

ESTUDOS JAPONESSES

III

1983

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Estudos Japoneses	São Paulo	Vol. 3	Págs. 1 a 112	1983
-------------------	-----------	--------	---------------	------

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Antonio Hélio Guerra Vieira

Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Guimarães Ferri

Secretário: Dr. José Geraldo Soares de Mello

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Ruy Galvão de Andrada Coelho

Vice-Diretor: Prof. Dr. João Baptista Borges Pereira

Assistente Técnico para Assuntos Acadêmicos: José Aldo Pasquarelli

Assistente Técnico para Assuntos Administrativos: Célio Machado da Silva

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

Diretor: Prof. Dr. Kensuke Tamai

**Toda correspondência deverá ser dirigida ao
Centro de Estudos Japoneses da Universidade
de São Paulo - C.P.: 8105 - São Paulo - Brasil**

ÍNDICE

<i>GENY WAKISAKA</i>	
Bosquejo sobre Kojiki	5
<i>KENSUKE TAMAI</i>	
Sen Rikyū	13
<i>LÍDIA MASUMI FUKASAWA</i>	
Alguns aspectos da língua japonesa moderna – A língua enquanto elemento revelador da sua realidade	25
<i>LUIZA NANA ICIMOTO</i>	
Algumas considerações acerca de Uji Shūi Monogatari	35
<i>SAKAE MURAKAMI GIROUX</i>	
O Kyōgen – Teatro Lírico Japonês	43
<i>TAE SUZUKI</i>	
Breves considerações sobre as expressões de tratamento da Língua Japonesa	69
<i>TEIITI SUZUKI</i>	
Impressões da viagem à China: Pequim – Fevereiro de 1980	89
<i>YASUNARI KAWABATA</i>	
Tradução de “Suigetsu”	99

BOSQUEJO SOBRE KOJIKI

Geny Wakisaka

Concluído em 712 A.D. por *Ôno-assomi-Yassumaro* (? - 723), por ordem da imperatriz *Guenmyô* (707 - 715), "*Kojiki*" é considerado hoje a primeira obra japonesa escrita, em prosa, portadora de certo cunho histórico que nos chega às mãos. O autor relata nele, em caráter oficial, o princípio e a formação do universo japonês, a genealogia de seus imperadores, cuja ascendência é relacionada às divindades mitológicas, com a qual visa testemunhar e justificar a sua hegemonia política no país. Apesar deste seu objetivo político e cunho histórico, sendo a obra rica em mitos, lendas e contos populares, é comumente analisada como obra literária.

O título "*Kojiki*", expresso em ideograma, está em conformidade com a fonética chinesa, o que foi motivo de contestação pelo conhecido homem de letras *Motoori Norinaga* (1730 - 1801) que tentou impor a ele a nomenclatura japonesa, atribuindo-lhe a leitura "*Furukotobumi*". Hoje, não há meios de se averiguar a sua designação corrente na antiguidade, e ele continua conhecido como "*Kojiki*" a despeito dos movimentos em prol da sua nacionalização.

Na elaboração do "*Kojiki*", o autor faz consultas a pelo menos três registros da época: o "*Teikô Hitsugui*", ora mencionado como "*Teiki*", ora "*Seiki*" ou ainda "*Hongui*", sendo consenso entre os pesquisadores, que todas não passam de nomes abreviados do primeiro. Os outros dois são o "*Honji*" e o "*Kyûji*".

O "*Teikô Hitsugui*" cita os dados biográficos de cada imperador seguidos de seus feitos.

O "*Honji*" se trata de anotações sobre o princípio das coisas, a formação do universo japonês, lendas e contos populares com características de transmissão oral, e os "*Kyûji*", anotações das lendas e

tradições da nobreza de então, mantidas pelos respectivos clãs. Presumivelmente eram meros lembretes, que floridos segundo o ritual do contador ou contadora de história, contituiram, posteriormente, um acervo da literatura oral do país.

Os "*Kyûji*" e "*Teiki*" são requisitados pelo poder central para um estudo criterioso a fim de estabelecer uma hierarquização da nobreza, visando a manutenção da ordem social do país.

Conforme o prefácio do "*Kojiki*", estes registros selecionados foram memorizados por um jovem servente da Corte, de nome *Hietano Are*, por incumbência expressa do 40º imperador *Tenmu* (? - 646).

Ainda segundo o próprio prefácio, *Tenmu* foi o idealizador da obra, conforme o seu édito que ali se acha transcrito: "Segundo tenho conhecimento, os registros dos feitos imperiais e as lendas, tradições e contos que são de posse de diversas pessoas já divergem e se afastam da verdade, com acréscimo de muitas distorções. Se não corrigidos em tempo, nesta oportunidade, não transcorrerão muitos anos para que tudo desapareça. É pois esta tarefa fundamental para a organização do país bem como para a divulgação da virtude imperial. É de minha vontade fazer com que se proceda à seleção das histórias e feitos imperiais, e a um exame criterioso das lendas, contos e tradições, a fim de eliminar-se as inverdades e estabelecer-se os fatos para poder transmiti-las à posteridade."

Tenmu, porém, vem a falecer em 646 sem concretizar seu projeto e este é momentaneamente abandonado.

A hegemonia política da família imperial avançou gradativamente ao longo dos anos, e a sua consolidação se pode depreender dos éditos expedidos tais como o "*Ômiryô*" (668), "*Kiyomigahara Ritsuryô*" (682) e "*Taihô Ritsuryô*" (701)¹, e a idéia da elaboração da obra é reativada na era da imperatriz *Guenmyô*. Assim, as narrativas de *Hietano Are* são novamente solicitadas para uma seleção mais rigorosa, segundo os ideais do imperador *Tenmu* e redigidas por *Ôno-assomi-Yassumaro*. Sobre a figura de *Hietano Are* muitas controvérsias foram já levantadas, mas ainda deixa espaço para novas pesquisas.

"*Kojiki*" é composto de três tomos. O primeiro ocupa da criação do universo japonês; o espaço, o tempo e toda a natureza aos quais são atribuídos nomes divinos. Os espaços, terrestre, celeste e outro intermediário suspenso, se criam num movimento tridimensional dentro do acrônico. Este tomo termina com a posse do 1º imperador *Ugayafukiaezu* descendo ao espaço terrestre.

O 2º tomo já, numa cronologia, relata os episódios dos sucessivos

imperadores. A narrativa é linear e o espaço já se limita ao terrestre, mas os personagens ainda se confundem. Ora são humanos, ora são divindades. A narrativa deste tomo termina com a posse do imperador *Ōnin*, verificada, presumivelmente, em fins do Sec. III, quando é introduzido no Japão o Confucionismo.

O 3º tomo, seguindo o estilo do 2º, inicia com o governo do imperador *Nintoku*, considerado o imperador Divino da antiguidade japonesa, moldado já nos preceitos do Confucionismo. Este tomo termina na era de "*Assuka*", da imperatriz *Suiko* (587 - 592), quando, incentivado pelo príncipe regente *Shōtoku*, se processa outra inovação ideológica nos meios culturais do país introduzida pelo Budismo. O homem aqui já está completamente liberado de suas divindades mitológicas.

O 2º e o 3º tomos vêm redigido em dois estilos: o chinês e o "japonês" ou o "*Hentai kambum*" (estilo chinês adulterado). No estilo chinês quando o assunto se prende aos dados biográficos dos imperadores e no estilo "japonês" quando a narrativa se torna episódica estendendo-se no campo dos contos populares, sendo então geralmente intercalados também de poemas-canções.

Na seqüência do estilo chinês a narrativa toma a seguinte ordem:

1º – A relação de parentesco do imperador com o seu antecessor, o nome do imperador, a sede do seu governo, o tempo de sua permanência no poder.

2º – Nome das esposas, dos filhos, os acontecimentos mais relevantes relacionados aos seus familiares.

3º – Ocorrências durante o seu governo.

4º – O ano de sua morte e a idade, localização do seu túmulo.

Estes dados, assim apresentados, dizem coincidir com os registros em "*Teikō Hitsugui*", enquanto a parte expressa em estilo "japonês" se associa aos "*Honji*", já mencionados.

Na mitologia do "*Kojiki*", a criação se identifica com a nomeação.

Quando o espaço se definiu, as alturas foram nomeadas de *Amenominakanushi*. Surgem as divindades da criação: *Takamimusubi* e *Kamimusubi*. Estas três divindades são cada qual independentes e invisíveis.

Da nebulosidade oleosa, vagante tal qual medusa, desponta com vigor, algo que se assemelha ao broto de junco, como que anunciando a primavera, se separa, e são criados os espaços terrestre e celeste.

Izanagui e *Izanami*, um casal de divindades, por incumbência das demais, iniciam a criação do país. De pé sobre uma escada suspensa,

o casal agita as águas do mar com uma alabarda, surgindo então a primeira ilha nipônica. Os dois descem à ilha e através dos atos sexuais, sempre precedidos estes de juras de amor, vai gerando as demais ilhas. Nota-se uma preocupação excessiva em se nomear estas ilhas, recebendo algumas delas mais de três denominações.

Depois de geradas as quatorze ilhas e todas devidamente nomeadas a criação prossegue, gerando-se as divindades das Pedras, Madeiras, Águas, Ventos, Campos, Montanhas, Aves, somando-se neste série um total de trinta e cinco divindades. No final das quais, ao gerar a divindade do Fogo, a deusa *Izanami* se queima. Assim acontece a primeira morte que é anunciada como um afastamento da deusa para o mundo dos mortos.

A mitologia do sexo é a mitologia da criação e com a criação da vida o homem não pode deixar de assumir a criação da morte.

Momentos de tragédia são também reservados às divindades e das lágrimas vertidas por *Izanagui* surge a divindade da Tristeza. Depois de sepultar devidamente a esposa, *Izanagui* apunhala o filho matricida. Do sangue derramado surgem os deuses do Trovão; do corpo desfalecido as divindades dos Vales e Montanhas distantes e da perna direita, a divindade do país dos mortos.

O deus *Izanagui*, não suportando a tristeza, segue as pegadas da esposa e chega ao país dos mortos, tentando desta feita reavê-la. Esta, porém, já tendo experimentado as iguarias do mundo dos mortos, é proibida de voltar atrás. Ela ainda tenta negociar com o deus dos mortos e enquanto dura a discussão, o esposo é proibido de vê-la. A discussão demora e o esposo, cansado da espera, arremete por uma fresta dos cercados e, quebrando o tabu, avista, assombrado, o corpo desfigurado da esposa corroído já pelos vermes e transpassado por oito relâmpagos. Frente ao horripilante quadro, *Izanagui* só pensa em fugir. Percebendo o incidente, a esposa morta se transforma na deusa da vingança e envia no seu encalço uma divindade que personificava a feiura dos mortos. *Izanagui* se desvencilha dos enfeites do seu cabelo, donde brotam uvas. Distancia-se da sua perseguidora enquanto esta saboreia as uvas. Atirando, em seguida, o seu pente que se transforma em brotos de bambu, e novamente toma distância enquanto a divindade que o persegue se entretém com os brotos. A esposa *Izanami*, que a tudo observa, ordena o avanço do pelotão do mundo dos mortos comandado pelos seus oito relâmpagos, do que *Izanagui* se safá, agitando violentamente sua espada atrás de si. Na divisa dos dois mundos *Izanagui* ainda consegue afugentar os seus

perseguidores atirando-lhes três pêssegos. Os pêssegos estão desde então incumbidos de sanar a tristeza e os dissabores dos seres vivos. *Izanagui* consegue desta forma alcançar, ileso, o mundo dos vivos. A deusa *Izanami*, inconformada, chega até a divisa dos dois espaços e promete aniquilar 1.000 almas por dia, no que o marido a enfrenta com a proposição de gerar 1.500 almas diariamente. Está assim explicado o aumento populacional posterior.

Com o corpo maculado pelo país dos mortos, *Izanagui* continua na sua ação criadora. A cada peça do seu vestuário que vai arrancando do seu corpo vão surgindo as divindades do Caminho, do Tempo, do Cansaço, das Tragédias, as divindades saneadoras das Tragédias e as divindades dos Males. Após estes atos, depois de se desvencilhar dos males, ao se purificar nas águas, quando lavava o seu olho esquerdo, nasce *Amaterassu-Ômikami*, a deusa das alturas e do sol a quem confia a condução do mundo das alturas. Nesse processo de purificação, à divindade *Tsukiyomi* é atribuído o mundo da noite e os mares ficam sob o controle de *Takehaya-Sussanôno-mikoto*. Este é considerado o herói inconformado, de emoções violentas. Chora o tempo suficiente até que suas barbas cheguem ao seu peito, secando os mares e os verdes das montanhas. É expulso das alturas pelos seus atos contra a deusa sol e desce à Terra na região de *Izumo*, dando início a uma vida de regeneração e de modelo típico de herói nipônico. A sua bravura, astúcia e o seu amor vencem uma enorme serpente de oito cabeças que todos os anos exigia o sacrifício de uma donzela, pondo assim um ponto final na tragédia de *Izumo*.

Há no Japão duas correntes de mitologia: a de *Takamagahara* e a de *Izumo*. A corrente de *Takamagahara* descende da deusa do Sol, *Amaterassu-ômikami*, que está mais preocupada na formação do país e na legitimidade do poder divino do imperador. A corrente de *Izumo* gera os heróis nipônicos refletindo a realidade dos costumes, crenças e lendas do povo.

Okuninushino-mikoto, descendente de *Sussanôno-mikoto*, considerado também um protótipo de herói japonês, segundo “*Kojiki*”, é que faz as pazes com a deusa do Sol, *Amaterassu-ômikami*, oferecendo-lhe o seu domínio na Terra. Neste trecho nota-se uma artimanha política da obra, unificando o país sob uma divindade considerada mais autêntica.

No 2º tomo da obra surge a figura de *Yamato-Takeruno-mikoto*, outro herói nipônico da antiguidade, que pelo seu caráter violento é temido pelo próprio pai, o 12º imperador *Keikô* (lendário), sendo afastado da capital em missão imperial para amainar os rebeldes das

províncias. Disfarçado em donzela consegue apunhalar o chefe dos *Kumasso*, o rebelde do oeste, e com bravura e perspicácia, vence os *Emishi* do norte. Nas lutas e provações sai-se vencedor. É também protegido e amado pelas mulheres (sua esposa, *Ototachibana-hime*, se oferece às divindades dos mares revoltos para acalmá-las). É bastante humano nas suas emoções, chorando o seu trágico destino. Doente e já perto do seu fim deixa um poema expondo as suas saudades de *Yamato*.

Os heróis japoneses do 2º e 3º tomos ou são os seus próprios imperadores ou são membros da nobreza. Estes acatam os códigos éticos do Confucionismo que nada mais eram que os intuitos pelo poder no acato à ordem e à hierarquia sociais. Os preceitos de Confúncio colocam também como uma meta o "*jin*" ou "*nin*", que prega o amor ao homem e ao povo. Os heróis que surgem na antiguidade japonesa, moldados de certa forma nestes preceitos são implacáveis na luta e defesa da instituição, mas são românticos, cheios de vida emotiva.

Segundo o filólogo *Max Müller*, "o mito não é nem a transformação da história numa lenda fabulosa, nem uma fábula aceite como história; tão pouco ele surge diretamente de contemplação das grandes configurações e poderes da natureza. Melhor dizendo, mito é algo condicionado e proporcionado pela atividade da linguagem, duma debilidade inerente à linguagem. Toda a denotação lingüística é essencialmente ambígua. . . e nesta ambiguidade, nesta "paronímia" das palavras, está a fonte de todos os mitos" (in "*Linguagem, Mito e Religião*", *Ernest Cassirer*, ed. Rés Limitada. Porto, 1976, p. 11).

Óno-assomi-Yassumaro seria para os japoneses o supercriador do registro do idioma e da mitologia japoneses.

"*Kojiki*" é todo ele registrado em ideograma chinês, pois o país ainda não possuía a sua própria escrita na época.

A utilização do ideograma importado do continente chinês se limita por muito tempo à redação do idioma chinês. Calcula-se que a população dos letrados japoneses no Sec. VIII se configurava em u'a massa bastante densa, onde perfilavam redatores de estilo chinês já bastante degenerado em relação ao seu modelo clássico. Esta degeneração, conseqüência natural e circunstancial na medida em que as manhas da linguagem japonesa vão surgindo em suas produções, é empregada, inconsciente, pelos escritores.

É inegável que houve, à parte, tentativa de se batalhar conscientemente na transcrição da língua japonesa em si, aproveitando estes

ideogramas importados. E talvez, como um dos expoentes deste movimento, se possa incluir o nome de *Yassumaro*.

O prof. *Noriyuki Kojima*, através do seu artigo "*Kojikino Buntai*" (O estilo de Kojiki), aponta a característica da literatura oral em "*Kojiki*". Como prova do seu parecer, ele cita o uso excessivo das conjunções no texto, apresentando períodos de fôlego bastante longo, nos transmitindo a atmosfera dos idosos contadores de histórias antigas. Para comprovar a sua análise, o prof. *Kojima* cita, inclusive, trechos da tradução inglesa do "*Kojiki*", de autoria de *Basil Hall Chamberlain*, caracterizando no próprio estilo inglês empregado, a tendência da oralidade.

Como característica do estilo, diz o prof. *Kojima*, há muita frequência na utilização dos termos "*kokoni*" – hereupon, "*kare*" – so, "*toki*" – whereupon, "*kare kokoni*" – then, so then, "*tsuguini*" – next, e as onomatopéias que aparecem acrescentando certo ritmo de oralidade.

Segundo ainda o prof. *Kojima*:

- 1 – O período prolongado do "*Kojiki*" foge completamente do estilo chinês que é normalmente curto;
- 2 – Teria sofrido influências dos textos búdicos, onde os bonzos, objetivando a conversão do povo, utilizam a linguagem vulgar;
- 3 – Poderia ter sido influenciado por diálogos dos contos fantásticos da era *Rikuchô*, da China (222 - 589).

E por que não, um estilo que reflete as narrativas japonesas, observado nas falas de *Hietano Are*?

O primeiro passo na criação literária do Japão reflete os esforços de *Ôno-assomi-Yassumaro* no relato de não apenas um simples quadro genealógico de cunho político, mas de criação de um quadro mitológico e literário, impulsionando a formação de um estilo japonês.

No Sec. IX, como natural e conseqüente desenvolvimento da cultura japonesa, é concluído o silabário fonético japonês, que é baseado nos ideogramas, porém de traços bem mais singelos que estes, dando impulso para as grandes criações literárias da era de *Heian* (794-1.192), das quais se podem citar o "*Guenji Monogatari*" e "*Makuranossôshi*", escritos por *Murasaki Shikibu* e *Seishônagon*, respectivamente, simples damas de companhia das imperatrizes na corte do imperador *Ichijô* (987 - 1.011).

Nota 1. Sistema de Códigos de organização política do antigo estado japonês. Tanto o "*Omiryō*", estabelecido em 668, na era do imperador *Tenji*, quanto o "*Kiyomigahara Ritsuryō*" de 682, da era do imperador *Tenmu*, são códigos jurídicos, inspirados nas leis chinesas da era *Tang* (618 - 908). O "*Taihō Ritsuryō*" decretado em 701, na era do imperador *Monmu*, já mais completo, possui 11 volumes de códigos jurídicos e 6 de penais. Tomando o controle das terras, do homem e de sua produção em suas mãos, o poder central do país, sob o comando dos imperadores vai consolidando a sua hegemonia política, mediante estes códigos.

Bibliografia:

KURANO, Kenji & TAKEDA, Yūkiti – KOJIKI NORITO. Tokyo, Ed. Iwanami Shoten, 1980.

HISSAMATSU, Sen-iti & GOMI, Tomohide – NIHON BUNGAKUSHI-JŌDAI. Tokyo, Ed. Shibundō, 1979.

AOKI, Takako – NIHON NO KOTENBUNGAKU. Tokyo, Ed. Shimizukōbundō, 1974.

KOJIMA, Noriyuki – KOJIKI NO BUNTAI. in Revista *KOKUGO KOKUBUN*, Tokyo, Ano 20, Vol. 203. 1951.

CASSIRER, Ernest – LINGUAGEM, MITO E RELIGIÃO. Porto, Ed. RÉS Limitada, 1976.

SEN RIKYŪ

Kensuke Tamai

Palestra proferida em 26 de junho, no Centro de Estudos Japoneses da USP.

Hoje, vou falar sobre *SEN RIKYŪ*. Falar quem foi *Sen Rikyū* no “*Chadō*” (Caminho do Chá) num tempo curto, é uma coisa tão difícil como falar quem foi Shakespeare na Literatura Inglesa, Goethe na Literatura Alemã ou Camões na Literatura Portuguesa. Além disso, neste auditório, devem estar presentes especialistas de “*Chadō*” e pessoas que já tenham um profundo conhecimento sobre *Rikyū*. Hoje, porém, gostaria de me dirigir mais às pessoas que vão se iniciar no “*Chadō*”, ou que pretendem especializar-se no assunto, proferindo uma palestra bem elucidativa, como uma introdução a *Sen Rikyū*.

Sen Rikyū foi um “*chajin*” que morreu aos 70 anos, fazendo “*harakiri*”⁽¹⁾, no dia 28 de fevereiro de 1951, há 391 anos. “*Chajin*” era uma pessoa para quem o “*Chadō*” era um entretenimento pessoal. Ao mesmo tempo, era professor de chá. Como vou pormenorizar mais tarde, “*chajin*” era a figura que servia aos grandes senhores, preparando “*chakai*” (reuniões para apreciar o Chá), patrocinados por eles, recebendo e servindo os convidados, pessoalmente.

Dizem que os antepassados de *Rikyū* eram originários de Chiba, província vizinha da atual Tóquio, e que seu antigo sobrenome era *Minamoto*. Mas no Japão antigo, costumava-se forjar a árvore genealógica para mostrar que seus antepassados eram de família nobre, adotando um dos quatro sobrenomes das famílias nobres da época: *Minamoto*, *Taira*, *Fujiwara* e *Tachibana*. Assim, a tese que atribui a *Rikyū* a descendência de *Minamoto* não é muito digna de crédito. Há outros pesquisadores que propõem ser *Rikyū* descendente de

coreanos. Esta tese, porém, ainda não está suficientemente provada pelos documentos existentes. Mas está provado que o primeiro antepassado de *Rikyū* imigrou para Quioto na centúria de 1200, adotou o sobrenome *Tanaka* e, mais tarde, durante a Guerra Civil de *Onin*, que começou no ano de 1467, abandonou Quioto e estabeleceu-se em Sakai, cidade portuária da província de Ōsaka.

Yohee Tanaka, pai de *Rikyū*, teve grande êxito comercial em Sakai, como atacadista de peixe e proprietário de armazéns. Tornou-se rico e famoso na cidade e passou a usar o sobrenome *Sen*, tomando a primeira parte do nome do pai *Sen'Ami*. Portanto, atualmente o sobrenome *Sen* tem, geralmente, alguma relação com *Rikyū*. Neste momento se encontra em São Paulo, o cantor Japonês *Sen Masao*. O seu sobrenome, se for artístico, não apresenta problema, mas se for sobrenome verdadeiro, causa uma certa estranheza, pois ele é da província de Iwate.

Rikyū nasceu em Sakai, como primogênito de *Yohee*. Seu pai faleceu quando ele contava 19 anos, deixando-lhe uma grande fortuna. Seu verdadeiro nome é *Yoshirō*, sendo *Rikyū*, o título que recebeu com a idade de 64 anos.

Atualmente, Sakai não possui muitas características especiais, apesar de ser uma cidade com 800.000 habitantes, na província de Ōsaka. Mas Sakai, na época de *Rikyū*, era muito próspera como porto de comércio exterior com a China, Coréia e Ryūkyū (atual Okinawa). Por iniciativa dos proprietários dos armazéns do porto, os comerciantes da cidade formaram uma organização autônoma, defendiam a própria cidade e se opunham ao regime dos samurais. Nem os mais poderosos da época conseguiam dominá-los. Portanto, os comerciantes de Sakai tinham muito orgulho, e esse fato vai provocar a trágica morte de *Rikyū*, sobre o que vou lhes falar mais tarde.

Um jesuíta português chamado *Luís Frois*, que estava no Japão nessa época, escreveu sobre a cidade de Sakai: "os cidadãos de Sakai são muito arrogantes e orgulhosos. São ambiciosos, obtêm lucros excessivos e estão sempre perdidos em prazeres. Quando lhes foi dito que teriam de abandonar toda a fortuna e o orgulho para entrar no Paraíso eles responderam que nesse caso, preferiam não entra no Paraíso".

Um outro português, *Gaspar Coelho*, descreve a cidade desta forma: "Sakai é uma grande cidade onde há vários comerciantes ricos. É uma cidade liberal, republicana e é tão linda e opulenta que nenhuma outra cidade japonesa pode ser comparada a ela. Sakai possui privilégios e liberdades. Mesmo quando as outras cidades estão envol-

vidas em guerras trágicas, ela está gozando de paz". Por estas descrições, podemos entender as características de Sakai nessa época.

Quanto à idade em que *Rikyū* começou a aprender a arte do Chá, supõe-se que tenha sido por volta dos 10 anos, devido a um documento antigo que registra um "*chakai*" patrocinado por ele, no ano de 1536, em Quioto, quando contava 16 anos.

Os motivos por que *Rikyū* veio a se interessar pelo Chá, podem ter sido dois: primeiro, o de ser o "*Chadō*", nessa época, um aprendizado indispensável para a formação dos comerciantes de Sakai; segundo, o de ter recebido influência do seu avô *Sen'Ami*, que servia ao *shōgun Yoshimasa Ashikaga* como "*dōbōshū*", isto é, encarregado de preparar "*chakai*" e outros entretenimentos. Mas, *Rikyū* começou a se dedicar com zelo ao estudo do "*Chadō*", no ano de 1540, aos 19 anos. Nesse ano, ele se tornou discípulo de um "*chajin*" de renome, *Takeno Jōō*. Dizem que *Rikyū*, quando foi convidado por *Jōō*, pela primeira vez para um "*chakai*", pediu-lhe que aguardasse quatro dias, depois do que se apresentou vestido de monge budista, mudando inclusive o nome para *Sōeki*, nome eclesiástico, mostrando assim, ao mestre, a sua decisão de, daí para a frente, se dedicar ao "*Chadō*".

Durante os 30 anos seguintes, até 1570, ano em que ele passou a servir ao homem mais poderoso da época, *Nobunaga Oda*, *Rikyū* permaneceu apenas como "*chajin*", patrocinando "*chakai*", ensinando Chá, apreciando e colecionando valiosos utensílios usados na cerimônia do Chá e "*kakemono*" (pinturas ou caligrafias em papel ou seda, fixadas sobre um rolo de papel). Nessa época, *Rikyū*, além do título de *Sōeki*, usava o título de *Hōsensai*. Quanto ao nome *Hōsensai*, "*hō*" significa o ato de jogar algo, e "*sen*" significa um instrumento de bambu usado para pegar peixes. Isto se relaciona ao fato de *Rikyū* ter sido atacadista de peixe e a palavra "*sen*" tem a mesma pronúncia da palavra "*chasen*", que é o batedor de bambu, usado no preparo do Chá. A palavra "*hōsen*", cuja origem é atribuída às palavras de *Zhuang-zi*, um filósofo chinês do século IV A.C., é explicada por *Rikyū* da seguinte maneira: "assim como o instrumento para pegar peixes perde a sua importância uma vez utilizado, o elemento mais necessário para se alcançar um objetivo é abandonado logo que este for alcançado. Portanto, para se chegar ao verdadeiro caminho é necessária a determinação prévia de abandonar tudo, até aquilo que é considerado mais importante, para se atingir o "*mu*", isto é, o nada". É uma espécie de idéia paradoxal contida na filosofia *Zen*.

Vamos, então, observar a história do desenvolvimento do “*Chadō*”, e verificar qual era a sua forma antes de *Rikyū*.

No século VIII, na China, o chá se difundiu entre as classes altas como um tipo de remédio fortificante. No ano de 815, um monge budista chamado *Eichū*, ao retornar de um estágio na China, levou mudas de chá para o Japão e, assim, começou o seu cultivo nas aldeias ao redor de Quioto e perto do Lago Biwa. Este chá foi oferecido também ao imperador, fato que deu início à entrada do chá no Japão. Começaram a aparecer apreciadores de chá nos templos e no palácio imperial. Entretanto, no ano de 894, o governo japonês interrompeu o envio de missões oficiais à China. Conseqüentemente, a influência cultural chinesa no Japão diminuiu de repente, e o costume de tomar chá, que foi importado da China, também foi se extinguindo gradativamente.

Trezentos anos depois, porém, *Eisai*, o fundador da seita *Rinzai* do *Budismo-Zen*, após terminar seus estudos na China, regressou ao Japão no ano de 1191, trazendo novamente o chá. Foi então que o costume de tomar chá começou a se difundir nos templos *Zen*, como uma cerimônia espiritual de refeição em grupo, criando-se o “*charei*” (ritual de tomar chá silenciosa e solenemente) com a finalidade de acalmar o espírito.

Este “*charei*” tornou-se um dos mais importantes fatores da cultura *Zen*, difundindo-se também largamente entre os samurais, adeptos da seita *Rinzai*.

No século XIV, no entanto, o Chá, expandindo-se para fora dos templos, começou a se tornar uma prática suntuosa. A sala onde se realizava o “*chakai*” passou a ser ornamentada com adornos chineses luxuosos, muito caros na época, sendo que tanto os utensílios, quanto o próprio chá eram importados da China. Dessa maneira, o anfitrião se orgulhava cada vez mais da suntuosidade dos seus “*chakai*”.

Em meados do século XIV, à medida que o chá se propagou largamente entre o povo como uma bebida muito apreciada, o “*chakai*” começou a ter sobretudo o caráter de entretenimento. Tornou-se popular o “*chakai*” chamado “*Yonshu Juppuku*” (quatro marcas e dez goles), onde os convidados tomavam o chá e adivinhavam as suas marcas. Vou exemplificar esta espécie de divertimento, tomando como exemplo o uísque. Em primeiro lugar, o anfitrião diz aos convidados três marcas de uísque: Johny Walker, Suntory e Old Eight; e pede-lhes para experimentá-los. Depois, acrescentando mais um de marca anônima, enche dez copos com os quatro uísques. Os convida-

dos provam a bebida dos dez copos e procuram adivinhar a marca de cada um; são premiados na proporção em que acertam. Percebemos que, além de entretenimento, tinha também as características de um jogo de azar. É provável que esse tipo de divertimento tenha se originado do *"monkō"*, um jogo de adivinhar as marcas de incenso pelo odor de cada um, e que então estava em moda.

