taikei* (vol. 4, p. 159) apresenta a seguinte transcrição do poema 40:

(40) ' *Tsunoshimano setono wakamewa hitono muta arakarishikado waga mutawa wakame.*

Se interpretarmos *muta* como expressão de uma relação de consequência, esse poema pode ser assim traduzido:

(40) ' Quando segue os outros, a alga é indócil, mas quando segue a mim, ela se torna dócil.

Considerando que “alga” constitui uma metáfora de “uma jovem” (em japonês, alga e jovem são homófonas), o poema comporta o sentido de que essa jovem reage diferentemente em relação aos outros e a mim. *Muta*, por-

tanto, exprime o comportamento da jovem que se manifesta conforme a pessoa com que se relaciona em determinada circunstância.

As mesmas interpretações até aqui feitas cabem a *kazega muta*, do poema 41.

(41) Seguindo o movimento das relvas, adormecerei (sozinho).

Mas este poema pode ser interpretado como “dormir junto com as relvas” ou “dormir com a relva como travesseiro”, não manifestando, portanto, o sentido de uma sucessividade conseqüente. Seguindo as análises feitas com *muta*, esse poema expressa a idéia de:

(41)” Seguindo o movimento das relvas, durmo sozinho, não durmo acompanhando os movimentos de minha esposa quando me deito a seu lado.

10

Levando-se em consideração as análises acima, o traço que marca o sentido expresso por *muta* é o de sucessividade conseqüente. Não tem o mesmo sentido de *tomoni* e, ao substituir *muta* por *tomoni*, ignora-se o seu sentido de “conseqüência” Essas são as principais características que diferenciam *muta* de *tomoni*.

(*Texto original em japonês*)

NOTAS

(1) Daizaburô Matsushita dá o nome de *kicho fukushi* a *tomoni* (ref. bibl. 8), interpretando-o como um advérbio apenas formal, sem significado próprio. Seu significado depende do complemento a que se liga, sendo por este revestido de um significado concreto (p. 302). Classifica, ainda, *muta* como um *hentai fukushi*, isto é, “um advérbio que comporta diferentes propriedades em seu interior ... configurando um advérbio formal com características semelhantes ao *keishiki meishi* (substantivo formal)” (p.319).

A tese proposta por Matsushita corresponde à apresentada por Yoshio Yamada sobre o que ele denomina advérbio formal, no capítulo *Masani taikasento suru fukushinitsuite*, “Sobre os advérbios em vias de desaparecimento”. (ref. bibl. 11, pp. 539-47)

(2) Ref. bibl. 7.

(3) Ref. bibl. 6, vol. 9, p. 241.

BIBLIOGRAFIA

1. “*Gagenshûran*”, in *Zôho Gagenshûran Honkan oyobi Sakuin*. Tóquio, Rinsen, 1968, 4 vs.
2. *Jidaibetsu Kokugo Daijiten* – Jôdaihen. Tóquio, Sanseidô, 1967
3. *Nihon Kotenbungaku Taikei - Man'yôshû*. Tóquio, Iwanami, 1957-62, 4 vs.
4. *Nihon Kotenbungaku Zenshû - Man'yôshû*. Tóquio, Shôbunkan, 1971-75, 4 vs.
5. TAKEDA, Yûkichi. *Zôtei Man'yôshû Zenchûshaku*. Tóquio, Kadokawa, 1956-57. 14 vs.
6. OMODAKA, Hisataka. *Man'yôshû Chûshaku*. Tóquio, Chûôkôron, 1957-68, 20 vs.
7. ISHIGAMI, Teruo. *Man'yôshûno toni kayou no*, in *Shinshûdaigaku Kyôyôbu Kiyô* v. 21, Matsumoto, Univ. Shinshû, 1987.
8. MATSUSHITA, Daizaburô. *Kaisen Hyôjun Nipponbunpô*. Tóquio, Kigensha, 1928.
9. MOTOORI, Norinaga. “*Kotobano Tamanoo*”, in *Motoori Norinaga Zenshû*, v. 5. Tóquio, Chikuma, 1970.
10. MORIYAMA, Takashi. *Jôdaigo Mutano Iginitsuite*, in *Bungakuronshû* 11. Fukuoka, Univ. Kyûshû, 1964.
11. YAMADA, Yoshio. *Nipponbunpôron*. Tóquio, Hôbunkan, 1908.
12. _____ *Narachô Bunpôshi*. Tóquio, Hôbunkan, 1954.