É notável, além disso, o fato de que já nessa época, o chá era cultivado largamente em várias regiões, observando-se a existência de várias marcas do produto. Mas o caráter de divertimento e de jogo foi se acentuando cada vez mais nos fins do século XIV. Havia, por exemplo, o *"chakai"* de "quatro marcas e dez goles" seguido por uma rodada de bebida, onde todos cantavam e dançavam junto com as damas de companhia, o que mostra que até o fator "sexo" fora introduzido no *"chakai"*. Mas é importante notar que as regras para preparar e tomar o chá eram rigorosamente observadas, apesar da libertinagem que se verificava no *"chakai"*.

Em meados do século XV, esse tipo de *"chakai"* entrou em declínio e começou a se desenvolver, entre o povo em geral, uma outra modalidade chamada *"Rinkan no Cha"*, onde os convidados primeiro tomavam banho para se refrescar e, em seguida, saboreavam o chá e o saquê.

Mas esta maneira de tomar chá, isto é, divertir-se tomando chá, foi bastante modificada pelo *shōgun Yoshimasa Ashikaga*, famoso por ter construído o *Ginkakuji* (Pavilhão de Prata, de Quioto). Os *"chakai"* começaram a ser realizados em recintos fechados, como no *"shoin"* do *Ginkakuji*. *"Shoin"*, literalmente, significa "sala de estudo". Mas, na prática, era uma sala simples, em estilo moderno da arquitetura da época, onde elementos novos, como *"tokonoma"*⁽²⁾ e *"chigaidana"*⁽³⁾, foram introduzidos. É importante notar que o Chá praticado até então, em que se usavam cadeiras como na China, passou a adotar o estilo japonês típico de se sentar, dobrando os joelhos sobre o *"tatami"*⁽⁴⁾. Tal disciplina passou a ser fator obrigatório até mesmo nos treinamentos, quando se requisitava o uso de trajes de cerimônia.

Entretanto, ainda nessa época, os utensílios e *"kakemono"* chineses eram os preferidos. Por outro lado, os materiais didáticos e os livros clássicos chineses eram colocados no *"chigaidana"*, fato que denotava, não só a ostentação como também, a erudição do anfitrião. Foi nessa época que o Chá começou a tomar características japonesas.

Hoje, quando se fala em *Rikyū*, pensa-se imediatamente em “*Wabi Cha*” (cerimônia praticada com humildade, desprendimento e simplicidade). Os primeiros passos do “*Wabi Cha*”, porém, foram dados por *Jukō Murata*, “*chajin*” da segunda metade do século XV. *Jukō* foi o inventor da sala de chá de 4 “*tatami*” e meio, substituindo o “*chakai*” aristocrático realizado nas grandes salas do “*shoin*”, por um mais simples e popular, num espaço menor, com os adornos da sala também simplificados. Diminuindo o espaço, ele pretendeu limitar o número de convidados a fim de se ter uma verdadeira comunhão espiritual entre todos. *Jukō*, mesmo utilizando utensílios chineses, deixou de lado os pomposos e requintados, preferindo os mais simples, que poderiam servir para uso diário. Foi *Jukō* quem promoveu a japonização do Chá, como podemos entender através de suas palavras: “a lua, sem nenhuma nuvem que a cubra, não é bonita”. Ele encontrou a verdadeira beleza, não nas coisas perfeitas, mas nas que têm pequenas imperfeições.

Seu sucessor espiritual foi seu filho adotivo *Sōju*, e também *Sōgo*, mestre de *Takeno Jōō*, o já mencionado professor de *Rikyū*. Esta nova tendência do Chá penetrou na camada aristocrática. *Sōju*, que tinha amistosas relações com os monges *Zen*, foi o introdutor da filosofia do *Zen* no “*Chadō*”, criando “*Cha-Zen Ichimi*” (o espírito do “*Chadō*” é igual ao do *Zen*, razão pela qual, a aprendizagem também é única).

Foi *Jōō*, mestre de *Rikyū*, quem desenvolveu ainda mais esse espírito de “*Wabi Cha*”.

Jōō era grande comerciante de couro em Sakai. Sendo o couro a matéria-prima para a produção de armamentos e arreios, sua comercialização permitiu a *Rikyū* o contacto com os samurais. *Jōō* estudou a filosofia do *Zen* e era grande conhecedor dos escritores clássicos. Passou a estudar, com *Sanetaka Sanjō Nishi*, que era, na época, a autoridade máxima em crítica do poema japonês. Portanto, foi *Jōō* quem introduziu a estética tradicional da literatura japonesa no “*Chadō*”, tornando-o ainda mais japonês.

Assim, o “*kakemono*” para as salas de chá era restrito aos manuscritos dos monges *Zen*, mas *Jōō* colocou na sua sala de chá um poema (*Waka*), de *Sadaie Fujiwara*, cuja produção floresceu mais a partir dos fins do século XII até os fins do século XIII. Ele preferiu cerâmicas japonesas, como *Shigaraki*, *Bizen* (de cores finas); inventou o “*futa-oki*” (porta-tampa), o “*jizaikagi*” (gancho com suporte de bambu para pendurar chaleiras), o “*mizusashi*” de madeira (recipiente

para água), o “*kensui*” de madeira (recipiente para água usada), aperfeiçoando o “*Wabi Cha*” popular, com seu colorido popular.

Rikyū veio a servir a *Nobunaga Oda* no ano de 1570, recomendado por *Sōkyū Imai*, um “*chajin*” e fabricante de armas de fogo e de pólvora, da cidade de Sakai. Desde então, *Rikyū* deixou os seus negócios sob administração de terceiros e tornou-se um “*cha-no-yu-sha*”, isto é, um profissional, mestre de “*Chadō*”, a serviço de um grande senhor, como *Nobunaga*. *Rikyū* organizava “*chakai*” para o seu senhor, preparava o Chá, avaliava os utensílios usados no Chá e acompanhava-o em suas viagens. *Nobunaga* confiava muito em *Rikyū* e, em 1575, nomeou-o “*Sadō*”, que significa chefe dos assuntos relacionados com o Chá. Em novembro do mesmo ano, *Nobunaga* realizou um “*chakai*” para comemorar a contenção da revolta dos adeptos da seita “*Jōdo-shinshū*” que ameaçava seu domínio político. Foram convidados “*chajin*” representativos de Quioto e Sakai, e foi *Rikyū* que preparou o Chá nessa ocasião, fato que marca a consolidação de sua elevada posição.

É fácil observar que o Chá dessa época estava fortemente vinculado à política e era comum realizar-se negociações políticas ou diplomáticas e até conspirações, durante os “*chakai*”. Quando terminava uma guerra, eram promovidos “*chakai*”, ocasião em que os vencidos, além de serem obrigados a ofertar suas terras e seus bens, eram obrigados a entregar os utensílios de chá, considerados elementos valiosos e de extrema importância.

Portanto, “*Sadō*” era um avaliador e intermediário na tomada desses utensílios; era o elemento que assistia a importantes encontros políticos a portas fechadas, razão pela qual, se tornou uma figura dos bastidores de extrema importância política.

Depois de *Nobunaga* ter sido assassinado em 1582, *Rikyū* aproximou-se do poderoso *Hideyoshi Toyotomi*, sucessor de *Nobunaga*. Homem de aguda intuição, *Rikyū*, já o havia presenteado com valiosos utensílios antes da morte de *Nobunaga*. *Nobunaga*, reconhecendo a importância do “*Chadō*” na política, proibira a sua prática sem a sua autorização. Entretanto, *Hideyoshi*, tendo obtido essa autorização, preparava o Chá muito mais assiduamente que o próprio *Nobunaga*, construindo salas de chá, colecionando “*kakemono*” e outros utensílios, convidando pessoas e fazendo política de salas de chá.

Em 1582, quando construiu o castelo de *Yamazaki*, *Hideyoshi* ordenou a *Rikyū* que fizesse a planta da sala de chá. Este projetou-a com apenas 2 “*tatami*” e um “*tokonoma*”, sem nenhum adorno. Esta

sala de chá, cujo espaço abrangia menos da metade daquela idealizada por *Jukō*, contava com o espaço mínimo necessário para convidar pessoas.

No mesmo ano, foi construído, por *Hideyoshi*, o castelo de Ōsaka onde *Rikyū* projetou uma sala de chá ao qual deu o nome de “Vila da Montanha”. Era também de 2 “*tatami*” e o que o caracterizava era o fato dela ter sido projetada como um recinto independente da casa principal, e que passou a ser denominada “*sukiya*”. Para o jardim, escolheu plantas comuns das montanhas. Assim, a sala de chá ficou mais fechada e mais própria para o “*Wabi Cha*”.

Mas, ao mesmo tempo, *Hideyoshi* projetou, no mesmo castelo de Ōsaka, uma sala de 3 “*tatami*” chamada “Sala Dourada”, cujo teto, paredes, colunas e esquadrias das portas eram folheadas a ouro. No “*tatami*”, cujas bordas também eram confeccionadas com fios dourados, estenderam-se peles de orangotango. Todos os utensílios nessa sala, exceto o “*chasen*” e “*chashaku*”, feitos de bambu, eram dourados. Isto contrastava totalmente com o espírito do “*Wabi Cha*” de *Rikyū*. Há, portanto, quem diga que *Rikyū* não tinha participado do projeto desta sala. Entretanto, tendo em conta que os comerciantes de Sakai adoravam o ouro, acredita-se que, na realidade, *Rikyū* tenha participado do referido projeto.

Em 1585, *Hideyoshi* dominou todo o Japão e decidiu realizar, pela primeira vez, um “*chakai*”, no palácio imperial, para oferecer Chá ao imperador. *Rikyū* foi nomeado para preparar este “*chakai*”, mas mesmo sendo “*Sadō*” de *Hideyoshi*, por ser de origem plebéia, não tinha o privilégio de entrar no palácio. Então, autorizado pelo imperador, foi-lhe outorgado o nome *Rikyū*, um título “*Koji*”. “*Koji*” significa monge do *Zen*, que se aperfeiçoa sem se submeter ao isolamento, mas que desfruta dos mesmos privilégios dos que fazem esse retiro espiritual. Não se sabe, com exatidão, o significado do nome *Rikyū*, pois o documento que registrava a origem do título foi queimado por *Hideyoshi* quando *Rikyū* foi obrigado a se suicidar. Entre as várias interpretações, a mais divulgada diz que o nome significa “abandonei a honra e a riqueza”; mas a tese mais atual o interpreta como “uma broca velha e gasta”, querendo dizer: “um velho caduco”. De qualquer modo, através deste “*chakai*”, no palácio imperial, *Rikyū* conseguiu o prestígio e autoridade máxima de um “*chajin*”.

A influência de *Rikyū* não se restringe apenas ao Chá, mas estendeu-se também à política e à diplomacia, razão pela qual, as pessoas

que pretendiam se aproximar de *Hideyoshi*, desde os comerciantes até os senhores feudais, procuravam obter a confiança de *Rikyū*, sendo que o próprio *Hideyoshi* consultava-o para resolver problemas políticos difíceis.

Na época, comentava-se: "*Rikyū* é a única pessoa capaz de falar de maneira franca com *Hideyoshi*" ou "a política é exercida aparentemente por *Hideyoshi*; entretanto, quem a exerce de fato é *Rikyū*".

Em 1587, por ordem de *Hideyoshi*, *Rikyū* realizou, no Santuário de Kitano, um famoso "*chakai*" a que foram convidados até comerciantes e camponeses. Ele organizava dezenas de "*chakai*" todos os meses e chegou até mesmo a acompanhar *Hideyoshi* na expedição de Odawara.

Agora, vamos ver a diferença entre o "*Chadō*" de *Rikyū* e os que o precederam. Em primeiro lugar, ele desenvolveu o ideal estético e espiritual do mestre *Jōō*, utilizando utensílios simples encontrados em qualquer casa, como vasos de bambu ou cestas para carvão, feitas de cabaça. As tigelas caras importadas da China, ele preferiu tigelas coreanas de uso cotidiano, e incentivou a criação de novas cerâmicas japonesas, como "*Raku-yaki*", de cor preta ou fria, todas de tamanho menor e de tato macio. Ele evitou ornamentar a sala com flores de cores vivas e perfumes fortes, preferindo as flores simples, próprias de cada estação. Na preparação do Chá, não usou o "*daisu*" (estante de 4 pés, para os utensílios do Chá). Fez com que a refeição após o "*chakai*" fosse bem simples, com arroz, sopa e mais um prato. Criou até uma sala de chá de um "*tatami*" e meio, tendo, na entrada do "*nijiri-guchi*" (pequena porta de mais ou menos um metro quadrado, inspirada nas casas dos pescadores), um porta-espadas, procurando criar o espírito de igualdade entre os samurais e os demais, dentro da sala de chá. Também foram de sua invenção, colocar o "*chōzu-bachi*" (tina para lavar as mãos) no "*roji*" (caminho), os "*tobiishi*" (pedras colocadas no jardim para se caminhar sobre elas) e a cerca baixa, feita de plantas.

Assim, a forma original do "*Wabi Cha*" foi admiravelmente aperfeiçoada por *Rikyū*.

Em fevereiro de 1591, *Rikyū* foi expulso do palácio, por *Hideyoshi*, sendo condenado ao "*harakiri*", em 28 do mesmo mês. Nesse dia, caiu uma chuva de granizo, com fortes trovoadas. Na sua casa de Quioto, cercada por 3 mil soldados, em sua sala de chá, ele se sentou no "*tokonoma*" e, escutando o ruído da água a ferver na chaleira, cortou o ventre com um punhal. Mas a parede impediu a livre movimen-

tação dos seus braços. Murmurou: “Este *“okiai”* não está bom” (uma expressão do *“Chadō”* que significa que a disposição ou a harmonia das coisas está imperfeita), arrancou o punhal do ventre, pegou as entranhas expostas, colocando-as no *“Jizai-no-kagi”*, cortou a barriga em cruz, com toda a calma. Depois, um de seus discípulos – um samurai – decepou-lhe a cabeça.

Rikyū, um *“chajin”*, deveria ser decapitado, dada a sua condição de comerciante, mas praticou com perfeição o *“harakiri”*, uma honra reservada somente aos samurais.

Rikyū deixou um testamento e um poema curto, em estilo chinês. Este poema é interpretado de várias maneiras, mas o conteúdo deve ser mais ou menos o seguinte: “Tenho setenta anos; neste momento, com este punhal vou cortar tudo, até Buda e *“Dharma”*, e me tornar um homem livre”.

Sobre o porquê de sua expulsão surgiram várias versões dentre as quais podemos enumerar as seguintes:

1. *Rikyū* obtivera lucro excessivo com a avaliação e comércio de utensílios do Chá.
2. Colocar a sua própria estátua na entrada do templo que havia sido construído em memória dos seus pais, sobre o qual passariam também pessoas importantes.
3. Rejeitara em permitir que sua filha viúva se tornasse amante de *Hideyoshi*.
4. Protestara contra a invasão da Coréia, por *Hideyoshi*.
5. Pertencia ao Cristianismo, que estava proibido, e tomara parte na tentativa de envenenar *Hideyoshi*.
6. *Hideyoshi*, no fundo, tinha aversão ao *“Wabi Cha”* de *Rikyū*.

Mas a razão mais importante da condenação de *Rikyū* deve ter sido a necessidade de contê-lo, pois apesar de ser comerciante de origem, começava a adquirir poderes de um senhor feudal, com relação à idéia de *Hideyoshi* que tentava consolidar o sistema feudal de classes.

A cabeça decapitada de *Rikyū* foi amarrada à sua estátua, a qual foi tirada do templo e colocada junto a uma ponte para ser exposta ao público.

Apesar da trágica morte de *Rikyū*, é de se estranhar que não exista nenhum documento da época que mostre compaixão por ele.

Hechikan, *“chajin”* e amigo de *Rikyū*, que nunca servira aos poderosos, comentou: *“Rikyū* era uma pessoa sincera e digna quando jovem, mas, agora, ele se tornou frívolo. Ele conhece a prosperidade

do homem mas não a decadência humana. Pobre dele que sofre tanto na busca da honra e da riqueza apesar de a vida humana ser tão curta." Percebe-se, por estas palavras, que *Hechikan* previa, exatamente, o destino de *Rikyū*.

Possivelmente, o que eu lhes acabei de relatar terá ferido a imagem que todos tinham de *Rikyū*. Mas creio que, sem conhecer a época e a forma como *Rikyū* viveu, não podemos compreender a sua verdadeira grandeza.

Sen Rikyū foi uma das personalidades mais atraentes da história do Japão e, juntamente com *Zeami*, do teatro Noh, é uma das figuras mais brilhantes que representam o espírito japonês da Idade Média.

Acredito também que *Rikyū* será, no futuro, cada vez mais decantado e idolatrado.

NOTAS:

1. "*harakiri*": suicídio em que o indivíduo corta seu próprio ventre com um punhal, após o que, uma outra pessoa lhe decepa a cabeça com o intuito de lhe abreviar a morte.
2. "*tokonoma*": alcova das salas japonesas, onde se costuma colocar objetos de adorno.
3. "*chigaidana*": estantes do "*tokonoma*".
4. "*tatami*": esteiras feitas de palhas de arroz, trançadas, que forram o piso dos aposentos de uma casa japonesa.

Traduzido por:

"Chadō Urasenke São Paulo Seinenbu"
(Departamento dos Jovens da Escola Urasenke de São Paulo)

**ALGUNS ASPECTOS DA LÍNGUA JAPONESA MODERNA
– A LÍNGUA ENQUANTO ELEMENTO REVELADOR
DA SUA REALIDADE**

Lídia Masumi Fukasawa

A proposta deste trabalho recai, na realidade, não num relato exaustivo e abrangente que estude todas as estruturas da língua japonesa, a ponto de permitir indicar o seu ou os seus recortes da realidade, mas, antes, num rápido levantamento de alguns poucos exemplos tirados ao acaso, cujos resultados se mostram insuficientes, imbuídos de caráter meramente pragmático. Não se trata, absolutamente, de um trabalho que vise atingir um modelo teórico que permita configurar a realidade do japonês, vista pelo filtro da língua. Além disso, acreditamos que qualquer afirmação nesse sentido tende a perder o rigor de sua veracidade visto que todas as coisas se encontram em constante transformação — e a língua é um elemento vivo.

Gostaríamos, pois, de tocar em alguns poucos aspectos da língua que possam vir a determinar a maneira segundo a qual o japonês apreende ou expressa a sua realidade concreta e objetiva, isto é, a maneira segunda a qual ele “recorta a sua realidade”.

Costumamos entender por “realidade”, a matéria-prima do intelecto (fornecedor dos dados colhidos pelos sentidos), constituído “de ‘dados butos’ a serem transformados em palavras para serem apreendidos e compreendidos”¹. Nesse sentido, o conjunto das palavras forma o cosmos da língua que, naturalmente, varia de língua para língua. Se acreditarmos que essas palavras observam uma ordem mais ou menos rígida, segundo regras, que varia de língua para língua, podemos admitir a existência de vários cosmos regidos por leis diversas (língua = código).

É evidente, entretanto, que não cabe só à língua ou ao discurso,

a representação desse cosmos. Ele depende de vários outros sistemas ou códigos não-verbais (de todos os códigos que lhe servem de apoio e que são substitutos e auxiliares da língua articulada), porque o significado de cada signo só se torna compreensível dentro do conjunto do sistema visto como um todo. A "realidade" não pode ser estudada à luz de uma única perspectiva. A investigação das línguas significa, em parte, a investigação de suas realidades. Dissemos "em parte" porque não é a única investigação possível da realidade. Entretanto, é a mais imediata.

Por outro lado, não queremos propor, com a palavra "realidade", o conceito de "Realidade Absoluta" porque, se ela existe, não é totalmente articulável nem pelo sistema da língua, nem por outros sistemas de significação: "o eu é inefável".² "A verdade absoluta, essa correspondência entre a língua e 'algo' que ela significa é tão inarticulável quanto esse 'algo' ".³

A noção de "realidade" a que gostaríamos de nos referir aqui é a da correspondência entre frases e pensamentos, o resultado das regras da língua, o conhecimento enquanto função das categorias de uma língua e restrita a essa língua.

Segundo essa perspectiva, "a sociedade se torna a base da realidade e a língua, a sua essência (da realidade) e não o seu instrumento".⁴ Daí a existência da multiplicidade de línguas — fato que revela a relatividade das "categorias do conhecimento". "Há tantos sistemas categoriais, e, portanto, tantos tipos de conhecimento quantas línguas existem ou podem existir".⁵

Para cada língua, a realidade "parece ser" diferente. É esta a razão que faz da tradução um aniquilamento. Cada língua possui uma individualidade, um clima específico da realidade. A tradução é, a rigor, impossível. O que se faz, na realidade, no momento da tradução de uma língua para outra é "adaptar" todo um sistema de conhecimento a outro ou um código a outro. Ela é possível aproximadamente, graças às semelhanças existentes entre as línguas.

Gostaríamos, pois, de nos referir, aqui, aos problemas que surgem das idiosincrasias próprias da língua japonesa, por acreditarmos que o conhecimento só é válido no campo de uma única língua.

Em qualquer análise contrastiva entre a Língua Japonesa e a Portuguesa, vamos obter, então, duas realidades distintas, com valores diferentes. Querer distinguir na Língua Japonesa a noção de sujeito, predicado, etc. da Língua Portuguesa, seria falsificar o seu significado. Nos exemplos abaixo

(A) João tem dinheiro. e

(B) *Jonsanwa okanega aru.*

/"Quanto ao Senhor João, (ele) tem dinheiro"/⁶

vamos deparar com duas estruturas diferentes, portanto, com duas realidades diferentes. Se no primeiro exemplo, "João" é o sujeito da oração, e "dinheiro" o seu objeto direto, no segundo exemplo, "*Jonsanwa*" é o tema da oração e "*okanega*" é que se torna o "sujeito" da oração. Embora ambos retratem um único pensamento, isto é, o fato concreto de que "João possui dinheiro", no caso do exemplo (B), a maneira de apreender esse fato concreto difere do (A). Para o japonês, a idéia seria: "quanto ao Senhor João (no caso do Senhor João), o dinheiro existe". Além disso, o sufixo de polidez "*san*", que, normalmente, é dispensável em Língua Portuguesa, torna-se elemento indispensável em Língua Japonesa.

Se as regras da língua constituem a estrutura da realidade, ao analisarmos os exemplos acima, encontramos-nos diante de duas realidades diferentes. Traduzir "*Jonsanawa okanega aru*" por "João tem dinheiro" significa enquadrarmos o Japonês de acordo com as regras de nossa língua. O que se tem são dois sistemas diferentes, regidos por leis diferentes.

Vejamos um outro exemplo bem simples: o caso dos substantivos. No Português, as palavras chamadas "substantivos" vêm classificadas de acordo com algo denominado "gênero". O Português nos obriga a pensar e a perceber o mundo das coisas como estando dividido em duas categorias: coisas masculinas e coisas femininas. O Japonês, não. A realidade que ele expressa não divide o mundo segundo essa dicotomia. A divisão dos substantivos em sexos é um dos pontos que distingue a língua flexional (Português) da língua aglutinante (Japonês).

Vamos propor, ainda, a comparação das seguintes estruturas:

(C) "uma mão, duas mãos, quatro mãos, cinco mãos"

Em Português, podemos agrupar essas quatro estruturas em dois diferentes grupos:

1) singular x plural

2) as duas primeiras têm sexo x as demais não

A língua japonesa não prevê essas divisões. O que se obtém através dessa comparação é que "contar até cinco" é um processo radicalmente diferente no Japonês e no Português.

Um outro aspecto que distingue a língua portuguesa da japonesa é o problema da apreensão do tempo: a noção de tempo existe em todas as línguas flexionais, mas, no caso do Japonês, ela tem um caráter accidental, não essencial. Vejamos:

(D) *irei* = futuro porque contém o sufixo *ei*

(E) *iku* = não é futuro porque não contém em sua forma nenhum elemento substancial que indique o tempo futuro. A noção de "antes" ou "depois" só pode ser sugerida por força do contexto em que se encontra inserido. Na Língua Japonesa a diferença entre presente e futuro não é claramente estabelecida por "*iku*" simplesmente; não lhe podemos atribuir a noção de futuro enquanto "categoria gramatical".

O "tempo" é uma consequência da estrutura da língua. A língua japonesa, pois, não possui o tempo considerado gramatical e verbal. Para ela, o tempo é uma categoria abstrata, não exprimível em categorias formais.

Aspecto curioso, também, é a noção de "causalidade". Embora as estruturas que indicam causa em Português ("porque chove", "por causa da chuva", "devido à chuva", "graças à chuva", etc.) encontrem equivalentes aproximados em Japonês ("*amega furunode*", "*amega furukara*", "*ameno tameni*", "*ameno okagede*", etc.), existe uma que não pode ser encontrada em português — é o caso do conectivo (*setsuzokujoshi*) "*te*". Traduzi-lo dando-lhe um sentido explícito de "causa" seria atribuir-lhe uma construção contrária ao espírito da Língua Japonesa. A construção frasal com "*te*" não indica, em Japonês, o conceito "causa" que temos em Português. A relação de significado inter-oracional expressa por "*te*" não é claro no exemplo

(F) "*amega futte derarenakatta*".
/Chovia, não pude sair./

Podemos interpretá-la como sendo "por causa da chuva", só que estaríamos repassando-a segundo o crivo e a realidade da nossa língua. As orações ligadas com "*te*" indicam simplesmente uma superposição de fatos, ou melhor, uma mera ligação de fatos, destituída da intenção de exprimir noção de causalidade. Podemos dizer, então, que a noção de "causalidade" é, também, a exemplo do tempo verbal, ou-

tra daquelas categorias que existem apenas em determinadas línguas, não consistindo categoria da razão pura.

Com esses exemplos, queremos mostrar que “a cada estrutura de cada língua corresponde um cosmos significativo diferente. Cada língua é um mundo diferente, cada língua é um mundo inteiro, e diferente de toda outra língua”.⁷ Seguindo a mesma linha de raciocínio, podemos lembrar, ainda, a afirmação de Buyssens segundo o qual “para falar bem uma língua estrangeira, devemos pensar nessa língua”.⁸ Para compreender bem a realidade que uma dada língua exprime, devemos compreender, na totalidade, o funcionamento de suas estruturas.

Um outro fator que nos chama a atenção na Língua Japonesa é a existência de um número grande de onomatopéias. Por que nos deparamos, freqüentemente, com dificuldades em traduzir essas onomatopéias? Porque a realidade da língua portuguesa não prevê tanta variedade em exprimir as palavras denominadas “*giseigo*” (onomatopéia primária) e “*gitaigo*” (onomatopéia secundária).⁹

Dissemos anteriormente que a sociedade é a base da realidade. Nesse sentido, para o estudo da realidade do japonês, não podemos, jamais, ignorar a própria estrutura da sociedade japonesa. Enquanto sociedade hierárquica, onde a consciência de “superior” (mais graduado na hierarquia social) e “inferior” (menos graduado na hierarquia social) encontra-se sempre presente na conduta e na língua do japonês, surge, como primeiro plano de preocupações, o problema da “permissividade” e “não-permissividade” social ligado à cultura e à própria língua japonesa. Para a apreensão do significado dos exemplos

(G) “*Osewani nerimashita*”.

/Obrigado pela ajuda./

(H) “*Yoroshiku onegaishimasu*”.

/Por favor, faça esse grande favor para mim./

é necessário o conhecimento da cultura e das leis que regem as relações sociais dos japoneses. O sentido contido em (G), isto é, o sentido de que “fico em dívida pela sua gentil ajuda” ou o sentido de (H) – um mixto de pedido de um favor com agradecimento antecipado, só se torna claro se conhecermos bem as noções de “*meiwaku*” (incomodar os outros), “*giri*” (dever obrigação), “*orei*” (agradecimento), etc. próprias da cultura japonesa.

Se não nos conscientizarmos devidamente da estruturação social, em linha francamente vertical, da sociedade japonesa ou das relações “maneira de falar em casa” x “maneira de falar fora de casa”, “eu” x “interlocutor de maior ou menor intimidade” (“*uchigo*” x “*yosogo*”). etc., não poderemos jamais apreender devidamente o significado de suas conversações. A linguagem de tratamento (respeito, modéstia e polidez) desempenha, nesse sentido, papel fundamental na demonstração dessas relações. Os termos

- (1) “*okāsan*” (mãe dos outros); “*haha*” (mãe do emissor); “*mama*” (quando a criança se dirige à sua própria mãe); “*ofukuro*” (o emissor da mensagem, do sexo masculino, referindo-se à sua mãe),

requerem cada um deles um uso específico, cuja especificidade se torna fator indispensável para a configuração do cosmos estabelecido pela língua japonesa.

No momento da apreensão da significação, não podemos ignorar a carga de polidez ou não-polidez que encerram, por exemplo, as estruturas:

“ <i>iu</i> ” /falar/ (sem nenhuma carga de respeito)	x	“ <i>ossharu</i> ” /falar/ (com sentido de respeito)
“ <i>iru</i> ” /estar/ (sem nenhuma carga de respeito ou modéstia)	x	“ <i>oru</i> ” /estar/ (com sentido de modéstia)
“ <i>irassharu</i> ” /estar/ (com sentido de respeito)	x	“ <i>ageru</i> ” /dar/ (dar para uma pessoa mais graduada do que eu; sentido de respeito)
“ <i>yorau</i> ” /dar/ (dar para uma pessoa de graduação igual ou inferior à minha)	x	“ <i>itadaku</i> ” /ganhar/ (ganhar de uma pessoa mais graduada que eu – sentido de modéstia)
“ <i>morau</i> ” /ganhar/ (ganhar de uma pessoa do meu nível de graduação ou de um nível mais baixo)	x	

Verificamos que a distinção entre “*iu*” e “*ossharu*”, “*yaru*” e “*ageru*”, etc., só pode ser apreendida no âmbito da língua japonesa. O sentido exato que cada um dos termos encerra não pode ser passado para o Português. Diremos, pois, que esse tipo de recorte da realidade não faz parte do cosmos da nossa língua, ele é peculiar ao Japonês. O sentido de respeito contido em “*ossharu*” ou “*irassharu*”, tem, em Português, “valor zero”.

Quando analisamos a noção de “imperativo” da língua japonesa vamos esbarrar no problema da “permissividade” ou da “não-permissividade” social. Há uma pesquisa, realizada por *Higa Masanori*, na qual eram analisadas as expressões imperativas que surgiam num jornal japonês em contraste com as que surgiam num jornal inglês. O resultado de tal pesquisa mostrou que o Inglês utilizava 62% de termos como “compre”, “beba”, “venha” e apenas 38% de termos que não expressavam noção de imperativo. Por outro lado, mostrou que o Japonês utilizava

- 70% de palavras sem noção de imperativo
- 7% de “. . . o *shimashō*” (vamos fazer. . .)
- 4% de “. . . o *dōzo*” (por favor, sugerimos. . .)
- 3% de “. . . o *shimasenka*” (não gostaria de. . .)
- apenas 2% de expressões imperativas “. . . o *seyo*” (faça. . .) ¹⁰

Podemos dizer, então, que a noção de respeito é um fator fundamental para a compreensão da própria cultura japonesa. Podemos dizer também, por outro lado, que a rigidez de suas leis sociais é um fator marcante de sua cultura. Vamos verificar, portanto, a realização de um código social fechado, onde o fator social determina, na maioria das vezes, uma progressão padronizada de conversação:

- | | |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> – “<i>kyōwa atatakaku narimashitane</i>”
/Hoje está maisquentinho, não?/ – “<i>Okawari gazaimasenka</i>”
/Está tudo em ordem?/ – “<i>Senjitswa dōmo arigatōgozaimashita</i>”
/Muito obrigado, naquele dia./ | <p>(sempre alguma referência ao tempo)</p> <p>(alguma referência à saúde da pessoa)</p> <p>(“<i>kanshanokotoba</i>” = palavras de agradecimento com relação a algum fato anterior ao encontro)</p> |
|---|--|

– “*Ojama shimashita*” ou “*Odaijini*”
/Desculpe ter incomodado/, /Estimo as melhoras/

Essa “progressão padronizada”, como denominamos, se faz sentir constantemente no dia-a-dia do japonês, dando vazão a uma “linguagem dos pressupostos” no sentido de que determinada situação de fala, embora não expressa em toda a extensão de sua intenção, requer respostas determinadas. Vejamos esta progressão:

(A) “*Kyōwa kibunga waruindesuga. . .*”
/Hoje, não estou me sentindo bem./

(B) “*Sōka. Kyōwa mō yasuminasai*”.
/Então, descanse hoje./

O personagem (A) não ousa pedir dispensa do trabalho. A simples exteriorização, em palavras, do seu estado de saúde, pressupõe a resposta dada por (B).

Queremos crer que a compreensão plena das “restrições” sociais que a realidade do japonês impõe aos usuários de sua língua reside basicamente nas noções de “*yoso*” (os outros) x “*uchi*” (nós, da família) e de “*tateshakai*” (sociedade vertical). A tão decantada “ocidentalização” do Japão é um fator verdadeiro somente em alguns aspectos bastante específicos (industrialização, objetos, esportes e outros) do japonês. O estudo de sua língua revela-nos o homem japonês ainda radicalmente ligado às noções de “*yoso*” X “*uchi*” ou de “*meshitawa meshitarashiku, onnawa onnarashiku, kodomowa kodomorashiku hanasu*”. /O subalterno deve falar como um subalterno, a mulher deve falar como uma mulher, a criança, como uma criança/.

Sem se ter conscientização plena dessa linguagem altamente codificada do Japonês, torna-se difícil a penetração na sua cultura e na sua realidade. Embora o conhecimento pleno do conjunto das noções codificadas de uma língua ou da sua rede de estereótipos constitua fator fundamental para a compreensão de qualquer realidade por ela retratada, no caso Japonês, essa necessidade se torna ainda mais premente, na medida em que o seu modo de comunicação se caracteriza pela não-explicitação de todos os dados e pela veiculação de mensagens através de símbolos. Nesse sentido, para o japonês, o conhecimento da “forma” (*katachi*) se faz requisito indispensável, sem o qual a transmissão dos conteúdos não se torna possível.

Queremos crer, pois, que o japonês busca, constantemente, o método de “*amari shaberanaide hitoni tsutaeru hōhō*” (comunicar aos outros, sem falar muito), razão pela qual, a significação dos conteú-

dos se encontra muito mais no nível profundo ou subjacente (nas entrelinhas) ao discurso do que propriamente no seu nível superficial e concreto. A busca da sua realidade reside muito mais na busca dos elementos implícitos, sugeridos pelo discurso.

NOTAS:

- (1) Vilem Flusser, *Língua e Realidade*, p. 30.
- (2) Eric Buysens, *Semiologia e Comunicação Lingüística*, p. 92.
- (3) Vilem Flusser, *Língua e Realidade*, p. 30.
- (4) Idem, p. 36.
- (5) Idem, p. 39.
- (6) Colocaremos entre / . . . / a tradução literal das frases. Optamos, propositalmente, pela tradução literal para podermos apreender melhor a maneira de o Japonês apreender e configurar a sua realidade.
- (7) Vilem Flusser, *Língua e Realidade*, p. 138.
- (8) Eric Buysens, *Semiologia e Comunicação Lingüística*, p. 84.
- (9) Stephen Ullmann, *Semântica – Uma Introdução à Ciência do Significado*, p. 174-175.
- (10) *Apud* Higa Masanori, “Futatsuno Gengo, Futatsuno Bunka”.

BIBLIOGRAFIA:

1. BARNLUND, Dean C. – *Nihonjinno Hyōgenkōzō (Public and Private Self in Japan and the United States)*. Trad. Sen Nishiyama. Tóquio, Simul Press, 1973.
2. BUYSSENS, Eric – *Semiologia e Comunicação Lingüística*. 2 ed. São Paulo, Cultrix, 1974.
3. FLUSSER, Vilem – *Língua e Realidade*. São Paulo, Herder, 1963.
4. GUIRAUD, Pierre – *A Semiologia*. Lisboa, Ed. Perseverança, 1973.
5. HAYAKAWA, S.I. – *Shikōto Kōdōniokeru Gengo (Language in Thought and Action)*. Trad. Ōkubo Tadatoshi. 2 ed., Tóquio, Iwanami, 1972.
6. HIGA, Masanori – “Futatsuno Gengo, Futatsuno Bunka”. In: *Gengo*, vol. 5, Tóquio, Taishūkan, 1976.
7. HIGA, Masanori – “Nihongoto Nihonjin Shakai”. In: *Nihongo 1 – Nihongoto Nihongogaku*. Tóquio, Iwanami, 1977, pp. 101-121.
8. KINDAICHI, Haruhiko – *Nihongo Dōshino Asupekuto*. Tóquio, Ed. Muquishobō, 1976.
9. KUNIHIRO, Tetsuya – *Kōzōteki Imiron (Structural Semantics – a Contrastive Study of English and Japanese)*. Tóquio, Sanseidō, 1968.

10. MIZUSHIMA, Keiiti et alii – *Nihonjinno Shisōto Kōdō*. Tóquio, Kyōdō Shuppan, 1974.
11. SHIBATA, Takeshi – “Sekaino Nakano Nihongo”. In: *Nihongo 1 – Nihongo to Nihongogaku*. Tóquio, Iwanami, 1977, pp. 1-23.
12. ULLMANN, Stephen – *Semântica – Uma Introdução à Ciência do Significado*. 3 ed. Lisboa, Gulbenkian, 1964.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DE UJI SHŪI MONOGATARI

(Coletânea de Contos de Uji)

Luiza Nana Icimoto

Perfil da obra

*Setsuwa bungaku*¹ (literatura narrativa) é um gênero que, dentro da literatura japonesa, merece destaque principalmente nos séculos XII e XIII, época em que apareceram obras de grande importância como *Konjaku Monogatari* (1ª metade do século XII), *Shinkokin Wakashū* (1205), *Hōjōki* (1212), *Heike Monogatari* (fins do século XII), etc.

Uji Shūi Monogatari, obra do início do século XIII, possui, no total, cerca de 200 histórias (agrupadas em 15 volumes), merecendo especial destaque dentro da literatura do gênero *setsuwa bungaku*, principalmente devido à variedade de histórias nela contidas, o que torna a sua leitura bastante diversificada e dinâmica.

Como vemos na introdução de *Uji Shūi Monogatari*,

“Há histórias da Índia, da China e do Japão. E entre elas há histórias nobres, engraçadas, que causam medo ou pena. . .”,²

que vão sendo contadas, aparentemente sem obedecer a nenhuma ordem, apenas ligadas por uma “associação de idéias”³, onde uma história parece, de algum modo, chamar a seguinte.

De uma maneira bem ampla, podemos enquadrá-las em um dos seguintes grupos:

1. narrativas budistas — relato das graças e milagres do Budismo.

2. narrativas mistas (budista/secular) – histórias aparentemente seculares, mas que na realidade encontram-se ligadas às crenças budistas, e histórias que focalizam o lado humano dos bonzos.
3. narrativas seculares – histórias que relatam os aspectos da vida terrena do homem.

Não se sabe ao certo quem é o autor de *Uji Shūi Monogatari*, aceitando-se apenas a hipótese de que tenha sido um intelectual que viveu, presumivelmente, no início da era Kamakura (1192 ~ 1333). De qualquer maneira, precisamos destacar a sua capacidade de selecionar tipos humanos e apresentá-los de uma maneira extremamente inteligente, com caracterizações carregadas de humor e bom senso.

A linguagem pode ser considerada típica do período de Kamakura⁴, porém, o seu estilo despretençioso chegando, por vezes, a se aproximar do coloquial, difere do estilo das obras da época tais como *Heike Monogatari* (fins do século XII), *Hosshinshū* (1212), etc., que possuem uma linguagem mais rebuscada.

A linguagem simples, a maneira clara e concisa de expor os fatos e a tendência do autor em procurar não “enfeitar”, contribuem sobremaneira para tornar *Uji Shūi Monogatari* uma obra relativamente acessível, apesar do imprescindível conhecimento, por parte do leitor, da cultura da época, do Budismo, etc., para a total apreensão do significado de algumas histórias.

Menino-aprendiz e outros

12 (I/12) De como um menino aprendiz⁵ fingia estar dormindo quando preparavam bolinhos de arroz

Era uma vez⁶ um menino-aprendiz que servia em um mosteiro do monte Hiei⁷. Uma certa noite, os bonzos estavam entediados por não terem nada para fazer, quando disse um deles: “Vamos preparar alguns bolinhos de arroz?” O menino-aprendiz ouviu isso bastante ansioso, mas pensando que não ficaria bem não dormir esperando que comessem a preparar os bolinhos, recolheu-se para um canto e fingiu estar dormindo, enquanto esperava que ficassem prontos. Nisso, os bonzos começaram a se movimentar, parecendo indicar que os bolinhos estavam prontos.

O menino-aprendiz esperava, achando que com certeza o acordariam. Nisso, um dos bonzos o chamou dizendo: "Alô, acorde!" Ele ficou bastante feliz ao ouvir isso, mas achou que se respondesse de imediato ficaria óbvio que estivera à espera da chamada; conteve-se, e fingindo dormir, pensou em responder quando o chamassem de novo. Mas nesse ínterim ele ouviu alguém dizer: "Olhe, não o acorde! O nosso pequeno companheiro acabou dormindo." O menino pensou: "Que maçada!" e continuou a dormir torcendo para que o chamassem mais uma vez, enquanto ouvia o som ruidoso dos bonzos mastigando e comendo avidamente. Assim, depois de passado algum tempo, não encontrando outra maneira, ele respondeu: "Sim!", o que levou, naturalmente todos os bonzos a rirem animadamente.

Com essa história aparentemente pura e graciosa, onde um menino-aprendiz, preocupado em tomar uma atitude sensata e adulta, acaba por cair em ridículo, nós nos deleitamos com a ingenuidade infantil. Entretanto, por trás disso podemos ver, implícito, todo um modo de vida que envolvia os mosteiros da época.

Nessa época, aos bonzos estava proibido qualquer relacionamento com mulher, já que esta era considerada algo impuro; sendo assim, os meninos-aprendizes que entravam nos mosteiros como empregados, muitas vezes acabavam por se tornarem muito íntimos dos bonzos.⁸

As histórias de *Uji Shūi Monogatari* têm como personagens homens, mulheres, anciãos ou crianças; bonzos, comerciantes, nobres ou ladrões. O autor nos apresenta cada um deles principalmente através de suas ações, sendo que o nome, a posição social, etc., são dados secundários que às vezes nem são citados.

Em contraposição à história acima citada onde há enfoque na infantilidade do menino-aprendiz, em *152 (XII/16) De como um menino de oito anos indagou Confúcio*, vamos encontrar o enfoque ao lado sagaz de uma criança de oito anos, que pergunta a Confúcio: "Onde é mais longe: o lugar onde o sol nasce ou o Rakuyō⁹?" Respondeu-lhe Confúcio que é o lugar onde o sol nasce. O menino lhe retruca dizendo que o lugar onde o sol nasce pode ser visto, mas que ele nunca vira Rakuyō; portanto que Rakuyō é mais longe.

Confúcio considera bastante lógico tal raciocínio e admira-se com a esperteza da criança.

Para ilustrar o complexo interior de um homem portador de um defeito físico, encontramos a história do bonzo que possuía um

enorme nariz, de aproximadamente 15~18 cm, 25 (II/7) *Sobre o bonzo com um longo nariz*¹⁰.

O nariz tão longo, além de ser algo extremamente desagradável aos olhos das pessoas, atrapalhava sobremaneira na hora da refeição. Para que o nariz não caísse dentro da comida, havia um criado que o segurava com um pedaço de madeira, enquanto o bonzo fazia suas refeições.

Certo dia, estando esse criado impossibilitado de servir ao bonzo, um menino-aprendiz que obtivera permissão para permanecer na sala do bonzo por causa da sua graciosidade, ofereceu-se para segurar o nariz. O pequeno era tão ou mais jeitoso do que o criado, mas para a infelicidade do bonzo, o garoto acaba espirrando, fazendo com que suas mãos balançassem. O resultado não podia ser outro: o nariz cai em cheio dentro da vasilha, espirrando toda a comida no rosto de ambos.

O bonzo, enfurecido, repreende severamente o menino e pergunta-lhe se teria acontecido o mesmo acidente se ele estivesse segurando o nariz de uma pessoa mais importante. O menino responde-lhe ironicamente que, se houvesse no mundo uma só pessoa possuidora de um nariz como o dele, iria segurá-lo com todo o prazer. As pessoas, ao redor, correram a se esconder e a rir do pobre bonzo.

Temos patente aqui o problema da falsidade humana vista de dois lados opostos: o bonzo que se fingia indiferente ao tamanho do nariz, mas que, no íntimo, sofria muito por isso, acaba no final por revelar todo o seu complexo, e dirige-se ao garoto utilizando-se de uma linguagem bastante agressiva que não condiz com a de uma pessoa da sua posição social. Por outro lado, as pessoas que o cercam e o tratam com todo o respeito, deixam escapar, nesse momento, toda a verdade íntima que não ousavam revelar diretamente. O garoto, então, nada mais faz do que revelar essa verdade, sem rodeios e falsidades.

Um outro episódio a destacar seria a história 77 (V/8) *Sobre o rapaz que não era filho legítimo do pai*. Apesar da evidência da ilegitimidade de sua paternidade, um rapaz, não se conformando, procura o auxílio de um antigo criado de seu pai. Ele, ao ser chamado, encontra-se com o rapaz e começa a chorar copiosamente. Mais do que qualquer outra coisa, essa reação do criado leva o rapaz a se convencer da sua semelhança com o pai e da conseqüente legitimidade. Reúne, então, algumas pessoas da sua relação e, diante delas, pergunta ao antigo criado por que havia chorado ao encontrar-se com ele. Para maior decepção e embaraço do rapaz, o velho diz que o que

o comovera profundamente era o fato de ao ver o “eboshi”¹¹ negro do rapaz, ter tido a sensação de estar revendo o velho senhor, pois, tratava-se de um “eboshi” idêntico ao dele.

O rapaz, extremamente embaraçado, indaga-lhe o que mais lhe fez lembrar do pai, e o criado lhe responde que além disso, não havia mais nada que se parecesse com o falecido senhor. As pessoas ao redor, vão saindo um por um com um sorriso irônico nos lábios.

O problema da auto-afirmação é focalizado aqui de uma maneira bastante humorística, com trechos que lembram o melodrama: o velho criado vê surgir o “eboshi” idêntico ao do antigo senhor e começa a chorar copiosamente “a ponto de encharcar de lágrimas as mangas da roupa.”

Quem procura “sarna para se coçar”, encontra, poderia ser a moral desse episódio. O rapaz pensava ter encontrado uma boa testemunha para provar a legitimidade de sua paternidade através do antigo criado, pessoa que não se duvidava quanto à honestidade, mas este acaba exatamente colocando-o numa situação tal que vem, ao contrário, reforçar a sua ilegitimidade.

Esta é apenas uma amostra mínima da variedade de tipos humanos encontrados dentro de *Uji Shūi Monogatari*, alguns se destacando pela sua nobreza e sabedoria, outros pela esperteza ou traquinagem. Encontramos em cada episódio os vários personagens expondo as várias facetas do comportamento humano diante de variadas situações.

A grande parte dos personagens de *Uji Shūi Monogatari* são anônimos; quando são identificados, na maioria das vezes, são nomes que aparecem somente nessa obra sem registros em qualquer outra. Assim, o interesse do autor parece estar apenas em nos apresentar os fatos, apesar do tom irônico que se nota em certas ocasiões; não há, por parte dele, o interesse em criticar ou apoiar determinado comportamento, mas apenas em nos mostrar os personagens e seus vários comportamentos. Os personagens de cada episódio aparecem deixando-nos cada um uma impressão diferente. Em *Uji Shūi Monogatari* não há herói ou anti-herói. Todos aparecem, agem e partem como simples seres humanos.

O autor mostra-se também bastante tolerante diante de qualquer situação, onde sempre paira um clima de perdão e condescendência numa tentativa, talvez, de tentar melhor compreender e crer mais no Homem.

NOTAS:

- (1) Ver *Setsuwa Bungaku*, Hisamoto Shimazu, *Nihon Bungaku Daijiten*, ed. Fujimura Tsukuru.
- (2) Os trechos citados de *Uji Shūi Monogatari* foram retirados de: *Uji Shūi Monogatari*, *Nihon Koten Bungaku Zenshū*, ed. Shōgakkan, 1978.
- (3) Katsumi Masuda, *Chūseiteki Fūshika no Omokage – Uji Shūi Monogatari no Sakusha*, in *Bungaku*, vol. 34, ed. Iwanami, 1966.
- (4) Etsuji Nakajima, *Uji Shūi Monogatari/Uchigikishū Zenchūkai*, ed. Yūseidō, 1970.
- (5) *Chigo* – meninos (geralmente de família da classe média/alta) que entravam para os mosteiros a fim de servir os bonzos, e ao mesmo tempo, aprender os costumes monásticos, daí a razão do termo menino-aprendiz, aqui empregado.
- (6) Quase a totalidade dos episódios de *Uji Shūi Monogatari* têm início: *ima wa mukashi* (atualmente já se tornou passado), *koremo ima wa mukashi* (esta /história/ também agora já se tornou antiga), *mukashi* (antigamente) ou *koremo mukashi* (esta /história/ também já se tornou antiga), que em termos gerais corresponde ao nosso: “Era uma vez. . .”, “Há muito tempo atrás. . .”.
- (7) Monte Hiei – monte que fica a nordeste de Kyōto, onde se encontra localizado Enryaku-ji, templo principal da seita Tendai do Budismo.
- (8) Cf. 6 (I/6) *De como o chūnagon Morotoki investigou o símbolo sexual de um bonzo*, 13 (I/13) *De como um menino-aprendiz do campo chorou ao ver despetalarem-se as flores de cerejeira*, 78 (V/9) *Sobre o sumo sacerdote de Mimurodo e o sumo sacerdote de Ichijō-ji*.
- (9) Antiga capital da China.
- (10) Existe uma versão moderna, *Hana* (1916), escrita por Ryūnosuke Akutagawa.
- (11) *Eboshi* – uma espécie de chapéu, de pano ou de papel pintado com laca japonesa.

BIBLIOGRAFIA:

1. KUBOTA, Jun e KITAGAWA, Tadahiro (org.) – *Chūsei no Bungaku*. Tóquio, ed. Yūhikaru, 1976.
2. MASUDA, Katsumi – *Chūseiteki Fūshika no Omokage – Uji Shūi Monogatari no Sakusha*, in *Bungaku*, vol. 34, Tóquio, Iwanami, 1966.

3. MILLS, D. E. — *A Collection of Tales From Uji — A Study and Translation of Uji Shūi Monogatari*. Cambridge at the University Press, 1970.
4. MIYATA, Masako — *Uji Shūi Monogatari - Kōsei to Sono Sekai*. In *Kokugo Kokubun*, vol. 43, Kyōto, ed. Chūōtoshō, 1974.
5. NISHIO, Koichi — *Setsuwa to Setsuwa Bungaku*. In *Kokugo to Kokubungaku*, vol. 12, ed. Shibundō, 1975.
6. NISHIO, Koichi e WATANABE, Tsunaya — *Uji Shūi Monogatari - Kaisetsu*. *Nihon Koten Bungaku Taikei*, vol. 27, Tóquio, Iwanami, 1977.

O KYŌGEN – TEATRO CLÁSSICO JAPONÊS

(Uma parte da dissertação de mestrado apresentada na Escola de Comunicações e Artes da USP)

Sakae Murakami Giroux

1. A REPRESENTAÇÃO DO KYŌGEN

1.1. O Palco

O teatro moderno europeu tem como característica apresentar o personagem, o lugar e o tempo. Os personagens têm que preencher no palco um tempo que é próximo do tempo real de nossa vida cotidiana, num lugar determinado.

Se a ação se desenvolve numa sala, ao abrir a cortina, a platéia vê, através de uma parede transparente, a sala do palco que pertence ao mundo retratado. É como se não houvesse a quarta parede, que fica defronte ao público e os personagens representam sem se incomodar com essa supressão. Além disso, a luz separa o palco e a platéia em mundos diferentes. Manzō Nomura, que mostrou o Kyōgen em diferentes lugares da Europa, quando fora participar do Festival de Berlim, em 1965, dizia que alguns espetáculos se prejudicaram porque apagavam as luzes da platéia. Isso se deve ao fato de que os atores do Kyōgen ficam frente a frente ao público, conversando com ele. Os teatros Nō e Kyōgen apresentam, de uma maneira vaga, a separação palco/platéia. No teatro Nō, chega-se a dizer que o “waki”, personagem secundário, representa os próprios espectadores.

Essa linha demarcatória incerta entre palco e platéia provavelmente se deve também à própria consciência tradicional japonesa da noção de espaço.

Comparada à sala do tipo europeu, que parece estar guardada numa caixa de concreto, os espaços que se localizam sob o beiral dos telhados das casas japonesas com varandas, não são rigidamente delimitados. Esses espaços pertencem ao “dentro” e ao “fora” das casas. Assim, são diferentes das paredes das casas do tipo europeu, que determinam claramente o interior e o exterior. Ora, sobre o palco do Nō existe um telhado cujo beiral se estende em direção ao público. O espaço do palco é diferenciado apenas pela disposição das madeiras e possui apenas parede de fundo. Cabe considerá-lo como aquele espaço que fica sob o beiral do telhado. Pode-se alargá-lo ou diminuí-lo para dentro ou para fora.⁽¹⁾ Ele é a casa do Daimyō, um templo, a entrada para a Capital ou uma metrópole.

O Palco do Nō compõe-se de três partes: *Honbutai* [Palco Principal], que tem cerca de seis por seis metros; *Ato Za* [Área Posterior], que se localiza no fundo do palco, com cerca de três metros de largura; e *Hashigakari* [Ponte] que, como uma continuação da *área posterior*, estende-se à esquerda, de forma oblíqua. Tem cerca de dois metros de largura e dez metros de comprimento.

À direita do *palco principal* situa-se o *Jūtai Za* [Lugar do Coro], com cerca de um metro de largura. O painel do fundo do palco é ornamentado com a pintura de um velho pinheiro. Esse painel é imóvel e constitui um cenário fixo para todas as peças. Na parede à direita da *área posterior* há uma pintura de bambus.⁽²⁾ No fim da *ponte*, há uma cortina com listas verticais, o *Agemaku*, que a separa do *Kagami no Ma* [Sala do Espelho], onde os atores se concentram diante de um grande espelho, antes de entrar em cena. Todas as partes do palco e as salas coligadas são construídas com madeira de “hinoki” (cipreste japonês), sem nenhuma pintura.

A *ponte* é a passagem de ida e volta dos atores e dos músicos no *palco principal*, mas às vezes é utilizada como área de representação. O coro, os assistentes de cena e algumas vezes os atores secundários, saem e surgem no palco através do *Kiridoguchi* [Portinhola], pequena porta corrediça que fica bem no fundo, à direita da *área posterior*.

Todas as partes do palco do Nō têm denominações. Esses nomes estão intrinsecamente ligados com o local de desempenho e com cada um dos personagens:

Jō Za, termo simplificado de *Shite no Jō Za* [Lugar de Hábito do “Shite”, Personagem Principal]. No caso do Nō, constitui o lugar em que geralmente o “shite” permanece, ao dialogar com o “waki”, personagem secundário, ou ao se dirigir ao público. No *Kyōgen*, o *Jō Za*

é o lugar onde os personagens fazem as auto-apresentações e realizam os diálogos.

Shitebashira [Pilar do "Shite"] é o pilar que fica junto ao *lugar de hábito*.

Waki Za [Lugar do "Waki", Personagem Secundário], no teatro Nō, é o lugar do "waki". No *Kyōgen*, quando dois personagens estão em cena, um deles permanece nesse lugar.

Wakibashira [Pilar do "Waki"], é o pilar que fica junto ao *lugar do "waki"*.

Shō Naka [Centro], parte central do palco.

Shō Saki [Centro Frontal], parte central da frente do palco.

Dai Shō Mae [Frente do Grande e do Pequeno Tamborim], a parte central da *área posterior* do palco.

Metsukebashira [Pilar que indica um Ponto de Referência], no teatro Nō esse pilar tem a função de orientar o "shite" na atuação, pois ele usa máscara.

Fue Za [Lugar da Flauta], lugar em que permanece o flautista do Nō. No *Kyōgen*, que não utiliza músicas como um elemento constante, esse lugar é ocupado por um ator que, por convenção, não faz parte da cena.

Fuebashira [Pilar da Flauta], é o pilar que fica junto ao *lugar da flauta*.

Jūtai Za [Lugar do Coro], no teatro Nō constitui o lugar onde permanece o coro. Às vezes, o *Kyōgen* utiliza o coro, que, no entanto, permanece na *frente do grande e do pequeno tamborim*. Em frente ao *lugar do coro*, no *Kyōgen*, senta-se muitas vezes um ator.

Kōken Za [Lugar do Assistente], lugar do assistente ou auxiliar de cena do Nō e do *Kyōgen*. Ali, muitas vezes, o ator muda de roupa ou, virando de costas para o público, espera o momento de entrar em cena.

Kyōgen Za [Lugar do Ator do *Kyōgen*], no Nō, é o lugar do "Ai *Kyōgen*", ator do *Kyōgen* que tem participação nas peças do Nō. No *Kyōgen*, quando o ator se senta nesse local, fica convencionalmente que não participa da representação.

Ichi no Matsu [Primeiro Pinheiro], é o pinheiro que fica na *ponte*, mais próximo do *palco principal*. Às vezes os atores do Nō e do *Kyōgen* fazem suas auto-representações nesse local.

Butaiguchi [A Boca da Cena], é a fronteira entre a *ponte* e o *palco principal*. Muitas vezes, esse lugar é ocupado pelo ator, que quer trocar palavras com o outro que permanece no *primeiro pinheiro*.

San no Matsu [Terceiro Pinheiro], é o pinheiro que fica na *ponte*, mais perto da cortina.

Ni no Matsu [Segundo Pinheiro], é o pinheiro que fica entre o primeiro e o terceiro.⁽³⁾

Esse palco determina, evidentemente, a representação do Kyōgen.

O espetáculo se inicia com a auto-apresentação dos personagens. Cabe-lhes dizer quem são e qual a cena que irão desenvolver.

A representação se desenvolve com o trabalho de dois ou três personagens e é constituída de muitos monólogos e diálogos que contêm elementos explicativos, pois o palco é praticamente despojado de cenários. Por outro lado, esse despojamento permite que os cenários possam ser criados com muita liberdade, por meio da força das palavras. Estas, com o apoio do movimento e da expressão corporal, têm função primordial nesse palco. As onomatopéias criam os detalhes da cena, a parte sonora: o som do pote que se quebra, o som da pedrinha que cai n'água, a porta que se abre. No palco do Nō, a criação e a transformação da cena são feitas de maneira bastante simplificada.

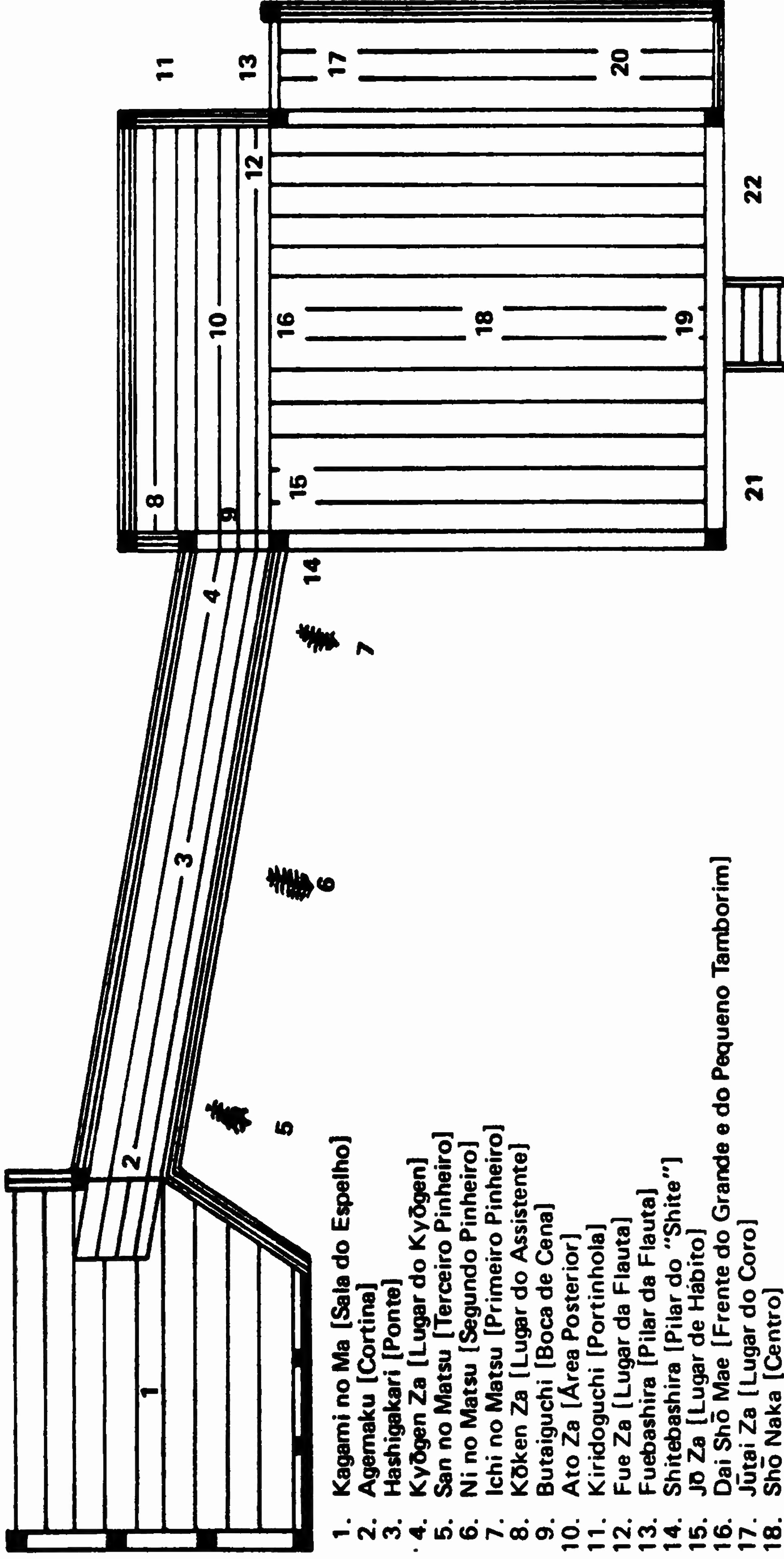
Outros elementos que contribuem para a eficácia da representação são a *ponte* e a profundidade do palco. É primorosa a atuação de Tarōkaja na peça *Kirokuda* [As Seis Cargas de Bois], quando ele conduz os bois, com uma canga de madeira, para a casa do patrão, que fica do outro lado da montanha.

TARŌKAJA (CHEGA PELA PONTE, COM O CHAPÉU E O MANTO DE PALHA COBERTOS DE NEVE, TENDO NA MÃO ESQUERDA A RÉDEA E NA DIREITA O CHICOTE) – Sasei, hoosei, sasei, hoosei.⁽⁴⁾ Xô, xô, vai, vai! Ei, você aí! (RI) Ah! Como cai! Como cai! (RI) Não dá para descrever em palavras uma paisagem assim tão cheia de neve. Ei, ei, você, malhado, que vai na frente. Ali não é a estrada, venha no meio, no meio! (FAZ O GESTO DE TRAZER O BOI PARA A ESTRADA) Ooh! Isso, isso! Venham todos juntinhos. Eei! Que moleza desse boi marrom! Ande logo! Sasei, hoosei, sasei, hoosei. Ooh! Não corra, não corra com uma neve tão forte. . .

A *ponte* representa a estrada estreita e perigosa da montanha cheia de neve.

No *Bōshibari* [Amarrado num Bastão], Tarōkaja e Jirōkaja não resistem à vontade de tomar “sake” na ausência do amo. A profundidade do palco permite que os dois empregados dêem ao público a impressão de estarem entrando numa adega cheia de “sake”.

NŌ BUTAI [O PALCO DO NŌ]



1. Kagami no Ma [Sala do Espelho]
2. Agemaku [Cortina]
3. Hashigakari [Ponte]
4. Kyōgen Za [Lugar do Kyōgen]
5. San no Matsu [Terceiro Pinheiro]
6. Ni no Matsu [Segundo Pinheiro]
7. Ichi no Matsu [Primeiro Pinheiro]
8. Kōken Za [Lugar do Assistente]
9. Butaiguchi [Boca de Cena]
10. Ato Za [Área Posterior]
11. Kiridoguchi [Portinhola]
12. Fue Za [Lugar da Flauta]
13. Fuebashira [Pilar da Flauta]
14. Shitebashira [Pilar do "Shite"]
15. Jō Za [Lugar de Hábito]
16. Dai Shō Mae [Frente do Grande e do Pequeno Tamborim]
17. Jūtai Za [Lugar do Coro]
18. Shō Naka [Centro]
19. Shō Saki [Centro Frontal]
20. Waki Za [Lugar do "Waki"]
21. Metsukebashira [Pilar que indica um Ponto de Referência]
22. Wakibashira [Pilar do "Waki"]

1.2. O Espaço Teatral do Kyōgen

Enquanto o "shite" do Nō que, terminada a peça, vai embora não se sabe para onde, os personagens do Kyōgen que desaparecem da cena através da *ponte*, um perseguindo o outro, continuam desempenhando seu papel na sociedade enquanto criaturas humanas. Tarōkaja e Daimyō continuam brigando ou se confraternizam longe da platéia. Desta forma, o palco do Kyōgen é o recorte do espaço concreto que ocorre na sociedade. Esse recorte é visto pela platéia.

A cena do Kyōgen é composta de personagens, a relação entre os personagens e o espaço físico que os envolve. A diferença fundamental entre o espaço físico do palco e o espaço teatral é que este apresenta necessariamente uma relação humana, que pode ser dividida em dois níveis diferentes: uma relação humana fictícia levada a efeito no palco e uma relação real entre o público e o que ocorre no palco.

No teatro Nō não existe praticamente confronto entre os personagens. O papel do "waki", personagem secundário, é apenas o de trazer o "shite" ao palco, pois, cumprida a missão, ele se senta no *lugar do "waki"* e fica observando o movimento ou ouvindo a fala daquele que foi chamado. Ele se iguala à platéia, sendo seu representante no palco. Depois de certo momento, o "waki" passa a não existir. O "shite" canta e baila, vive as lutas que travou, o sofrimento de amor de que foi vítima. Volta à vida anterior à sua morte.

Ora, no momento em que o "waki" perde a identidade no palco, a platéia que ele representa desaparece simbolicamente. Portanto, o "waki" deixa de ter presença concreta e passa a não ver mais o "shite" como realidade à parte. Ele se envolve junto com a platéia, na magia do mundo do Nō.

O espaço teatral é sustentado pela ação do ator no palco. Estaremos errados se pensar que o palco é o espaço que age como recipiente da arte do ator. O cansaço em relação ao teatro realista-naturalista provavelmente vem do fato de que ele limita o recipiente e determina o realismo.

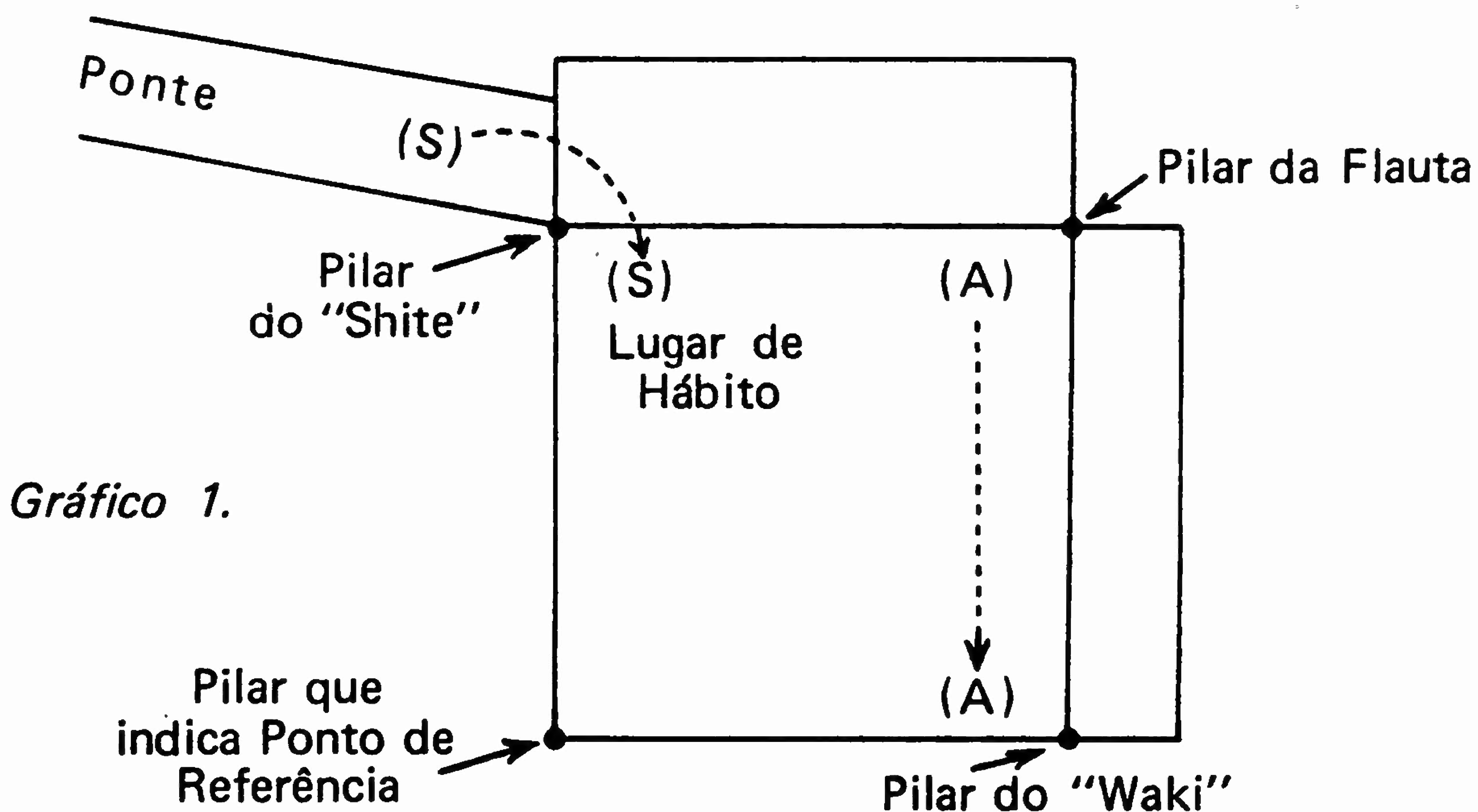
O Nō e o Kyōgen não têm praticamente cenário. Portanto, o espaço físico do palco não recebe nenhuma limitação do realismo do tipo naturalista. Por isso mesmo é que podemos perceber nitidamente como o espaço teatral é mantido pela ação do ator. Aproveitaremos o exemplo do crítico Michizō Toida, para mostrar como se processa a mudança de cenas no Kyōgen, através dos movimentos dos personagens no palco.

Na peça *Hachiku Renga* [Oito Versos Encadeados], o "shite" deve dinheiro a um amigo do círculo de poesia. O "shite" se sente mal porque o "ado", personagem secundário, não cobra nunca essa dívida. Assim, decide ir à casa do amigo, a fim de pedir desculpas

pelo atraso. Mas o "ado" pensa que ele veio para pedir emprestado novamente e diz ser o vizinho que toma conta da casa. Sem nada poder fazer, o "shite" está prestes a ir embora, mas ao ver uma linda flor no jardim, sente uma inspiração poética e volta para pedir ao vizinho para deixar ao amigo um recado em versos. O "ado", embora tivesse praticamente expulso o amigo, ao ouvir os versos, chama-o de volta e juntos começam a se deleitar com o jogo poético.

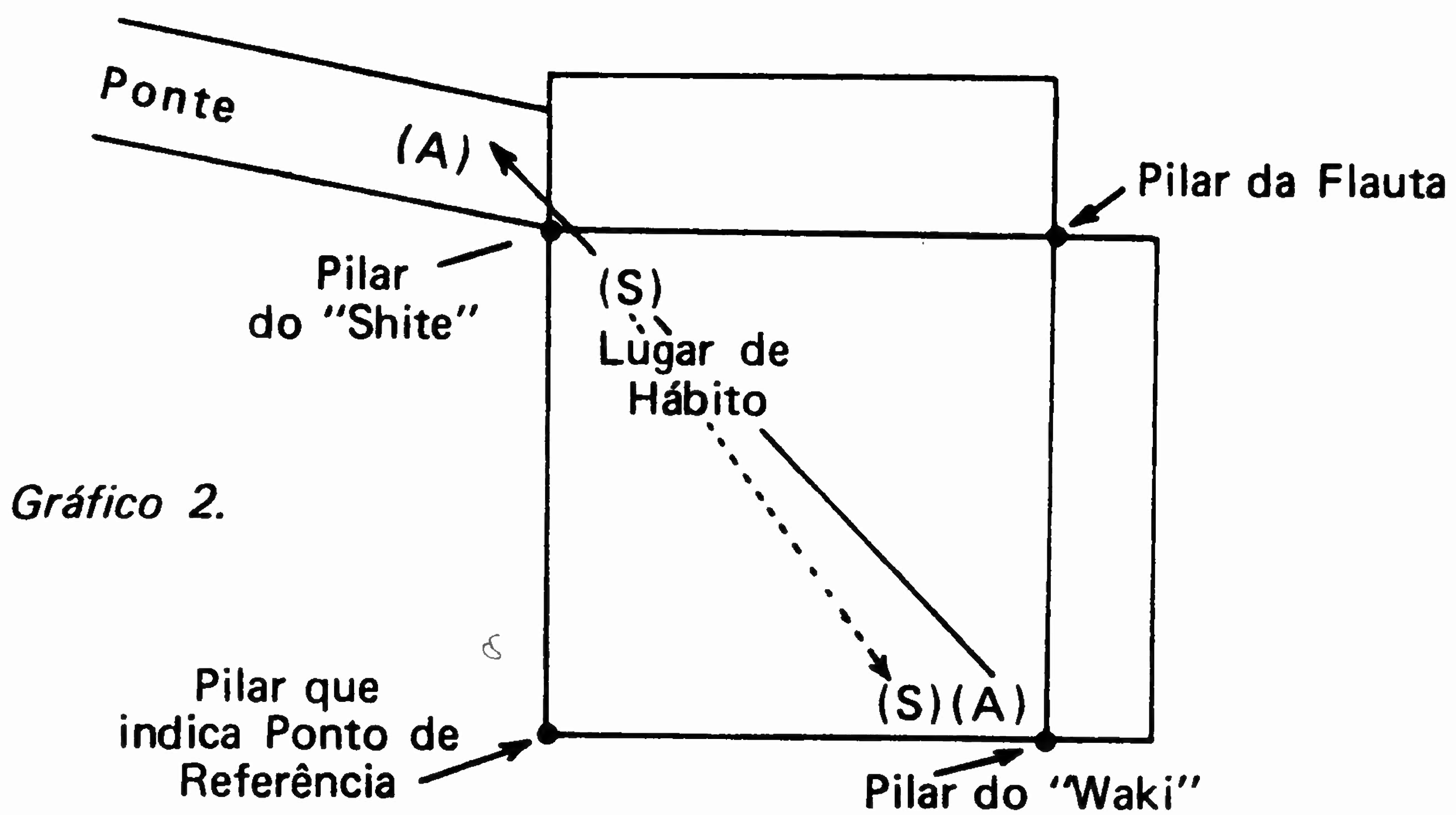
No final da peça, após oito versos encadeados, o "shite" volta para casa com o recibo da dívida que o "ado" lhe dera.

Analisando as cenas, temos:

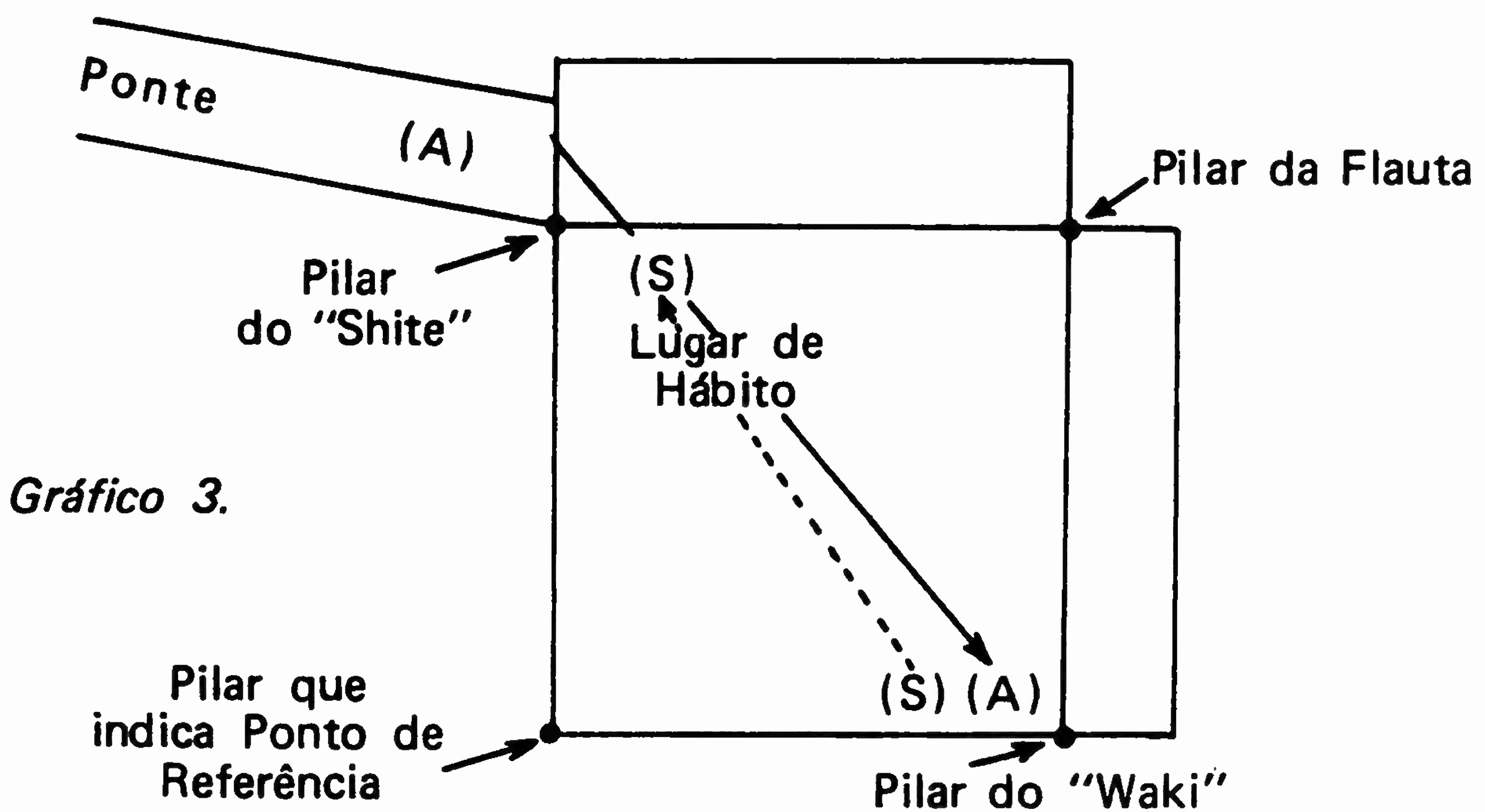


O "shite" (S) acredita na ausência do "ado" (A) e começa a ir embora. Vai para a *ponte*, mas devido à inspiração poética, volta para o palco. O "ado", após expulsar o "shite", senta-se perto do *pilar da flauta*. O "shite", que está no *lugar de hábito*, chama o vizinho que tomava conta da casa do amigo. Então, o "ado" levanta-se, vai até o *pilar do waki* e lhe responde.

Na vida real, quando alguém é chamado, o normal é se movimentar em direção à voz. Mas o "ado" vem do fundo do palco para a frente. Portanto, é necessário a platéia reconstruir na imaginação, aquilo que se vê no palco, ou seja, o "shite" chama o "ado" da porta da casa. Ele ouve a voz na sala do fundo da casa e atravessa a sala, o corredor e vem até a varanda. o espaço físico do palco transforma-se em espaço teatral.



Como o "shite" (S) volta para a sua casa, pensa-se que ele irá em direção à *ponte*, mas, como indica o gráfico 2 acima, do *lugar de hábito* ele se dirige para o *lugar do "waki"*, em diagonal. O "ado", que vai atrás dele, vai em direção contrária, ou seja, para a *ponte*, depois vira-se e volta novamente para o palco. Nesse meio tempo, o "shite" e o "ado" se cruzam no palco, porém, eles passam indiferentes um ao outro. Ou seja, os dois andam o mesmo caminho, mantendo uma distância entre si. No palco, eles andam em direções contrárias, mas na imaginação é o "ado" que vai atrás do "shite".



Depois disso, o "ado", que consegue alcançar o "shite", chama-o e o leva para casa e tomam, pois, finalmente a posição "shite"/"ado". Portanto, eles se cruzam mais uma vez para se confrontarem, o "shite" no *lugar de hábito* e o "ado" no *lugar do "waki"*.

Dessa forma, as cenas se desenrolam da casa para a estrada, da estrada para a casa. Os personagens não abrem a porta, nem se calçam. Não existem movimentos explicativos, mas podemos até certo ponto descrever o espaço concreto em que eles atuam e os seus movimentos ocorrem dentro desse espaço.⁽⁵⁾

Em peças como *Suehirogari* [O Abanico], os movimentos do ator transformam em alguns segundos a casa do rico em movimentada metrópole.

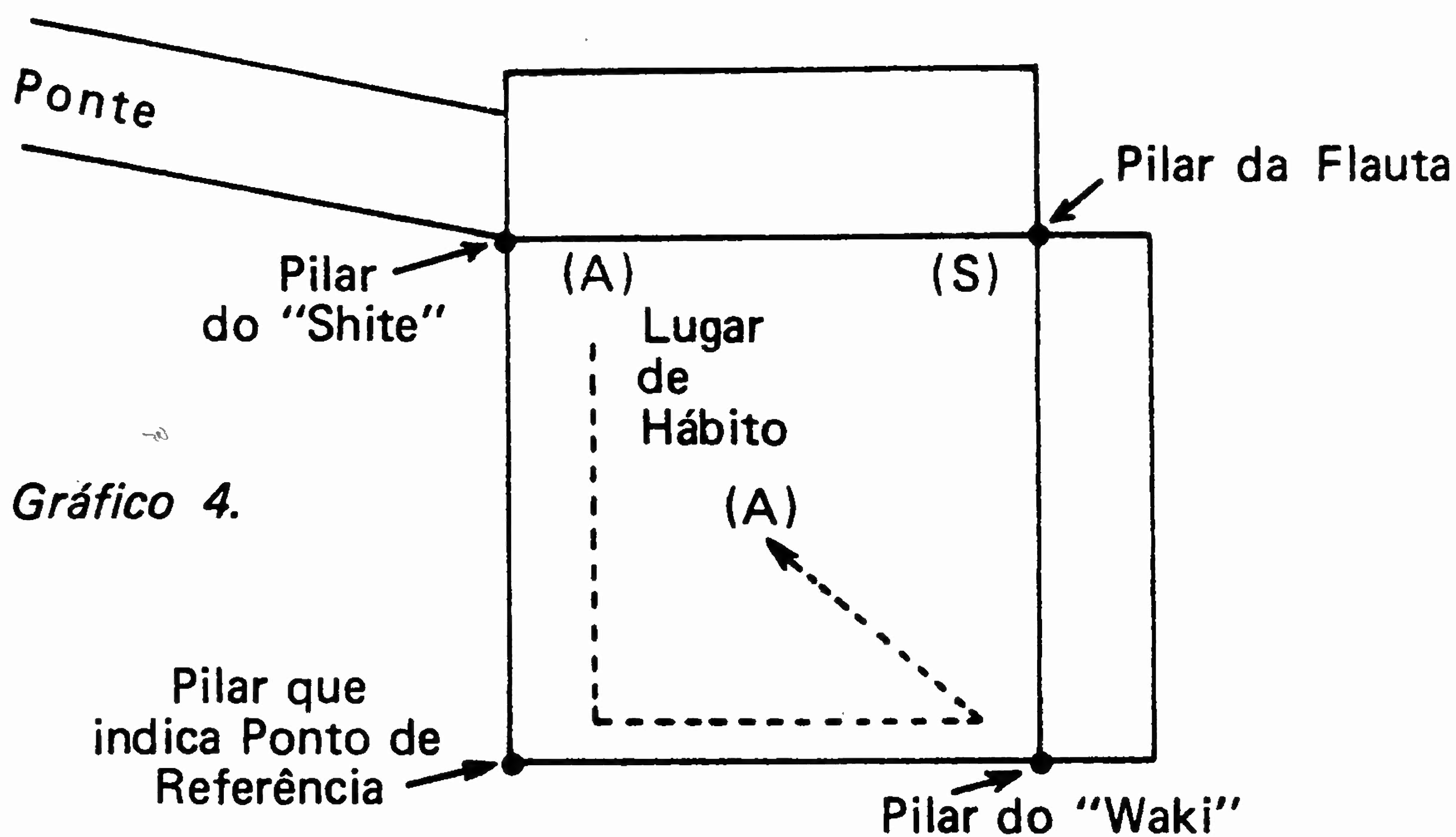


Gráfico 4.

Tarōkaja (A), que sai da casa do patrão (S) para comprar o abanico, faz esse percurso para chegar à Capital. Ele realiza esse movimento enquanto comenta a personalidade do amo e a sua vontade de ir à Capital. O patrão, após enviar Tarōkaja à Capital, senta-se perto do *pilar da flauta*, o que fica convencionado que ele desaparece de cena. Ao chegar ao *centro* do palco, Tarōkaja está na Capital, tão diferente da sua longínqua província.

Quanto ao Nō, não é possível uma descrição objetiva como ocorre no Kyōgen. O Kyōgen que se baseia em cenas da sociedade, leva o espectador a uma visão crítica, enquanto o Nō, composto de lendas,

reclama o seu envolvimento. Portanto, não vemos o Nō, sentimo-lo. Michizō Toida tenta explicar essa sensação, comparando-a com uma determinada recordação de infância:

“Eu era aluno do primeiro ano do primário. Foi quando brincava, no quarto, de esconde-esconde com meu amigo, num dia de chuva. Estava debaixo da escrivaninha, de cócoras, posição incômoda, e tentava nem mesmo respirar. Era de dia, mas as venezianas estavam fechadas e o quarto estava em penumbra. O amigo, que me procurava, deu apenas uma olhada no quarto escuro e foi embora. Nem de leve pensou que eu poderia estar debaixo da escrivaninha. De repente, fui invadido por um prazer indizível e diferente. Quando penso nele agora tenho até mesmo a impressão de que era um prazer físico. Ou talvez a minha postura, de cócoras, sob a escrivaninha, trouxesse à tona a recordação que guarda do útero e a sensação de nostalgia do retorno ao útero materno tenha me vindo inconsciente. No charme sutil do Nō sinto algo parecido, que tem alguma relação com a consciência do tempo”.⁽⁶⁾

1.3. A Linguagem do Kyōgen

Quando Tarōkaja diz, em *Suehirogari* [O Abanico]: “— Eis-me na Capital”, esse lugar passa a ser a Capital, e se o homem do Inabadō diz: “— Ah! É um santuário sereno e venerado!”, temos que senti-lo sereno e venerado. Através das onomatopéias que indicam a porta que se abre, a jarra que se quebra, etc., os objetos passam a ser materializados no palco. Portanto, as palavras determinam o cenário e também os sons.

A criação ou a transformação de cenas é feita com muita liberdade. É possível representar o Kyōgen sem interrupções para mudança de cenários. Por outro lado, por ser ele representado nessas condições, admitem-se convenções, como, por exemplo, o personagem que, dependendo do local onde se senta no palco, passa a não existir para a platéia. Há outras convenções: quando o patrão chama Tarōkaja ou quando se visita alguma casa, utiliza-se sempre a mesma forma. São as partes omitidas nos registros antigos, bastando apenas uma nota de rodapé, que dizia “como sempre”. Mesmo nas representações, a volta que se dá pelo palco, para chegar a outro lugar,

constitui um código convencional. O personagem inicia sua caminhada do *lugar de hábito*, dirige-se para o *pilar que indica um ponto de referência*, vai para a região do *lugar do "waki"* e daí em direção ao *pilar do "shite"*, formando quase um triângulo no palco. O diálogo geralmente acontece com um dos personagens no *lugar de hábito* e o outro no *lugar do "waki"*. Assim, surgem também algumas expressões, que passam a ter formas fixas. Nas várias peças do Kyōgen podemos notar a troca de palavras como: heei! haaa!. Elas são sempre utilizadas, quando o amo ordena algo ao empregado. As trocas podem ser repetidas e quanto maior a repetição, mais a cena se torna formal. Por exemplo, há diferenças no número de vezes da repetição entre as peças do grupo "Daimyō Mono" e do "Jun Daimyō Mono".

"Monoto" (é a coisa), "nanito" (o que é) também pertencem a uma convenção. Quando se quer prolongar uma expectativa, utilizam-se essas palavras, o que geralmente surge no final da peça.

A convenção atinge até mesmo a forma de andar, chorar, rir, tomar "sake", pegar a espada. Evidentemente, dependendo do papel, há algumas diferenças, mas é certo que há formas que são básicas para outras expressões.

TARŌKAJA – Ah! Tanto andei que eis-me no teatro Godaidō. . . Então, vou tocar. Ei, ei yattona – gwan – yattona gwan. Que coisa! É um sino quebrado. . . (. . .)

TARŌKAJA – Ah! Tanto andei que, eis-me no templo Jūkufuji (. . .) Então, vou jogar a pedra (. . .) Ei, ei, ei yattona – Chiiim! Que coisa, um som tão tímido!

TARŌKAJA – Ah! Enquanto falava, eis-me no Gokurakuji. . . Ah! Lá vem alguém. Além do mais parece ser religioso. . . Talvez ele vá tocar o sino. . . Já teria que tocar, koom, koom. . . Mas que som opaco, sem vibração (. . .)

TARŌKAJA – Ah! Tanto andei que, eis-me no Kenchōji. Então, vou tocar. Mas que madeira enorme para bater o sino! Agora, vou tocar. Ei, ei, ei, ei, yattona! Jam mon mon mon mon yattona! Jam mon mon mon mon mon. Pois é! Pois é! Não há sino que ultrapasse este do templo Kenchōji, tanto na vibração como no som.

São partes da peça *Kane no Ne* [O Som do Sino]. O amo ordena que Tarōkaja pesquise em Kamamura o preço de um ornamento para

a espada. Tarō, por sua vez, entende que deva pesquisar o som do sino⁽⁷⁾ e visita vários templos de Kamamura, com a finalidade de escolher o melhor som, para informar ao amo.

Não há sinos nessa peça. Estes são sugeridos ao público através das onomatopéias de primeiro grau⁽⁸⁾, realizadas por Tarōkaja. As palavras criam, dessa forma, objetos na cena, sem que haja uma interrupção no desempenho. Os espectadores, por sua vez, não vendo um objeto concreto, que limita a imaginação, ficam livres para visualizar o sino.

Na peça *Mizukake Muko* [O Genro que jogava Água], o genro e o sogro brigam pela água, líquido tão precioso para a rizicultura. Gawa, gawa, gawa gawa gawa, gawa gawa gawa, a água sai com toda força para o arrozal do sogro, através de uma fenda aberta nos diques.

A porta corrediça, leve, feita de papel e madeiras finas, abre-se, sara sara sara, sara sara sara, e fecha, sara sara sara sara pattari.

Jirōkaja, na ausência do patrão, empurra a pesada porta de madeira da adega cheia de "sake", gwarari, gwarari, gwarari gwarari, gwara gwara gwara gwara. (cf. *Bōshibari* [Amarrado num Bastão])

Tarōkaja e Jirōkaja simulam uma cena de briga, após terem comido todo o doce do amo. Rasgam a pintura, sarari sarari pattari, e quebram o pote, gwarari chim. (cf. *Busu* [O Veneno])

Gwara gwara gwara, jogando as castanhas nas brasas. Quando estão no ponto, pulam, pom! pom!, e se são de má qualidade, encolhem – Shū! (cf. *Kuriyaki* [Queimando Castanhas])

O ladrão, da peça *Uri Nusubito* [O Ladrão de Melões], com medo de ser descoberto, pega com tanta força a fruta, fazendo-a sair pela raiz – meri meri meri meri – e, ao fugir, acaba quebrando a cerca, gwara gwara gwara.

DEUS DO TROVÃO – Pikkari pikkari, gwarari gwarari gwarari
(SURGE EM CENA)

ACUPUNTOR – Deus me livre! Deus me livre! (FOGE E, APÓS TER DADO UMA VOLTA NO PALCO, AGACHA-SE NO LUGAR DO "WAKI")

DEUS DO TROVÃO – Pikkari pikkari, gwarari gwarari, gwara gwara gwara gwara dō! (APÓS PERSEGUI-LO, CAI NO CENTRO DO PALCO) Aaa, que dor! Ai, que dor! Ai, que dor! Dói, dói, dói! (SENTA-SE) Hoje estava tocando numa boa, mas

sem querer acabei escorregando num buraco entre as nuvens. Quando caí aqui, bati com força meu osso do quadril. . .

DEUS DO TROVÃO – Ei! Quem é você?

ACUPUNTOR – Sou médico.

ACUPUNTOR – É por aqui que dói?

DEUS DO TROVÃO – Exatamente, é por aí!

ACUPUNTOR – Então, vou espetar (a agulha).

DEUS DO TROVÃO – Faz logo.

ACUPUNTOR – Entendido (PÕE A AGULHA NO QUADRIL E BATE COM O MARTELO) Gwashi!

DEUS DO TROVÃO – Ai, que dor!

ACUPUNTOR – Gwashi!

DEUS DO TROVÃO – Ai, que dor!

ACUPUNTOR – Não vos mexais desse jeito, por favor, a agulha entortará! Gwashi gwashi gwashi!

DEUS DO TROVÃO (CADA VEZ QUE O ACUPUNTOR BATE A AGULHA) – Dói! Dói! Dói! Dói! Tire logo, tire logo! (cf. *Kaminari* [O Deus do Trovão])

É um diabo muito medroso. Além da máscara, ele se veste como um ser humano. Portanto, as onomatopéias ajudam a caracterizar o personagem: Pikkari, pikkari seria o relâmpago, gwarari gwarari, o som do trovão, e dō, o barulho da caída. Por outro, o som da agulha, penetrando no quadril do diabo, dá força e graça à cena.

KIKUTO – Ei, ei, ei, yattona (COMO SE JOGASSE A PEQUENA PEDRA) donburi, zubu zubu zubu zubu.

O RELIGIOSO CEGO – Ah! Por aí parece ser fundo. Jogue um pouco mais para baixo.

KIKUTO – Entendido. Ah! Aqui está uma pedra de bom tamanho. Vou jogar!

O RELIGIOSO CEGO – Jogue logo.

KIKUTO – Entedito! Ei, ei, yattona! (JOGA NOVAMENTE) Donburi katchiri!

O RELIGIOSO CEGO — Ah! Por aí parece ser raso. (cf. *Dobu Katchiri*)

Para atravessar o rio, os dois cegos, patrão e empregado, pesquisam a sua profundidade. A primeira pedra cai n'água e afunda; a segunda, bate na pedro do rio. Essas onomatopéias, além de materializarem pedras, criam um rio no palco.

Além disso, as onomatopéias de primeiro grau colocam os animais e as aves em cena através da imitação das suas vozes. Assim:

A RAPOSA — Kuwai, kuwai, kuwai.

O MACACO — Kyā kyā kyā kyā.

O CACHORRO — Biyō biyō biyō biyō biyō, biyō biyō biyō biyō biyō.

A VACA — Mō.

A GALINHA — Kou kou kou kou, kokyā kokyā kokyā.
Kou kou kou kou, kokyā rū, kū!

O PAPAGAIO PRETO DA SIBÉRIA — Pī, pīyoro yoro. Pīyoro pīyoro pīyoro. Pī pī pī, yoro yoro yoro.

O CORVO — Kokā, kokā kokā kokā.

O PERNILONGO — Pūm!

Fu fu — fū (DEPOIS QUE LHE ARRANCAM BICO)

As onomatopéias secundárias⁽⁹⁾ são utilizadas para dar colorido às descrições e às narrações, dinamizando os diálogos e os monólogos.

Tarōkaja, que fora enviado à casa de um senhor, como pagamento da dívida de jogo, faz de tudo para voltar ao seu antigo patrão. Conseguindo o intento, conta ao amo sobre as crianças e sobre a patroa daquela casa.

Ele as ridiculariza, utilizando onomatopéias como chigari — chigari — chigari, que expressa defeito no andar da mulher; nyorori nyorori nyorori, o andar lento e deselegante da mulher; hyorori hyorori, a aparência magra da criança; kuru kuru kuru kuru, os cabelos da criança em desalinho, e koso koso koso koso, o movimento apressado e silencioso da criança quando vai brincar. (cf. *Nawanai* [Trançando Cordas])

Beber "sake" em companhia de alguém é uma constante no Kyōgen. A cena se desenrola geralmente nas seguintes formas:

a) Sem onomatopéias

FISCAL DO GOVERNO – Então eu vou servi-lo.

LAVRADOR DE ECHIGO – Isso é uma honra para mim.

FISCAL DO GOVERNO (ABRE O LEQUE E VAI EM DIREÇÃO AOS DOIS EMPREGADOS) – Em primeiro lugar, tome você.

LAVRADOR DE ECHIGO – Então, começarei por mim.

FISCAL DO GOVERNO (ABANANDO O LEQUE) – Está até a borda.

LAVRADOR DE ECHIGO (ABRINDO O LEQUE, RECEBE-O) – Realmente.

FISCAL DO GOVERNO – Tome você também.

LAVRADOR DE ECHIGO – É uma honra para mim.

FISCAL DO GOVERNO (INCLINANDO) – Encheu até a borda.

LAVRADOR DE ECHIGO (RECEBE-O, ABRINDO O LEQUE) – Está cheio (cf. *Mochizake*) [O "Sake" e o Bolinho de Arroz]

b) Com palavras que marcam cadência.

O MONGE (RECEBENDO-O) – Sirvam-me uma taça. (O PAI INCLINA O LEQUE) Oh! Tem bastante!

O PAI – Está cheio.

O MONGE – Mas que "sake" ótimo.

O PAI – Realmente!

O MONGE – Bem, agora entregue a Antarō.

O PAI – Entendido. (RECEBE O CÁLICE E VAI PARA A FRENTE DO FILHO) Veja, o senhor monge lhe oferece. Tome um cálice. (ENTREGA O CÁLICE)

O MONGE — Eu lhe agradeço! (RECEBE O CÁLICE, VIRAR-SE PARA O MONGE) Eu lhe agradeço. . .

O PAI (INCLINANDO O LEQUE) — Ei-la, ei-la, ei-la.
Está cheio até a boca.

O FILHO — Está cheio. (cf. *Bikusada*)

c) Com as onomatopéias:

KIKUTO — Então colocarei.

O CEGO — Entendido.

KIKUTO — Dobu dobu dobu dobu. (INCLINA)

O CEGO — Coloque logo, coloque logo.

KIKUTO — Entendido. Receba-o bem agora.

O CEGO — Entendido.

KIKUTO — Dobu dobu dobu dobu, choro choro choro
tchoro. Ah! Acabou. (cf. *Dobukatchiri*)

Comparando as três cenas, percebemos que, quanto mais uma é formal, há ausência de onomatopéias e de palavras que marcam a cadência. Por exemplo, o pai, na sua relação informal com o filho, usa a expressão “ei-lo, ei-lo” (*sorya, sorya*).

Se relacionarmos as onomatopéias dos vários grupos de peças do *Kyōgen*, verificaremos que elas praticamente não aparecem no *Waki Kyōgen*, ou seja, não aparecem em peças que têm por tema eventos felizes, incluindo os senhores de certa categoria social, como o fiscal do governo, e mesmo os entes sobrenaturais.

Observando as peças do *Daimyō Kyōgen*, vemos que as onomatopéias são utilizadas pelos empregados. Por exemplo, em *Fujimatsu* [O Pinheiro] é *Tarōkaja* quem abre a porta — *sara sara sara*. As vozes dos animais ou o cantar dos pássaros são emitidos pelos atores que os representam, ou pelos empregados. A única exceção ocorre em *Futari Daimyō* [Os Dois Daimyō] imitam galinhas e cachorros sob ameaça de morte.

Dessa forma, no *Kyōgen* as onomatopéias não faziam parte do discurso dos senhores e dos entes sobrenaturais, exceto do diabo, considerado dentro de uma categoria à parte. Talvez pertencesse à categoria dos animais, razão pela qual as onomatopéias são usadas amplamente pelo diabo, como se observa na peça *Kaminari* [O Deus do Trovão].

1.4. Os Atores

O Daimyō, que sai em companhia de Tarōkaja, para caçar, encontra um treinador de macacos no caminho. Ele lhe pede a pele do seu macaquinho, para forrar a aljava. O treinador recusa veementemente o pedido absurdo: todavia, Daimyō não aceita as razões do pobre homem e exige o atendimento do pedido que agora se transformara em ordem, em face do arco e da flecha apontada em sua direção. Sob pressão, o treinador concorda com Daimyō, mas lhe pede que deixe tirar, ele mesmo, a vida do seu macaco. Daimyō concorda, e o treinador se prepara para golpear o companheiro de trabalho com um bastão. O macaquinho pega o bastão e começa a imitar um barqueiro, pois pensara que o dono lhe havia ordenado uma representação. O dono, vendo isso, se comove até às lágrimas e diz que não terá jamais coragem de matá-lo. Daimyō também se emociona e começa a chorar, resolvendo salvar a vida do macaco. Como agradecimento pela bondade do Daimyō, o treinador canta a “canção do macaco”, acompanhado pelo bailado do macaquinho. A cena termina com o Daimyō dançando contente, imitando o macaco.

Com a idade de três a cinco anos, o menino que nasce na família dos atores do Kyōgen representa *Utsuozaru* [O Macaco e a Aljava]. É a sua primeira representação.

O menino veste-se inteiramente de macaquinho, dá cambalhotas, coça o rabo e rodopia. Solta gritos de alegria “Kya kya kya” e baila a “canção do macaco” com uma cadência especial. Por isso, desde os três anos, a criança habitua seu corpo ao ritmo do Kyōgen.

A corrente Ōkura, por outro lado, adota muitas vezes a peça *Iroha* [Á-bê-cê] para a estréia do principiante.

Nessa peça, o pai resolve ensinar ao filho as quarenta e oito sílabas do japonês. Mas a criança é muito inteligente. Ao invés de repetir o silabário, responde, por associação, com palavras que são homônimas àqueles sons. O pai se irrita e ordena que a criança imite *ipsis verbis*. O menino obedece e imita não só o á-bê-cê, mas tudo o que o pai diz e faz. Exasperado, grita: “— Você, seu malandro!”; gira-o em volta de si e derruba-o no chão. Bom aluno que é, o menino faz exatamente a mesma coisa.

Trata-se de uma peça para iniciantes, pois, na segunda parte da peça, basta imitar o pai.

Aos quatorze ou quinze anos, a criança representa *Nasu no Yoichi no Monogatari* [Conto de Nasu no Yoichi]. Trata-se de um conto que

relata o episódio da guerra de Yashima, entre o clã Genji e Heike. Nasu no Yoichi, sob as ordens de Yoshitsune, chefe militar do clã Genji, acerta um leque, preso no mastro do barco em alto mar, com uma flecha. Como fora exigido, acerta o rebite do leque, montado num cavalo.

O menino, sozinho, representa, durante dez minutos, de joelhos, os três personagens, isto é, Yoshitsune Genji, Hyōe Gotō e Yoichi, além de desempenhar o papel do narrador. Mesmo de joelhos, a atuação do ator é muito dinâmica, movendo-se em várias direções.

Na corrente Izumi, no clímax da cena, no momento em que Yoichi derruba o leque, montando no cavalo, o ator anda alguns metros de joelhos, batendo no assoalho. Costuma-se dizer que, à medida que o treinamento progride, é comum observar-se a pele dos joelhos descascar, mesmo protegida pelo grosso tecido da saia-calça.

Manzō Nomura diz que é nessa representação que os atores se conscientizam do público e sentem o medo de atuar no palco. O público é condescendente com o principiante até que ele atinja a idade de 14-15 anos, estágio que indica a passagem para a fase adulta. Por isso, o ator enfrenta com essa idade, sozinho, o palco, em uma cena extremamente difícil. É necessário vencer essa prova para que ele possa ir se firmando como verdadeiro artista.

Nessa fase, representa-se também o *Sambasō* [Sambasō] que é uma parte da representação da peça do Nō *Okina*, do grupo *Waki*, isto é, uma peça de felicitações. O personagem Okina, representado por um ator do Nō, deseja a paz dos céus e da terra, e reza para obtê-lo. *Sambasō*, representado pelo ator do Kyōgen, celebra a colheita da boa safra dos cinco cereais preciosos: o trigo, o arroz, o feijão, o sorgo e o milho. *Sambasō* celebra a prosperidade da agricultura. Na atuação há muitas batidas e marcações cadenciadas dos pés. É a preparação da terra para a fertilidade. Não há nenhum diálogo e o ator baila ao som da flauta, do tamborim e do tambor.

O Kyōgen é considerado um teatro de diálogos e de expressão corporal. Contudo, após a primeira representação, o treinamento dos atores consiste em dominar pequenos bailados e cantos. *Sambasō* pode ser considerada a prova decisiva para aqueles que vinham tentando assimilar a canção e o bailado.

Os atores se referem ao *Sambasō* como o “treino dos cem dias”. É necessário ensaiá-lo durante todo esse período, em tempo integral. Tōjirō Yamamoto, da geração anterior, faz a seguinte declaração quando seu filho, Norihisa (hoje Tōjirō Yamamoto), representou *Sambasō*:

“Leva-se uma semana para aprender a bater os pés e, após isso, inicia-se o treino das formas. Entretanto, meu filho aprendeu na metade do dia o bater dos pés que eu havia feito em uma semana. Eu me assustei com isso. Recebi o treino do meu pai a partir dos nove anos e após seis anos, quando tinha quinze, representei *Sambasō*. Porém, meu filho começou o seu treino aos cinco anos e passaram-se onze, para chegar ao dia de hoje. É essa diferença entre seis e onze anos que faz gerar a diferença entre uma semana e metade de um dia”.⁽¹⁰⁾

Tōjirō Yamamoto foi um mestre rigoroso e afirmava constantemente que o homem se esquece daquilo que aprende com a cabeça, mas nunca se esquece do que aprendeu com o corpo.

Tsuri Gitsune [A Raposa Içada] é uma peça representada por atores de vinte e cinco anos. É o exame final que determinará a existência ou não dos atributos necessários a um ator para que ele possa ser considerado profissional do Kyōgen. Ensina-se que só será um ator do Kyōgen aos sessenta anos, isto é, somente nessa idade ele terá capacidade de representar o Kyōgen que deseja. Somente então, obterá a flor de Zeami que surge do espírito e desabrocha numa árvore seca, com folhas esparsas, mas, por isso mesmo, mais bela e mais impressionante.⁽¹¹⁾

Tsuri Gitsune apresenta uma velha raposa, cuja família fora destruída pelo homem. Sentindo-se ameaçada, transforma-se em um bonzo, tio do caçador, e vai visitá-lo com o intuito de evitar matança maior. Conta-lhe sobre a terrível história da vingança das raposas, impressionando-o a ponto de fazer com que promettesse não mais persegui-las. Dessa forma, vai embora, satisfeita, com o sucesso do empreendimento. No caminho de volta, encontra um ratinho frito, preso numa armadilha. Resolve devorá-lo, mas sente o peso da vestimenta e decide voltar à sua forma de raposa. Nesse meio tempo, o caçador que viera desarmar a armadilha que havia colocado, sente a sua presença e entende que fora ela que havia simulado ser seu tio. Assim, arma melhor a armadilha e espera. A raposa, que voltou agora ao seu natural, procura tirar a comida com muito cuidado, mas é presa. Com muito esforço consegue se desprender da armadilha e foge.

A posição básica do ator do Kyōgen não é incômoda -- cotovelos abertos, o quadril puxado um pouco mais para trás e com a força concentrada na barriga. Já a raposa da primeira cena aparece numa

posição completamente inversa – dois cotovelos juntos à barriga, os dois joelhos juntos, a colocação do quadril bem para frente e os dedos dos pés arrebitados. Deve andar como se estivesse flutuando no espaço. Parece que ele está preso numa corrente invisível e com essa expressão corporal representa durante os primeiros cinquenta e cinco minutos.

A raposa que se transformou no tio não tem o apoio da fantasia para criar no palco a imagem da raposa, com olhos aguçados, prestes a pular sobre a presa. Há que atuar com espírito e deixar que ele tome conta da forma. O único jeito é sacrificar o corpo, para que apareça a imagem da raposa. Se o ator tentar resolver o problema de modo racional, o espírito da raposa fugirá.

Essa imagem abstrata da raposa é muito mais forte do que a raposa da segunda cena, quando ela aparece no seu natural, com máscara e vestimenta própria, andando de quatro patas.

O sentido dessa peça, como exame final para os atores do Kyōgen, é mostrar a importância do corpo, que faz nascer o espírito. Preocupar-se, de maneira racional, em fazer a platéia rir, redundante em transformar o Kyōgen em uma comédia vulgar. Ensina-se que se deve pensar em arte de fazer rir apenas depois dos sessenta anos.

NOTAS:

(1) Michizō Toida, *Kyōgen Rakunaku Shita Kamigami no Henbō* [Kyōgen – A Transformação dos Deuses Arruinados] (Tōkyo, 1973), p. 203-204.

(2) Pinheiro e bambu são considerados plantas de bom augúrio. Às vezes, nos galhos nodosos do pinheiro misturam-se ramos de ameixas em flor. Na verdade, esses três elementos estão constantemente reunidos na iconografia japonesa.

(3) Hiroshi Koyama, “Kyōgen Shū Jō” [Coleção de Peças do Kyōgen, v. 1], in *Nihon Koten Bungaku Taikei 42* [Panorama da Literatura Clássica Japonesa 42] (Tōkyo, 1964), p. 23-24.

(4) Gritos de encorajamento para o momento em que se conduzem os bois.

(5) Michizō Toida, *Kyōgen Rakunaku Shita Kamigami no Henbō*, p. 224-227.

(6) Michizō Toida, *Kyōgen Rakunaku Shita Kamigami no Henbō*, p. 232-233.

(7) *Tsukegane no ne* e *Tsukigane no ne*. Além da homofonia que se observa em *tsuke* e *tsuki*, há dois tipos de palavras homófonas, ou seja, *gane*, com o significado de sino e metal, e *ne*, com o significado de som e preço.

- (8) Segundo Stephen Ullman, “do ponto de vista semântico, tem que se fazer uma distinção entre a onomatopéia primária e a secundária. A forma primária é a imitação do som pelo som. Aqui o som é verdadeiramente um “eco do sentido”: o próprio referente é uma referência acústica, mais ou menos rigorosamente imitada pela estrutura fonética da palavra.” (*Stephen Ullman, Semântica – Uma Introdução à Ciência do Significado* (Lisboa, 1973), p. 175)
- (9) “Na onomatopéia secundária, o som evoca não uma experiência acústica, mas um movimento, ou qualquer qualidade física ou moral, geralmente desfavorável” (*Stephen Ullman, “Semântica”*, p. 175)
- (10) Sebi Kobayashi, *Kyōgen wo Tanoshimu* [Apreciando o Kyōgen] (Tōkyo, 1976), p. 136.
- (11) Sen’ichi Hisamatsu & Minoru Nishio, “Karonshū Nōgakuronshū” [Teorias da Poesia e do Teatro Nō], in *Nihon Koten Bungaku Taikei 65* [Panorama da Literatura Clássica Japonesa 65] (Tōkyo, 1964), p. 340.

2. A MODERNIDADE DO KYŌGEN

Kyōgen é um teatro moderno.

Os personagens que surgem no palco se auto-apresentam, na sua maioria, como pessoas que moram nas redondezas. Não há especificação clara do local e esses personagens desenvolvem no palco situações que podem acontecer em qualquer lugar. São personagens que não têm nomes. Pessoas que podem ser encontradas em qualquer esquina e em qualquer tempo.

Sentimos o Kyōgen às vezes mais moderno que o Kabuki ou o teatro atual na medida em que, sem determinar o lugar, o tempo ou a pessoa, evoca as atitudes mais comuns do ser humano.

Para o Kyōgen, não importa o passado ou o futuro. A cena reflete um instante do presente. Assim, os personagens falam só o necessário que registre esse instante enfocado. Para fundamentarmos essa idéia, lembramos o Daimyō da peça *Buaku*, que ordena a Tarōkaja que execute Buaku. Deve ter um motivo muito grande para tal exigência, mas não faz referência a ela.

A pesquisa moderna descobriu, nos livros antigos de registro de peças, a fala do Daimyō que se refere ao personagem Buaku como “um sujeito que quer competir comigo”. Buaku, que era seu empre-

gado, procurava conseguir terras, onde não fosse exigido o pagamento de imposto anual em mercadorias, para se tornar independente. Assim, tinha a possibilidade de se tornar rival do patrão. Mas esse contexto anterior não constitui elemento importante para o desenvolvimento da peça. Seu objetivo era descrever os sentimentos humanos provocados pela decisão do senhor.

Portanto, a expressão “sujeito que quer competir comigo”, que havia nos livros do Kyōgen do começo de Edo (inícios do século XVII), foi suprimida nos livros posteriores.

Costumeiramente, damos ênfase à causa que provoca determinadas conseqüências. As ações que surgem do nada são consideradas como pertencentes a um louco. Mas, no Kyōgen, os personagens se atacam, sem que se dê importância ao motivo dessa briga. A estória simplesmente parte da briga e as cenas que nascem desse fato são descritas com humor.

G. A. Tofusutonōgofu⁽¹⁾, Diretor do Teatro Dramático Bolshói, veio ao Japão em 1968 e, apesar de sua curta permanência, manteve contatos com o mundo teatral do Japão.

Ao ser inquirido sobre sua impressão das representações que havia presenciado no Japão, respondeu: “O Kyōgen *Bōshibari* [Amarrado num Bastão], de Manzō Nomura, é uma impressionante arte, aprimoradíssima; sinto por detrás dela a presença da tradição de vários séculos”. Numa outra mesa-redonda disse ainda, a respeito do *Bōshibari*: “É a personificação do método de Stanislávski, isto é, “o fato daquilo que é realista ter sido simplificado em alto grau”. *Bōshibari* foi a única apresentação do Kyōgen vista pelo diretor.

Alguns meses depois, houve no Japão a apresentação da peça *O Inspetor Geral*, de Gogol, pelo Teatro de Arte de Moscou. Manzō Nomura, que assistiu à estréia, disse: “Não gostei. Há movimentos em excesso e é barulhenta”.

Os dois artistas destacaram “a simplicidade e concisão” como características do Kyōgen.⁽²⁾

Quando Manzō Nomura representou a peça *Kusabira* [Os Cogumelos] nos Estados Unidos, referindo-se aos cogumelos que proliferavam incontrolavelmente fora de estação, os quais nem mesmo um poderoso benzedor conseguia exterminar, a platéia comentava: “É o Vietnã!” Todavia, a peça é de uma simplicidade e de uma concisão extrema, destituída de qualquer conteúdo dessa natureza.

Cenas simples e movimentos simples provocam fortes impactos na imaginação do espectador.

Um grupo do teatro de bonecos encenou essa peça. Criou cogumelos de vários tamanhos, deram cores e formatos dos mais diversos e os fizeram surgir em cena, vagando como fantasmas. Embora os cogumelos de cores brilhantes povoassem todo o palco, não conseguiram impressionar o público. Haviam perdido a simplicidade de encenação do Kyōgen.

Manzō Nomura assistiu a *O Inspetor Geral*, de Gogol, segundo o ângulo do Kyōgen. Ele deve ter sentido que, apesar da montagem da cena final ter sido magnífica, haveria uma forma concisa de apresentação. Os atores eram como instrumentos de uma orquestra que tocam em separado e compõem a exaltação sinfônica. Não teria sido essa diferença de encenação que teria feito Manzō Nomura sentir que “havia movimentos demais”? O Kyōgen é um dueto, e quando muito um quarteto, com características bem diferentes do dinamismo de uma sinfonia.

Um ator de teatro moderno disse o seguinte, quando estudou o Kyōgen: “Compreendi que não é necessário dar explicações para cada movimento do corpo”. Dizia que quando o corpo ficava perdido na retratação da realidade objetiva e inevitável, encontrava uma luz, através de movimentos leves do corpo imbuídos do espírito peculiar à representação do Kyōgen.⁽³⁾

A afirmação de Tofusutonōgofu sobre *Bōshibari*, de Manzō Nomura, como “a personificação do método de Stanilávski”, se baseia na simplicidade e na clareza de expressão falada pelo corpo. O diretor deve ter apreciado a rica expressividade dos movimentos corporais reduzidos ao máximo em *Jirōkaja*, amarrado num bastão, e em *Tarōkaja*, com as mãos amarradas nas costas. Deve ter se impressionado também com o otimismo e o vigor com que esses dois personagens que, mesmo amarrados, procuram meios para tomar o “sake” que adoram.

Outra característica que gostaríamos de destacar é o “fazer de conta” — a base de encenação do Kyōgen. “Faz de conta” que o leque fechado é uma espada, um serrote, um martelo etc.; “faz de conta” que o leque aberto é um cálice de “sake”, uma porta corrediça de papel. A tina é o pote de chá, a árvore de caqui, o barril de “sake”. “Faz de conta” que a tira de tecido preto na ponta da vara de bambu é o cavalo e a tira branca, um boi, como na peça *Gyūba* [O Boi e o Cavalo].

Nos teatros, em geral, é preciso um certo tempo para que se realizem as mudanças de cenário, por exemplo, da sala para o campo.

Entretanto, se o palco está vazio, pode-se criar ali um quarto, um campo ou mesmo um rio. Basta o “fazer de conta” do ator e da platéia.

O palco giratório do Kabuki é mundialmente famoso. Mas, no Kyōgen, é o homem quem dá a volta. A cena muda, quando o personagem desenvolve um triângulo no palco.

O tempo que se gasta para uma longa caminhada, o personagem que sai da província rumo à Capital, está sintetizado nesse triângulo. E, ao concluir a volta, ele está na movimentada Capital, tão diferente de sua vila. Evidentemente, o ator tem que convencer a platéia com uma atuação firme, que exige a cooperação da platéia.

Quando deparamos um ator de talento, ficamos maravilhados com a ausência de cenário no palco. É como se criássemos situações e cenas das mais variadas num papel completamente branco.

O Daimyō da peça *Irumagawa* [O Rio Iruma] grita com voz potente, do *primeiro pinheiro*: “– Ih! Deparei-me com um enorme rio!”, e diz para o outro, que se encontra no *lugar do “waki”*: “– Ei! O senhor! O senhor que está na outra margem! Quero lhe perguntar algo!”, e ouvimos o som da correnteza de águas puras.

Tarōkaja e Daimyō programam um passeio para apreciar flores, na peça *Hagi Daimyō* [O Daimyō e a flor “Hagi”], na casa de um senhor:

DAIMYŌ – O que é aquilo que floresce lá, bem vermelho?

TARŌKAJA – Aquela é a flor de “hagi”, do campo de Miyagino.

DAIMYŌ – Ah! Como é bela! Não é verdade, senhor dono?!

Surgem no palco as flores de “hagi”, cobertas de raios de sol do outono em Kyōto.

Com relação aos personagens enfocados no Kyōgen, notamos que se tratam de criaturas para quem a vida não se apresenta fácil. Entretanto, vivem com ardor o momento presente. Não filosofam e enfrentam problemas do dia-a-dia sem se surpreender, com tal vigor que nos fazem ficar enternecidos.

A vida dos agricultores da época Muromachi, por exemplo, como em qualquer época, era muito sacrificada. A agricultura exigia muita mão-de-obra e era extremamente duro o trabalho. Além do mais, havia calamidades, como a inundações.

Não há, no entanto, nenhuma peça do Kyōgen que tenha como tema principal o sofrimento proveniente do trabalho. O firme otimismo dos agricultores que suportam a vida árdua cria a imagem que ultrapassa o cotidiano, dando origem ao Kyōgen que vê o homem

com um sorriso. A peça *Mizukako Muko* [O Genro que jogava Água] enfoca uma briga familiar entre o sogro e o genro, ambos agricultores, pela posse da água, elemento de fundamental importância para a agricultura. A filha que, no início, ficara em dúvida quanto ao partido que deveria tomar, acaba se lançando em defesa do marido, atitude muito comum nos dias de hoje.

A briga pela água, tida como elemento de vital importância para o agricultor, que chegou até a causar mortes, não é tratada no Kyōgen de forma dramática, mas apenas como causa de uma briga familiar comum. O tema da peça *Mizukako Muko*, não trata dos sofrimentos causados pela vida árdua dos agricultores, mas reflete muito mais uma intriga familiar propostas de forma leve e alegre, onde não se vislumbra nenhuma relação familiar depressiva.

Por outro lado, os atores do Kyōgen que percorriam as vilas fixando a sua expressão tinham às vezes como companhia os "biwabō-shi", cegos andarilhos, tocadores de alaúde. Assim, fizeram do sofrimento dos deficientes o seu sofrimento, mas ao invés de lamentá-lo, transformavam-no em objeto de risco, para dali tentar vencê-lo.

Tsukimi Zatō conta a história do cego que vai se divertir no campo, na noite de lua cheia, ouvindo o cantar dos insetos, na tentativa de compensar suas deficiências enquanto homem cego. Surge um homem, que logo faz amizade com o cego. Tomam "sake", cantam e dançam. O tempo passa e eles se despedem. Mas o homem que habita na cidade alta sente uma repentina vontade de maltratar o cego. Disfarça a voz e provoca-o, dizendo: "— Vou lhe mostrar o que faço com uma pessoa que me atrapalha a passagem!" Arrasta o cego rudemente, derruba-o e foge. O cego se admira de ver que existe neste mundo pessoas tão desumanas diferentes daquele homem de antes que havia sido tão gentil.

É normal que uma pessoa deficiente procure conquistar o direito de ser auto-suficiente. E o homem da cidade alta concorda, dizendo: "— É verdade, cada um encontra seu prazer particular!". Por isso bebem juntos. Quanto ao sentimento de querer maltratar o cego, trata-se do mal que habita dentro de qualquer pessoa. Os atores do Kyōgen colocam esse problema sem nenhuma justificativa, pois não se deixam levar pelo sentimentalismo. Por outro lado, não sentimos a derrota total do cego. Ele tem energia suficiente para se recuperar, em alguma outra oportunidade. Por isso, quando o cego espirra, no desfecho, a platéia ri.

Na peça *Dobukatchiri*, um passante caçoa de dois cegos, mas, por

outro lado, está admirado com a sensibilidade deles que conseguem medir a profundidade do rio através dos sons.

O cego de *Saruzatō* [O Cego e o Macaco] vai apreciar flores com a esposa. A mulher acaba fugindo com o treinador de macacos. O cego havia amarrado um barbante na esposa, para não perdê-la na multidão, mas o treinador amarrou o barbante em um macaco. Quando o cego puxa o barbante, é arranhado pelo macaco. Lamenta profundamente, dizendo: “Ah! Que tristeza! Minha mulher virou macaco”.

Entretanto, o cego não nos inspira pena. Essa pena enfoca uma realidade concreta palpável e o riso que surge é instantâneo e forte. O espaço e o tempo desenvolvidos no palco continuam no palco até a *sala do espelho*. Os personagens deixam para trás um espaço, onde algo vai acontecer infalivelmente. Apesar de o cego de *Saruzatō* ter exclamado: “– Ah! Que tristeza”, isso não significa que ele permanecerá nesse estado. A conclusão ficará a cargo da platéia.⁽⁴⁾

A atemporalidade e o apelo para o raciocínio da platéia asseguram, em síntese, a modernidade do Kyōgen.

NOTAS:

- (1) A transcrição do nome do diretor, por falta de uma informação precisa, foi feita segundo a pronúncia utilizada em japonês.
- (2) Ken Ibaragi, *Kyōgenron – Gendai no Butai Hyōgen to Shite* [Teoria do Kyōgen – Considerando-se como Expressão do Teatro Moderno], in *Kyōgen Okashi no Keifu – Nihon Koten Geinō 4* [Kyōgen, Genealogia do Engraçado – Representação Clássica Japonesa, 4] (Tōkyo, 1970), p. 131-134.
- (3) Ken Ibaragi, “*Kyōgenron – Gendai no Butai Hyōgen to Shite*”, p. 135-138.
- (4) Ken Ibaragi, “*Kyōgenron – Gendai no Butai Hyōgen to Shite*”, p. 140-145.

BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE AS EXPRESSÕES DE TRATAMENTO DA LÍNGUA JAPONESA

Tae Suzuki

Se entendermos o tratamento na sua acepção mais larga, como a maneira de um indivíduo se dirigir a outro com certos cuidados e atenções devido a fatores sociais ou contextuais, podemos afirmar que qualquer meio social comporta o tratamento. São as reverências e cumprimentos nos encontros com conhecidos, nas apresentações a desconhecidos; a obediência a certas normas de conduta social; o timbre e a tonalidade da voz empregados, conforme a comunicação estabelecida seja pública ou particular; o cuidado com o vestuário e seus acessórios, conforme a ocasião seja formal ou não; a escolha do tipo de papel e de caligrafia para uma determinada correspondência. E assim, uma série de considerações que podem ser traduzidas, em maior ou menor grau, pelos vários sistemas lingüísticos existentes, através da linguagem de tratamento. É o que ocorre com a língua japonesa, que apresenta um modelo lingüístico específico do tratamento, sistematicamente elaborado, o que tem levado muitas vezes a interpretações errôneas de que a linguagem de tratamento constitui uma de suas características.

Embora não se possa condicionar diretamente a língua aos fatores sociais ou culturais, existe uma relação intrínseca entre a língua e a sociedade. A língua atua como um elemento de interação entre o homem e a sociedade em que ele vive, estabelecendo a comunicação lingüística através dos signos pelos quais traduz a realidade.

Sem pretender estabelecer um elo de causalidade, propomo-nos a fazer uma breve análise da relação existente entre a língua japonesa e alguns fatores sócio-culturais relevantes na determinação do trata-

mento, através de um esboço do processo de geração e do mecanismo das expressões de tratamento da língua japonesa.

O tratamento implica numa relação de forças entre os homens de uma sociedade, baseada na estrutura e nos valores vigentes nessa comunidade. Considerando-se que uma comunicação lingüística pressupõe um emissor, um receptor e uma mensagem transmitida através de um código que lhes seja comum, as expressões de tratamento constituem um expediente lingüístico utilizado pelo emissor para estabelecer um distanciamento sócio-psicológico entre ele e as pessoas implicadas na sua fala, um distanciamento fundado na relação de forças existente entre eles.

O distanciamento é determinado por fatores de ordem social e/ou contextual, de modo que, para se atribuir lingüísticamente o tratamento, o emissor deve: 1. determinar o seu objeto; 2. sobre esse objeto, tecer as considerações ditadas por fatores sociais ou contextuais; 3. atribuir a forma lingüística conveniente àquele objeto, segundo as considerações feitas.

Na medida em que as expressões de tratamento estabelecem a distância do emissor com relação às pessoas implicadas na sua fala, em princípio, o objeto do tratamento seria as pessoas da fala: o emissor, o receptor ou terceiras pessoas referidas na fala. O tratamento da língua japonesa, no entanto, pode ser atribuído às ações praticadas por uma das pessoas da fala, aos objetos a ela pertencentes, aos fatos a ela referentes, bem como às pessoas a ela relacionadas, como veremos mais tarde. Embora o tratamento lingüístico seja atribuído diretamente às ações, aos objetos ou aos fatos relativos às pessoas da fala, o que se considera é a relação entre as pessoas implicadas, a partir da análise feita pelo emissor, dos fatores extra-lingüísticos que determinam essa relação.

Dentre os fatores extra-lingüísticos, sobressaem os sociais. Apesar da sociedade japonesa atual não apresentar uma estratificação social estanque e fixa a ponto de bastar por si só, como um parâmetro para medir as relações humanas dos seus indivíduos, existe muito forte a noção de superioridade ou inferioridade hierárquica regendo a vida dos seus homens, na sociedade em si ou nos seus segmentos. O status social, a idade, o sexo, a antigüidade num determinado cargo ou ocupação, são alguns dos fatores que, isolada ou conjuntamente, podem determinar a hierarquização.

Assim, por exemplo; ao se considerar um aluno inferior ao professor, um secretário a um diretor executivo, um filho ao seu pai,

prevalece o fator *status* estabelecido pelo meio social. Já a diferença etária determina o tratamento em casos que impliquem num relacionamento entre dois irmãos, entre dois amigos sem nenhuma outra relação a uni-los senão a de amizade, entre dois funcionários admitidos na mesma data e que ocupem o mesmo cargo numa empresa, considerando-se os mais idosos superiores aos mais jovens. Quando, porém, o relacionamento se dá entre dois alunos de turmas diferentes predomina o fator antigüidade e o calouro é considerado inferior a qualquer veterano, mesmo que este seja mais jovem. O mesmo se dá quando, entre dois funcionários ocupando o mesmo cargo numa empresa, aquele que foi admitido depois é considerado inferior àquele que o foi antes; quando, porém, há coincidência na época de admissão, prevalece a diferença de idade. O sexo, apesar de vir perdendo com o passar dos tempos, sua força como determinante da diferença hierárquica, ainda exerce influência em alguns grupos (no núcleo familiar, nas regiões rurais), onde os homens são considerados superiores às mulheres.

Não só a hierarquia, mas a noção de exterioridade e interioridade rege a relação humana na sociedade japonesa. Para o japonês, há um universo que lhe pertence e, portanto, merece um tratamento mais modesto em relação ao universo do outro. Aí se colocam a sua família, a sua escola, o seu ambiente de trabalho, os seus amigos mais diretos, os seus pertences materiais. O fator hierárquico prevalece na relação humana entre indivíduos pertencentes a um mesmo grupo social, mas pode sofrer alterações quando considerada com relação a uma pessoa fora desse grupo.

Assim, por exemplo, um filho que é considerado inferior ao pai dentro da família, ao se dirigir diretamente ao pai ou ao se referir a ele num diálogo com os demais membros de sua família, deve fazer transparecer na sua fala, a relação que os une. Quando, porém, a comunicação tem lugar com alguém que não faça parte daquele núcleo, o filho atribui ao pai um tratamento considerando-o um elemento que pertence ao seu "universo", e, portanto, de menor consideração em relação ao "universo" do interlocutor. Em condições normais, jamais fará uso de artifícios lingüísticos que denotem descaso ou desconsideração pelo pai, exceto quando uma situação contextual (de briga, de ódio, de intriga) assim o permita. Mesmo numa empresa, o tratamento dispensado por um subalterno ao seu superior difere quando o diálogo se dá com o superior ou com companheiros da própria empresa, e quando se dá com terceiros; refere-se ao superior com

respeito no primeiro caso, e com modéstia, no segundo. Mas se há um grau de intimidade muito grande entre o interlocutor e o seu superior, o emissor tendo conhecimento do tipo de relação existente entre eles, emite um tratamento que registra a diferença hierárquica que o separa da pessoa referida, uma vez que o amigo pertence ao “universo” do seu superior e com ele, indiretamente ao seu.

Além dos fatores de ordem social, outros de ordem contextual podem concorrer na definição do tipo de tratamento utilizado pelo emissor. A intimidade ou uma relação de animosidade podem provocar uma quebra dos valores estabelecidos, permitindo ao emissor, ou a supressão de formas respeitadas de tratamento, ou a sua substituição por formas pejorativas ou depreciativas. Essa inversão de valores dificilmente ocorre nas expressões emitidas diretamente ao endereçado, salvo quando a diferença hierárquica é pequena, ou é muito forte o estado de animosidade. Portanto, quando ocorre, a pessoa a quem é atribuído o tratamento é, via de regra, uma terceira pessoa diferente do receptor sem grande diferença hierárquica com o emissor, e em relação a quem o emissor nutre um sentimento de animosidade.

Uma inversão às avessas, ou seja, empregar uma forma respeitosa de tratamento quando não necessário, é o que se verifica quando um emissor hierarquicamente superior está em dívida com relação a uma pessoa inferior – um empréstimo, um favor recebido à espera de uma retribuição, um auxílio prestado. Também nesses casos, a diferença hierárquica entre as pessoas implicadas não deve ser muito grande.

Em cada situação de fala, o emissor computa os fatores nela relevantes para estabelecer as diferenças existentes entre ele e o seu objeto, para então atribuir a forma lingüística cabível.

As expressões de tratamento operam diferentemente em dois momentos de uma comunicação lingüística: num primeiro momento de passar a mensagem em si, e num outro, de dirigi-la ao interlocutor. As considerações efetuadas pelo emissor com relação a um determinado objeto, são computadas e tratadas lingüisticamente no primeiro momento, a nível de transmissão da mensagem. No segundo momento, temos apenas a preocupação do emissor na maneira de transmitir a mensagem ao seu receptor, independentemente das diferenças que possam existir entre eles. A distância já é registrada a nível de mensagem, na medida em que o receptor nela atue, ou nela seja referido.

Assim, o emissor A, considerado inferior a uma pessoa B, deve registrar a distância existente entre eles dentro da mensagem, enquanto B é considerado personagem da fala, quer ele seja receptor ou não.

Essa distância pode ser expressa de duas formas diferentes, dependendo de quem esteja atuando na mensagem ou a quem se refiram os fatos nela levantados. Caso o sujeito da ação ou os fatos citados sejam referentes a B, o emissor faz uso de expediente lingüístico que os elevem em relação a si mesmo — são as expressões de respeito. Em caso contrário, isto é, quando o sujeito da ação é o próprio emissor ou quando os fatos são a ele referentes, o emissor emprega formas lingüísticas que revelem uma redução de seus atos ou fatos — são as expressões de modéstia. Ambas as expressões visam manifestar a consideração do emissor para com uma pessoa que, hierárquica ou contextualmente, é considerada merecedora de um tratamento diferenciado para mais. As expressões de respeito e as de modéstia constituem, pois, o verso e o reverso de uma mesma espécie de tratamento, diferindo apenas na medida em que se determina quem atua na mensagem.

Registradas as distâncias e diferenças na mensagem, o emissor dirige-a com cortesia e atenção ao seu interlocutor através das expressões de polidez, que nada mais são do que um invólucro com que o emissor envolve a sua mensagem no momento de sua transmissão ao receptor.

Além dessas formas lingüísticas que implicam em alguma maneira de expressar um tratamento de respeito, reverência ou consideração do emissor com relação a uma determinada pessoa da fala, existem aquelas que, ao contrário, expressam a injúria, o insulto, a depreciação, e outras, que são expressão de atitudes arrogantes ou altivas do emissor. *Lato sensu*, constituem expressões de tratamento, mas aqui trataremos mais especificamente das expressões de respeito, de modéstia e de polidez, que se referem a uma consideração centrada pelo emissor em uma pessoa que, social ou contextualmente, é merecedora de um tratamento para mais.

Apresentaremos, a seguir, as formas lingüísticas do tratamento, que podem ser realizadas pelo emprego de lexi-gramêmicos específicos de tratamento, pela coadjuvação de partículas formulativas de respeito, modéstia ou polidez, ou ainda, pela coadjuvação de afixos de tratamento.⁽¹⁾

A nível de interlocução, o objeto do tratamento é a pessoa do interlocutor. A nível de mensagem, entretanto, pode ser uma das pessoas da fala, bem como as ações por ela praticadas, seu estado ou qualidade, os fatos ou coisas a ela referentes, levando-se em conta a tensão da relação entre o emissor e a pessoa enfocada.

Tratamento das pessoas da fala

Referir-se a alguém pelo nome próprio simplesmente, constitui uma descortesia na língua japonesa, de modo que a maneira mais usual de fazê-lo, é pelo emprego de afixos de tratamento acompanhando o nome. Mesmo os pronomes pessoais não têm um uso muito freqüente na língua, e quando é usado, exige uma relação de intimidade entre os interlocutores. Há uma variedade de pronomes pessoais que, embora não sejam de tratamento no sentido restrito, obedecem a certas regras de uso, determinadas pelo sexo da pessoa a quem se refere e pelo contexto da fala, o que lhes confere uma certa similitude com o tratamento.

Os pronomes WATASHI (de primeira pessoa), ANATA (de segunda pessoa), KARE (=ele), KANOJO (=ela) e ANOHITO (=aquela pessoa) são, hoje, desprovidos de qualquer carga de tratamento e têm um uso indiscriminado por homens e mulheres. Com excessão de WATASHI, de que falaremos mais adiante, o uso desses pronomes só se dará na condição de uma relação mínima de intimidade entre os interlocutores. Em relação a esses pronomes, há outros que são de uso exclusivo dos homens e que registram uma maior intimidade por parte do usuário em determinados casos, ou uma atitude de superior a inferior, em outros. São: para primeira pessoa – BOKU, ORE (mais íntimo que BOKU); para segunda pessoa – KIMI, OMAE, KISAMA (dirigido somente a receptores do sexo masculino); para terceira pessoa – ANOYATSU, ANOYARŌ.

Não há pronomes de uso exclusivo das mulheres, salvo as formas ATASHI e ATAI, resultado de transformações fonéticas sofridas por WATASHI (pronome de primeira pessoa), usadas apenas na linguagem falada. Nessa medida, o mesmo WATASHI muda de conotação quando empregado por um homem ou por uma mulher. Emitido por um homem, registra o respeito do emissor com relação ao seu receptor, por estabelecer um distanciamento maior pela escolha do termo que passa a ser a expressão de modéstia de primeira pessoa, em contraposição aos pronomes BOKU e ORE. Quando o emissor for uma mulher, a carga de modéstia é bem menor, quase nula, constituindo a forma de registro zero de tratamento de primeira pessoa. Nesses casos, a intimidade só é transmissível pelas formas reduzidas ATASHI ou ATAI, ou pela tonalidade da voz.

O tratamento *stricto sensu* transparece nas expressões de respeito e de modéstia, como segue:⁽²⁾

I. Expressões de respeito:

1. pelo emprego de pronomes de tratamento: houve épocas em que havia pronomes de tratamento para primeira pessoa, quando vingava o respeito absoluto aos imperadores e governantes, permitindo-se-lhes que se auto-referissem com respeito; hoje, porém, só temos pronomes de tratamento para segunda e terceira pessoas:
 - KIKA ou KIDEN: pronomes de tratamento para segunda pessoa usados principalmente por homens, na linguagem escrita.
 - ANOKATA: pronome de tratamento para terceira pessoa, em substituição a KARE, KANOJO, ANOHITO, já citados.
2. pela posposição de sufixos de respeito aos nomes próprios: alguns desses sufixos não marcam uma atitude respeitosa do emissor para com a pessoa em questão, mas servem como o meio lingüístico para evitar a grosseria de se dirigir diretamente pelo nome às pessoas, enquanto interlocutores ou personagens da fala.
 - SAN (usado para adultos de ambos os sexos): corresponde aproximadamente ao “sr., sra., srta.” do português, mas não necessariamente com o distanciamento que estes impõem.
 - SHI (usado para adultos de ambos os sexos): mais comumente utilizado na linguagem escrita.
 - KUN (usado por pessoas do sexo masculino para homens de posição hierárquica equivalente ou inferior).
 - CHAN (usado para crianças de ambos os sexos): posposto ao prenome, enquanto os demais o são ao sobrenome.
 - REIKEI, REISOKU, REIJŌ, REIFUJIN: originariamente, são substantivos compostos do prefixo REI de respeito + KEI (=irmão mais velho), SOKU (= filho do sexo masculino, JŌ (= filha), FUJIN (= esposa, senhora). Embora restritos à linguagem escrita, são empregados tanto como sufixos, bem como substantivos. Ao passar a ser usado como sufixos de respeito, desgastou-se o tratamento contido no termo originário, tornando-se necessário o apoio do prefixo GO de respeito para regis-

trar o respeito ao irmão mais velho, ao filho, à filha, à esposa enfocados. Assim, temos: como sufixo "... REISOKU" (=o filho Fulano) e como substantivo "GO-REISOKU" (=vosso filho; o filho de).

3. pela posposição de termos que indiquem a qualificação da pessoa enfocada, como segunda ou terceira pessoa:

– SENSEI (=professor), BUCHŌ (=chefe de seção), SHISHŌ (=mestre): originariamente substantivos, podem ser usados isoladamente como referentes pessoais, no lugar dos pronomes pessoais da segunda ou terceira pessoas.

II. Expressões de modéstia:

1. pelo emprego de pronomes de modéstia referentes ao emissor:

– WATAKUSHI: exprime a modéstia do emissor em contraposição a ATASHI, ATAI, WATASHI (para mulheres) e a ORE, BOKU, WATASHI (para homens).

– TEMAE: usado apenas pelos homens, é mais modesto que WATAKUSHI.

2. pela coadjuvação de prefixos de modéstia a termos referentes ao emissor ou a pessoas pertencentes ao seu "universo":

– SHŌ: SHŌSEI = eu; SHŌTEI = meu irmão mais novo

– GU: GUSAI = minha esposa; GUKAI = meu irmão mais velho

3. pelo emprego de termos de modéstia, em contraposição a outros sem tratamento:

– SHUJIN (=meu esposo) em contraposição a GOSHUJIN, DANNASAN (=esposo dos outros)

– NYŌBŌ (=minha esposa) em contraposição a OKUSAN, GOFUJIN (=esposa dos outros)

– CHICHI (=meu pai) em contraposição a OTŌSAN (=pai dos outros)

– HAHA (=minha mãe) em contraposição a OKĀSAN (=mãe dos outros).

Tratamento da ação, estado ou qualidade

Ao atribuímos um tratamento a uma determinada ação contida na mensagem, devem ser considerados quem pratica a ação, a quem se

destina os efeitos da ação e a tensão da relação que os une. São os polos que norteiam as considerações do emissor para a atribuição da forma lingüística do tratamento relativo à ação considerada. Dessa forma, as expressões de respeito relativas às ações inseridas na fala, devem ser atribuídas àquelas praticadas por uma pessoa hierarquicamente superior ao emissor ou àquelas praticadas por uma pessoa hierarquicamente superior cujos efeitos atinjam uma outra inferior, quer este seja o próprio emissor ou uma terceira pessoa. Para tanto são utilizados os seguintes expedientes lingüísticos:

I. Expressões de respeito:

1. pelo emprego de lexi-gramêmicos ou lexêmicos de respeito:

- NASARU no lugar de SURU (= fazer)
- MESHAGARU no lugar de TABERU (= comer)
- IRASSHARU no lugar de IRU (= estar, permanecer), de IKU (= ir), de KURU (=vir).

2. pela coadjuvação da partícula formulativa de respeito RERU ou RARERU: IKU (=ir) fica IKARERU

SHIMERU (= fechar) fica SHIMERARERU

3. pela coadjuvação de lexi-gramêmicos de respeito:

- TEKUDASARU: KURU (=vir) fica KITEKUDASARU
HANASU (=falar, relatar) fica HANA-SHITEKUDASARU

- TEITADAKU: UERU (=plantar) fica UETEITADAKU
KURIKAESU (=repetir) fica KURIKAE-SHITEITADAKU

4. pela coadjuvação dos prefixos de respeito O/GO e de lexi-gramêmicos auxiliares de respeito:

- O/GO. . . .NINARU: KIMERU (=decidir) fica OKIMENI-NARU

KAERU: (= voltar, regressar) fica OKAERININARU

- O/GO. . . .NASARU: KAERU fica OKAERINASARU
SANKASURU (=participar) fica GO-SANKANASARU

II. Expressões de modéstia:

1. pelo emprego de lexi-gramêmicos ou lexêmicos de modéstia:
 - ITASU no lugar de SURU (= fazer)
 - HAIKENSURU no lugar de MIRU (= ver)
 - MAIRU no lugar de IKU (= ir)
2. pela coadjuvação de lexi-gramêmicos auxiliares de modéstia:
 - TEAGERU/TESASHIAGERU⁽³⁾: KAU (= comprar) fica KATTEAGERU/KATTESASHIAGERU
3. pela coadjuvação dos prefixos de modéstia O/GO e de lexi-gramêmicos auxiliares de modéstia:
 - O/GO...ITASU: OKURU (= enviar) fica OOKURIITASU
CHŪKOKUSURU (= aconselhar) fica GOCHŪKOKUITASU
 - O/GO...MŌSU/MŌSHIAGERU⁽⁴⁾: OKURU fica OOKURIMŌSHIAGERU
CHŪKOKUSURU fica GOCHŪKOKUMŌSU/
GOCHŪKOKUMŌSHIAGERU

O estado ou a qualidade comportam apenas o tratamento de respeito, que se realiza da seguinte forma:

1. pela coadjuvação do prefixo de respeito O:
 - UTSUKUSHII (= ser bonito, belo) fica OUTSUKUSHII
2. pela coadjuvação dos prefixos O/GO e dos lexi-gramêmicos auxiliares DESU/DEGOZAIMASU⁽⁵⁾:
 - GENKIDA (= estar de boa saúde) fica OGENKIDESU/
OGENKIDEGOZAIMASU
 - KENMEIDA (= ser prudente) fica GOKENMEIDESU/
KENMEIDEGOZAIMASU

Tratamento dos fatos ou objetos referidos na fala

O tratamento que recai sobre os objetos ou fatos relativos às pessoas da fala, é atribuído linguisticamente através de prefixos. Se são referentes a pessoas mais categorizadas que o emissor, vêm acrescidos de prefixos de respeito:

- O/GO, para objetos ou fatos referentes ao receptor ou às terceiras pessoas envolvidas na fala: ONAMAE (= teu nome, o nome dele)
GOIKEN (=tua opinião, a opinião dele)

– KI, para objetos ou fatos referentes somente ao receptor:

KISHA (= tua empresa)

KII (= tua opinião)

Quando são referentes ao próprio emissor, vêm acompanhados de prefixos de modéstia: GUKEN (= minha opinião)

SETTAKU (= minha casa)

SHŌSHA (= minha empresa)

Tratamento de polidez, dispensado ao interlocutor

Registrados todos os tratamentos a nível de mensagem, o emissor pode manifestar a sua cortesia ao receptor, a nível de interlocução, através das expressões de polidez emitidas no fim da fala:

1. pela coadjuvação das partículas formulativas de polidez MASU, DESU ou DEGOZAIMASU.
2. pela coadjuvação de lexi-gramêmicos auxiliares de polidez TEORIMASU, TEMAIRIMASU, TOZONJIMASU, etc.

São esses os expedientes lingüísticos de que se servirá o emissor para atribuir o tratamento julgado adequado a quem de direito, a partir de uma análise prévia do contexto de fala e da tensão das relações existentes entre as pessoas envolvidas.

Assim, se considerarmos a mensagem “A convida B”, o emissor deve saber quem é ‘A’ que pratica a ação de convidar, quem é ‘B’ que sofre os efeitos dessa ação, e qual a relação existente entre eles. A mesma mensagem em japonês, não contendo nenhuma carga de tratamento, seria: ‘A’-GA ‘B’-O SHŌTAISURU onde:

GA = partícula de caso nominativo;

‘B’ = partícula de caso acusativo;

SHŌTAISURU = “convidar”.

Com tratamento, podemos ter as seguintes realizações⁽⁶⁾:

I. Quando o emissor é também o sujeito da ação inserida na fala:

1. WATASHI/BOKU-GA ‘B’-O SHŌTAISURU

onde: WATASHI/BOKU = pronomes de primeira pessoa.

- WATASHI e BOKU são pronomes pessoais de primeira pessoa sem tratamento, utilizados pelas mulheres e pelos homens, respectivamente, e ‘B’ é citado simplesmente pelo nome, donde se pressupõe que não há muita distância a separar o emissor ‘A’ (E/A) do receptor (R) e de ‘B’ (a terceira pessoa convidada por ‘A’), configurando-se a relação interpessoal E/A ~ B ~ R.⁽⁷⁾

- o emissor pode transmitir a mesma mensagem polidamente ao receptor, sem alterar as relações pessoais registradas, com a simples junção do sufixo MASU de polidez à sua fala: WATASHI/BOKU-GA 'B'-O SHŌTAISHIMASU.
2. BOKU-GA 'B'KUN-O SHŌTAISURU
 onde: KUN = sufixo de respeito para pessoas do sexo masculino (v. p. 75)
- tanto o emissor 'A', quanto 'B', pertencem ao sexo masculino, porque enquanto aquele se auto-refere por BOKU, 'B' é tratado por KUN.
 - há uma relação de intimidade ou de equivalência entre E/A, R e B, porque o emissor usa para si o pronome BOKU de intimidade em relação ao receptor e o sufixo KUN, em relação a 'B'. Nesse caso também, a relação é $E/A \sim B \sim R$.
3. WATASHI-GA 'B'SAN-O SHŌTAISURU(SHŌTAISHIMASU)
 onde: SAN = prefixo de respeito para adultos de ambos os sexos (v. p. 75);
 MASU = partícula formulativa de polidez.
- se o emissor for uma mulher, o único termo de tratamento é SAN, sufixo de respeito empregado para 'B', configurando no caso, uma situação em que $E/A < B$.⁽⁸⁾ Nesse caso, dispensa-se o uso do MASU de polidez.
 - se o emissor for um homem, WATASHI passa a ser um pronome de modéstia para primeira pessoa, pelo qual o emissor marca sua distância do receptor: $E/A < R$. Nesse caso, o emissor deve dirigir a fala polidamente ao receptor, uma vez que já registrou na mensagem o seu respeito com relação a este e é inconcebível que se manifeste o respeito sem a polidez.
 - o sufixo SAN empregado para 'B', faz com que tenhamos a relação $E/A < B$, com 'B' podendo ser o próprio receptor ($E/A < R$) ou uma terceira pessoa. Se 'B' for o próprio receptor, temos a relação $E/A < B/R$; mas se 'B' for uma terceira pessoa, ele pode ser superior ou de posição hierárquica equivalente, nunca inferior ao receptor, uma vez que o emissor se auto-refere por uma expressão de modéstia em relação ao receptor.
4. WATASHI-GA 'B'SAN-O GOSHŌTAISHIMASU
 onde: GO = prefixo de modéstia (v. p. 78)

- o prefixo de modéstia GO de GOSHŌTAISHIMASU, ação praticada pelo emissor, aumenta a distância $E/A < B$ da fala anterior.
- quando a distância é ainda maior, o emissor deve aumentar a carga de modéstia de sua ação voltada para 'B', pospondo o lexi-gramêmico auxiliar de modéstia ITASU, tendo então, GOSHŌTAITASHIMASU. Se 'B' for diferente do receptor, o pronome WATASHI pode ser mantido, registrando apenas a modéstia do emissor em relação ao receptor; mas se 'B' e o receptor forem a mesma pessoa, deve ser usado o pronome WATAKUSHI, de modéstia maior, para estabelecer um equilíbrio harmônico com a forma de forte carga de modéstia contida em GOSHŌTAITASHIMASU.
- a polidez é imprescindível, como no exemplo anterior.

II. Quando o receptor é também o sujeito da ação:

1. KIMI-GA 'B'KUN-O SHŌTAISURU

onde: KIMI = pronome de segunda pessoa, utilizado por homens para homens (v. p. 74)

- o emprego de KIMI ao R/A e de KUN a 'B', faz com que ambos, assim como o emissor, pertençam ao sexo masculino.
- pelas mesmas razões, não há um grande distanciamento entre as três pessoas da fala, configurando-se a relação $R/A \sim E \sim B$.

2. 'A'KUN-GA 'B'SAN-O SHŌTAISURU

- o emprego de KUN ao receptor 'A', faz com que o emissor e o receptor não sejam muito distantes, dispensando-se qualquer forma de tratamento para a ação praticada por R/A.
- o emprego de SAN para 'B' registra sua superioridade hierárquica com relação ao emissor.

3. 'A'SAN-GA 'B'SAN-O SHŌTAISAREMASU/SHŌTAINAISAIMASU

onde: RERU = partícula formulativa de respeito

NASARU = lexi-gramêmico auxiliar de respeito.

- o emissor é inferior ao receptor 'A' ($R/A > E$)⁽⁹⁾ por causa do SAN com que se refere a ele, e de RERU/NASARU com que se refere à ação praticada por 'A'.

- aqui também se exige a polidez, desde que o emissor manifesta seu respeito com relação a R/A dentro da mensagem.
- o emissor é inferior a 'B' ($E < B$) por causa do SAN com que se refere a ele. A relação entre 'B' e R/A não é possível de ser filtrada por essa expressão, mas se $B > R/A$, o emissor pode exprimir a diferença usando o prefixo de respeito GO a SHŌTAINASARU, ação praticada por 'A'. A forma GOSHŌTAINASARU, entretanto, pode expressar também o respeito do emissor com relação a um receptor cuja posição hierárquica superior é bem considerável. As diferenças de nuance na expressão dos diferentes tratamentos serão mensurados conforme o contexto de cada situação de fala.

III. Quando o sujeito da ação não é nem o emissor, nem o receptor:

1. 'A'-GA ANATA/KIMI-O SHŌTAISURU

- o emissor, o receptor e 'A' são íntimos porque o emissor se refere a 'A' simplesmente pelo nome e porque o receptor é tratado por pronome pessoal (v. p. 74)
- falas com esse contexto dispensam, porém não excluem, a polidez, podendo portanto, vir acompanhados por partículas formulativas de polidez.

2. 'A'KUN-GA 'B'SAN-O SHŌTAISURU

a) se 'B' for diferente do receptor:

- o emissor e 'A' são íntimos ou de posição hierárquica equivalente, por causa do KUN utilizado pelo emissor com relação a 'A' ($E \sim A$).
- o emissor é inferior a 'B' ($E < B$) por causa do SAN pelo qual 'B' é referido.
- se o emissor e o receptor são íntimos, dispensa-se o MASU de polidez.
- quando o emissor é inferior ao receptor, como este não atua na mensagem, uma forma indireta de lhe demonstrar a consideração, é pelo emprego do MASU de polidez que, embora não seja propriamente uma partícula de respeito, constitui o único expediente para expressar a sua consideração para com o receptor.

b) se 'B' for o receptor:

- o emissor deve necessariamente usar o MASU de polidez.

3. 'A' SAN-GA 'B'KUN-O SHŌTAISAREMASU/SHŌTAINA-SAIMASU
 - a relação $E < A$ é registrada pelo emprego de SAN para 'A' e das expressões de respeito RERU/NASARU para a ação por ele praticada.
 - 'B' pode ser o receptor e, nesse caso, temos $E \sim R$ pelo fato de R/B ser tratado por KUN.
 - se 'B' e o receptor são pessoas diferentes, temos $A < B$ porque, enquanto aquele é tratado por SAN, este o é por KUN.
 - 'B' é íntimo do emissor e do receptor por causa do KUN.
4. 'A'SAN-GA 'B'SAN-O GOSHŌTAISAREMASU/GOSHŌTAINASAIMASU
 - 'A' e 'B' são superiores ao emissor por causa do SAN por este utilizado para tratá-los.
 - a distância entre o emissor e 'A' é considerável, em virtude da expressão de grande respeito GO. . .RERU/NASARU, atribuída pelo emissor à ação praticada por 'A'.
 - se o receptor e 'B' não são a mesma pessoa e se há intimidade entre o emissor e o receptor, dispensa-se o uso do MASU de polidez.
 - se 'B' for o receptor, o emissor é obrigado a usar a polidez.

Assim, há várias maneiras do emissor estabelecer seu distanciamento sócio-psicológico com relação a uma das pessoas da fala. A maneira mais direta é a atribuição de expressões de tratamento à pessoa enfocada, podendo-se fazê-lo indiretamente, atribuindo o tratamento às ações, como já vimos, ou ao estado, às coisas ou pessoas que digam respeito à pessoa considerada, como veremos a seguir.

Em princípio, o emissor deve atribuir as expressões de respeito ao estado, coisas e pessoas que sejam referentes àqueles que lhe são hierarquicamente superiores, e as expressões de modéstia, quando referentes a si próprio. Essas expressões de modéstia, além de serem poucas, têm um cunho solene e grave, sendo de uso mais freqüente na linguagem escrita; quando utilizadas na linguagem falada, o emissor registra através dela, o distanciamento considerável que o separa do receptor. Enquanto o tratamento atribuído diretamente às pessoas da fala ou às suas ações, permite uma oposição respeito/modéstia (em virtude da existência de afixos e de termos auxiliares que podem ser apostos a um número razoável de palavras), nesse caso, a oposição

fica em termos de respeito/expressão de tratamento zero. Vejamos alguns exemplos.

I. Quando o emissor se refere ao estado de uma pessoa:
Supondo-se a frase “*todos estão bem*”, podemos ter:

1. MINA GENKIDA, onde:

MINA = “*todos*”;

GENKIDA = “*estar bem de saúde*”.

– o emissor fala de “*todos*” do seu universo (sua família, seu local de trabalho, seu grupo de amigos), por não empregar nenhum sufixo de tratamento a MINA.

– a ausência de expressão de polidez registra a relação de equivalência ou de intimidade entre o emissor e o receptor.

2. MINA GENKIDESU, onde:

GENKIDESU = forma polida de GENKIDA

– como não há uma expressão de modéstia para GENKIDA (estado de pessoas do seu universo) e o receptor não atua dentro da mensagem, o emissor pode expressar a distância que o separa do receptor que lhe é superior através da polidez contida em DESU.

3. MINASAMA OGENKIDESU -KA, onde:

SAMA = sufixo de respeito para pessoas de ambos os sexos;

OGENKIDESU = expressão de respeito correspondente a GENKIDA;

KA = partícula formulativa de dúvida ou interrogação.

– o emissor é inferior ao receptor pelo emprego de SAMA para se referir a “*todos*” do universo do receptor, e de expressão de respeito para o estado do receptor.

II. Quando o emissor se refere a coisas ou objetos referentes a uma pessoa:

Supondo-se a idéia de “*ir à casa de . . .*”, temos:

1. . . .-NO UCHI-E IKU/IKIMASU, onde:

NO = partícula genitiva;

UCHI = “*casa*”;

E = partícula de ablativo;

IKU = “*ir*”;

MASU = partícula formulativa de polidez.

- como a frase em japonês não registra nenhuma expressão de tratamento, fica difícil de detectar quem é o sujeito da ação e a quem pertence a casa. Podem ser levantadas as seguintes hipóteses: o emissor vai à casa do receptor ou de uma terceira pessoa; o receptor vai à casa de uma terceira pessoa⁽¹⁰⁾; uma terceira pessoa vai à casa do receptor ou de uma terceira pessoa.
- não havendo uma diferença hierárquica muito grande entre o emissor e quem vai ou o dono da casa, o termo UCHI permanece inalterado e o espaço em branco será preenchido por pronomes pessoais ou pelo nome com ou sem afixos de tratamento, de acordo com as relações interpessoais, conforme vimos.
- quando a diferença hierárquica é grande, temos as seguintes realizações lingüísticas.

2. OTAKU-E MAIRIMASU, onde:

OTAKU = expressão de respeito para “casa”

MAIRU = expressão de modéstia para IKU (= ir)

- o dono da casa é superior ao emissor porque este se refere por OTAKU à casa, e porque emprega uma expressão de modéstia para a sua ação (ou de alguém do seu universo) de ir.
- o dono da casa pode ser o receptor ou uma terceira pessoa.
- é obrigatório o uso da polidez.

3. SETTAKU-E OIDEKUDASAI, onde:

SETTAKU = expressão de modéstia para “casa”;

OIDEKUDASAI = expressão de respeito para “vir”, no imperativo

- o emissor é inferior ao receptor porque:
 - a) o emissor se refere à casa por meio de uma expressão de modéstia, portanto, ela só pode ser sua;
 - b) a ação é expressa com respeito, portanto, quem a pratica é alguém que lhe seja superior;
 - c) a ação sendo expressa no imperativo, seu autor só pode ser o receptor.

III. Quando se refere a uma pessoa relacionada a outra da fala:

Supondo-se a mensagem “o (meu) *marido* vai”, temos:

1. (GO)SHUJIN-GA IKU/IKIMASU, onde:
 - SHUJIN = “meu marido”
 - GOSHUJIN = “marido, esposo” (de terceiros)
 - IKU = “ir”
 - a pessoa que pertence ao “universo” do emissor é tratada com modéstia (SHUJIN) mas quando pertence ou se relaciona com terceiros, é tratada com respeito (GOSHUJIN, onde GO é um prefixo de respeito).
 - o emprego de IKU, termo sem tratamento, revela a pequena distância que há entre o emissor e o receptor.

2. SHUJIN-GA MAIRIMASU, onde:
 - MAIRU = expressão de modéstia correspondente a IKU.
 - o emissor usa expressões de modéstia para se referir ao marido e à ação que este pratica, registrando assim a grande distância que o separa do receptor.
 - não se pode dispensar a polidez, uma vez expresse o respeito ao mesmo receptor, na mensagem.

3. GOSHUJIN-GA IKAREMASU/IRASSHAIMASU, onde:
 - RERU = partícula formulativa de respeito;
 - IRASSHARU = expressão de respeito para “ir”.
 - essa fala registra a mesma distância marcada na fala anterior, com a diferença que quem pratica a ação é o marido da receptora, a quem se atribui as expressões de respeito referentes à pessoa (GOSHUJIN) e à ação (RERU/IRASSHARU).
 - o emissor é obrigado a transmitir polidamente a mensagem que registra o respeito ao receptor.

Essa é, em síntese, o esboço do mecanismo do tratamento da língua japonesa atual que, assim como a sociedade, veio sofrendo transformações com o correr dos tempos. Atualmente, predomina o tratamento relativo, em que as relações interpessoais são analisadas e computadas pelo emissor para receberem o tratamento lingüístico cabível. Houve épocas em que as expressões de respeito eram atribuídas a um certo número de pessoas que ocupavam os mais altos postos da escala social, independentemente das relações sociais ou contextuais que envolvessem as demais pessoas daquele contexto de fala. Enquanto o tratamento da língua clássica era subordinada a fatores

objetivos e externos ao emissor, o atual tem raízes em fatores subjetivos e internos ao emissor.

É difícil precisar a época da passagem do uso do tratamento absoluto, centrado na estratificação social, para o relativo, baseado na consideração subjetiva do indivíduo, mesmo porque essa passagem se dilui no tempo. O que se pode afirmar é que "o uso do tratamento relativo cresceu consideravelmente nos fins da Era Muromachi (sec. XIV~XIX), quando aumentou a complexidade das relações humanas da sociedade japonesa." (11)

Hoje, não é raro depararmos-nos com o uso de expressões de tratamento com a finalidade de apenas enfeitar ou atenuar uma fala. Essas expressões não se referem a nenhuma das pessoas da fala, não desempenhando, portanto, o seu papel precípuo de servir de registro de uma deferência revelada pelo emissor com relação a um determinado objeto. Prefixos e lexi-gramêmicos auxiliares de tratamento são usados indiscriminadamente a fim de tornar a fala mais leve, mais bela. É o que se tem verificado com o uso abundante do prefixo O para substantivos que antes não o comportavam, e de GOZAIMASU no lugar de DESU, principalmente pelas mulheres. Assim:

1. usar O para KASHI (=doce) em OKASHI-O TABERU (=comer doce), quando KASHI não é algo que pertença a uma das pessoas da fala para merecer o tratamento.
2. pelas mesmas razões, usar O para TENKI (tempo) em II TENKIDA (faz bom tempo). Com polidez, basta acrescentar DESU: II TENKIDESU ou, no caso, II OTENKIDESU; mas talvez pelo desgaste que o tratamento aí contido tenha sofrido, ouve-se II OTENKIDEGOZAIMASU, não para expressar uma polidez maior, mas para recuperar parte do tratamento perdido.

Apesar do tratamento relativo ainda ser o mais comum e mais utilizado, novas formas têm surgido, têm se modificado. Com a expansão da comunicação de massas, com o avanço da informática, com a difusão de informações em massa, o comportamento lingüístico tem sofrido transformações. Acreditamos que este seja um momento propício para uma análise das variações da estrutura lingüística e da estrutura social, tema que propomos para um trabalho futuro.

NOTAS:

- (1) A unidade sintagmática da língua japonesa é constituída de um conjunto [lexema + gramema] que pode ser realizado por um lexêmico + um gramêmico, ou por um lexi-gramêmico que já comporta em si, um lexema e um gramema.
- (2) Não serão levantadas todas as formas de expressões de tratamento, apenas algumas, a título de exemplificação.
- (3) TESASHIAGERU comporta uma modéstia maior do que TEAGERU.
- (4) MÔSHIAGERU comporta uma modéstia maior que MÔSU.
- (5) DEGOZAIMASU comporta uma polidez maior do que DESU.
- (6) As realizações lingüísticas de tratamento, com seus respectivos contextos de fala, serão apresentadas a título de exemplificação.
- (7) [~] significa "de posição hierárquica equivalente a".
- (8) [<] significa "de posição hierárquica inferior a".
- (9) [>] significa "de posição hierárquica superior a".
- (10) Para expressar "ir à casa do (emissor)", usa-se KURU (= vir) e não IKU (= ir).
- (11) Eiji Toyama. *Keigo no Henkan* (Evolução histórica do Tratamento), in Nihongo 4 (Col: Língua Japonesa 4). Iwanami, Tóquio, 1977, p. 138.

BIBLIOGRAFIA:

- Barnlund, Dean C. *Public and private self in Japan and the United States*, trad. por Sen Nishiyama e Masako Sano. The Simul Press, Tóquio, 1979.
- Gadet, Françoise. *Recherches récentes sur les variations sociales de la langue*, in *Langue Française* 9. Paris, fev. 1971.
- Malmberg, Bertil. *A língua e o homem*. Rio de Janeiro, Duas Cidades, 1976.
- Minami, Fujio et al. *Keigo no Taikai* (Sistema das expressões de tratamento), in Keigo Kōza 1 (Col: Expressões de tratamento 1). Meijishoin, Tóquio, 1975.
- Minami, Fujio. *Keigo no Kinō to Keigo Kōdō* (Funções da linguagem de tratamento e suas ações), in Nihongo 4: Keigo (Col. Língua Japonesa 4: Linguagem de Tratamento). Iwanami, Tóquio, 1977.
- Ōishi, Hatsutarō. *Keigo no Honshitsu to Gendai Keigo no Tenbō* (A essência da Linguagem de Tratamento e as perspectivas de tratamento da atualidade), in Keigo Kōza 1, supra citado.
- Pretti, Dino. *Sociolingüística: os níveis da fala*. São Paulo, Ed. Nacional, 1974.
- Toyama, Eiji. *Keigo no Henkan* (Evolução histórica da linguagem de tratamento), in Nihongo 4, supra citado.
- Tsujimura, Toshiki. *Nihongo no Keigo no Kōzō to Tokushoku* (A estrutura e as características do tratamento da língua japonesa), in Nihongo 4, supra citado.

IMPRESSÕES DA VIAGEM À CHINA: PEQUIM

FEVEREIRO DE 1980

Teiti Suzuki

Primeiro dia

Uma algazarra no restaurante do hotel, onde está sendo servido o *breakfast*.

Viagem é libertação. Os turistas em grupo constituem hordas nômades provisórias, libertas daquelas regras de boa conduta impostas pela vida sedentária. Aos meus olhos de viajante solitário, alienado da alegria gregária, os grupos japoneses parecem ser os mais libertos.

A temperatura ao ar livre é uma dezena de graus abaixo de zero. A primeira coisa a fazer é ir ao magazine popular para comprar agasalhos: chapéu de veludo com abas que cobrem orelhas e pescoço; cachecol de lã grossa; sapatos de lona forrados de algodão.

Loja cheia de gente, muitos soldados. Há um menino vestido de soldado do glorioso Exército Vermelho, segurando a mão do pai, de uniforme civil, com fisionomia ingênua de camponês.

“Que movimento!”, digo admirado à srta. L, minha guia e intérprete.

“É para as festas de Ano Novo. Muita gente passa os feriados com a família no interior”, explica a srta. L. As festas começam no dia 16 de fevereiro, de acordo com o calendário lunar.

A avenida principal Chang-An é várias vezes mais larga e comprida que a Avenida Paulista. Tráfego muito intenso de bicicletas. O portão Tien-An, entrada principal do antigo Palácio Imperial, fica na

mesma avenida. As paredes vermelhas ostentam slogans retumbantes. Nos dois lados da avenida, ficam plantados os enormes retratos em cor de Mao Tse Tung, do presidente da república, de Marx barbudo e de Lenin com seu olhar penetrante. Uma idolatria digna de uma religião.

Entro no palácio. Passo pelo portão X, atravesso o pátio ao lado da ponte Y, de mármore branco e entro no pavilhão Z. E repete-se o processo. Muito elaborado e refinado, é grande mas não grandioso. Parece o Tōshōgū – santuário familiar dos shoguns Tokugawa – em escala maior.

O interior do pavilhão, onde ficava o gabinete do imperador, é ornamentado com muitos objetos preciosos mas de pouco bom gosto. Imagino que se trata de presentes de dignatários que, lá também, costumavam ser corruptos.

A residência do imperador é cercada de quartos de esposas e concubinas. Três mil beldades no *kōkyū* (espécie de harém), diz o poeta Pai Chu-I, do século IX, naturalmente como exagero retórico. Não obstante o esplendor decantado pelo poeta, os quartos vazios e destituídos das beldades, davam uma impressão algo lúgubre.

Em frente aos pavilhões, são colocados imensos vasos dourados para guardar a água contra incêndios. A srta. L aponta alguns vasos sem douração e explica: “o ouro foi retirado pela soldadesca das forças aliadas imperialistas que invadiram o palácio quando da Guerra dos Boxers, no começo deste século”. Numerosos edifícios públicos dentro do palácio são transformados em museus. O acervo, porém, é pobre porque o general Chan Kai-Sek fugira para Formosa, com as preciosidades. O general era considerado como o inimigo número um do povo, secundado pela Camarilha dos Quatro (a classificação parece ter sido invertida depois).

Vou a Tien-Tan, onde os imperadores, chamados filhos do céu, celebravam o seu pai-céu. O edifício construído sobre uma base de mármore branco, parece mais elegante do que aparece no célebre quadro a óleo do pintor japonês Umehara. São particularmente nobres as linhas do telhado de cor azul-esverdeado, encimando as colunas de vermelhão chinês e as paredes verdes. É impressionante o azul ultra-marino da placa com inscrição em dourado, resplandecendo ao sol cadente.

Segundo dia

As margens da estrada que leva à Muralha da China são cercadas de salgueiros e álamos. A luz do sol matinal dá aos galhos secos uma coloração amarelo ocre, dando a impressão de que estivessem carregados de brotos de folhas.

A estrada é quase deserta, cruzando de vez em quando com raros caminhões e jipes, de cor verde escura, não sei se de uso militar ou civil. Nas estações turísticas, o trânsito é congestionado pelos ônibus e carros de passeio, explica a minha guia.

Faço a parada na Passagem Chu Yung Kan, uma das passagens abertas na Muralha, para ver o baixo-relevo de divindades, feito no século XIV. A inscrição laudatória é feita em seis línguas diferentes com caracteres próprios, a saber: chinês, sânscrito, mongol, uigur, tibetano e tangut. Os três últimos são povos que habitavam o norte e o oeste da fronteira do Império Yuen, dos mongóis. O então imperador, que era neto de Gengis-Khan, depois de conquistar a China e os povos vizinhos, quis estender o seu domínio ao Japão. Enviou, por duas vezes, forças expedicionárias de centenas de milhares de homens, dos quais, segundo diz a canção infantil que aprendi de minha mãe, conseguiram voltar vivos apenas três.

O que me impressionou foi a semelhança entre os caracteres chinês e tangut. Ambos são ideogramas, ao passo que os demais são fonogramas.

O ideograma chinês é formado por vários processos. O mais simples é o pictográfico: a palavra que indica um determinado objeto é representada pelo seu desenho. O outro é a combinação de dois signos semânticos, de origem pictográfica, para representar uma noção ou idéia: por exemplo, o pictograma de *lua* 月, combinado com o de *janela* 窗, indica *claridade* (a lua ou o luar, entrando pela janela, produz a claridade). O terceiro é a combinação de um signo semântico com outro fonético: por exemplo, o ideograma 打 que significa "bater" (*ta*) é composto do signo semântico indicando a mão 扌 e o fonético representando o som *ta* ㄊ. Esmagadora maioria dos ideogramas são formados por este processo que poderia ser denominado fono-ideográfico.

Vários povos que pertenciam ou ainda pertencem à chamada

área do ideograma chinês, onde este constitui o traço cultural comum, criaram, no decorrer dos tempos, os seus caracteres próprios com base no ideograma chinês, de maneiras várias.

Chu-Nom (letras vietnamitas), do século XIV, consistem principalmente de fono-ideogramas (combinação dos signos fonético e semântico), enquanto *kana* japonês, do século IX e *hangūl* coreano, do século XV, são fonogramas. Vietnamitas, japoneses e coreanos usam suas letras em mistura com o ideograma chinês. No caso do japonês e do coreano, o ideograma chinês é utilizado para representar as palavras ditas nocionais e o fonograma (*kana* e *hangūl*), para indicar os elementos relacionais que têm funções gramaticais ou sintáticos, como as flexões verbais, as conjunções, as preposições, etc.

No entanto, as letras tangut consistem fundamentalmente de ideogramas compostos de signos semânticos. A combinação ou estrutura desses elementos constitutivos obedece a regras tão engenhosas e complicadas que não consegui entender quando tive a curiosidade de consultar um artigo sobre o assunto. O aspecto geral de cada letra tangut é, como disse antes, muito semelhante com o da letra chinesa, mas quando são examinados mais de perto, constata-se que os signos constitutivos não apresentam similitude entre si.

Não sei porque os tangut inventaram ideogramas tão complexos. Infelizmente eles não podem esclarecer porque desapareceram como povo, como unidade cultural e a língua tangut é hoje uma língua morta.

De súbito, lembrei-me de Fenollosa. Se ele tivesse visto o ideograma tangut, imaginei, não teria surgido aquele seu ensaio sobre o ideograma chinês, que teve tanta repercussão no Ocidente.

Eu me explico.

Ernest Fenollosa, americano de nascimento, foi professor visitante da Universidade de Tóquio e, posteriormente, diretor do setor oriental do Museu de Boston, nos fins do século passado. Atentou para o fato de que a língua ocidental, embora adequada como instrumento para a inteligência, era insuficiente em relação a outra atividade mental muito importante, que se chamaria intuição, segundo a terminologia bergsoniana. O ideograma chinês, pensou, tem qualidades que pudessem resolver o problema. Escreveu um ensaio com base na análise etimológica de ideogramas chineses.

Ora, as letras chinesas atualmente em uso passaram por tantas evoluções através dos tempos que somente um etimólogo devidamente treinado pode discernir a sua forma primitiva. O mestre americano, entretanto, passou por cima da etimologia tradicional, datada de mais de dois mil anos e enriquecida extraordinariamente pela descoberta de enorme massa de materiais que remontam ao século XV A.C., graças às escavações arqueológicas procedidas desde o fim do século passado, no sítio onde ficava a capital do Império Shang.

Partiu do pressuposto de que todo e qualquer ideograma é composto de elementos semânticos de origem pictogrâmica, o que não é verdade, porque a absorvente maioria consiste de fono-ideogramas, compostos de signos fonético e semântico.

Assim, Fenollosa decompõe o ideograma a seu modo, em partes, às quais são atribuídos determinados valores semânticos. A remontagem desses valores constitui o significado original da palavra representada pelo respectivo ideograma.

Toma, como exemplo, o ideograma *mei* 明, originariamente composto dos pictogramas *lua* 月 e *janela* 日, significando *claridade* como ficou acima exposto, e interpreta-o como sendo composto de *sol* 日 e *lua* 月, cujo significado seria *brilho*: sol + lua = brilho.

Em seguida, afirma que o chinês, para representar a frase "a taça brilha", escreve "taça sol e lua", isto é, a taça é como o sol e a lua", ou seja, "brilha".

Ora, *brilho* (*yao*) e *claridade* (*mei*) são palavras distintas e, portanto, representadas por ideogramas diferentes.

Aliás, o próprio Fenollosa sabe disto. No mesmo ensaio, ele se refere ao ideograma *yao* 耀 ("brilho"), que é composto do signo semântico *luz* 光 e do signo fonético representando o som *yao* 耀.

Por que Fenollosa escolheu o ideograma *mei* 明 (claridade) em vez de *yao* 耀 (brilho)? A razão é muito simples. *Yao* não convinha, não servia para fundamentar a sua tese, porque Fenollosa só conseguiu detectar no signo fonético *yao*, as figuras das *asas voando* 羽 e do *pássaro de cauda curta* 隹 (sic), mas nenhum objeto brilhante.

Além do pitoresco, do tipo "carne + dada + verme = cadáver" do português, a tese figurativistas de Fenollosa apresenta um perigo: o de induzir o leitor a raciocinar que o chinês diz "a taça brilha",

pensando em *sol e lua* ou em *luz e asas voando e pássaro de cauda curta*, segundo a análise etimológica de Fenollosa. Isto é teoricamente impossível, porquanto a grande maioria do povo era analfabeto na China antiga e os etimólogos têm constituído uma parte ínfima da população letrada, em todas as épocas.

Ocorre, no entanto, que o ensaio deu uma notável contribuição para as letras ocidentais. Ezra Pound, ao ler o manuscrito de Fenollosa, teve o estalo de Vieira. Pictograma A + Pictograma B = Ideograma C. Imagem A combinada com Imagem B produz nova Imagem C. Foi o *heúrēka* que fundamentou a poética do imagismo, que teve grandes repercussões, inclusive entre os concretistas brasileiros.

Estes herdeiros, brilhantes e eruditos, do “Un Coup de Dés” mallarmeano, descobriram Fenollosa, através de Ezra Pound e seus companheiros. Dir-se-ia que o grafismo poético do “Un Coup de Dés” de Mallarmé se comungou com a etimologia figurativista de Fenollosa.

Li uma vez, um artigo do professor Haroldo de Campos, destacada figura do concretismo, sobre o *haikai* ou *haiku*. O ilustre professor aborda o *haiku* de Buson, poeta japonês do século XVIII, que contém a frase: “o rouxinol canta, abrindo o bico pequeno”. Traduz a frase com alusão à imagem de *sol e lua*, e em comentário erudito, esclarece que no texto japonês o termo “abrir” é representado por aquele fabuloso ideograma que, no entender de Fenollosa, é composto de *sol e lua* significando “brilho”, mas segundo etimólogos profissionais, composto de *lua e janela*, significando “clarear”.

“Que confusão é essa?”, perguntará o leitor. Qual a relação entre “abrir”, “brilhar” e “clarear”?

A pergunta é pertinente e vou tentar explicar. Em japonês, as palavras que significam “abrir” e “clarear” são homófonas. São, portanto, representadas pelos mesmos fonogramas, mas por ideogramas distintos: 開 and 明, respectivamente. Em se tratando de palavras homófonas, porém, é tolerada a substituição de um ideograma por outro, em certas circunstâncias. Essa operação, ou seja, a substituição de ideogramas, é chamada *ateji* em japonês.

No texto em apreço, Buson praticou esse *ateji*, substituindo o ideograma 開 (abrir) por 明 (clarear). Talvez porque a forma gráfica do ideograma 明 (clarear) parecesse mais bonita ou elegante.

Faço essa suposição porque Buson foi um dos maiores pintores da época e um bom pintor japonês era, ao mesmo tempo, um bom calígrafo.

Isto, porém, não quer dizer que o poeta, ao elaborar o seu *haiku* tivesse pensado na forma plástica do ideograma com que vai ser redigida a palavra “abrir”, muito menos na sua etimologia. “Un coup de dés” ou preocupação plástica teria funcionado somente na fase gráfica, de redação, nunca na fase de elaboração mental.

Pode ser válida a douta tradução, na medida em que a tradução de poesia seja recriação artística ou recreação lúdica. Interpretação, via de regra, antecede a tradução. Se a interpretação é o esforço para sentir ou experimentar de novo a emoção do poeta, aquele *sol e lua* parecem ser, data venia, com todo o acatamento, excrescências. E o que abunda, às vezes, *noscet*. . .

Tive o ensejo de ler um manuscrito de cuja autoria não me lembro, que analisava a poesia de Takuboku, poeta moderno muito estimado pela juventude japonesa. O autor fazia uma análise dos ideogramas chineses que apareciam no texto. Na letra que significa *barriga* 腹, composto do signo semântico indicando *carne* 月 e do signo fonético indicando o som *fu* 复 (*barriga*, em chinês), descobriu também o *sol* e a *lua*. Por que? Na grafia atual, o signo semântico de *carne* 月 é igual ao pictograma de *lua* 月, e o signo fonético *fu* 复 contém um elemento gráfico idêntico ao de *sol* 日. Como se vê, *sol* e *lua* só serviram para criar uma confusão desnecessária.

Chego ao ponto turístico da Muralha. Ninguém no local. A Muralha, feita de pedras, tem mais de trinta metros de altura e a parte superior é tão larga que cavalarianos em fila tripla podem correr folgadoamente. Parece ser inabalável ante os engenhos bélicos da época. Não obstante, invasão de bárbaros era um fenômeno freqüente. As quintas-colunas são tão velhas quanto a China.

Tentei ir até o posto de sentinela mais próximo, mas desisti. Fui quase derrubado pelo vento gelado que passava pela abocadura.

Na volta, visitei o cemitério dos imperadores Ming, que se estende por quilômetros ao sopé de uma serra.

Como guardiães do campo santo, enormes estátuas de pedra, de

homens e animais, se enfileiram em ambos os lados do caminho que leva ao túmulo do imperador Man-Rei, o único escavado depois da revolução comunista. O interior do túmulo é grande mas discreto: sem pinturas ou esculturas murais, os vasos de porcelana nele colocados não apresentam a coloração vermelha característica da arte cerâmica da época.

No pequeno museu, estão expostos os objetos encontrados no túmulo. A pintura mural, a óleo, em estilo ocidental, representa a luta heróica dos camponeses contra a espoliação imperial. Os vasos de ouro maciço e as vestimentas fazem lembrar a vida nababesca da corte. A coroa da imperatriz, crivada de pedras preciosas e esmaltes, é uma obra prima de artesanato. Na outra parede, a fotografia da esquife quando foi aberta. Dela sai a caveira do imperador, como se estivesse a bailar, bêbado. Diz a nota explicativa afixada ao lado que, debaixo da caveira se achava, embora invisível na fotografia, um punhado de barbas imperiais, de cor arroxeadas. *Sic transit. . .*

Terceiro dia

No Museu Histórico, encontrei uma raridade que conhecia somente através de reprodução fotográfica. É a cópia, do século XI, da pintura original do século V, representando os embaixadores de 35 países que mantinham com o Império Chinês, relações diplomáticas ou de vassalagem, no entender dos chineses.

Hoje, resta apenas a parte representando 13 desses embaixadores, que pertence ao acervo do Museu de Nanquim, razão pela qual talvez tivesse escapado da sanha do finado Chan Kai-Sek.

A pintura exposta apresenta os embaixadores de quatro países: Pérsia, Tailândia, Pektse (reino existente ao sul da Coreia até o século VII) e Japão. Todos com aspecto nobre, digno de representar países civilizados, com exceção do representante japonês. Descalço com polainas de pano, cabelos emaranhados com fita de pano grosseiro. Entre a peça superior e inferior da vestimenta, pode-se entrever a barriga. Barba mal feita e um sorriso mais para imbecil do que para candido. Um autêntico caipira no meio de gente sofisticada.

São legíveis apenas as três linhas da inscrição feita ao lado do diplomata japonês. Fui lendo e fiquei surpreso ao constatar que a descrição parecia ser a reprodução de trecho da História de Wei, do sécu-

culo III, que tratava do Japão da época. Desde o século IV, o Japão dominou militarmente partes da Coréia e no século V, enviou uma dezena de embaixadas ao Império do Meio, insistindo para que fossem reconhecidos seus direitos sobre a península coreana.

O japonês, *nouveaux riche*, vaidoso e macaqueador por excelência, da moda estrangeira, deve ter estado rijo, vestido a rigor à moda chinesa, perante a corte imperial. O pintor do século VI não devia nunca ter visto qualquer japonês ilustre, porque naquele tempo não havia relações diplomáticas entre os dois países, razão porque teria se louvado na descrição da história do século III. Em todo caso, a figura do caipira reflete a cotação do Japão na opinião pública chinesa daquela época.

À tarde, embarco para Si-An, capital chinesa até o início do século.X.

TRADUÇÃO DE "SUIGETSU"

Yasunari Kawabata

Introdução

Yasunari Kawabata nasce no ano de 1899, em Osaka. Cresce órfão, tendo perdido na infância os pais, a irmã e, posteriormente, os avós. Graduando-se pela Universidade Imperial de Tóquio, ingressa na vida de escritor e publica as obras: "Izu no Odoriko" ("A Pequena Dançarina de Izu"), "Tanagokoro no Shōsetsu" ("Romance de palma das mãos"), "Onsen no Yado" ("A pensão das termas"), "Yukiguni" ("País das Neves"), "Senbazuru" ("Nuvens de Pássaros Brancos"), "Yama no Oto" ("O som das montanhas"), "Nemureru Bijo" ("A bela adormecida"), etc. (Vide nota). Em 1968, recebe como primeiro japonês e asiático, o Prêmio Nobel de Literatura. Vem a suicidar-se, entretanto, em 1972, em seu gabinete de trabalho.

Ao lado de Yukio Mishima, Jun-ichirō Tanizaki e outros escritores da literatura japonesa moderna, Kawabata é o mais conhecido no exterior, tendo muitas de suas obras traduzidas para idiomas estrangeiros. Talvez haja entre nossos leitores quem já tenha lido "Senbazuru" e "Yukiguni", uma vez que foram traduzidas para o português, através do alemão, sob os títulos "Nuvens de Pássaros Brancos" (Paulo Hecker Filho) e "País das Neves" (Marina Colasanti) respectivamente, assim como "Izu no Odoriko", em tradução direta, "A Pequena Dançarina de Izu" (Antonio Nojiri).

"Suigetsu" ("Imagem da Lua"), escrito em 1953, aos cinquenta e quatro anos, é uma das mais destacadas produções de Kawabata. Certa vez, uma escritora manifestou-se, dizendo que, dentre todas as obras de Kawabata, essa era a que tinha sua preferência. Comenta ainda que, se de um lado, neste conto, o plissado da psique feminina,

cuja observação tenderia a passar despercebida da própria mulher, está aqui tão minuciosamente delineado que chega a assustar, de outro, a cada nova leitura que se faz, dá-se uma nova descoberta: a complexidade do amor e do sexo femininos, os olhos da mulher que, apesar de estar amando, ocasionalmente tornam-se frios como o gelo. . . À parte de tal retrato psicológico, a composição da obra dispensa um novo tratamento ao tempo: a vida passada com o primeiro marido que, debilitado, morreu logo após o casamento, e a vida presente, junto ao marido de segundas núpcias, que, ultrapassando o tempo físico, desenrolam-se ambas no conto de maneira ímpar, paralela e sincrônica. Esse novo tratamento dado ao tempo, deve ser compreendido como uma técnica valiosa que revela a destreza do autor, a ponto de podermos considerá-lo um grande mestre do romance.

O título "Suigetsu" significa, literalmente, "a lua refletida na água". No Oriente, porém, simboliza "o insubstancial, o vazio que, não obstante ser visível, é intangível". Diz-se também, "Suigetsu Kyōka", "imagem da lua na água e da flor no espelho". O objeto que assume maior importância neste conto, o "espelho", também, no Oriente é considerado pela mulher como que encerrando um significado especial, tendo o vocábulo "Hakyō", literalmente "espelho partido", o sentido de "dissolução do casamento".

Para finalizar, acrescento que a linguagem do original japonês possui extrema beleza, uma beleza impecável, que não admite nem o acréscimo nem a subtração de uma única palavra que seja.

Em 1981, utilizei o presente conto como texto de estudos de literatura do Curso de Japonês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Sua tradução foi realizada em conjunto pelos alunos que assistiram a essas aulas, a saber: Ana Kiyoko Tongu, Beatriz Shizuko Takenaga, Eliza Sachiyo Taketa, Helena Hisako Toida, Junko Ota, Lídia Natsue Kyono, Noriko Takata, Osvaldo Andrade Neto, Rosa Naomi Nakaura e Zilda Kushima. A organização final ficou a cargo de Junko Ota e Helena H. Toida, e a tradução do presente prefácio, de Osvaldo Andrade Neto.

Kensuke Tamai

Diretor do Centro de Estudos
Japoneses da USP

Nota: *Com exceção das obras traduzidas para o português, as demais foram traduzidas literalmente por conta das responsáveis pela organização.*

IMAGEM DA LUA

Certo dia, ocorreu a Kyōko mostrar ao marido, deitado numa cama no andar superior, através de um espelho de mão, a pequena horta que ela cultivava. Para ele, que estava em repouso absoluto, era como se só com isso, se descortinasse uma nova vida. Jamais se poderia afirmar que fosse "só isso".

Era um espelho de mão, acessório de toucador do enxoval de Kyōko. O toucador não era assim tão grande, mas era feito de amoreira, como o espelho de mão. Quando era recém-casada, certa vez, ao utilizar-se de ambos os espelhos para ver o penteado por trás, a manga deslizou descobrindo-lhe o braço até o cotovelo. Ela se recorda de ter corado. Era esse o espelho de mão que agora utilizava para mostrar a horta ao marido.

Em algumas ocasiões, vendo-a sair do banho, o marido dizia: — Mas que desajeitada, não? De-me, eu seguro para você.

E tomando-lhe o espelho de mão, ele parecia divertir-se refletindo no toucador a nuca dela por diversos ângulos. Parecia, também, que ele descobria, ao refleti-la no espelho, coisas que antes jamais havia notado. Não era porque Kyōko fosse desajeitada, mas é que ela se enrijecia ao sentir-se observada de trás pelo marido.

Não havia transcorrido tanto tempo depois desse fato, a ponto de alterar a cor da amoreira do espelho de mão, fechado na gaveta. Entretanto, veio a guerra, o êxodo para o interior⁽¹⁾, a doença grave do marido — por tudo isso, quando ocorreu pela primeira vez a Kyōko mostrar a horta, o espelho de mão estava embaçado e a moldura, suja de pó-de-arroz e poeira. Naturalmente, como não chegava a prejudicar a imagem refletida, ela não percebeu, o que não significava descaído. Mas, desde então, o marido que não afastava da sua cabeceira o espelho, levado pelo tédio e pelo nervosismo do doente, polia tanto o espelho quanto a sua moldura. E muito embora já não mais estivesse embaçado, muitas vezes Kyōko surpreendeu o marido soprando o espelho para, em seguida, lustrá-lo. Kyōko chegava a pensar que provavelmente nas frestas invisíveis da moldura na qual o espelho estava embutido, os bacilos da tuberculose tivessem se infiltrado. Havia ocasiões em que, depois de Kyōko pentear os cabelos do seu marido com um pouco de óleo de camélia, ele passava as suas mãos no cabelo e esfregava-as na moldura. Enquanto a madeira do toucador continuava fosca, a do espelho de mão passou a brilhar.

Kyōko casou-se pela segunda vez, levando consigo o mesmo toucador.

Mas o espelho de mão, colocado por ela no ataúde do primeiro marido, consumiu-se com o fogo. Substituiu-o no toucador, um espelho de entalhe de Kamakura⁽²⁾. Sobre isso, ela nada falou ao atual marido.

Logo que o primeiro marido morreu, colocaram-no no ataúde, unindo-lhe as mãos e entrelaçando-lhe os dedos como era de costume. Não havia, portanto, como fazê-lo segurar o espelho de mão. Kyōko então colocou-o no peito.

— Você já sofria tanto, mesmo esse espelho deve pesar. . .

Kyōko murmurou docemente e recolocou-o sobre a barriga. Por achar que o espelho de mão fora algo importante na vida dos dois, ela o havia colocado primeiro no peito. Não queria que os sogros e os cunhados percebessem que havia um espelho no ataúde. Amon-toou as flores brancas de crisântemo sobre o espelho de mão. Ninguém percebeu. O vidro do espelho estava bastante derretido e deformado com o calor do fogo, tomando uma forma irregularmente arredondada e tornando-se fuliginoso e amarelado. Vendo isso, na cerimônia de recolhimento dos ossos⁽³⁾, alguém disse:

— É vidro, não é? O que será?

Na verdade, sobre o espelho de mão havia mais um pequeno espelho. Era o espelho do estojo de utensílios de toalete. Era um espelho retangular de duas faces. Kyōko sonhou poder usá-lo na lua-de-mel. Mas, por causa da guerra, não pôde ter uma lua-de-mel. Não houve uma única vez em que pudesse tê-lo usado em viagem, enquanto o primeiro marido estivera vivo.

Com o segundo marido teve até lua-de-mel. Como o couro do estojo anterior estivesse muito embolorado, comprou um outro novo. Naturalmente continha um espelho também.

No primeiro dia da lua-de-mel, tocando-a, disse-lhe o marido:

— Parece uma virgem, pobrezinha. . .

Seu tom não era de sarcasmo, pelo contrário, parecia esconder uma alegria inesperada. Para ele, era melhor, talvez, que Kyōko parecesse uma virgem. Mas, ao ouvir essas poucas palavras, ela foi tomada, de repente, por uma forte tristeza. Era uma tristeza indizível. Ela se contraiu e lágrimas afluíram aos seus olhos. Talvez ele tivesse achado que isso também a fazia parecer-se com uma adolescente.

Kyōko não sabia até que ponto chorava por si ou pelo primeiro marido. Nem era possível estabelecer claramente essa diferença.

Percebendo isso, sentiu-se mal diante do atual marido e achou que deveria agradá-lo.

— Não, não sou. . . Será que há tanta diferença assim? — disse-lhe depois.

Ao acabar de dizer, pareceu-lhe impróprio e sentiu seu rosto em chamas; mas ele, parecendo satisfeito, disse:

— Você nem teve filhos, não?

Isto a feriu ainda mais.

Defrontando-se com a força de um homem diferente do primeiro marido, ao contrário, ela se sentiu humilhada como se estivesse sendo tratada qual um brinquedo.

— Mas, era como se tivesse um filho.

Kyōko, para contrariá-lo, disse apenas isto.

O marido, adoentado durante um longo período, mesmo depois de morto, parecia um filho que vivia dentro dela.

Mas, se de qualquer forma ia morrer, para que servira então a rigorosa abstinência sexual?

— Vi Mori⁽⁴⁾ apenas pela janela do trem da linha Jōetsu⁽⁵⁾. . .

Citando o nome da terra natal de Kyōko, o atual marido abraçou-a novamente.

— Ouvi dizer que é uma cidade bonita no meio da floresta, como diz o próprio nome. Até quando você morou lá?

— Até terminar a escola secundária. Fui requisitada⁽⁶⁾ para a fábrica de munições de Sanjō⁽⁷⁾. . .

— Ah, era perto de Sanjō. Dizem que as mulheres de Sanjō da região de Echigo⁽⁸⁾ são belas. E é por isso que você também tem um corpo bonito, não?

— Não sou bonita.

Kyōko pôs a sua mão na gola.

— Suas mãos e seus pés são bonitos, por isso achei que seu corpo também fosse.

— Não é bem assim. . .

Como a mão do marido estava atrapalhando, Kyōko retirou-a delicadamente.

— Mesmo que você tivesse um filho, acho que teria me casado com você. Poderia adotá-lo e amá-lo. Melhor ainda se fosse menina.

— Ele sussurrou-lhe ao ouvido.

Essa disposição de espírito se devesse, talvez, ao fato de ele próprio ter um filho, mas mesmo como uma manifestação de amor, isso lhe soou estranho. Mas prolongar a lua-de-mel por dez dias, tal-

vez fosse por consideração a ela, porque ele tinha um filho em casa esperando.

Ele tinha um estojo de toailete para viagens que parecia ser de couro de boa qualidade. Nem dava para comparar com o dela. Mas não era novo. Não se sabe se ele viajava muito ou conservava-o com cuidado, mas havia um brilho gasto pelo tempo. Kyōko lembrou-se do seu, que deixou embolorar bastante, sem nunca ter usado. Mesmo assim, pelo menos o espelho fora usado pelo seu primeiro marido, acompanhando-o para o outro mundo.

Essa pequena peça de vidro derreteu-se e acabou grudando no vidro do espelho de mão, de tal modo que, a não ser ela, jamais alguém diria que se tratava de duas peças distintas. Kyōko nem disse que aquela estranha massa de vidro eram os espelhos, e aparentemente ninguém dos familiares notou isso.

Entretanto, Kyōko sentiu como se os vários mundos refletidos nos dois espelhos tivessem sido cruelmente desintegrados pelas chamas. Ela sentiu a mesma perda de quando o corpo do marido se desmanchou em cinzas. Foi com o espelho de mão, acessório do toucador, que Kyōko mostrou ao marido, pela primeira vez, a horta nele refletida. Ele não o afastava da cabeceira, mas mesmo um espelho de mão parecia pesar para o doente e ela precisou massagear seus braços e ombros. Entregou-lhe, assim, um outro espelho leve e pequeno.

Enquanto viveu, o que ele contemplava refletindo nos dois espelhos não era apenas a horta dela. Refletia também o céu, as nuvens, a neve, as montanhas ao longe e os bosques próximos. Refletia também a lua. Contemplava, dentro do espelho, também as flores do campo, as aves migratórias. Pessoas transitavam pelas ruas dentro do espelho, crianças brincavam no jardim dentro do espelho.

Kyōko espantava-se com a imensidão e a riqueza do mundo que se podia ver num pequeno espelho. Um espelho, simples objeto para toailete, que se usa para retocar a aparência, ainda mais um espelho de mão que para ela não servia senão para refletir de trás a cabeça e o pescoço — para o doente transformou-se numa nova vida e numa nova natureza. Kyōko sentava-se à cabeceira do marido, espiavam juntos o espelho, conversavam sobre o mundo refletido nele. Aos poucos, ela também foi perdendo a capacidade de distinção entre o mundo visto a olho nu e o outro refletido no espelho. Começaram a existir dois mundos distintos, de tal forma que o novo mundo criado dentro do espelho passou a ser visto como sendo o verdadeiro.

– Dentro do espelho o céu tem um brilho prateado, não acha? disse Kyōko. E olhandō pela janela:

– Mas o céu está tão nublado e cinzento. . .

Esse ar pesado e escuro não existia no céu do espelho. Havia realmente um brilho.

– Será que é porque você está sempre polindo o espelho?

O marido prostrado no leito, também pôde ver o céu, virando a cabeça.

– É verdade. Está um cinza opaco. Mas nem sempre a cor do céu, visto pelos olhos humanos, é vista da mesma maneira pelos olhos de um cão ou de um pardal, por exemplo. Não se pode saber qual deles é que vê o objeto tal como ele é realmente.

– O que há dentro do espelho, então, são os olhos do espelho? . . .

Kyōko sentiu vontade de lhe dizer que esses eram os olhos do amor deles. O verde das árvores dentro do espelho parecia mais viçoso que o da realidade e o branco dos lírios, mais vivo que o real.

– Esta é a sua impressão digital do polegar da mão direita, não é?

Ele mostrou a borda do espelho. Assustada, sem saber por que, ela soprou o espelho, limpando a marca do dedo.

– Não faz mal. Quando você me mostrou a horta pela primeira vez, também deixou sua impressão.

– Não tinha notado.

– Nem teria notado. Eu acabei gravando completamente a sua impressão digital do polegar e do indicador, graças a este espelho. Só um doente como eu é que poderia reconhecer as impressões digitais da esposa.

Poder-se-ia dizer que, após se casar com Kyōko, o marido praticamente nada havia feito senão adoecer. Nem sequer lutara na guerra. Fora convocado quando a guerra estava para terminar, mas adoecera após ter trabalhado apenas alguns dias como operário no aeroporto, retornando com o término da guerra. Como ele não conseguia andar, Kyōko fora buscá-lo com o cunhado. Após a convocação do marido, ela havia se refugiado na casa dos pais. Seus pertences já haviam sido enviados para lá. Sua nova casa fora queimada, e então alugaram um quarto da casa de uma colega. E o marido saía todos os dias para trabalhar. Pouco mais de um mês na nova casa, e dois meses na casa da colega – foram apenas esses os dias que Kyōko pôde viver com o marido não adoentado.

Ele resolveu alugar uma casa nas montanhas para o tratamento, onde também moravam algumas famílias refugiadas que, com o tér-

mino da guerra, voltaram para Tóquio. Kyōko ficou também com a horta dessas famílias. Era um quintal de ervas daninhas, com apenas 6 m² de área revolvida.

Como viviam no interior, não era impossível comprar verduras para duas pessoas, mas como a época não permitia desperdícios, Kyōko trabalhou com afinco no quintal. Brotava nela o interesse pelas verduras que cresciam por suas mãos. Não que quisesse estar longe do doente. Mas coser e tricotar aborreciam-na. Mesmo para pensar nele, era possível ter uma esperança maior enquanto trabalhava na horta. Ela ia lá para se sentir repleta de amor em relação ao marido. Também a leitura, feita à cabeceira do seu marido, já era o bastante. Também sentia que na horta podia recobrar-se a si própria, que ia se perdendo com o cansaço ao cuidar do doente.

Eram meados de setembro quando mudaram para as montanhas. Após a retirada dos veranistas, seguida por uma longa chuva fria e úmida do início de outono, num certo dia, antes do entardecer, o céu se abriu com o cantar límpido dos pássaros, e na horta banhada de forte claridade, as folhas verdes brilhavam. Kyōko ficou fascinada também com as nuvens cor-de-rosa das montanhas. Quando, ainda de mãos sujas de terra, subiu às pressas ao andar superior atendendo ao chamado do marido, ele respirava penosamente.

– Chamei tanto. . . Você não me escutou?

– Desculpe, não ouvi.

– Não quero mais que você trabalhe na horta. Seu eu chamar assim por cindo dias, eu morro. Para começar, nem vejo o que você faz e nem onde está.

– Estava no quintal. Mas vou deixar a horta.

Então ele se acalmou.

– Ouviu o canto do chapim?

Ele a tinha chamado só por isso. Enquanto falava, a ave cantou novamente no bosque próximo, que se realçava na claridade do entardecer. Assim, Kyōko chegou a conhecer o canto do pássaro chamado chapim.

– Seria prático se tivesse alguma coisa para tocar como um sino, não? Que tal se deixasse alguma coisa para você atirar até comprar um sino?

– Atirar, por exemplo, uma tigela do primeiro andar? Parece divertido.

Dessa forma, foi-lhe permitido prosseguir com os trabalhos da horta. Mas quando lhe ocorreu mostrar a horta ao marido, refletida

no espelho, a primavera tinha chegado depois do longo e rigoroso inverno das montanhas.

Com o espelho, chegou também para o doente uma alegria comparável ao renascer de um mundo de folhas viçosas. Os bichinhos, que Kyōko tirava das verduras, realmente não eram possíveis de serem vistos pelo espelho e ela tinha que levá-los até ele para lhe mostrar, mas quando ela revolia a terra, ele dizia:

– As minhocas podem ser vistas até mesmo pelo espelho.

Houve vezes em que na horta, Kyōko levantava seus olhos em direção à casa, sentindo uma pequena claridade. Era seu marido fazendo reflexos com espelho nas horas em que os raios do sol se inclinavam. Ele lhe disse que reformasse o “kasuri”⁽⁹⁾ azul-marinho do seu tempo de estudante num “monpe”⁽¹⁰⁾ e parecia também que ele se divertia em poder vê-la no espelho assim vestida, trabalhando na horta.

Kyōko, sabendo que estava sendo vista pelo marido no espelho, trabalhava na horta ora pensando nisso, ora se esquecendo disso. Ela sentiu seu coração se encher de ternura, notando a grande diferença daquela época de recém-casada em que até se retraía com o descobrir do cotovelo enquanto se espelhava.

Mas, mesmo com relação à maquilagem feita ao espelho, em meio àquela época de derrota, nunca tivera tempo para se maquilar adequadamente com ruge e pó-de-arroz. Depois, era cuidar do doente, era luto fechado – por tudo isso, ela começou a se maquilar adequadamente só depois de se casar novamente. Ela própria percebia que se tornava notavelmente mais bonita. Inclusive começou a pensar que era verdade seu corpo ser bonito, como foi dito no primeiro dia pelo seu atual marido.

Após o banho, ela não mais se envergonhava espelhando-se no toucador. Via a sua própria beleza. No entanto, nela não havia se apagado, ainda agora, aquele sentimento incomum aos outros, implantado pelo seu primeiro marido com relação à beleza que passara a descobrir dentro do espelho. Não que desacreditasse nessa beleza. Muito pelo contrário, não duvidava da existência de um outro mundo. Porém, a diferença que existia entre o céu cinzento e o outro brilhando num tom prateado dentro do espelho – esta diferença não havia entre a sua pele vista a olho nu e a refletida no toucador. Talvez isso não devesse apenas à diferença de distância. Talvez estivessem ativados o desejo e o anseio do seu primeiro marido prostrado ao leito. Desse modo, nem ela própria possuía meios de saber agora quão

bela era Kyōko trabalhando na horta, dentro do espelho de mão do seu marido. Nem mesmo enquanto ele estivera vivo, percebia.

Sua figura trabalhando na horta dentro do espelho que o marido tinha nas mãos antes de morrer, o anil das flores de coração-magoado, o branco dos lírios, o bando de crianças da vila brincando no campo, o sol da manhã se levantando nas montanhas longínquas cobertas de neve — em relação a esse mundo refletido no espelho e vivido com seu primeiro marido, Kyōko sentiu mais uma adoração do que uma saudade. Por causa do atual marido, ela resistiu a esse sentimento que quase se transformava num desejo ardente e procurou pensar que tudo isso era uma visão contemplativa do mundo divino.

Kyōko ouviu o canto dos pássaros silvestres pelo rádio, numa manhã de maio. Era uma transmissão realizada num lugar próximo às montanhas, onde o primeiro marido passara seus últimos dias de vida. Despedindo-se do seu atual marido que saía para o trabalho, Kyōko pegou o espelho de mão do toucador e refletiu o céu límpido. Contemplou também o seu rosto refletido. Descobriu algo estranho. Só podia ver o seu rosto, se refletido no espelho. O próprio rosto é a única coisa que não pode ser vista a olho nu. Toca todos os dias o rosto refletido no espelho, como se fosse o seu próprio, visto a olho nu. Por um tempo, Kyōko ficou pensando absorta no porquê de Deus ter criado o ser humano incapaz de ver seu próprio rosto.

— Se enxergasse o próprio rosto, será que enlouqueceria? Será que ficaria incapaz de fazer qualquer coisa?

Mas, provavelmente, o próprio ser humano é que evoluiu, de modo que não enxergasse seu próprio rosto. Talvez as libélulas e os louva-a-deuses sejam capazes de ver seus rostos, pensou ela.

De qualquer maneira, o rosto, que era de sua propriedade, parecia existir para ser mostrado aos outros. Isso se assemelha ao amor?

Guardando o espelho de mão no toucador, Kyōko ainda agora notou o entalhe de Kamakura e a amoreira em desarmonia. Como o espelho de mão acompanhara o seu primeiro marido, parece que o toucador estava viúvo. Mas, ter entregue ao doente, aquele espelho de mão e mais um espelhinho, era de fato uma moeda de duas faces. Também via sempre o seu próprio rosto. Sentir-se ameaçado pelo agravamento da doença, vendo seu próprio rosto refletido, não era o mesmo que encontrar-se face a face com a Morte? Se tivesse sido um suicídio psicológico provocado pelo espelho, Kyōko teria cometido um assassinio psicológico. Ela havia percebido esse perigo e tentara tirar-lhe o espelho, mas já não havia como fazê-lo largar.

– Não vai me mostrar mais nada? Enquanto eu estiver vivo, quero amar o que é visível, disse o marido. Talvez ele tivesse sacrificado sua vida para fazer existir o mundo dentro do espelho. Após a tempestade, às vezes contemplavam refletindo no espelho, a lua refletida na poça d'água do quintal. Mas essa lua, que não poderia ser considerada simples imagem da imagem, vinha à tona ainda agora com forte nitidez na sua alma.

– Um amor são só nasce em pessoas sãs — quando o atual marido assim fala, naturalmente Kyōko assente meio envergonhada, mas no íntimo, não concorda totalmente. Para que servira a abstinência sexual rigorosa, assim pensou quando ele morreu. Porém, depois de algum tempo, isso se tornou uma angustiante lembrança de amor e começou a sentir que mesmo nas reminiscências do passado, o amor preenchia o seu interior. Não havia remorsos. O atual marido não estaria considerando superficial o amor da mulher?

– Por que você se separou da esposa, se é tão carinhoso?... Assim Kyōko perguntou. Ele não lhe respondeu. Ela se casara com ele por insistência do irmão mais velho do primeiro marido. Namoraram por mais de quatro meses. A diferença de idade era de quinze anos.

Quando engravidou, sentiu tanto medo a ponto de lhe mudar a fisionomia. Agarrava-se ao marido, dizendo:

– Tenho medo! Medo!

Sentia um forte enjôo e até chegava a ficar perturbada. Ora arrancava as folhas do pinheiro saindo descalça no quintal, ora entregava duas marmitas para o filho adotivo que ia à escola. Ambas continham comida. Ela fixava os olhos, pensando que, de repente, sua visão atravessava o espelho do entalhe de Kamakura. Acordava de madrugada e sentava-se no acolchoado, olhando o rosto do marido adormecido. Desatava o cinto do “nemaki”⁽¹¹⁾, tomada por um medo angustiante diante da fugacidade da vida humana. Até parecia um gesto de quem iria estrangular o marido. De repente, Kyōko gritou e caiu em prantos. O marido acordou e, carinhosamente, amarrou-lhe o cinto. Foi numa noite de verão, mas ela tremia como se estivesse sentindo frio.

– Kyōko, acredite na criança que está no seu ventre, disse o marido, sacudindo-a.

O médico aconselhou a internação. Kyōko não queria ser internada, mas foi persuadida a fazê-lo.

– Irei para o hospital, mas antes deixe-me passar alguns dias na casa de meus pais.

O marido acompanhou-a até a casa dos pais. No dia seguinte, sorrateiramente, Kyōko deixou a casa e foi para as montanhas, onde residira com o primeiro marido. Era início de setembro e faltavam uns dez dias para a data em que para lá mudara com ele. No trem, ela sentiu ânsia e tontura; houve momentos em que até mesmo receou ser tentada a pular do vagão. Mas, respirando o ar puro ao sair da estação, sentiu-se repentinamente aliviada. Voltou a si, como se tivesse se libertado de alguma possessão demoníaca. Invasa por uma sensação estranha, parou e olhou as montanhas. Os contornos ligeiramente azulados das montanhas verdes, eram nítidos em contraste com o céu e Kyōko sentiu um mundo vivo ao seu redor. Enxugando as lágrimas tépidas que lhe afluíam aos olhos, andou em direção à antiga casa. Do mesmo bosque que, naquele dia, se realçava dentro do crepúsculo róseo, ouvia-se novamente o canto do cachim.

A antiga casa já era habitada por outras pessoas e viam-se cortinas brancas de renda na janela do andar superior. Kyōko observou-a sem se aproximar muito e murmurou, espantando-se com as suas próprias palavras.

— Que farei se o bebê for parecido com você, meu querido?
E tomou o caminho de volta, terna e tranqüila.

NOTAS:

- (1) Êxodo para o interior — Trata-se da dispersão temporária da população urbana para o interior na época de guerra, para minimizar os danos e mortes, causados por bombardeios e incêndios.
- (2) Entalhe de Kamakura — Uma das técnicas de gravura em madeira, sobre o qual se passa depois o verniz.
- (3) Cerimônia de recolhimento dos ossos (“kotsuage”) — Cerimônia que consiste em recolher os ossos do morto, depois da cremação.
- (4) Mori — Nome de cidade fictícia, que significa “floresta”.
- (5) Linha Jōetsu — Ferrovia nacional que liga Ueno (uma estação de Tóquio) e região de Echigo, com extensão de 162,6 Km.
- (6) “. . . requisitada para a fábrica. . .” — Trata-se da requisição do Estado para que a população faça determinados serviços. Os estudantes e as mulheres trabalhavam nas fábricas para suprir a falta de mão-de-obra, durante a guerra.
- (7) Sanjō — Cidade da região central da província de Niigata, famosa pelo comércio de produtos de metal.

- (8) Região de Echigo — Região central do Japão, pertencente à província de Niigata, voltada para o Mar do Japão.
- (9) "Kasuri" — Tecido com estampas tipicamente japonesas. Sendo de baixo custo, antigamente os quimonos feitos de "kasuri" eram bastante usados pelos estudantes.
- (10) "Monpe" — Calça feminina, tipicamente japonesa para uso doméstico. Seu uso foi incentivado pelo governo na época da II Guerra Mundial.
- (11) "Nemaki" — Roupa de dormir tipo quimono, feita de algodão ou flanela, usada com um cinto fino.

Composição e impressão
QUATRO-CORES – Reproduções Gráficas Ltda.
Rua Adolfo Gordo, 151 - Campos Elíseos - SP
Tel.: 826-2337

